

# Gabriel Orozco : the Os of Orozco = die Os des Orozco

Autor(en): **Zegher, M. Catherine de / Moses, Magda / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft 48: **Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681271>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# THE OS OF OROZCO

M. CATHERINE DE ZEGHER

*It is not surprising that Pope Boniface VIII, who proposed to have certain pictures painted for St. Peter's, heard of Giotto's fame and sent a courtier to investigate him and his works. On his way to visit Giotto the messenger spoke with many artists in Siena and collected designs from them. He proceeded to Florence and called one morning on Giotto in his workshop. He told his errand and asked for a drawing to take to His Holiness. Giotto, who was very courteous, took a paper and a brush dipped in red. Then, resting his elbow on his side, with one turn of his hand he drew a circle so perfect and exact that it was a marvel to behold. He turned to the courtier, smiling, and said, "Here is your drawing." "Am I to have no more than this?" asked the latter, thinking it a joke. "That is enough and to spare," replied Giotto. "Send it with the rest and you will see if its worth is recognized." The messenger went away very dissatisfied. But he sent Giotto's drawing in to the Pope with the others. The Pope instantly perceived that Giotto surpassed all other painters of his time.*

Vasari's *Lives of the Artists*, 1550

New York, September 12th to October 15th, 1994: four circular plastic yogurt caps on the four blank walls of the Marian Goodman Gallery. That is all. Transparent on top, rimmed in blue, and marked with expiration date and price, each cap from a Dannon yogurt container is placed at eye level in the center of the main gallery walls. Following rather poetic and auspicious solo exhibitions in 1993 at the Kanaal Art Foundation in Kortrijk, Belgium, and at the Museum of Modern Art in New York, the spare YOGURT CAPS was the first work to be installed by Gabriel Orozco in a major commercial gallery in

---

M. CATHERINE DE ZEGHER is the director of the Kanaal Art Foundation in Belgium, where Gabriel Orozco made his first European solo exhibition in 1993. Her most recent exhibition project, "Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art; in, of, and from the feminine," opened at the ICA Boston earlier this year.

New York. Since his spectacular trichotomy and reassemblage of the glorified Citroën LA D.S. at the galerie Crousel in Paris nine months earlier, expectations had begun to build concerning this artist. Emerging into the pontifical center, inevitably he was expected to demonstrate proof of his mastery, the direct trace of the inspired individual: *In painting, a single line which is not labored, a single brush stroke made with ease, in such a way that it seems that the hand is completing the line by itself without any effort or guidance.*<sup>1</sup> No wonder that Orozco's YOGURT CAPS, with its small objects O, was received by some as an aggressive and gratuitous gesture, while others considered it as yet another resolute act defying the institutional art market system.

The trivial, fractional, throwaway object "drawn" as a blue circle onto the white gallery wall might be interpreted as Orozco's response to current demands for authorial charisma in art centers given to sudden enthusiasms for multiculturalism which, on



GABRIEL OROZCO, *FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION)*, 1994, bicycles, 78 x 88 x 88" /

VIER FAHRRÄDER (ES GIBT IMMER EINE RICHTUNG), Fahrräder, 198 x 224 x 224 cm.

(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

the political and economic level, goes hand in hand with multinationalism. The artist seems to succeed in returning these exotic projections and neo-primitivist aspirations by toying with the notion of enforced consumption in our hegemonic culture and, at the same time, debunking the modernist cliché of artistic (painterly) virtuosity. While this strategy reveals the fallacies of the political instrumentalization of artistic practice and identity formation, it is also a witticism aimed at the real dangers of global economic exploitation and ecological destruction. At a glance, the pristine gallery's interior space becomes one big healthy yogurt, the product advertised all over America as being good for you. Even in the eye of a connoisseur, the dated and priced yogurt caps, when abstracted from a domestic register, dismiss the false neutrality of the white walls of public artistic domain. The institutionally sustained and underscored orders of seeing (such as by the gallery, the museum...) are questioned, as is the paradigm of the readymade as uninterrupted continuity in aesthetic object experience.

In a striking way the installation of YOGURT CAPS implies three distinct, yet interconnected, as well as exclusive, modes of object experience: cult value, exhibition value, and exchange value. The mere act of entering the white cube induces in the contemplative viewer an intimation of "the sublime void," here tagged by four blue rings. Perhaps this curious sample of minimalism could be explained as the collision between a purely perceptual experience of the yogurt caps with a reading of the letter/number O as a transcendental sign. Much as the circle of Giotto may be read as the O of God the Father or of infinity in religious symbolic language, Orozco's O could point to eternity (or nothingness).<sup>2)</sup> However, as I get close to the small blue circles, instantly the ritualistic status of the transparent object disappears beneath the black letters and numbers, "SELL BY SEPT 11 B" printed on it and the "99 c" sticker. There, in the twinkling of an eye, on the dot, to the letter, occurs a transformation of the exalted nothingness of the work: the "sublime void" (the cult value) into four tiny, minimal geometric circles in a wide white space (the exhibition value), to be then displaced by the artwork of Orozco (the sign exchange value). But

can this plastic object, shown and seen in a gallery, really ever slip from the divine, mythicized space of the masterpiece back into the logic of serialization, industrial reproduction, and mass consumption?

Literally approaching Orozco's Os, it also becomes clear to me that the blue circular fragment is not outlined by the artist, but shows itself as "automatic" writing/drawing performed by mechanical devices on a plastic cap. Or is it a painted line extruded into relief as braille for the blind to touch? Or does it constitute the empty frame of a lost image? The thing seen is only a thing written and drawn through my own eyes; more, the thing seen dissolves into the status of the material trace/tracing left by the artist (as in *EXTENSION OF REFLECTION*, 1992). In that passage the O seems to be a clearly legible, typographic readymade, one which corresponds to the arbitrary and institutionalized dichotomies of writing and picture, of drawing and readymade. Upsetting in the most "spectacular" way obsolete imperatives of differentiation between the readable and the visible, the disdained plastic disks—the recovered traces of what has been eliminated and thrown away—take possession of a space and force us to look at it in a different way.

Using the ambivalent medium of a mechanically produced image, Orozco allows us to perceive that reading and seeing are not opposed to one another, but ultimately are linked to the oscillation of images between touch and sign, between immediacy and mediation. *The trace no longer speaks except to signal, deceive, supplement the presence of the one who has become only its referent. The traced line has become art, the technical mediation of the thing. And what henceforth it gives access to is no longer the thing but itself, that is, ultimately, the painter.*<sup>3)</sup> In this sense, the plastic O of Orozco brings to mind the I-BOX (1963) of Robert Morris, whereby *the viewer is confronted with a semiotic pun (on the words I and eye) just as much as with a structural sleight of hand from the tactile (the viewer has to manipulate the box physically to see the I of the artist) through the linguistic sign (the letter I defines the shape of the framing/display device: the 'door' of the box) to the visual representation (the nude photographic portrait of the artist) and back.*<sup>4)</sup> Except for a very different conceptual title, this tripartite division of the aesthetic signifier—its

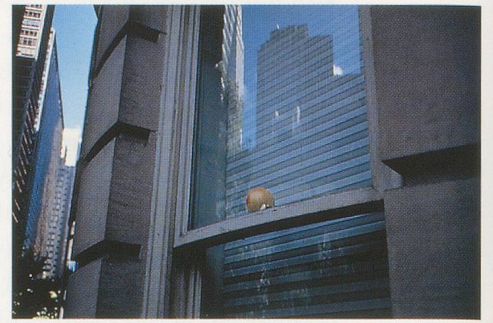
Gabriel Orozco



GABRIEL OROZCO, YELLOW, 1996, garden hose /  
GELB, Gartenschlauch.



ISLAND WITHIN AN ISLAND, 1993,  
c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" / INSEL AUF EINER INSEL,  
31,6 x 47,3 cm.



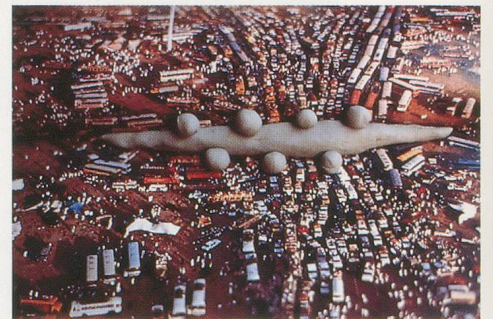
ORANGES, 1993, installation at the MoMA,  
New York / ORANGEN.



COINS IN WINDOW, 1994, c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
MÜNZEN IM FENSTER, 31,6 x 47,3 cm.



YOGURT CAPS, 1994, detail /  
JOGHURTDECKEL.



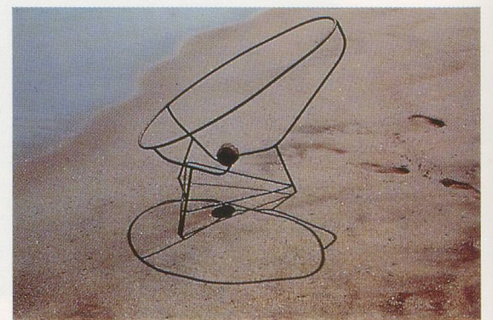
TRAFFIC WORM, 1993, c-print, 27<sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
VERKEHRSSCHLANGE, 31,6 x 47,3 cm.



LIGHT SIGNS (KOREA), 1995, plastic sheet with  
acrylic paint in light box, 39<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 39<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 7<sup>3</sup>/<sub>4</sub>" /  
LICHTZEICHEN (KOREA), Acryl auf Plastiktuch  
in Lichtvitrine, 100 x 100 x 19,7 cm.



DOG CIRCLE, 1995, c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
HUNDEKREIS, 31,6 x 47,3 cm.



SANDBALL AND CHAIR I, 1995,  
c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
SANDKUGEL UND STUHL I, 31,6 x 47,3 cm.



COMMON DREAM, 1996, c-print, 27<sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
GEMEINSAMER TRAUM, 31,6 x 47,3 cm.



RECAPTURED NATURE, 1990,  
rubber, 37<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 37<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 37<sup>3</sup>/<sub>8</sub>" /  
WIEDERGEWONNENE NATUR, Gummi,  
95 x 95 x 95 cm.



GREEN BALL, 1995, c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
GRÜNE KUGEL, 31,6 x 47,3 cm.



CATS AND WATERMELONS, 1992,  
c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" / KATZEN UND WASSER-  
MELONEN, 31,6 x 47,3 cm.



MOON TREE, 1996, installation detail /  
MONDBAUM, Detail.



BALL ON WATER, 1994, c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" /  
KUGEL AUF WASSER, 31,6 x 47,3 cm.



YIELDING STONE, 1992,  
plasticine and dust, 60 kg /  
NACHGEBENDER STEIN,  
Knetgummi und Strassenstaub.



HORSES RUNNING ENDLESSLY, 1995,  
wooden chessboard, knights / ENDLOS RENNENDE  
PFERDE, Schachbrett und -pferde aus Holz.



COMEDOR EN TEPOZTLAN /  
DINNER TABLE IN TEPOZTLAN, 1995, c-print,  
27<sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" / MITTAGSTISCH IN TEPOZTLAN,  
31,6 x 47,3 cm.



GABRIEL OROZCO, WET WATCH, 1993, c-print, 2 $\frac{7}{16}$  x 18 $\frac{5}{8}$ " /  
NASSE UHR, 31,6 x 47,3 cm.

(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

separation into object, linguistic sign, and (lost or voided) photographic reproduction—is restated in Orozco's work. However, as to the auto-portrait in the round (*portrait en ronde bosse*, *portrait en miniature*), the blue frame is empty and recalls singularly the photographic self-portrait of Edward Steichen, SELF PORTRAIT, MILWAUKEE (1898), which shows the artist next to a small, empty, rectangular frame on the wall, as if the nonvisible inscribed itself as latent, imaginary, hidden, unconscious, or past. In the same way, the small object O as an "expandable" trace becomes Orozco's self-portrait; at the same time the first letter of his name might be read for the Other. Or, is the O a sly narration of the American dream "From zero to hero?" For Orozco knows better than anyone that this dream's spectral inversion is the hidden policy of an art scene perpetually obsessed by the new.

Situated at the intersection of identity and anonymity, when we look closely into the plastic Os, a pellucid mirror image partially reflects the viewer: In

a shared borderspace auto-portrait and allo-portrait, subject and object, fade and emerge, together but differentiated. According to Jacques Derrida *the self-portrait would first consist in assigning, thus in describing, a place to the spectator, to the visitor, to the one whose seeing blinds; it would assign or describe this place following the gaze of a draftsman who, on the one hand, no longer sees himself, the mirror being necessarily replaced by the destinator who faces him, that is, by us, but us who, on the other hand, at the very moment when we are instituted as spectators in (the) place of the mirror, no longer see the author as such, can no longer in any case identify the object, the subject, and the signatory of the self-portrait of the artist as a self-portraitist.*<sup>5)</sup> In this way, although the minimal exactness of YOGURT CAPS apparently intensifies the geometrization of space and the objectivity of perspective, Orozco's work, paradoxically, challenges the sense of mastery of space—the spectator in the center and the artist in the margins. This shift in spatial awareness also occurs whenever the reader attempts to control the scene of drawing and the scopic field, to locate a viewpoint from which s/he can capture the complete work. All attempts fail. Like a blind spot, one of the four Os stays always out of sight, out of reach, invisible. Meanwhile, the other three Os, like monocular prostheses for the reader/viewer, supplement both sight and scopic pulsion. Art verges on becoming a total experience, limitless, resisting all attempts to stabilize it. A similar strategy is deployed in FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION)/CUATRO BICICLETAS (SIEMPRE HAY UNA DIRECCION) (1994), and in HORSES RUNNING ENDLESSLY/CABALLOS CORRIENDO INFINITAMENTE (1995)—*what consciousness does not see it does not see for reasons of principles; it is because it is consciousness that it does not see* (Maurice Merleau-Ponty).

Out of sight out of mind? It seems that YOGURT CAPS never constitutes a whole but is consigned to oblivion, since at least one of the Os always stays behind the viewer. Might one construe a subtle assonance between this missing O and the Lacanian *objet a*—the nonobject, the unattainable Other?<sup>6)</sup> Lacan's strange formulation *petit a*, an archaic psychic trace, or a primary mental inscription of the residue... of the originary part-object or the real archaic m/other, refers to what



GABRIEL OROZCO, OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM, 1996, wood, slate, mixed media, 35 x 121 $\frac{3}{4}$  x 90" /  
OVALER BILLIARDTISCH MIT PENDEL, Holz, Schiefer, verschiedene Materialien, ca. 89 x 310 x 229 cm.

(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)





GABRIEL OROZCO,  
*installation at Kanaal Foundation, Kortrijk, 1993.*



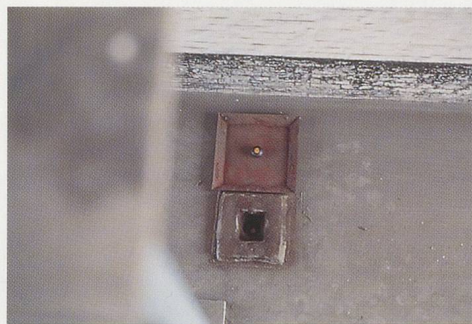
SOFT BLUE, 1993, plasticine and Letraset,  
 $4\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{2}$ " / SANFTES BLAU, Knetgummi und Letraset,  
ca. 11,5 x 11,5 x 11, 5 cm.

remains for the subject of the part-object after its separation from it, but which is yet not integrated into the "whole" body—that is, the remnants of the schism. The lacking *objet a* always stays "behind" the desire, and in itself has no form.<sup>7)</sup> In the mental, visual dimension, the lost *objet a* is the gaze (associated with the m/other's look), the cause of desire in the scopic field. Negotiating this scopic drive, however, it seems that Orozco's O—in contradistinction to the gaze presented by Lacan as phallic and beyond communication—concerns the near loss of the object, its network of links and the process of creating meaning itself. *The object as an absence and not as an existence, is hinted at in an imaginary way in phantasy in which an 'impossible meeting,' on the level of the part-object from which the subject had already separated may take place. By means of the phantasy, the subject can come into contact with what had been 'removed' from him/herself during the process of inscribing the body within the framework of the symbolic order by a subjectivising discourse.*<sup>8)</sup> Thus, the O rather relates to the matrixial *objet a*, in Bracha Lichtenberg Ettinger's theory of "the matrixial gaze," a shared and hybrid object in a composite subjectivity, beginning in the feminine/prenatal encounter. In a matrixial perspective, the becoming-together precedes the being-one. Relations without-relating and distance in proximity preserve the co-emerging Other as both subject and object, rather than reducing it to mere object. Borderlines between subjects and objects become thresholds. Through this process, the matrixial gaze *escapes the margins and returns to the margins. Conceived borderlines and thresholds are continually transgressed or dissolved allowing the creation of new ones.*<sup>9)</sup>

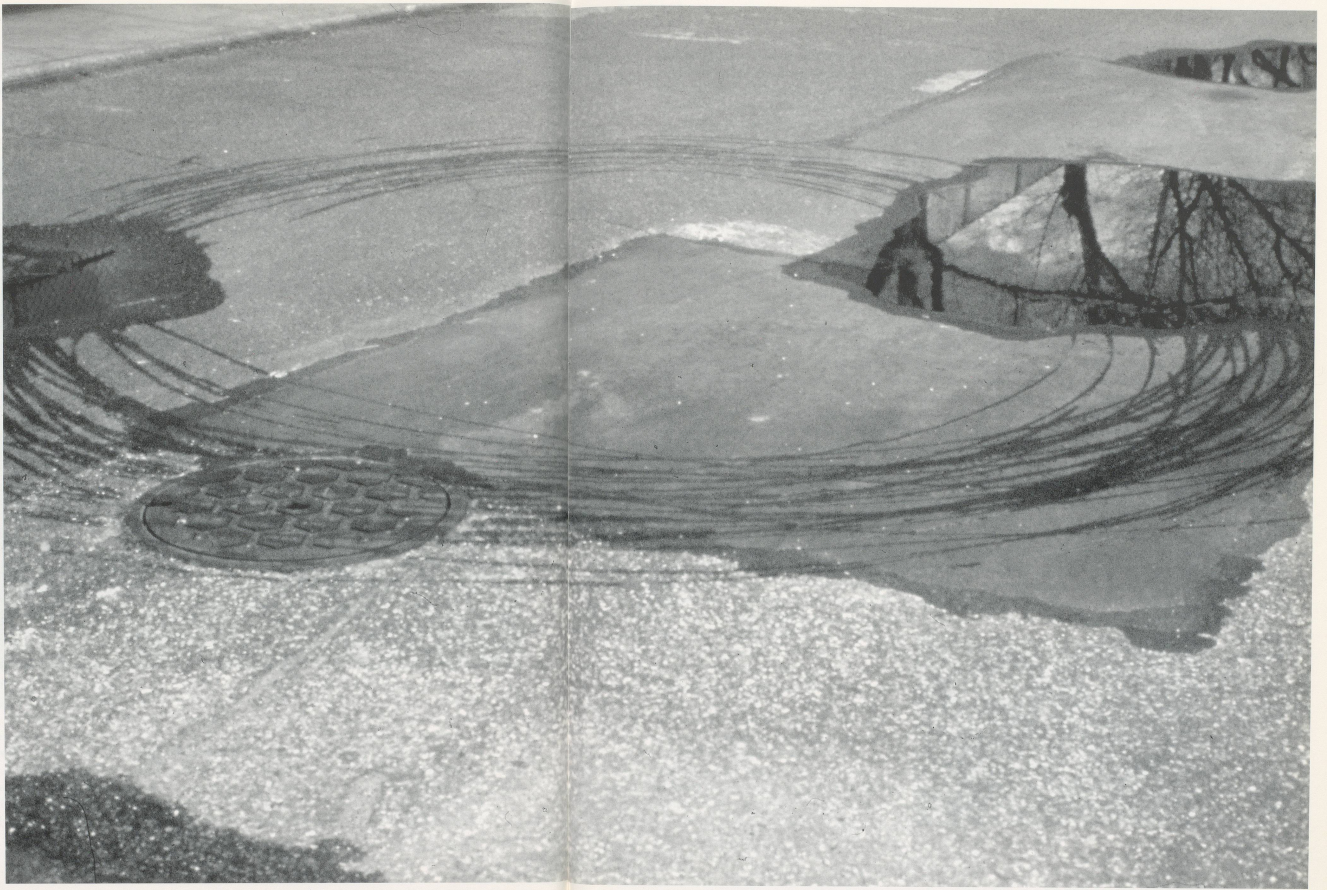
This shifting focalization materializes in an earlier project at the Kanaal Art Foundation (1993), where Orozco plots four points through the stories of a dilapidated brewery tower. The four colored dots—a white spot on a table from UNDER THE TABLE/BAJO LA MESA, a blue from SOFT BLUE/SUAVE AZUL, a yellow from GRAPEFRUIT/TORONJA, and an orange from ORANGE WITHOUT SPACE/NARANJA SIN ESPACIO—are propelled into space on an axis through holes in the tower floors, as if following the vertical trajectory of the brewing process from top to bottom. Drawing the spectator's eyes into the deep shaft, the

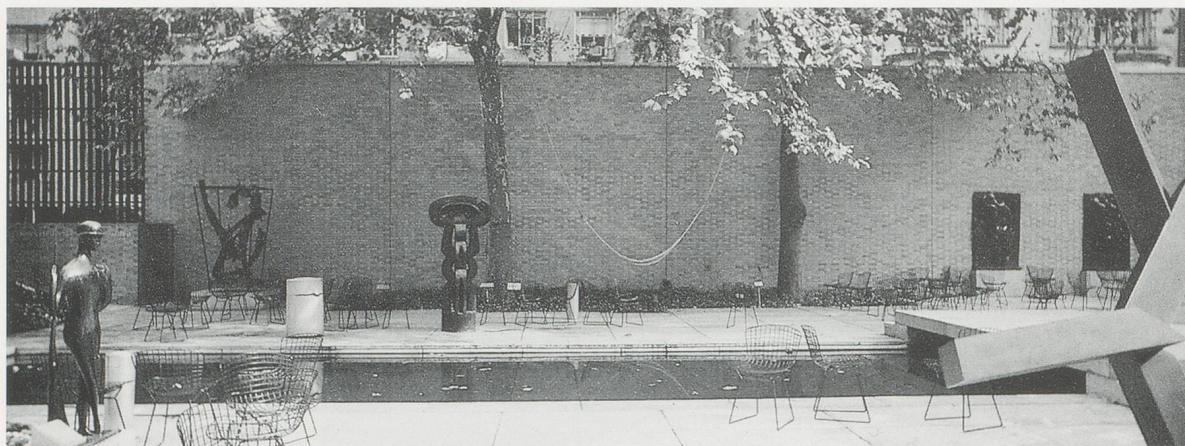
plasticine piece at the bottom, ORANGE WITHOUT SPACE—like a huge old teddy bear’s eye—looks at us looking at it, and thus returns the othering gaze to the viewer caught in the act. These colored points, like the balls in the OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM (1996) and, perhaps even more, YOGURT CAPS, coordinate the possibilities of seeing, touching, and moving (see also LIGHT SIGNS, 1995, and THE ATOMISTS, 1996). Since in these pieces the viewer can never focus on all circular “drawings” at once, Orozco succeeds in avoiding the single-point perspective of things in space, and at the same time effects an Augenblick, equating the present of visual perception with drawing’s reliance on memory. In YOGURT CAPS, the O reminds us that *in order to be absolutely foreign to the visible, and even to the potentially visible, to the possibility of the visible, this invisibility would still inhabit the visible, or rather, it would come to haunt it to the point of being confused with it, in order to assure, from the specter of this very impossibility, its most proper resource.*<sup>10</sup> This work brings to mind yet another piece by a Belgian contemporary of Orozco’s, Joëlle Tuerlinckx, ZERO: IT IS THE NUMBER OF THINGS YOU HAVE WHEN YOU DO NOT HAVE ANYTHING (1996). An overhead projector throws the handwritten definition on the unretouched exhibition wall; stains from evaporated water bubbles left after a cleansing wipe of the overhead projector’s plastic writing surface, together with the marks of filled-in holes from the former exhibition accrochage, create a pattern of irregular spots. These points oscillate between projection/illusion and reality, between memory/absence and presence. Like the sculptural cast, adhering to but differing each time from the mold (positive into negative), both works have the capacity to conflate opposites, embodying the Duchampian concept of *infra-mince*. This exchange of properties is exemplified in Orozco’s MY HANDS ARE MY HEART/MIS MANOS SON MI CORAZON (1991) and MANI MARINE (1995).

Roland Barthes’s elucidation of the relationship between art and politics in *Writing Degree Zero* has an obvious corollary in Orozco’s O. Barthes is not claiming that literature does or should exist in a social, historical, or ethical vacuum: The notion of zero-degree, neutral, colorless writing (or *l’écriture*



ORANGE WITHOUT SPACE, 1993, orange and plasticine /  
ORANGE OHNE RAUM, Orange und Knetgummi.





GABRIEL OROZCO, HAMMOCK AT MOMA GARDEN, 1993, c-print, 13 x 34" / HÄNGEMATTE IM MOMA-GARTEN, 33 x 86,4 cm.

(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

*blanche*, a term coined by Sartre in his famous review of Camus's *L'Étranger*) enters his argument as the *last episode of a Passion of writing, which recounts stage by stage the disintegration of bourgeois consciousness, and again at the end as one solution to the disintegration of literary language.*<sup>11</sup> Exploring changes in the reception and distribution of the artwork, some artists from Orozco's generation presuppose—in an agonized suspension between contradictory goals—both the effort to abolish the aesthetic object and the effort to confine an artistic experience to ethical communication. Is there a noninstrumentalized or nonreified side to the social object of language, or not? In Orozco's work, "writing degree zero" appears literally in the automatic writing/drawing of O shapes, as seen in YOGURT CAPS, LOST LINE/LINEA PERDIDA (1993), HAMMOCK at MOMA (1993), and figuratively in the mechanized handwriting/drawing of repetitive lines such as in DIAL TONE/ TONO DE MARCAR (1992) and PARKING UNTITLED (Nos. 1–18, 1996). The latter serial project consists of pencil tracings on paper, arbitrary gestures which endlessly enunciate both the daily routine and, hence, the "sense and sensibility" of the artist. In order to trace in a clear, objective, and impersonal way the parallel, vertical lines on a piece of paper, Orozco uses a ruler but encounters resistance from his own finger/eye in attempting to draw those straight lines. Between instrumentalization and impulse, he follows his fingertip and thus incorporates the erroneous disconti-

nunity as a chink in the perfectly straight line. Again and again, within the poetry, precision, and sparseness of Orozco's work, the irrational seems to pierce through the "objective" order. Courting objectivity, he incorporates its subjective opposite and nonlogical pole, challenging devotion to geometric laws and the idea of *perspective as doubly objective—on the one hand a system, made objective by means of its mathematical grounding, through which to order and organize objects, and on the other, the possibility of those objects displaying themselves in their very objectivity: as a set of stereometric bodies, "variations or compounds of spheres, cylinders, cones, cubes, and pyramids,"*<sup>12</sup> as in SANDBALL AND CHAIR I (1995).

In Orozco's oeuvre, the roundness of being, or of experience, is very pervasive: to name a few, RECAPTURED NATURE/NATURALEZA RECUPERADA (1990); CRAZY TOURIST/TURISTA MALUCO (1991); PINCHED BALL/PELOTA PONCHADA (1993); HOME RUN (1993); STOPPER IN MOMA (1993); GREEN BALL/BOLA VERDE (1995); LIGHT SIGNS (1995). In particular YIELDING STONE/PIEDRA QUE CEDE (1992) could be yet another self-portrait of the artist in the round, since this black, solid lump of plasticine corresponds to Orozco's body weight and, while being rotated in the street, absorbs every single anonymous indexical imprint of particles and accidental debris on its skin.<sup>13</sup> Gaston Bachelard's phenomenological meditation on roundness here suggests itself, *since images of full roundness help us to collect ourselves, permit us to confer an initial constitution on ourselves, and to con-*

firm our being intimately, inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round.<sup>14</sup> And although, when a thing becomes isolated, it becomes round, and assumes a figure of being that is concentrated upon itself ... everything round invites a caress. It is precisely in this interspace between self-constituting isolation and caress that Orozco's work exists and manifests a different relationship to the spherical, reverberating its permanent contact with the other. He considers that one can only physically survive the pressures and frictions of real life by becoming "round," by accepting the frottage of contact—much like a planet in the universe or a stone in the river. Challenging the square and static objects of Minimalism, Orozco addresses the roundness of, say, a human belly or an organic shape as a container or a "matrix" for continuous exchange and encounters in difference between subjects. His work concerns disposition towards, not imposition on, otherness.

In the same manner, inner and outer space are correlated in Orozco's open-ended "drawing" of blue plastic circles. Unlike in painting, where color tends to subordinate and conceal the canvas, a line traced

on paper, or in this case on the wall, simultaneously divides and interconnects space. Like the paper under a drawing, the white wall under the transparent yogurt caps remains one continuous space in which the areas to each side of the rim interact. But preceding any reading or interpretation, Giotto's *O* is in the first place a drawing. 'Drawing' is that which, before it is sign in the sense of 'sign of,' is a sign of itself. 'Drawing,' before being a sign of 'something else than itself,' sketches itself, engraves or draws or writes itself in its own space; 'drawing,' before signifying anything, signifies itself. In technical terms one can state that a drawing moves on or at the borderline of semiosis, and that it, even more than any other sign, plays on the ambiguity of mimetic desire. In an image the line that we draw on the edge of our rational abilities intersects between mimesis and semiosis.<sup>15</sup>

Reading and seeing YOGURT CAPS, I realize that Orozco's rebus unfolding behind and in front of my eyes is riddled at once with ludicrous rigor and logical randomness, as its title and display suggested all along. Is the *O* a thin blue line between statement and joke? Looking at his recent "drawing" series, THE ATOMISTS, it would seem that the story of Orozco's *O*s still has to be told...

1) Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, first published in Venice, 1528 (New York: Penguin Books, 1967), p. 70.

2) Paul De Vylder notes in his essay "De O van Giotto" that "serious historians could indicate the Neoplatonic background of the period in which Vasari's anecdote is told, and argue that Giotto's *O* is a material token of a higher reality, of a pure idea." *Jarg Geismate: Personal Drawings* (Düsseldorf and Sint-Niklaas, 1992), p. 15.

3) Bernard Vouilloux, "Drawing Between the Eye and the Hand: (On Rousseau)" in: *Yale French Studies* 85, p. 182.

4) Benjamin H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" in: *October* 55, Winter 1990, pp. 116–117.

5) Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), p. 62. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas in a volume of the Parti-pris series from the Louvre.

6) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, translated by Alan Sheridan (New York: Norton, 1981).

7) "The *petit a* could be said to take a number of forms, with the qualification that in itself it has no form, but can only be thought of predominantly orally or shitily. The common factor of *a* is that of being bound to the orifices of the body. What repercussions, therefore, does the fact that the eye and the ear are orifices have on the fact that perception is spheroidal for

both of them?" Jacques Lacan, "Le Séminaire de Jacques Lacan, 21 janvier 1975" in: *Ornicar* No 3, (Paris: University of Paris VIII, 1975) pp. 164–5. Translated by Jacqueline Rose in *Feminine Sexuality* (New York: W.W. Norton & Company, 1982), pp. 163–171.

8) Concerning the reading of the *objet a*, I am indebted to Bracha Lichtenberg Ettinger's "Woman as *objet a* Between Phantasy and Art" in: *Complexity—Journal of Philosophy and the Visual Arts* (London: Academy Press, 1995), pp. 57–77.

9) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: University of Leeds, Feminist Arts and Histories Network, 1995), pp. 1–30.

10) Derrida, *ibid.*, p. 51.

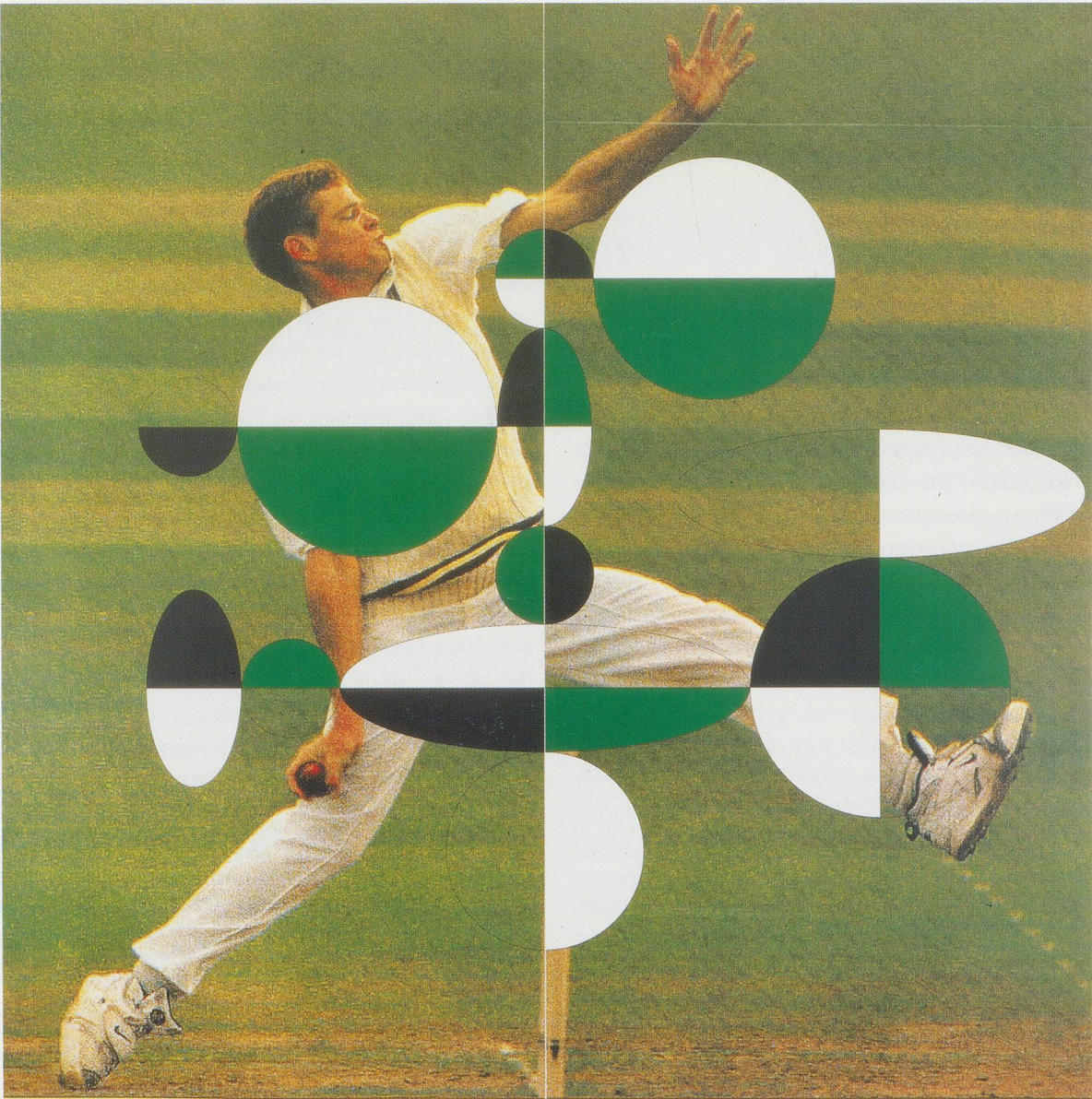
11) Susan Sontag in her preface to Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 1968).

12) Rosalind Krauss, "The LeWitt Matrix" in: *Sol LeWitt Structures 1962–1993* (New York: The Museum of Modern Art and London: The Oxford University Press, 1993), pp. 25–33.

13) For a more detailed discussion of YIELDING STONE, see Benjamin H.D. Buchloh, "Refuse and Refuge" in: *Gabriel Orozco*, ed. Catherine de Zegher (Kortrijk: The Kanaal Art Foundation, 1993).

14) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, (Boston: Beacon Press, 1994), pp. 232–241. Originally published as *La poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).

15) Paul De Vylder, *op. cit.*



Making strides: Pollock, who took five Derbyshire wickets, provided further evidence of his potential yesterday. Photograph: Ian Stewart

GABRIEL OROZCO, MAKING STRIDES, 1996, 3 part computer-generated print, plastic coated, 78 $\frac{1}{4}$  x 115" /  
GROSSE SCHRITTE MACHEN, dreiteiliger computergenerierter Druck, mit Plastikfolie überzogen, ca. 200 x 292 cm.

(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

# DIE OS DES OROZCO

M. CATHERINE DE ZEGHER

*Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass dieses Werk dem Giotto in Pisa und an anderen Orten einen solchen Ruf verschaffte, dass Papst Bonifatius VIII., der einiges in St. Peter malen lassen wollte, einen seiner Hofleute in die Toskana schickte, um zu erkunden, was für ein Mann Giotto sei und wie seine Arbeiten wären. Da dieser Höfling vorerst hören und sehen wollte, welche andere Florentiner Meister noch in der Malerei und im Mosaik Vorzügliches leisteten, sprach er in Siena mit vielen Künstlern und ging, nachdem er Zeichnungen von ihnen erhalten hatte, nach Florenz. Dort trat er eines Morgens in die Werkstatt Giottos, der eben an der Arbeit sass, eröffnete ihm den Willen des Papstes, erklärte, in welcher Weise sich dieser seiner Kunst bedienen wolle, und bat ihn endlich, etwas zu zeichnen, was er seiner Heiligkeit schicken könnte. Giotto, der sehr höflich war, nahm ein Blatt und einen Pinsel mit roter Farbe, legte den Arm fest in die Seite, damit er ihm als Zirkel diene, und zog, indem er nur die Hand bewegte, einen Kreis so scharf und genau, dass es in Erstaunen setzen musste. Darauf sagte er lächelnd zu dem Hofmann: «Da habt Ihr die Zeichnung.» Sehr erschrocken, fragte dieser: «Soll ich keine andere als diese bekommen?» «Es ist genug und nur zuviel», antwortete Giotto. «Schickt sie mit den übrigen hin, und Ihr sollt sehen, ob sie erkannt wird.» Der Abgesandte, der wohl sah, dass er sonst nichts erhalten könnte, ging sehr missvergnügt fort und zweifelte nicht daran, dass er gefoppt worden sei. Als er jedoch dem Papst die Zeichnungen und die Namen derer sandte, die sie gefertigt hatten, schickte er auch diejenige von Giotto und berichtete, wie er, ohne Zirkel und ohne den Arm zu bewegen, den Kreis gezogen habe. Hieran erkannten der Papst und viele sachkundige Hofleute, wie weit Giotto die Maler seiner Zeit übertraf.*

Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* (1550)

New York, 12. September bis 15. Oktober 1994: Vier runde Joghurtdeckel aus Plastik an den vier leeren Wänden der Marian Goodman Gallery, das ist alles. Durchsichtig, blau eingefasst, mit aufgeprägtem Verfallsdatum und aufgeklebtem Preisschild, ist jeweils ein Joghurtdeckel der Marke Dannon auf Augen-

M. CATHERINE DE ZEGHER ist Direktorin der Kanaal Art Foundation in Kortrijk, Belgien, wo Gabriel Orozco 1993 seine erste Einzelausstellung in Europa hatte. Ihr jüngstes Ausstellungsprojekt, «Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art; in, of, and from the feminine», wurde dieses Jahr im ICA Boston gezeigt.

höhe in der Mitte jeder der vier Wände angebracht. Nach seinen eher poetischen und vielversprechenden Einzelausstellungen 1993 in der Kanaal Art Foundation im belgischen Kortrijk sowie im New Yorker Museum of Modern Art war das karge YOGURT CAPS (Joghurtdeckel) das erste Werk Gabriel Orozcos, das in einer der grossen Privatgalerien in New York gezeigt wurde. Seit Orozcos spektakulärer Dreiteilung und Neuzusammensetzung des legendären Citroën D.S. in der Galerie Crousel in Paris, neun Monate zuvor, waren die Erwartungen des Publikums naturgemäss hoch. In der Kunstmetropole New York wurde von ihm nun ein Nachweis seines

Könnens erwartet, der seine inspirierte Handschrift trüge. Kein Wunder also, dass Orozcos YOGURT CAPS mit den kleinen, objekthaften Os von manchen als aggressive und willkürliche Geste aufgefasst wurde, während andere das Werk als weiteren resoluten Akt des Widerstandes gegen die Mechanismen des etablierten Kunstmarkts ansahen.

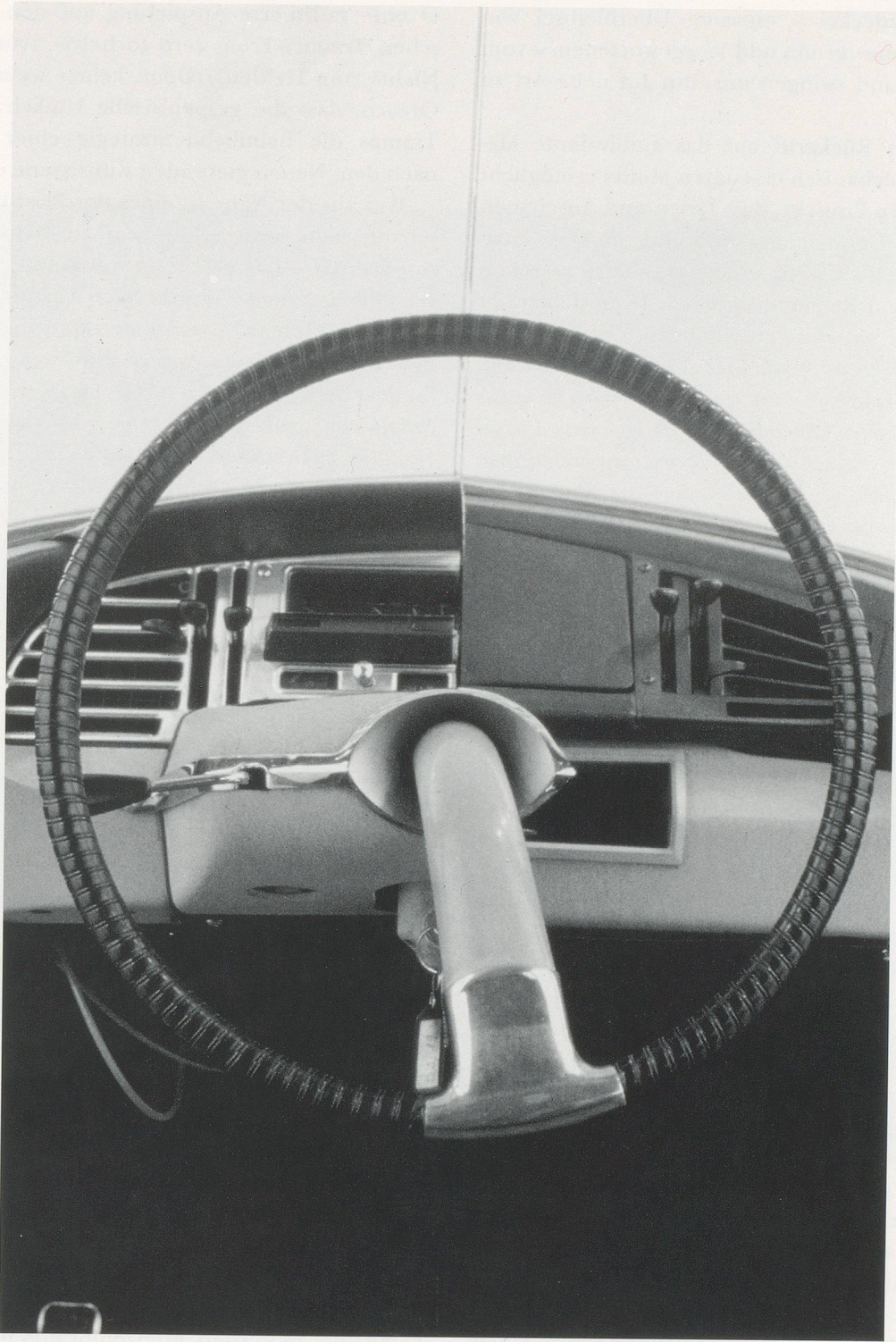
Das triviale Wegwerfobjekt, das als blauer Kreis auf die weisse Galeriewand «gezeichnet» ist, liesse sich als Antwort auf den gegenwärtig herrschenden Bedarf an Schöpfercharisma in einer Kunstszene verstehen, welche einer plötzlichen Begeisterung für den Multikulturalismus frönt, der wiederum auf politischer und wirtschaftlicher Ebene mit dem Multinationalismus Hand in Hand geht. Orozco gelingt es, diese exotischen Projektionen und neoprimitivistischen Bestrebungen umzukehren, indem er mit dem Begriff des Konsumzwangs in unserer hegemonischen Kultur spielt und gleichzeitig das mit der Moderne verbundene Klischee der künstlerischen (insbesondere maltechnischen) Virtuosität entmystifiziert. Während diese Strategie die Trugschlüsse der politischen Instrumentalisierung künstlerischer Praxis und Identitätsbildung aufdeckt, beinhaltet sie zugleich eine geistreiche Anspielung auf die realen Gefahren globaler wirtschaftlicher Ausbeutung und ökologischer Zerstörung. Schon beim ersten Hinsehen mutiert das makellose Innere der Galerie zu einem einzigen grossen, gesunden Joghurt, jenem landesweit gepriesenen Produkt, das gut für dich ist. Selbst in den Augen eines Kunstkenners stören die mit Datum und Preis versehenen Joghurtdeckel, aus ihrem häuslichen Kontext herausgelöst, die trügerische Neutralität der weissen Wände des öffentlichen Kunstraums. Die von Institutionen (wie der Galerie, dem Museum u. a. m.) emphatisch geförderten Massgaben des Sehens werden ebenso in Frage gestellt wie das Paradigma des Ready-made als durchgehende Grösse in der Erfahrung des ästhetischen Objektes.

In eindrucksvoller Art und Weise vereint die Installation YOGURT CAPS drei verschiedene, gleichzeitig zusammenhängende und für sich stehende Formen des Objekterlebens: Kultwert, Ausstellungswert und Tauschwert. Der blosse Akt des Eintretens in den weissen Kubus des Galerieraums erzeugt im kontemplativen Betrachter ein Gefühl «erhabener

Leere», die in diesem Fall von vier blauen Ringen markiert wird. Vielleicht liesse sich diese kuriose Minimalismusprobe als Kollision zwischen dem blossen Wahrnehmen der Joghurtdeckel und dem Lesen des Buchstabens oder der Ziffer O als transzendentes Zeichen erklären. Ganz so, wie Giotto's Kreis in der religiösen Symbolsprache als das O Gottvaters bzw. der Unendlichkeit gedeutet werden kann, so könnte auch Orozcos O auf die Ewigkeit (oder das Nichts) verweisen.<sup>1)</sup> Sobald man jedoch näher an die kleinen blauen Kreise herantritt, verschwindet der ritualistische Status des durchsichtigen Objektes umgehend hinter den aufgeprägten schwarzen Buchstaben und Ziffern «SELL BY SEPT 11 B» und dem aufgeklebten «99c»-Preisschildchen. Und dort, in diesem Augenblick, vollzieht sich die Verwandlung dieses hehren Nichts: zunächst von der «erhabenen Leere» (dem Kultwert) zu vier winzigen, minimalistisch-geometrischen Kreisen im weiten weissen Raum (dem Ausstellungswert) und schliesslich zum Kunstwerk Orozcos (dem symbolischen Tauschwert). Aber kann dieses in einer Galerie ausgestellte und bestaunte Plastikobjekt wirklich jemals wieder aus dem sakralen, mythisierten Raum des Meisterwerks in die Ordnung des Serienmässigen, der industriellen Reproduktion und des Massenkonsums zurücksinken?

Beim Nähertreten wird zudem sichtbar, dass die blaue Kreislinie nicht vom Künstler stammt, sondern eine maschinell erzeugte Beschriftung oder Zeichnung ist. Handelt es sich vielleicht sogar um eine auch für Blinde ertastbare Linie, die auf den Deckel geprägt wurde? Oder um den leeren Rahmen eines verlorengegangenen Bildes? Was wir sehen, wird erst in unseren Augen zur Schrift oder zur Zeichnung, mehr noch, was wir wahrnehmen, folgt der vom Künstler gelegten materiellen Spur, seiner Vorgabe – wie in *EXTENSION OF REFLECTION* (Erweiterte Spiegelung, 1992). In diesem Übergangsprozess erscheint das O wie ein deutlich lesbares typographisches Ready-made, eines, das der willkürlichen, institutionalisierten Dichotomie von Schrift und Bild, von Zeichnung und Ready-made entspricht. In «spektakulärster» Manier obsoleter Imperative der Differenzierung zwischen Les- und Anschaubarem über den Haufen werfend, ergreifen diese lächer-





GABRIEL OROZCO, LA DS, 1993, detail.

lichen Plastikdeckel – einsame Überbleibsel von bereits Ausgemustertem und Weggeworfenem – vom Raum Besitz und zwingen uns, ihn auf neue Art zu betrachten.

Durch den Rückgriff auf das ambivalente Medium eines mechanisch erzeugten Motivs ermöglicht Orozco uns die Einsicht, dass Lesen und Anschauen einander nicht entgegengesetzt sind, sondern letztlich beide mit dem Oszillieren von Bildern zwischen Berührung und Zeichen, zwischen Unmittelbarkeit und Vermitteltem zusammenhängen. *Die Ausdruckskraft des Gezeichneten beschränkt sich nur mehr darauf, die Gegenwart eines zu seinem blossen Referenten Gewordenen zu signalisieren, zu simulieren, zu ergänzen. Die gezeichnete Linie ist nunmehr zu Kunst, zur technischen Vermittlung dessen, wofür sie steht, geworden. Und worauf sie fortan verweist, ist nicht länger das, wofür sie steht, sondern eben sie selbst, das heisst letztlich der Maler.*<sup>2)</sup> So besehen, erinnert Orozcos Plastik-O an I-BOX (1963) von Robert Morris, der den Betrachter zugleich mit einem semiotischen Spiel (mit den homophonen Wörtern «I» und «Eye») konfrontiert wie mit einem spielerischen Wechsel vom Taktilen (der Betrachter muss an dem Kasten physisch herumhantieren, um des Ichs des Künstlers ansichtig zu werden) über das Sprachzeichen (der Buchstabe «I» bildet die Grundform der Rahmen- beziehungsweise Schauvorrichtung: die «Tür» des Kastens) hin zur bildlichen Darstellung (das photographische Aktporträt des Künstlers) und wieder zurück.<sup>3)</sup> Sieht man vom gänzlich anders gearteten, konzeptuellen Titel ab, so greift Orozcos Arbeit eben diese Dreiteilung des ästhetisch Signifikanten auf: in Objekt, Sprachzeichen und (verlorengegangenes bzw. entferntes) photographisches Abbild. Allerdings ist der blaue Rahmen, im Gegensatz zum als Tondo oder Medaillon angelegten Selbstbildnis, leer und erinnert an das photographische Selbstbildnis von Edward Steichen, SELF PORTRAIT MILWAUKEE (1898), wo der Künstler neben einem kleinen, leeren, rechteckigen Rahmen an der Wand steht, als habe sich das Unsichtbare als latente, imaginäre, unbewusste oder vergangene Spur eingeschrieben. Auf gleiche Weise geraten die kleinen O-Objekte als «erweiterbare» Zeichnungen zu einem Selbstporträt Orozcos, während der Anfangsbuchstabe seines Namens sich gleichzeitig als Abkürzung für «the Other», das Andere, lesen lässt. Oder ist das

O eine raffinierte Anspielung auf den amerikanischen Traum «From zero to hero» (Von Null und Nichts zum Helden)? Denn keiner weiss besser als Orozco, dass die gespenstische Umkehrung dieses Traums die heimliche Strategie einer unablässig nach dem Neuen gierenden Kunstszene darstellt.

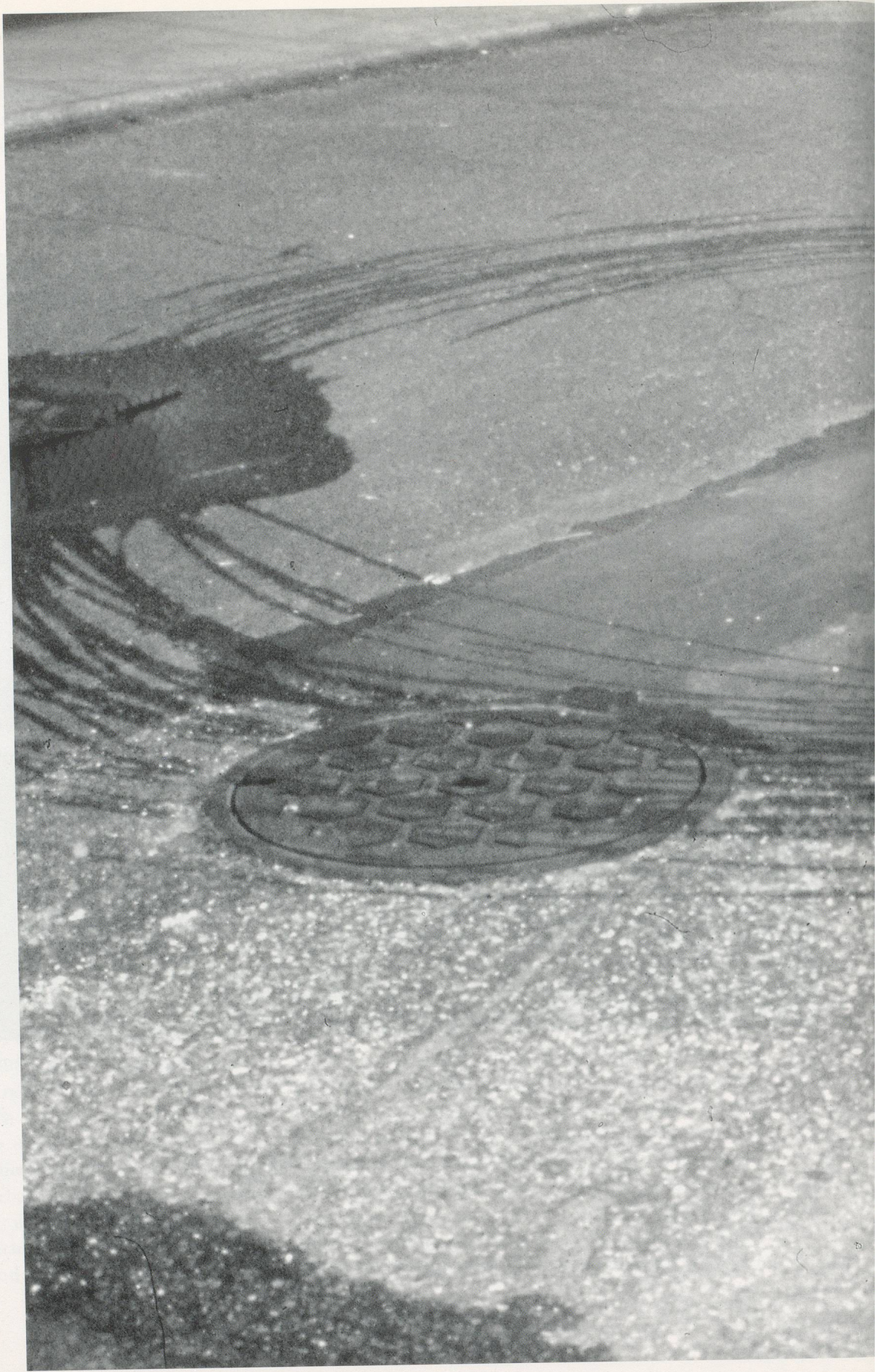
Wer aus der Nähe in eines der Plastik-Os hineinschaut, sieht – im Schnittpunkt von Identität und Anonymität – das eigene, transparente Spiegelbild. Im gemeinsamen Grenzbereich verflüchtigen und materialisieren sich, zusammen und dennoch deutlich unterscheidbar, Autoporträt und Alloporträt, Subjekt und Objekt. Nach Jacques Derrida besteht das Selbstporträt zunächst darin, dem Betrachter, dem Besucher, dem, dessen Sehen blind macht, einen Platz zuzuweisen und diesen mithin zu beschreiben; es weist diesen Platz zu oder beschreibt ihn gemäss dem Blick des Zeichners, der, einerseits, sich selbst nicht mehr sieht, ist doch an die Stelle des Spiegels zwangsläufig der Adressat getreten, das heisst wir – freilich wir, die wir andererseits im gleichen Augenblick, da wir als Zuschauer an (die) Stelle des Spiegels getreten sind, den Urheber nicht länger als solchen wahrnehmen, jedenfalls das Objekt, das Subjekt und den Signierenden des Selbstporträts des Künstlers als Selbstporträtisten nicht länger identifizieren können.<sup>4)</sup> Obwohl ihre minimalistische Präzision die Geometrisierung des Raums und die Objektivität der Perspektive noch zu verstärken scheint, stellen Orozcos YOGURT CAPS den Eindruck der Raumbeherrschung – Betrachter im Mittelpunkt, Künstler am Rand – paradoxerweise in Frage. Diese Veränderung der räumlichen Wahrnehmung tritt auch immer dann ein, wenn der Lesende versucht, den Ort der Zeichnung und das Blickfeld zu kontrollieren, einen Blickwinkel zu finden, aus dem er das ganze Werk erfassen kann. Alle Bemühungen schlagen fehl. Wie ein blinder Fleck bleibt eines der vier Os immer ausserhalb des Blickfeldes, ausser Reichweite. Indes verstärken die anderen drei Os – wie eine Art Monokel für die Leser/Betrachter – sowohl das Sehvermögen wie den Impuls, unsere Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern. Kunst ist hier nahe daran, zur totalen Erfahrung zu werden, grenzenlos und nicht mehr zu bändigen. Ähnlich verhält es sich mit FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION)/CUATRO BICICLETAS (SIEMPRE HAY UNA DIRECCION) (Vier



GABRIEL OROZCO, LA DS, 1993, 55 $\frac{1}{8}$  x 189 x 44 $\frac{7}{8}$ " / 140 x 480 x 114 cm.

Gabriel Orozco

GABRIEL OROZCO, EXTENSION OF REFLECTION, 1992, c-print, 12<sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub>" / ERWEITERTE SPIEGELUNG, 31,6 x 47,3 cm.





Fahrräder [Es gibt immer eine Richtung], 1994) und HORSES RUNNING ENDLESSLY/CABALLOS CORRIENDO INFINITAMENTE (Endlos rennende Pferde, 1995) – *was das Bewusstsein nicht wahrnimmt, nimmt es aus grundsätzlichen Gründen nicht wahr; eben weil es Bewusstsein ist, kann es manches nicht wahrnehmen.* (Maurice Merleau-Ponty).

Aus den Augen, aus dem Sinn? Es hat den Anschein, als sei YOGURT CAPS nie wirklich ein Ganzes und müsse uns auf immer zu einem Teil entzogen bleiben, weil zumindest eines der Os sich immer hinter dem Betrachter befindet. Liesse sich gar eine Verbindung zwischen diesem fehlenden O und dem Lacanschen *Objekt a* – dem Nichtobjekt, dem unerreichbaren Anderen – herstellen?<sup>5)</sup> Lacans seltsamer Begriff des *klein a* – *eine archaische psychische Spur oder eine primäre mentale Prägung des Überrestes ... des originären Teil-Objekts beziehungsweise der/s realen archaischen Mutter/Andern* – bezieht sich auf das, was dem Subjekt nach der Trennung vom Teil-Objekt bleibt, was aber gleichwohl noch nicht in den «ganzen» Körper integriert ist, das heisst also auf die Überreste des Schismas. Das fehlende *Objekt a* steht immer «hinter» dem Begehren zurück und hat selbst keine Form.<sup>6)</sup> Im geistigen, visuellen Bereich ist das verlorengegangene *Objekt a* der (mit dem Blick der Mutter/des Andern verbundene) Blick als Ursache des Begehrens im Bereich des Sichtbaren. Indem jedoch dieser Trieb des Sehenswollens ins Spiel gebracht wird, scheint es bei Orozcos O – anders als beim von Lacan als phallisch und jenseits der Kommunikation dargestellten Blick – um den Beinahverlust des Objektes, um dessen Geflecht von Beziehungen und um den Sinnschaffungsprozess als solchen zu gehen. *Das Objekt als Abwesendes statt als Seiendes wird auf imaginäre Weise in der Phantasie angedeutet, in der eine «unmögliche Begegnung» auf der Ebene des Teil-Objektes, von dem sich das Subjekt bereits abgespalten hat, stattfinden kann. Durch die Phantasie kann das Subjekt in Kontakt treten mit dem, was ihm im Zuge des durch einen subjektivierenden Diskurs erfolgenden Einschreibens des Körpers in den Bezugsrahmen der symbolischen Ordnung «abhanden gekommen» war.*<sup>7)</sup> Mithin steht das O bis zu einem gewissen Grad dem *matrixbestimmten Objekt a* in Bracha Lichtenberg Ettingers Theorie des «matrixabhängigen Blickes» nahe – ein gemein-

sames, zwitterhaftes Objekt innerhalb einer komplex zusammengesetzten Subjektivität, mit der weiblich-pränatalen Begegnung als Ausgangspunkt. So betrachtet ist das Zusammen-Werden dem Eins-Sein vorgeordnet. Beziehungen ohne Bezugnahme und Distanz in der Nähe lassen das zugleich entstehende Andere als Subjekt wie als Objekt fortbestehen, statt es zum blossen Objekt zu degradieren. Die Grenzen zwischen Subjekten und Objekten werden zu Schwellen. Durch diesen Prozess «entzieht sich» der matrixbestimmte Blick den Rändern und kehrt wieder zu ihnen zurück. Die Grenzen und Schwellen der Wahrnehmung werden unablässig überschritten oder verwischt, so dass neue entstehen können.<sup>8)</sup>

Diese wechselnde Fokussierung wird in einem früheren Projekt für die *Kanaal Art Foundation*, 1993, konkret fassbar: Orozco verteilte vier farbige Punkte über die Stockwerke eines auffälligen Brauereiturms. Die vier farbigen Punkte – ein weisser Punkt auf einem Tisch aus UNDER THE TABLE/BAJO LA MESA (Unter dem Tisch), ein blauer Punkt aus SOFT BLUE/SUAVE AZUL (Sanftes Blau), ein gelber aus GRAPEFRUIT/TORONJA und ein orangefarbener aus ORANGE WITHOUT SPACE/NARANJA SIN ESPACIO (Orange ohne Raum) – werden, entsprechend dem Verlauf des Brauprozesses, entlang einer Achse durch Löcher in den Böden der Turmgeschosse in den Raum katapultiert. Den Blick des Betrachters in die Tiefe des Schachtes ziehend, blickt das dort unten plazierte Werk, ORANGE WITHOUT SPACE, den es betrachtenden Betrachter an, wie das Auge eines riesigen alten Teddybärs, und wirft so den das Betrachtete vergegenständlichenden Blick wieder zurück auf den «auf frischer Tat ertappten» Betrachter. Wie die Bälle in OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM (Ovaler Billardtisch mit Pendel, 1996) und, vielleicht mehr noch, die Deckel in YOGURT CAPS, vereinigen diese farbigen Punkte die Möglichkeiten des Sehens, Ertastens und Bewegens in sich (vergleiche auch LIGHT SIGNS, 1995, und THE ATOMISTS, 1996). Da der Betrachter bei diesen Arbeiten nie alle kreisförmigen «Zeichnungen» auf einen Blick erfassen kann, gelingt es Orozco, die auf einen einzigen Fluchtpunkt ausgerichtete Zentralperspektive zu umgehen, und gleichzeitig schafft er einen Augenblick, der das Gegenwärtige der optischen

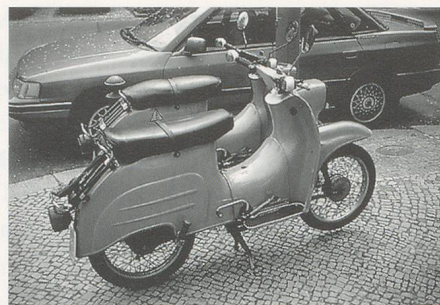
Wahrnehmung mit dem Erinnerungsgebundenen der Zeichnung vereint. Zugleich werden Erinnerungen an ein Werk der belgischen Gegenwartskünstlerin Joëlle Tuerlinckx wach, ZERO: IT IS THE NUMBER OF THINGS YOU HAVE WHEN YOU DO NOT HAVE ANYTHING (Null: Das ist die Anzahl der Dinge, die man hat, wenn man nichts hat, 1966). Ein Hellraumprojektor projiziert die handschriftliche Definition auf die roh belassene Ausstellungswand; eingetrocknete Wasserflecken auf der Schreibfläche des Projektors und an der Wand zurückgebliebene Löcher von der letzten Ausstellung ergeben ein Muster aus unregelmässigen Punkten. Diese Punkte oszillieren zwischen Projektion/Illusion und Realität, zwischen Erinnerung/Abwesenheit und Gegenwart. Wie ein bildhauerischer Abguss der Gussform entspricht, sich aber gleichzeitig von ihr unterscheidet (positiv zu negativ), vermögen diese beiden Werke Gegensätze zu verschmelzen und verleihen somit dem Duchamp'schen Begriff des *infra-mince* konkrete Gestalt. Exemplarisch für diesen Austausch von Eigenschaften sind Orozcos MY HANDS ARE MY HEART/MIS MANOS SON MI CORAZON (Meine Hände sind mein Herz, 1991) und MANI MARINE (Meereshände, 1995).

Orozcos O stimmt mit Roland Barthes Beleuchtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik in *Le degré zéro de l'écriture* überein. Barthes behauptet nicht, dass Literatur in einem gesellschaftlichen, historischen oder ethischen Vakuum existiert oder existieren sollte: Der Begriff des Nullpunktes, des neutralen, farblosen Schreibens findet Eingang in seine Ausführungen als *letzte Episode einer Passion des Schreibens, welche Station für Station vom Zerfall des bür-*

*gerlichen Bewusstseins erzählt, und dann am Ende wieder als eine Lösung für das Problem des Zerfalls der literarischen Sprache.*<sup>9)</sup> Im Zuge der Analyse von Veränderungen in der Rezeption und Verbreitung des Kunstwerkes setzen manche Künstler der Generation Orozcos – in einem qualvollen Schwebezustand zwischen entgegengesetzten Zielen – gleichzeitig auf den Versuch zur Abschaffung des ästhetischen Objektes und darauf, künstlerische Erfahrung auf ethische Kommunikation zu beschränken. Gibt es eine nichtinstrumentalisierte oder nichtverdinglichte Seite des sozialen Objektes der Sprache oder nicht? In Orozcos Schaffen manifestiert sich das «Schreiben am Nullpunkt» konkret im automatischen Schreiben/Zeichnen von O-Formen – neben YOGURT CAPS auch in LOST LINE/LINEA PERDIDA (Verlorene Linie, 1993) und HAMMOCK AT MOMA (Hängematte im MoMA, 1993) – und im übertragenen Sinn im mechanisierten Von-Hand-Schreiben/Zeichnen von sich wiederholenden Linien, etwa in DIAL TONE/TONO DE MARCAR (Wählton, 1992) und PARKING UNTITLED (NOS 1–18) (Parken Ohne Titel, Nr. 1–18, 1996). Das letztgenannte, serielle Projekt besteht aus Bleistiftlinien auf Papier – willkürliche Gesten, die unaufhörlich die alltägliche Routine und folglich auch «Gefühl und Verstand» des Künstlers artikulieren. Um die parallelen, vertikalen Linien möglichst klar, objektiv und unpersönlich aufs Papier zu bringen, benützt Orozco ein Lineal, stösst dabei aber auf das Hindernis seines eigenen Fingers/Auges. Die Mitte zwischen Instrumentalisierung und Spontaneität haltend, folgt er seiner Fingerspitze und lässt so den fahrigen Ausrut-

GABRIEL OROZCO, SLEEPING LEAVES,  
1990, c-print, 12 $\frac{7}{16}$  x 18 $\frac{5}{8}$ " /  
SCHLAFENDE BLÄTTER, 31,6 x 47,3 cm.





schers als Abweichung in der sonst vollkommen geraden Linie zu. Immer wieder blitzt in der Poesie, der Präzision und der Kargheit von Orozcos Werk das Irrationale durch die «objektive» Ordnung hindurch. In seinem Flirt mit der Objektivität bezieht er deren subjektiven, alogischen Gegenpol mit ein und stellt die Ergebnisse gegenüber geometrischen Regeln ebenso in Frage wie die Vorstellung, dass die «Perspektive doppelt objektiv» sei: *auf der einen Seite ein durch seine mathematischen Grundlagen objektiviertes System, um Objekte zu ordnen und zu organisieren, und auf der anderen die Möglichkeit, dass sich diese Objekte in eben ihrer Objektivität darbieten – und zwar als eine Reihe von stereometrischen Körpern, «Variationen oder Verbindungen von Kugeln, Zylindern, Kegeln, Würfeln und Pyramiden»,<sup>10)</sup> wie in SANDBALL AND CHAIR I (Sandkugel und Stuhl I, 1995).*

Die Rundheit der Dinge beziehungsweise der Erfahrung durchwaltet Orozcos Œuvre. Um nur einige Beispiele zu nennen: *NATURALEZA RECUPERADA* (Wiedergewonnene Natur, 1990), *TURISTA MALUCO* (Verrückter Tourist, 1991), *PELOTA PONCHADA* (Gequetschter Ball, 1993), *HOME RUN* (1993), *STOPPER IN MOMA* (Stöpsel im MoMA, 1993), *GREEN BALL/BOLA VERDE* (Grüne Kugel, 1995), *LIGHT SIGNS* (Lichtzeichen, 1995). Insbesondere dürfte *YIELDING STONE/PIEDRA QUE CEDE* (Nachgebender Stein, 1992) ein weiteres, als Rundbild angelegtes Selbstporträt des Künstlers sein. Denn dieser schwarze massive Klumpen einer formbaren Masse entspricht Orozcos Körpergewicht und nimmt, wenn er durch die Strassen gerollt wird, jedes beliebige namenlose Schutt- und Müllpartikel als Abdruck in seine Oberfläche auf.<sup>11)</sup> An dieser Stelle drängt sich allerdings Gaston Bachelards «Phänomenologie des Runden» auf, wo es heisst: *Die Bil-*

*der der vollen Rundung verhelfen uns dazu, uns um uns selbst zu versammeln, uns selbst eine ursprüngliche Verfassung zu geben, unser Dasein innerlich zu bestätigen, von drinnen aus. Denn von drinnen aus erlebt, ohne Aussegestalt, kann das Dasein nur rund sein.<sup>12)</sup> Und während einerseits gilt: Was sich isoliert, das rundet sich, nimmt die Form des Daseins an, das sich um sich selbst konzentriert, ruft andererseits alles, was rund ist, bekanntlich nach Liebkosung.* In eben diesem Bereich zwischen autarker Isolierung und Liebkosung ist Orozcos Werk angesiedelt und manifestiert seine enge Beziehung zum Kugelförmigen, in der wiederum die ständige Tuchfühlung mit dem Andern an klingt. Seine Überlegung ist die, dass man den Druck und die Spannungen des wirklichen Lebens nur aushalten kann, indem man sich «rundet», indem man die Reibung der Berührung akzeptiert – ganz wie ein Planet im Weltall oder ein Stein im Fluss. In einer eigentlichen Kampfansage an die quadratischen und statischen Objekte des Minimalismus thematisiert Orozco die Rundheit eines menschlichen Bauchs oder einer organischen Form als Gefäß oder «Matrix» des fortwährenden Austauschs und der Begegnung der Subjekte in ihrer Verschiedenheit. Gegenstand seines Werkes ist die Öffnung zum jeweils Anderen hin, nicht dessen Vereinnahmung.

Genauso stehen in Orozcos offener «Zeichnung» der blauen Plastikkreise in *YOGURT CAPS* Innen und Aussen in einer Wechselbeziehung. Anders als in der Malerei, wo die Farbe in der Regel die Leinwand beherrscht und verdeckt, bewirkt eine auf Papier – oder in diesem Fall an die Wand – gezeichnete Linie gleichzeitig eine Teilung und eine Verbindung im Raum. Wie das Papier unter der Zeichnung, bleibt die weisse Wand unter den durchsichtigen Joghurtdeckeln als durchgehende Fläche erhalten, deren





GABRIEL OROZCO, UNTIL YOU FIND ANOTHER YELLOW SCHWALBE, 1995, 4 of 40 photographs / BIS DU NOCH EINE GELBE SCHWALBE FINDEST, 4 von 40 Photographien.

Partien beidseits der Trennlinie interagieren. Allerdings: Vor jeder Deutung oder Interpretation ist Giottos O zuallererst eine Zeichnung. «Zeichnung» meint hier das, was, noch bevor es ein Zeichen im Sinne eines «Zeichens für etwas» ist, zuerst einmal ein Zeichen seiner selbst ist. Ehe sie ein Zeichen für «etwas anderes als es selbst» ist, skizziert, graviert, zeichnet oder schreibt sich die «Zeichnung» selbst in ihren eigenen Raum ein; ehe sie überhaupt irgend etwas bezeichnet, bezeichnet sie sich selbst. Um im Fachjargon zu reden, kann man sagen, dass eine Zeichnung sich an (oder auf) der Grenze der Semiosis bewegt und dass sie, mehr noch als irgendein anderes Zeichen, mit der Doppeldeutigkeit des mimetischen Impulses spielt. In einem Bild ist die Linie, die wir am Rande unserer rationalen

Fähigkeiten zeichnen, eine Schnittlinie zwischen Mimesis und Semiosis.<sup>13)</sup>

Wenn ich YOGURT CAPS lese und anschau, wird mir klar, dass Orozcos Bildrätsel, das sich hinter und vor meinen Augen entfaltet, gleichzeitig von absurder Strenge und von logischer Beliebigkeit durchdrungen ist, wie es der Titel und die Art der Präsentation schon die ganze Zeit suggeriert hatten. Ist das O vielleicht die schmale blaue Trennlinie zwischen Statement und Scherz? Betrachtet man seine jüngste Serie von «Zeichnungen», THE ATOMISTS, so hat es den Anschein, als warte die Geschichte von Orozcos Os immer noch darauf, erzählt zu werden...

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) In seinem Aufsatz «De O van Giotto» schreibt Paul de Vylder: «Ernsthafte Historiker könnten auf den vorherrschenden Neoplatonismus in der Zeit, in der Vasari die Anekdote erzählt, verweisen und behaupten, Giottos O sei ein materielles Zeichen einer höheren Wirklichkeit, einer reinen Idee.» Vgl. dazu Jarg Geismate: *Personal Drawings*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf und Sint-Niklaas 1992, S. 15.

2) Bernard Vouilloux, «Drawing Between the Eye and the Hand: (On Rousseau)», in: *Yale French Studies*, Nr. 85, S. 182.

3) Benjamin H.D. Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in: *October*, Nr. 55 (Winter 1990), S. 116 ff.

4) Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, University Press, Chicago, 1993, S. 62. Ursprünglich unter dem Titel *Mémoires d'aveugle*, 1990 in Paris erschienen. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

5) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI), dt. hrsg. v. Norbert Haas, Walter Verlag, Olten und Freiburg i.B. 1978.

6) «Das klein a kann verschiedene Formen annehmen, mit der Einschränkung, dass es selbst an sich keine Form hat, sondern nur in einem vorwiegend oralen oder skatologischen Sinn verstanden werden kann. Der gemeinsame Nenner des a ist, dass es an die Öffnungen des Körpers gebunden ist. Welche Auswirkungen hat also die Tatsache, dass das Auge und das Ohr Öffnun-

gen sind, auf die Tatsache, dass die Wahrnehmung für beide sphäroidisch ist?» Jacques Lacan, «Le Séminaire de Jacques Lacan, 21 janvier 1975», in: *Ornicar* No 3, Université de Paris VIII, Paris 1975, S. 164–165. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

7) Meine Ausführungen zum Objekt a stützen sich auf Bracha Lichtenberg Ettingers Aufsatz «Woman as objet a Between Phantasy and Art», in: *Complexity—Journal of Philosophy and the Visual Arts*, London 1995, S. 57–77.

8) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: University of Leeds, Feminist Arts and Histories Network, 1995), S. 1–30.

9) Susan Sontag in ihrem Vorwort zu Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, New York 1968.

10) Rosalind Krauss, «The LeWitt Matrix», in: *Sol LeWitt Structures 1962–1993*, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York und London 1993, S. 25–33.

11) Für eine eingehendere Betrachtung zu YIELDING STONE, siehe Benjamin H.D. Buchloh, «Refuse and Refuge», in: *Gabriel Orozco*, hrsg. v. Catherine de Zegher, Ausstellungskatalog, The Kanaal Art Foundation, Kortrijk 1993.

12) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958), zit. nach der dt. Ausg., *Poetik des Raums*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1975, S. 265, 270, 267.

13) Paul de Vylder, op. cit.