Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Artikel: Orozco in Paris

Autor: Gintz, Claude / Goridis, Uta / Sartarelli, Stephen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679781

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CLAUDE GINTZ

OROZCO in Paris

Damals im Jahr 1955 schrieb Roland Barthes als Kommentar zu dem nagelneuen Citroën D.S.-Modell (wird im Französischen wie *«déesse»* ausgesprochen, was «Göttin» bedeutet): «...Autos heute sind das genaue Äquivalent der grossen gotischen Kathedralen. Ich meine damit: die grosse Schöpfung der Epoche, die mit Leidenschaft von unbekannten Künstlern erdacht wurde und die in ihrem Bild, wenn nicht überhaupt im Gebrauch von einem ganzen Volk benutzt wird, das sich in ihr ein magisches Objekt zurüstet und aneignet.»[1)]

Als Gabriel Orozco sich für seine letzte Ausstellung in Paris[2)] eines dieser alten Citroën-Modelle aussuchte, wollte er es nicht als *readymade* verwenden; seine Absicht war vielmehr, das vorhandene Objekt, das *objet trouvé,* so zu verändern, dass das ursprüngliche Bild des «rein magischen Objekts» verblassen und statt dessen andere (mehr oder weniger) vertraute Bilder beschworen würden.

Orozco hatte die Karosserie einer viertürigen D.S.-Limousine entlang zweier Achsen vom Bug zum Heck zersägen lassen; anschliessend wurde die mittlere Hälfte entfernt und die beiden äusseren Viertel nahtlos zu einem einzigen Objekt zusammengesetzt. Es sieht natürlich immer noch wie eine D.S. aus, gleichzeitig assoziiert man aber auch noch andere Bilder damit: von der Seite scheint es beinahe ein ganz normales Auto zu sein – hell, glatt und glänzend; von vorne oder von hinten könnte man es für ein U-Boot oder einen Torpedo halten. In seinem Innern können zwei Personen auf den warmen, vergilbten Polstern Platz nehmen: die eine vorne, hinter dem Steuerrad, die andere auf dem einen rückwärtigen Sitz. Es von innen zu erfahren ist genauso wichtig wie von aussen um es herumzugehen.[3)] Auf jeden Fall wird man es zuerst aus einer gewissen Entfernung sehen, bevor man seine Karosserie berührt und drinnen, also in ihm, ist. Sehen und Berühren haben bei der physischen Wahrnehmung der Arbeit denselben Stellenwert, obwohl «der Tastsinn unter allen Sinnen der am stärksten entmystifizierende ist, im Gegensatz zum Gesichtssinn, der der magischste ist».[4)]

Mit der ihr innewohnenden Kraft des zeitlichen Abstands verwandelt Orozcos Skulptur LA D. S. – als ein ästhetisches Zeichen – die D.S. in ein Objekt, das nicht mehr wie damals, als «unbekannte Künstler» den Konsum als Sinn und Zweck der westlichen Gesellschaft feierten, die «Quintessenz kleinbürgerlichen Aufstiegs»[5)] ist. Orozcos sorgfältige Arbeit – die Wiederverwertung eines vorgefundenen technologischen Wracks – ist das Ergebnis hervorragender handwerklicher Fähigkeiten, Fähigkeiten, die von der Konsumgesellschaft ganz allgemein, insbesondere aber von den «Minimalisten» (am Ende des Modernismus) vernachlässigt wurden. Hier wurde handwerkliches Können als wertvolle Arbeitstechnik wieder mit dem künstlerischen Schaffen verbunden, wenn auch nach Orozcos Vorstellungen. Im Raum einer Galerie, möglicherweise mit einem oder zwei Besuchern, die in ihr Platz genommen haben, besitzt die «Göttin» – als Objekt – etwas von der Zurückhaltung ägyptischer Kunst oder von einer überlangen Tempelskulptur der Mayas; mit der Extravertiertheit der klassischen (griechischen) Skulptur, der wichtigsten Referenz westlicher Kultur, haben beide so gut wie nichts gemeinsam. Bewegung, ja sogar Geschwindigkeit werden von innen her ausgedrückt.

CLAUDE GINTZ arbeitet als Kunstkritiker, freier Ausstellungskurator und Übersetzer in Paris. Seine gesammelten Aufsätze *Ailleurs et Autrement* sind 1993 bei der Edition Jacqueline Chambon erschienen.

Das Gefühl des tiefen und mühelosen Eintauchens in ihre Umgebung, das unsere modernen, anonymen, massenweise errichteten Kathedralen vermitteln sollen (mit ihren «grossen [Glas-]Flächen der Luft und der Leere»)[6], macht einer anderen Beziehung zur Welt Platz, einer, die unserer eigenen Sicht so fremd ist, dass wir sie kaum für möglich halten... als hätte man derselben Sache einen ganz anderen Sinn gegeben.

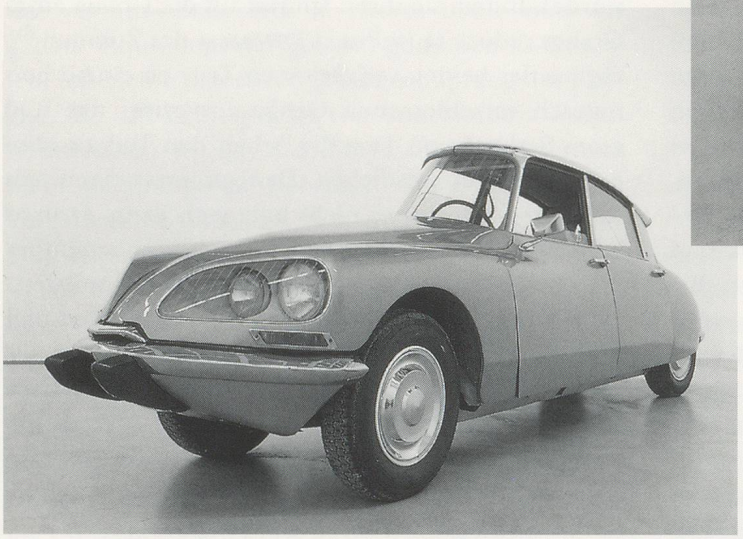
Die D.S. entspricht jedoch haargenau Orozcos früherer Verfahrensweise, ausrangierte Gegenstände wieder zu verwerten und in Umlauf zu bringen. Auch wenn sein wiederaufbereitetes Auto sehr viel spektakulärer und auffälliger ist als zum Beispiel NATURALEZA RECUPERADA (Wiederaufbereitete Natur) (1990) – eine Skulptur aus einem geplatzten und wieder zusammengeschweissten Schlauch, der zu einem Ballon aufgeblasen wurde –, so sind die Prämissen doch dieselben: ein Gegenstand wird dem, was sein Schicksal zu sein scheint – dem Zerfall und der Nutzlosigkeit –, entrissen, und etwas anderes wird aus ihm gemacht, dessen Bedeutung sich aus der Distanz zwischen dem, was er einmal war, und dem, was er jetzt ist und bedeutet, herleitet. Orozcos diskretem Eingriff entspricht ein Diskurs, der sich grundlegend von dem anderer zeitgenössischer Künstler unterscheidet, die auch Autos verwenden, so zum Beispiel John Chamberlain, dessen Arbeiten sich vor allem dadurch zu rechtfertigen scheinen, dass sie ihn selbst als heroischen Künstler bestätigen, der aus Schrott Kunst macht. Oder Bertrand Lavier, der sich damit begnügt, das Wrack eines Alfa Romeos als ein für sich stehendes *ready-made* auszustellen – zwei Gesten, die von der Brutalität des Produkts profitieren.

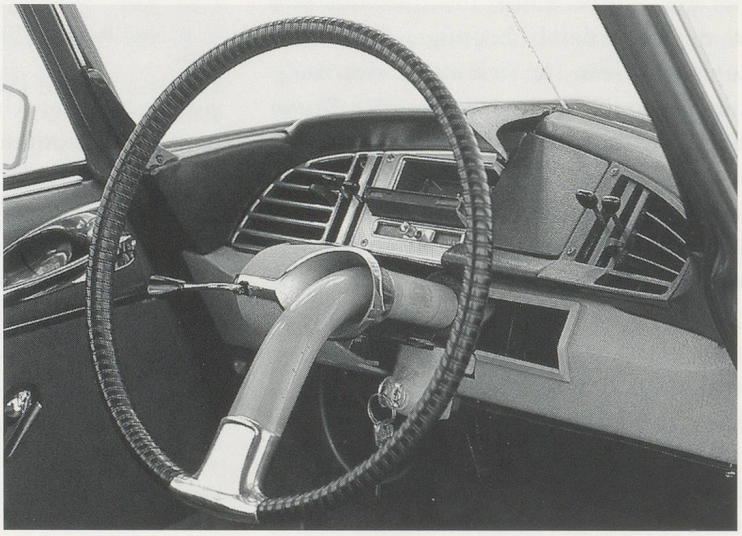
Ein ähnlicher Fall: eine andere von Orozcos neueren Arbeiten – THE YIELDING STONE / DER NACHGEBENDE STEIN (1992) –, die aus schwarzem Plastilin besteht und ungefähr dasselbe Gewicht hat wie der Künstler – eine Skulptur, in deren Oberfläche sich alle möglichen Abfälle pressten, als sie durch die Strassen gerollt wurde –, sie bezog sich wahrscheinlich noch auf vorangegangene Arbeiten von Künstlern wie Penone oder Serra, möglicherweise aber auch auf alte, aus Stein gehauene mexikanische Totenschädel.[7] So gesehen scheint LA D.S einer ganz neuen Art von Selbstbewusstsein zu entspringen, denn augenscheinlich fehlt jeder direkte Bezug zur euroamerikanischen Skulptur seit Duchamp. Statt «auf ihrer skulpturalen Kompetenz zu beharren, die aus dem komplexen Dialog mit der Bildhauerei der jüngsten Vergangenheit resultiert»,[8] was bei früheren Arbeiten auch noch der Fall gewesen sein mag, entzieht LA D.S. als Skulptur, die für sich selbst steht, gerade dieser Ideologie den Boden, der sie ihre Existenz als mystifizierte Ware, als anonyme und vergängliche Kathedrale ihrer Zeit verdankte, eine Ware, die rasch durch neuere ersetzt sein würde (da Jugend ständig reaktiviert wurde). Indem sie ihren Umriss auf die Grösse eines Grabes reduziert (selbst der Prozess des Zusammenfügens der beiden verbliebenen Teile zu einem hermetisch verschlossenen Gehäuse evoziert das Bild eines Sarkophags), lässt die Arbeit den Tod als blinden Fleck im westlichen Denken erscheinen, als Kategorie, mit der es nicht umgehen kann. Orozco inszeniert mit seinen Mitteln (alles war sorgfältig für das grosse Bestattungsritual vorbereitet worden) die Rückkehr des von uns Verdrängten. Dadurch verleiht er seiner Arbeit etwas Beunruhigendes, als würde ein Gespenst, mit dessen Rückkehr wir früher oder später gerechnet hatten, unsere Welt heimsuchen und auf die verborgene Todessehnsucht deuten, die unsere Moderne so verzweifelt zu unterdrücken sucht.

(Übersetzung aus dem Französischen: Uta Goridis)

1) Roland Barthes, *Mythen des Alltags,* edition suhrkamp, 1964, S. 76.
2) Galerie Chantal Crousel, 4. Dezember 1993 bis 26. Februar 1994.
3) Eine weitere Arbeit in dieser Ausstellung war ein Paar eleganter englischer *wing-tip*-Schuhe, die leicht übersehen werden konnten, da sie zusammen mit Kunstbänden und Büromaterial auf einem Regal in den hinteren Räumen der Galerie standen; strukturell beruhten sie auf derselben Prämisse wie LA D.S. Da die Sohlen entfernt worden waren, bevor die beiden Schuhe zusammengeklebt wurden, konnte das Auge frei von aussen nach innen wandern und umgekehrt. Es scheint, dass die Idee zu den SCHUHEN sogar noch vor der LA D.S. entstand.
4) Barthes, s. o. S. 78.
5) Ebenda.
6) Barthes, s. o. S. 77.
7) Siehe Benjamin Buchloh, «Gabriel Orozco», Ausstellungskatalog, The Kanaal Art Foundation, 1933, S. 47.
8) Ebenda, S. 49.

GABRIEL OROZCO, La D.S., 1993. (PHOTO: KLEINEFENN)





CLAUDE GINTZ

OROZCO in Paris

As far back as 1955, commenting on the then brand-new Citroën DS (pronounced *déesse* in French, meaning goddess), Roland Barthes wrote: "... cars today are almost the exact equivalent of the great Gothic cathedrals: I mean the supreme creation of an era, conceived with passion by unknown artists, and consumed in image if not in usage by a whole population which appropriates them as a purely magical object."[1)]

When, for his recent show in Paris,[2)] Gabriel Orozco decided to search out one of these original Citroën models, it was not to use it as a *readymade.* Rather, the idea was that by altering the *found object,* it could be made to depart from its primary image of "purely magical object" and refer to other (more or less familiar) images.

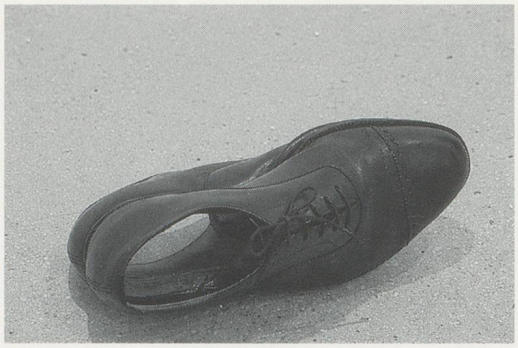
Orozco had the body of the DS four-door sedan cut into three parts along two axes, from front to back; then the inner half was removed and the remaining two outer quarters were joined together to form a single seamless object. It still looks like a DS, of course, but other images come to mind: seen from the side, it almost seems to be a regular car—bright, smooth, and shiny; seen from the front or from the back, it may evoke some kind of small submarine or a torpedo. Inside, it can seat two people on its warm yellowed upholstery: one in front behind the steering wheel, and the other in the single rear seat. Experiencing it from the inside matters as much as circling around it from the outside.[3)] In any case, viewing it from a distance precedes touching its body and then being inside, within it, so to speak. Sight and touch are equally part of the physical experience of the work, although "touch is the most demystifying of all senses, unlike sight, which is the most magical."[4)]

With all the powerfulness of its delay, Orozco's sculpture LA D.S.—as an aesthetic sign—makes the DS into an object that is no longer "the very essence of petit-bourgeois advancement" that it was when "unknown artists" were celebrating consumerism as the telos of Western society.[5)] Orozco's meticulous bricolage—the recycling of a found technological wreck—is a result of fine craftsmanship, a value that both consumerist society in general and "minimal" art (at the end of modernism) in particular have tended to abandon. Here, skill is reintroduced into the artwork as a valuable working procedure, but on Orozco's own particular terms. When installed in the gallery space, with the possibility of one or two visitors seated inside, this "Goddess"—as an object—has something of the restrained quality of Egyptian art or of some hieratic elongated Mayan sculpture, both being as far removed as possible from the extroversion of classical (Greek) sculpture, the primary reference of Occidental culture. Motion, even swiftness, here are expressed from within. The sense of deep and effortless immersion into their environment which our modern, anonymous, mass-produced cathedrals were made to signify (with their "vast [glass] walls of air and space")[6)] gives way to an alternate relationship to the world, one so alien to our own view that we hardly even suspect it can exist... as if the same were actually made to signify an other.

LA D.S., however, is in strict accordance with Orozco's previous strategy of salvaging and recycling discarded objects. Even if his recycled car looks far

---

CLAUDE GINTZ is alternately an art critic, free-lance exhibition curator, and translator in Paris. His collected essays, *Ailleurs et Autrement,* were published in 1993 by Edition Jacqueline Chambon.



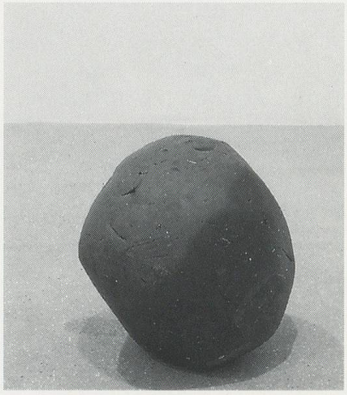
GABRIEL OROZCO, SHOES / SCHUHE, 1993.

more conspicuous and visible than, for instance, NATURALEZA RECUPERADA (Recuperated Nature) (1990) made from a broken rubber innertube cut and re-welded to form an air-filled sphere, it comes out of the same basic premises: redeeming an object from what appears to be its obsolescence and uselessness, and making something else out of it, whose meaning derives from the distance between what it used to be and to signify and what it now is and means. Orozco's discrete surgery presents a discourse that significantly departs from that recently produced by some contemporary artists who use cars, like John Chamberlain, whose work's very raison d'être seems to assert his own identity as hero-artist making art out of scrap or, for that matter, like Bertrand Lavier, who is content to show a wrecked red Alfa Romeo as a *readymade* on its own—two gestures that take advantage of the violence of the commodity.

Similarly, another of Orozco's recent works, THE YIELDING STONE (1992)—made of black plastiline weighing approximately the same as the artist with varied detritus embedded in its surface from having been rolled through the streets—was probably still referencing itself to prior works by artists like Penone or Serra, but possibly also alluding to the stone skulls of ancient Mexico.[7] Seen from this viewpoint, LA D.S. seems to come from a new kind of assertiveness, since there is apparently no more direct reference to Euro-American sculpture, from Duchamp onward. Instead of "insisting on (its) sculptural competence as work that emerge(s) from a complex dialogue with the sculpture of the recent past,"[8] which may have been the case with some of his previous works, LA D.S., as a sculpture on its own terms, denies the very ideology to which its existence—as mythified commodity, as anonymous and ephemeral cathedral of its time soon to be replaced by ever newer ones (youth being perpetually reactivated)—was attached. By shrinking its shape to the scale of a tomb (even the process of joining its two remaining parts in one hermetically sealed shell evokes the image of a sarcophagus), the work refers to death as the Western mind's blind spot, as the very category it is unable to deal with. Through his own means (everything has been carefully set for the grand funerary ritual), Orozco stages the return of our repressed. And in doing so, he gives this work a haunting quality, as if a specter whose eventual appearance has been expected sooner or later were to visit our world, pointing to the hidden death impulse that our modernity tries so desperately to suppress.

(Translation from the French: Stephen Sartarelli)

GABRIEL OROZCO, YIELDING STONE, 1992, plastiline / DER STEIN, DER NACHGIBT, Plastilin. (PHOTOS: KLEINEFENN)



1) Roland Barthes, *Mythologies* (London: Paladin Books, 1973), p. 88.
2) Galerie Chantal Crousel, Dec. 4, 1993 – Feb. 26, 1994.
3) Another work in the exhibition, a pair of elegant black wingtip English shoes, that could have gone unnoticed since it was placed on a shelf in a remote room of the gallery among art books and office equipment, was structurally based on the same premise as LA D.S. Since the soles had been removed before the two shoe bottoms had been glued together, one's eye could travel easily from the outside to the inside and vice-versa. It seems that the idea for SHOES came even before that of LA D.S.
4) Barthes, op. cit., p. 90.
5) Ibid.
6) Ibid., p. 89.
7) See Benjamin Buchloh, "Gabriel Orozco," exhibition catalogue, The Kanaal Art Foundation, 1993, p. 47.
8) Ibid., p. 49.