

Adrián

Villar Rojas

IN CONVERSATION WITH DR KOSTAS PRAPOGLOU



Installation view (lower floor),
Adrián Villar Rojas : La fin de l'imagination,
Galerie Marian Goodman, Paris September 17 – October 31, 2020
Photo: baumann fotografie frankfurt a.m
Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery New York,
Paris, London © Adrián Villar Rojas and
Galerie Marian Goodman Paris

La fin de l'imagination, Adrián Villar Rojas' major solo show at Marian Goodman gallery in Paris, transcends ideas around the meaning and the interpretation of time filtered through the prism of human hypostasis and its interrelated historical events. Having been affected by the current pandemic and our heterogeneous response to it, the artist envisions and constructs a new panhuman undeciphered language, echoing the transformation of our race and the ways we perceive reality. The shift in the understanding of our world, its educational, social and political systems as well as its technological advancements in tandem with our inherent need to recalibrate and renavigate it, conjure a new visual language metabolising the polyvocality of our existence. Symbols, coded messages and equation-esque ideograms populate the gallery space, fabricating a metaphysical environment of an emerging post-human syntax.

The construction of a new condition where humans continue or cease to exist turns our gaze towards the paramount anxiety of our active presence on this planet. Adrián Villar Rojas was born in Argentina in 1980. He has presented numerous solo exhibitions in galleries and museums around the world, such as Tank Shanghai, China (2019); The Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, USA (2017); Roof Garden Commission, Metropolitan Museum of Art, New York, USA (2017); Marian Goodman Gallery, London, UK (2017); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, Italy (2015); Marian Goodman Gallery, New York (2015); Serpentine Gallery, London (2013); The 54th International Art Venice Biennale, Italy (2011); SAM ART Projects, Musée du Louvre, Paris, France (2011), and Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina (2007). His work has been included in a large number of international group exhibitions at museums, art foundations and biennials worldwide, such as 12th Gwangju Biennale, South Korea (2018); The Palestinian Museum, Birzeit, Palestine (2017); The Museum of Modern Art, New York (2017); Kunsthalle Basel, Basel, Switzerland (2017); Museo de Arte de Zapopan, Mexico (2017); The 6th Marrakech Biennale, Marrakech, Morocco (2016); The 14th and 12th Istanbul Biennial, Istanbul, Turkey (2015 and 2012); The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015); 12th Havana Biennial, Havana, Cuba (2015); 12th Sharjah Biennial, United Arab Emirates (2015); Centre Pompidou, Paris (2015); Fondation Louis Vuitton (LVMH), Paris (2014); 5th Moscow Biennale of Contemporary Art, Moscow, Russia (2013); MoMA PS1, New York (2013); DOCUMENTA(13), Kassel, Germany and Kabul, Afghanistan (2012); Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brazil (2009), and Castagnino Fine Arts Museum, Rosario, Argentina (2008).

He has also been the recipient of numerous awards such as the Sharjah Biennial Prize, Sharjah Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates (2015); Zurich Art Prize, Museum Haus Konstruktiv, Zurich, Switzerland (2013), and The 9th Benesse Prize, Benesse Holdings Inc. Naoshima, Japan (2011).

◀ Portrait of Adrián Villar Rojas by Mario Caporali, 2016
Photo: Mario Caporali
Courtesy of the artist, Mario Caporali and Marian Goodman Gallery
© Mario Caporali, Adrián Villar Rojas and Galerie Marian Goodman



ADRIÁN VILLAR ROJAS ▶
Return The World, 2012
 Unfired local clay, cement, metal, wood, seeds, plants
 Installation view at the Weinberg Terraces,
 Documenta 13, Kassel, Germany, 2012
 Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery
 and kurimanzutto
 Photo credit: Jörg Baumann



La fin de l'imagination, la principale mostra personale di Adrián Villar Rojas alla galleria Marian Goodman di Parigi, trascende le idee sul significato e l'interpretazione del tempo filtrate attraverso il prisma dell'ipotesi umana e dei suoi eventi storici correlati. Dopo essere stato colpito dall'attuale pandemia e dalla nostra risposta eterogenea ad essa, l'artista immagina e costruisce un nuovo linguaggio pan-umano indecifrate, che riecheggia la trasformazione della nostra razza e il modo in cui percepiamo la realtà. Il cambiamento nella comprensione del nostro mondo, dei suoi sistemi educativi, sociali e politici, nonché i suoi progressi tecnologici in tandem con il nostro innato bisogno di ricalibrarlo e rinvigorirlo, evocano un nuovo linguaggio visivo che metabolizza la polivalenza della nostra esistenza. Simboli, messaggi in codice e ideogrammi simili a equazioni popolano lo spazio della galleria, fabbricando un ambiente metafisico di una sintassi post-umana emergente. La costruzione di una nuova condizione in cui gli esseri umani continuano o cessano di esistere porta il nostro sguardo verso l'ansia suprema della nostra presenza attiva su questo pianeta. Adrián Villar Rojas è nato in Argentina nel 1980. Ha presentato numerose mostre personali in gallerie e musei di tutto il mondo, come Tank Shanghai, Cina (2019); The Geffen Contemporary al MOCA, Los Angeles, USA (2017); Roof Garden Commission, Metropolitan Museum of Art, New York, USA (2017); Marian Goodman Gallery, Londra, Regno Unito (2017); Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, Italia (2015); Marian Goodman Gallery, New York (2015); Serpentine Gallery, Londra (2013); La 54a Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Italia (2011); SAM ART Projects, Musée du Louvre, Parigi, Francia (2011) e Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina (2007). Il suo lavoro è stato incluso in un gran numero di mostre collettive internazionali presso musei, fondazioni d'arte e biennali in tutto il mondo, come la 12a Biennale di Gwangju, Corea del Sud (2018); The Palestinian Museum, Birzeit, Palestina (2017); The Museum of Modern Art, New York (2017); Kunsthalle Basel, Basilea, Svizzera (2017); Museo de Arte de Zapopan, Messico (2017); La 6a Biennale di Marrakech, Marrakech, Marocco (2016); La 14a e 12a Biennale di Istanbul, Istanbul, Turchia (2015 e 2012); The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2015); 12a Biennale dell'Avana, L'Avana, Cuba (2015); 12a Biennale di Sharjah, Emirati Arabi Uniti (2015); Centre Pompidou, Parigi (2015); Fondazione Louis Vuitton (LVMH), Parigi (2014); 5a Biennale d'Arte Contemporanea di Mosca, Mosca, Russia (2013); MoMA PS1, New York (2013); dOCUMENTA (13), Kassel, Germania e Kabul, Afghanistan (2012); Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasile (2009) e Castagnino Fine Arts Museum, Rosario, Argentina (2008).

È stato anche destinatario di numerosi premi come il Sharjah Biennial Prize, Sharjah Art Foundation, Sharjah, United Arab Emirates (2015); Zurich Art Prize, Museum Haus Konstruktiv, Zurigo, Svizzera (2013) e The 9th Benesse Prize, Benesse Holdings Inc. Naoshima, Giappone (2011).

ADRIÁN VILLAR ROJAS ▶
Mi Familia Muerta (My Dead Family), 2009
 Unfired local clay, rocks, 3x27x4 m.
 Installation view in the Yatana forest,
 2nd End of the World Biennial, Ushuaia, Argentina, 2009
 Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery and kurimanzutto
 Photo credit: Jörg Baumann

KOSTAS PRAPOGLOU:

Your artistic practice concentrates –amongst others– on the qualities of space and time and how these two interact with our present self. How long have you been interested in this conceptual discourse and what was the embarkation point of your inspiration?

ADRIÁN VILLAR ROJAS:

There are two 'works' I'd like to use to answer, or perhaps address, this question because it has always been present in my practice. The first is that in 2016 I began a project that would take over two thousand years to be somehow experienced or perceived. I acquired a cenote, forty-five hectares of purified deionised water in Yucatan, Mexico. The cenote is a geological event created by a meteorite that fell in this peninsula about sixty-six million years ago, meaning that its existence results from the same force that exterminated the dinosaurs and gave way to the development of mammals and eventually homo sapiens. It is a project that works with the same slowness and with the same water as that incommensurable soup that first produced microscopic life. What I'm trying to instigate is a series of operations that go beyond the timescale of human perception –phenomena that are closer to the formation of a mountain and how they can be experienced, which, of course, is not possible. It's about the impossibility of experiencing something that goes beyond our temporality and expectations, which are all formed around our anthropic desires and limitations. The other example is Motherland (2015), a project I did with the Guggenheim Museum in New York, which is only known as a covert ritual. Motherland is a minimum material substrate that forms the basis of a script –a minimum set of actions– only known by the staff of the museum and by no one else, so in many ways it's an invisible project or one that will generate visibility after the accumulation of years of being re-enacted. This ritual will be carried out once annually on the same day and hour, until the Guggenheim ceases to exist. The hypothesis was that we can't imagine the Guggenheim disappearing, any more than we can imagine the White House or the United States vanishing. Motherland is a literal project about the end of the world, or about one world that we know and the beginning of a new one. Of course, this year exactly that happened; the ritual was impossible because of COVID-19, and thus the hypothesis was in some way corroborated.

KOSTAS PRAPOGLOU:

La tua pratica artistica si concentra, tra le altre cose, sulle qualità dello spazio e del tempo e su come questi due fattori interagiscano con il nostro sé presente. Da quanto tempo sei interessato a questo discorso concettuale e qual è stato il punto di imbarco della tua ispirazione?

ADRIÁN VILLAR ROJAS:

Ci sono due "opere" che vorrei utilizzare per rispondere, o forse affrontare, questa domanda perché è sempre stata presente nella mia pratica. La prima è che nel 2016 ho iniziato un progetto che avrebbe richiesto più di duemila anni per essere in qualche modo vissuto o percepito. Ho acquistato un cenote, quarantacinque ettari di acqua deionizzata purificata nello Yucatan, in Messico. Il cenote è un evento geologico creato da un meteorite caduto in questa penisola circa sessantasei milioni di anni fa, il che significa che la sua esistenza è il risultato della stessa forza che ha sterminato i dinosauri e ha lasciato il posto allo sviluppo dei mammiferi e infine dell'homo sapiens. È un progetto che lavora con la stessa lentezza e con la stessa acqua di quel brodo primordiale e incommensurabile che per primo ha prodotto la vita microscopica. Quello che sto cercando di instigare è una serie di operazioni che vadano oltre la scala temporale della percezione umana, fenomeni che sono più vicini alla formazione di una montagna e al modo in cui possono essere vissuti, il che, ovviamente, non è possibile. Si tratta dell'impossibilità di sperimentare qualcosa che va oltre la nostra temporalità e le nostre aspettative, che si formano tutte intorno ai nostri desideri e limiti antropici. L'altro esempio è Motherland (2015), un progetto che ho realizzato con il Guggenheim Museum di New York, qualcosa noto solo come rituale segreto. Motherland è un substrato materiale minimo che costituisce la base di una sceneggiatura - un insieme minimo di azioni - conosciuto solo dal personale del museo e da nessun altro, quindi per molti versi è un progetto invisibile o che genererà visibilità dopo il accumulo di anni di rievocazione. Questo rituale verrà eseguito una volta all'anno nello stesso giorno e ora, fino a quando il Guggenheim non cesserà di esistere. L'ipotesi era che non possiamo immaginare la scomparsa del Guggenheim, non più di quanto possiamo immaginare la scomparsa della Casa Bianca o degli Stati Uniti. Motherland è un progetto letterale sulla fine del mondo, o su un mondo che conosciamo e l'inizio di uno nuovo. Ovviamente quest'anno è successo esattamente quello; il rituale è stato impossibile a causa del COVID-19, e quindi l'ipotesi è stata in qualche modo confermata.



KP:

Your work involves site-specific installations as well as smaller individual sculptures. To what extent does topography define your creative imagination and the scale of your works?

AVR:

Perhaps then, more than site-specific projects, I'm devoted to site-specific thought, and this involves a deep and sustained dialogical exchange with a variety of agents; human and non-human, organic and inorganic, human made or machine made. Weather is a moulding force, earth and its geological histories are moulding forces. The growing, sprouting, or decomposing of living matter and of microorganisms and their interaction with us defines a never-ending moulding process. My making of things is aware of and porous to these pollinating forces working far beyond me and my team –and all other human agents– and my projects are closer to a never-ending doing –or mutation– than to a done or finished passive artwork situation. I've been developing a fluid and intense dialogue with the symbolic and material qualities of the space that hosts my work. I've increasingly found myself quite uncomfortable with vocabulary that draws a clear line between content and container –'artwork' and 'art space'. Therefore, I decided to radicalise the deconstruction of this ontological difference; I am interested in every square centimetre of a space –things as seemingly meaningless as the electrical outlets, cables, overlooked areas or unpainted walls– because for me everything generates meaning. When I take care of these variables, I call it 'housekeeping'.

KP:

Il tuo lavoro comprende installazioni site-specific così come piccole sculture individuali. In che misura la topografia definisce la tua immaginazione creativa e la scala delle tue opere?

AVR:

Forse allora, più che progetti site-specific, mi dedico al pensiero site-specific, e questo implica uno scambio dialogico profondo e sostenuto con una varietà di agenti; umani e non umani, organici e inorganici, prodotti dall'uomo o fatti a macchina. Il tempo è una forza modellante, la terra e le sue storie geologiche sono forze modellanti. La crescita, il germogliamento o la decomposizione della materia vivente e dei microrganismi e la loro interazione con noi definisce un processo di stampaggio senza fine. Il mio fare delle cose è consapevole e poroso di queste forze impollinatrici che lavorano ben oltre me e il mio team – e tutti gli altri agenti umani – e i miei progetti sono più vicini a un fare senza fine – o a una mutazione – che a una situazione di opera d'arte passiva fatta o finita. Sto sviluppando un dialogo fluido e intenso con le qualità simboliche e materiali dello spazio che ospita il mio lavoro. Mi sono trovato sempre più a disagio con un vocabolario che traccia una linea netta tra contenuto e contenitore: "opera d'arte" e "spazio artistico". Pertanto, ho deciso di radicalizzare la decostruzione di questa differenza ontologica; Mi interessa ogni centimetro quadrato di uno spazio - cose apparentemente prive di significato come le prese elettriche, i cavi, le zone trascurate o le pareti non verniciate - perché per me tutto genera significato. Quando mi prendo cura di queste variabili, lo chiamo "housekeeping" (faccende domestiche NdR).

ADRIÁN VILLAR ROJAS ▶

Two Suns, 2015

Unfired clay and cement,

recreation of David by Michelangelo, blackout curtains, handmade tiles (cement, sand, tubra and pigments) embedded with organic, inorganic, human and machinemade matter collected in

New York, Kalba, Rosario and Ushuaia

Installation view at Marian Goodman Gallery, New York, 2015

Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery

Photo credit: Jörg Baumann





ADRIÁN VILLAR ROJAS
The Theater of Dissapearance, 2017
 Nylon-printed and polyurethane CNC-milled reproductions of animal figures, food and artefacts from the Metropolitan Museum of Art's permanent collection, coated in bespoke automotive paint, porcelain tiles, diamond-plate flooring, hollybush hedges, public bar, signage, benches, adapted and repainted pergola
 Installation view, the Roof Garden Commission at the Metropolitan Museum of Art, New York, 2017
 Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, kurimanzutto and the Metropolitan Museum of Art, New York
 Photo credit: Jörg Baumann



KP:

Your show at Serpentine Sackler gallery in London (2013) and your representation of Argentina at the 54th edition of Venice Biennale (2011) are some indicative locations where site-specificity played a pivotal role in your visual repertoire despite the fact that they were already established venues. What is the process of spatial transformation in order to achieve your desired environment?

AVR:

I mentioned this term I like to use, that appeared in my vocabulary thanks to my collaboration with Helen Molesworth, 'housekeeping'. Housekeeping means someone is taking care of a specific place and its status; someone is sweeping the floor, painting the walls, checking the number of electricity outlets. Housekeeping is a type of labour that enables other types of labour (and life) to happen, and when it's well done, nobody sees it. And this is a quality I'm interested in, committed to and that I want to embody. I want to cooperate with my hosts and allow them to use me as a platform for transformation. "The container generates meaning", and ultimately, the 'container' is always interdependent with the operations and practices of individuals, so in order to achieve whatever you wish to do, you have to negotiate with people. The architecture is just one component. This is the biopolitical agency of housekeeping, and it's part of what I call the sustained 'host/parasite' relationship that I develop with the agents I engage with. Moving from the 'tangible' housekeeping aspects to 'onto-political' levels: I want my work to become an avatar for my own doubts –and those of others– about the highly Western, colonial project of the 'museum' and its apparent function to save, gather and present culture. We can neither go on looking at artistic practice as a commodity equally valid in any place and time, nor as a universal subjectivity that can be applied to specially customised platforms installed all over the world, such as galleries, institutions or foundations for our comfort and self-assertion. My response to this deadlock has been a full commitment to social, political, geographical, idiosyncratic, even geological systems, assuming as much risk as I can to produce, not a commodity, but a process that remains topographically and chronologically specific as an irreproducible experience.

KP:

La tua mostra alla galleria Serpentine Sackler di Londra (2013) e la tua rappresentazione dell'Argentina alla 54esima edizione della Biennale di Venezia (2011) sono alcuni luoghi indicativi in cui la specificità del sito ha giocato un ruolo fondamentale nel tuo repertorio visivo nonostante il fatto che fossero sedi già stabilite. Qual è il processo di trasformazione spaziale per ottenere l'ambiente desiderato?

AVR:

Ho menzionato questo termine che mi piace usare, che è apparso nel mio vocabolario grazie alla mia collaborazione con Helen Molesworth, "housekeeping". Housekeeping significa che qualcuno si prende cura di un luogo specifico e del suo stato; qualcuno sta spazzando il pavimento, dipingendo le pareti, controllando il numero di prese elettriche. L'housekeeping è un tipo di lavoro che consente ad altri tipi di lavoro (e vita) di svolgersi e, quando è ben fatto, nessuno lo vede. E questa è una qualità che mi interessa, a cui mi impegno e che voglio incarnare. Voglio collaborare con i miei host e consentire loro di usarmi come piattaforma per la trasformazione. "Il contenitore genera significato" e, in definitiva, il "contenitore" è sempre interdependente con le operazioni e le pratiche degli individui, quindi per ottenere ciò che desideri, devi negoziare con le persone. L'architettura è solo un componente. Questa è l'agenzia biopolitica del governo della casa, e fa parte di quella che chiamo la relazione sostenuta "ospite / parassita" che sviluppo con gli agenti con cui mi impegno. Passando dagli aspetti "tangibili" della gestione domestica a quelli "onto-politici": voglio che il mio lavoro diventi un avatar per i miei dubbi – e quelli degli altri – sul progetto coloniale altamente occidentale del 'museo' e sulla sua apparente funzione per salvare, raccogliere e presentare la cultura. Non possiamo continuare a guardare alla pratica artistica come una merce ugualmente valida in qualsiasi luogo e tempo, né come una soggettività universale che può essere applicata a piattaforme appositamente personalizzate installate in tutto il mondo, come gallerie, istituzioni o fondazioni per il nostro comfort e autoaffermazione. La mia risposta a questa situazione di stallo è stata un pieno impegno nei confronti dei sistemi sociali, politici, geografici, idiosincratichi e persino geologici, assumendomi il maggior rischio possibile di produrre, non una merce, ma un processo che rimane topograficamente e cronologicamente specifico come un'esperienza irripetibile.

◀ **ADRIÁN VILLAR ROJAS**

The Most Beautiful of All Mothers, 2015

Organic, inorganic, human and machine-made matter including cement, resin, white polyurethane, paint, lacquer, sand, soil, rocks, fishing nets, wood, snails, raw beef, corals, mollusc shells, feathers, petrified wood, collected in Istanbul, Kalba, Mexico City and Ushaia
Installation view on the shore of Leon Trotsky's former house on Büyükada Island, 14th Istanbul Biennial, 2015
 Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery and kurimanzutto

Photo credit: Jörg Baumann



Installation view (upper floor), Adrián Villar Rojas : La fin de l'imagination, Galerie Marian Goodman, Paris, September 17 – October 31, 2020
 Photo: baumann fotografie frankfurt a.m / Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery New York, Paris, London
 © Adrián Villar Rojas and Galerie Marian Goodman Paris



◀ **ADRIÁN VILLAR ROJAS**
The Theater of Disappearance, 2017 (details)
 Organic, inorganic, human and machine-made matter including freezer, saber tooth tiger's spine, skulls of both Homo erectus 'Peking man' and Neanderthal 'La Chapelle-aux-Saints', orangutan skeleton, rubber molds (from The Most Beautiful of All Mothers, 2015), crucifix and tree branches (from Rinascimento, 2015), fungi, vines, sprouting tubers, robotics, shark fins, hornero nests, all collected from Los Angeles, Istanbul, Kalba, Mexico City and Turin. Freezer, white silicone, recreation of indri lemur hand skeleton, robotics, corals, branches, metamorphic rock (from Rinascimento, 2015), sprouting potatoes, cassavas and taros, all collected from Los Angeles, Istanbul, Kalba and Mexico City. Freezer, white silicone, recreation of Homo Ergaster skeleton 'Nariokotome Boy', cast of orangutan's foot, octopus slice, cold cuts and banana peel (from Rinascimento, 2015), igneous rock, vanadinite crystal, mollusc shells, butterfly wings, dried fruits and vegetables, fungi, cake, hippocampus, all collected from Los Angeles, Erfoud, Istanbul, Kalba, New York, Rosario and Turin Installation view at the Geffen Contemporary at MOCA, Los Angeles, 2017
 Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, kurimanzutto and MOCA
 Photo credit: Jörg Baumann



◀ Installation view (upper floor),
 Adrián Villar Rojas : La fin de
 l'imagination,
 Galerie Marian Goodman, Paris,
 September 17 – October 31, 2020
 Photo: baumann fotografie
 frankfurt a.m
 Courtesy of the artist and Marian
 Goodman Gallery New York, Paris,
 London © Adrián Villar Rojas and
 Galerie Marian Goodman Paris

KP:

You have been using a vast range of materials for your installations. How do you choose them each time and is topography one of the main criteria during the decision-making process?

AVR:

Since my first year in art school in Rosario in 1998, I had the fantasy –or the conviction– that what we were taught to produce, so-called ‘contemporary art’, shouldn’t last forever. This was a very early and intuitive concern. With time, I understood that the only sculpture that interested me was our own species, which is certainly both entropic and degradable. The eventual disappearance of my ‘sculptural’ products makes the interface evident; behind them is the human hand, the action of the human being on Earth. This is foundational in my practice.

Further exploring these concepts over the years, I have to reflect that my work doesn’t have a linear construction or ‘sculptural’ connotations of traditional research/material paradigms and processes. There’s no way to repeat what I do –almost ninety percent of it is unrecoverable. This is a consequence of the policies I’ve designed for my practice; limiting its transportability, tradability, reproducibility and the possibility of its preservation. These policies are borderline acts of conflict within the nervous and circulatory systems of art today. The fragments or ‘by-products’ of my work won’t preserve enough information within one hundred years to be the testimony of that work’s experience. Conceptually, I’m working on and within this post-final framework.

KP:

Your current solo exhibition at Marian Goodman Gallery in Paris La fin de l’imagination unfolds a world where humanity is observed and evaluated from an alien perspective. Do you think our planet could become a viable case study for an alien researcher? What could they learn from us?

AVR:

The world unfolded in Paris is one in which all my work, thinking and practice exists. The metaphorical conceit of the alien gaze –one with total ‘ignorance’ and ‘lack of prejudice’, unable to construct a differentiation of value between Michelangelo’s David and a sprouting potato, is one I formulated in 2010. I asked what if, in the final moments of humanity, the last of the species decided they wanted to make an artwork? It would be the last human artwork, together with all the logical implications unfolded by this fact. The end of art, end of the world and end of language are then one and the same thing: the same end. In my fabrications, reaching the shores of art created a vacuum, a silence that gave space for me to explore nonhuman perspectives. This is when I placed the metaphor of an alien into this terminal landscape. What I call the ‘alien gaze’ expresses this impossible paradox; a subjectivity without culture.

ADRIÁN VILLAR ROJAS
Return The World, 2012

Unfired local clay, cement, metal,
wood, seeds, plants
Installation view at the Weinberg
Terraces, Documenta 13, Kassel,
Germany, 2012

Courtesy of the artist, Marian
Goodman Gallery and kurimanzutto
Photo credit: Jörg Baumann



KP:

Hai utilizzato una vasta gamma di materiali per le tue installazioni. Come li scegli ogni volta e la topografia è uno dei criteri principali durante il processo decisionale?

AVR:

Fin dal mio primo anno di scuola d’arte a Rosario nel 1998, ho avuto la fantasia - o la convinzione - che ciò che ci è stato insegnato a produrre, la cosiddetta “arte contemporanea”, non dovrebbe durare per sempre. Questa era una preoccupazione molto precoce e intuitiva. Con il tempo ho capito che l’unica scultura che mi interessava era la nostra specie, che è certamente entropica e degradabile. L’eventuale scomparsa dei miei prodotti “scultorei” rende l’interfaccia evidente; dietro di loro c’è la mano umana, l’azione dell’essere umano sulla Terra. Questo è fondamentale nella mia pratica. Esplorando ulteriormente questi concetti nel corso degli anni, devo riflettere sul fatto che il mio lavoro non ha una costruzione lineare o connotazioni “scultoree” dei tradizionali paradigmi e processi di ricerca/materiale. Non c’è modo di ripetere quello che faccio: quasi il novanta per cento è irrecuperabile. Questa è una conseguenza delle politiche che ho progettato per la mia pratica; limitandone la trasportabilità, la commerciabilità, la riproducibilità e la possibilità di conservazione. Queste politiche sono atti di conflitto borderline all’interno dei sistemi nervoso e circolatorio dell’arte oggi. I frammenti o “sottoprodotti” del mio lavoro non conserveranno informazioni sufficienti entro cento anni per essere la testimonianza dell’esperienza di quel lavoro. Concettualmente, sto lavorando su e all’interno di questo quadro post-finale.

KP:

La tua attuale mostra personale alla Marian Goodman Gallery di Parigi La fin de l’imagination svela un mondo in cui l’umanità viene osservata e valutata da una prospettiva aliena. Pensi che il nostro pianeta potrebbe diventare un valido caso di studio per un ricercatore alieno? Cosa potrebbero imparare da noi?

AVR:

Il mondo che ho estrinsecato a Parigi è quello in cui esiste tutto il mio lavoro, pensiero e pratica. La presunzione metaforica dello sguardo alieno - uno con totale “ignoranza” e “assenza di pregiudizi”, incapace di costruire una differenziazione di valore tra il David di Michelangelo e una patata germogliata, è ciò che ho formulato nel 2010. Ho chiesto cosa sarebbe successo se, nei momenti finali dell’umanità, gli ultimi della specie decidessero di voler fare un’opera d’arte? Sarebbe l’ultima opera d’arte umana, insieme a tutte le implicazioni logiche dispiagate da questo fatto. La fine dell’arte, la fine del mondo e la fine del linguaggio sono quindi la stessa cosa: la stessa fine. Nelle mie favole, raggiungere le soglie dell’arte creava un vuoto, un silenzio che mi dava spazio per esplorare prospettive non umane. È allora che ho inserito la metafora di un alieno in questo paesaggio terminale. Quello che io chiamo “sguardo alieno” esprime questo paradosso impossibile; una soggettività senza cultura.



▲ ADRIÁN VILLAR ROJAS ►

Planetarium, 2015 (installation view and details)

Organic, inorganic, human and machine-made matter including compost, cement, gypsum, pigments, sand, soil, ropes, obsidian, smithsonite, dogtooth calcite, jeans, sweaters, trainers, mollusc shells, tree branches, gastropod fossils, canaries, finches, parakeets, shark fins, corals, crabs, lobsters, fungi, watermelons, oranges, corn, sprouting potatoes, germinated beans, pumpkins, collected in Kalba and Sharjah

Installation view at the 12th Sharjah Biennial, Kalba, United Arab Emirates, 2015

Courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery and kurimanzutto Photo credit: Jörg Baumann