

Publicado en *Letras Libres* (<http://www.letraslibres.com>)

---

Conversación con Gabriel Orozco

# Conversación con Gabriel Orozco

Por **María Minera** <sup>[1]</sup>

Diciembre 2006 | Tags: [Artes visuales](#) <sup>[2]</sup> [Artes y Medios](#) <sup>[3]</sup> [Artículo de opinión](#) <sup>[4]</sup>



**María Minera** <sup>[5]</sup>

**Revista:**

**30 años de Vuelta** <sup>[6]</sup>

**Imagen:**



*Gabriel Orozco es uno de los artistas mexicanos más conocidos del mundo, y con más peso específico en el mercado y en el debate del arte contemporáneo. Hace seis años, el Museo Tamayo presentó una retrospectiva de su trabajo que recibió el aplauso del público y el beneplácito de la crítica, ¿o era al revés? Ahora, el Palacio de Bellas Artes organiza una exhibición de sus obras más recientes, integrada por piezas cuya mayoría se exponen por primera vez en México. En exclusiva y sin límite de tiempo, Orozco concedió esta entrevista a María Minera y Letras Libres.*

*¿Qué te llevó a aceptar el encargo de la Biblioteca Vasconcelos, un proyecto polémico en su origen, al que se opuso largamente la comunidad cultural y que, para ciertas sensibilidades, te colocaría en el incómodo sitio del artista oficial?*

No acostumbro a dar explicaciones de por qué hago las cosas; pero en este caso particular simplemente te respondo que tomé la decisión con toda honestidad. En el momento en el que fui a ver el edificio y surgió la idea de la ballena, pensé que valía la pena intentarlo, por encima de la coyuntura política. Hay momentos en que un artista tiene que pensar su obra —y yo trato de pensarla siempre así— más allá de lo circunstancial. Un artista debe ponerse siempre por encima de la grilla y de la “comidilla” local. Nunca nada de esto me ha hecho titubear; ni dependo de ello para trabajar. Me tomé la libertad de decir que sí, porque la idea era buena y el edificio de Kalach también. Al margen de la polémica, pero con plena conciencia de ella, me pareció que era importante intentar una obra de arte público en un momento como éste en México.

*Y la ballena en sí (Matrix Móvil), ¿no es una pieza un tanto anómala en el conjunto de tu*

*obra? Lo tuyo es más intimista, es el diálogo con los individuos, la escala humana. Esto es algo de un espíritu opuesto: por su monumentalidad –que es algo que parece rechazar– y por su destino público. ¿Cómo explicas esta pieza en el cuerpo de tu obra?*

Me parece que es un error decir que rechazo la monumentalidad, eso no es verdad; tampoco que soy un artista “intimista”, nada detesto más que eso. Provengo de la tradición muralista, del arte público, de la izquierda. Mi educación y mi manera de pensar no son para nada intimistas. Pienso que una fotografía como *La isla dentro de la isla* es de hecho tan monumental –en su gesto– como un rascacielos; o tan íntima como un *Aliento sobre el piano*. En todo lo que hago hay un juego de escalas. Mi obra es quizá “antimonumentalista”, pero no antimonumental. Es íntima pero no intimista. En realidad, mi actitud nunca es “anti” nada, no soy un reaccionario; estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno. Creo que en mis mejores obras –las que han generado mayores discusiones o han llamado más la atención– está presente este juego del gesto relativamente económico y mínimo, individual, que genera al mismo tiempo una proyección significativa enorme, como si fuera una obra gigantesca. En ese sentido, no podría decir si la ballena es más monumental que la *Caja de zapatos vacía*. La caja ya probó su monumentalidad, de muchas maneras, la ballena todavía está por mostrar, con el tiempo, qué tan monumental puede ser. Es grande, sí, pero eso no es lo importante. La *Rueda de la fortuna semienterrada* es una obra inmensa; la instalación de las naranjas en el moma (*Home Run*) es una obra que ocupa una calle entera de Nueva York; el tamaño no es lo que las hace buenas o malas piezas. Me interesa la palabra monumental, me interesa el arte público, pero también me interesa el individuo y el arte privado, en un sentido de tener una actitud personal ante las cosas.

*En una de tus entrevistas con Benjamin H.D. Buchloh, reflexiona acerca de la acción que llevaste a cabo en Cachoeira, Brasil (Turista maluco), y que sólo vieron cuatro personas por casualidad. ¿Esas cuatro personas bastan para considerarla una “obra”? Y cuando miles de personas ven la fotografía ¿se convierte en algo diferente? Esto es, la pregunta ya no sería “¿es esto arte?”, sino “¿cuándo es arte?”*

Ése es precisamente el asunto de un arte de proceso como el que a mí me interesa, y con el cual estoy involucrado desde hace mucho tiempo. Lo artístico, o lo poético, si quieres llamarlo así, sucede en varios momentos, desde el proceso creativo hasta la presentación final de la obra, y su desarrollo posterior. Está sucediendo en el tiempo. En mi obra, es el tiempo lo que importa, no el espacio. Tú puedes ir a un museo y no encontrar arte, o no sentir que lo encontraste; salir de ahí vacío, como si hubieras ido a una tienda. Es en el tiempo donde sucede lo artístico, no en el espacio. También ocurre que hay obras en que el proceso es muy interesante, pero el resultado es aburrido. En otras, al revés, el proceso es tedioso pero el resultado final espectacular. Es muy importante el momento en que se presenta la obra, porque es cuando se hace pública, cuando entra en comunicación con los demás. En el caso de *Turista maluco*, cuatro borrachos pasaron por ahí, pero ése todavía no era el momento de la obra de arte como tal, que estaba justamente en proceso. Ahora, al estar consciente, o interesado, en el tiempo del arte, debo ser muy cuidadoso en todas las etapas del proceso, para lograr que el resultado revele todos esos momentos en los que sucedió el arte (no, desde luego, a un nivel anecdótico). La ballena no son sólo unos huesos dibujados, sino que es una pieza cargada de cierta mitología y de su propia historia. Y eso la gente lo ve.

*¿Pero qué pasa si el momento poético ocurre cuando estás solo? Tú has dicho que sólo en la arena pública cobra su verdadero sentido el arte. ¿Hablar de arte público no es, de hecho, redundante? ¿No sería una contradicción de términos hablar de un arte privado?*

Es un buen punto. Estamos justamente hablando de la circulación de la obra, que es lo más importante. Una obra de carácter público tiene éxito, o funciona, cuando es capaz de convertirse en símbolo de un país, de una identidad nacional. Cuando encontré la idea para la pieza de la biblioteca, me pareció interesante incluso como experiencia. Si la biblioteca termina algún día en ruinas, por ejemplo, y adentro hay unos huesos de ballena dibujados, semienterrados, la pieza aun así tendrá sentido. Las circunstancias pueden y van a cambiar, las elecciones pasarán, los funcionarios se irán, pero la ballena va a estar ahí.

*En la película de Juan Carlos Martín hay un momento en el que dices que las expectativas, como espectador y como artista, nos ciegan. ¿Cómo lidias con las expectativas que irremediablemente despierta hoy tu obra?*

Yo no tengo expectativas. De hecho, tengo menos expectativas que nunca. Antes me emocionaba más con ciertas cosas, con la posibilidad de exponer en equis lugar o de realizar una pieza con equis características; y trataba de no tener tantas expectativas. Hoy simplemente ya no tengo ninguna: ni siquiera de que el público tenga expectativas.

*Pero las tiene.*

No estoy seguro. Creo que mi obra sigue generando escepticismo en cierta gente, que no la entiende bien, que no le interesa demasiado. Sigue siendo una obra extraña, que cambia todo el tiempo. No estoy expectante de las expectativas de los demás. La exposición en el Museo Tamayo hace seis años causó gran revuelo en la prensa y en el público. No sé, en cambio, qué va a pasar con la exposición que ahora presento en Bellas Artes: son tiempos raros, turbulentos, la situación política es incierta. Estoy, sin embargo, tratando de hacer una exposición interesante, divertida, nueva. Para nada pretendo que sea una exposición consagratoria; no incluyo ninguna de las piezas más conocidas o emblemáticas, salvo *Papalotes negros*. El resto es obra que nunca se ha presentado en México, y ésa es la idea detrás: que se conozcan estas piezas, algunas pinturas, por ejemplo, que quizá sólo se han visto a través de fotografías. Pero no puedo prever, en realidad, cómo voy a decepcionar esta vez...

*Me gustaría hablar del lugar que ocupa en tu trabajo la fotografía. Has dicho que estás en contra de documentar, que la fotografía no es sólo el registro de una acción. ¿La fotografía es la obra?*

Sí, es la obra. En ciertos casos es la única manera que tengo de presentar algo, una idea, una experiencia. No uso la foto de un modo "paternal", de documento que sirve para mostrar algo importante a los demás, en un sentido explicativo, dramático, didáctico o, incluso, en un sentido político trasnochado. Eso no me interesa. Trato que la foto se presente como una

silla, un árbol, como un hecho: ahí está. Tiene que ver con algo más fenomenológico que lingüístico; no hay una acrobacia compositiva, no hay artesanía en la impresión, no hay todo eso que sí había en la gran fotografía mexicana: en la que importaba sobre todo la manufactura, el oficio del impresor, la copia perfecta, más una carga mística, poética, etc. Yo trato de evitar todo eso, quiero hacer una foto más racional, más técnica, más objetual, no en un sentido físico sino teórico: presentar algo “tal como es”; sin recurrir ni a la magia de la composición, de la narrativa o de la anécdota.

*¿Y en qué sería distinta tu aproximación a las piezas, digamos, más materiales? ¿Presentas ahí también las cosas tal como son o como te gustaría que fueran en una especie de futuro utópico?*

También puedes pensar que al transformar, por ejemplo, la *ds* o la *vespa*, estoy transformando el pasado. No creo que esté implícita en mi obra una elucubración particular acerca de cómo debería ser el futuro. Creo que si tengo alguna influencia sobre artistas más jóvenes, o sobre el arte en mi país, es justamente porque nunca he dicho “así deben ser las cosas”, sino que he estado haciendo cosas, y tratando de provocar situaciones de “presente”, más que de un posible “futuro”. En mis objetos hay siempre un juego con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones un tenis viejo y tu pie lo recuerda. Trato de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen como objetos reales: el coche como coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos.



Hay algo ahí de la máquina en funcionamiento, que es un tema fundamental de la escultura del siglo XX.

*No me refería a que tus piezas fueran futuristas, sino a la diferencia, que es dada en principio*

*por el medio, entre las fotos, que muestran esos lugares por los que has pasado, y en ese pasar has transformado de algún modo, y que después has dejado atrás, como abandonados por ti, y los objetos tridimensionales, que parecen hablar más de un deseo, una propuesta de cómo podrían ser las cosas.*

Hay una palabra que me importa mucho y que aparece constantemente en mis cuadernos de notas, y en la que hace mucho no pensaba: *estela*. La idea del barco o del bote que va navegando y va dejando atrás una estela. Para mí, esta imagen es mi obra. ¿Qué es una estela?, ¿es futuro, es pasado, es presente? ¿Qué es este espacio que se genera? En la *Mesa de ping-pong*, por ejemplo, al abrir el no-espacio de la red, ahí se genera una estela, que toma la forma de un estanque; el juego del péndulo en movimiento sobre la mesa de billar (*Oval con péndulo*) provoca una estela; la *ds*, que es cortar simétricamente un bólide, es crear conciencia de la estela. En ese sentido, también mi cuerpo, al actuar, deja una estela: que puede ser la silueta, el aliento, una línea de agua, una huella, un gesto: que evidentemente se van a perder con el tiempo; las estelas desaparecen. Sería hermoso pensar en una estela infinita, permanente, pero entonces ya no sería una estela. Es una cuestión, en todo caso, que tiene que ver con el lenguaje. Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte. Ahora imagínate la estela que puede dejar una ballena...

*El libro que acompañó la exposición del Tamayo tiene una dedicatoria que me llama la atención: "A los maestros y padres de las escuelas activas, porque a ellos debo todo lo que sé." ¿Qué es todo eso que sabes?*

Es una exageración, desde luego, pero era una manera de decir que un grupo de gente con una mentalidad innovadora, libre, lúdica, me enseñó a actuar en el mundo de una manera concreta. Tuve la fortuna de crecer en un ambiente creativo, intenso, distinto al México de entonces. Es una manera de agradecer también esa particular aproximación a las cosas: en la que no importa lo que sabes, ni cuánto sabes, pero tienes potencialmente las herramientas para resolver lo que sea. Eso es lo que me dieron: potencialidad. La exposición del Tamayo representaba mi regreso a México: quise entonces recuperar y contextualizar mi obra, y lo que soy, en relación a mi país. Había entonces mucha confusión acerca de quién era yo, de dónde venía, por qué me había ido de México. Me interesaba documentar ese pasado, por eso está la foto de mis padres, la historieta de Damián Ortega; de hecho, los textos son de mis amigos y colegas de juventud. Sentí que era importante trazar esos años de formación.

*Durante esos años, tuvo lugar el "taller de los viernes", en el que te reunías con otros artistas a discutir y a pensar en el arte. ¿Me puedes hablar de esto?*

A mí me tocó vivir una época en la que en México se despreciaba la información, el saber de más, el leer sobre otros artistas, sobre todo extranjeros. Y tampoco había mucha información, México estaba muy encerrado. En parte por eso se hizo el taller. La gente se empezó a acercar porque yo sabía cosas: por la educación que tuve, sabía pintar, tenía técnica, pero además sabía fechas, cuándo se había hecho tal o cual obra, quién la había hecho (en eso fui autodidacta, no me lo enseñaron en San Carlos); tenía esa clase de información que no llegaba a México tan fácilmente. La palabra misma, "información", era

mal vista, despertaba sospechas. En mi taller tratamos de hacer las cosas distintas, sabíamos que era importante conocer lo que ya se había hecho. Todavía lo es, pero ahora la información ha adquirido otro estatus. Cada vez que salía de viaje regresaba con las maletas llenas de libros, y al día siguiente mi casa estaba llena de gente ansiosa por aprender cosas.

*¿También de ahí, de las escuelas activas, de esa mentalidad, proviene la recurrencia en tu obra del tema del “juego”? Háblame de esto, de qué reglas te impones a la hora de trabajar. ¿Qué reglas esperas también que el espectador conozca para “jugar” con tu obra?*

La idea de regla no tiene para mí un sentido represivo, sino estratégico. Tiene más que ver con conductas para construir algo: una situación, un momento. Cuando las cosas están dispersas, cuando no entiendes cómo están, puedes inventar una regla de conducta que tenga una lógica propia. Para empezar, eso es el amor: una serie de reglas que inventas en un cierto momento con alguien, y que hacen que todo lo demás se relativice. Reglas que, además, vas inventando en el camino. Pienso también en las reglas que inventan los niños cuando juegan: tomar un cochecito y en lugar de que corra por la mesa, meterlo al plato de sopa, para ver qué pasa, una y otra vez. La idea es generar nuevas reglas, a partir de una situación conocida. Por otro lado, es interesante pensar en cómo puede trastocarse la geometría que genera esas reglas de conducta (incluso para ti mismo). El juego en el arte es ése: rejuvenecer esa geometría, darle la vuelta.

*El mundo del arte es también una zona sumamente reglamentada. ¿Cómo se llevan tus reglas con esas otras reglas, con el juego del mercado del arte, por ejemplo?*

Ahí también he generado mis propias reglas. Unas reglas muy básicas, prácticas: por ejemplo, mi galería nunca le vende a un especulador del arte. El mercado es una arena donde se desenvuelve el individuo en función de su ideología, sus intereses, sus valores. El mercado no tiene la culpa. Muchos en México todavía hablan del mercado del arte como si fuera el diablo: es como culpar al mar de que te ahogaste. El mercado en realidad es otro espacio del arte, como el museo, la calle o la sala de la casa; otro espacio donde el arte circula públicamente. El mercado tiene un impacto en la vida pública, y así hay que entenderlo, como a las instituciones en general. Las subastas, la especulación, ésa es la parte más vistosa, el *show* del mercado; pero es mucho más que eso. Hay sobre todo un aspecto del mercado que no ha sido analizado por los teóricos del arte: la manera en que producimos una obra de arte. Y esto es crucial en mi trabajo. Cuánto dinero gastas, qué material utilizas, cómo lo trabajas: desde ahí, hay una actitud particular. Parte de mis exploraciones como artista tienen que ver con esto: la conciencia del sistema económico de producción del objeto artístico, que va a influir no solamente en el resultado estético (si es de oro o de cartón, si es grande o pequeño, si es frágil o resistente, si es impermeable o no lo es...), sino que además va a imponer unas reglas de distribución y de consumo en el mercado cultural y financiero de la obra. La actitud política, económica e ideológica de un artista comienza en el momento en que decide cómo va a ejecutar una obra. Y esto tiene consecuencias incluso en el destino de la pieza, dónde va a terminar: en un museo, en una casa, en una institución pública o en un basurero. Por ejemplo, *Matrix Móvil*: como no hay mercado de ballenas (no se puede comprar una ballena), todo el circuito de producción y consumo de ese objeto artístico se quedó en el interior de lo que se considera patrimonio nacional. Jamás entró al mercado, todo fue institucional. Para mí era interesante explorar ese

terreno. No existiría un objeto así, si no lo hubiera patrocinado y protegido un gobierno. Tal vez por eso no hay tantas ballenas en el mundo del arte.

*Desde luego que no cualquiera tiene acceso a la osamenta de una ballena. Pero, puesto así, parecería que la obra se trata sólo de tomar, o elegir, un objeto, el que sea, y cambiarlo de lugar. Algunos artistas hacen sólo eso; en tu obra, sin embargo, me parece que hay una lucha para lograr que el objeto "signifique", se vuelva un signo.*

Eso es interesante. Lo otro me parece obvio: al seleccionar un objeto, y moverlo de lugar, éste no adquiere mágicamente otro estatus. Porque, de hecho, algo que para ti es importante, no necesariamente lo es para los demás; una experiencia, por ejemplo. Por eso contar un sueño es tan aburrido, sólo es relevante para el que lo soñó. Ahora, ¿por qué a alguien le puede importar una caja de zapatos? Ésa es justamente la pregunta. El proceso es mucho más complejo que la simple recolección o el reciclaje de objetos (que, además, a estas alturas es ya una práctica común). Algunas personas tienen objetos encontrados en sus casas, los coleccionan y presentan de un modo particular; aunque para ellos sea importante, parte fundamental de su decoración, eso no basta, no alcanza, y para el visitante puede ser sumamente aburrido.

*Eso sería, digamos, el arte privado, si acaso, que no lo hay.*

Creo que sí hay arte privado: es el arte que está muerto. Es decir, el arte que termina siendo tan privado que al final nadie habla de él, no significa nada, nadie lo recuerda: se muere en la casa de alguien, o en las bodegas de un museo, o de un banco. Lo privado tiene que ver también con lo privativo: es un arte que estuvo, desde siempre, privado de comunicar, de significar; o que él mismo, en su proceso de muerte, se privó de hacerlo. Quizá logró comunicar algo, o lo hizo a lo largo de algunos años, hasta que murió.

*Antes se les preguntaba a los artistas cómo sabían que su obra estaba terminada, que ésa era, por ejemplo, la última pincelada. Ahora la pregunta quizá sería: ¿cómo sabes que el signo está presente en el objeto, que funciona, que es capaz de comunicar? ¿Lo sabes sólo hasta que interactúa con el público, o lo intuyes desde antes?*

En efecto, cuando terminas algo y lo lanzas a la arena pública, ya no puedes saber qué tanto va a funcionar. Pero también es cierto que sólo el artista puede decidir cuándo está terminada la obra, o cuándo está lista para ser presentada. Porque no es que esté realmente terminada: lo está, pero la parte que le toca al artista; después comienza justamente la vida pública de la obra. ~

[Ir arriba](#) <sup>[7]</sup>