

Kunsthaus Bregenz

Karl-Tizian-Platz | Postfach 45 | 6901 Bregenz

Telefon +43-5574-485 94-0 | Fax 485 94-408

kub@kunsthhaus-bregenz.at | www.kunsthhaus-bregenz.at

Austria



KUB 2013.03 | Presseinformation

Gabriel Orozco

Natural Motion

13|07-06|10|2013

Kuratoren der Ausstellung

Yilmaz Dziewior und Rudolf Sagmeister

Pressekonferenz

Donnerstag, 11. Juli 2013, 12 Uhr

Die Ausstellung kann vor der Pressekonferenz
ab 10 Uhr besichtigt werden.

Eröffnung

Freitag, 12. Juli 2013, 19 Uhr

Mit dem 1962 in Jalapa im mexikanischen Bundesstaat Veracruz geborenen und heute in New York, Paris und Mexiko-Stadt lebenden Künstler Gabriel Orozco präsentiert das Kunsthaus Bregenz einen der bekanntesten internationalen Künstler seiner Generation. Nach einer umfassenden Retrospektive, die 2009 zunächst im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde und bis 2011 weitere Stationen im Kunstmuseum Basel, im Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou in Paris und in der Tate Modern in London hatte, zeigt Orozco in Bregenz größtenteils neue, eigens für diese Ausstellung konzipierte Werke.



Wie kaum einem anderen Künstler gelingt es ihm, sein Werk zwischen klassischen, autonom anmutenden Tafelbildern und Skulpturen sowie flüchtigen, improvisiert erscheinenden Installationen, Interventionen, Objekten und Fotografien anzusiedeln. Seine Vorgehensweise variiert zwischen dem Aufgreifen vorgefundener, atmosphärisch aufgeladener beziehungsweise mitunter beiläufiger Situationen und Gegenstände sowie dessen genauem Gegenteil: dem Anfertigen von Objekten, die sich durch präzise handwerkliche Perfektion auszeichnen. In diesem Sinne positioniert er seine Werke zwischen analytischer Konzeptkunst und formal wie sinnlich austarierten Artefakten. Dabei tritt die rationale Auseinandersetzung in einen Dialog mit der physischen Erfahrung, die auf der unmittelbaren emotionalen Begegnung mit seiner Arbeit beruht.

Schon zu Beginn seiner Karriere entstanden Ikonen der zeitgenössischen Kunst, wie beispielsweise die fotografische Arbeit *My Hands Are My Heart* (1991) oder *La DS* (1993), ein von ihm extrem verschmälertes Citroën DS. Nicht weniger legendär sind seine frühen Projekte, etwa *Yogurt Caps* (1994), oder die Nutzung einer ebenerdigen Galerie als Autogarage, *Parking Lot* (1995).

Orozcos ausgeprägte Sensibilität für kulturelle und nationalstaatliche Zuschreibungen manifestiert sich in dem bewussten Aufgreifen gegensätzlicher Strategien. Einerseits wählt er zuweilen spezifisch mexikanische beziehungsweise tief in der Tradition lateinamerikanischer Kultur verwurzelte Motive, Techniken und Verweise und nutzt andererseits künstlerische Ansätze, die in der Moderne entwickelt wurden. Er insistiert also auf kulturelle Unterscheidungen und entwickelt gleichzeitig Arbeiten, die allzu strikte identitäre Festschreibungen hinterfragen.

So reihen sich seine neuen Steinskulpturen souverän in die europäische Bildhauerkunst der Moderne ein, deren Linie sich von Hans Arp über Constantin Brancusi bis hin zu Barbara Hepworth zieht, und können dennoch auch als Ausdruck der Beschäftigung mit indigenen Kulturen gedeutet werden. Den Bezug zu außereuropäischen Wurzeln unterstreicht Orozco nicht zuletzt durch die Art der Präsentation seiner aktuellen Steinskulpturen, die entfernt an das atmosphärische Display eines anthropologischen Museums erinnert.



Zusätzlich zu den größtenteils neuen Arbeiten stellt die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz auch eine der spektakulärsten Installationen des Künstlers vor. Schon bei seiner ersten Präsentation vor knapp sieben Jahren in London sorgte das fast 15 Meter lange, in Kunstharz nachgebildete Skelett eines Wals für großes Aufsehen. Der Ausgangspunkt für diese Skulptur war ein an der Südwestküste Spaniens gestrandeter Wal, dessen naturhafte kreatürliche Aura der Künstler durch ein komplexes geometrisches Graphitmuster, das die Knochen des Tieres überzieht, in einen poetischen Dialog mit Kunst überführt.

Auch bei dieser Arbeit wird Orozcos Interesse für traditionelle Bräuche, Riten und der Natur verbundene Kulturen deutlich. Ebenso kann sie jedoch als eine Weiterentwicklung des für die Kunst der Moderne so entscheidenden Konzepts des Readymade gedeutet werden. Der Künstler aktualisiert es für die Gegenwart, indem er sich paradoxerweise auf weit zurückliegende Traditionen bezieht.

Ein weiterer, aufsehenerregender Höhepunkt der Bregenzer Ausstellung ist eine neue Arbeit Orozcos, die eines seiner bekanntesten früheren Werke in veränderter Version zitiert. Mit dieser überraschenden konzeptuellen Geste hinterfragt der Künstler nicht nur die eigene Rezeption, sondern überprüft die aktuelle Gültigkeit seines bereits vor 20 Jahren entwickelten Werks.

Indem Orozco in Bregenz einige seiner früheren Arbeiten präsentiert, verankert er seine neuen Werke in seiner eigenen Geschichte und ermöglicht den Besuchern eine vertiefte Auseinandersetzung mit der für ihn charakteristischen, alle Gattungen und Medien übergreifenden Vorgehensweise.

Im Anschluss an die Präsentation im Kunsthaus Bregenz wird die Ausstellung von Gabriel Orozco im Moderna Museet in Stockholm zu sehen sein.

Text: Yilmaz Dziewior

Kunsthaus Bregenz zeigt imposantes Walskelett

**Eine spektakuläre Installation des mexikanischen Künstlers
Gabriel Orozco**



Ein an der Küste Spaniens gestrandeter Grauwal inspirierte Gabriel Orozco zu seiner sensationellen fast fünfzehn Meter langen Arbeit. Mit der Installation des gigantischen Walskeletts schuf der Künstler eine beeindruckende Komposition aus Kunst und Natur. Zunächst mussten die gewaltigen Knochen von einem Expertenteam sachgerecht präpariert werden. Um einem möglichen Zerfall des Walskeletts entgegenzuwirken wurden die einzelnen Knochen in Originalgröße aus Kunstharz nachgebildet. Nach dieser dreimonatigen Prozedur ließ Orozco das Skelett des *Dark Wave* vollständig mit dynamischen Graphitzeichnungen versehen. Mit Hilfe einer Gruppe von Kunststudenten wurden konzentrische Kreise auf die einzelnen Knochen übertragen. Bei genauer Betrachtung des faszinierenden Skeletts gleichen die komplexen geometrischen Muster Wellen, die sich von einem ins Wasser geworfenen Stein ausgehend ausbreiten. Das an Stahlseilen befestigte Skelett erinnert an ein gewaltiges Mobile und bietet den Kunsthhausbesuchern die einmalige Gelegenheit, einem gigantischen Meeresriesen auf Augenhöhe zu begegnen. Gabriel Orozco zeigt mit seinem Werk elementare Naturkräfte auf und verweist zudem auf alte Mythen und biblische Geschichten.

KUB Billboards

Gabriel Orozco

01 | 07 - 06 | 10 | 2013

Seestraße Bregenz



Gabriel Orozco arbeitet mit Steinen, die eine lange Geschichte in sich bergen. Es sind Flusssteine, die von der Küste des Bundesstaates Guerrero in Mexiko stammen. Die gerundeten Steine sind eine Variante jenes Themas, das den Künstler immer wieder beschäftigt – der Kreis als Anfang aller Dinge und seine Abwandlungen: die Kugel, der Ball, die Scheibe, das Rad, der Planet, der Orbit. Alle diese Körper sprechen von Mobilität, von Zyklen, von Spiel, von Fülle, von Rotation. Während die natürliche Form und Schönheit fortbestehen, erlauben eingemeißelte geometrische Muster den taktilen und visuellen Vergleich mit den inhärenten Strukturen des Steins und seiner Geschichte der naturbedingten Bewegung: die raue, natürlich erodierte Außenkruste und die aus dem Inneren hervorgetretenen Oberflächen, von Hand gemeißelt und poliert. Doch was im Wegnehmen die ursprüngliche Materie verringert, ist eben das, was die Bedeutung des Werks erschafft (der Stein ist nicht mehr Stein, sondern Skulptur geworden).



Diskurs

Künstlerfrühstück | Samstag, 13. Juli, 11 Uhr

Eine besondere Gelegenheit, Gabriel Orozco persönlich kennenzulernen, bietet das Künstlerfrühstück. Der Unkostenbeitrag inklusive Frühstück, Eintritt und Vortrag beträgt 15,- EUR. Anmeldung unter: +43-5574-485 94-415

Vortrag Gabriel Orozco | Samstag, 13. Juli, 12 Uhr

Direkt im Anschluss an das Künstlerfrühstück spricht Gabriel Orozco über sein Werk und die Ausstellung im KUB.

Citroën-DS-Treffen | Freitag, 30. August

Besitzer des Automobilklassikers Citroën DS sind eingeladen, ihre Oldtimer auf dem Karl-Tizian-Platz zu präsentieren. Im Anschluss werden in einer Führung das Kunsthaus und Gabriel Orozcos *LA DS Cornaline* besucht.

Simultanschachturnier | Sonntag, 8. September, ab 14 Uhr

Die Malereien von Gabriel Orozco werden systematisch nach den Zügen des Springers im Schach aufgebaut. Die österreichische Schachmeisterin Eva Moser wird in einem Simultanschachturnier im Kunsthaus parallel gegen 25 Gegner antreten. Anmeldung bei Helene Mira, Schachklub Bregenz, helene.mira@aon.at

Dialogführung

Ruth Swoboda (Direktorin Inatura Dornbirn) und Kirsten Helfrich (KUB Kunstvermittlerin)

Donnerstag, 12. September, 19 Uhr

Bernadette Mennel (Landesrätin für Bildung, Sport und Legistik) und Yilmaz Dziewior (KUB Direktor)

Dienstag, 17. September, 18 Uhr

In offenen Dialogführungen wird zur Ausstellung von Gabriel Orozco, zum KUB allgemein sowie zu aktuellen Fragen Stellung bezogen.

Markus Innauer und Sven Matt – Atelierbesuch bei Vorarlberger Architekten und Architektinnen

Dienstag, 24. September, 18 Uhr

Die Gestaltung der bekannten Innauer Bar in Dornbirn oder die Bergund Talstation der Seilbahn Bezau gehören zu einigen von Markus Innauer realisierten Projekten. In der Ateliergemeinschaft mit Sven Matt arbeiten die Architekten mit einer klaren, reduzierten und kompakten Formsprache. Treffpunkt im Atelier: Kriechere 70, Bezau



Führung

Führung auf Türkisch | Sonntag, 29. September, 14 Uhr

Bei dieser Führung werden die Inhalte der Ausstellung in türkischer Sprache vermittelt. Individuelle Termine können auch nach Voranmeldung unter +43-5574-485 94-415 gebucht werden.

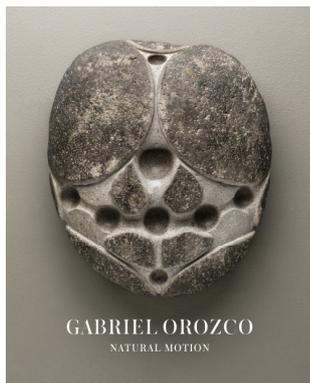
Lange Nacht der Museen | Samstag, 5. Oktober, 18 bis 1 Uhr

Zur Langen Nacht der Museen wird eine traditionelle mexikanische Piñata im Kunsthaus aufgebaut, welche durch die tatkräftige Mithilfe der Besucher ihre Überraschungen enthüllt. Stündlich werden von 18 bis 24 Uhr Kurzführungen durch die Ausstellung von Gabriel Orozco angeboten. Die kleinsten Museumsbesucher führt der Kunstdrache um 18, 19 und 20 Uhr. Die »Gesellschaft der Freunde des KUB« gibt an einem Infostand Auskunft über ihre Aktivitäten.

Kind

Knochenjäger & Steinsammler – Workshop unter der Leitung von Marco Ceroli | Montag, 29. Juli, bis Freitag, 2. August, jeweils 10 bis 13 Uhr

Workshop für Kinder im Alter von 6 bis 12 Jahren. Den Abschluss dieses pädagogischen Programms bildet die Präsentation der Ergebnisse am Freitag um 13 Uhr. Teilnahmegebühr für alle 5 Kurstage: 45,- EUR, Buchung einzelner Tage möglich; Anmeldung unter: +43-5574-485 94-415



Gabriel Orozco arbeitet in den Medien Skulptur, Fotografie, Zeichnung und Installation mit Materialien, Formen und Situationen des alltäglichen Lebens. Er verändert Formen und Funktionen von Gegenständen in der Überzeugung, dass sich alles in natürlicher Bewegung befindet mit der Möglichkeit, zu etwas anderem zu werden. Seine Einzelausstellung im Kunsthaus Bregenz vereint bekannte Werke, darunter zum Beispiel *Dark Wave*, die Überarbeitung eines Wal-Skeletts, und eine umfangreiche Sammlung seiner fortlaufenden Arbeit in Terrakotta. Zudem umschließt die Ausstellung Flusssteine, die mit dem Meißel bearbeitet wurden, als jüngste Beispiele seines Schaffens sowie neue, speziell für das Kunsthaus Bregenz entwickelte Arbeiten.

Die international renommierten Kuratoren und Autoren Jean-Pierre Criqui, Pablo Soler Frost, María Minera und André Rottmann untersuchen die inneren Aspekte von Orozcos Œuvre sowie die unterschiedlichen Medien und Formate, in denen er arbeitet. Yilmaz Dziewior beleuchtet in seinem Essay insbesondere den konzeptuellen Hintergrund der Ausstellung.

Gabriel Orozco

Herausgegeben von Kunsthaus Bregenz, Yilmaz Dziewior, und Moderna Museet, Stockholm, Daniel Birnbaum
Gestaltung: Paul Carlos, Pure+Applied, New York
Essays von Jean-Pierre Criqui, Yilmaz Dziewior, Pablo Soler Frost, María Minera und André Rottmann
Deutsch | Englisch, Schwedisch | Englisch, ca. 232 Seiten
21 x 26,7 cm, Softcover
Erscheinungstermin: August 2013
48,- EUR

KUB Online-Shop

www.kunsthhaus-bregenz.at

KUB Künstleredition

Gabriel Orozco

Sombra Piñanona



Aufgrund der Werk- und Produktionsnähe zu den Künstlern und Künstlerinnen entstehen exklusiv für das Kunsthaus Bregenz spezielle Editionen.

Ausgehend von einer atmosphärischen Momentaufnahme entstand die Edition für das Kunsthaus Bregenz, die den Schatten einer Blattform zeigt. Deren typisch eingekerbte Form ist ein wiederkehrendes Motiv in den neuesten Arbeiten Gabriel Orozcos, das Fotografie, Malerei und Bildhauerei dialogisch verbindet.

Fotoprint

29,7 x 22,5 cm

Limitierte Auflage von 80 Exemplaren + 5 A.P.

Signiert und nummeriert: 650,- EUR

Inklusive 10 % MwSt., zuzüglich Versand- und Verpackungskosten

Kontakt

Caroline Schneider

c.schneider@kunsthaus-bregenz.at

Telefon +43-5574-485 94-444



Gabriel Orozco wurde 1962 in Xalapa, Veracruz geboren. Er lebt und arbeitet in New York, Mexiko-Stadt und Paris.

Von 1981 bis 1984 studierte er an UNAMs Escuela Nacional de Artes Plásticas in Mexiko und von 1986 bis 1987 an der Círculo de Bellas Artes in Madrid.

Die Einzelausstellung Orozcos im Deutschen Guggenheim, Berlin (2012), reiste zum Guggenheim Museum, New York, wo sie vom 9. November 2012 bis zum 13. Januar 2013 zu sehen war; eine Retrospektive seiner Werke wurde zwischen Dezember 2009 und Januar 2011 zunächst im Museum of Modern Art in New York (MoMA) präsentiert und tourte danach zum Kunstmuseum Basel, dem Centre Pompidou in Paris und schließlich zur Tate Modern in London.

Seine wichtigsten Museumsausstellungen waren im Palacio de Bellas Artes Museum, Mexiko-Stadt (2007); Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2005); in der Serpentine Gallery, London (2004); im Museo Rufino Tamayo, Mexiko-Stadt (2001); im Museum of Contemporary Art of Los Angeles, MOCA (2001); im Philadelphia Museum of Art (1999); im Museum of Contemporary Art, Chicago (1994) und im New Yorker Museum of Modern Art, MoMA (1993).

KAZ Konzert im KUB

Ich habe für dich meine Stimmen vervielfacht

Dienstag, 30. Juli 2013 | 21 Uhr

In Kooperation mit Kunst aus der Zeit | Bregenzer
Festspiele

**Altenberg Trio Wien, Christopher Hinterhuber | Klavier,
Amiram Ganz | Violine, Christoph Stradner | Violoncello**

Dauer: 1¼ Stunden ohne Pause, Eintritt: 15,- EUR



Das Konzertprogramm beginnt mit dem *Trio op. 8* von Dimitri D. Schostakowitsch. Dieser erkrankte im Alter von 15 Jahren an Tuberkulose und verliebte sich während eines Kuraufenthalts in die gleichaltrige Tatjana. Anstelle einer Liebeserklärung widmete der Schüchterne ihr dieses Klaviertrio. Auch die weiteren Stücke – *Sequenza Nr. 8* von Luciano Berio und *Voicelessness. The Snow Has No Voice* von Beat Furrer – beschäftigen sich mit der Kunst, im Leben seine Stimme zu finden, sich für sich selbst und anderen gegenüber zu artikulieren. Mit seinem im Sterbejahr komponierten *Trio Notturmo* findet André Tchaikowsky auch Einzug in die KAZ-Reihe.

»Es ist eine Ehre, Sie zu unserer jährlichen Veranstaltung am anderen Ende der »Bregenzer Kulturmeile« willkommen zu heißen. Wir danken unseren Kollegen vom KUB für diese Kooperation. Ich freue mich, das Altenberg Trio und besonders Christoph Stradner wieder bei uns zu begrüßen, der neben dem diesjährigen schon viele spezielle Konzertprogramme in dieser Räumlichkeit präsentiert hat. André Tchaikowskys *Trio Notturmo* zu hören ist für mich von großer Bedeutung – ein Aufschrei aus der Dunkelheit. Vielen Dank auch an Sie, unsere Zuschauer, die ins Kunsthaus Bregenz kommen, um eines der kleinsten, aber feinsten Juwelle der Bregenzer Kulturszene zu genießen.« David Pountney, Intendant der Bregenzer Festspiele

Vice-Versa-Bonus

Kooperation mit den Bregenzer Festspielen

Besucher der Bregenzer Festspiele 2013 erhalten bei Vorlage ihres Festspieltickets im Kunsthaus Bregenz einmalig einen Rabatt von 4,- EUR auf den Eintrittspreis der Ausstellung von Gabriel Orozco. Im Gegenzug berechtigt die Eintrittskarte für die Ausstellung Gabriel Orozco *Natural Motion* des Kunsthaus Bregenz zu einer einmaligen Ermäßigung von 4,- EUR auf Festspieltickets für die Oper im Festspielhaus, die Orchesterkonzerte oder »Kunst aus der Zeit«. Der Vice-Versa-Bonus kann nur an der Tages- bzw. Abendkasse beansprucht werden, solange der Vorrat reicht. Das gesamte Programm von »Kunst aus der Zeit« finden Sie unter: www.bregenzerfestspiele.com.

Gabriel Orozco – Natural Motion

**EG |
Ground
Floor**



Dark Wave

2006, Kalziumkarbonat und Harz mit Graphit | Calcium carbonate and resin with graphite, 304 x 392 x 1375 cm
Sammlung Essl, Klosterneuburg



Piñanona 2

2013, Tempera und poliertes Blattgold auf Leinwand auf Holz | Tempera and burnished gold leaf on linen canvas on wood, Courtesy of the Artist und | and Kurimanzutto, Mexiko-Stadt | Mexico City



Sombra Piñanona

Edition
2013, Fotoprint | Photo-print, 29,7 x 22,5 cm, limitierte Auflage von 80 Exemplaren + 5 A.P., signiert und nummeriert | limited edition of 80 + 5 A.P., signed and numbered

Treppenhaus | Staircase



From Roof to Roof | Von Dach zu Dach | De techo a techo
1993, Cibachrome, Courtesy of the Artist

**1.OG |
1st Floor**

45 Gemeißelte Flusskieselsteine | 45 Carved River Cobbles

2013, alle von der Guerrero-Küste, Mexiko | all from the Guerrero coast, Mexico, Courtesy of the Artist und | and Kurimanzutto, Mexiko-Stadt | Mexico City



Inserción orbital | Kreisförmiger Einsatz | Orbital Insertion

vulkanisch nicht-porös | volcanic non-porous, 24 x 48 x 32 cm



Glúteo doble | Doppelte Rundung | Double Buttock

vulkanisch nicht-porös | volcanic non-porous, 20 x 41 x 12 cm



Doble yoni | Yoni verdoppelt | Yoni Double

Diorit | diorite, 8 x 34 x 13 cm



Roca Tortuga | Schildkröten-Stein | Turtle Rock

Diorit | diorite, 11 x 30 x 30 cm



Gotas heráldicas | Heraldische Tropfen | Heraldic Drops

Marmor | marble, 14 x 40 x 28 cm



Ondas de escamas | Schuppen-Wellen | Scale Waves

Diorit | diorite, 10 x 44 x 18 cm



Papaya

vulkanisch nicht-porös | volcanic non-porous, 13 x 36 x 17 cm



Ballena | Wal | Whale

Granit | granite, 18 x 45 x 22 cm



El diablo | Das Diabolo | Diabolo

Diorit | diorite, 20 x 40 x 23 cm



Inserción erosionada | Erodierter Einsatz | Eroded Insertion

vulkanisch nicht-porös | volcanic non-porous, 7 x 39 x 20 cm



Inserción en espiral | Spiralförmiger Einsatz | Spiral Insertion

Diorit und Jaspis | diorite and jasper, 12 x 42 x 22 cm



Hueso turbo | Turbo-Knochen | Turbo Bone

magmatisch | igneous, 12 x 27 x 16 cm



Armadillo | Gürteltier | Armadillo
vulkanisch nicht-porös | volcanic
non-porous, 7 x 35 x 14 cm



**Gotas corrientes | Strom-Tropfen |
Current Drops**
Granit | granite, 9 x 23 x 13 cm



**Piedra balón | Stein-Fußball |
Soccer Boulder**
vulkanisch nicht-porös | volcanic
non-porous, 17 x 13,5 x 22 cm



Tortuga | Schildkröte | Turtle
Granit-Diorit | granite-diorite
9,5 x 25 x 23 cm, 16 x 10 x 12 cm;
25 x 23 x 23 cm installiert | installed



**Cinturón cóncavo | Konkaver
Gürtel | Concave Belt**
Jaspis | jasper, 20 x 42 x 20 cm



Mazorca | Maiskolben | Corn Cob
Granit-Diorit | granite-diorite,
13 x 26 x 14 cm



**Inserción con espiral | Spiralför-
miger Einsatz | Spiral Insertion**
Granit | granite, 8 x 40 x 27 cm



**Abanico de ondas | Fächer-
Wellen | Fan Waves**
Granit-Diorit | granite-diorite,
10 x 40 x 24 cm



**Gotas y bola | Tropfen und Kugel |
Drops and Ball**
Diorit | diorite, 9 x 35 x 26 cm,
14 x 16 x 16 cm, 10 x 17 x 15 cm



Hilado | Gespinst | Cocoon
Granit-Diorit | granite-diorite,
14 x 23 x 18 cm



**Hacha doble | Doppel-Axt |
Double Ax**
Diorit | diorite, 22 x 41 x 26,5 cm



Metate lingam
Diorit | diorite, 9,5 x 34 x 32 cm,
9 x 26 x 9 cm; 17 x 34 x 32 cm
installiert | installed



Brain Stone | Hirn-Stein
Diorit | diorite, 17,5 x 22 x 16 cm



Cochinilla | Assel | Wood Louse
Diorit | diorite, 18 x 18 x 18 cm



Calabaza | Kürbis | Gourd
Granit-Diorit | granite-diorite,
12,5 x 26 x 19 cm



**Ojos espejados | Spiegel-Augen |
Mirror Eyes**
Diorit | diorite, 26 x 27 x 10 cm



**Turbo piedra | Turbo-Stein |
Turbo Stone**
Diorit | diorite, 9 x 30 x 11 cm



**Pájaro pescado | Fisch-Vogel |
Fish Bird**
Diorit | diorite, 16 x 35 x 11 cm



**Semilla fruto | Samen-Frucht |
Seed Fruit**
Diorit | diorite, 9 x 36 x 16 cm



**Curva doble | Doppelte Höhlung |
Double Concave**
Granit | granite, 13 x 24 x 15 cm



**Erosión doble | Doppelte Erosion |
Double Erosion**
Diorit | diorite, 22 x 28 x 16 cm



**Micro dunas | Kleine Dünen |
Micro Dunes**
Pegmatit | pegmatite,
11,5 x 17 x 20 cm



**Semilla corriente | Wind-Saat |
Stream Seed**
Diorit | diorite, 10 x 28 x 10 cm



Escamas | Schuppen | Scales
Pegmatit | pegmatite,
10 x 22 x 14 cm



**Madera corriente | Wind-Holz |
Wooden Stream**
Pegmatit | pegmatite,
10 x 15 x 15,5 cm



**Cenicero azteca | Aztekischer
Aschenbecher | Aztec Ashtray**
Diorit | diorite, 7 x 18 x 16 cm



**Canto con gotas | Regentropfen-
Zyklus | Rain Drop Cycle**
Diorit | diorite, 7 x 23 x 10 cm



**Gotas simétricas | Symmetrische
Tropfen | Symmetrical Drops**
Marmor | marble, 9 x 19 x 10 cm



El Haba | Bohne | Bean
Diorit | diorite, 7 x 32 x 18 cm



**Gota ciclica | Zyklischer Tropfen |
Cyclical Drop**
Diorit | diorite, 13 x 16 x 11 cm



**Ciclos de gotas | Tropfen-Zyklus |
Drops Cycle**
Diorit | diorite, 11 x 14 x 16 cm



Hacha vagina | Yoni-Axt | Yoni Ax
Granit | granite, 6 x 20 x 11 cm



**Gota triple | Dreifach-Tropfen |
Triple Drop**
vulkanisch nicht-porös | volcanic
non-porous, 5 x 18,5 x 10 cm

Heráldico I-VIII

2013, Tempera und poliertes Blattgold auf Leinwand auf Holz | Tempera
and burnished gold leaf on linen canvas on wood, Courtesy of the
Artist und | and Kurimanzutto, Mexiko-Stadt | Mexico City



Heráldico I



Heráldico II



Heráldico III



Heráldico IV



Heráldico V



Heráldico VI



Heráldico VII



Heráldico VIII

Treppenhaus | Staircase



**Extension of Reflection |
Die Erweiterung der Reflexion |
La extension del reflejo**
1992, Cibachrome,
Courtesy of the Artist

**2.OG |
2nd Floor**

116 Terrakotten | 116 Terracottas

Unterschiedliche Maße | Diverse dimensions, Courtesy of the Artist und | and Marian Goodman Gallery, New York|Paris und | and Galerie Chantal Crousel, Paris



Untitled | Ohne Titel
2011|2012, Terrakotten |
Terracottas



Untitled | Ohne Titel
2011|2012, Terrakotten |
Terracottas



Untitled | Ohne Titel
Rotating Pressures
2011|2012, Terrakotten |
Terracottas



Untitled | Ohne Titel
Orthocenters Series: 1–3
2011|2012, Terrakotten |
Terracottas



**My Hands Are My Heart | Meine
Hände sind mein Herz**
1991, Cibachrome (2-teilig |
2 parts), Courtesy of the Artist



**Sleeping Dog | Schlafender Hund |
Perro durmiendo**
1990, Cibachrome,
Courtesy of the Artist



Horse | Pferd | Caballo
1992, C-Print | C print,
Courtesy of the Artist



**La Isla de Simon | Simons Insel |
Simon's Island**
2005, C-Print | C print,
Courtesy of the Artist

Treppenhaus | Staircase



**Breath on Piano | Atem auf
Klavier | Aliento sobre piano**
1993, C-Print | C print,
Courtesy of the Artist

**3.OG |
3rd Floor**



La DS Cornaline
2013, Mixed media,
489 x 122 x 147 cm,
Courtesy of the Artist und |
and Marian Goodman Gallery,
New York|Paris

Auszüge aus der KUB Publikation Gabriel Orozco

Pablo Soler Frost Über Gabriel

Es gibt immer strahlende Ausnahmen in einer Zeit der allgemeinen Gemeinheit und Stumpfsinnigkeit. Es gibt immer eine Quelle im Gebirge, einen Brunnen, dessen reines Wasser uns erfrischt, belebt, aufklärt. Jeder kann aus dieser Quelle schöpfen, ohne dass das Wasser weniger wird. Eines der wundersamen Dinge an Gabriel ist seine erstaunliche Fähigkeit, immer neues Wasser hervorzubringen. Es ist dieselbe Quelle, und doch ist das Wasser stets neu. Gabriel arbeitete schon mit Knochen, Pflanzen, in Stein, mit Gold, Wachs, Sand, Staub, Tinte, Papier, Metallen, Kompassen, Scheren, Stiften, Abfall, Kameras.

Sein Schaffen vollzieht sich spiralförmig. Er bewegt sich gern. Er liebt Bewegung und die Ruhe, die jene Kräfte hervorbringen. Das ist das Thema seiner Kunst: die unverständliche Musik der Sterne, symbolisiert in fraktalen Mustern. Das aber ist nicht alles: Er besitzt die Seele eines Dichters in dem Sinne, dass er ergreift, was ihm der Zufall auf den Straßen, in den Müllcontainern schenkt (wie etwa im *Penske Project*). Wer finden will, muss zuerst hinschauen. Und Gabriel schaut sehr aufmerksam hin. Er beobachtet.

Gabriel ist ein scharfsinniger Betrachter der Natur, und ich bin überzeugt, dass er dort wahrhaftes Glück findet: in Flüssen, an Stränden, in Mangroven. Doch begibt er sich in der Absicht dorthin, Verbindungslinien zu finden, die den strengen Regeln der italienischen Renaissance hinsichtlich der Perspektive oder gar Newtons noch strengeren Gesetzen genügen. Das zeigt sich etwa an *Black Kites*, aber auch an dem Walskelett, das in der öffentlichen Bibliothek von Mexiko-Stadt ausgestellt ist. Noch augenscheinlicher ist es an *The Atomists* ablesbar: Fotografien aus der Sportpresse, die das Bemühen und Versagen von Personen bei Spielen oder Wettkämpfen zeigen, wurden mit Kreisen und Halbkreisen überlagert – im Duplexverfahren, wenn ich mich nicht irre. Und diese neuen, überlagernden Figuren drücken auf geradezu euklidische Art und Weise aus, dass das Wesen der Anstrengung ein wunderbares Universum reiner Kräfte überträgt.

Wenn auch sein Hauptanliegen der Form gilt, so ist dennoch Materie von großer Bedeutung für Gabriel. In einem Zeitalter, in dem Gewalt die Künste durchzieht, ist in Gabriels Werk keine Spur von Böswilligkeit. Im Gegenteil. Stets gibt es eine Ahnung von Hoffnung, auch wenn immer Ironie hereinspielt. Die Ironie kommt mitunter extrem scharf daher, wie die berühmte leere Schachtel oder seine erste Ausstellung bei Marian Goodman belegen. Beides macht ihn insofern zu einem Verwandten der Surrealisten; bildet Provokation doch seit dem 18. Jahrhundert bereits ein wesentliches Element der Künste.

Seine Erfahrung mit Bumerangs erscheint mir wie die Reflexion einer Reflexion. Man wirft den Bumerang weit von sich; seine ellipsenförmige Flugbahn mag perfekt sein oder auch nicht; er kann in deine Hand zurückkehren oder auch nicht; doch immer bist du es, der das Instrument zu beherrschen sucht, und das Instrument, obschon es stets dasselbe ist, trägt die Hauptlast seiner Erfahrungen. Es handelt sich um ein physikalisches Ereignis, das von unseren Sinnen aufgezeichnet wird. Und es ist eines, das von Bedeutung ist.

Gabriel findet in beinahe allem eine Bedeutung, in Feuersteinen wie in ausgedörrten, vermodernden Kakteen. Meiner Meinung nach ragt jene Ausstellung von toten Dingen, die er aus der Wüste mitgebracht hat, aus den vielen außerordentlichen Ausstellungen dieses mexikanischen Künstlers heraus. Er ist wahrlich der Erbe der „drei Granden des mexikanischen Muralismus“: José Clemente Orozco, Diego Rivera und David Alfaro Siqueiros. Das sage ich ohne einen Hauch von Ironie. Seine Vision ist erdumfassend, doch wurzelt sie in seiner Herkunft. Mir ist bewusst, dass dies ein Klischee ist, aber, wie ein französischer Diplomat einst sagte, sind Klischees ab und zu von grundlegender Wahrheit.

Auch besitzt sein Werk einen Sinn für Humor, der vielleicht am ehesten als ein Sinn für Teilhabe erklärt werden kann. Gabriel möchte teilen: seine Sicht auf die Dinge, seine Einsichten in das unermessliche Universum. Weder seziert er die Natur noch Menschen noch Situationen. Er beobachtet. Wie die Kosmografen vor ihm schenkt uns Gabriel säuberlich geordnete Dinge und Bilder von Dingen, weit entfernten Dingen, vergessenen Dingen, ewigen Dingen.

Gabriel Orozco: Die Skulptur und ihr Doppel María Minera

„Atget ist ‚an den großen Sichten und an den sogenannten Wahrzeichen‘ fast immer vorübergegangen;
nicht aber an einer langen Reihe von Stiefeleisen...; nicht an den abgeessenen Tischen
und den unaufgeräumten Waschgeschirren“
Walter Benjamin

„...die vollkommene Durchdringung äußerster Absichtslosigkeit und höchster Absicht.“
Walter Benjamin

Eine pittoreske Anekdote der Kunstgeschichte stammt aus der italienischen Renaissance: Künstler und Kunsttheoretiker stellten sich der Aufgabe, ein für allemal die höchste aller Kunstformen zu bestimmen. Damals wurden im Wettstreit der Künste Streitschriften, die *paragoni* (aus dem Italienischen *paragone* – Vergleich) veröffentlicht, die die Skulptur der Malerei unterordneten – unter anderem, um die Bildhauer im Gegensatz zum elegant sitzenden Maler zum Arbeiten im Stehen zu verpflichten. Eine solche Auseinandersetzung wäre heutzutage undenkbar, und dennoch liegt in dieser besonderen Unterscheidung ein interessantes Moment im Hinblick auf die zeitgenössische Kunst: In welchem Maße wird der Charakter des Werks durch die Körperhaltung des Künstlers definiert?

Tatsächlich unterscheidet sich das, was sich von einem Stuhl aus arbeitend verwirklichen lässt, sehr deutlich von dem, was ohne körperliche Beschränkung erschaffen werden kann (ein offensichtliches Beispiel: Action Painting). Heute können KünstlerInnen sogar im Gehen arbeiten – das trifft auch auf Gabriel Orozco zu – und gewinnen durch diese Bewegung Raum für das Werk.

Die Fragestellung ist keine rein rhetorische; Bewegung ist tatsächlich erst eine Errungenschaft der letzten 50 Jahre. Es gab selbstverständlich frühere Versuche: Albrecht Dürer und Nicolas Poussin gehören zu den ersten Malern, die es wagten, einen Fuß vor die Ateliertür zu setzen. Aber selbst die Impressionisten, die scharenweise hinausgingen, um die flüchtigen Effekte des Lichts einzufangen, waren dazu gezwungen, vor ihrer Leinwand zu verharren. Die Grundidee ist jedoch eine ähnliche. Fast könnte man sagen, das Werk Orozcos sei der Kulminationspunkt des sogenannten Pleinair in Bezug auf das In-die-Natur-hinaus-Gehens (oder in diesem Fall des Auf-die-Straße-Gehens). Außerdem scheint es in beiden Fällen ein verbindendes Element in der Art der Suche zu geben, nämlich Bilder zu erhalten, die in gewissem Sinn aus der Welt heraus entstehen, wenn auch auf absolut unterschiedliche Art und Weise. Hier sollte der Versuch einer Analogie enden, denn über den gemeinsamen Wunsch nach Unmittelbarkeit hinaus gibt es nur wenige verbindende Momente zwischen dem Verlangen des einen, die Realität mit Farben nachzuahmen, und dem komplexen Gebrauch, den der andere von seiner Umwelt macht. Während der impressionistische Maler sich damit begnügt, jenen Teil der Oberfläche der sensiblen Realität zu beschreiben, der in seinem Gemälde Platz findet, beginnt Orozco eine Verhandlung anderer Art mit dem Außen: Die Welt (im Falle dieses unermüdlichen Reisenden ist dies nicht im übertragenen Sinn gemeint: die Welt ist die Welt, also der Planet) liefert ihm nicht nur das direkte Rohmaterial für seine Arbeit, sie bietet ihm zudem den notwendigen Hintergrund, vor dem er unentwegt eine – von ihm immer wieder neu gestaltete – skulpturale Idee inszenieren kann.

Hier erlaube ich mir eine Klammer zu öffnen, um aufzuzeigen, dass uns der Gebrauch des Begriffs „Skulptur“ tatsächlich „sehr einschränkt“,¹ wie es Gabriel Orozco selbst formulierte, vor allem wenn wir über die Vielzahl von Objekten, Situationen, Materialien, Texturen, Haltungen usw. sprechen, die sich im Werk dieses Künstlers finden. Da wir allerdings keinen besseren Begriff kennen – während Orozco weiterhin Bilder erzeugt, die als primäre Wirklichkeit der Dinge eine besondere Organisation der Materie im Raum aufweisen –, können wir nicht umhin, sie weiterhin als skulptural zu betrachten. Im klaren Gegensatz hierzu ordnet die Malerei die

¹ Gabriel Orozco in einem Interview mit Benjamin H. D. Buchloh in New York 1998, siehe: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, New York/CONACULTA, Spanien 2005, S. 89.

Materie, über die sie verfügt – die Pigmente –, auf einer im Vorhinein festgelegten Ebene an. Hier schließt sich die Klammer.

Der oben erwähnte Begriff des Inszenierens beschreibt hier keine spektakulären oder aufwendigen Vorgänge. Es sind oftmals keine wirklichen Handlungen, sondern vielmehr minimale Gesten und kaum wahrnehmbare Andeutungen, die viele der so diskreten und nahezu kaum wahrnehmbaren Arbeiten Orozcos auszeichnen. Als zentrales Charakteristikum seiner Arbeit machen sie die Anziehungskraft seiner frühen Untersuchungen aus. Diese wirken damit zweifellos wie unterschiedliche Ansätze zur Beantwortung der Frage: Was muss mindestens geschehen, damit ein Objekt, eine Situation oder ein Material eine skulpturale Dimension annimmt? Genügt es zum Beispiel, den Beschlag darzustellen, den ein Atemstoß für wenige Sekunden auf der sauberen Oberfläche eines Flügels² hinterlassen hat? Orozcos Eingriff in das Wesen der Objekte kann oft ebenso hauchzart wie vergänglich sein, er ist aber immer entscheidend genug, um den Bewusstseinsstrom zu erweitern, indem die formalen Möglichkeiten des Objekts überdacht und damit auch der Kontext verändert wird.

Dafür geht er durch die Welt: um dem skulpturalen Objekt zu seinem unmittelbarsten oder primären (wenn es nicht ein absoluter Widerspruch wäre, könnten wir fast sagen – natürlichen) Ausdruck zu verhelfen. Ich denke an *Perro durmiendo (Schlafender Hund)* von 1990. Was erzählt uns jener regslose Körper, diese Masse, die auf wunderbare Weise von gefährlich anmutenden Felsen getragen wird? Natürlich von vielen Dingen. Zunächst gibt es ein klares Verlangen, die Kunst im Leben aufzulösen und die Skulptur den Formen der profanen Welt anzunähern – so drückte es Georges Bataille aus, der „die Welt der Arbeit, der Produktion und der sie gewährleistenden Verbote“³ beschrieb. Mit Werken wie diesem befindet sich Orozco in einem Bereich der vollkommenen Zugänglichkeit, in dem sich niemand, wie es der brasilianische Künstler Hélio Oiticica definierte, „eingeschränkt fühlt durch die Anwesenheit der ‚Kunst‘.“⁴ Denn hier handelt es sich um die Dinge, „die wir täglich sehen“ und die wir finden, auch wenn wir nicht nach ihnen suchen. Es ist „eine Art Einklang mit der Umgebung“ oder, wie Orozco selbst sagen würde, die Wahrnehmung des alltäglichen Lebens als „funktionalen Prozesses“.⁵ Hier ist der Künstler nicht mehr der Schöpfer völlig neuer Formen, sondern wird zu einer destabilisierenden Kraft für die Identität der alltäglichen Objekte. Diese können, indem sie zu einem gewissen Maß verändert (oder zumindest neu ausgerichtet) werden, neue und nicht festgelegte Bedeutungen annehmen. Neben dem Wunsch nach Kontinuität zwischen Leben und Werk (ein sehr altes Bestreben; denn war es nicht das, was schon Diderot sich wünschte: in das Bild einzutreten?),⁶ gibt es hier allerdings eine Betrachtungsweise, die über die Grenzen der Erkennbarkeit des Werks – also des Kunstwerks – hinaus geschieht und die, obwohl sie mit dem Werk einhergeht, eigenständig ist.

Der kleine Hund, von dem wir nicht genau wissen, ob er schläft oder sich tot stellt oder ob er vielleicht sogar wirklich tot ist, scheint zu bestätigen, dass die Skulptur für Orozco eine Frage der Abstufungen ist. Hier danach zu fragen, in welchem Moment die Welt aufhört und die Kunst anfängt, ist in etwa, wie feststellen zu wollen, in welchem Augenblick eine gefrorene Flüssigkeit beginnt, sich zu erwärmen. Es kommt natürlich darauf an, von welcher Flüssigkeit wir sprechen. Aber selbst wenn es sich um Wasser handelt, gibt es dann einen bestimmten Moment, in dem wir sagen können, dass dieses eher warm als kalt ist? Ähnliches geschieht oftmals im Werk Orozcos: Kurz vor dem Verschwinden nähert es sich der völligen Auslöschung der Idee von Skulptur an. Es befindet sich in einem Moment, in dem es immer noch möglich ist, etwas von der Skulptur zu erkennen, bevor sie sich wieder in der Umgebung auflöst. Der Hund auf den Felsen etwa hört für

² Wie in der Fotografie *Aliento sobre piano Atem auf Klavier* von 1993.

³ Andreas Hetzel und Peter Wiechens, *Georges Bataille: Vorreden zur Überschreitung*, Würzburg 1999, S. 178.

⁴ Die Zitate von Oiticica sind dem Essay „Posición y programa“ in *Hélio Oiticica*, Ciudad de México, entnommen, hier S. 63.

⁵ Aus einem Interview mit Hans Ulrich Obrist im Jahre 2003. Aus: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, wie Anm. 1, S. 200.

⁶ So Diderot, als er im „Salon de 1767“ über den Maler Hubert Robert spricht und bekennt, dass er den Wunsch, „unter diesem Gewölbe zu träumen, zwischen den Säulen Platz zu nehmen, in sein Gemälde einzutreten“, kaum vermeiden kann. Denis Diderot, *Salons*, Paris 2008, S. 364.

einen Moment auf, nur ein Hund zu sein, um zugleich zu einer Prämisse zu werden, in dem Sinn, dass „einige Hunde Skulpturen sein können“. Man könnte sagen, dass dies nicht nur das morphologische Repertoire des Künstlers erweitert, sondern auch das skulpturale Ereignis selbst grundlegend erneuert. „Dies ist, was ich im Wesentlichen mache“, sagt Orozco, „Hypothesen aufstellen. Hypothesen, die aus der direkten Konfrontation mit spezifischen Objekten entstehen und die sich, wie bei allen Experimenten, letztendlich überprüfen oder verwerfen lassen.“⁷ Ein Experiment, das wiederum nicht innerhalb, sondern außerhalb des Ateliers des Künstlers stattfindet: in dem großen Laboratorium, das sich spontan herstellt und zerstört, während Orozco geht – in einer Haltung, die zwischen Aufmerksamkeit und Abwendung. Nicht was, sondern wann, lautet die Frage. Obwohl hier keine romantische Idee von der Bedeutung des entscheidenden Augenblickes existiert (wie bei Cartier-Bresson), sind einige Momente offensichtlich trotzdem entscheidender als andere. Wie lange können die Schafe in *Sueño común* (*Gemeinsamer Traum*) von 1996 zusammenstehen, die hier einen unbestimmten Berg aus Wolle bilden?

Von Ad Reinhardt soll der Satz stammen: „Skulptur ist, worüber man stolpert, wenn man zurücktritt, um sich ein Gemälde anzusehen.“ Man konnte von einem Maler selbstverständlich nichts anderes erwarten. Es überrascht dennoch, dass er damit, ohne dies zu beabsichtigen, einen treffenden Skulpturbegriff formuliert: Dieser bezieht den Zufall ein und wurde für viele experimentelle Impulse der künstlerischen Produktion der Nachkriegszeit sehr bald zum zentralen Aspekt. Die der surrealistischen Überzeugung nahestehende Idee, dass das Leben und das Werk durch den überraschenden Fund verbunden sind, erfährt bei Gabriel Orozco allerdings eine unerwartete Wendung. Hier trifft nicht allein der Künstler auf das Werk, sondern später auch der Betrachter: Man denke nur an den leeren Schuhkarton, den Orozco immer wieder unauffällig auf dem Boden hinterlässt,⁸ damit ihn jemand zufällig entdeckt. Dieses Entdecken geschieht allerdings nicht mit den Augen, sondern mit den Füßen (ähnlich dem, was Marcel Duchamp mit seinem *Trébuchet*⁹ erreichen wollte).

„Die Realität ist nicht überraschend“, bemerkte Orozco, doch „gibt es einen Moment, in dem sie uns so erscheint.“¹⁰ Dies könnte eine Betrachtung des Werks des Künstlers einleiten, der sich mit seinen Arbeiten immer wieder zwischen Zufall und Auswahl bewegt. Es ist erstaunlich, dass Orozco nicht sagt, die Realität sei interessant, sondern dass sie uns plötzlich so erscheinen könnte. Der Zufall – André Breton würde sagen, das Nicht-Wissen, das ständig im Raum oder in der Zeit „einen Anziehungspunkt bilden könnte“¹¹ – spielt hier zweifellos eine wichtige Rolle, aber nicht nur dies; das Durch-die-Welt-Gehen kann zu einem Instrument werden, das ein gleichzeitiges Lesen und Schreiben des Raums ermöglicht. Aus diesem Grund erweist sich das Werk von Orozco oftmals als ein perfektes Zusammenspiel von völliger Absichtslosigkeit und genauer Absicht. Betrachten wir zum Beispiel *Turista maluco* (*Verrückter Tourist*) von 1991: Die Fotografie zeigt einige heruntergekommene Holztische auf einem geschlossenen brasilianischen Markt im Freien. Eine gewöhnliche Szene, die trotzdem ein alarmierendes auffallendes Element enthält: Die Anordnung der hier und da zu sehenden orangefarbenen Punkte erscheint allzu regelmäßig, als dass wir sie einem Zufall zuschreiben könnten. Dann verstehen wir, dass der Künstler – der *Verrückte Tourist* des Titels – auf jedem Tisch sorgfältig eine Orange platziert und damit eine geometrische Landschaft erstellt hat, welche die zerrissene Umgebung vor unseren Augen schlagartig wieder zusammenfügt. Aber ich übergehe eine Selbstverständlichkeit: Wie sehen wir diese Szene, obwohl wir nicht vor Ort sind? Handelt es sich nicht um eine Skulptur? Warum also betrachten wir eine Fotografie?

Viele Arbeiten von Orozco gehen tatsächlich von Handlungen aus, die der Künstler zu einem bestimmten Zeitpunkt ausführt, um eine Fotografie davon anfertigen zu können. Obwohl es ein

⁷ Orozco bei einem Gespräch, das wir in seinem Haus in Mexiko-Stadt im April 2013 geführt haben.

⁸ Zum ersten Mal so geschehen bei der Eröffnung der 45. Biennale von Venedig 1993.

⁹ *Trébuchet*, 1917. Der Garderobenhaken befand sich in Duchamps Atelier in New York.

¹⁰ Zitat aus Orozcos Vortrag im Museo Rufino Tamayo, Mexiko-Stadt, am 30. Januar 2001. Hier aus: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, wie Anm. 1, S. 186.

¹¹ André Breton, *Nadja*, Pfullingen 1960, S. 24.

Zeichen alltäglicher Vorgänge ist, wird es gleichzeitig zu einer Feststellung, einer Kennzeichnung (dem Lexikon zufolge ein „beigegebenes, zugeteiltes, an etwas angebrachtes Zeichen, das dazu dient, etwas kenntlich zu machen und von Gleichartigem zu unterscheiden“). Was findet hier statt? Eine bis zu einem gewissen Grad „assistierte“ Skulptur (ich entleihe hier die Bedeutung des Wortes „assistiert“ Duchamp, wie er sie im Zusammenhang mit seinen modifizierten Readymades verwendete). Man betrachte zum Beispiel *Silla con bola de arena (Sandball und Stuhl)* von 1995: ein am Strand aufgenommenes Bild, auf dem das skelettartige Metallgestell eines ehemals bequemen Acapulco-Stuhls zu sehen ist. In dessen Mitte hat der Künstler eine Kugel gelegt, geformt aus nassem Sand (fast wirkt es so, als wäre diese ein Planet im Zentrum einer Umlaufbahn); Sand, der sicher dem Boden, auf dem der Stuhl steht, entnommen wurde.¹²

Orozco bedient sich der Fotokamera, um ebendiese einzelnen und nicht wiederholbaren Handlungen aufzuzeichnen, dessen Resultate er zurücklassen muss, um seinen Weg fortzusetzen. Es ist eindeutig nicht der Versuch, die Realisierung des Künstlers in seiner Interaktion mit der Umgebung zu steigern; so als wäre er ein teilnahmsloser Passant, der sich durch profane urbane Szenerien bewegt, nur um diese zu erhöhen. Hier gibt es keine Idee des Flanierens als künstlerische Praxis; das Gehen hat eine sehr klare Absicht: dem Werk zu begegnen. Im Gegensatz zu der fast altruistischen Idee, in einen Raum einzugreifen und nichts mit ihm zu tun, sind die Fotografien eine sehr direkte Form, dem zufällig oder durch den Künstler entstandenen Objekt einen Gebrauch zuzuschreiben. Tatsächlich wissen wir niemals wirklich, wie er die Szene vorgefunden noch bis zu welchem Punkt er in sie eingegriffen hat. Aber wenn die Fotografie einmal aufgenommen ist, kann alles wieder in seinen Naturzustand zurückkehren und werden, was es vorher war: ein Hund, einige Tische, ein paar Orangen.

Die Materialien, Objekte oder Situationen, denen Orozco auf dem Weg begegnet, scheinen ihm nicht wirklich anzugehören, er kann sie nur ausleihen oder – wie Schmetterlingsfänger – für einen Augenblick einfangen, um sie danach wieder loszulassen. Dabei hinterlässt er allenfalls eine Spur. Aus diesem Grund erwecken seine Fotografien oftmals einen vagen Eindruck von Verlassenheit, so als stünden wir einer unbewohnten Welt gegenüber, die gerade erst verlassen worden ist; oder als würden wir einen Raum betreten, in dem sich einen Augenblick zuvor noch jemand aufhielt („die ‚Wärme eines Stuhls‘ der gerade verlassen wurde“,¹³ das ist das Duchamp'sche *inframince*¹⁴). Das, was wir hier sehen, sind demnach Spuren von Handlungen. Ein Tisch mit einem aufgedruckten Schachbrett, zwei halb getrunkene Biere und einige Zitronenstücke, die akribisch auf die dunklen Felder gelegt wurden. Wer spielte dieses *Juego de limones (Zitronenspiel, 2001)*? Wer hat die Biere getrunken? Wohin ist die ganze Welt verschwunden?

„Wohnen heißt Spuren hinterlassen“¹⁵; eine Beobachtung Walter Benjamins, die Gabriel Orozco keineswegs fremd ist. „Die Idee des fahrenden Schiffes oder Bootes, das eine Kielspur hinter sich zurücklässt. Für mich ist das mein Werk“¹⁶, so Orozco in einem Interview. Es ist ein merkwürdiges Bild, wenn wir bedenken, dass eine Spur ein Strich ist, dessen Natur es ist zu verwischen? Benjamins Gedanke erscheint melancholisch; wenn Leben bedeutet, Spuren zu hinterlassen, was passiert, wenn die Spuren – so wie es fast immer geschieht – verschwinden? Hört dann das Leben auf? Vielleicht ist das der Grund, weshalb Orozco seine Spuren fotografieren will: damit die Spur, anstatt zu verblassen, auf diese Weise zur Markierung wird. Die Fotografie setzt gegen das Flüchtige, ihre Funktion ist keine andere als die, etwas festzuhalten; das Vergessen zu umgehen. „Es wäre schön, eine unendliche Spur zu denken, aber

¹² Es gibt eine zweite Version dieser Fotografie, die am selben Ort und fast zur gleichen Zeit aufgenommen wurde. Auf dieser bedeckt das Meer den Boden und der Stuhl scheint darin zu treiben.

¹³ Marcel Duchamp, *Notes*, Paris 1999, S. 21.

¹⁴ Der Begriff von Duchamp fasst einen Übergang, etwa wie er sich beim „Malen auf Glas, gesehen von der unbemalten Seite“ darstellt.

¹⁵ Walter Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: ders., *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1961, S. 178.

¹⁶ In einem Interview der Autorin mit dem Künstler vom Dezember 2006. Vgl.: „Conversación con Gabriel Orozco“, in: *Letras Libres*, VIII, Nr. 96, Dezember 2006, S. 84–87.

damit wäre sie keine Spur mehr“, bemerkte Orozco. Sie wäre tatsächlich keine Spur mehr: Sie wäre ein Foto.

Die Fotografien funktionieren damit wie *afterthoughts*. Sie scheinen das ursprüngliche Geschehen nicht nur auf passive Weise zu registrieren, sondern auch dazu Stellung zu nehmen. Ein weiteres Beispiel ist *La extensión del reflejo (Die Erweiterung der Reflexion, 1992)*: Mithilfe der Spuren nasser Fahrradreifen ergänzt der Künstler die Äste eines Baums, die in einer Pfütze wie mit der Präzision eines Spiegels reflektiert werden, zu einem Kreis. Aber erst durch die Fotografie – wenn diese untersucht, was gerade eben passiert ist – kann man wahrnehmen, dass die kreisförmigen Spuren tatsächlich die teilweise im Wasser reflektierte Silhouette der blattlosen Baumkrone erweitern, man könnte fast sagen, vervollständigen. Auch wenn Orozco tatsächlich manchmal auf diese Strategie zurückgreift, geht es nicht nur darum, die skulpturale Qualität bestimmter spontaner Konfigurationen im Raum zu identifizieren. Es handelt sich vor allem darum, Strukturen zu erschaffen oder zu entdecken, die ihren skulpturalen Wert nur ausdrücken, indem sie fotografiert werden. Orozco sieht dies so: Die Fotografie ist kein Fenster, sondern „ein ‚Raum‘, der versucht, Situationen einzufangen“. ¹⁷ Wenn wir diesen Gedanken zurückverfolgen, ist der Bildhauer jemand, der „schneidet“ („Skulptur“, „Skalpelle“ und „exkulpieren“ sind verwandte Wörter ¹⁸). Die Hand und der Blick wollen und berühren alles; der Kopf schneidet; das heißt, er bearbeitet und schließt aus. Ist es nicht auch das, was die Kamera macht: ausschneiden? Aus dem „Wald der Winke“ ¹⁹ wie es André Breton nannte, das einzige Zeichen herauszulösen, das uns hier interessiert: jenes, das für uns die Frage nach dem Zustand der Skulptur aufwirft?

Betrachten wir *Sundial Banana (1995)*: die Annäherung an eine ungewöhnliche Konstruktion in geometrischer Anordnung, ²⁰ auf die der Künstler unauffällig eine Banane gelegt hat. Sie gibt offensichtlich die Form des zunehmenden Mondes wieder, wie sie auch in der Steinstruktur gegeben ist. Jeder andere ginge, sich möglicherweise wundernd, an einer derartigen Konstruktion vorbei. Der Künstler sieht hier jedoch etwas anderes: eine Möglichkeit zur Arbeit. Vielleicht entsteht die Idee dazu, wie in einen Raum eingegriffen werden kann (indem er mit einer Banane repliziert wird), nicht schon im ersten Moment in aller Klarheit. Aber sicher gibt es einen formalen Aspekt, der Orozco von Anfang an anzieht, und damit ist es nur ein weiterer Schritt bis hin zu dem Foto.

Können wir also sagen, dass die Fotografie das Werk ist? „Ja, sie ist das Werk“, bestätigt Gabriel Orozco. „In bestimmten Momenten ist es die einzige Möglichkeit, die ich habe, um etwas, eine Idee, eine Erfahrung, zu präsentieren. Ich benutze das Foto nicht auf die ‚bevormundende‘ Art und Weise eines Dokuments, das dazu dient, anderen etwas Wichtiges zu zeigen ... Das interessiert mich nicht. Ich versuche das Foto wie einen Stuhl, einen Baum, einen Fakt erscheinen zu lassen: das ist es.“ ²¹ Wie schon in der Konzeptkunst kann die Fotografie das Objekt sogar ersetzen oder „den Zustand des Objektes“ ²² übernehmen. Sie wird sogar so weit zum Objekt, dass Orozco sie oft neben seinen skulpturalen Objekten präsentiert, als wären beide ein und dasselbe (nur dass sich eines von ihnen auf dem Boden befindet und das andere an der Wand hängt). Manchmal zeigt er sogar das Objekt und das von dem Objekt gemachte Foto. *Mis manos son mi corazón (Meine Hände sind mein Herz, 1991)* ist eine Skulptur in Form eines Herzens, die der Künstler anfertigte, indem er seine Finger in eine Lehmkugel drückte, die er in den Händen hielt. Gleichzeitig ist es aber eine Fotografie – ein Diptychon –, die einerseits das Objekt zeigt und andererseits den Moment dokumentiert, in dem das Herz mit den Händen geformt wird. Es gibt die *Caja de zapatos vacía (Empty Shoe Box)* und auch das Foto eines leeren Schuhkartons (beide 1993), der auf einer Schneefläche abgebildet ist. Warum die Wiederholung?

¹⁷ Interview mit Gabriel Orozco, in: *PBS, Art:21*, 2003, einzusehen in: <http://www.pbs.org/art21/artists/gabriel-orozco>.

¹⁸ Von lat. *scalpere*, ritzen, schneiden.

¹⁹ André Breton, *L'Amour fou*, Frankfurt a. M. 1970, S. 47.

²⁰ Es handelt sich um ein Berechnungsinstrument der Sternwarte Jantar Mantar aus dem 18. Jahrhundert in Delhi, dessen Form Gabriel Orozco auch als Grundlage für den Bau seines Hauses an der mexikanischen Küste von Oaxaca übernahm.

²¹ Orozco, in: Interview, wie Anm. 17.

²² Orozco, in: Interview, wie Anm. 1, S. 86.

Obwohl das Objekt miteinbezogen wird, scheint es, als wollte der Künstler dies noch bestätigen. Handelt es sich vielleicht um eine Verdoppelung?

Constantin Brancusi erachtete die Fotografie als transportables Doppel seiner Skulpturen. Für ihn war das Foto nicht nur eine Form der Reproduktion, sondern vielmehr ein Kommentar, das sogar jeden kritischen Impuls ersetzen konnte: „Warum schreiben?“, sinnierte er. „Warum nicht einfach die Fotos zeigen?“²³ Er entschied sich zu lernen, seine Fotografien selbst aufzunehmen und zu entwickeln, um seine Arbeit dokumentieren zu können. Dieser Vorgang hatte nichts mit den Aufnahmen zu tun, die Alfred Stieglitz von seinem Werk gemacht (zu Man Ray sagte er, vor einer seiner Fotografien stehend, „sie ist wunderschön, aber sie repräsentiert nicht mein Werk“).²⁴ Er wollte etwas anderes: Die Bilder sollten die Rolle eines separaten Diskurses oder vielmehr eines Metadiskurses übernehmen. Die von Brancusi produzierten Bilder funktionieren nicht in strikten fotografischen Begriffen. Man Ray beschrieb es so: „Sie waren unscharf, überbelichtet oder unterbelichtet, zerkratzt und fleckig.“ Aber auf diese Art „sollten seine Werke reproduziert werden“: so beleuchtet, dass sie leicht im Halbdunkel blieben, gleichzeitig aber einen hinreichend ausgeprägten Schatten produzierten, um den Eindruck der Verdoppelung zu erzeugen. In seiner Fotografie *Der Weltanfang* (um 1920) scheint das große Marmor-Ei in einem undefinierten Raum zu schweben. Dabei erzeugt es einen sehr scharfen Schatten unter sich, der den Eindruck erweckt, weder wirklich ein Schatten noch eine Spiegelung zu sein, sondern vielmehr ein eigener Körper.

Gabriel Orozco verfolgt einen ähnlichen Ansatz, wenn er sich als nicht ausgebildeter Fotograf dazu entschließt, die Kamera in die Hand zu nehmen, damit er seine skulpturalen Handlungen selbst aufzeichnen kann. So kann die fotografische Repräsentation dessen, was aus diesen Handlungen hervorgeht, wie eine Wiederholung verstanden werden; oder sogar wie eine zweite Handlung, die, auch wenn sie wesentlich an der Formgebung beteiligt ist, gleichzeitig eine weitere Überlegung darstellt und durch ihren einzigartigen Blickwinkel eine neue Bedingung der Möglichkeit für das Werk hinzufügt. Die Fotografie nimmt damit nicht nur auf; sie gestaltet auch – als besäße sie ihre eigenen Ideen davon, wie die Dinge sein sollten.

Für Brancusi ist eine Fotografie mehr als nur eine simple Aufnahme; sie ist vielmehr die ideale Repräsentation des Werks, also die Form, in welcher es gezeigt wird, immer wenn die Fotografie reproduziert wird²⁵, oder, so der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, die „bestimmte Ansicht“,²⁶ aus der heraus sich die Skulptur erklärt. Bei Orozco gewinnt diese Überlegung eine noch größere Bedeutung, denn in den meisten Fällen gibt es keine Skulptur, zu der man einen separaten Zugang haben könnte. Es gibt nur das Foto, und dieses ist somit die ideale, gleichzeitig aber auch die einzig mögliche Repräsentation. „Eine minimale Änderung im Ansichtswinkel“ kann, laut Wölfflin, „das Motiv überhaupt als ein anderes erscheinen lassen.“ Die Entscheidung, das Werk zu fotografieren, geschieht demnach parallel zu der Entscheidung, wie das Werk für immer – ohne übertriebene Dramatik, aber genau so – zu sehen sein wird.

Monedas en la ventana (*Münzen am Fenster*, 1994) ist ein Beispiel dafür: Auf einer Reise nach Moskau nutzte der Künstler die Perspektive, die ihm aller Wahrscheinlichkeit nach sein Hotelzimmer bot, um jeder Kuppel der Basilius-Kathedrale eine Münze auf die Spitze „zu setzen“. Es ist eine minimale Handlung, die allerdings ein überraschendes Resultat erzielt: Mit einigen an die Fensterscheibe geklebten Münzen – die ihren Sinn verlören, wäre der Blickwinkel nur ein leicht anderer – hat der Künstler es geschafft, dieser allzu bekannten Moskauer Ansicht eine rätselhafte Dimension zu verleihen, und es wird deutlich, dass die Skulptur nicht außerhalb des Fotos existieren kann. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Münzen durch den Künstler selbst oder eine Person von der Fensterscheibe entfernt wurden. Aber auch für den ungewöhnlichen Fall, dass sie sich noch immer dort befinden, ist eine Wiederholung der Handlung sehr unwahrscheinlich. Es ist kaum vorstellbar, dass jemand anderes mit der gleichen Raffinesse und

²³ In: *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today*, hg. von Roxana Marcoci, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, New York 2010, S. 98.

²⁴ Alle Zitate aus: Man Ray, *Self Portrait*, New York 1988, S. 165.

²⁵ Siehe Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.

²⁶ Alle Zitate von Heinrich Wölfflin aus: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 7/1896, S. 224–228.

Kreativität den Sinn der Münzen hätte dechiffrieren können. So kann das Werk seine wahre Existenz nur innerhalb des Fotos entfalten.

Charles Baudelaire stellte fest, dass die Skulptur viele Nachteile besitze, und eine hob er heraus: Sie sei „brutal und positiv wie die Natur und gleichzeitig vage und ungreifbar“²⁷, da sie zu „viele Facetten auf einmal“ zeige. Der Betrachter, „der um die Figur herumgeht, kann so Hunderte von verschiedenen Betrachtungswinkeln einnehmen, ohne den richtigen zu finden.“ Tatsächlich komme es vor, so Baudelaire weiter, dass ein zufälliger Lichtreflex oder das Licht einer Lampe „einen schönen Effekt“ hervorhebe, „der vom Bildhauer nicht beabsichtigt“ sei. Ein Gemälde hingegen sei genau das, was es sein soll, und deshalb könne „man es nur auf eine Weise betrachten“. Was passiert nun aber, wenn die Skulptur fotografiert wird? Und dies nicht im Stil des „Pictorialismus“, also mit dem Wunsch, einen „künstlerischen“ Effekt zu erzielen. Viele Fotografen griffen in dem Glauben darauf zurück, dass „vom Original ja nichts verloren gehe“, meint Wölfflin, obwohl nur die frontale Ansicht („exklusiv und despotisch“, würde Baudelaire hinzufügen) jene Klarheit erzeugen könne, mit der das Werk „im Ganzen sich ordnet“.

Gabriel Orozco übernimmt, intuitiv oder wissentlich, diese Notwendigkeit der Frontalität und vermeidet überflüssige Ästhetizismen, wenn er Objekte und Situationen darstellt. Ebenso wie Brancusi ist auch er nicht besonders interessiert daran, ein im fotografischen Sinne perfektes Bild zu erhalten: In seinen Fotografien wird weder dem Licht noch der Komposition noch einem ähnlichen Aspekt eine besondere Bedeutung beigemessen. (Es sollte allerdings auch erwähnt werden, dass es hier kein totales Desinteresse gibt. Orozco bedient sich einer Technik, die ihm eine spezielle Qualität des Bildes zusichert: das Farb-Diapositiv, das durch einen – heute kaum noch angewandten – Cibachrome-Prozess „entwickelt“ wird. Er verwendet sie zweifellos, um eine eigentümlich intensive und brillante Farbgebung zu erhalten, die er auf keine andere Weise erzielen würde.) Es handelt sich also um dauerhafte Register, die es erlauben, eine zur Form gewordene Handlung fotografisch zu inszenieren. Roland Barthes' Aussage, die Fotografie berühre sich „nicht über die Malerei mit der Kunst, sondern über das Theater“²⁸, findet ihre Begründung im Charakter der Fotografie als kleiner Inszenierung – wie sie in den Fotografien von Orozco besonders deutlich wird. Betrachten wir zum Beispiel *Hojas durmiendo* (*Schlafende Blätter*, 1990): das Bild von einem über einer Rasenfläche ausgebreiteten Schlafsack, der in seinem Inneren einige Blätter birgt, die wahrscheinlich von einer Bananenstaude stammen. Hier ist die Hand des Künstlers sehr präsent. Möglicherweise greift er das berühmte Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms²⁹ auf (das hier allerdings nicht auf einem Seziertisch, sondern bei einem Camping-Ausflug stattzufinden scheint) und entscheidet, den Blättern einen lebendigen Charakter zu verleihen, indem diese sich beim Schlafen unter freiem Himmel zudecken – ein Widerspruch, der das Bild noch vertrauter erscheinen lässt. Bei *Gatos y sandías* (*Katzen und Wassermelonen*, 1992) verhält es sich ähnlich. Der C-Print ist das Resultat einer kleinen Performance in einem Supermarkt in New York, wo Orozco einige unzusammenhängende Elemente zusammenfügte (und damit die übermäßige Kategorisierung des Supermarkts, bei der alle Dinge für gewöhnlich einen präzisen und unverrückbaren Platz einnehmen, durcheinandergebracht hat). Hier sind es: elf Dosen mit Katzenfutter, platziert auf Wassermelonen, die aufeinandergestapelt sind (im Hintergrund können wir unscharf die typischen Kühltheken mit Gemüse erkennen). Ob man nun Wassermelonen mit Hüten aus Katzens Gesichtern oder Katzen mit Wassermelonen-Körpern sieht – es gibt kaum ein anderes Wort für diese Anordnung als: bezaubernd.

²⁷ Zitate von Charles Baudelaire aus: „Why Sculpture is a Bore?“, in: *Baudelaire: Selected Writings of Art and Artists*, übers. von P. E. Charvet, Cambridge 1972, S. 97–104.

²⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 40.

²⁹ Anspielung auf den berühmten Satz des in Uruguay geborenen Dichters Isidore Ducasse (auch: Comte de Lautréamont) aus den *Chants de Maldoror*, wo es heißt, der Jüngling Mervyn sei „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“. (Comte de Lautréamont, *Die Gesänge des Maldoror*, 6. Gesang, 3. Strophe, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 223). Dieses starke Bild griffen die Surrealisten bekanntlich als perfektes Beispiel für den Geist auf, der ihre Forschungen leiten sollte.

Es ist offensichtlich, dass der Effekt nicht derselbe wäre, würden die Dosen und Wassermelonen in einer Galerie gezeigt werden. Die aus dieser heterogenen Mischung entstandene hybride Form erhält ihre Wirkung innerhalb des Markts – dem Ort für Transaktionen par excellence –, denn die ihr vorausgehende Handlung funktioniert wie ein ins Absurde getriebener tatsächlicher Austausch von Werten. In der Galerie würde der entscheidende Kontext, der uns verstehen lässt, was wir sehen, nicht nur abhanden kommen; es würde (wie schon bei *Münzen am Fenster*) auch der Blickwinkel verschwinden, von dem aus sich das Werk strukturiert, und der Betrachter könnte, wie es Baudelaire überlegte, in der Verwirrung des Multifokalen versinken. Mit dem fotografischen Bild zeigt uns Orozco nur die eine – die, wie bereits erwähnte, ideale – Ansicht der skulpturalen Anordnung, die er in nur wenigen Minuten geschaffen hat (sicher, indem er die Dosen in einem Einkaufswagen von dem Regal mit Katzenfutter bis zu dem Bereich mit Früchten und Gemüse gebracht hat). Aber gerade weil er sie so schnell realisierte, macht es keinen Sinn, diese Geste im Kontext einer formalen Ausstellung zu wiederholen. Es wäre wie der Versuch, einen Witz zu erklären, der nicht schon beim ersten Mal verstanden wurde. Die Fotografie bietet uns die Vorstellung von einem Zugang zur Welt, die mit dem von Benjamin H. D. Buchloh³⁰ formulierten Konzept der „Skulptur des Alltagslebens“ in Verbindung zu setzen ist. Über das hinaus, was das Material selbst suggeriert, erzählt eine frei stehende Skulptur sehr wenig über den Ort, an dem sie geschaffen wurde. Die Fotografie ergänzt die Gewissheit, dass sie tatsächlich und wie Barthes³¹ sagen würde, nur einmal stattgefunden hat. Der schlafende Hund am Berghang, der Stuhl mit Sandkugel, die Blätter im Schlafsack, die versammelten Schafe; letzten Endes waren alle diese Tiere und Früchte und Dinge tatsächlich dort, wo Orozco sie vorgefunden hat.

Gleichzeitig gibt es in der Fotografie kein eigentliches Außerhalb; alles wird immer wieder nach innen rückgeführt. Die Fotografie, die kleine Schwester der Malerei, kann in nur einem Augenblick eine neue Realität hervorbringen, die gänzlich mit jener der Welt übereinstimmt. Diese Situation scheint Paul Éluard Recht zu geben, wenn er sagt (oder zumindest glaubt man, dass er es gesagt hat), „es gibt andere mögliche Welten, aber sie sind in dieser“. Wie eine Insel in einer Insel. Zeigt doch die entsprechende Fotografie von Gabriel Orozco³² eine Art doppelte Landschaft, eine Mise en abyme, in der wir in der Ferne und unter einem Himmel, auf dem ein Unwetter aufzieht, die unverwechselbare Silhouette von Manhattan ausmachen können. Im Vordergrund sieht man ein kleines Retabel, mit dem der Künstler die Umrisse der Stadt nachbildet. Es ist aus Materialien zusammengestellt, die er vor Ort gefunden hat (Bretter, Steine, Schutt); alles ist sorgfältig hinter einer Pfütze angeordnet, um die Übereinstimmung mit der Situation der Insel zu verstärken.

Es handelt sich hier jedoch, wie schon erwähnt, um eine entvölkerte Welt oder um eine Welt, die nur von Hunden bewohnt ist; und einem Menschen vielleicht: jenem, dessen Hände sein Herz sind – dem rastlosen *Verrückten Touristen*. Vielleicht ist es auch eine Welt, die einzig und allein von skulpturalem Material bewohnt wird. Eine flache Welt. Denn das ist, was die Fotografie physisch mit der Skulptur macht: sie verflacht sie. Das Taktile verschwindet, um Raum für eine eindeutige Visualität zu schaffen. Körper mit einem spezifischen Gewicht und einer spezifischen Dichte, die normalerweise einen breiten, hohen und tiefen Raum einnehmen, werden in der Fotografie zu Schemen ihrer selbst (vielleicht hat sich Orozco 1999 deshalb dazu entschieden, einige fotografischen Surrogate seiner skulpturalen Objekte in Originalgröße zu zeigen³³). Kopien. Verdoppelungen, wie eine Live-Interpretation eine Verdoppelung derselben Partitur sein kann.

³⁰ Vgl. Essay gleichen Titels von 1996, erstmals erschienen in: *Gabriel Orozco*, Ausst.kat. Kunsthalle Zürich, Institute of Contemporary Arts, London, DAAD, Berlin, Zürich/London/Berlin 1996, S. 43–66.

³¹ Ebd., S. 26.

³² *Isla dentro de la isla (Insel in einer Insel)*, 1993.

³³ So in der Ausstellung *Photogravity*, Philadelphia Museum of Art, 1999. Er hatte sich hier dafür entschieden, eine Auswahl an Skulpturen zu zeigen, die er in den vorhergehenden Jahren erstellt hatte – allerdings als Schwarz-Weiß-Fotografien, die auf Holztafeln aufkaschiert waren, die wiederum auf die Kontur des Bildes zugeschnitten waren. Aufgrund ihrer flachen Form musste man sie frontal betrachten. Ging man um sie herum, sah man die Vorrichtung, mithilfe derer sie aufgestellt waren.

Hier ist es jedoch umgekehrt: die Handlung findet vor der Fotografie statt. Etwas, das (im Gegensatz zu der Aufzeichnung oder in unserem Fall der Fotografie) an John Cages Idee der Aktion als ein Nichtwissen von etwas, das noch nicht passiert ist³⁴ oder das eben in diesem Moment passiert, erinnert. Das fotografische Bild würde das Gegenteil implizieren: ein Wissen von etwas, das schon passiert ist. Eine Gegenwart – die der Handlung – wird in einer anderen, dauerhaften Gegenwart – der des Fotos – verdoppelt. Und so können wir schlussfolgern, dass die Fotografien von Gabriel Orozco nicht nur als bloße Aufzeichnungen von Handlungen, sondern als Doppelungen seiner Skulpturen funktionieren. Transportable Skulpturen, wie Brancusi sie bezeichnete. Oder *de voyage*, wie Duchamp sie nannte.

Epilog

Zuerst tritt der Künstler vor die Wand. Und zwar: mit der Stirn (und natürlich auch mit dem Oberkörper und den Beinen); ganz nah. Danach hebt er die Arme über den Kopf bis zu dem Punkt, an dem seine Hände sich treffen. Habe ich schon erwähnt, dass er Zeichenkohle in seinen Händen hält? Er hält sie auf eine Weise, dass, wenn die Hände einmal oben sind, ein Berühren der Wand unausweichlich ist. Was nun folgt, geschieht in einer einzigen Bewegung: Ohne die Zeichenkohle von der Oberfläche zu lösen, senkt der Künstler langsam die Arme, die er zuvor ganz ausgestreckt hat, bis sie in der Höhe der Oberschenkel wieder aufeinandertreffen. Dann nimmt der Künstler die Zeichenkohle und geht weg.³⁵ Zurück bleibt seine Spur. Sein Doppel.

³⁴ John Cage, „Composition as Process Part II: Indeterminacy“, Vortrag, gehalten im September 1958 in Darmstadt. Zitat aus: John Cage, *Silence*, Middletown, CT, 1961, S 35-40.

//Es gibt einen konkreten Beitrag zum Nichtwissen: „Das Nichtwissen vor dem Hören – John Cage und die späte Versuchsanordnung der Europeras“, in: Handbuch des experimentellen Musik- und Tanztheaters, a.a.O., S. 154-158, Ob dies zur weiteren Erklärung aufgenommen werden sollte ?//

³⁵ Ich beziehe mich auf *Estela*, eine Arbeit/Aktion, die Gabriel Orozco bis heute zwei Mal realisiert hat: 2005 in der Villa Iris, Santander, und 2006 im Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt.

Partner und Sponsoren

Das Kunsthaus Bregenz bedankt sich bei seinen Partnern für die großzügige finanzielle Unterstützung und das damit verbundene kulturelle Engagement.



Hausponsor des Kunsthaus Bregenz



Mit freundlicher
Unterstützung von



Kulturträger



Medienpartner



Kooperations-
partner



Kunsthhaus Bregenz

Karl-Tizian-Platz | Postfach 45 | 6901 Bregenz

Telefon +43-5574-485 94-0 | Fax 485 94-408

kub@kunsthhaus-bregenz.at | www.kunsthhaus-bregenz.at

Austria



Ausstellungsort | Veranstalter

Kunsthhaus Bregenz

Direktor

Yilmaz Dziewior

Kaufmännischer Geschäftsführer

Werner Döring

Kurator

Rudolf Sagmeister

Kuratorin KUB Arena

Eva Birkenstock

Kommunikation

Birgit Albers | DW -413

b.albers@kunsthhaus-bregenz.at

Pressefotos per download

www.kunsthhaus-bregenz.at

Kunstvermittlung

Kirsten Helfrich DW -417

k.helfrich@kunsthhaus-bregenz.at

Publikationen | Editionen

Katrin Wiethege | DW -411

k.wiethege@kunsthhaus-bregenz.at

Verkauf Editionen

Caroline Schneider | DW -444

c.schneider@kunsthhaus-bregenz.at

Öffnungszeiten

Dienstag bis Sonntag 10-18 Uhr | Donnerstag 10-21 Uhr

13. Juli bis 1. September täglich 10-20 Uhr

Mariä Himmelfahrt, 15. August 10-20 Uhr