



Adrián Villar Rojas
De la serie *Lo que el fuego me trajo*, 2008
Arcilla y cerámica
180 x 60 x 30 cm

RESTOS Y RECUERDOS FALLIDOS

Por Fabiola Iza

Hay un sinfín de obras de arte cuya lógica me parece similar a la de un *souvenir*: un pequeño objeto o imagen producido con la intención de evocar o encapsular una experiencia que, sabemos anticipadamente, no logrará sustituir. Fotografías en blanco y negro de Vito Aconcci caminando por las aceras de Nueva York me vienen a la mente, por ejemplo: el artista enfilado con paso insistente y decidido detrás de peatones elegidos al azar (*Following Piece*, 1969). Aunque destaca la espontaneidad y el carácter aparentemente descuidado de las imágenes, estas fueron planeadas con suma meditación y, de hecho, son tomas de la recreación de la pieza original, realizada al día siguiente de la pieza "verdadera". Es cierto que la gran mayoría de la documentación de *performances* podría englobarse bajo este rubro —su cometido es registrar una acción o un suceso, estetizarlo incluso— pero no es comparable con la experiencia de haber estado ahí¹. Las sensaciones de incomodidad, anticipación y expectativa, sorpresa, disgusto, riesgo —o el tedio que seguramente provocaron algunas acciones que se extendían por horas— difícilmente pueden ser transmitidas a través de un pequeño objeto o una fotografía.

Extrañamente, a menudo he pensado en la obra de Adrián Villar Rojas (Rosario, 1980) como perteneciente a esta categorización personal. Durante la última década, el artista rosarino se ha dado a conocer mundialmente por sus instalaciones monumentales, creadas utilizando arcilla sin hornear como materia primordial². *Lo que el*

¹ Con gran elocuencia, David Levine analiza este tipo de obra y propone una brevísima revisión del género en Levine, D. (2014). *You Had to Be There (Sorta)*. Parkett, pp. 225-234.

² Utilizo la palabra *primordial* en vez de *prima* para sugerir algo que da vida, como guiño al uso que el propio artista ha dado a la arcilla, agregando en ocasiones materia orgánica en sus piezas y viendo cómo esta germina. "Metí sobras de una pasta que cené en la cabeza de un Cristo decapitado, comenzó a extenderse el moho sobre la superficie de la pasta y la regué para alentar su crecimiento. [...] Yo era un actor 'natural' produciendo una nueva capa de agencia sobre objetos inertes". En la biología, el término refiere a la etapa más temprana del desarrollo de un organismo; como adjetivo, este apunta hacia algo primigenio, que existía desde el inicio de los tiempos. Adrián Villar Rojas citado en Obrist H.U. (2020). Hans Ulrich Obrist in conversation with Adrián Villar Rojas. En C. Christov-Bakargiev, E. Joo y H.U. Obrist (Eds.). *Adrián Villar Rojas*, Phaidon Press.

fuego me trajo, 2008, presentada en la galería Ruth Benzacar, marcó el inicio de una serie de obras donde se materializan escenas apocalípticas, impregnadas de ficción y fantasía, a gran escala. Aquí, una catástrofe difícil de identificar se desplegaba a lo largo de la galería porteña: entre el escombros formado por ladrillos, arcilla y arena, que cubría la totalidad del sótano del lugar, aparecían figuras humanas y quiméricas -un ángel en cuclillas, una enorme cabeza humana, una réplica del *David* de Miguel Ángel, entre otras- rodeadas por tanques de agua hechos de fibra de vidrio, estructuras de lo que parecían ser restos de hornos y pilas de ladrillos, algunas alcanzando casi el techo.

Las crónicas de quienes visitaron la exposición reflejan la extrañeza que provocaba entrar en la sala: era difícil discernir si lo que se presenciaba era la destrucción del taller del artista, un simulacro del tiempo tras el fin de los tiempos, o el momento posterior a una explosión acaecida en un gabinete de curiosidades. En muros en espejo se desplegaban, corriendo de un extremo a otro, dos largas repisas donde se acumulaban con orden meticuloso un vasto número de esculturas realizadas en arcilla sin hornear con algunas inserciones de cerámica, rocas pequeñas y minerales comprados en joyerías y tiendas de manualidades cercanas al estudio del artista, materia orgánica, objetos dispares como canicas y corchos, fragmentos de vidrio, etcétera. Sin embargo, el acomodo de las figuras no seguía lógica alguna: fragmentos óseos, nidos, pájaros, follaje amontonado, piernas enyesadas, el busto de una monja, manos a las que les faltaban dedos, botellas, frascos, osamentas de rinocerontes, ramas de árboles, caballos en miniatura, tazas, pastillas, frutas, vasijas, modelos de dinosaurios... La lista continuaba conforme se siguiera recorriendo el espacio. Favorecidos por el terminado de la arcilla cruda, cuyo color y textura rivaliza con el de la pátina del paso del tiempo, las repisas parecían exhibir una colección arqueológica, a la cual se sumaban figuras humanas que yacían apaciblemente, en un sueño eterno quizás, sobre los delgados tablones de madera. Villar Rojas declararía después: "son restos de mi vida, añejados mil años". En concordancia, las figuras agregaban una capa decididamente biográfica asida al presente, modeladas sobre la familia del artista: sus abuelos, sus padres, su hermano, su novia -esta información fue dada por el artista posteriormente, no se proporcionaba en la muestra. A pesar de que estas esculturas humanas establecían una conexión temporal con la actualidad, su representación remitía a imaginarios visuales del pasado. Cuales miembros de una familia real del medioevo, las figuras bien podrían haber sido modeladas para reposar sobre las tapas de los sarcófagos que contendrían sus restos durante la eternidad.

Si *Lo que el fuego me trajo* abría un portal hacia otras temporalidades, estas se urdían en distintas direcciones. Entre el escombros aparecían, por ejemplo, un iPod y las zapatillas gastadas del artista, creando una sensación anacrónica: ¿se atestiguan entonces ruinas del presente desde el futuro? ¿Qué tan pasado es dicho pasado?

¿Es posible, acaso, la llegada de una nueva prehistoria? Tales cuestionamientos sobre la temporalidad de la pieza, marcadamente desarticulada, se generaban por igual al recorrerla e ir descubriendo la profusión de figuras que esta resguardaba. La instalación generaba su propia arquitectura y su propio tiempo.

Sin embargo, el objeto que ocupa a este ensayo no es la instalación sino una figura extraída de la misma: la madre del artista —una mujer de rostro apacible y edad indescifrable reposando sobre su espalda; su mano izquierda, con el puño cerrado, se apoya sobre el pecho, el antebrazo derecho falta. Las piernas están desprendidas del dorso apenas unos cuantos centímetros —recordemos la fragilidad del material— y terminan abruptamente a la altura de las rodillas. Los miembros faltantes no son el resultado de una amputación, su ausencia parece deberse a la erosión de la materia por el paso del tiempo. Las grandes plastas de arcilla delatan un modelado rápido, casi amateur, debido al cual los rasgos del rostro son poco detallados, resultado de un proceso "robótico"³. En el cuerpo, la arcilla conserva la huella de las suelas de las zapatillas del artista y sus asistentes. Ya no hay escombros alrededor de la figura, esta no se encuentra dentro del "sueño dilapidado"⁴ escenificado en el espacio de la galería, sino cubierta por un capelo de acrílico que la protege del polvo, de los accidentes, y del resto del mundo.

Resulta extraño enfrentarse a la obra de Adrián Villar Rojas cuando esta ha sido despojada de su característica monumentalidad, al igual que de su temporalidad artificial: fuera de su itinerancia expositiva, algunos fragmentos (como la obra en cuestión) se recuperan y se introducen en colecciones públicas y privadas, se convierten en *souvenirs*, mementos de una experiencia que nos elude, tras circular dentro del mercado internacional del arte. En su acepción más común, un *souvenir*, —del verbo francés *se souvenir*, recordar— es una versión en miniatura de alguna atracción afamada (hay un juego de escalas), producido en masa, cuya finalidad es recordar aquello que representa. En una época donde los objetos circulan por todo el mundo, y las imágenes digitales nos ayudan a preservar un recuerdo afectuoso, los *souvenirs* están ligados estrechamente al coleccionismo y al consumismo.

³ Con cinco kilogramos de arcilla sobrante de una obra previa, el artista comenzó a modelar figuras y, el mismo día, salió a comprar otros quince kilogramos más para continuar. "Fui con un proveedor más grande y compré 300 kg, que apenas duraron una semana. Cada mañana durante dos meses y medio me desperté y modelaba rigurosamente hasta bien entrada la noche. Todas mis acciones orbitaban en torno a hacer esculturas. Si había hecho limonada, reciclaría los limones y los depositaría en hoyos cavados en la arcilla suave, como si la escultura fuera tierra de composta. [...] No había planeación o realización de un armazón, solo apilaba arcilla hasta que llegaba a los volúmenes que necesitaba. Rápidamente, aprendí que, cuando se secaban, los objetos de arcilla se tornan extremadamente frágiles, y al poco tiempo aparecían fisuras por todos lados. Moverlos incluso unos pocos metros parecía imposible". Adrián Villar Rojas citado en Obrist H.U. (2020). Hans Ulrich Obrist in conversation with Adrián Villar Rojas. En C. Christov-Bakargiev, E. Joo y H.U. Obrist (Eds.). *Adrián Villar Rojas* Phaidon Press.

⁴ Gainza, M. (marzo 2009). Adrián Villar Rojas. *Artforum*, p. 284.

Al observar la escultura de la madre de Villar Rojas fuera de la escenografía del desastre en donde alguna vez habitó, es difícil sacudirse la idea de que se observa algo desmembrado, la pieza faltante de un complejo engranaje mayor. ¿Estamos frente a una intrincada obra de arte o ante un *souvenir* glorificado? En entrevista con Hans Ulrich Obrist, el artista abordó su reticencia a crear obras de arte cuyo destino manifiesto sea resistir, materialmente, el paso del tiempo. Desde que inició sus estudios de arte en Rosario, alrededor de 1998, surgió en él la convicción de que lo que ahí le enseñaban a producir —arte contemporáneo— no debería durar para siempre⁵. "Nada permanecerá, así que tenemos que encarar la existencia desde su fin radical. Mi práctica comenzó a encaminarse hacia la idea de la desaparición"⁶. No obstante, se conservan afanosamente pequeños indicios de ella.

Algunos críticos y curadores han interpretado esta idea como un desafío al coleccionismo, el advenimiento de una práctica que plantea una serie de retos debido, primero, a la fragilidad de su material y, segundo, a la imposibilidad de transportar y conservar los volúmenes. "No hay una recuperación museológica posible de la obra que he producido", expresó Villar Rojas, "y esto es consecuencia de las políticas que he diseñado para mi práctica: limitar su transportabilidad, reproducibilidad y posibilidad de preservación. Estas políticas son actos limítrofes de conflicto dentro del actual sistema nervioso y circulatorio del arte. Estos fragmentos o "derivados" de la experiencia de mi trabajo no preservarán suficiente información dentro de cien años para ser el testimonio de la experiencia de ese trabajo. Estoy trabajando conceptualmente sobre y con este post-final"⁷.

Por "el sistema nervioso y circulatorio del arte", Villar Rojas hace referencia al mercado, donde las obras de arte son utilizadas como inversión, además de participar —de tanto en tanto sin conocimiento de causa— en ejercicios de especulación financiera. ¿Qué tan cierta es la afirmación de que su producción representa un desafío al coleccionismo? En mi opinión, lo es tanto como en el caso del artista alemán Tino Sehgal, quien opera desde el extremo opuesto —la inmaterialidad— y, en teoría, desafía por igual las convenciones imperantes del mercado. No obstante, las obras de Sehgal —situaciones construidas— se comercian como guiones o partituras que interpretar y, a diferencia de retos previos para el coleccionismo —como, digamos, los *Wall Drawings* de Sol Lewitt—, lo que se vende aquí son, expresamente, los derechos (más las instrucciones) de cada pieza. Por ende, el desafío establecido por Sehgal es asimilado por el mercado, y el resultado es una conceptualización extendida del

⁵ Obrist H.U. (2020). Hans Ulrich Obrist in conversation with Adrián Villar Rojas. En C. Christov-Bakargiev, E. Joo y H.U. Obrist (Eds.). *Adrián Villar Rojas*, Phaidon Press.

⁶ Roland, G. (n.d.). *The only sculpture I am interested in is the human being*. Consultado en <https://www.collector-sagenda.com/en/in-the-studio/adrian-villar-rojas>.

⁷ Obrist H.U. (2020). Hans Ulrich Obrist in conversation with Adrián Villar Rojas. En C. Christov-Bakargiev, E. Joo y H.U. Obrist (Eds.). *Adrián Villar Rojas*, Phaidon Press.

producto artístico, en consonancia absoluta con las lógicas financieras del capitalismo tardío: liquidez, flujo, abstracción. Por el contrario, Villar Rojas apuesta por una densa —aunque frágil— materialidad y, además, suma una escala vertiginosa, principio que queda abolido en su iteración comercial, a pesar de que el propio artista ha caracterizado a sus objetos como productos "rebeldes" cuya inestabilidad material equivaldría a prender fuego a una enorme pila de billetes.

La supuesta rebeldía consolidada a través del uso de escalas monumentales es una de varias estrategias a través de las cuales Villar Rojas se ha negado a *performar* su papel de artista latinoamericano, ligado a economías emergentes y a una precariedad temática, material y conceptual. Así comentó esta postura a Jessica Morgan, directora de la Dia Art Foundation, en una entrevista: "No he acatado en lo absoluto el lugar y margen de acción que la División Internacional del Trabajo en el arte contemporáneo ha dado a América Latina [...] Incluso los artistas del Tercer Mundo, forzados por restricciones técnicas y económicas, se han dedicado a la simplicidad y a los *ready-mades*. Por el contrario, estoy intentando mostrar o incluso abrir un nuevo camino al embarcarme en proyectos complejos y ambiciosos..."⁸.

Tal rechazo a actuar y ser categorizado bajo la rúbrica de "artista latinoamericano", con los prejuicios y expectativas que a este mote le atañen, es reforzado por la condición nómada del artista, quien abandonó Argentina al poco tiempo de presentar *Lo que el fuego me trajo*. Villar Rojas no solo dejó el país de donde proviene, sino que fue modelando la intención de desprenderse de una pertenencia histórico-geográfica y la identidad nacional —y regional— que esta conlleva. Su propósito deliberado, según ha confesado, es poner en marcha un proceso deconstructivo de sí mismo como un ente de subjetividad histórica⁹.

Adrián Villar Rojas opera sin un estudio¹⁰, viajando de ciudad en ciudad con su equipo de trabajo, según lo requieran sus proyectos y comisiones. Así es como, menciona, podrá absorber la realidad "no familiar" de cada contexto donde se inserta temporalmente y logra, en teoría, trascender una identificación predefinida. No obstante, me pregunto si las estrategias desplegadas son suficientes para generar una alteridad temporal propia, esto es, como creador de discursos asociados a una producción material específica. Si bien la obra ha logrado generar una suerte de puesta entre paréntesis temporal —un espacio donde es difícil dilucidar si presenciamos el

⁸ Adrián Villar Rojas citado en Morgan, J. (2011). Adrián Villar Rojas. *Artbox Magazine*, p. 31.

⁹ Roland, G. (n.d.). *The only sculpture I am interested in is the human being*. Consultado en <https://www.collector-sagenda.com/en/in-the-studio/adrian-villar-rojas>.

¹⁰ La fascinación por el carácter nomádico de Villar Rojas, manifestada comúnmente por la prensa, me recuerda la euforia que generó Gabriel Orozco, otro artista latinoamericano, quien desde el inicio de su carrera estableció una lógica de producción *glocal*, trabajando a lo largo y ancho del planeta sin anclaje alguno en México (su país de origen) y sin ataduras a un espacio físico.

fin de los tiempos o un espacio de excepción—, ¿puede acaso lograr esto como productor cultural?

La investigadora francesa Maria Stavrinaki ha indagado exhaustivamente la forma en la que, actualmente, los artistas materializan el impulso de mirar hacia el tiempo profundo para asir el presente, hacerlo legible. Entre ellos, varios —e incluye a Villar Rojas entre este grupo— buscan escenificar la prehistoria que, a pesar de su naturaleza sorprendentemente concreta —material—, jamás ha dejado de desafiar la capacidad de representación. La prehistoria, uno de tantos inventos modernos del siglo XIX, parecería ofrecer una salida de la modernidad pero, por el contrario, en su representación se distinguen algunas de las características más puntuales de la era actual: "Hay una tensión pronunciada, una contradicción incluso, entre esos grandes bloques del pasado y el ritmo y flujo frenético de los tiempos modernos, donde las nuevas formas de producción y comunicación han generado una profusión global de objetos, un torbellino de palabras, una pulverización y reconstrucción continua de formas"¹¹. Ciertamente, el artista rosarino ha logrado dejar detrás adjetivos gentilicios y denominadores regionales, sin embargo, su pertenencia a una subjetividad histórica moderna —afectada además por modas y tendencias— lo sitúan dentro de un contexto específico ligado a la globalización del arte.

Así, el impulso por preservar la obra de Villar Rojas —quien es uno de los artistas argentinos más prolíficos de la década y, sin temor a equivocarme, el que goza de mayor proyección— es comprensible a cabalidad. Es un creador que ha roto con la mayoría de estereotipos asignados a los artistas latinoamericanos, trabajadores precarios —según esta narrativa— destinados a producir en pequeñas escalas y *ready-mades*. Desde esta perspectiva, coleccionarlo es casi un deber. No obstante, para evitar que su vasta producción quede en el olvido es, necesario desmembrarla, preservar esas partes que permanecen a pesar de que, tristemente, en el proceso estas se transformen en un *souvenir*. Aunque los fragmentos no capturan la experiencia, ni participan de su alteridad temporal y su arquitectura monumental, al menos abren una puerta para sugerirla o, si no, recordarla.

¹¹ Stavrinaki, M. (marzo, 2018). All the Time in the World. *Artforum*. Consultado en <https://www.artforum.com/print/201803/aria-stavrinaki-on-art-and-prehistory-74309>.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN
LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS
ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS
ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN
ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN
VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL
COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS
RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD