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 : cosmic and contingent = kosmisch und kontingent

Autor: Brett, Guy / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679827

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: 15.07.2025

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

Cosmic and Contingent

GUY BRETT

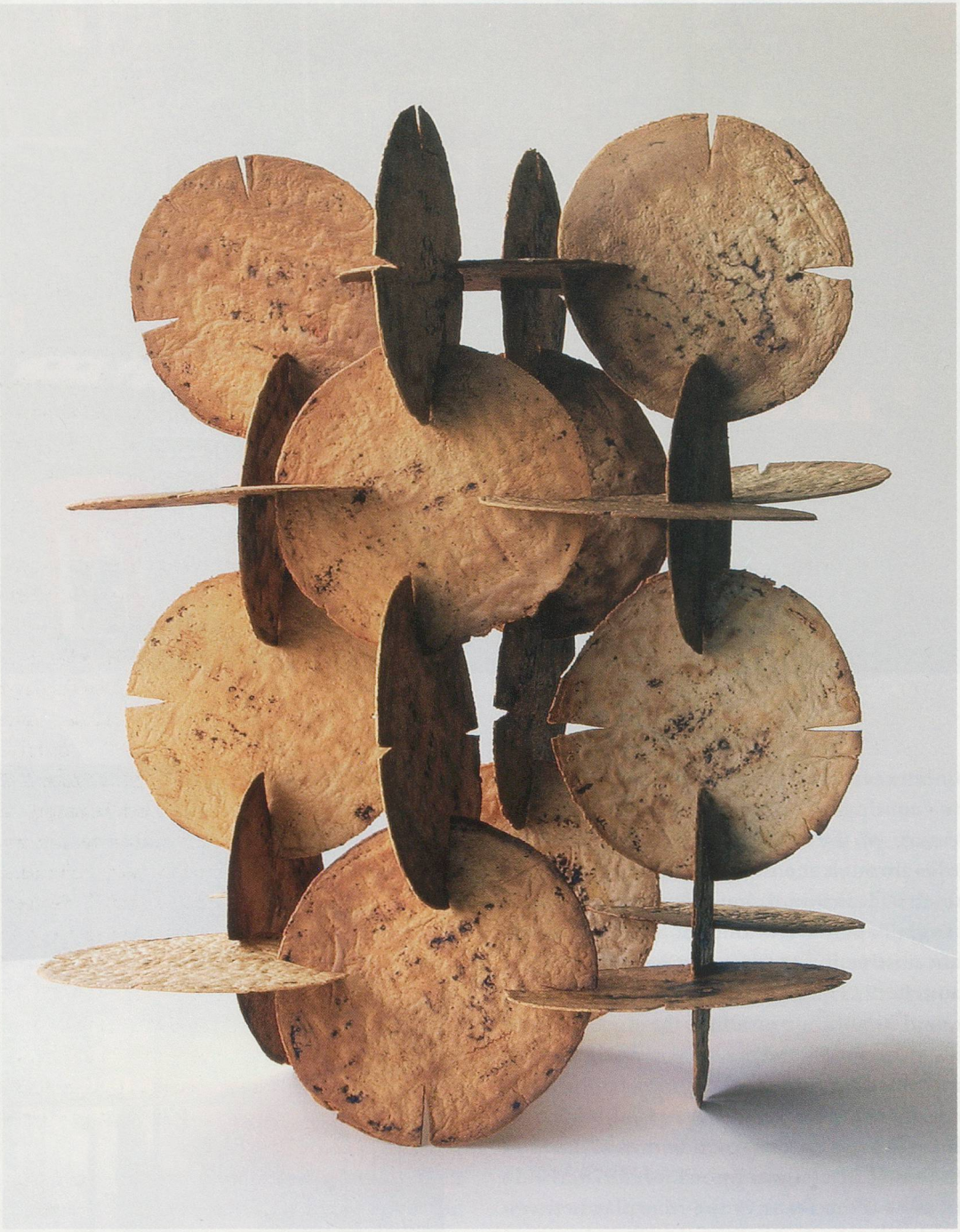
In 2002, Damián Ortega dismantled a Volkswagen Beetle and suspended the parts on wires from the ceiling to form an "exploded view" of the familiar car. After initial astonishment at the extraordinary effect of allowing space to rush in and aerate the structural integrity of the machine, the first thought 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."[1)]

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-

GUY BRETT is a writer and curator based in London.

lationship 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). Cildo 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 $^{1}/_{4}$ x 787 $^{1}/_{2}$ x 236 $^{1}/_{4}$" / GEIST UND MATERIE, wiederverwendetes Bauholz, Wellblech, 280 x 2000 x 600 cm.



DAMIÁN ORTEGA, TORTILLAS CONSTRUCTION MODULE, 1998, 52 corn tortillas, dimensions variable / TORTILLAS KONSTRUKTIONS-MODUL, 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 Vanguards: 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."[2)]

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."[3)] Ortega's formulations are on the edge of the absurd, engaged in a two-way action that elevates the mundane and debases the grandiose.

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).[4)] 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."[5)] 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 MATERÍA 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."[6)] 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 MATÉRIA EM REPOUSO (Resting Matter, 2003), and objects encountered in

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.[7]

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 meaning. 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-

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."[8)]

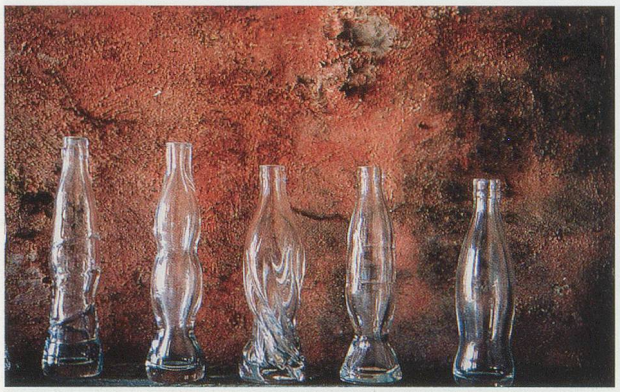
In a sense, the Beetle did not rise again. It sank into obsolescence and became a ghost. Ortega recognized this in his work UN FANTASMA (A Ghost, 2006), a version of the exploded Beetle made only from its chromium trimmings suspended in space—as if matter was on the verge of becoming spirit.

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 $^{5}/_{8}$ x 23 $^{5}/_{8}$" / TRANSPORTABLER OBELISK, gegossenes Fiberglas, Metallsockel, Räder, 600 x 60 x 60 cm.

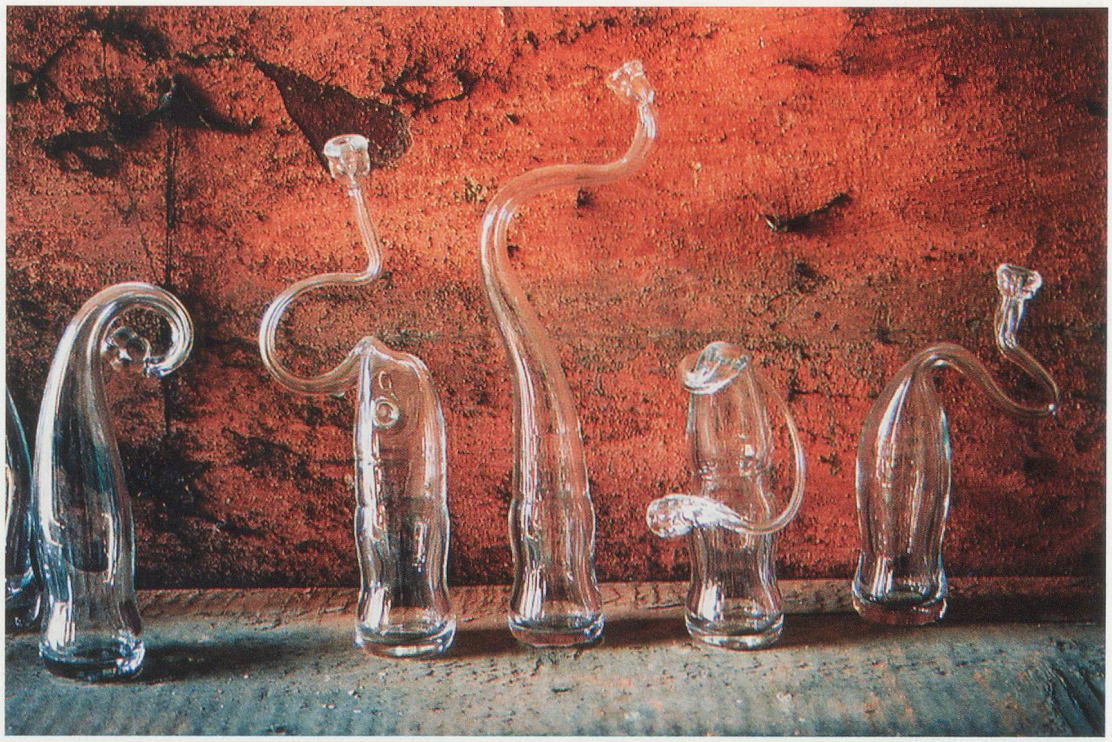
Kosmisch und kontingent

GUY BRETT



Im Jahr 2002 zerlegte Damián Ortega einen VW Käfer in seine Einzelteile und hängte diese an verschieden lange, von der Decke herabhängende Schnüre, sodass 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 «kosmisch» 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-

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



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

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.»[1)]

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 Verführungskonsumgüter – 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-

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 Zellophan 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».[2)]

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

Reflexion, Anwendung eines Sinns für Humor und Übung in Ethik» einsetzt.[3] 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).[4] 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».[5] 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 MATERÍA 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.»[6] 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 MATÉRIA 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 schläfrigen Batterie.[7]

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

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 späte Arbeit CONTRA-BÓLIDE, DEVOLVER TERRA À TERRA (Kontra-Bolide, der Erde Erde zurückgeben, 1978) erinnert. 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.»[8)]

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 Vanguards: 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.