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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega

Artikel: Damián Ortega : all that is solid = Körper der Luft

Autor: Molesworth, Helen / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679826

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

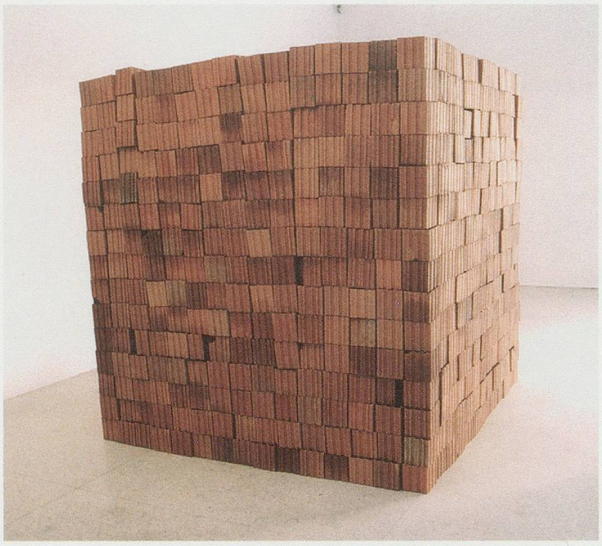
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 08.07.2025

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



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.

HELEN MOLESWORTH

ALL THAT IS SOLID

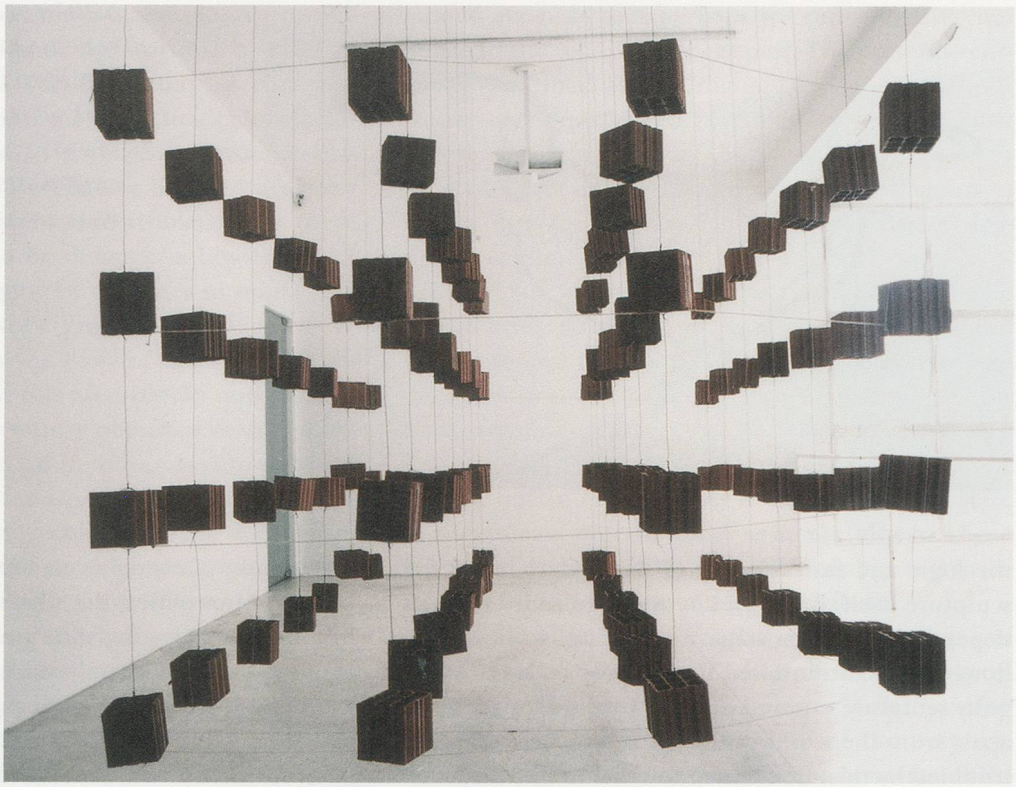
If the verb list of contemporary sculptural activities reads predominantly as stacking, arranging, welding, and gluing (think Franz West, Isa Genzken, and Rachel Harrison), a description of Damián Ortega's process might read something like unscrewing, popping open, and prying apart as well as threading, 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.

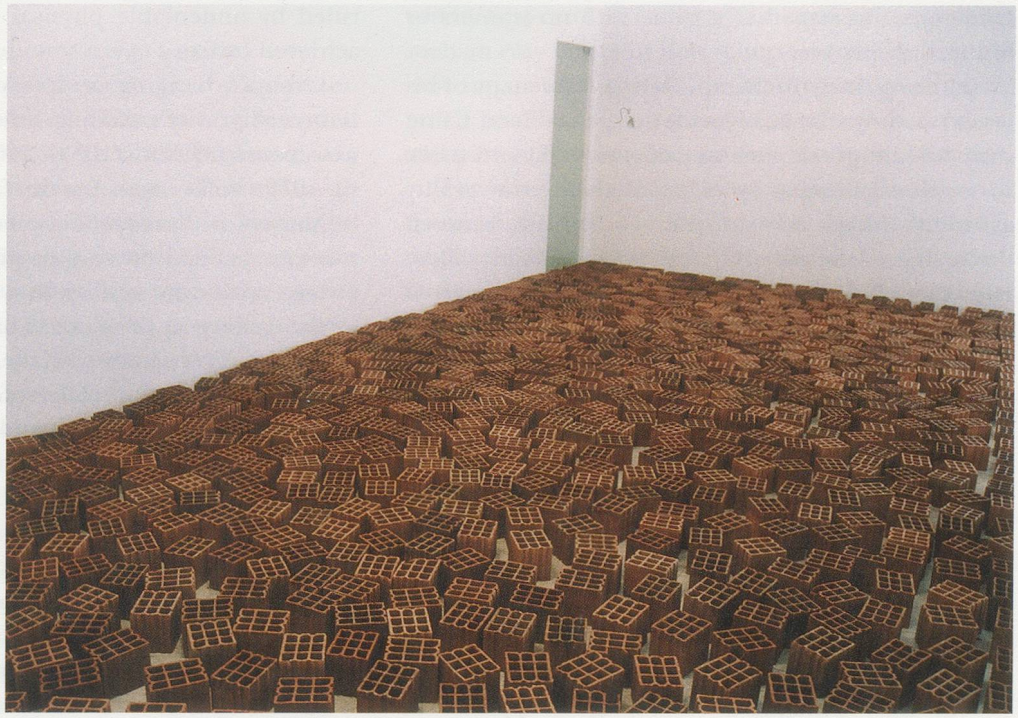
The history of twentieth-century sculpture is a tale of two interrelated but divergent approaches to the problem of the object world. The story is one of two proper names—Marcel Duchamp and Constantin Brancusi—and it is enriched by the fact that the men were friends rather than rivals, suggesting an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

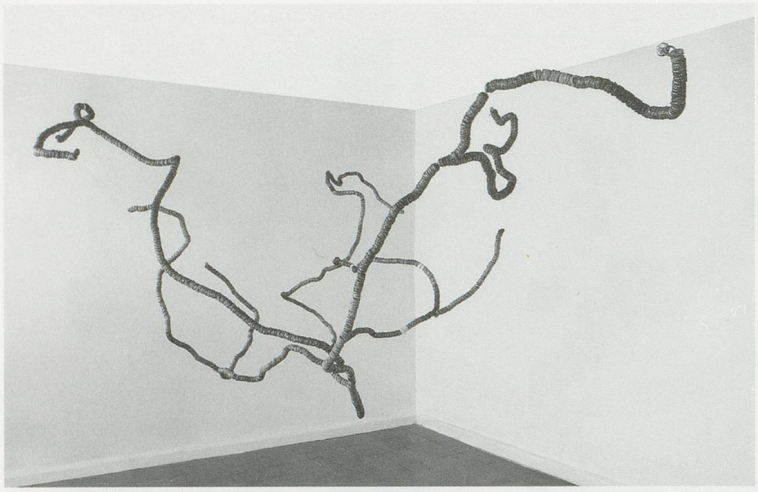
Brancusi also understood that display was a problem. Where exactly was one to put a sculpture? Famously, he answered the question through his elimination of the base or pedestal. By subsuming

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





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.



DAMIÁN ORTEGA, MOLÉCULA DE GLUCOSA EXPANDIDA / EXPANDED GLUCOSE MOLECULE, 1992, metallic bottle caps, wire, 59 x 157 1/2 x 78 3/4" / 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-

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.

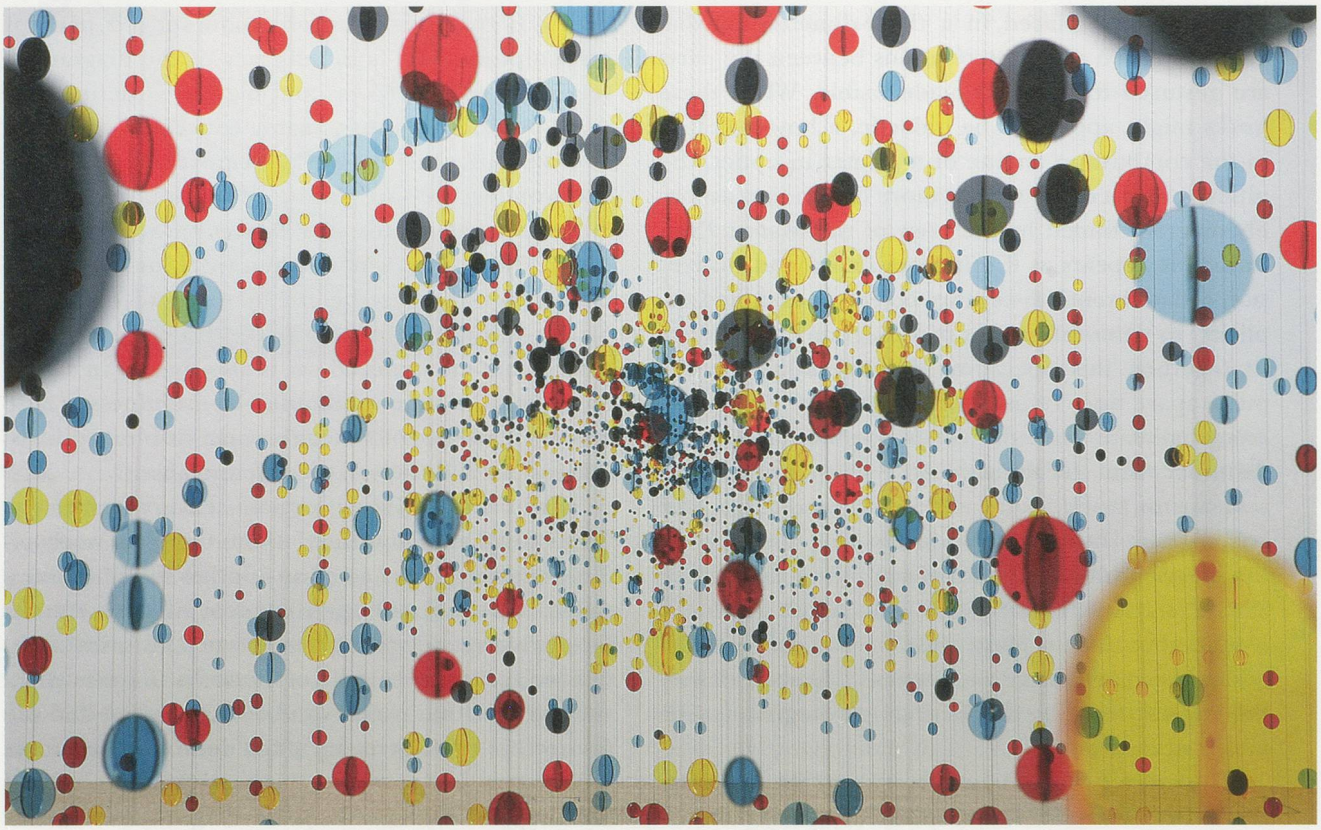
Yoga teaches us that by focusing on the breath—the air flowing in and out of us—we stay present. Emphasizing the air amid his exploded readymades, Ortega sets his just barely out-of-date objects in the present moment. His clinical atomization of the outmoded suggests that perhaps we can only ever understand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

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.



KÖRPER DER LUFT

HELEN MOLESWORTH

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-

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

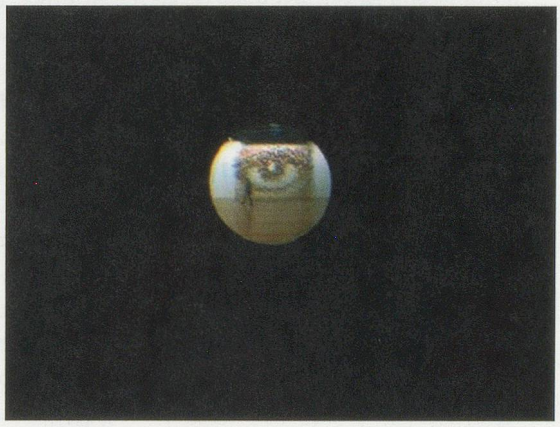
lungen zum Problem der Dingwelt bestimmt, die mit den Namen Marcel Duchamp und Constantin Brancusi verbunden sind. Dem gemeinsamen Denken dieser keineswegs verfeindeten Künstler entsprangen Ideen, die sie in die Lage versetzten, die heiklen Korrelationen zwischen der plastischen Form und der Welt des 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 bühnenhaften 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 strukturalen 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.[1)]

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, 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.

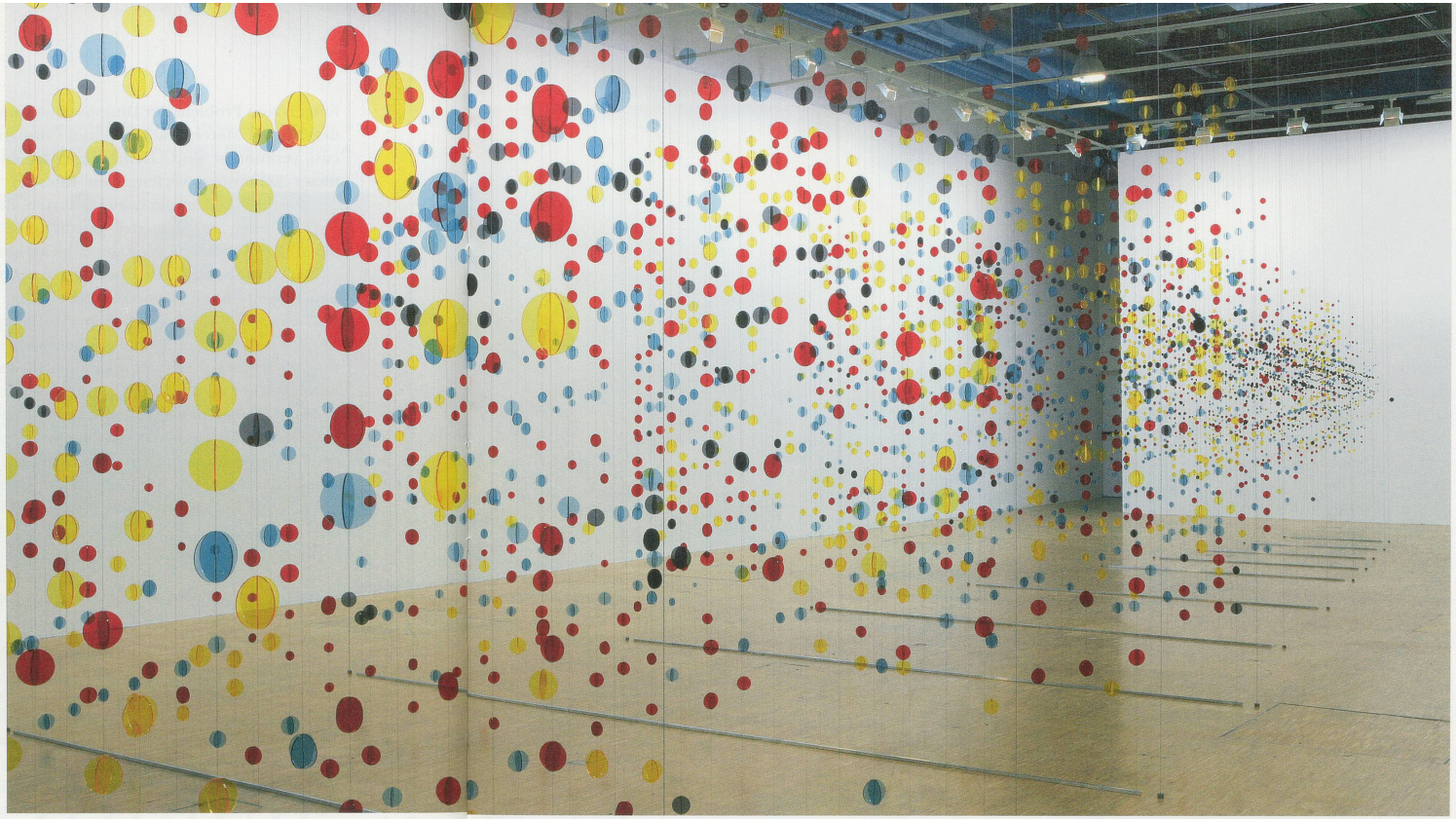
zu einer perfekten Kugel fügt, oder in den drei Werken mit dem Titel PIEL (Haut, 2006–2007), Grundrissen von Bauikonen der Moderne, die aus Leder geschnitten schlapp an einer Wäscheleine hängen – wie Filzskulpturen von Robert Morris oder Tierkadaver im Schlachthaus.

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 Ortegas 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. Ortegas 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. Ortegas Skulpturen stellen demnach die 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.

DAMIÁN ORTEGA, CONTROLLER OF THE UNIVERSE, 2007, found tools, wire, 112 1/4 x 159 1/2 x 179 1/8" /
HERRSCHER DES UNIVERSUMS, gefundene Werkzeuge, Draht, 285 x 405 x 455 cm.

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.