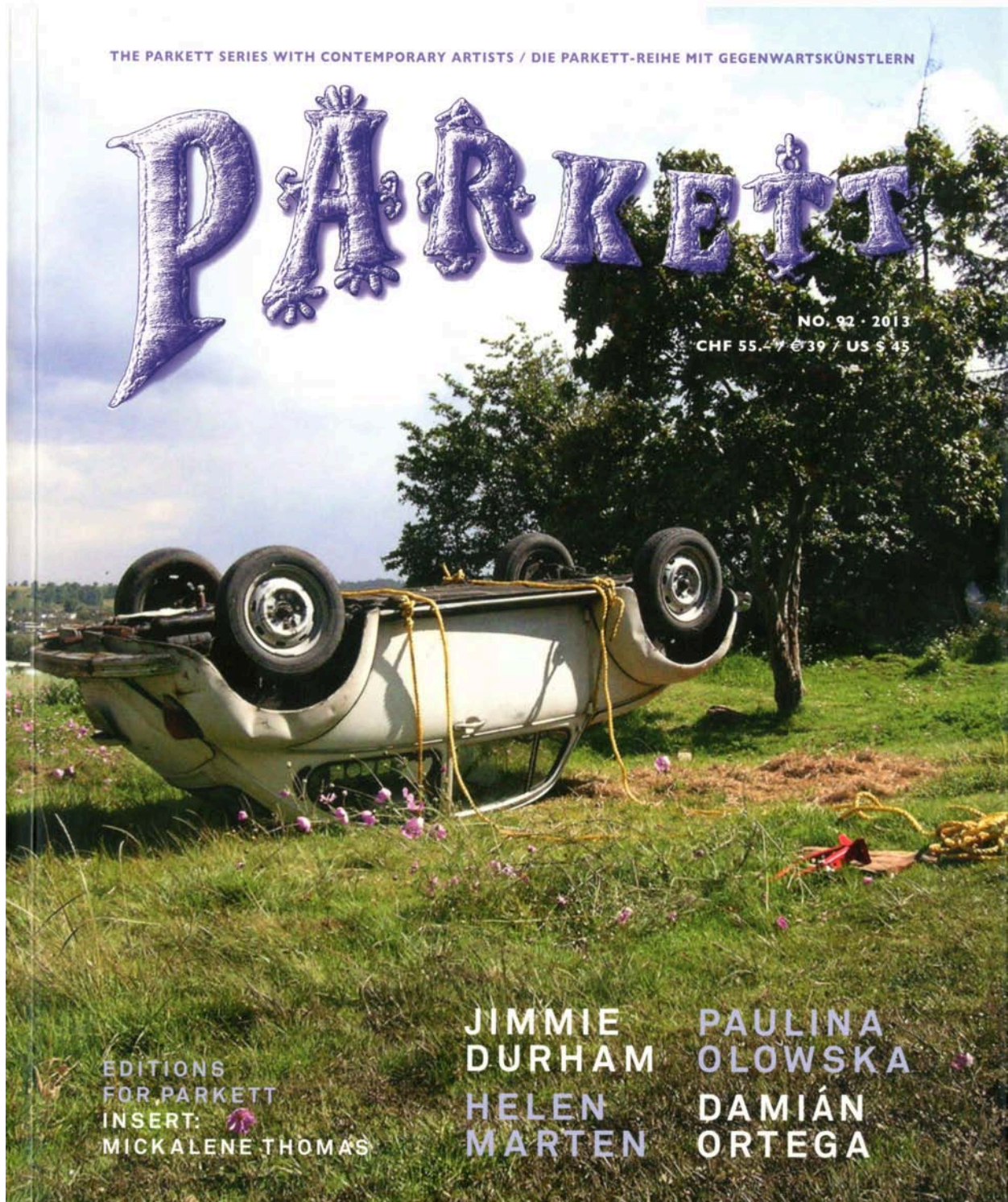


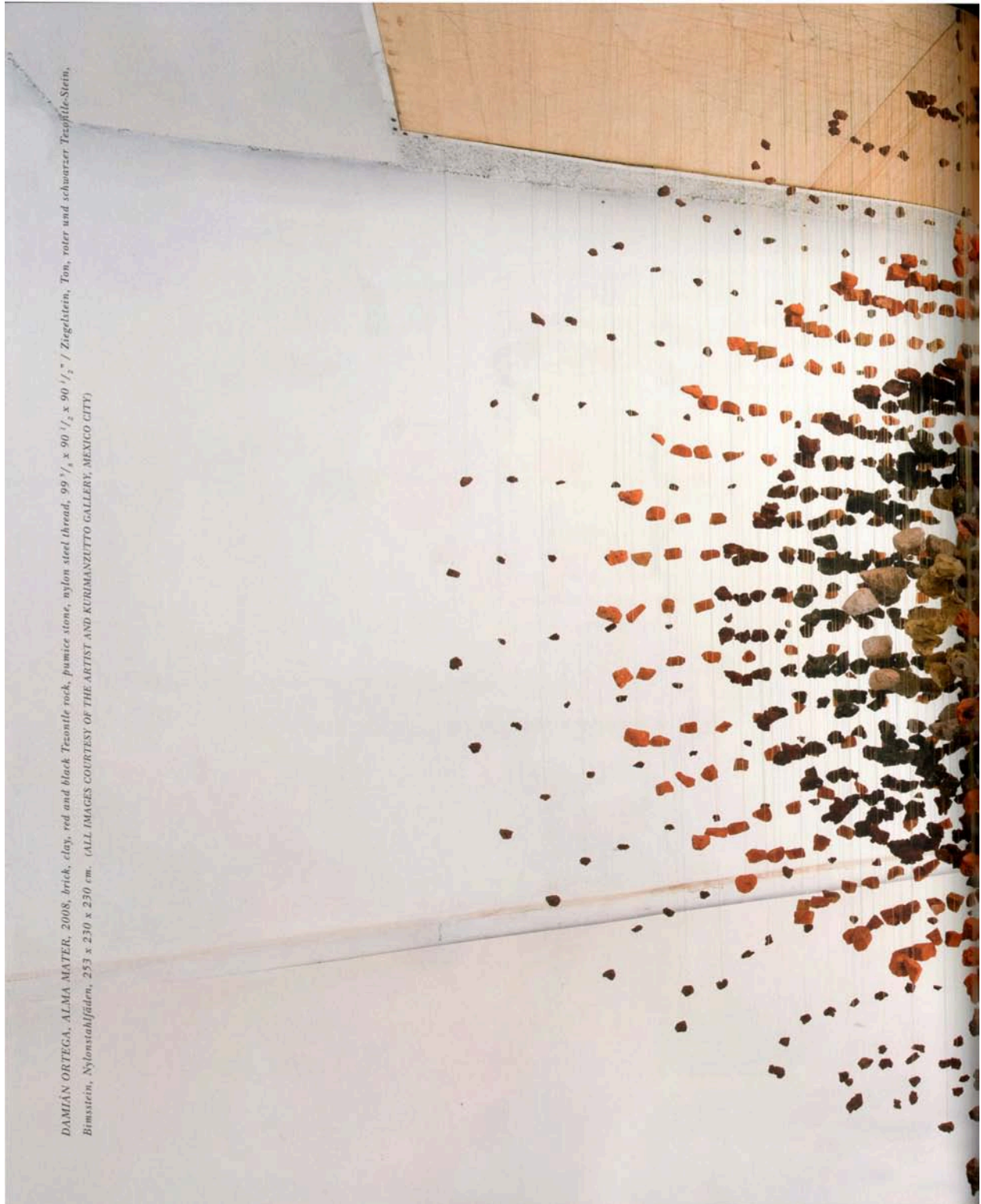
# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

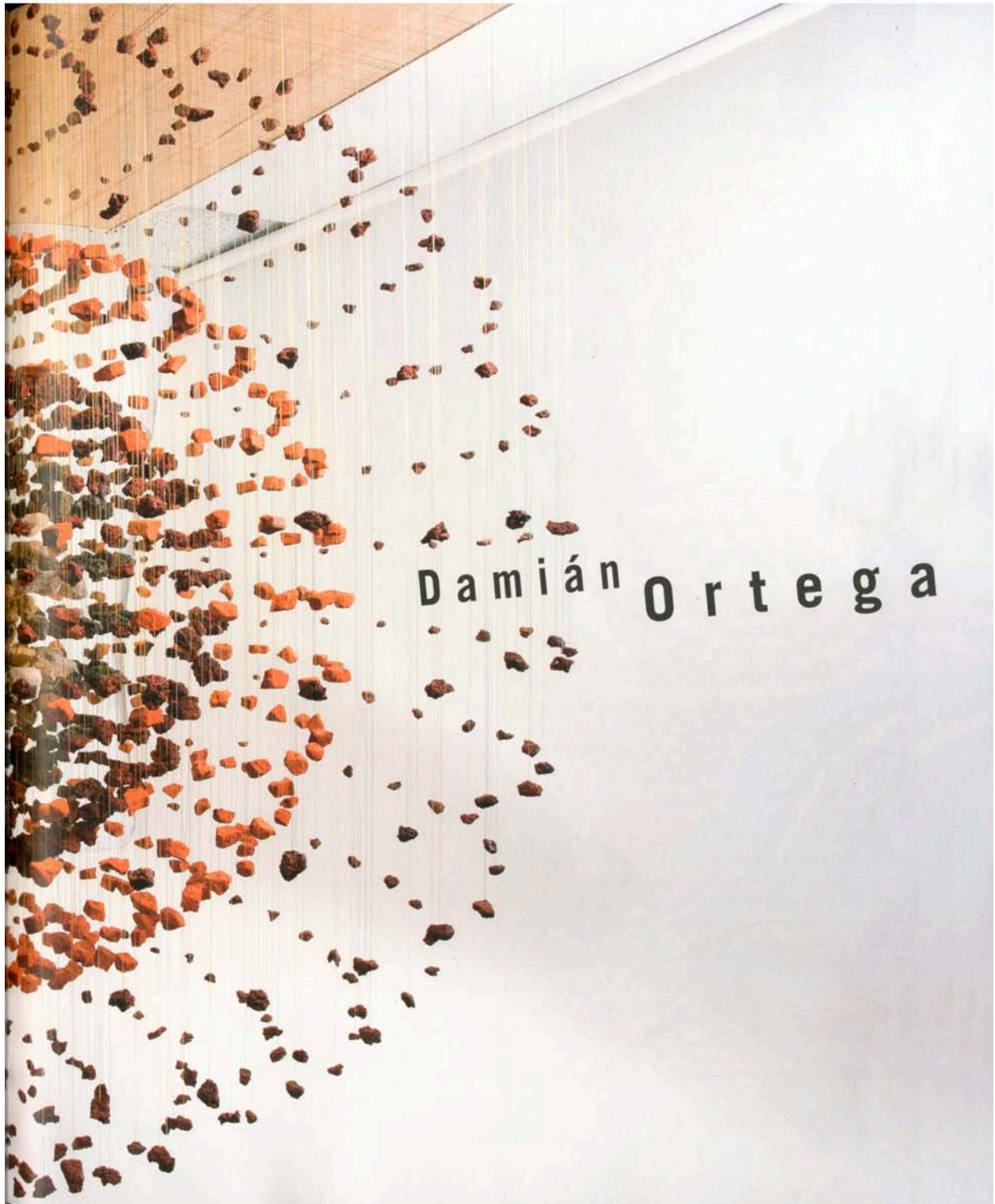
Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



*DAMIÁN ORTEGA. ALMA MATER. 2008. brick, clay, red and black Teonite rock, pumice stone, nylon steel thread, 99 7/8 x 90 1/2 x 90 1/2" / Ziegelstein, Ton, roter und schwarzer Teonite-Stein, Bimsstein, Nylonstahlfäden, 253 x 230 x 230 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND KURIMANZUTTO GALLERY, MEXICO CITY)*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, “The Shape of Things to Come,” Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

JUAN VILLORO

## The Shape of Things to Come

### (UN)QUIET DAYS IN TLALPAN

The neighborhood of Tlalpan in the southern part of Mexico City still has a small-town feel. The most visible buildings are convents, boarding schools, sanatoriums, and hospitals—places where people are put away or left to a peaceful existence. It's the perfect setting for a surprise.

In the late 1980s, Tlalpan was home to the Taller de los Viernes, the “Friday workshop” that brought together artists Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez), and Damián Ortega. For five years, this workshop was a haven of shared ideas. Although the host of the gathering was the older, charismatic, and hyperactive Orozco, the group functioned with neither leader nor guru, nor any notion of hierarchy. The workshop set itself apart from the dominant mode of Mexican art making in the '80s, which was bound to the studio, the gallery, and the museum. This art divided itself into precise genres (drawing, printmaking, painting, photography, sculpture) and focused on a singular theme: Mexican identity.

By the '80s, however, the exercise of identification had produced rhetorical saturation. After the nationalist murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros and the writings of Octavio Paz—whose 1950 collection of essays *El laberinto de la*

---

*JUAN VILLORO* is a novelist, playwright, and journalist based in Mexico City.

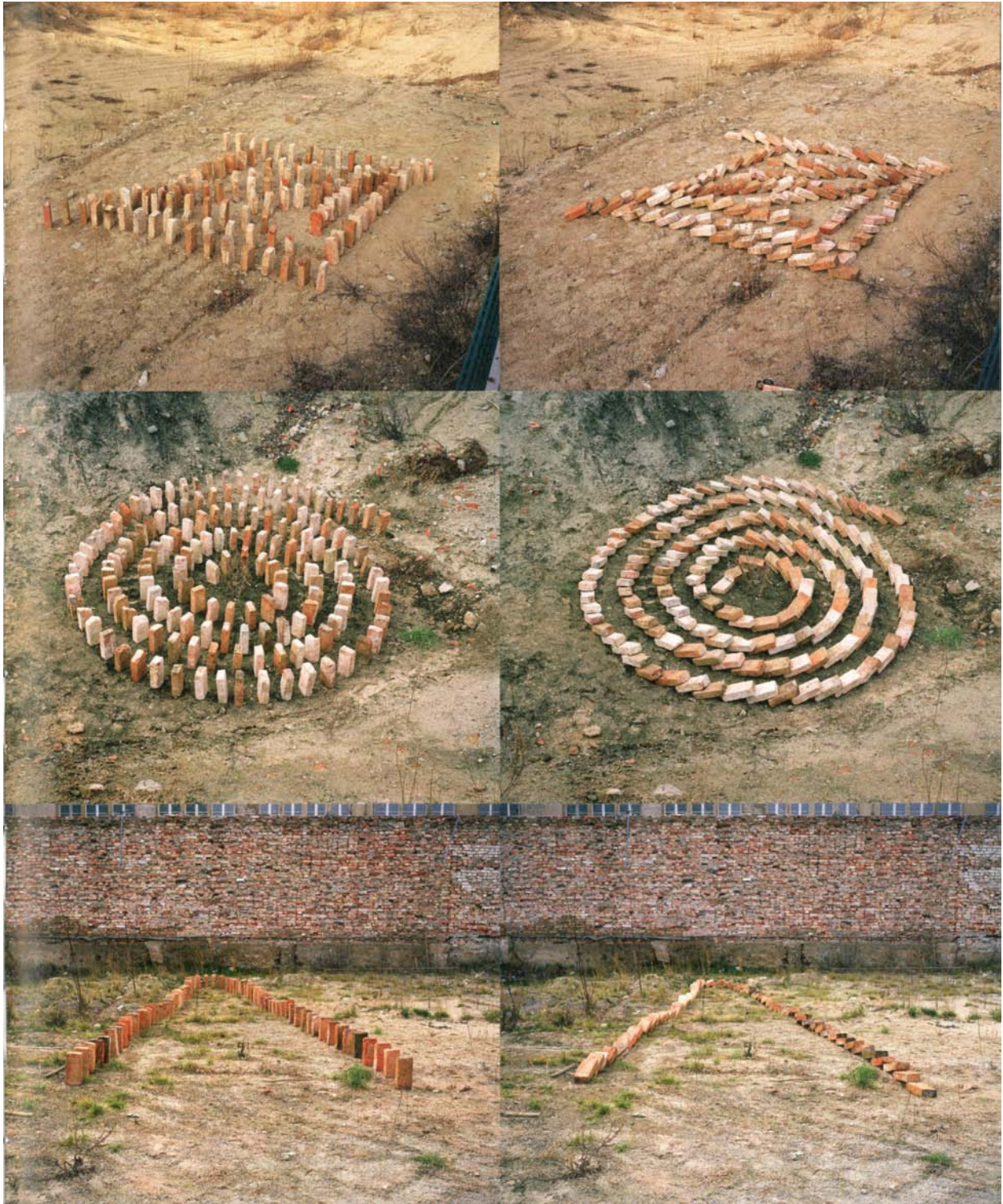
PARKETT 92 2013

104

DAMIÁN ORTEGA, NUEVE TIPOS DE TERRENO / NINE TYPES OF TERRAIN, 2007, 9 16 mm films in 3 min., loops / NEUN GELÄNDEARTEN, 9 16-mm-Filme als 3 Min.-Loops.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, “The Shape of Things to Come,” Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

*soledad (The Labyrinth of Solitude)* explored the Mexican character—the search for the self had turned into propaganda. Orozco, the son of a muralist, and Ortega, the son of a left-leaning actor (who co-created, with Alfonso Arau, Mexico’s own comic-book superhero El Aguila Descalza, the barefoot eagle), refused these dogmas and sought to make their own place in art.

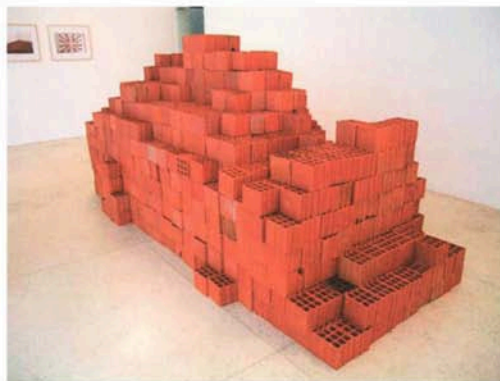
At age sixteen, Ortega was already an accomplished cartoonist, contributing to the leftist newspaper *La Jornada*. But he sought new techniques and materials—two-dimensional art was too restrictive for him, as was traditional sculpture: Instead of building up, he wanted to deconstruct. Screwdrivers and scissors became his pencils and erasers, and tortillas, nails, toys, and appliances his materials. At the same time, he discovered new artistic showcases, presenting his works at the marketplace, among the fruits and vegetables.

Tlalpan contained two distinct worlds in the 1980s. While the church bells called the faithful to mass, the clock at the Friday workshop marked a very different kind of time, an hour that was yet to come.

## A PORTABLE LANDSCAPE

Mexico is a country of accidental installation art. The landscape is manipulated as a result of social circumstances before it is approached by artists. When people have limited means, nothing is thrown away, and all refuse returns as adornment. A soda can is not regarded as disposable; it is turned into a handicraft that can be sold. In the gigantic labyrinth of Mexico City, residents humanize the streets with strange souvenirs: A shoe hangs from telephone wires, and an empty bottle dangles from a television antenna; a teddy bear perches atop a traffic light, and a bunch of doll heads sit in an oversize crystal jar. In this context, the alterations to reality proposed by the Taller de los Viernes were at first mistaken as yet another contribution to urban chaos.

Ortega began his revolution at home. In *AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS (Auto-construction. Bridges and Dams, 1997)*, he tied together all the chairs in his house, creating delirious zigzags of furniture. A few years later, he disassembled a plastic toy and substituted parts with vegetables to make *TRANSFORMERS (2001)*. Playfully deconstructing and reshaping objects, he conveys a provocative message: Order is an absurd convention.



DAMIÁN ORTEGA, *MATÉRIA EM REPOUSO/*  
*RESTING MATTER, 2003, 1700 bricks,*  
*dimensions variable /*  
*MATERIE IN RUHE, 1700 Ziegelsteine,*  
*Masse variabel.*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



DAMIÁN ORTEGA, MATERIA EN REPOSO II (BRASIL) / RESTING MATTER II (BRASIL), 2004, 20 digital prints, 11 x 14" each /  
MATERIE IN RUHE II (BRASILIEN), 20 digitale Prints, je 27,9 x 35,6 cm.

Last year, Ortega returned to Mexico after living abroad for several years, and, true to his artistic roots, he settled back in Tlalpan. However, he does not care to show off his Mexican pedigree. Like many artists, he leads a seminomadic life; but he does not just travel through different cultural territories, he translates them. On occasion, these movements have a political slant, as in *PIRÁMIDE INVERTIDA* (Inverted Pyramid, 2007–9). The Mayans and the Aztecs conceived their temples in Latin America as sacred mountains in dialogue with the cosmos; in Spain, Ortega created a pyramid that descends into the ground. In the country of the *conquistadores*, a civilization is submerged, defeated, anti-astronomical.

Ortega has also turned his attention to more modest structures, functional shelters built from the inside out with little concern for aesthetics. Because the process takes place over time, and materials go up in price, it is always handy to buy a little extra for the next phase. In Brazil, he photographed houses with bricks piled up along their exterior walls. The title of the images is eloquent: *MATERIA EN REPOSO (BRASIL)* (Resting Matter [Brasil], 2004). A year earlier, Ortega exhibited the bricks alone—1,700 of them, to be exact. Material for a possible future work, *MATÉRIA EM REPOUSO* (2003) achieves an unusual degree of stillness.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, “The Shape of Things to Come,” Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

The piece is not important for what it is now but for what it might one day be; as in H. G. Wells's science fiction, we anticipate “the shape of things to come.”

This resting matter is activated in the short films that comprise *NUEVE TIPOS DE TERRENO* (Nine Types of Terrain, 2007). In Ortega's interpretation of Sun Tzu's *Art of War*, soldiers are replaced with the most elemental units of construction, falling like lines of dominoes across a barren Berlin landscape. Marx referred to the unemployed as the “reserve army of labor,” and that is what the bricks represent: available material. Sun Tzu's theory assumes an ironic sociological meaning.

Converting objects into living things, Ortega shows us the private lives of tools. An implement used for work, which has labored for years, must be exhausted. Thus, *PICO CANSADO* (Tired Pickaxe, 1997) sighs, droops, and falls into the ground it should attack. The artist sees means as ends in themselves: To him, a saw is a work of art. In *CONTROLADOR DEL UNIVERSO* (Controller of the Universe, 2007), a series of tools is suspended in a kind of escape route. The work borrows its title from Diego Rivera's 1934 mural at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City (a re-creation of a work at New York's Rockefeller Center that was destroyed). Rivera believed that technological progress would help liberate the working class, but Ortega is more skeptical. Rather than celebrate technology indiscriminately, he warns that tools might take on their own centrifugal dynamic. In this light, the title becomes sarcastic; there is nothing more out of control than the Big Bang.



## THE GRAMMAR OF MATERIAL

In a corner of Ortega's studio hangs a chain full of keys. Among them, of course, is the one that opens the Volkswagen Beetle that, in 2002, became *COSMIC THING*. After all, an inveterate traveler needs vehicles. *COSMIC THING* pays tribute to the artist's childhood, when he would nudge his older brother Juan Cristián to disassemble household items. Juan Cristián would take apart an electric blender, rendering it a pile of loose parts, and get the blame for it, while his younger brother would study the pieces.

The Volkswagen, or “people's car,” represented a technological achievement for the Nazi regime. In Mexico, it was popularly baptized as the *Vocho*. For decades it was the cheapest car to buy, the taxi driver's favorite, and also the most frequently stolen. If your *Vocho* disappeared on a Monday, by Friday its parts had already been grafted onto another fifty *Vochos* like it. By 2000, Mexico was the only country still manufacturing the car. When the last *Vocho* left the assembly line at Puebla, Ortega dismantled it in *COSMIC THING*.

Ortega went on to progressively dismantle his idea. Inspired by the tires that often edge race-car tracks, he buried four tires in a garden so that they only just stick out from the earth, suggesting the grave of an upside-down *Vocho* (*BEETLE '83*, 2002). The process came full circle three years later with the actual burial of an entire car, close to the Mexican factory that had originally given it life. The cycle was complete: from the Big Bang of *COSMIC THING* to the funeral rite of *ESCARABAJO* (*Beetle*, 2005). But in Mexico, the dead live on: In 2006, the *Vocho* came back to life as *UN FANTASMA* (*A Ghost*), reduced to its chrome exterior parts.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

Damián Ortega

DAMIÁN ORTEGA, TRANSFORMERS, 1999, digital  
print, 12 3/4 x 19 1/2" / Digitaler Print, 32,5 x 49,5 cm.

In a visit to Ortega's studio in December 2012, I had the opportunity to see a work in progress. The artist had asked his mother, a schoolteacher, to write out the alphabet in her perfect penmanship. He turned these letters into illegible metal reliefs, strange and warped pendants that he hung from the ceiling. Above each relief was a light, and the shadow it cast onto the floor was suddenly readable again. The metaphor is powerful: Expressive clarity comes from an indecipherable impulse. The work's title, HARVEST (2012–13), is a clue to its meaning. In his book *In the Vineyard of the Text*, Ivan Illich explains that the Latin verb *legere* not only means "to read" but also "to harvest," "to collect." Similarly, German retains the connection between reading and the gathering of sticks that were covered in runes; the second half of the German word for "letter," *Buchstabe*, means "rod" or "twig."<sup>1)</sup> Ortega lends sculptural expression to the origins of writing: His metal reliefs hang like branches, and their shadows fall like calligraphic gestures.

Ortega has searched for meaning in the most varied of materials: eggs, golf balls, car parts, corncobs, coins, salt, bricks. In HARVEST, he reveals that even the alphabet contains a language that has yet to be discovered. Like Francis Ponge, who imagined a poetics of the everyday, Ortega listens to "the voice of things," inquiring into their hidden discourse and conjugating their secret language—a future tense that tells what lies ahead for this "resting matter." The challenge for the viewer of his work is to join in this act of vision.

(Translated from Spanish by Kristina Cordero)

1) Ivan Illich, *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 58.



DAMIÁN ORTEGA, TRANSFORMERS, 1999, digital  
print, 12 3/4 x 19 1/2" / Digitaler Print, 32,5 x 49,5 cm.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

JUAN VILLORO

## Formen der Zukunft

### (UN)RUHIGE TAGE IN TLALPAN

Der Bezirk Tlalpan im südlichen Teil von Mexiko-Stadt hat seine dörfliche Atmosphäre bewahrt. Internate, Krankenhäuser, Heilanstalten und Klöster prägen das Stadtbild – Bauten also, die Menschen vom Trubel der Aussenwelt abschliessen. Der ideale Ort für eine Überraschung!

Gegen Ende der 1980er-Jahre fanden sich die Künstler Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez) und Damián Ortega in Tlalpan zum Taller de los Viernes zusammen. In ihrer «Freitagswerkstatt» herrschte fünf Jahre lang ein reger Ideenaustausch. Gastgeber war der etwas ältere, charismatische und energische Orozco. Trotzdem hatte die Gruppe weder einen Anführer oder Guru noch eine feste Rangordnung. Die Werkstatt distanzierte sich von der vorherrschenden mexikanischen Kunstpraxis, die um Atelier, Galerie und Museum zentriert war, in klar unterscheidbare Disziplinen zerfiel (Malerei, Graphik, Photographie, Skulptur) und ein einziges Thema behandelte: die mexikanische Identität.

Das Ritual der nationalen Selbstfindung hatte in den 1980er-Jahren seinen Sättigungsgrad erreicht. Nach den grossen Muralisten Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros und dem Schriftsteller Octavio Paz, der in seinem Essay *Das Labyrinth der Einsamkeit* (1950) dem mexikanischen Volkscharakter nachspürte, diente es nur noch Propagandazwe-



DAMIÁN ORTEGA, *EXTENSIÓN, CONSTRUCCIONES (AUTOCONSTRUCCIÓN) / EXTENSION, CONSTRUCTIONS (AUTOCONSTRUCTION)*, 1997 – 2002, used furniture, rope, dimensions variable / *ERWEITERUNG, KONSTRUKTIONEN (EIGENBAU)*, gebrauchte Möbel, Seil, Masse variabel.

JUAN VILLORO ist ein Schriftsteller, Dramatiker und Journalist, der in Mexiko-Stadt lebt und arbeitet.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

DAMIÁN ORTEGA, OBSTÁCULO, CONSTRUCCIONES (AUTOCONSTRUCCIÓN) / OBSTACLE, CONSTRUCTIONS (AUTOCONSTRUCTION), 1997, 7 wooden chairs,  
wooden table, dimensions variable / HINDERNIS, KONSTRUKTIONEN (EIGENBAU), 7 Holztühle, Holztisch, Masse variabel.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



*DAMIÁN ORTEGA, PIRÁMIDE INVERTIDA / INVERTED PYRAMID, 2009-2010,  
dimensions variable / INVERSE PYRAMIDE, Masse variabel.*

cken. Orozco, Sohn eines Muralisten, und Ortega, Sohn eines linksgerichteten Schauspielers (der mit Alfonso Arau den mexikanischen Superhelden El águila descalza, «Der barfüßige Adler», erfand), verwarfen dieses Dogma und machten sich daran, ihren eigenen Platz in der Kunstszene zu erobern.

Mit 16 Jahren arbeitete Ortega bereits als anerkannter Karikaturist für das linke Blatt *La Jornada*. Dessen ungeachtet suchte er nach neuen Techniken und Materialien, da ihm die zweidimensionale Kunst und die konventionelle Bildhauerei nicht genügend Freiraum boten. Nicht aufbauen wollte er, sondern abbauen. Schraubenzieher und Schere wurden Ortegas Bleistift und Radiergummi. Tortillas, Nägel, Spielzeug und Elektrogeräte dienten ihm als Werkstoffe. Zugleich präsentierte er seine Kunst an ungewohnten Orten: auf dem Marktplatz, zwischen Obst und Gemüse.

Zwei unterschiedliche Welten trafen in den 1980er-Jahren in Tlalpan zusammen. Während die Glocken zur Messe riefen, schlugen die Uhren in der Freitagswerkstatt eine Stunde, die noch nicht gekommen war.

## EINE MOBILE LANDSCHAFT

Mexiko ist ein Land, in dem Installationskunst zufällig entsteht. Ehe der Künstler Hand anlegt, wird die Landschaft von sozialen Kräften geformt. Menschen, die mit wenig auskommen müssen, werfen nichts weg und verwenden das Weggeworfene zur Verschönerung ihrer Umwelt. Getränkedosen landen nicht auf dem Müll, sondern werden kunstgerecht bearbeitet

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

auf dem Markt feilgeboten. Die Strassen im endlosen Labyrinth der Metropole gewinnen dadurch skurrile menschliche Akzente: Ein Schuh hängt an Telefonleitungen, an einer Fernsehantenne baumelt eine leere Flasche, ein Teddybär sitzt auf einer Ampel und ein grosses Konservenglas ist randvoll mit Puppenköpfen gefüllt. Kein Wunder, dass die Interventionen des Taller de los Viernes anfangs nur als beliebiger Beitrag zum städtischen Chaos wahrgenommen wurden.

Ortegas Revolution begann in den eigenen vier Wänden. Für AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS (Selbstkonstruktion. Brücken und Dämme, 1997) verband er alle Sessel seines Hauses zu einem ausgelassenen Möbel-Zickzack. Ein paar Jahre später zerlegte er für TRANSFORMERS (2001) ein Plastikspielzeug und ersetzte einzelne Teile durch Gemüse. Die verspielte De- und Remontage von Objekten enthält eine provokative Botschaft: Ordnung ist eine absurde Konvention.

Nach einigen Jahren im Ausland kehrte Ortega im Vorjahr nach Mexiko zurück und liess sich treu seiner künstlerischen Wurzeln in Tlalpan nieder. Dennoch streicht er nie seine mexikanische Nationalidentität heraus. Wie viele andere Künstler führt er ein halbnomadisches Leben. Die vielfältigen kulturellen Regionen, die er durchreist, übersetzt Ortega in seine eigene Sprache. Bisweilen mit einem politischen Akzent, wie etwa in PIRÁMIDE INVERTIDA (Umgekehrte Pyramide, 2007–2009). Die Tempel der Mayas und Azteken waren heilige Berge, die in Verbindung mit dem Kosmos standen. In Spanien errichtete Ortega eine Pyramide, die sich in die Erde bohrt – eine besiegte, untergegangene, anti-astronomische Zivilisation im Heimatland der Konquistadoren.

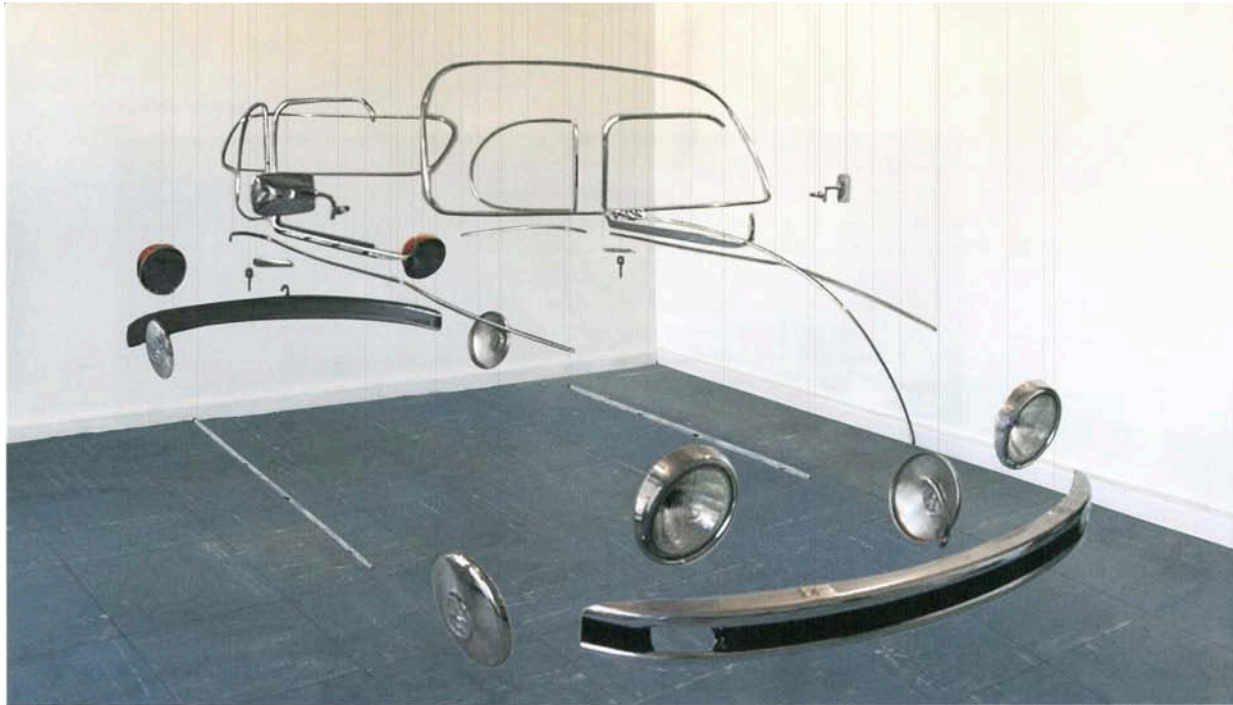
Ortega beschäftigt sich auch mit weniger imposanten Strukturen, mit einfachen Hütten und Häusern, die von innen heraus ohne Rücksicht auf Ästhetik errichtet werden. Da ein solches organisches Wachstum Zeit in Anspruch nimmt und die Preise ständig steigen, ist es ratsam, extra Baumaterial auf Vorrat zu haben. In Brasilien photographierte der Künstler Häuser mit Ziegelstapeln an den Aussenmauern. Der Werktitel sagt alles: MATERIA EN REPOSO (BRASIL) (Ruhende Materie [Brasilien], 2004). Ein Jahr zuvor hatte Ortega nur die Ziegel gezeigt – 1700 Stück, um genau zu sein. Das auf den Tag seiner Verwendung wartende Baumaterial in MATÉRIA EM REPOUSO (Ruhende Materie, 2003) strahlt eine ungewöhnliche Ruhe aus. Nicht was es ist, zählt, sondern was es eines Tages werden könnte. Wie in einer Science-Fiction-Story von H.G. Wells sind wir aufgefordert, uns ein Bild der Zukunft zu entwerfen.

DAMIÁN ORTEGA, PICO CANSADO /  
TIRED PICKAXE, 1997, digital print,  
16 x 20" / ERSCHÖPFTE SPITZHACKE,  
digitaler Print, 40,5 x 50,8 cm.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



DAMIÁN ORTEGA, *UN FANTASMA / A GHOST*, 2006, 33 chromium-plated pieces of a Volkswagen Sedan, nylon steel thread, 59 x 157 1/2 x 63" / *EIN GEIST*, 33 verchromte Teile eines Volkswagen Sedan, Nylonstahlfäden, 150 x 400 x 160 cm.

Die Kurzfilme, die in *NUEVE TIPOS DE TERRENO* (Neun Situationen, 2007) zusammengefasst sind, versetzen die ruhende Materie in Bewegung. In seiner Interpretation von Sun Tsu Traktat *Die Kunst des Krieges* ersetzt Ortega die Soldaten durch Ziegel, die auf unbebauten Berliner Grundstücken wie Dominosteine fallen. Marx bezeichnete die Arbeitslosen als «industrielle Reservearmee», und genau das sollen die Bausteine darstellen: verfügbares Material. Die Theorie des Sun Tsu gewinnt hierdurch eine ironische soziologische Dimension.

Ortega verwandelt Objekte in lebendige Wesen und gewährt Einblicke in deren Privatleben. Ein Werkzeug muss nach jahrelanger Plackerei Erschöpfung spüren. Die *PICO CANSADO* (Müde Spitzhacke, 1997) sinkt auch wirklich schlaff auf den Boden, den sie eigentlich aufgraben soll. Das Mittel zum Zweck ist dem Künstler Selbstzweck – und eine Säge ein Kunstwerk. In *CONTROLADOR DEL UNIVERSO* (Lenker des Universums, 2007) öffnet sich zwischen schwebenden Werkzeugwolken ein Fluchtweg. Der Titel beruft sich auf Diego Riveras Wandbild im Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt (1934, die Reprise eines zerstörten Auftrags für das New Yorker Rockefeller Center). Rivera glaubte, der technische Fortschritt würde zur Befreiung der Arbeiterklasse führen. Ortega nimmt eine skeptischere Position ein. Anstatt die Technik zu glorifizieren, warnt er vor der zentrifugalen Dynamik, die das Werkzeug entwickeln kann. Der Titel könnte auch sarkastisch gemeint sein: Nichts lässt sich schwerer steuern als der Urknall.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

Damián Ortega

## DIE GRAMMATIK DES MATERIALS

In einer Ecke von Ortegas Atelier hängt ein Schlüsselbund mit dem Schlüssel für den VW Käfer, der 2002 zu COSMIC THING (Kosmisches Ding) verarbeitet wurde. Ein Weltreisender benötigt schliesslich ein Fortbewegungsmittel. COSMIC THING besinnt sich auf eine Kindheits Erinnerung des Künstlers. Damián überredete seinen älteren Bruder Juan Cristián einmal, einen Mixer auseinanderzunehmen. Juan Cristián musste für diese Missetat den Kopf hinhalten, während sein kleiner Bruder die Bestandteile studierte.

Der Volkswagen war eine technische Pionierleistung des Dritten Reichs. In Mexiko erhielt er den Spitznamen *Vocho*. Es war dort jahrzehntelang das billigste Auto und das Lieblingsmodell der Taxifahrer und Autodiebe. War dein Vocho am Montag verschwunden, hatten sich seine Komponenten bis Freitag auf fünfzig identische Vochos verteilt. Im Jahr 2000 wurden alle Käfer in Mexiko erzeugt. Als der letzte in Puebla vom Fließband lief, zerlegte Ortega seinen VW zu COSMIC THING.

Ortega unterwarf diese Idee einer weiteren Dekonstruktion. Angeregt von den Reifenbarrieren an Rennstrecken vergrub er vier Reifen in einem Garten, sodass nur ein kurzes Stück ihrer Rundung aus der Erde lugte. Man konnte meinen, vor der letzten Ruhestätte eines Vocho zu stehen, der auf dem Kopf stehend beerdigt worden war (BEETLE '83, Käfer 1983, 2002). Drei Jahre später schloss sich der Kreis, der mit dem Urknall des COSMIC THING begonnen hatte. Für ESCARABAJO (Käfer, 2005) wurde ein ganzer VW nahe der mexikanischen Fabrik, wo er das Licht der Welt erblickt hatte, in die Erde versenkt. Allerdings leben die Toten in Mexiko weiter: 2006 stieg der Vocho für UN FANTASMA (Ein Geist) aus dem Grab, erahnbar einzig anhand der Chromteile seiner Karosserie.

Bei einem Atelierbesuch im Dezember 2012 sah ich ein neues, noch unfertiges Projekt. Der Künstler hatte seine Mutter, eine Lehrerin, gebeten, das Alphabet in Schönschrift auszusprechen. Die Formen wurden in unleserliche Metallreliefs übersetzt, merkwürdige Gehängsel, die Ortega an der Decke befestigte. Über jedem einzelnen Relief angebrachte Leuchten warfen Schatten auf den Boden, die nun wieder gut lesbar waren. Ein eindringliches Gleichnis: Der Weg zur äussersten Klarheit führt über den unentzifferbaren Impuls. Der Titel des Werks, HARVEST (Ernte, 2012–2013), trägt zur Bestimmung seiner Bedeutung bei. Wie Ivan Illich in seinem Buch *Im Weinberg des Textes* anmerkt, bedeutet das lateinische Verb *legere* nicht nur «lesen», sondern auch «ernten», «sammeln», also «auflesen». Im deutschen Wort ist noch die Vorstellung vom Sammeln der Runenstäbe enthalten. Desgleichen im Wort «Buchstabe».<sup>1)</sup> Ortega fasst den Ursprung der Schrift in plastische Form: Seine Metallreliefs hängen wie Äste; die Schatten, die sie werfen, gleichen kalligraphischen Gesten.

Eier, Golfbälle, Autoteile, Maiskolben, Münzen, Salz, Ziegel – diese und andere Materialien hat Ortega auf ihren Sinngehalt geprüft. In HARVEST enthüllt er, dass sich sogar im Alphabet eine ungelesene Sprache verbirgt. Wie Francis Ponge, dem eine Poetik des Alltags vorschwebte, hört Ortega auf die Stimme der Dinge. Er befragt ihre stillen Gespräche, reformuliert ihre geheime Sprache – ein Futur, das beschreibt, was mit der «ruhenden Materie» geschehen wird. Es liegt nun beim Betrachter, aktiv an Ortegas Zukunftsgestaltung mitzuwirken.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Luchterhand-Literaturverlag, Frankfurt/M. 1991, S. 58.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.





# GLADSTONE GALLERY

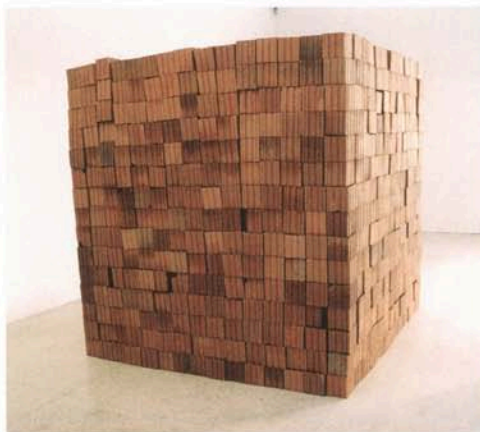
Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



DAMIÁN ORTEGA, MATTER/ENERGY (SOLID, LIQUID, GAS), 2003, 3 C-prints, 11 7/8 x 18 1/8," each / MATÉRIE/ÉNERGIE (FEST, FLÜSSIG, GASFÖRMIG), 3 C-Prints, je 30 x 46 cm.

If the verb list of contemporary sculptural activities reads predominantly as stacking, arranging, welding, and gluing (think Franz West, Isa Genzken, and Rachel Harrison), a description of Damián Ortega's process might read something like unscrewing, popping open, and prying apart as well as threading, mapping, and suspending. In place of accumulation, he works in the spirit of disassembly and atomization. Navigating a path away from the sculptural solutions of the present, Ortega looks back to the twentieth century.

The history of twentieth-century sculpture is a tale of two interrelated but divergent approaches to the problem of the object world. The story is one of two proper names—Marcel Duchamp and Constantin Brancusi—and it is enriched by the fact that the men were friends rather than rivals, suggesting an

---

HELEN MOLESWORTH is Barbara Lee Chief Curator of the Institute of Contemporary Art, Boston.

PARKETT 92 2013

HELEN MOLESWORTH

## ALL THAT IS SOLID

intimacy of ideas born of conviviality and companionship that allowed both artists to confront the troubling reciprocity between sculpture and the world of three-dimensional objects.

It is well known that Duchamp took mass-produced objects and staged them in the arena of art. By doing so, he demonstrated that the institutions of art (the gallery, the critic, the museum, the curator, the collector) all provisionally cohered to produce the definition of art. Art was not an ontological condition—it did not begin and end with the object itself—nor was it the designation of the artist that made a thing art. Rather, what Duchamp cannily elucidated was that the situation of reception, and hence display, was the central axis along which the identity of Art was established.

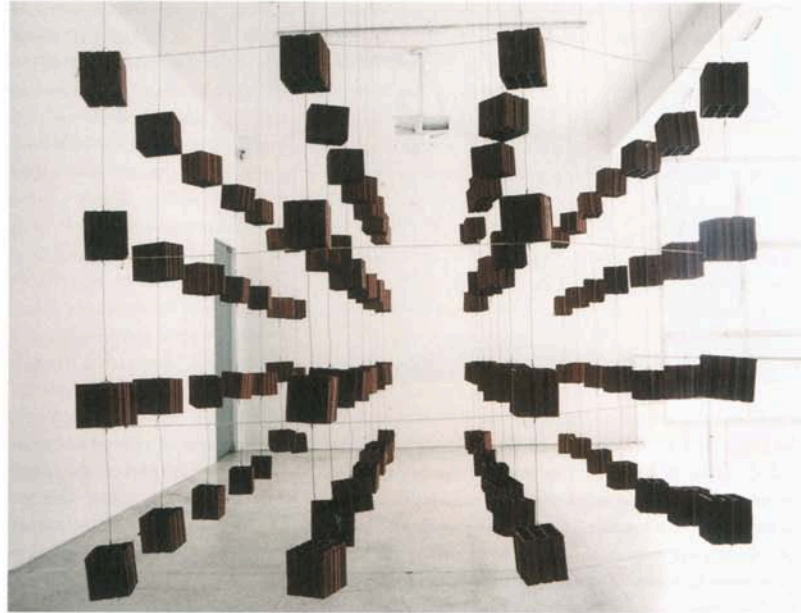
Brancusi also understood that display was a problem. Where exactly was one to put a sculpture? Famously, he answered the question through his elimination of the base or pedestal. By subsuming

118

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



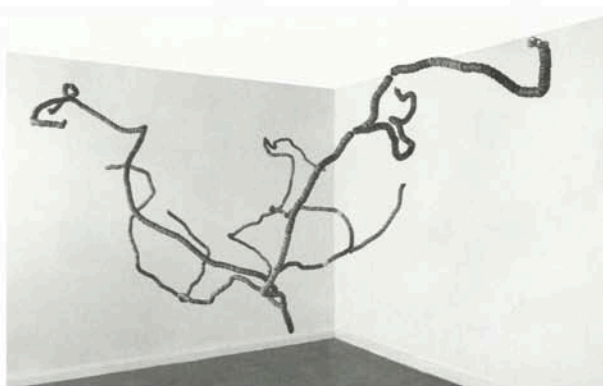
*DAMIÁN ORTEGA, MATTER/ENERGY (SOLID, LIQUID, GAS), 2003, 3 C-prints, 11 7/8 x 18 1/8" each /  
MATERIE/ENERGIE (FEST, FLÜSSIG, GASFÖRMIG), 3 C-Prints, je 30 x 46 cm.*



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



DAMIÁN ORTEGA, MOLÉCULA DE  
GLUCOSA EXPANDIDA /  
EXPANDED GLUCOSE MOLECULE,  
1992, metallic bottle caps, wire,  
59 x 157 1/2 x 78 1/2" / ERWEITERTES  
GLUKOSEMOLEKÜL, Flaschendeckel,  
Draht, 150 x 400 x 200 cm.

the logic and functionality of the pedestal into the sculpture itself, Brancusi liberated sculpture from its dependency upon a stage for viewing. In doing so, however, he also intuited the slippery realm of ambiguity sculpture entered once its base no longer set it apart from the world of things. But instead of being troubled by this, he seemed to revel in it, transforming his studio into a space of utter liminality in which the difference between sculpture, furniture, and architecture was staged as a game with no winners or losers, only players.

In the spirit of Duchamp, Ortega (like many of his peers) deploys the readymade to great effect. Using store-bought goods such as cameras, cars, and tools, his work establishes, by virtue of their prior reality as useful things, a reciprocal relationship between the realms of the everyday and art. Like Brancusi, he eliminates the problem of the base, placing much of his work directly on the floor, drawing attention to the architectural support of the gallery space. But the most iconic of Ortega's work, and a large portion of his oeuvre, hangs suspended from the ceiling, evoking the sculptor we most associate with suspension: Alexander Calder. Throughout the twentieth century, many artists resorted to the ceiling as the locus of their work—Alexander Rodchenko, Louise Bourgeois, Eva Hesse, and Claes Oldenburg come easily to mind. To a lesser degree, 1960s and '70s artists such as Robert Morris and Alan Saret utilized a space somewhere in between the ceiling and the floor.

Making use of everyday materials and eschewing the base, they amplified the strategies of Duchamp and Brancusi by engaging with gravity. Their sculptures, sagging and deliberately uncomposed, sidestep the problem of art's ontological status and structural dependency by invoking the rules of physics to which we are all beholden. Since gravity is not only a good idea but the law, it has been hard to argue with the effect of these works. If all things and persons are ruled by undeniable physical forces, then parity is achieved by fiat.

Ortega's hanging sculptures, however, seem to interrupt gravity's abiding hold. Beginning with his now-iconic COSMIC THING, 2002—in which the classic 1970s Volkswagen Beetle, fabricated for decades in Mexico, is disassembled piece by piece, and each piece suspended on its own wire from the ceiling—Ortega treats the ceiling as a pedestal and the air of the gallery as the floor. This continues throughout his oeuvre, in works such as CONTROLADOR DEL UNIVERSO (Controller of the Universe, 2007), a battery of weapons and tools that hang in a perfect ocular sphere, and the three works titled PIEL (Skin, 2006–7), in which floor plans of fabled modernist buildings, cut out of leather, droop limply in a line—simultaneously evoking a Robert Morris felt sculpture and the carcasses of animals at the abattoir.

If much contemporary sculpture presents the world as an accumulation of commodity objects whose differentiation, or lack thereof, poses a prob-

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, “The Shape of Things to Come,” Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

lem in relation to a consumer-based identity formation, then Ortega shows us the world as a series of mostly analog objects (precomputerized cars and cameras, hand tools, and the like), meticulously disassembled and placed in a three-dimensional diagram, in which all of the relations between the parts are gestured toward and made visible. While these works might appear to be didactic, a how-to lesson in the combustion engine or a primer in optics, the ultimate effect of the work is more like an Ikea assembly diagram filmed by the crew of the *Matrix*. Even though it appears as if this atomization and suspension of late twentieth-century objects is designed explicitly to demonstrate (as in a diagram) how things fit together, this operation also debunks—literally pulls apart and refuses cohesion—the Enlightenment belief in both the cataloging impulse of the dictionary and the didactic drive of the diagram as a means to an end, that end being knowledge. (Of course, it is Duchamp who introduced the logic of the diagram into the realm of sculpture: *THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN*, 1915–23, is a composition in glass, dust, and metal that diagrams the mechanistic properties of human desire. But it is worth noting that Duchamp’s diagram is veritably inscrutable.)

The more I think about Ortega’s works, however, the more I feel that they explore one of the lesser-developed implications of Calder’s mobiles: that the human desire to resist gravity is profound. We have long desired to employ the air around us—to be held aloft by it and to fly through it. An important by-product of Ortega’s gravity-defying sculptures is how acutely the viewer is made aware of air—that magical substance that envelops us at every moment while remaining one of the most profoundly nonvisual experiences we have. When Ortega’s sculptures articulate the negative spaces between things, and between people and things, they carve air as if it were a substance; it is as if they perform the magic trick of rendering a gas into a solid.

Yoga teaches us that by focusing on the breath—the air flowing in and out of us—we stay present. Emphasizing the air amid his exploded readymades, Ortega sets his just barely out-of-date objects in the present moment. His clinical atomization of the out-

moded suggests that perhaps we can only ever understand the relatively recent past. The present—currently described as the “digital” or the “global”—is frequently experienced as a mystery, always just slightly beyond our comprehension. Indeed, perhaps his sculptures ask: Is the efficacy of the diagram to render directions (Ikea) and big ideas (desire) legible a twentieth-century, analog concept?

Ironically, while the works create feelings of magic and wonder, they are produced by tapping into the more rational impulses of dissection and diagramming. This schism widens when we think about how Ortega complicates the use-in value of his readymades—an atomized car is undrivable and hence useless, but an atomized car is also the car in a state of *potentia*, a state of about-to-be-usefulness. These are the dialectics of Ortega’s work: visible and invisible, useful and useless, present and absent.

If Minimalism’s late twentieth-century mantra was “one thing after another,” then Ortega’s work offers “one thing connected to another”—the quintessential twenty-first-century concept of the network. Ortega’s suspended sculptures stage a historical shift, one we are in the middle of, between the twentieth-century idea that reality can be diagrammed and the twenty-first-century reality of the network that refuses such an easy image of how things work. (Think about how impossible it would be to diagram an iPhone, much less the movement of money, goods, services, and people between Mexico and the United States.)

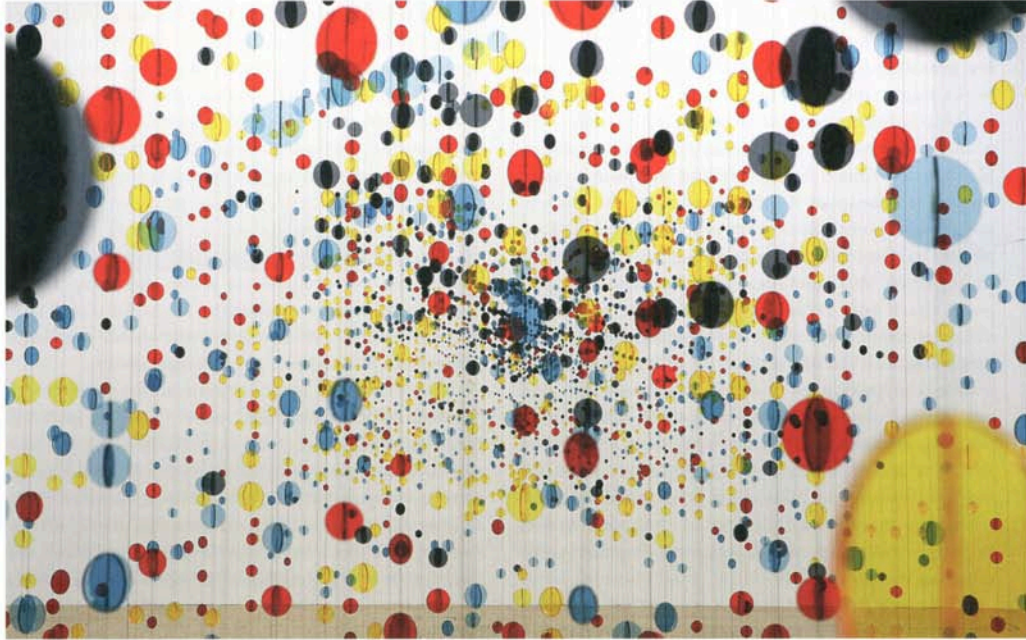
The digital and the global largely take place in the air—whether it is wireless technologies or the nomadic airplane-based existence of the creative class. Ortega’s works present the time of the analog—of the easily diagrammable—while simultaneously showing us a tenuous image of the present, a time when we are acutely aware of our interconnectedness even while we find it difficult to make a comprehensive image of our deep interdependence, much less live our lives with a full political awareness of it. This rocking back and forth between analog and digital, things and ideas, art and life, past and present, known and unknowable takes place in the air, the negative space that we all share, the unseeable substance that sustains our lives, the space-time continuum of the ever-disappearing and ever-emerging present.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

*DAMIÁN ORTEGA, CAMPO DE VISIÓN / FIELD OF VISION, 2008, spyhole, 5000 acrylic colored round plaques (red, yellow, blue, gray), steel wire, 472 3/4 x 186 7/8 x 186 7/8" / FELDER DER VISION, Guckloch, 5000 farbige Acrylscheiben (rot, gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.*



Eine Liste zeitgenössischer plastischer Aktivitäten würde primär die Verben stapeln, anordnen, schweißen und kleben enthalten (siehe Franz West, Isa Genzken und Rachel Harrison). Ganz anders die Verben, die den künstlerischen Prozess von Damián Ortega beschreiben: aufschrauben, aufhebeln, aufbrechen, auffädeln, aufschlüsseln, aufhängen. Demontage und Detonation anstatt Anhäufung. Den skulpturalen Lösungen der Gegenwart den Rücken kehrend, wirft Ortega einen Blick zurück ins 20. Jahrhundert.

Die Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert wurde ganz wesentlich von zwei miteinander verbundenen und doch voneinander abweichenden Einstel-

## KÖRPER DER LUFT

*HELEN MOLESWORTH* ist Barbara Lee Chief Curator des Institute of Contemporary Art, Boston.

*HELEN MOLESWORTH*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

Damián Ortega

lungen zum Problem der Dingwelt bestimmt, die mit den Namen Marcel Duchamp und Constantin Brancusi verbunden sind. Dem gemeinsamen Denken dieser keineswegs verfeindeten Künstler entsprangen Ideen, die sie in die Lage versetzten, die heiklen Korrelationen zwischen der plastischen Form und der Welt des dreidimensionalen Objekts abzuprüfen.

Wie bekannt schleuste Duchamp industriell gefertigte Objekte in den Kunstkontext ein, um zu beweisen, dass die Kunstinstitutionen (Museum, Galerie, Theoretiker, Kurator, Sammler) kollektiv zur Definition dessen, was Kunst ist, beitragen. Kunst ist kein ontologischer Zustand – sie beginnt und endet nicht mit dem Objekt an sich. Ebenso wenig ist der Künstler selbst in der Lage, das von ihm gefertigte Objekt zur Kunst zu erklären. Duchamps listiges Manöver erhellt vielmehr, dass die Identität der Kunst sich in erster Linie entlang der Achse Präsentation-Rezeption formiert.

Brancusi verstand ebenso gut die Problematik der Präsentation. Wie und wo soll eine Skulptur aufgestellt werden? Als Antwort auf diese Frage verwarf er, wie man weiss, den Sockel. Indem er die Logik und Funktion des Sockels direkt in die Plastik einbezog, befreite Brancusi die Skulptur von der Notwendigkeit einer bühenhaften Präsentation. Allerdings setzte er sie damit einer neuen Ambivalenz aus, denn sie war nun nicht mehr klar erkenntlich von der Welt der Dinge geschieden. Brancusi schien das nicht zu stören, im Gegenteil, er begrüßte es. Sein Atelier wurde zu einem Zwischen- und Grenzraum, in dem er die Differenz zwischen Skulptur, Möblierung und Architektur als Spiel inszenierte, das keine Gewinner und Verlierer, sondern nur Spieler kannte.

Ganz im Geiste Duchamps versteht es Ortega (wie viele seiner Kollegen), das Readymade mit maximalem Effekt in Szene zu setzen. Durch den Zugriff auf Konsumartikel wie Autos, Kameras oder Werkzeug, die in ihrem früheren Leben als Gebrauchsgegenstände dienten, entfaltet seine Arbeit einen Austausch zwischen Kunst und Alltag. Wie Brancusi eliminiert Ortega das Podest. Viele Skulpturen stehen direkt auf dem Boden und ziehen die Aufmerksamkeit auf die architektonische Basis des Ausstellungsraums. Ein Grossteil seiner Schlüsselwerke, ja seines Schaffens überhaupt hängt indessen von der Decke.

Man denkt unweigerlich an Alexander Calder. Doch auch andere Künstler des 20. Jahrhunderts nutzten den Raum zwischen Boden und Decke, etwa Alexander Rodtschenko, Louise Bourgeois, Eva Hesse oder Claes Oldenburg sowie in geringerem Mass Robert Morris, Alan Saret und andere Künstler der 1960er- und 1970er-Jahre. Ihre Experimente mit der Schwerkraft forcierten die Strategien Duchamps und Brancusis. Die hängenden, frei komponierten Skulpturen aus Fertigmaterialien und ohne Podest umgehen das Problem des ontologischen Status und der strukturellen Abhängigkeit der Kunst, indem sie sich auf die Gesetze der Physik berufen. Da die Schwerkraft nicht bloss ein handliches Kunstkonzept, sondern ein Naturphänomen von zwingender Wirkung ist, strahlen diese Werke eine ebenso zwingende Wirkung aus. Unterliegen alle Dinge und Wesen festen physikalischen Kräften, sind Gleichgewichtszustände willkürlich herstellbar.<sup>1)</sup>

Ortegas hängende Skulpturen scheinen das Gesetz der Schwerkraft zu durchbrechen. Die Decke wird zum Podest, die Luft des Ausstellungsraums zum Boden. Die berühmt gewordene Installation COSMIC THING (Kosmisches Ding, 2002) – ein klassischer 1970er-VW Käfer, überwiegend in Mexiko produziert, wurde Stück für Stück demontiert und an Fäden aufgehängt – führte dieses Manöver erstmals vor, das sich jedoch durch Ortegas gesamtes Œuvre zieht. Man begegnet ihm in CONTROLADOR DEL UNIVERSO (Lenker des Universums, 2007), einem Arsenal hängender Waffen und Werkzeuge, das sich



DAMIÁN ORTEGA, CAMPO DE VISIÓN / FIELD OF VISION, 2008, sphaere, 5000 acrylisch colorierte runde Plaketten (rot, gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.  
472 1/2 x 186 3/4 x 186 3/4 x 186 3/4" / FELD DER VISION, Guckloch, 5000 farbige Acrylscheiben (rot, gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

zu einer perfekten Kugel fügt, oder in den drei Werken mit dem Titel PIEL (Haut, 2006–2007), Grundrissen von Bauikonen der Moderne, die aus Leder geschnitten schlapp an einer Wäscheleine hängen – wie Filzskulpturen von Robert Morris oder Tierkadaver im Schlachthaus.

Wenn die zeitgenössische Skulptur die Welt als Akkumulation von Gebrauchsgegenständen und Waren abbildet, die vom Konsumenten nur schwer (oder nicht) zu unterscheiden sind, dann zeigt Ortega uns die Welt als Serie prinzipiell gleichartiger Objekte (Autos, Kameras, Werkzeug und so weiter), die sorgfältig zerlegt und in dreidimensionale Diagramme eingetragen werden, um die Beziehungen zwischen den Teilen zu indizieren und zu enthüllen. Auf den ersten Blick mögen die Assemblagen didaktisch wirken, eine Einführung in die Optik oder in die Funktionsweise des Verbrennungsmotors. Letztendlich ähneln sie jedoch eher einer Bauanleitung von Ikea, gefilmt von der *Matrix*-Crew. Die Aufsplitterung und Aufhängung von Produkten des späten 20. Jahrhunderts (schematisch) soll zweifellos vorführen, wie die Komponenten zusammenpassen. Doch dieser Modus Operandi dekonstruiert zugleich auch zwei Grundimpulse der Aufklärung: den Katalogisierungswahn der Enzyklopädie und die zwanghafte Diagrammatisierung des Wissens. (Das Diagramm wurde von niemandem anderen als Duchamp in die Skulptur eingeführt: LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME, 1915–1923, eine Komposition aus Glas, Staub und Metall, bildet die mechanischen Eigenschaften der menschlichen Lust ab, freilich auf äusserst hintergründige Art.)

Je mehr ich über Ortegass Werke nachdenke, desto mehr will mir scheinen, dass sie einen wenig beachteten Aspekt der Calder'schen Mobiles aufgreifen: den lang gehegten Wunsch der Menschheit, der Schwerkraft zu entfliehen. Seit Urzeiten träumen wir davon, in der Luft schweben und fliegen zu können. Ortegass schwerelose Skulpturen machen uns nicht zuletzt auch den Umstand bewusst, dass wir von Luft umgeben sind – von jener magischen, unsichtbaren Substanz also, der wir unser Leben verdanken und der wir trotzdem so wenig Beachtung schenken. Bei seiner Artikulation des negativen Raums zwischen den Dingen (und zwischen Mensch und Ding) schneidet



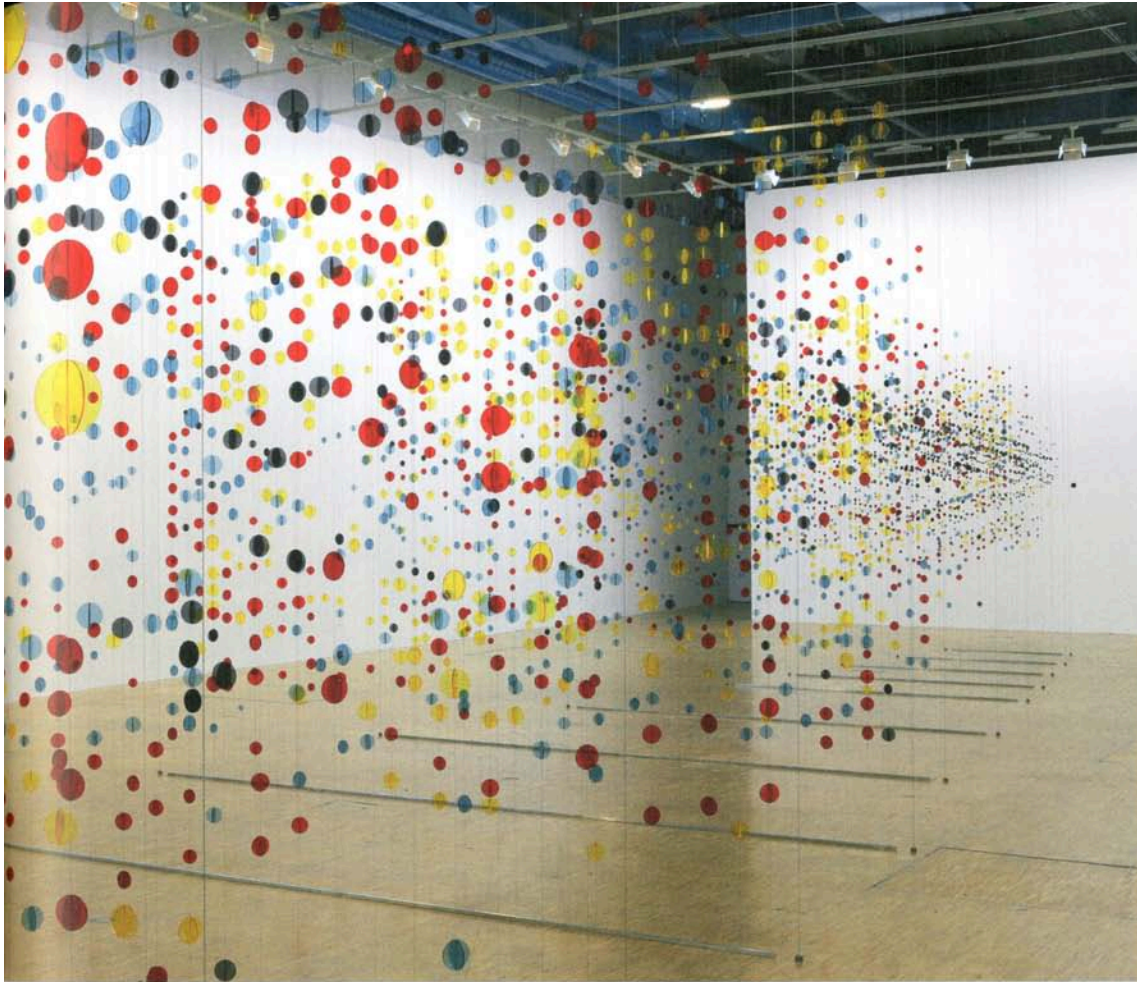
Ortega die Luft, als wäre sie Materie, als hätte ein Zaubertrick das Gas in einen Festkörper verwandelt.

Im Yoga lernen wir, uns auf den Atem zu konzentrieren – auf die ein- und ausströmende Luft –, um ganz in der Gegenwart zu sein. Indem er sich auf die Luft inmitten seiner detonierten Readymades konzentriert, transportiert Ortega die angealterten Objekte ins Jetzt. Deren klinische Sektion soll wohl andeuten, dass wir nur das verstehen können, was in der jüngsten Vergangenheit liegt. Das Heute – das sogenannte «digitale» oder «globale» Zeitalter – bleibt rätselhaft, ein Stück jenseits unserer Vorstellungskraft. Ortegass Skulpturen stellen demnach die



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



folgende Frage: Ist die Fähigkeit des Diagramms, Anleitungen (Ikea) und grosse Ideen (Lust) fassbar zu machen, ein «analoges» Konzept, ein Relikt des 20. Jahrhunderts?

Die «Mobiles» Ortegas, die durchaus ein Gefühl des Wunders erregen können, entspringen ironischerweise den rationalen Prozessen der Zergliederung und Schematisierung. Eine Divergenz, die sich noch weiter vergrössert, wenn wir bedenken, wie Ortega den Gebrauchswert der Readymades kompliziert – ein auseinandergenommenes Auto lässt sich nicht fahren und ist folglich nutzlos. Simultan befindet sich ebendieses Auto in einem Potenzialzustand, im

*DAMIÁN ORTEGA, CAMPO DE VISIÓN / FIELD OF VISION, 2008, spyhole, 5000 acrylic colored round plaques (red, yellow, blue, gray), steel wire, 472 1/2 x 186 7/8 x 186 7/8" / FELD DER VISION, Guckloch, 5000 farbige Acrylscheiben (rot, gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



*DAMIÁN ORTEGA, CONTROLLER OF THE UNIVERSE, 2007, found tools, wire, 112 1/2 x 119 1/2 x 229 1/2," /  
HERRSCHER DES UNIVERSUMS, gefundene Werkzeuge, Draht, 285 x 405 x 455 cm.*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



*Damián Ortega*

Zustand der Möglichkeit, nützlich zu werden. Dies ist die Dialektik von Ortegas Kunst: sichtbar-unsichtbar, nützlich-nutzlos, anwesend-abwesend.

Dem minimalistischen Mantra des späten 20. Jahrhunderts, «eins nach dem anderen», hält Ortega ein «eins verbindet sich mit dem anderen» entgegen – die typische Netzwerkstruktur des 21. Jahrhunderts. Seine Hängeskulpturen spiegeln die gegenwärtige epistemologische Verschiebung von der Idee des 20. Jahrhunderts, dass die Wirklichkeit schematisch abbildbar ist, zur vernetzten Realität des 21. Jahrhunderts, die solche vereinfachenden Modelle verwirft. (Man bedenke, wie schwierig es wäre, das Diagramm eines Smartphones zu entwerfen, und wie viel schwieriger noch, den Transfer von Geld, Gütern, Diensten und Menschen zwischen Mexiko und den USA nachzuzeichnen.)

Dass das Digitale und das Globale grösstenteils in der Luft stattfinden, bestätigt die drahtlose Kommunikationstechnologie oder das nomadische, halb im Flugzeug zugebrachte Leben der KreativarbeiterInnen. Ortegas Arbeiten bilden die analoge Ära ab – in der das Diagramm noch Aussagekraft hatte –, gleichwohl nicht ohne eine Skizze der Gegenwart mitzuliefern, einer Zeit also, die uns unsere Vernetztheit schmerzlich bewusst macht. Trotzdem fällt es uns schwer, zu einer schlüssigen Vorstellung unserer Abhängigkeit und einem angemessenen politischen Bewusstsein zu gelangen. Die Oszillation zwischen analog und digital, Ding und Idee, Leben und Kunst, Vergangenheit und Gegenwart, Erkenntnis und Unerkennbarkeit geschieht im Medium der Luft, im negativen Raum, der uns alle verbindet, im unsichtbaren, lebensnotwendigen Äther, im Raum-Zeit-Kontinuum der ewig entschwindenden und wiederkehrenden Gegenwart.

*(Übersetzung: Bernhard Geyer)*

1) Die hier angeschnittene Unterwerfung der Kräfte der Kunst unter die Kräfte der Natur bezeichneten Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois als *informe*, ein Substrat, auf das Wissen und Aufklärung noch nicht ihre sublimierende Wirkung ausgeübt haben. Sie bestätigten damit, dass das Wissen von vornherein an die niedrigsten Lebensformen gebunden ist. Der Diskurs des *informe* hilft bei der Bestimmung eines gemeinsamen Nenners der Niedrigkeit, der als Einwand gegen das Gerede von der «hohen Kunst», vom «Genie» und als Waffe gegen die Errichtung falscher Hierarchien benutzt werden kann.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

## Cosmic and Contingent

GUY BRETT



In 2002, Damián Ortega dismantled a Volkswagen Beetle and suspended the parts on wires from the ceiling to form an "exploded view" of the familiar car. After initial astonishment at the extraordinary effect of allowing space to rush in and aerate the structural integrity of the machine, the first thought

---

*GUY BRETT* is a writer and curator based in London.

was: How did this object, this work, come together with its title? *COSMIC THING*—what is "cosmic" about a VW Beetle? At the time Ortega was growing up in Mexico, the Beetle was the most common vehicle in Mexico City. For many people, it represented a new experience of mobility, a new relationship with the city. At the same time, the Beetle, as Ortega has presented it, is an analogy of atomic structure. Running throughout the artist's work and his writings is an interest in "visualizing an object, from its entirety down to its atomic structure." As Ortega puts it, the object exhibits, relatively speaking, "a huge amount of white or empty space in between a few solid parts. . . . How could objects be rigid and hard if there is so much void inside them? It is because the atoms are in constant stimulation, spinning and forming a field of tension."<sup>1</sup>

We notice again and again in Ortega's work that his speculations about matter and the universe are couched in terms belonging to our everyday life on earth in all its idiosyncrasies and messiness. This re-

PARKETT 92 2013

128

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, “The Shape of Things to Come,” Parkett, No. 92, 2013.



relationship between the “cosmic” and what might be called the “contingent” has been a remarkably persistent feature of the work of the Latin American avant-gardes through the twentieth century and into the twenty-first. It is found, for example, in the twin poles of Lygia Pape’s art: at one moment producing the radiant abstractions of her *BOOK OF CREATION* (1959) and her *TTÉIA* (Web) installations (begun in 1976), and at another invading the museum with assemblies of everyday objects set at a basic level of eroticism or hunger, such as the cheap paraphernalia of women’s seduction consumables—lipstick, corsets, false teeth, and so on—parodied in *EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA* (Gluttony or Lust, 1978). Gildo Meireles’s work often features the interplay between societal and cosmological references. One becomes the means of elucidating the other in works such as *THROUGH* (1983–90). This is a huge installation made up of all kinds of divisions or barriers familiar from our daily life. We make our way through the work, walking over shards of broken glass and eventu-

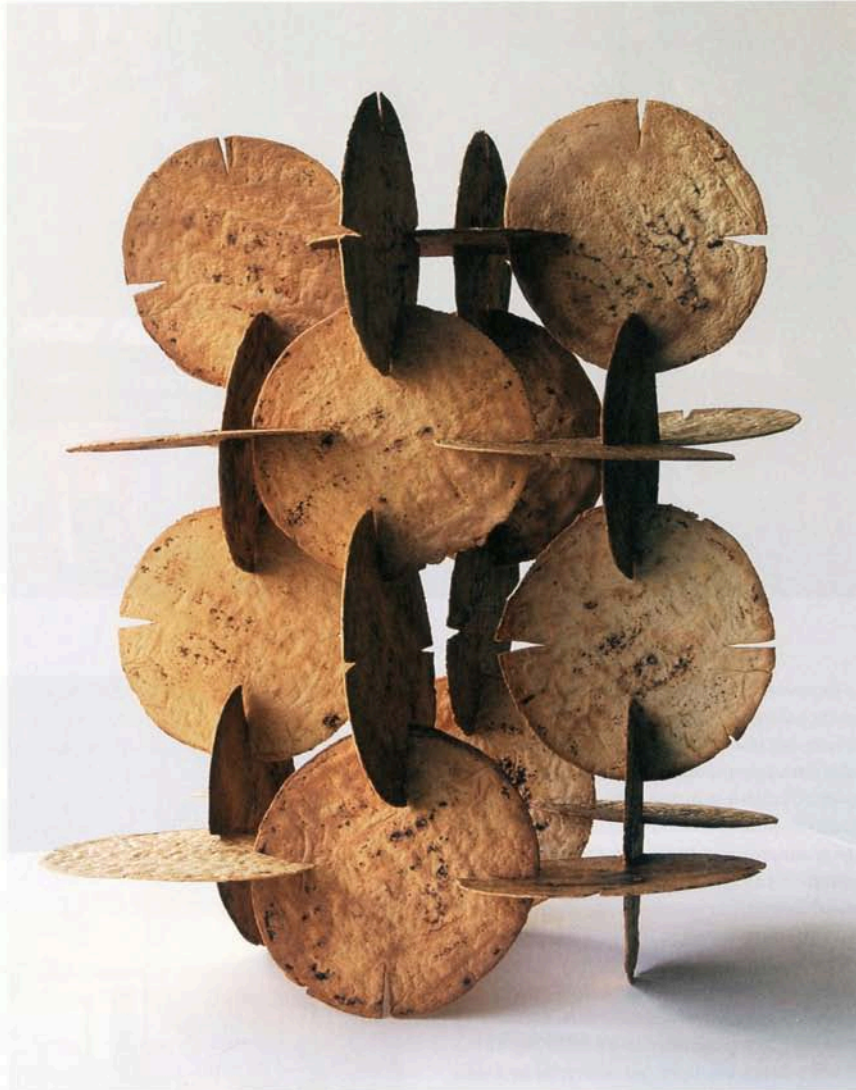
DAMIÁN ORTEGA, *SPIRIT AND MATTER*, 2004,  
reclaimed timber, corrugated metal, 110 1/2 x 787 1/2 x 236 1/2” /  
*GEIST UND MATERIE*, wiederverwendetes Bauholz, Wellblech,  
280 x 2000 x 600 cm.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



130

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

DAMIÁN ORTEGA, *TORTILLAS CONSTRUCTION MODULE*, 1998, 52 corn tortillas, dimensions variable / *TORTILLAS KONSTRUKTIONSMODUL*, 52 Mais-Tortillas, Masse variabel.

ally arriving at a massive ball of crumpled cellophane at its center. This becomes a metaphor for infinity, which is paradoxically found at the heart of all these devices of limitation.

It appears, as I have remarked elsewhere, that similar preoccupations characterized Latin American literature in the twentieth century. In a perceptive study published in 1994, *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*, North American scholar Vicky Unruh has shown that this theme can be traced as a continuous thread across the gaps and discontinuities of artistic production in Latin American countries. Focusing on such writers as Roberto Arlt (Argentina), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Cuba), Oswald de Andrade and Mario de Andrade (Brazil), and Vicente Huidobro (Chile), Unruh finds that "A combative . . . interaction between 'celestial poetics' and a concern with the contingent world permeates vanguardist concerns all along." A frequent feature of the Latin American avant-garde novel, she continues, is "the artist's lament, calling to mind once again the stresses between cosmic aspirations and the pulls of a contingent world."<sup>2</sup>

It is precisely the incongruous pairing of these two realities that is the focus of Damián Ortega's work. And it is precisely in this incongruity that his humor resides. Humor, or more precisely, wit, is very important to his method, the position he takes, the total surprises he conjures. Artist Gabriel Kuri describes this as an attitude of "disobedience" and elaborates on Ortega's use of parody as a "form of reflection, practice of sense of humor, and exercise in ethics."<sup>3</sup> Ortega's formulations are on the edge of the absurd, engaged in a two-way action that elevates the mundane and debases the grandiose.

Damián Ortega

Thus, a structural model parodying "a modular modernist architectonic system" is made of roasted tortillas (*MÓDULO DE CONSTRUCCIÓN CON TORTILLAS* [Tortillas' Construction Module], 1998). Chairs in the artist's home, stacked up to form a tower or a bridge, rickety conglomerates on the point of collapse, are described as "a work of domestic engineering" (*AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS* [Autoconstruction. Bridges and Dams], 1997).<sup>4</sup> Some have a certain formal coherence, while others are chaotic jumbles.

It is fascinating to consider the emergence of an object in Ortega's production. It is not sculpture in the traditional sense of the purposeful production of an autonomous object, but sculpture, in the artist's words, "as an exercise of forces, tension, and movements."<sup>5</sup> Sometimes an object is discovered and photographed in an unexpected encounter, such as the "sculptures" of knotted blankets made by the maid in an Egyptian hotel to welcome the guest (*PRESENTES* [Presents, 2008]). Sometimes an object produces a further object totally unlike it, which embodies thought about the original object and transforms it. At other times a work "reflects on the divorce that exists between different elements." "Things change," the artist writes of his work *MATERIA Y ESPÍRITU* (Spirit and Matter, 2004), "and become signs and words; they pass from materiality to memory; what is physical turns into text: a fact becomes perception. Matter transforms into spirit."<sup>6</sup> Sometimes the forms have a quality of being self-generating, as in the fantastic sequence of transformations of the glass of Coca-Cola bottles in *CENTOVENTI GIORNATE* (A Hundred and Twenty Days, 2002). This work sets up a disturbing ambiguity between a brutal, callous deformation and the creative discovery of unknown forms within a consumer object that must protect its iconic identity at all costs.

One of Ortega's favorite materials for investigating the relationship between matter and energy are the cheap aerated bricks used in much low-budget or self-built housing in Mexico and other developing countries. He makes a fine distinction between his objects made for display in a museum or gallery, such as the pile of 1,700 bricks in *MATERIA EM REPOUSO* (Resting Matter, 2003), and objects encountered in

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

Damián Ortega



DAMIÁN ORTEGA, *ELOTE CLASIFICADO / CLASSIFIED CORN COB*, 2005, *dry corn cob*, 5 7/8 x 2 x 2" / *GEORDNETER MAISKOLBEN, getrockneter Maiskolben*, 15 x 5 x 5 cm.

the everyday environment and recorded photographically, as in *MATERIA EN REPOSO (BRASIL)* (2004):

*A common practice, for those people who have built their homes by themselves, is to keep a pile of bricks at the portal of the house, with an eye to making a possible expansion of the building in the future. . . . [The piles] exhibit their transformation potential in the shape of a mountain of possibilities. It is like a drowsy battery.<sup>71</sup>*

Linked to this sensitivity to the different potential of inside and outside is the distinction between rest and movement, which in turn is linked to different kinds of monuments, or conceptions of monumentality, with the possibility in all cases of "disobeying" convention. In an exhibition marking the reopening of Kunsthalle Basel after a year of remodeling, Ortega exhibited a huge cone-shaped pile of mud, thirteen feet in height and thirteen feet in diameter at its base, titled *CLAY MOUNTAIN* (2004). Even from photographs one can grasp the impact of this object. Its monumental stasis is essential to its mean-

ing. One can imagine what it felt like to come across this mass of brute matter in the pristine white cube of the gallery.

*OBELISCO TRANSPORTABLE* (Transportable Obelisk, 2004), exhibits a wonderfully paradoxical play between stasis and movement. The whole point of a monument is that it does not move; it forms a landmark by which the layout of the city is recognized. The idea of a transportable obelisk is a contradiction in terms, while also opening up and poeticizing our experience of public space. An obelisk on wheels commemorates the passing rather than the arrest of time, elusive rendezvous, incalculable locations; any spot may be given a temporary monumental status, achieving a defamiliarization of the whole city. At the same time, Ortega's obelisk is enigmatic and keeps its own secrets.

In 2005, Ortega returned to the subject of the VW Beetle. He decided to bury his own Beetle near the factory where it was originally made; this strange ritual—and fantastic spectacle—was eventually carried out in *ESCARABAJO* (2005). The car was buried upside down with only parts of its wheels protruding from the earth. Despite obvious differences of place and time, and the size of the thing buried, I was reminded of Hélio Oiticica's late work, *COUNTER-BÓLIDE, DEVOLVER TERRA À TERRA* (To Return Earth to the Earth, 1978).

Oiticica's *BÓLIDES*, begun in 1963, are containers in which a quantity of earth or pigment is separated from the world at large to form a nucleus or energy center. Sensing that the energy had begun to dissipate as the original action took on the inert, fixed quality of an object, he decided to reverse the process and return the earth to the earth. In a small ceremony en-



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

acted with friends, a quantity of fresh earth was taken to a piece of wasteland in Rio de Janeiro and deposited within a rectangular frame. When the frame was removed, the earth stayed there on the earth until eventually it dissolved into the general flux. The old BÓLIDE was buried and a new one arose.

Despite the differences, curator Adam Szymczyk's interpretation of Ortega's car burial is remarkably appropriate to Oiticica's work as well: "By being ceremonially returned to matter, the car was artistically diverted from its prescribed course and removed from the general economy: the capitalist spell was broken and gave way to a new beginning."<sup>8)</sup>

In a sense, the Beetle did not rise again. It sank into obsolescence and became a ghost. Ortega recognized this in his work UN FANTASMA (A Ghost, 2006), a version of the exploded Beetle made only from its chromium trimmings suspended in space—as if matter was on the verge of becoming spirit.

*Damián Ortega*

- 1) Damián Ortega, *Damián Ortega: Do It Yourself* (Boston: Institute of Contemporary Art/New York: Skira Rizzoli, 2010), p. 166.
- 2) Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994), pp. 74, 87.
- 3) Gabriel Kuri, "User's Guide to the Chomos" in *Damián Ortega: Do It Yourself*, p. 195.
- 4) Ortega, p. 60.
- 5) *Ibid.*, p. 150.
- 6) *Ibid.*, p. 88.
- 7) *Ibid.*, p. 100.
- 8) Adam Szymczyk, "Ortega's Matter and Things" in *The Hugo Boss Prize 2006* (New York: Guggenheim Museum, 2007).

*DAMIÁN ORTEGA, OBELISCO TRANSPORTABLE / TRANSPORTABLE OBELISK, 2004, cast fiberglass, metal base, wheels, 236 1/4 x 23 3/8 x 23 3/8" / TRANSPORTABLER OBELISK, gegossenes Fiberglas, Metallsockel, Räder, 600 x 60 x 60 cm.*



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

## Kosmisch und kontingent

GUY BRETT



Im Jahr 2002 zerlegte Damián Ortega einen VW Käfer in seine Einzelteile und hängte diese an verschiedenen lange, von der Decke herabhängende Schnüre, so dass sich ein «Explosionsbild» des bekannten Autos ergab. Nach anfänglichem Staunen über den aussergewöhnlichen Effekt der räumlichen Durchsetzung und Auflockerung der Strukturfestigkeit der Maschine war die erste Frage: Wie kam dieses Objekt, dieses Werk zum Titel, COSMIC THING, was ist «kos-

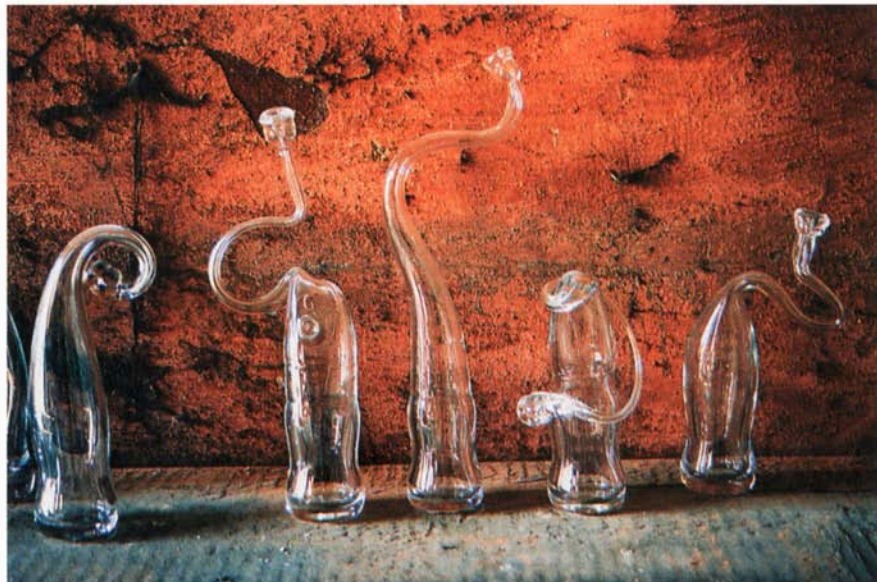
*GUY BRETT* ist Autor und Kurator und lebt und arbeitet in London.

misch» an einem VW Käfer? Als Ortega in Mexiko aufwuchs, war der Käfer das häufigste Fahrzeug auf den Strassen von Mexiko-Stadt. Für viele Leute verkörperte der Käfer eine neue Erfahrung der Mobilität, eine neue Beziehung zur Stadt. Gleichzeitig ist der Käfer in der Form, in der Ortega ihn präsentiert, eine Analogie der atomaren Struktur. Durch das gesamte Schaffen des Künstlers und seine Schriften zieht sich ein Interesse daran, «einen Gegenstand vom Ganzen bis hin zu seiner atomaren Struktur vor Augen zu führen». Relativ gesehen weist das Objekt, in den Worten Ortegas, «eine gewaltige Menge weis-

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*



*DAMIÁN ORTEGA, CENTOVENTI GIORNATE / ONE HUNDRED TWENTY DAYS, 2002, 120 blown glass bottles, dimensions variable / HUNDERTZWANZIG TAGE, 120 geblasene Flaschen, Masse variabel.*

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

Damián Ortega



DAMIÁN ORTEGA, ESCARABAJO / BEETLE, 2005,  
16 mm film / KÄFER, 16-mm-Film.



sen oder leeren Raums zwischen einigen massiven Teilen [auf]. . . . Wie können Gegenstände starr und hart sein, wenn es in ihrem Innern so viel Leere gibt? Weil die Atome sich in einem ständigen Reizzustand befinden, sich im Kreis drehen und ein Spannungsfeld erzeugen.»<sup>1)</sup>

An Ortegas Werk fällt immer wieder auf, dass seine Spekulationen über die Materie und das Universum in Begriffen ausgedrückt oder formuliert sind, die zum Bereich unseres Lebensalltags auf Erden in all seiner Merkwürdigkeit und Unordnung gehören. Das Verhältnis zwischen «Kosmischem» und dem, was man als das «Kontingente» bezeichnen könnte, ist ein auffallend beständiges Merkmal der lateinamerikanischen Avantgarden im Verlauf des 20. und bis hinein in das 21. Jahrhundert. So zeigt es sich etwa in den beiden Polen der Kunst Lygia Papes: auf der einen Seite die Schaffung der strahlenden Abstraktionen ihres LIVRA DA CRIACAO (Buch der Schöpfung, 1959) und ihrer Installationen unter dem Titel TTÉIA (Netz, seit 1976), und auf der anderen der Einbruch in das Museum mit Arrangements aus Alltagsgegenständen, die auf der grundlegenden Ebene der Erotik oder des Hungers beruhen, wie der billige Krimskrams weiblicher Verführungsgüter – Lippenstifte, Korsetts, dritte Zähne und derlei mehr –, die in EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA (Iss mich: Völlerei oder Wollust, 1978) parodiert werden. Im Werk von Cildo Meireles gibt es immer wieder Beispiele für ein Hin und Her zwischen gesellschaftlichen und kosmischen Bezügen. In Arbei-

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

ten wie THROUGH (Hindurch, 1983–1990) dient die eine Art von Bezügen dazu, die anderen zu erklären. THROUGH ist eine riesige Installation aus allen möglichen Aufteilungen und Absperrungen, die uns vom Alltag her vertraut sind. Wir bewegen uns durch die Arbeit und gehen über Glasscherben, bis wir schliesslich zu einer wuchtigen Kugel aus zerknülltem Zelllophan in ihrer Mitte gelangen. Diese wird zu einer Metapher für die Unbegrenztheit, welche sich paradoxerweise im Innersten all jener Vorrichtungen der Begrenzung findet.

Offenbar kennzeichneten, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, ähnliche Hauptanliegen die lateinamerikanische Literatur im 20. Jahrhundert. In einer klugen, 1994 veröffentlichten Studie mit dem Titel *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* hat die nordamerikanische Kulturwissenschaftlerin Vicky Unruh aufgezeigt, wie sich dieses Thema über alle das künstlerische Schaffen in den lateinamerikanischen Ländern prägenden Lücken und Unterbrechungen hinweg nachzeichnen lässt. In der Konzentration auf Schriftsteller wie Roberto Arlt

(Argentinien), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Kuba), Oswald de Andrade und Mario de Andrade (Brasilien) und Vicente Huidobro (Chile) konstatiert Unruh, dass «ein aggressives Hin und Her zwischen einer »überirdischen Poetik« und einer Beschäftigung mit der kontingenten Welt von jeher die avantgardistischen Anliegen durchzieht». Ein Topos des lateinamerikanischen Avantgarderomans, so Unruh weiter, ist »die Klage des Künstlers, welche abermals die Spannungen zwischen kosmischen Bestrebungen und dem Sog einer kontingenten Welt in Erinnerung ruft». <sup>2)</sup>

Genau in dieser unvereinbaren Paarung jener beiden Realitäten ist das Werk von Damián Ortega schwerpunktmässig angesiedelt. Und genau in besagter Unvereinbarkeit gründet sein Humor. Humor, oder genauer: Witz, ist von besonderer Bedeutung für seine Methode, für den Standpunkt, den er einnimmt, für die kompletten Überraschungen, die er zu erzeugen weiss. Der Künstler Gabriel Kuri beschreibt dies als eine Haltung des »Ungehorsams« und führt näher aus, wie Ortega die Parodie als »Form der

*Damián Ortega*



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

*Damián Ortega*

Reflexion, Anwendung eines Sinns für Humor und Übung in Ethik» einsetzt.<sup>3)</sup> Ortegas Formulierungen bewegen sich am Rande des Absurden und sind in einer doppeldeutigen Bewegung begriffen, die das Banale erhöht und das Erhabene herabwürdigt.

So entsteht ein Strukturmodell aus gerösteten Tortillas, das «ein der Moderne verpflichtetes modulares Architektursystem» parodiert (MÓDULO DE CONSTRUCCIÓN CON TORTILLAS [Baumodul aus Tortillas], 1998). Stühle, die in der Wohnung des Künstlers aufeinander gestapelt sind und einen Turm oder eine Brücke bilden – wackelige Gebilde kurz vor dem Kollaps –, werden als «ein Produkt heimischer Ingenieurkunst» beschrieben (AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS [Selbstbau. Brücken und Dämme], 1997).<sup>4)</sup> Einer gewissen formalen Geschlossenheit im einen Fall steht ein einziges Durcheinander im anderen gegenüber.

Es ist faszinierend, sich zu überlegen, wie in Ortegas Schaffen ein Objekt gestaltet wird. Es handelt sich nicht um Plastik im traditionellen Sinn der gezielten Schaffung eines autonomen Objektes, sondern, in den Worten des Künstlers, um Plastik «als eine Übung von Kräften, Spannung und Bewegungen».<sup>5)</sup> Manchmal wird ein Objekt bei einer unvermuteten Begegnung entdeckt und photographiert, wie die «Skulpturen» aus geknoteten Betttüchern, die vom Dienstmädchen in einem ägyptischen Hotel zur Begrüßung der Gäste «geschaffen» wurden (PRESENTES [Präsente, 2008]). Dann wieder erzeugt ein Objekt einen völlig anderen Gegenstand, der Überlegungen zum ursprünglichen Objekt verkörpert und dieses wiederum verwandelt. Und ein anderes Mal «reflektiert ein Werk über die Trennung, die zwischen verschiedenen Elementen besteht». «Dinge ändern sich», schreibt der Künstler zu seiner Arbeit MATERIA Y ESPÍRITU (Materie und Geist, 2004), «und werden zu Zeichen und Wörtern; sie gehen von der Materialität über in Erinnerung; Materielles wird zu Text: Realität wird zur Wahrnehmung. Materie wandelt sich in Geist.»<sup>6)</sup> Manchmal zeichnen sich Formen durch eine Fähigkeit zur Selbsterzeugung aus, wie bei der grandiosen Folge von Verwandlungen von Coca-Cola-Glasflaschen in CENTOVENTI GIORNATE (Hundertzwanzig Tage, 2002). Diese Arbeit verbreitet eine verstörende Ambiguität zwischen grausamer,



DAMIÁN ORTEGA, CLAY MOUNTAIN, 2004, clay,  
157 1/2 x 157 1/2 x 157 1/2" / TONBERG, Ton,  
400 x 400 x 400 cm.

kaltschnäuziger Verunstaltung und der kreativen Entdeckung unbekannter Formen innerhalb eines Konsumgegenstandes, der seine ikonische Identität vor jeder Änderung bewahren muss.

Eines der bevorzugten Materialien Ortegas zur Untersuchung des Verhältnisses zwischen Materie und Energie sind die billigen Hohlziegel, die in Mexiko und anderen Entwicklungsländern vielfach bei Billig- oder Eigenbauten Verwendung finden. Dabei besteht für ihn ein feiner Unterschied zwischen den Objekten, die er für Museums- oder Galerieausstellungen macht, wie MATERIA EM REPOUSO (Ruhende Materie, 2003) – eine Arbeit aus 1700 Ziegeln, die im Ausstellungsraum einen Monolithen bilden –, und Objekten, denen er im täglichen Umfeld begegnet und die er photographisch festhält, wie bei MATERIA EN REPOSO (BRASIL) (Ruhende Materie [Brasilien], 2004):

*Unter den Leuten, die selbst ihr eigenes Haus gebaut haben, ist es vielfach Usus, einen Stapel Ziegel neben dem Hauseingang liegen zu lassen mit Blick auf die mögliche Errichtung eines Anbaus in der Zukunft ... [Die Stapel] demonstrieren ihr Verwandlungspotenzial in Form eines Bergs von Möglichkeiten. Es hat etwas von einer schlafriegen Batterie.<sup>7)</sup>*

Verbunden mit diesem Sinn für das unterschiedliche Potenzial von Innen und Aussen ist die Unter-

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

scheidung zwischen Ruhe und Bewegung, die ihrerseits bei verschiedenen Arten von Denkmälern, beziehungsweise Vorstellungen von Denkmälern, zum Tragen kommt – und zwar jeweils einschliesslich der Möglichkeit eines Hinwegsetzens über die Konvention. In einer Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung der Kunsthalle Basel präsentierte Ortega unter dem Titel CLAY MOUNTAIN (Berg aus Lehm, 2004) einen riesigen kegelförmigen Schlammhaufen, fast vier Meter hoch und in seiner Grundfläche mit einem Durchmesser von vier Metern. Die Wuchtigkeit dieses Objektes ist selbst auf Photos nachvollziehbar. Sein monumentaler Stillstand ist grundlegend für seine Bedeutung. Man kann sich vorstellen, wie es war, im blitzblanken *white cube* der Galerie auf diese Masse roher Materie zu stossen.

OBELISCO TRANSPORTABLE (Transportierbarer Obelisk, 2004) führt ein wunderbares paradoxes Spiel zwischen Stillstand und Bewegung vor. Der springende Punkt bei einem Denkmal ist, dass es sich nicht bewegt; es stellt ein Wahrzeichen dar, das eine räumliche Orientierung in der Stadt ermöglicht. Die Idee eines transportablen Obelisken ist einerseits ein Widerspruch in sich, steht aber andererseits für eine Öffnung, ja Poetisierung unserer Erfahrung des öffentlichen Raums. Ein Obelisk auf Rädern erinnert an das Vergehen statt an das Anhalten der Zeit, unsichere Treffen, unberechenbare Standorte; jedem Ort kann der vorübergehende Status eines Denkmals zugewiesen werden, wodurch eine Verfremdung der gesamten Stadt erzielt wird. Gleichzeitig ist Ortegas Obelisk rätselhaft und er wahrt seine Geheimnisse.

Im Jahr 2005 griff Ortega das Motiv des VW Käfers ein weiteres Mal auf. Er beschloss, seinen eigenen Käfer in der Nähe der Fabrik, wo das Auto ursprünglich hergestellt worden war, zu begraben, und dieses sonderbare Ritual – und phantastische Spektakel – wurde schliesslich unter dem Titel ESCARABAJO (Käfer, 2005) realisiert. Der Wagen wurde mit dem Dach nach unten begraben, sodass nur die Räder teilweise aus der Erde herausragten. Ungeachtet der offensichtlichen Unterschiede – etwa im Blick auf Zeit, Ort und Grösse des begrabenen Objekts – fühlte ich mich an Hélio Oiticicas spätere Arbeit CONTRA-BÓLIDE, DEVOLVER TERRA À TERRA (Kontra-Bolide, der Erde Erde zurückgeben, 1978) erinnert.

Damián Ortega

Oiticicas 1963 angefangene BÓLIDES sind Behälter, in denen eine Menge Erde oder Pigment aus der sogenannten Welt herausgelöst wird, um einen Kern oder eine Ballung von Energie zu bilden. Als er realisierte, dass sich die Energie im Zuge der ursprünglichen Aktion, die sich mit der Trägheit oder Unbeweglichkeit eines Objekts befasste, zu zerstreuen begann, entschied er sich, den Vorgang umzudrehen und die Erde der Erde zurückzugeben. Bei einer kleinen inszenierten Zeremonie mit Freunden wurde ein Haufen frischer Erde zu einem Stück Brachland in Rio de Janeiro gebracht und innerhalb eines rechteckigen Holzrahmens deponiert. Als der Rahmen entfernt wurde, blieb die Erde dort liegen, bis sie sich schliesslich im allgemeinen Kreislauf auflöste. Die alte BÓLIDE war begraben und eine neue entstanden.

Der Kurator Adam Szymczyk legte eine Interpretation von Ortegas Automobilbestattung vor, die trotz deren Unterschiede sowohl die Arbeit Ortegas wie jene Oiticicas erstaunlich präzise erfasst: «Durch die feierliche Rückführung zur Materie wurde das Auto von seinem vorgeschriebenen Kurs abgelenkt und aus der allgemeinen Ökonomie herausgelöst: Der kapitalistische Bann war gebrochen und wich einem Neuanfang.»<sup>8)</sup>

In gewissem Sinn erlebte der Käfer keine Wiederauferstehung. Er fiel der Obsoleszenz anheim und wurde zu einem Geist. Ortega erkannte dies in seiner Arbeit UN FANTASMA (Ein Geist, 2006), einer Version des explodierten Käfers, bei der dieser nur mehr aus seinen im Raum hängenden Chromteilen besteht – so, als sei die Materie kurz davor, zu Geist zu werden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Damián Ortega, *Damián Ortega: Do It Yourself*, Institute of Contemporary Art, Boston / Skira Rizzoli, New York 2010, S. 166.

2) Vicky Unruh, *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*, University of California Press, Berkeley 1994, S. 74, 87.

3) Gabriel Kuri, «User's Guide to the Chomos», in *Damián Ortega: Do It Yourself*, S. 195.

4) Ortega, S. 60.

5) Ebd., S. 150.

6) Ebd., S. 88.

7) Ebd., p. 100.

8) Adam Szymczyk, «Ortega's Matter and Things», in *The Hugo Boss Prize 2006*, Guggenheim Museum, New York 2007.

# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

EDITION FOR PARKETT 92

DAMIÁN ORTEGA

PARKETT, 2013

Parquet floor, 12 painted, unique segments, to be arranged individually, each segment of 5 loose pieces; each segment approx.  $7\frac{1}{2} \times 7\frac{1}{2} \times \frac{3}{4}$ ".  
Ed. 35/XXX, signed and numbered.

Parkettboden, 12 bemalte Unikat-Elemente, die individuell angeordnet werden können, jedes Element aus 5 losen Teilen; jedes Element ca.  $19 \times 19 \times 2$  cm.  
Auflage 35/XXX, signiert und nummeriert.

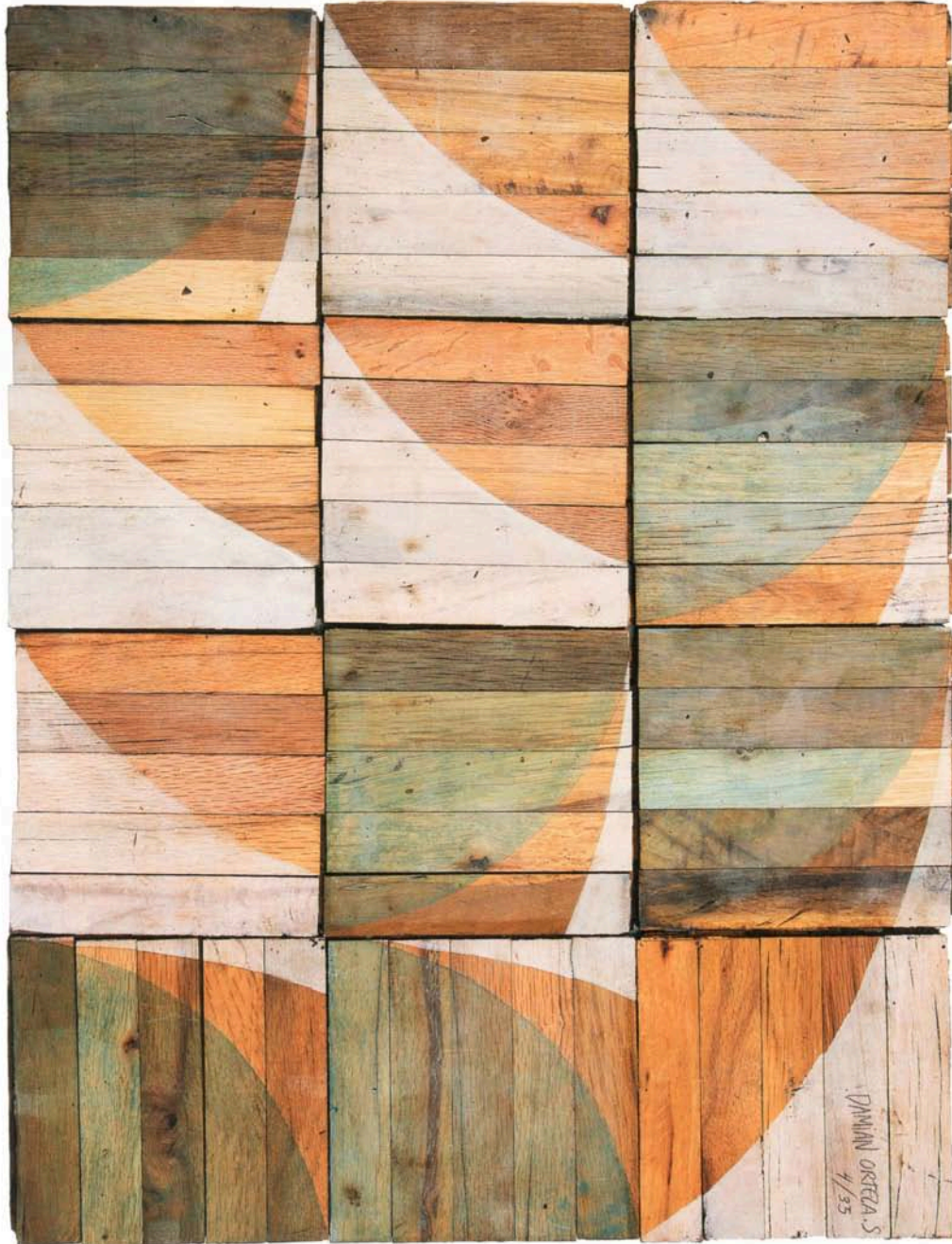


140



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



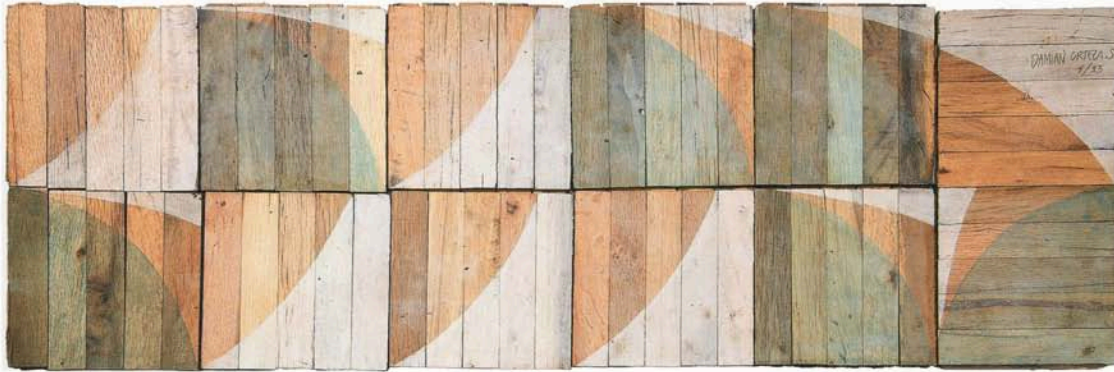
# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.



# GLADSTONE GALLERY

Juan Villoro, "The Shape of Things to Come," Parkett, No. 92, 2013.

JIMMIE DURHAM  
DIRK SNAUWAERT  
ANSELM FRANKE  
JESSICA HORTON

HELEN MARTEN  
BRIONY FER  
URI ARAN & JORDAN WOLFSON  
REIN WOLFS

DAMIÁN ORTEGA  
JUAN VILLORO  
HELEN MOLESWORTH  
GUY BRETT

PAULINA OLOWSKA  
CLAIRE BISHOP  
MARTA DZIEWAŃSKA  
CATHERINE WOOD

Colorful vengeance on the world of things seems imminent: Jimmie Durham, Helen Marten, Paulina Olowska, and Damián Ortega open a Pandora's box of micro and macro psychological relations to the objects of the world around us—whether in everyday life or in art. Intense drama may be lurking in the unspectacular and, conversely, excitement may become the norm. Even the iron laws of nature are abrogated by the workings of the artistic imagination.

Eine vielfältige Abrechnung mit der Dingwelt bahnt sich an: Jimmie Durham, Helen Marten, Paulina Olowska und Damián Ortega öffnen in ihren Werken das Panorama unserer mikro- und makropsychologischen Beziehungen zu den Gegenständen dieser Welt – sei es im Alltag oder in der Kunst. Manchmal verbirgt das Unspektakuläre das Dramatische und umgekehrt: das Aufregende die Normalität. Wobei die künstlerische Imagination auch eherne Naturgesetze ausser Kraft zu setzen versteht.

MARK GODFREY  
ON DAIDO MORIYAMA

DAVID HOCKNEY &  
HANS ULRICH OBRIST  
MORE POWER

ADRIANO PEDROSA  
NEW LIFE

ANA TEIXEIRA PINTO  
CAUGHT IN A CONUNDRUM

ISBN 978-3-907582-52-7  
54500  
9783907582527

www.parkettart.com