

# Zwischen Peripherie und Zentrum

Galeristen und Kuratoren haben es nicht gerade leicht mit ihm: Gabriel Orozco ist ein Künstler, der seine eigenen Vorstellungen von einer gelungenen Ausstellung hat und sich dabei weder von den Bedenken der Organisatoren noch den Erwartungen des Publikums beeinflussen lässt. Da kann das wichtigste Ritual des Kunstbetriebs, die Ausstellungseröffnung, schon mal zur Zitterpartie werden. Das musste auch Francesco Bonami erfahren, als er den Mexikaner 1993 einlud, am *Aperto* der Biennale von Venedig teilzunehmen. Orozco hatte damals neben seiner großen Knetgummikugel, dem *Yielding Stone*, nur noch einen leeren Schuhkarton mitgebracht, den er kommentarlos auf dem Steinboden der Corderie abstellte. Woraufhin Bonami - wohl nicht ganz zu unrecht - befürchtete, dass die Besucher den schlichten Behälter übersehen und ihn womöglich sogar zertreten würden. Ähnlich mag es im Jahr darauf auch den Betreibern der New Yorker Goodman Gallery gegangen sein, die den erwartungsvollen Vernissage-Gästen lediglich vier, an die Wand geheftete Joghurtdeckel zeigen konnten (*Yoghurt Caps*, 1994) oder, ein weiteres Jahr später, der Eigentümerin der Szwejcer Galerie in Antwerpen, deren Räume von Orozco kurzerhand in eine Parkfläche verwandelt wurden (*Parking Lot*, 1995). Im Nachhinein zählen solche Aktionen natürlich zu den Höhepunkten eines Galeristenlebens, sind sie das symbolische Kapital, von dem man noch Jahre danach zehrt, im Augenblick des Geschehens aber bereiten sie den Verantwortlichen eher schlaflose Nächte, da sie das ohnehin nicht leichte Geschäft mit der Kunst noch ein wenig riskanter machen.

Dagegen überraschte Orozco zuletzt mit geradezu opulenten Ausstellungsformen: So, als gelte es, Rückschau auf das bereits Geschaffene zu halten, präsentierte er dem Publikum seine bekanntesten Werke als Foto-Reproduktionen (*Photogravity*, 1999), deren Ikonenhaftigkeit durch handgeschmiedete Metallständer sogar noch betont wurde. Auch mit den *Cazuelas (Beginnings)*, seinem Beitrag zur Documenta 11, bediente Orozco die Erwartungen hinsichtlich Fülle und Sichtbarkeit: Mehrere Dutzend, mit der Hand bearbeitete Tonschalen boten sich dem Betrachter auf einem großen Sockel wie konventionelle Kleinplastiken dar. Allenfalls die Menge der gezeigten Objekte ließ darauf schließen, dass es hier nicht um eine Monumentalisierung der Form oder der künstlerischen Schaffensgeste ging, sondern um etwas Exemplarisches, das sich auch mit anderen Exponaten hätte zeigen lassen.

Dass sich der Künstler so wechselhaft zeigt, weil er sein Publikum verblüffen und die Verantwortlichen auf die Folter spannen will, kann man jedoch ausschließen. Orozco gehört ganz sicher nicht zu den notorischen Betriebskünstlern, die vor allem versuchen, durch ausgeklügelte Strategien und witzige Einfälle auf sich aufmerksam zu machen. Zwar ist das Spiel mit den Erwartungen und Konventionen der Kunstwelt durchaus Teil seiner Arbeit, letztlich liegt ihr aber eine Vorstellung zugrunde, die ihn eher mit bestimmten Vertretern der klassischen Moderne als mit den Strategen des Spektakels verbindet. Der Gedanke nämlich, dem Betrachter mittels der Kunst etwas bewusst zu machen, das seiner Aufmerksamkeit gewöhnlich entgeht: räumliche Beziehungen im weitesten Sinne, den Gegensatz von Leere und Fülle, Bewegung und Stillstand oder die Positionen des Körpers im Raum. Daneben ist es aber auch die zeitliche Existenz der Dinge, ihr Altern und Dahinschwinden, das von uns häufig ja nur als Unbrauchbarwerden erlebt wird. Wirklich große Kunst, so hat Orozco sein Credo einmal formuliert, erneuert die Wahrnehmung, macht sie reicher und differenzierter.<sup>[1]</sup> Denn das, was wir normalerweise von der Welt wahrnehmen, ist vor allem durch die Wahrnehmungsroutinen des Alltags bestimmt, und diese lassen gewöhnlich ein reduziertes, schematisiertes Bild der Wirklichkeit entstehen. Erst recht natürlich, seitdem unsere Merkwelt weitaus mehr Reize und Informationen enthält als wir mit unserem begrenzten Aufnahmevermögen verarbeiten können.

Bei den *Yoghurt Caps* war es besonders das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das von Orozco mit einfachsten Mitteln thematisiert und - so begrenzt die räumlichen Verhältnisse in diesem Fall auch waren - regelrecht inszeniert wurde. Für den Betrachter, der bereit war, sich auf diese besondere Situation einzulassen, wurde es gleich in mehrfacher Hinsicht erfahrbar: einmal an den Objekten selbst, die zwischen reiner Form und banalem Alltagsgegenstand oszillierten, dann aber auch an der räumlichen Konstellation, die durch die Platzierung dieser Objekte entstanden war. So konnte, wer sich im Showroom der Galerie umherbewegte und dabei einen der Deckel fixierte, neben diesem nur noch die beiden anderen sehen, die sich links und rechts davon befanden. Dagegen blieb der vierte seinem Blick stets entzogen, buchstäblich als blinder Fleck der Wahrnehmung, der eine Gesamtansicht der Installation verhinderte. Genauso wie der Ausstellungsraum selbst damit praktisch zum Verschwinden gebracht wurde, da jeder der solchermaßen fixierten Deckel wie ein Fluchtpunkt wirkte, der die Tendenz hatte, alles andere in sich aufzusaugen.

Mit der vertrauten Vorstellung vom Künstler als einem Schöpfer außergewöhnlicher, auratisch aufgeladener Objekte hat diese Art zu arbeiten natürlich nicht mehr viel zu tun. Der demiurgische „Bildkünstler“ früherer Tage tritt hier eher als Beobachter auf, der sich von den Gegebenheiten seiner Umgebung, ihren Dingen und Strukturen zu eigenen Arbeiten anregen lässt. Orozco, sensibel für solche Konstellationen wie kein anderer, sieht sie noch in den alltäglichsten Situationen, so dass das Skulpturale bei ihm manchmal wie ein natürlicher Sachverhalt erscheint, den es nur noch festzuhalten gilt. Entscheidend ist aber auch bei ihm die Frage nach den geeigneten Mitteln, nach den Formen und Materialien, die dem Publikum diese Entdeckungen sinnfällig machen können. Was diesen Aspekt seiner Arbeit angeht, hat der Mexikaner davon gesprochen, dass es ihm darum gehe, den Raum zu „aktivieren“, ihn durch geeignete Maßnahmen zu öffnen und dem Betrachter erfahrbar zu machen. Selbst seine Fotos, so hat er erklärt, seien nicht einfach nur Darstellungen oder Dokumente, sondern Versuche, den Raum zu beleben, ihn mit etwas zu füllen, das den Betrachter auf eine direkte Weise anspricht und ihn mit dem Gezeigten in Berührung bringt. Entsprechendes gilt auch für die Objekte, die Orozco in seinen Ausstellungen zeigt oder die er in bestimmte Situationen einschleust: Entweder sie fungieren als Attraktoren, die durch ihre Form etwas beim Betrachter auslösen, oder sie sind „Störgrößen“, die an Stellen auftauchen, wo sie normalerweise nicht hingehören und seinen Blick damit auf die entsprechenden Raumpunkte lenken. So wie beim Projekt *Home Run* (1993), bei dem Orozco die Anwohner des New Yorker MoMA dazu überreden konnte, Orangen auf ihre Fensterbänke zu legen und die Ausstellungsfläche damit in die Nachbarschaft des Museums auszudehnen. Oder, wie im Falle des eingangs erwähnten Schuhkartons, mit dessen Hilfe er die imposanten Räume der Corderie praktisch annullierte und ihnen einen anderen Behälter, gleichsam einen *White Cube* im Miniaturformat gegenüberstellte. [2]

Für viele Arbeiten Orozcos gilt daher, dass sie eher den Charakter von Interventionen haben, dass sie teils subtile, teils aber auch massive Eingriffe in das Erscheinungsbild eines Objekts oder einer Situation darstellen. Manchmal wird diesen Gegebenheiten etwas hinzugefügt, wie bei der Verteilung der Orangen in *Home Run*, manchmal aber auch etwas weggenommen, wie bei der spektakulären Verschlingung der DS (*La DS*, 1993). Das Erschaffen völlig neuartiger Gebilde würde dem, was Orozco „den Raum aktivieren“ nennt, nämlich genauso wenig entsprechen wie das bloße Sammeln oder Reproduzieren bereits bekannter Formen. Denn so, wie die Dinge gewöhnlich aussehen, sind sie uns viel zu vertraut, sind sie viel zu zweckdienlich geworden, als dass wir sie in ihrer Besonderheit wahrnehmen könnten. Erst wenn sich ihre Form verändert oder wenn sie an ungewöhnlichen Stellen auftauchen, wecken sie unsere Aufmerksamkeit und machen uns jene räumlichen Qualitäten bewusst, auf die es dem Künstler ankommt. Orozcos Vorgehensweise ließe sich daher auch als Irritation, als gezielte Störung unserer vertrauten Wahrnehmungsmuster beschreiben. Ein so geläufiges Objekt wie einen Personenaufzug auf die Durchschnittsgröße des Benutzers zu reduzieren (*Elevator*, 1994) oder die bekannte Designikone von Citroën um ein Drittel ihres Volumens zu berauben, heißt nicht nur, ihre spezifische Raumwirkung zu steigern, sondern auch, diesen Formen etwas von jener überraschenden Wirkung zurückzugeben, die sie ursprünglich einmal besessen haben.

Die klassischen Verfahren des Bildhauers, die verschiedenen Varianten des Formens und Gestaltens sind für Orozco deshalb aber nicht überflüssig geworden. Auch sie können der Aktivierung des Raumes dienen, wenn sie zur Herstellung von Gegenständen benutzt werden, die die räumlichen Beziehungen in einer bestimmten Hinsicht akzentuieren oder sie auf prägnante Weise verdichten. Damit ist dann auch schon gesagt, dass diese Verfahren hier nicht zu Ausdruckszwecken gebraucht werden, dass sie nicht auf die Subjektivität des Künstlers oder auf sein handwerkliches Können bezogen sind. Was seine Funktion als Erzeuger dieser Objekte und Situationen angeht, erklärt Orozco, wäre es ihm lieber, wenn er ganz hinter ihnen verschwände und das Publikum sich auf das konzentrieren würde, was dabei jeweils zu sehen ist. Daher tritt der Mexikaner auch nur selten als Schöpfer wirklich neuartiger Formen auf; und wenn dies doch einmal geschieht, handelt es sich meist um Gebilde, bei deren Entstehung der Zufall eine tragende Rolle gespielt hat, wie bei den *Spume Drops* und *Fleuves* (2003), den Objekten aus Polyurethan-Schaum, die ihre Form dem Aufeinandertreffen von Fliehkraft und Trägermaterial (Latexfolie, Maschendraht) verdanken.

Umso bemerkenswerter ist deshalb, dass es in Orozcos Oeuvre eine Reihe von Arbeiten gibt, in denen die Hand des Künstlers im Mittelpunkt steht: einfache Kugeln, Schalen oder Scheiben aus Terracotta, die auf die elementaren Vorgänge des Pressens, Ziehens und Rollens verweisen, wie bei den *Palmpates* (2002), aber auch minutiöse Ausmalungen von Hand, wie bei der Serie der *Atomists* (1996). So, als sei die Hand für Orozco ein ursprüngliches Maß oder eine natürliche Brücke, die den Menschen mit der Materie verbindet. Vor allem aber: als gelte es, diesen Sachverhalt ins Gedächtnis zu rufen, als müsse man heute wieder daran erinnern, dass die Hand ein wichtiger Bestandteil des menschlichen (und künstlerischen) Weltbezuges ist. Schon früh hatte Orozco dieser Vorstellung mit einer Fotoarbeit eine geradezu emblematische Form verliehen: *My Hands are my Heart*, ein Diptychon aus dem Jahre 1991, lässt keinen Zweifel daran, dass die eigenen Hände für den Mexikaner etwas Besonderes sind, Werkzeuge des Denkens und Fühlens, die trotz ihrer Beschränkungen schon alles enthalten, was er für seine Tätigkeit braucht. Auch in den Arbeiten, die in der Folgezeit entstehen, sind die eigenen Hände immer wieder ein Thema - ihre Dimensionen und Möglichkeiten, aber auch ihre natürlichen Grenzen. Letzteres wird besonders bei den *Finger Ruler Drawings* (1995) deutlich, wo Orozco das Ideal der geraden, geometrischen Linie ganz bewusst an der Spitze seines Zeigefingers scheitern lässt und auf diese Weise die Unregelmäßigkeiten und Zufälle sichtbar macht, die beim Gebrauch der Hand entstehen. Ein Scheitern, das deshalb auch nichts mit Nachlässigkeit oder Unvermögen zu tun hat, sondern durchaus bedeutsam ist; schließlich erscheint die Hand damit nicht mehr als der qualitative Sprung, der den Menschen vom Tier unterscheidet, sondern als ein Faktum des physischen Lebens, als eine durch und durch organische Sache.

Man sieht daran bereits, dass die Zuordnungen, die wir normalerweise mit den verschiedenen Paradigmen der Skulptur verbinden, bei Orozco keine besondere Rolle spielen. Organische Formen müssen nicht unbedingt mit den traditionellen Materialien oder per Hand hergestellt werden, genauso wie das Abstrakte, Geometrische auch das Resultat einer mit Sorgfalt ausgeführten manuellen Tätigkeit sein kann. Vor allem aber gibt es in diesem Repertoire der skulpturalen Ausdrucksmittel nichts, was aus historischen Gründen legitimer oder angemessener wäre als etwas anderes. Traditionelle, handwerkliche Techniken werden hier genauso selbstverständlich benutzt wie moderne, „zeitgemäße“ Methoden, konstruktive genauso wie dekonstruktive Verfahren. Eine Gleichwertigkeit, die dazu führt, dass sich die grundlegenden Verfahren des Modellierens ohne weiteres mit den neueren Verfahren des Akkumulierens und Intervenierens abwechseln können, oder dass ein archaischer Werkstoff wie Ton schon im darauf folgenden Werk von industriellen Materialien wie Kunstharz oder Plexiglas abgelöst werden kann.

Tatsache ist jedenfalls, dass Orozco dem Realen mit seiner Art zu arbeiten ausgesprochen nahe gekommen ist - näher als so manche Vertreter der *Public Art*, näher auch als viele Künstler, die sich in der Blütezeit der Moderne um eine Verschmelzung von Kunst und Leben bemüht haben. Zwar gibt es in seinem Oeuvre eine ganze Reihe spektakulärer Objekte und Projekte, typischer für Orozcos Produktionsweise ist jedoch, was die

Kuratorin Molly Nesbitt als „flat rhythm“ [3] bezeichnet hat: ein vergleichsweise beiläufiges, von Routinen und Regelmäßigkeiten bestimmtes Arbeiten, das sich in seinem performativen Charakter nur unwesentlich von den Handlungsweisen des Alltags unterscheidet. Zu dieser Nähe trägt natürlich auch bei, dass Orozco die skulpturalen Verfahren immer wieder auf ganz banale Dinge bezieht, auf gewöhnliche, „arme“ Materialien oder, wie im Falle der Joghurtdeckel, auf die Überbleibsel, die unsere Zivilisation hervorgebracht hat. Was auf diese Weise entstanden ist, könnte man als Parallel- oder Schattengeschichte der Skulptur bezeichnen, als eine weniger monumentale, dafür aber umso direktere Weise, von ihren verschiedenen Objekttypen und Handlungsformen Gebrauch zu machen. So wie bisher, so eingeengt von Werthierarchien und diskursiven Ordnungen, sagt uns diese Geschichte, muss sie nicht weiter betrieben werden. Eine andere Form des plastischen Arbeitens ist vorstellbar, eine, die sich offen für ungewöhnliche Darstellungsmittel zeigt und die damit auch imstande ist, uns die vielgestaltigen Vorgänge des Lebens bewusst zu machen.

Spätestens hier muss man jedoch einen weiteren Gesichtspunkt ins Spiel bringen, damit kein falsches Bild von Orozcos Kunst entsteht. Denn genauso wenig wie der Mexikaner seine Werke als Gesellschaftsspiel für Kunst-Insider versteht, produziert er sie, um dem Betrachter irgendwelche losgelösten Raum- und Körpererfahrungen zu ermöglichen. Das heißt: Trotz aller Nähe zu den Dingen des Alltags gehört er nicht zu den Künstlern, die sich einer reinen, bedeutungsfreien Wahrnehmung verschrieben haben. Vielmehr besitzen die Phänomene von Raum und Zeit, die er uns vorführt, fast immer auch eine ortsbezogene oder kulturelle Komponente. Orozco ist ein Künstler, der von sich sagt, dass er das Umherreisen liebt und seine Kunst auch deshalb betreibt, um sich den unterschiedlichen Gegebenheiten dieser Welt auszusetzen. Deshalb begegnen wir bei ihm auch vor allem solchen Objekten und Materialien, die in der jeweiligen Region vorkommen und für das Leben der dort wohnenden Menschen bestimmend sind. Ja, oftmals *entstehen* diese Arbeiten sogar unterwegs, werden sie an Ort und Stelle produziert. Eine fremde Stadt oder Gegend zu erkunden, Dinge auf der Straße aufzulesen, sie mit der Kamera festzuhalten oder sie in der betreffenden Stadt zu verarbeiten - dieses Grundmuster einer „nomadischen“ Kunstpraxis, auf Orozco trifft es zu wie auf keinen anderen Künstler der Gegenwart.

Doch, wir erinnern uns: Orozco ist der Künstler, der den zuletzt so populären Begriff des Nomaden zurückgewiesen und sich stattdessen als „privilegierten Einwanderer“ [4] bezeichnet hat. Die Vorstellung eines nomadischen Künstlerlebens, so hat er seinem Gesprächspartner Benjamin Buchloh erklärt, sei ihm schlichtweg zu romantisch, zu glamourös, als dass er sie auf die eigene Situation beziehen könnte. Dabei denkt er natürlich an das, was die Kunstwelt mit diesem Begriff verbinden kann: um die skurse, um die deneu des Nomadff ds de

(recipient), [5] der von zentraler Bedeutung ist, wenn es darum geht, die Haltung zu beschreiben, aus der Orozcos Kunst entsteht. Sich in einem fremden Land aufzuhalten, heißt für den Mexikaner nämlich, sich empfänglich zu machen, genauso wie das Herstellen eines Objekts oder einer Fotoserie für ihn bedeutet, einen Empfänger zu produzieren. Was für viele der Inbegriff des Schöpferischen ist, verwandelt sich damit in ein eher passives Medium, das in der Lage ist, alle nur erdenklichen Aspekte des Realen in sich aufzunehmen. Dazu zählt grundsätzlich alles, was der Künstler auf seinen Reisen beobachtet und findet - die unterschiedlichen Formen, die Gegenstände und Symbole, nicht zuletzt aber auch die Materialien, die in den verschiedenen Ländern benutzt werden.

Wie aber sehen die Arbeiten aus, die aus diesen Begegnungen hervorgehen? Beziehungsweise: Was nimmt der „privilegierte Immigrant“ von der fremden Kultur eigentlich wahr? Fast zwangsläufig denkt man hier zunächst an die Arbeiten, die ein kurioses oder typisches Detail der Gastkultur aufgreifen, an die bekannte Fotoserie über die „gelben Schwalben“ etwa, mit der Orozco einem sympathischen Überbleibsel der DDR-Geschichte ein Denkmal gesetzt hat, oder an die imposante Skulptur aus verschweißten Fahrrädern (*Four Bicycles - There is Always One Direction*, 1996), für die er ein zentrales Element aus dem Stadtbild von Amsterdam benutzt hat. Was diese Werke an Lokalkolorit aufweisen, erscheint auf den ersten Blick aber gar nicht so außergewöhnlich, als dass man daraus einen „nomadischen Blick“ oder etwas ähnliches konstruieren müsste. Erst wenn man genauer hinsieht und die übrigen Werke mit einbezieht, wird deutlich, dass es hier etwas gibt, das den Blick des Künstlers von der Perspektive des Touristen unterscheidet. Abgesehen davon, dass Orozco die Dinge, die er auf seinen Reisen findet, mehr oder weniger stark verändert, sind es nämlich ganz bestimmte Motivbereiche, die von ihm angesteuert werden. Neben den erwähnten Raumphänomenen gehören dazu vor allem Transportmittel sowie Spiele und spielähnliche Situationen. Letztere kommen bei Orozco in ganz unterschiedlicher Form vor, entweder als Abwandlungen bekannter Spiele, wie bei dem kuriosen Schachspiel *Horses Running Endlessly* (1998), oder als Teil einer aufwendigen, multimedialen Installation, wie beim spektakulären *Empty Club* aus dem Jahre 1996, wo es gleich mehrere Spiele waren, die allesamt etwas mit der Geschichte des Hauses zu tun hatten. Des Weiteren gehören dazu Behälter der unterschiedlichsten Art, vom archaisch anmutenden Tongefäß über die Verpackung industrieller Massenprodukte bis hin zur architektonischen Struktur. Und schließlich sind es Situationen, in denen sich die Materie von den physikalischen Gesetzen abhängig zeigt - Verformungen, Zerfallsprozesse oder Bewegungsabläufe, die der Schwerkraft oder der Fliehkraft unterliegen. Überhaupt scheinen Bewegungen, gleich, ob technischen oder natürlichen Ursprungs, zu den Phänomenen zu gehören, die Orozco besonders interessieren. Schließlich waren sie es auch, die ihn zu der Serie der *Atomists* (1996) veranlasst haben, jenen übermalten Pressefotos, in denen er populäre Ballspiele, wie Rugby, Fußball oder Cricket, der abstrakten Formensprache des Konstruktivismus unterworfen hat.

Das heißt: Man hat es mit Motiven zu tun, in denen sich zwar bestimmte kunstspezifische Themen wiederfinden und in denen es darüber hinaus auch um ortstypische Phänomene geht, die aber gleichzeitig auf etwas Allgemeines verweisen, auf eine gemeinsame Ebene jenseits der lokalen Besonderheiten. So, als seien sie die Verkörperung grundlegender Prinzipien oder als gäbe es bei Orozco ein Interesse an zeitlosen Strukturen, die in den verschiedenen Kulturen nur eine jeweils andere Form annehmen. Soweit es die Spiele betrifft, hat der Künstler diesen Zusammenhang bestätigt: „I think every game is a universe in a way, or every game is an expression of how the universe works for different cultures [ ... ] Every game has a connection to how we conceive nature and landscape. How we order and we structure reality.“ [6] Unterschiedliche Länder und Kulturen zu besuchen, würde demnach bei Orozco noch etwas anderes beinhalten als nur dem Fremden zu begegnen: Es würde bedeuten, dass der Künstler bestimmten Themen und Fragestellungen nachgeht, allgemeinen Sachverhalten, die er in der Begegnung mit der fremden Kultur zu konkretisieren hofft.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass es in Orozcos Oeuvre Arbeiten gibt, die unmittelbar aus dieser besonderen Perspektive hervorzugehen scheinen: Es sind die so genannten „Arbeitstische“ (*working tables*),

die der Mexikaner seit der Mitte der neunziger Jahre bei verschiedenen Gelegenheiten ausgestellt hat. Einfache rechteckige Sockel aus weiß gestrichenem Holz oder Tapeziertische, auf die er Gegenstände der unterschiedlichsten Art platziert - von Hand geformte Kugeln aus Ton und Plastilin, Schaumstoff-Verpackungen, bemalte Muscheln, Schuhkartons, Eierschachteln, aber auch Miniaturversionen seiner früheren Arbeiten sowie Skizzen und noch nicht verwirklichte Modelle. Natürlich liegt es nahe, dieses Universum der Formen und Materialien zunächst einmal auf den Künstler zu beziehen und darin so etwas wie ein Inventar oder eine innere Landkarte zu sehen, mit deren Hilfe er sich seiner Pläne und Interessen vergewissert. Für Orozco selbst ist diese Mischung aus Gefundenem und Selbstgemachtem aber vor allem eine Akkumulation von Zeit; nicht nur, weil sich die einzelnen Bestandteile über längere Zeit bei ihm angesammelt haben, sondern weil sich darin auch ein imaginärer *Zeitraum* aufspannt: Einiges gehört eindeutig der Vergangenheit an - ist vielleicht sogar etwas, das er selbst als misslungen ansieht und verworfen hat - anderes hingegen verweist auf zukünftige Projekte und Werkformen; wieder anderes befindet sich irgendwo dazwischen, in einem Zustand, in dem es vorläufig nicht viel mehr ist als eine interessante Form.[7]

Durch das simultane Nebeneinander der Objekte haben die Tische aber auch etwas Repräsentatives, um nicht zuzugestehen Demonstratives. Als ginge es darum, durch diese besondere Art der Präsentation zu zeigen, dass all diese Gegenstände, so disparat sie zunächst erscheinen mögen, zusammengehören, dass sie Teil einer Totalität sind, die das Natürliche und das Kulturelle umschließt. Das heißt: als sollten sie auf ein Kontinuum hinweisen, in dem die alten Kategorien und Hierarchien keine Bedeutung mehr haben, und in dem es zunächst einmal nur um die Phänomene selbst geht. Entscheidend ist für Orozco nämlich, dass die Formen und Objekte, die sich auf den Tischen ansammeln, nichts Abgeschlossenes sind, sondern dass sie sich in einem Zustand befinden, in dem sie sich gegenseitig beeinflussen und sich in die eine oder andere Richtung weiterentwickeln können.

Dass Orozco von solchen Werkformen Gebrauch macht, wird vor allem jene überraschen, die seine Kunst bisher eher mit dem Besonderen, Ephemerem verbunden haben. Da nahezu jede Arbeit anders aussah als die vorherigen, da immer wieder neue Materialien und Verfahren ins Spiel kamen, hatte man den Eindruck, dass es dem Mexikaner in seiner Kunst vor allem darum geht, Wiederholungen zu vermeiden. Orozco war gewissermaßen der Spezialist in Sachen Singularität, der sich in eine fremde Umgebung begibt, um dort etwas Besonderes aufzuspüren und sich von ihm zu immer neuen Interventionen anregen zu lassen. Selbst Attribute wie „poetisch“ oder „lyrisch“, die ja nicht gerade aussagekräftig sind, hatten in seinem Fall nichts Anrüchiges mehr, da sie geeignet schienen, dieses Überraschungsmoment zum Ausdruck zu bringen. Wer jedoch Orozcos Produktion im Zusammenhang betrachtet und dabei auch die neueren Arbeiten berücksichtigt - die monumentale Nachbildung eines Walskeletts etwa (*Dark Wave*, 2005) oder das Observatorium, das sich der Künstler am Strand von Oaxaca (Mexico) hat bauen lassen - wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass es hier auch um Sachverhalte geht, die über die Besonderheit der konkreten Situation hinausreichen. Was man gerade an den zuletzt genannten Arbeiten sehen kann, ist nämlich, dass Orozco diesen Phänomenen auf ganz unterschiedlichen Ebenen - im Großen wie im Kleinen - nachgeht. Und das heißt: dass es bei seiner Arbeit tatsächlich um etwas Prinzipielles geht, und weniger darum, Objekte zu produzieren, die durch ihre Größe oder ihre ungewöhnliche Form beeindrucken.

Natürlich ist die Versuchung groß, an dieser Stelle noch einen Schritt weiter zu gehen und Orozcos Kunst mit der Suche nach universalen oder transzendentalen Prinzipien zu verbinden oder ihm doch wenigstens ein entsprechendes Interesse zu unterstellen. Schließlich hat der Mexikaner die Beziehungen zwischen den künstlerischen Paradigmen so konsequent verflüssigt und dabei auch die Grenzen zwischen dem Natürlichen und dem Kulturellen so gründlich verwischt, dass man den Eindruck haben könnte, er wolle diese Phänomene auf eine völlig neue Grundlage stellen, ihnen gewissermaßen eine Plattform schaffen, auf der sie sich dem Blick ebenso neu und unverstellt darbieten können. Es überrascht daher auch nicht, dass man immer wieder

versucht hat, dieses andere, nur schwer zu greifende Moment seiner Kunst auf den Punkt zu bringen. Etwa durch den Begriff des „Kosmischen“ [8], der zwar nicht gerade neu ist, als zuletzt eher selten benutzter aber noch zu den vergleichsweise unbelasteten gehört. Hinzu kommt, dass er genau die Weite des Horizonts zu benennen scheint, den Orozco über die Jahre hinweg in seinen Arbeiten aufgespannt hat.

Nach allem, was man über Orozcos Art zu arbeiten und zu denken weiß, sollte man aber darauf gefasst sein, dass es sich auch diesmal anders verhält. Sprich: dass das, was hier nach Kosmologie aussieht, in Wahrheit eher Geometrie und Physik ist und dass seine Recherche vergleichsweise alltäglichen Sachverhalten gilt. Wie diese „Suche“ aussehen könnte, lässt sich aus einer Bemerkung Orozcos ableiten, die sich auf ein ähnlich gelagertes Problem bezieht. Gefragt, ob er sich eher als mexikanischer oder als globaler Künstler verstehe, hat er Benjamin Buchloh geantwortet: „I refuse to talk about this in a polemical way because I think I will define it through my work little by little: I have no idea who I am and who I will be in terms of what it is to be a Mexican, or what it is to be a global or a local artist.“ [9] Das heißt: Man kann davon ausgehen, dass ihm diese Zusammenhänge durchaus bewusst sind, dass er sie aber nicht ständig vor Augen hat, jedenfalls nicht so, wie man sich auf eine bestimmte Zielsetzung konzentriert, oder auf eine Frage, die man mit seiner Arbeit beantworten will. Wahrscheinlicher ist vielmehr, dass Orozco mit der Gelassenheit des erfolgreichen Künstlers, aber auch mit einer Aversion gegen voreilige Schlussfolgerungen an die Sache herangeht: Wenn es an dieser Stelle etwas Allgemeingültiges geben sollte - sei es kosmologischer oder anthropologischer Art - dann wird es sich im Laufe der Zeit zeigen, und zwar so zwanglos und selbstevident, dass man als Künstler gar nicht mehr besonders darauf hinweisen muss.

Anders verhält es sich mit der Frage, ob diese besondere Form des künstlerischen Arbeitens über ihre kunstinterne Relevanz hinaus auch eine politische Bedeutung hat. Zwar ist das Politische in der Kunst auch nicht gerade unproblematisch; anders als das Universale oder das Anthropologische lässt es aber ein weitaus größeres Spektrum an Handlungsformen zu. Schließlich kann der Künstler allein schon durch die Art und Weise, wie er mit den gebräuchlichen Methoden und Materialien umgeht und sich zu den Gepflogenheiten der Kunstwelt verhält, eine bestimmte Haltung kundtun. Was seiner Arbeit diese besondere kommunikative Funktion verleiht, ist die Tatsache, dass sich die Kunst hinsichtlich ihrer prozeduralen Seite immer auch als Parallelaktivität verstanden hat. Das heißt, dass sie mit ihren Verfahren stets auf die jeweils herrschenden Formen der gesellschaftlichen Produktion reagiert hat, sei es, um sie zu rechtfertigen, oder sei es - was zweifellos häufiger der Fall war - um sie durch eine qualitativ andere Form des Handelns in Frage zu stellen.

Auch hier kann es nicht überraschen, dass eine derart unorthodoxe Arbeitsweise, wie sie Orozco an den Tag legt, zu Spekulationen über die damit verbundenen Intentionen geführt hat. Wer so konsequent die Erwartungen unterläuft, die der Kunstbetrieb an den Künstler heranträgt, sollte man meinen, drückt damit auch sein Unbehagen an bestimmten kulturellen Entwicklungen aus oder leistet sogar aktiv Widerstand gegen Handlungsweisen, die im Alltag der Gesellschaft schon gar nicht mehr infrage gestellt werden. Allerdings sind nur wenige Autoren so weit gegangen wie Benjamin Buchloh, der Orozcos Kunst nicht nur in spezifisch künstlerischen Zusammenhängen verortet, sondern sie auch in den Kontext bestimmter zeittypischer Erfahrungen stellt. Wie viele andere Künstler auch, so meint der bekannte Theoretiker, habe sich Orozco für eine Praxis entschieden, die sich in Opposition zum Arbeitsethos der bürgerlichen Gesellschaft, ihrer Verherrlichung von Produktion und Fortschritt befindet. Deshalb sei es ihm weder möglich gewesen, die Tradition der Atelierkunst mit ihrer Produktion von warenförmigen Objekten fortzusetzen, noch ein Bekenntnis zur industriellen Produktionsweise abzugeben, wie dies etwa die Vertreter der Minimal Art getan haben. Politisch bedeutsam wird Orozcos Kunst für Buchloh aber vor allem dadurch, dass sie etwas thematisiert, das unser Weltverhältnis eher unterschwellig beeinflusst: Es ist die „Krise des Objekts“, die die industrielle Produktion und Verwertung von Objekten heraufbeschworen hat, jene um sich greifende Verwandlung des Gebrauchsgegenstandes in eine Ware, die ganz bewusst dem Verschleiß ausgesetzt ist. [10]

Buchloh zufolge thematisiert Orozco diese Krise gleich auf mehreren Ebenen: einerseits, indem er von

Materialien und Fundstücken Gebrauch macht, die nach herkömmlichen Begriffen zum Abfall gehören, womit er auf einer symbolischen Ebene Widerstand gegen die Auflösung und Entwertung des Gegenstandes leiste. Andererseits aber auch durch die häufige Verwendung von Schachteln und Verpackungen, die Buchloh als „allegorische Negation“<sup>[11]</sup> des Gebrauchswertes deutet, gleichsam als polemische Affirmation des Ausstellungswerts. Einen weiteren Schauplatz dieser Thematik sieht der Amerikaner in den Foto-Arbeiten Orozcos, die der Krise des Objekts gewissermaßen im globalen Maßstab nachgehen. Entscheidend sind für ihn dabei die Zustände des Dazwischen, des Noch-nicht und Niemals-wieder, die er als „Zeitfiguren“ (*temporal tropes*)<sup>[12]</sup> bezeichnet, was man in diesem Zusammenhang auch als „Embleme des Vergänglichen“ übersetzen könnte. Gemeint ist damit jedenfalls, dass uns diese Aufnahmen eine Welt zeigen, in der sich die utopischen Versprechungen der Moderne nicht erfüllt haben, eine Welt des Verbrauchten und Dahinschwindenden, die offenbar schon längst wieder zu den alten Existenzkämpfen zurückgekehrt ist. Besonders sinnfällig werde dieser Sachverhalt an den Relikten der modernen Designkultur, die Orozco in seinen Fotos festgehalten hat und die bei ihm wie die Ruinen einer besseren, hoffnungsvollen Zukunft aussehen. So nüchtern und lakonisch, wie sie dort präsentiert werden, als verbrauchte, in Auflösung begriffene Überbleibsel, werden sie für Buchloh zu Zeichen, an denen sich der Stand der Dinge unmittelbar ablesen lässt. Das heißt: Der Kritiker deutet Orozcos Foto-Arbeiten als eine Ansammlung von Indizien, die uns durch das, was sie zeigen (und nicht zeigen), die allgemeine Krise des Gegenstandes vor Augen führen. Für ihn wird der umherreisende Künstler zum Zeugen dieses krisenhaften Geschehens und die Aufnahmen, die er in den verschiedenen Regionen der Erde macht, zu den Dokumenten des allgemeinen Niedergangs.

Eine solche Intention mit der Kunst Orozcos zu verbinden, mutet auf den ersten Blick etwas überzogen an, ganz von der Hand zu weisen ist sie aber nicht. Denn, dass der Mexikaner der Fotografie eine entsprechende Erkenntnisfunktion zutraut, steht außer Frage.<sup>[13]</sup> Doch Orozco wäre nicht Orozco, wenn er den vertrauten Formen der politisch engagierten oder politisch relevanten Kunst nicht seine eigene Variante hinzufügen würde. Typisch für ihn ist auch, dass es sich dabei weniger um eine „Position“ handelt, als um eine konkrete Praxis, die unmittelbar in den künstlerischen Handlungsraum ausstrahlt. Wie es der Künstler im bereits erwähnten Gespräch mit Buchloh erläutert hat: „What is interesting now is how the artist behaves in the world, how he lives, what position he takes politically. Now we are producing work living in different countries and having quite close relationships to different countries.“<sup>[14]</sup>

Sichtbar wurde dieses anders geartete Verständnis von politischem Engagement ein weiteres Mal in Venedig, genauer gesagt im Sommer 2003, als der Mexikaner, zehn Jahre nach der Episode mit dem Schuhkarton, erneut an der Biennale teilnahm. Diesmal aber nicht nur als Künstler, sondern auch als Kurator, der eine Sonderschau mit dem Titel „The Everyday Altered“ betreute. Francesco Bonami wiederum, der andere Protagonist aus dem Jahre 1993, war in diesem Jahr der künstlerische Leiter der Biennale und zeichnete damit auch für den Obertitel der Sektion („Delays and Revolutions“) verantwortlich. Von Rezeptivität und ähnlich subtilen Strategien war nun selbst bei Orozco nicht mehr die Rede, dafür umso mehr von Politik und Revolution. Genauer gesagt ging es bei seiner Schau um eine „Politik unserer Lebenswelt“, die „aus alltäglichen Dingen die Materialien und Instrumente unserer revolutionären Gedankenwelt“<sup>[15]</sup> macht. Dazu hatte Orozco vor allem Vertreter der mexikanischen Kunstszene eingeladen - Künstler wie Damián und Fernando Ortega, Daniel Guzman und Abraham Cruzvillegas, die sich, ähnlich wie er selbst, dem Prinzip des „analytischen Objekts“ verschrieben haben. Das heißt: die hauptsächlich mit Fundstücken arbeiten, die sie auf signifikante Weise verändern oder rekontextualisieren, um sie damit zu Metaphern historischer und gesellschaftlicher Prozesse zu machen. Wobei auch diese Künstler den Betrachter nicht mit etwas Ausformuliertem konfrontieren, sondern mit anspielungsreichen Gebilden, deren Bedeutung er für sich selbst konkretisieren muss.

Was man in Venedig zu Gesicht bekam, war deshalb neben dem neuen, kämpferischen Orozco auch der veränderte Aktionsradius, den er mittlerweile mit seiner Kunst beschreibt. Lange Zeit schien der Mexikaner ja zu den Künstlern zu gehören, die sich die Weltgesellschaft oder, etwas pathetisch gesagt, den Menschen als



Bezugsgröße gewählt haben. Das heißt: die bei ihrer Arbeit eine globale Perspektive einnehmen und für die es keinen *cultural bias*, keine Parteinahme für oder gegen eine bestimmte kulturelle Tradition gibt. Das zumindest war das Bild, das man über die Jahre hinweg von ihm gewonnen hatte und das nahezu jede neue Arbeit, die er produzierte, zu bestätigen schien. Nun jedoch wurde deutlich, dass seine Künstleridentität neben der globalen auch eine lokale oder regionale Seite hat. Das heißt konkret, dass Orozco neben den üblichen Beziehungen zu den Zentren der Kunstwelt auch Kontakte zu einer kleinen, aber sehr lebendigen Künstlergemeinschaft in Mexico City unterhält, dem Ausgangspunkt seiner Künstlerlaufbahn. Wie in den Gesprächen mit Hans Ulrich Obrist zu erfahren war, besteht dieser Zusammenschluss gleich gesinnter Künstler bereits seit den achtziger Jahren; zuletzt jedoch sei die Kooperation immer intensiver geworden. Eine durch und durch organische Entwicklung, wie Orozco immer wieder betont, da sich die Gemeinschaft aus dem Fluss des Lebens, des gemeinsam erlebten Alltags entwickelt habe. Gleichzeitig sei damit aber auch ein politisches Bündnis entstanden, eine Interessengemeinschaft, die ihre Kräfte bündelt, um für die eigenen Projekte möglichst gute Rahmenbedingungen zu schaffen.

Ohne Orozco, den international erfolgreichen Künstler als Vorbild und Integrationsfigur, so darf man vermuten, hätte sich diese Zusammenarbeit aber wohl nicht in dieser Form entwickelt, zumindest nicht in dieser Geschwindigkeit und Intensität. Denn das heißt in diesem Fall ja auch: ohne dessen Sensibilität für Räume und Beziehungen, in denen sich neues Leben entwickeln kann. Schließlich hat auch das, was hier am Rande der großen Kunstzentren entstanden ist, ganz unmittelbar mit der Öffnung oder „Aktivierung“ von Räumen zu tun, die es vorher nicht gegeben hat oder die von den bisherigen Strukturen verdeckt wurden. Denkbar gewesen wäre es auch nicht ohne einen Künstler, der ein persönliches Interesse daran hat, offen zu bleiben und der es deshalb auch zulässt, dass sich der Schwerpunkt seiner Arbeit unter dem Eindruck neuer Erfahrungen verlagert.

Auch Orozcos eigener Beitrag zu „Delays and Revolutions“ machte noch einmal deutlich, dass man sich, was die Identität seiner „Künstlerpersönlichkeit“ oder „Position“ betrifft, nicht zu sicher sein sollte. Das heißt: dass er, ungeachtet seines Engagements für die mexikanische Kunstszene, auch weiterhin unterwegs sein wird, in Räumen, die prinzipiell keine Grenzen haben. Diesmal nämlich war es eine Arbeit, die neben bestimmten räumlichen Qualitäten auch eine besondere historische Konstellation ins Spiel brachte: Was Orozco im Arsenal errichten ließ, war eine Replik der *Pensilina*, jener modernen Dachkonstruktion, die der Architekt Carlo Scarpa 1952 für den italienischen Pavillon gebaut hatte, und die seither als dessen Patio ein eher unauffälliges Dasein führt. Orozcos Interesse galt dabei einer Architektur, die ursprünglich nur als Raum - als Behälter - für die dort ausgestellten Kunstwerke gedacht war, die sich aufgrund ihrer extravaganten Form dann aber selbst wie eine Skulptur in den Vordergrund geschoben hatte. Genauer gesagt galt sie der besonderen Erfahrung, die sich an der Gegenüberstellung von Original und Replik machen lässt: „What interested me was the experience of walking between the two, between the ruin of the dusty, open-air pavilion and the wooden replica inside - one to one, almost like a model, which stood in a white room that was very pristine and clean.“<sup>[16]</sup> Eine Erfahrung, die neben der räumlichen auch eine temporale Dimension hatte, da Zeit - genauer gesagt: das Vergehen von Zeit - hier unmittelbar anschaulich wurde. Einmal natürlich wegen der Spuren, die Wind und Wetter an Scarpas Original hinterlassen haben, dann aber auch wegen der ästhetischen und ethischen Inhalte, die sich in der Architektur der Moderne mit bestimmten Formen und Baustoffen verbinden. Während nämlich Orozco sein Dach aus Holzelementen konstruiert hatte, die mit Metallbeschlägen zusammengehalten wurden, war das Original aus Beton gegossen worden, jenem Material, das einmal aufs engste mit dem Ideal eines fortschrittlichen, demokratischen Bauens verbunden war.

Von der Selbstdarstellung eines selbstgewissen Künstlersubjekts war *Shade between Rings of Air* aber letztlich genauso weit entfernt wie der eingangs erwähnte Schuhkarton. Schließlich blieb auch diese, weitaus größer dimensionierte Intervention auf den Betrachter angewiesen, um ihre besondere Evidenz entfalten zu können, und wie bei den meisten Arbeiten Orozcos wurde sie ihm auch diesmal nicht aufgedrängt. Das heißt: Prinzipiell hatte er die Möglichkeit, die Arbeit zunächst einmal ganz wörtlich zu nehmen, als „Schatten zwischen Ringen

aus Luft“ und den Umschlag von Architektur in Skulptur, den Orozco mit seiner Gegenüberstellung heraufbeschworen hatte, frei von irgendwelchen Bedeutungen zu erleben. Genauso naheliegend war in diesem Fall aber auch eine ganz andere Art von Evidenz: die Gewissheit nämlich, dass auch die strahlenden Ideale der Moderne irgendwann zu altern beginnen. Zumal dann, wenn sie Kräften ausgesetzt sind, die älter und wirksamer sind als jene, die Menschen entwickeln, wenn sie sich über ihre ästhetischen Werte und Ziele streiten.

## ANMERKUNGEN

---

[1]

[11] Ebd., S. 177.

[12] Buchloh, "Cosmic Reification", S. 86.

[13] So unterscheidet er seine eigene Auffassung von Fotografie von der der Konzeptkunst mit den folgenden Worten: „The point is more about making something present, which, inevitably, can only be seen through the photograph.“ („Crazy about Saturn“, S. 57.). Und weiter: „I also like to see the work as a vehicle and not only as a recipient. A car is a vehicle, an elevator is a vehicle, the yielding stone is a vehicle. Photography is a vehicle in a way, a way of transporting an event from one place to another.“ (ebd., S. 61).

[14] Orozco, "Benjamin Buchloh interviews Gabriel Orozco in New York", S. 87.

[15] Orozco, zit. n. Paolo Bianchi, „Der veränderte Alltag“, *Kunstforum* 166 (2003), S. 186f.

[16] Orozco, „Crazy about Saturn“, S. 127.