

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2013)
<b>Heft:</b>	92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega
<b>Artikel:</b>	Damián Ortega : the shape of things to come = Formen der Zukunft
<b>Autor:</b>	Villoro, Juan / Cordero, Kristina / Geyer, Bernahrd
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679825">https://doi.org/10.5169/seals-679825</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 22.02.2026

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

DAMIÁN ORTEGA, ALMA MATER, 2008, brick, clay, red and black Tezontle rock, pumice stone, nylon steel thread,  $99 \frac{5}{8} \times 90 \frac{1}{2} \times 90 \frac{1}{2}$  / Zugstein, Ton, roter und schwarzer Tezontle-Stein, Biomasse, Nylonsehnen, 253 x 230 x 230 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND KURMANZETTO GALLERY, MEXICO CITY)



JUAN VILLORO

# The Shape of Things to Come

## (UN)QUIET DAYS IN TLALPAN

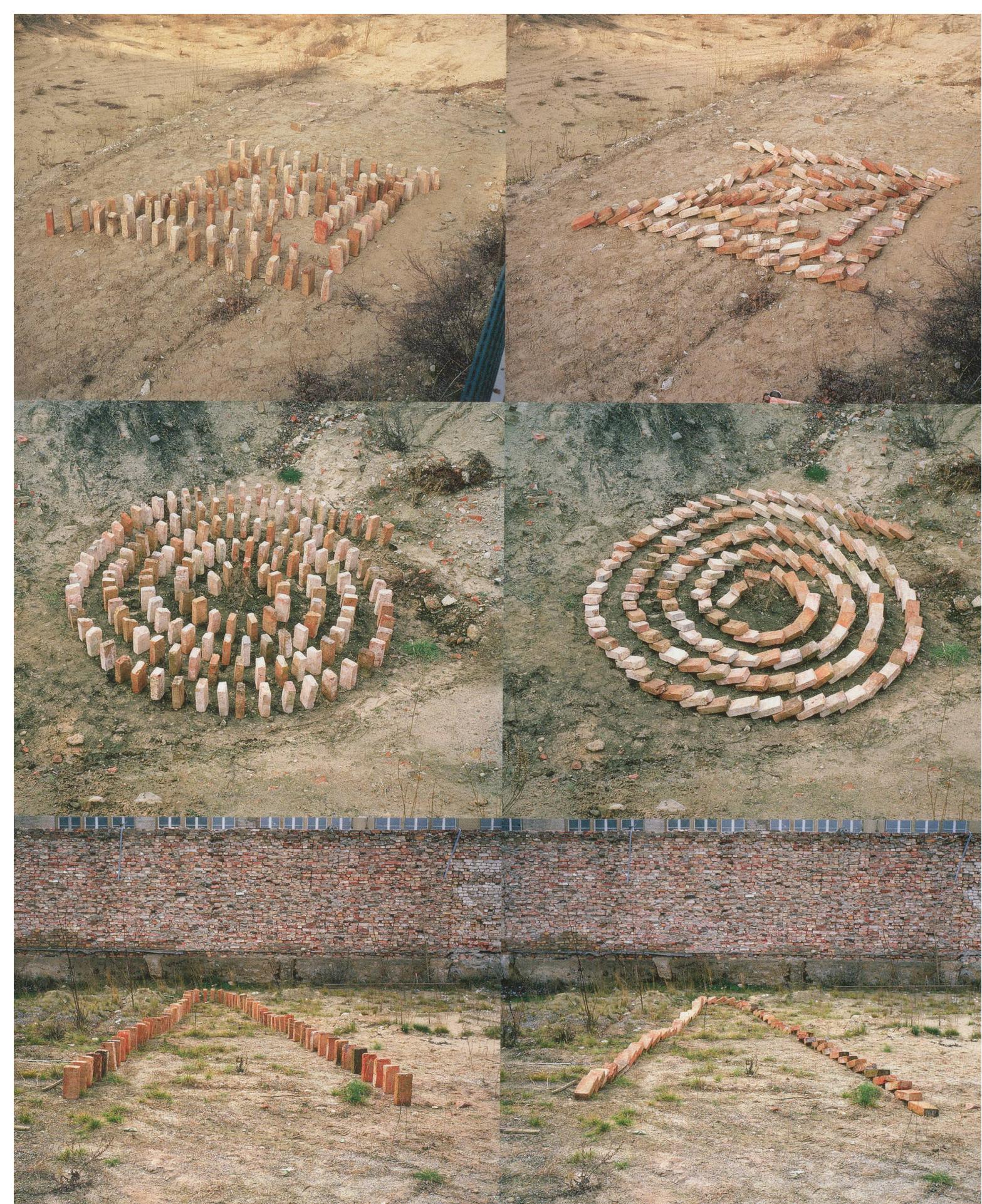
The neighborhood of Tlalpan in the southern part of Mexico City still has a small-town feel. The most visible buildings are convents, boarding schools, sanatoriums, and hospitals—places where people are put away or left to a peaceful existence. It's the perfect setting for a surprise.

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.



*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.

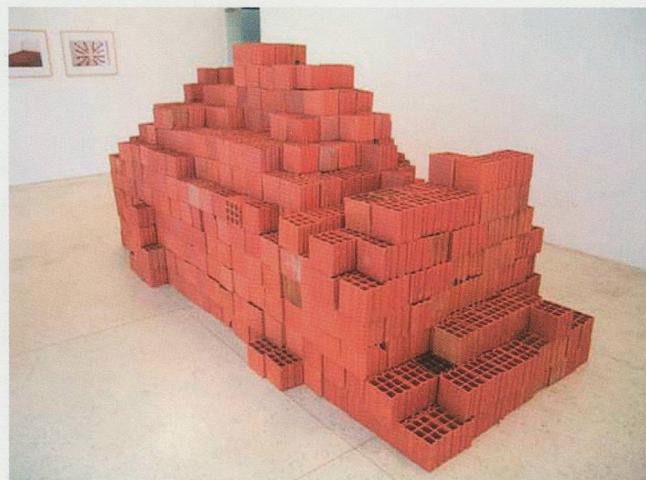
Tlalpan contained two distinct worlds in the 1980s. While the church bells called the faithful to mass, the clock at the Friday workshop marked a very different kind of time, an hour that was yet to come.

#### 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 (Autoconstruction. 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.





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.

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.



DAMIÁN ORTEGA, TRANSFORMERS, 1999, digital print,  $12\frac{3}{4} \times 19\frac{1}{2}$ " / 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,  $12\frac{3}{4} \times 19\frac{1}{2}$ " / Digitaler Print, 32,5 x 49,5 cm.

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.

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





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 Oretgas 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

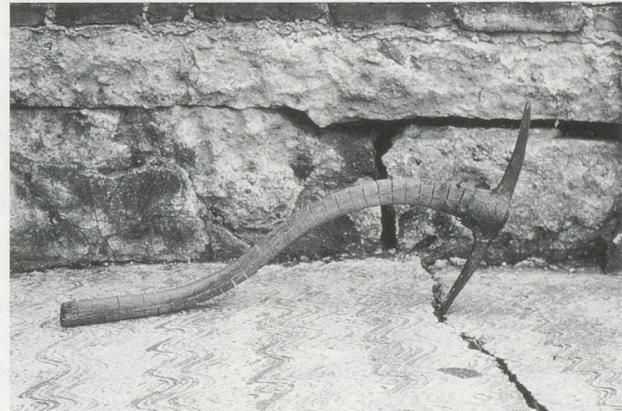
auf dem Markt feilgeboten. Die Strassen im endlosen Labyrinth der Metropole gewinnen dadurch skurrile menschliche Akzente: Ein Schuh hängt an Telefonleitungen, an einer Fernsehantenne baumelt eine leere Flasche, ein Teddybär sitzt auf einer Ampel und ein grosses Konservenglas ist randvoll mit Puppenköpfen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

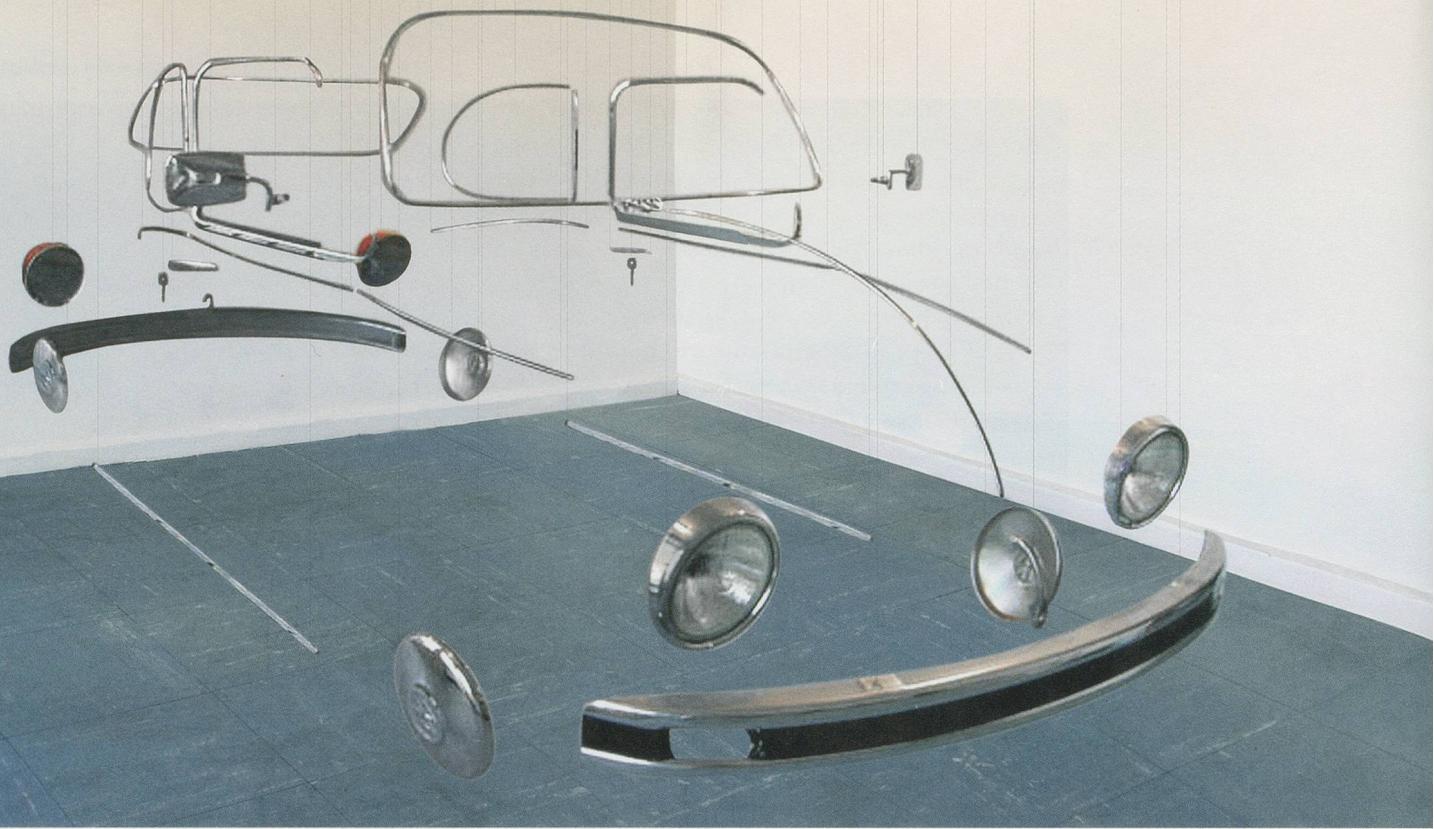
Ortegas Revolution begann in den eigenen vier Wänden. Für AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS (Selbstkonstruktion. Brücken und Dämme, 1997) verband er alle Sessel seines Hauses zu einem ausgelassenen Möbel-Zickzack. Ein paar Jahre später zerlegte er für TRANSFORMERS (2001) ein Plastikspielzeug und ersetzte 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.





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.

## 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 Kindheitserinnerung des Künstlers. Damián überredete seinen älteren Bruder Juan Cristián einmal, einen Mixer auseinanderzunehmen. Juan Cristián musste für diese Missetat den Kopf hinhalten, während sein kleinerer Bruder die Bestandteile studierte.

Der Volkswagen war eine technische Pionierleistung des Dritten Reichs. In Mexiko erhielt er den Spitznamen *Vochos*. Es war dort jahrzehntelang das billigste Auto und das Lieblingsmodell der Taxifahrer und Autodiebe. War dein Vochos 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 Vochos 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 Vochos für UN FANTASMA (Ein Geist) aus dem Grab, erahnbare einzige 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 auszuschreiben. 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.

DABAROTICA COSMIC THING, 2002, variante scatola, vetro, luci led, 85x150x100 cm, piastrelle, dimensioni variabili /  
DABAROTICA COSMIC THING, 2002, variant box, glass, led lights, 85x150x100 cm, tiles, variable dimensions  
Courtesy D'Adda, postscripto Scatt! D'Adda, Parigi, Mostra variazioni

