

La nueva virulencia de lo apocalíptico. Una propuesta de lectura de la obra de Adrián Villar Rojas

Javier.Vilaltella@romanistik.uni-muenchen.de

por Javier Vilaltella
investigador en la Ludwig-Maximilians-Universität München (Alemania)

Resumen

El presente ensayo indaga: (A) sobre las causas del creciente sentimiento de inseguridad en la sociedad, que llega producir una sensación de amenaza de dimensiones apocalípticas. (B) Sobre el hecho de que el mundo del arte no es ajeno a esos miedos. La obra de Adrián Villar Rojas (1980, Rosario, Argentina). presenta una serie de rasgos que han permitido encuadrarla en el discurso de "lo apocalíptico".¹ (C) En un análisis adicional se indaga sobre las estructuras temporales que conforman su obra.

Palabras clave: Adrián Villar Rojas, apocalíptico, temporalidad, inseguridad, amenaza

The New Virulence of the Apocalyptic. A reading proposal of Adrian Villar Rojas' work

Abstract

The present paper looks into: (A) the reasons that have caused a growing feeling of insecurity in our society, a feeling that produces a threat that can reach apocalyptic dimensions. (B) Into the fact that the art world is also connected to these feelings. Adrián Villar Rojas' works of art (1980, Rosario, Argentina) present some aspects that many critics see as images that have a similarity to the "apocalyptic" discourse. (C) The third part of the paper deals with the specific temporality of his work.

Keywords: Adrián Villar Rojas, apocalyptic, temporality, insecurity, threat

¹ Dentro de este discurso, entre otros, vid. *Letras al filo* (blog), abril de 2012: "[Adrián Villar Rojas o la máquina de hacer apocalipsis](#)", por Matias Máximo; o [Juhn, Mina, "The Fiction of the Fabricated Ruin: Memory and History in the Work of Adrian Villar Rojas"](#) (tesis), Wellesley College, 2013, p.106.

**La nueva virulencia de lo apocalíptico.
Una propuesta de lectura de la obra de Adrián Villar Rojas**

Aunque realizó varias exposiciones durante el tiempo que duró su formación, en el presente texto se toma como punto de partida del análisis de la obra de Adrián Villar Rojas el año 2008, en el que tuvo lugar una exposición en Buenos Aires con el título “Lo que el fuego me trajo”. La instalación, realizada en la galería Ruth Benzacar, tuvo especial importancia porque en ella se fijaron muchos de los rasgos estilísticos y formas de trabajo de sus obras posteriores. En especial, el uso de la arcilla no cocida para modelar sus esculturas.

Después de esta exposición los éxitos se acumularon con rapidez. La amplitud de su trayectoria posterior, con exposiciones en galerías en cuatro continentes y también en espacios no vinculados primariamente al comercio del arte, es un fenómeno que no se da con demasiada frecuencia en el competitivo mundo del arte contemporáneo. En 2011, Villar Rojas representó a Argentina en el pabellón nacional en la 54ª edición de la Bienal de Venecia y, un año después, en 2012, fue invitado a participar en la Documenta 13 en Kassel. Se trata de dos de las plataformas de mayor prestigio en el mundo del arte internacional.

La presente investigación se desarrolla en torno a tres núcleos de cuestiones:

- A) Caracterización de lo apocalíptico en el momento histórico actual.
- B) Análisis descriptivo de algunas de las obras más significativas del artista: variedad y continuidad.
- C) Conexiones y desconexiones entre lo apocalíptico y lo post-apocalíptico: balance final.

A) La nueva virulencia de lo apocalíptico

Es bastante llamativo que, después de un optimismo imperante durante varios decenios, la atmósfera general haya pasado con tanta rapidez a un estado de ánimo generalizado de pesimismo con tintes de amenaza apocalíptica. Quizás no esté de más recordar,

aunque sea de modo breve, algunos de los aspectos que alimentaron tanto tiempo el “optimismo” imperante, para poder seguidamente entender las dimensiones del cambio.

Por lo menos desde una perspectiva occidental (entendiendo aquí “occidental” en un sentido geográfico tradicional pero también, y sobre todo, en su sentido cultural)² hay un relato de los hechos producido por la ideología “neoliberal”. Todo se inicia, según ese relato, con el ocaso del mundo comunista a finales de los años ochenta y principios de los noventa. A partir de ahí ya no hubo ningún límite para que se produjera la expansión del orden económico liberal, que implicaba una apertura de todos los mercados, la instauración de la globalización y la expansión del desarrollo tecnológico como uno de los motores del crecimiento.

Siguiendo el relato se puede decir que la interpretación de la historia en lo que respecta a todo lo ocurrido en aquel tiempo ha sido hecha bajo las premisas de la llamada ideología neoliberal. Es un relato monolítico en el que las dudas eran impensables. Para los constructores del relato, la marcha de las cosas se presentaba con gran evidencia y, por lo tanto, había poca o nula cabida para la crítica. Además, no pocas ramas de la ciencia lo avalaban, entre ellas la ciencia económica. Según esta, la actuación del mercado era infalible, porque solo este era capaz de digerir toda la información y tomar decisiones que automáticamente imponían la máxima eficiencia. Así, el futuro sería una ruta llana y expedita hacia un mundo dominado por la prosperidad y el bienestar de un modo ininterrumpido.

No es nuestro objetivo aquí hacer una exposición pormenorizada de esos procesos. Basta tener este telón de fondo para poder valorar las dimensiones del cambio en el estado de ánimo. De pronto, desde ese triunfalismo al parecer imparable se ha pasado a una visión pesimista con tintes de final apocalíptico. La “virulencia” de lo apocalíptico en las preocupaciones actuales es el resultado de una serie de factores que pueden ser descritos de una manera muy precisa. Sin embargo, en un ensayo de estas características sólo se puede aspirar a hacer una especie de enumeración muy sucinta.

² En la Bienal de Venecia comisariada por Enwezor bajo el lema “Los futuros del mundo” se señaló que el mundo tiene otras perspectivas más allá de la “occidental”. Con esto, el comisario apuntaba, desde una plataforma potente, que había que acostumbrarse al hecho de que lo “occidental” es una perspectiva que ordena los hechos entre otras muchas posibles, como puede ser la hecha desde África o América Latina. El “relato neoliberal” es un relato ideológico hecho desde UNA perspectiva: la occidental.

Lo apocalíptico tiene una larga tradición, sobre todo en Occidente, pues entre otras causas es un producto de las creencias religiosas. De todas maneras siempre fue un espacio fuera del tiempo o, mejor dicho, un espacio que clausuraba el tiempo para dejar paso a un orden perfecto fuera del transcurso de tiempo. Desde la perspectiva cristiana, este relato se concreta en la visión del Juicio Final. Paradójicamente, lo que predomina en este relato no es una visión pesimista, sino la imaginación de un mundo definitivamente perfecto y feliz (con la salvedad de que muchos, los condenados, no van a tener acceso a ese mundo). Además, tampoco hay que olvidar que, previamente al Juicio Final, habría habido una etapa de destrucción despiadada como consecuencia de la labor de los Cuatro Jinetes del Apocalipsis (Santambrogio, 2006).

Si se da un salto a los tiempos actuales, las fantasías apocalípticas han tenido y siguen teniendo una vida exuberante en la literatura y en muchas de las creaciones de la llamada cultura popular: de un modo especial en el cine pero también en los cómics y últimamente en los videojuegos. Lo apocalíptico ha pasado de formar parte de un discurso fuerte, el de la religión, a instalarse en un discurso de menor rango que es el de los productos de la fantasía. Se sitúa, pues, fundamentalmente en el terreno del juego y del entretenimiento. Pero esos productos pueden ser también analizados como premoniciones de miedos colectivos. Desde la fantasía, de una manera más o menos consciente, se exploran aspectos oscuros de nuestra psique, en donde el miedo y el horror pueden ocupar un espacio importante.

Según las indicaciones de los analistas, el número de productos de la cultura popular en sus diversas variantes (literatura, cine, cómics, videojuegos) que pueden relacionarse con lo apocalíptico está creciendo a gran velocidad en los últimos años. Pero el efecto de su consumo no es causa suficiente para explicar el pesimismo dominante. A lo sumo, las cosas funcionan de modo inverso y las amenazas procedentes de la realidad aceleran el consumo de estos productos. El nuevo relato, pues, hay que verlo desde los cambios ocurridos en la economía, en la política, en las nuevas tecnologías, etc. El pesimismo se ha instalado pero el relato no tiene el mismo carácter compacto que dominaba en el relato neoliberal. El pesimismo es la suma de miedos parciales, de

amenazas anticipadas, de procesos que surgen desde las mismas realidades, realidades que afectan partes esenciales de nuestras vidas.

Pero no todas las partidas del balance neoliberal son negativas. En su conjunto, la humanidad goza de más bienestar, si se toma como punto de partida el desarrollo económico desde la disolución de los regímenes comunistas. Los problemas empiezan cuando se analizan de modo más riguroso las formas de reparto de este nuevo bienestar. De entrada, ha cambiado el mapa de países ricos y países pobres. No se puede olvidar que China ha contribuido mundialmente a cierta nivelación del reparto de la riqueza. Además, China en sí misma constituye algo que crea inseguridades para los partidarios de distinciones claras. Resulta que la riqueza de ese país, con cerca de una cuarta parte de la población total del mundo, es producto de una mezcla entre economía comunista y economía capitalista, algo que para muchos en sí mismo es una contradicción difícil de asimilar.

En general, el pesimismo sobre el desarrollo económico viene del hecho de que, en su conjunto, el reparto o distribución de la riqueza no sólo no ha mejorado sino que ha empeorado: los ricos cada vez son más ricos y los que son pobres también cada vez lo son más. El libro de Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-first Century* (2014), tuvo que recordarlo con un gran aparato de datos estadísticos que, curiosamente, de pronto tuvo un gran impacto. Claro que los que viven en los peldaños más bajos de la escala salarial ya hace tiempo que venían percibiendo el empeoramiento. Las conclusiones a las que llega el libro no son nuevas, pero en esta ocasión tuvieron un gran impacto en amplios círculos de la sociedad. Sí, es cierto, los desarrollos en el campo económico son cada vez peores para más gente, pero esto "ya se sabía". La pregunta que surge, por lo tanto, es: ¿Por qué de pronto se está extendiendo una sensación de miedo generalizada? ¿Por qué se ven ahora amenazas por todas partes, sobre todo cuando se mira hacia el futuro? Sería prolijo hacer una relación medianamente razonada de todo lo que confluye a conformar esa sensación de derrumbe; son muchos los elementos que habría que enumerar, pero para no perder el hilo es útil centrarse en lo económico: es ahí donde han surgido las principales grietas.

En la Unión Europea, cada vez hay más sectores de la población desencantados con el modelo de Unión; así, han surgido nuevos profetas que propalan una vuelta al nacionalismo. La idea de Europa, que, más o menos, implica un conjunto de valores y reglas de convivencia, está amenazada. Como en una casa que se cuartea, actualmente cualquier proceso electoral se mira con miedo o alivio según el resultado o el bando desde el que se analiza. Para completar el cuadro conformado por lo político, no cabe duda de que lo sucedido en Estados Unidos (elecciones de 2016) complica las cosas para el mundo entero. Lo más sorprendente es que gran parte de lo ocurrido se debe a que está adquiriendo visibilidad el tema de la pobreza.

Y como en una reacción en cadena, se están poniendo en cuestión categorías tan elementales como la de que la política se basa en hechos y en la verdad. Por doquier se corre el peligro de que se instale en el mundo una época de la "post-verdad" y de lo "post-fáctico". Si los datos que proceden de la política y las soluciones que en algunos sectores son preocupantes, hay otros muchos aspectos que pueden ir añadiéndose a esa nueva pintura del pesimismo. No pocos de los miedos proceden también del giro que van tomando muchos aspectos del desarrollo tecnológico: en principio no cabe duda de que es una fuente constante de progreso y de mejoras, sin embargo parece también que las cosas no son tan claras. Resulta que todos y cada uno de los avances tecnológicos, junto a su contribución al progreso, tienen también su contracara negativa, a saber:

- los desarrollos de la robótica simplifican los procesos productivos pero, al mismo tiempo, amenazan los puestos de trabajo de una manera alarmante; los cálculos de los estudios científicos hablan de un 30 a un 40 % de los puestos de trabajo en vías de desaparición.
- el mundo de internet, que sirve para comunicarnos con el mundo entero, resulta que también sirve para aislarse en una burbuja y para transmitir el odio y la mentira.
- la biotecnología, que sirve para curar enfermedades, pero también para manipular plantas, animales y, a la larga, a los seres humanos.

Es una mención breve de un cuadro complejísimo. De pronto esos alienígenas que amenazaban la raza humana no vienen de otros planetas, sino que son los seres humanos los que los están criando en su seno. En esta situación confusa se buscan nuevos

conceptos y nuevas palabras para analizar esta realidad. En esta situación de indefensión se están prodigando los “post”. A los ya mencionados *post-fact* y *post-truth* habría que añadir el mundo “post-digital”, el mundo “post-internet” e incluso el mundo de lo “post-humano”. Todo apunta a una situación de inseguridad: los cambios acelerados que van transformando los aspectos más básicos de nuestras sociedades invalidan muchos edificios teóricos heredados, mientras que hay que cubrir los huecos con el paraguas de los “post” (Steyerl, 2015: [en línea](#)). La pregunta, desde la perspectiva del arte y lo visual en general, sería: ¿cuál es su papel en estos cambios?

En el año 2017 han tenido lugar tres citas muy importantes, en las que el arte tiene la posibilidad de establecer nuevas relaciones con las realidades o amenazas del momento: la Bienal del Museo Whitney, la Bienal de Venecia y la Documenta de Kassel. Quizás en una situación de confusión general puedan plantearse con más intensidad cuestiones que van más allá de las que impone en no pocos casos el mercado.

La elección de analizar aquí la obra de Villar Rojas tiene que ver con los miedos enunciados brevemente en los párrafos anteriores. El objetivo, pues, es mostrar la mirada peculiar de este artista. No se parte de ninguna otra consideración previa, y la elección viene dada por ciertas características que parecen abundar en esas cuestiones. También se ha tenido en cuenta la repercusión de la obra como un índice posible de ciertas preocupaciones actuales.

B) Análisis descriptivo de cuatro instalaciones

Adrián Villar Rojas, nacido en Rosario en 1980, realizó su formación artística en esa ciudad pero muy pronto recibió el reconocimiento de una de las galerías más importantes de Buenos Aires, la galería Ruth Benzacar. Primero en forma de un premio recién terminada su formación y más tarde con varias exposiciones, siendo la de 2008 la que de alguna manera produjo más impacto.

1) *Lo que el fuego me trajo (2008)*

Sobre este periodo formativo del artista algunas informaciones dadas por él mismo pueden tener cierta relevancia en cuanto a algunos de los desarrollos en su enfoque

posterior, por ejemplo la manera cómo plantea la producción de sus obras. Entre ellas, la profesión de sus padres, artesanos, que producían a mano piezas de metal destinadas a los cuartos de baño. Sin que esto pueda verse como una causa determinante, sin embargo es cierto que lo artesanal, en su sentido más estricto, ha sido la forma de trabajar que ha empleado de forma constante para elaborar sus materiales, arcilla en la mayor parte de la obra dedicada a exposiciones.

Otro dato relevante es el de su amor por las formas populares de la cultura juvenil, sobre todo los cómics y fanzines, llenos de historias que le abrieron el mundo de la ciencia ficción con todas sus ramificaciones, incluidas las apocalípticas.

La exposición de 2008 no fue su primera, pero sin duda fue la que marcó su carrera futura. Tuvo un impacto considerable, y su carrera posterior es una secuencia de éxitos que tiene pocos paralelos en la historia del arte, una historia ininterrumpida de exposiciones que desembocan en dos hitos claves: por un lado, en el año 2011 es invitado a la Bienal de Venecia para representar oficialmente a Argentina en ese evento, y el segundo hito tiene lugar el año siguiente, en 2012, cuando es invitado a participar en la Documenta 13 de Kassel. Tenía entonces 32 años.

Volviendo a la exposición de 2008, bajo el título *Lo que el fuego me trajo*: por varias razones se puede ver en ella una especie de "exposición fundacional", pues en ella se fijan por primera vez una serie de rasgos, formas de trabajar, materiales, etc., que luego, con todas las variaciones posibles, Villar Rojas seguirá empleando en obras posteriores.

Su obra es fundamentalmente escultórica, pero esto es una caracterización que se presta a malos entendidos: sólo es válida en el sentido de que no emplea otros medios como la pintura, el video o la performance. Una formulación, pues, quizás algo más acertada sería la de "instalación con productos escultóricos". Y en estas "instalaciones", el espacio es una parte constitutiva de la obra. De tal manera que muchas obras nacen después del contacto con el espacio específico en cada uno de los casos, y no viceversa. Su material preferido es la arcilla no cocida mezclada con cemento, al que se pueden unir otros materiales.

Otro rasgo que, con algunas variaciones, le acompañará en la mayoría de sus obras posteriores es llenar u ocupar el espacio expositivo con ruinas, fragmentos, cascotes o restos. De todas maneras, en la mayor parte de los casos, estos son "elementos ficticiales", es decir, se trata de "restos" confeccionados por él. El fragmento, para el artista, es un artefacto destinado a dirigir la mirada hacia el futuro. Pero el futuro no es portador de una construcción utópica, sino todo lo contrario, pues de alguna manera casi siempre dibuja un mundo amenazante: se apuntan los efectos de la destrucción, la descomposición, el abandono, el desgaste de algo...tomados de una realidad que supuestamente existió. En una fase posterior, Villar Rojas va dejando la utilización de fragmentos "ficticios" para ir tomando objetos de la realidad, pero con un objetivo similar: insistir en la descomposición, en la destrucción y disolución del mundo real.

La composición del fragmento normalmente no da muchas pistas sobre cuál pudo ser la causa de la destrucción. En este caso, en la exposición en la galería Ruth Benzacar, la palabra "fuego" en el título de la instalación podría hacer pensar que los restos presentan alguna señal de un incendio previo, pero no es el caso. La intervención de los títulos en el espectador crea una expectativa: el espectador queda atrapado por una serie de múltiples alusiones, que le invitan a indagar pero que no conducen a ningún punto concreto. Al final, el resultado es una situación de desorientación, dejando una sensación de inestabilidad e incomodidad.

Así, la utilización de palabras con fuerte carga poética para acompañar la obra expuesta es otra de sus constantes. Como se ha indicado anteriormente, se trata de un dispositivo con mucha fuerza. Un repaso a algunos títulos de obras posteriores sorprenden por su belleza en sí misma, independientemente de la obra: *Mi familia muerta* (Bienal del fin del mundo, Argentina, 2009), *Ahora estaré con mi hijo, el asesino de tu herencia* (Bienal de Venecia, Italia, 2011), *El momento más hermoso de la guerra no sabe distinguir el amor de cualquier sentimiento* (X Bienal de Cuenca, Ecuador, 2009), *Las mariposas eternas* (2010), *Una persona me amó* (New Museum, Nueva York, 2012), *Return the world* (Documenta, Kassel, Alemania, 2012), *Today we reboot the planet* (Serpentine, Londres, Inglaterra, 2013), *La inocencia de los animales* (PS1 MoMA, Nueva York, 2013),

Poemas para terrestres (Jardín de las Tullerías, París, Francia, 2011), *Los teatros de Saturno* (2014) o *La evolución de Dios* (High Line Art, Nueva York, 2014).

Lo que el fuego me dejó, de alguna manera, sugiere una destrucción de carácter catastrófico, y los innumerables restos que se muestran son lo que el artista ha conseguido salvar. En este caso, la ficción creada se sitúa en el presente pero se crea una especie de premonición de un derrumbe total como horizonte de la realidad futura. El suelo de la galería estaba completamente cubierto de ladrillos rotos y los muros llenos de estanterías que contenían figuras de barro sin pintar, restos medio destruidos de los ámbitos más diversos y figuras humanas aladas; de las estanterías salían restos óseos de animales gigantes, restos de alguna máquina, una imagen del *David* de Miguel Ángel, una cabeza de Cristo aplastada, y muchos objetos no identificables. En otro de los muros, un espejo reflejaba ese espacio añadiendo otro nivel de inseguridad.

El conjunto presentaba un escenario de desolación o, mejor, de *La Desolación*, pues parecía una suma muy heterogénea de cosas que apuntaba a una situación general, aunque, en cualquier caso, no había forma de recomponer una historia concreta; por lo tanto, la exposición se planteaba como una especie de sinécdoque de lo cósmico.³

Existen unas declaraciones del artista, en relación con esta exposición y recogidas en una publicación internacional, en la que afirma: "I'd like emotional flesh in my work. Enough with cool form! I'd like to show each square centimeter of sadness, develop it in a world woven out of infinite and exasperated relations" (*Creamier...*, 2010: 248-249). Como es normal en muchos artistas, Adrián Villar Rojas elude referirse a sus obras en concreto e incluso impide a las galerías dar demasiadas explicaciones. Sin embargo a pesar de su carácter poético, dan algunas pistas sobre su posicionamiento estético y, además, en la fecha en que se producen hay que relacionarlas con la situación del arte en Argentina, tal como la percibía él personalmente en esos momentos. Pero "enough with cool forms", es una reacción como de haber conseguido liberarse de una opresión, la cita no es más explícita. Esta contextualización de su obra dentro del mundo artístico de su

³ Inés Katzenstein en "Arte y sentimiento", publicado en *Otra parte*, núm.17, 2009, ofrece una descripción muy detallada de esta exposición.

entorno podría aportar más pistas sobre la génesis de su obra. O por lo menos una mayor comprensión de su ruptura.

No obstante, el presente análisis se limita a abordar algunos aspectos de su obra desde la perspectiva de su difusión internacional, en donde su arte experimenta la máxima proyección y, como suele ocurrir en los procesos globalizadores, prescinde de los contextos nacionales. Las tres obras que siguen le sitúan ya definitivamente en el punto de mira internacional. Aunque las tres se presentan en espacios y contextos muy alejados, la proximidad temporal a la exposición de la galería Ruth Benzacar permite analizarlas en algunos aspectos como una expansión de elementos sugeridos en la obra de 2008. Se mantienen las formas de trabajo, como por ejemplo la utilización de la arcilla, y se profundiza en el tema de la destrucción y la ruina. Quizás lo que no se podía prever en 2008 es que son obras en donde lo monumental juega un papel importante.

2) *Mi familia muerta* (2009)

En 2009 participa en la segunda edición de la Bienal del fin del mundo. Este evento tiene lugar en la localidad de Ushuaia, en la punta sur de Argentina. El nombre de la bienal le viene dado porque Ushuaia está situado en el punto más meridional de todo el planeta. La denominación de la bienal, en sí misma, está llena de resonancias, precisamente en la manera que tiene Villar Rojas de hacer intervenir los títulos en sus obras. En español, "fin del mundo" pasa de lo estrictamente geográfico a la designación de lo apartado, de lo inaccesible, etc., para desde ahí pasar a una cierta dimensión temporal y, en última dimensión, rozar lo apocalíptico.

Consciente quizás de la carga que el contexto geográfico le da a la obra, en este caso el artista optó por uno de los títulos más simples en toda su trayectoria artística: *Mi familia muerta*. No renuncia totalmente a la metáfora, pero aquí la conexión entre metáfora y obra se produce por medio de un vínculo muy directo, apoyado todo ello por la palabra "intemperie", que fue el título dado a esa edición de la bienal por su comisario Alfonso Hug.

La obra estaba formada por la figura de una gigantesca ballena de veintisiete metros de longitud, tres de ancho y cuatro de altura, situada en medio de un bosque.

Hecha o, mejor, modelada básicamente de arcilla sin cocer, en el mismo lugar en donde la obra fue expuesta. En este caso no sólo se trata de una obra en un espacio exterior, sino que se trata de un “espacio vivo”, pues todas las transformaciones derivadas de esa vida irán enriqueciendo la obra, por un lado, y serán al mismo tiempo testigos de su desaparición.

Las exposiciones de Villar Rojas siempre generan muchas imágenes, que por otro lado son los únicos signos de sobrevivencia de las obras. En el caso especial de la obra comentada tienen además una cualidad esencial: son portadoras de una profunda melancolía. Probablemente en la medida en que se produzca su difusión se conviertan en unas de las fotos más icónicas de nuestro tiempo. La ballena es uno de los animales que, por sus dimensiones gigantescas, está instalado de una manera perenne en la memoria colectiva y va acompañado de una inmensa carga de asociaciones, desde las creadas por la literatura con *Moby Dick*, a las fotos que aparecen en la prensa de animales grandes, como delfines y ballenas, que pierden la orientación para llegar abocados a una muerte segura en alguna playa perdida, pasando por las que genera la codicia humana reduciendo la vida de las ballenas a ser fábricas de valiosas mercancías.

Nostalgia y tristeza. Este animal, por sus dimensiones, nos retrotrae a las primeras fases de vida en el universo, y ha compartido posteriormente el planeta con el ser humano. Villar Rojas nos acerca la visión de su desaparición total y, con ella, la desaparición del mundo entero, el ser humano incluido.

3) *El asesino de tu herencia (2011)*

En 2011, Villar Rojas participó en la Bienal de Venecia representando a Argentina en su pabellón nacional. En esos años, Argentina todavía no tenía en Venecia espacio propio de exposición, pero en este caso las circunstancias trabajaron en su favor pues se cedió a ese país un espacio en el Arsenal: una parte de las atarazanas de la antigua flota veneciana. Este emplazamiento garantiza una gran visibilidad para la obra, pues forma parte de la ruta básica para todos los visitantes. Además, es un espacio que ofrece grandes posibilidades por sus dimensiones, sobre todo en lo que se refiere a la altura.

Quizás esos elementos influyeron de un modo especial para trabajar en el sentido de explotar el elemento de la monumentalidad a un nivel no alcanzado por ninguna de sus obras posteriores. Por descontado, este rasgo ya jugaba un papel importante en la obra de Ushuaia, y en el año 2010 en la obra realizada también al aire libre en la X Bienal de Arte de Cuenca en Ecuador, pero en ambos casos la monumentalidad de alguna manera se integraba en la grandeza del paisaje.

En el Arsenale se trata, en cambio, de un espacio cerrado, con lo cual la monumentalidad podía convertirse en un elemento portador de amenaza. La obra estaba formada por una instalación que incluía once esculturas de arcilla de seis metros de altura y dos toneladas y media cada una. Algunas de ellas más o menos tenían forma de pilares que se elevaban hasta el techo. La monumentalidad hacía que el espacio se quedara chico, y para verlas en toda su longitud había que elevar trabajosamente la mirada; la sensación era más bien angustiada, y además los elementos que surgían de esa especie de pilares eran entre monstruosos e indescifrables, una mezcla de elementos animales, vegetales en forma de hojas de plantas tropicales con hojas gigantescas, o fragmentos de máquina empotrados, o que crecían naturalmente de esa mezcla. Ninguno de ellos descifrable en términos de iconografía realista. Más bien podrían asociarse a formas derivadas de una pesadilla, o como productos de una ficción dominada por lo monstruoso.

Se sugiere que esta obra podría centrarse en la idea de los “mundos paralelos”, fantasía muy extendida tanto en los cómics como en algunas películas de ciencia ficción. Por su parte, el artista en alguna de sus escuetas declaraciones sobre la obra afirma que “el proyecto es una suerte de laboratorio en el cual podemos pensar cómo van a ser reeditados los residuos de la cultura humana”. Y luego añade: “son momentos de collage muy brutales” (“Adrián Villar Rojas gana premio...”, 2011: en línea).

En realidad la impresión definitiva que causaba la obra era la de amenaza, por la brutalidad de la que habla Villar Rojas, aspecto que se une a todo lo anterior. En realidad no había ningún elemento iconográfico que denotara violencia, más allá de la violencia de las formas y el choque producido por la mezcla de elementos dispares. La sensación

de que el mundo natural quizás había sido destruido y luego rehecho, pero sus formas monstruosas ya no ofrecen asilo al ser humano.

4) *Return the World (2012)*

En 2012 tuvo su cita la edición número 13 de la Documenta en Kassel. Dentro del mundo global del arte la Documenta sigue conservando su aura de tener la capacidad de hacer una selección de obras y artistas con el mayor de los rigores y con el máximo de independencia, al tiempo que representa las tendencias más interesantes de los últimos años. Además, se intenta evitar que se produzca una colisión entre los criterios de selección de la obra y las posibles presiones de las galerías, aunque estos hoy en día se pueden colar de mil maneras; sin embargo, parece que hasta el presente ello se ha conseguido evitar. La exposición se celebra cada cinco años y para cada edición se nombra un nuevo comisario. Una vez nombrado, este tiene máxima libertad para el nombramiento de sus colaboradores y la orientación que quiere darle a la Documenta en virtud de su selección.

Villar Rojas fue invitado a participar y, además, se le dio la posibilidad de escoger él mismo su espacio. Después de haber estudiado la zona se decidió por la ladera de un monte que se eleva sobre la ciudad. El monte se llama Weinberg en recuerdo de un campo de viñedos del siglo XIII, pero a lo largo de los siglos ha sido muchas cosas, entre otras, en él estuvo alojado un búnker de grandes dimensiones durante la Segunda Guerra Mundial.

Según su manera de trabajar, el artista estuvo creando la obra in situ con un equipo de cincuenta colaboradores durante cien días. El resultado fue un total de setenta figuras, más o menos de tamaño natural. Como siempre, de arcilla no cocida, que en esta ocasión acentuaba su color ceniza. Las figuras estaban agrupadas en pequeños conjuntos o escenas, repartidas por toda la superficie de la ladera y sus diferentes niveles. Empezando por el nivel inferior se podían ver ciertas piezas en forma de vigas, ruedas, u objetos sin determinación muy precisa, todos aparentemente abandonados en el paisaje. Subiendo al nivel medio se podía distinguir un conjunto de historias extrañas: un ciervo muerto sobre la hierba, una frágil forma humana con un animal en su vientre que se deja

caer, un gordo sin cabeza que aplasta a otro personaje escuálido sobre un asiento frente a la visión de un hombre horrorizado sin brazos, un engranaje en el que se encuentra un cadáver de animal en descomposición, o un bebe recién nacido durmiendo en un cuenco. En la terraza superior se veía una mujer desnuda sentada sobre un gran hueso amamantando un cerdo, y escondida en el bosque una joven pareja en un bote averiado intentando hacer el amor (la joven, horrorizada, aparta su mirada).

La obra tenía un título en inglés: *Return the World* que, a pesar de su simplicidad gramatical, la traducción al español presenta cierta ambigüedad: "devuelve el mundo" o "pon de nuevo el mundo en su lugar", dos traducciones que no agotan el potencial del verbo *return* en inglés.

Los grupos escultóricos en cada nivel no eran compactos pues, en realidad, no había solución de continuidad entre ellos, ni en sentido estricto entre los niveles, de tal manera que la visita era un recorrido libre e irregular intentando descifrar las herméticas escenas, y volviendo una y otra vez a cada uno de los grupos haciendo recorridos distintos. Era una obra realmente espectacular en el sentido más estricto de la palabra. El intento de aproximación a ella se realizaba con la ayuda de otras visiones que, de alguna manera, la recuerdan, como por ejemplo la ciudad de Pompeya congelada por la lava. Esta asociación venía reforzada por el color de ceniza de las figuras y llevaba a la asociación de algo parecido a lo ocurrido en Pompeya, esto es, una muerte colectiva como consecuencia de una catástrofe.

Las dimensiones de la obra y su escenificación en el espacio recordaban también a una gran escena de teatro, a un gran teatro del mundo. Pero cualquiera de estos marcos se veía trastocado porque casi ninguna de las escenas obedecía a un mundo real, eran más bien escenas de un mundo dislocado en donde casi todo, a pesar de su realismo, se comportaba con reglas incomprensibles o directamente absurdas. El resultado era impactante, pues desde la altura de la ladera hacia abajo se extiende una parte de la ciudad, produciéndose la sensación de que la obra era una especie de memento mori surreal a los pobladores de las casas, ignorantes del futuro que les podía esperar. Sin embargo tanta teatralidad siempre corre el peligro de derivar en un trivial teatro de feria aunque, en este caso, las escenas conservaban su potencial expresionista.

En algunas de las críticas se le reprochaba a la obra que se perdía en lo anecdótico, crítica no del todo desencaminada, pues la dificultad de encontrar un hilo conductor llevaba a la impresión de que cada escena tenía una existencia en sí misma sin conexión con el resto. Quizás, visto en perspectiva, dentro de su obra posterior la actualidad sólo se podría relacionar estilísticamente con la obra presentada para la Bienal de Estambul en 2015.

Esta obra consistía también en una agrupación de conjuntos de esculturas, en este caso una multitud de animales anclados en plataformas en el mar de Mármara, mirando a la isla en la que vivió Trotsky durante un tiempo. Obra también muy espectacular, en un comentario ambiguo el artista menciona que lo pretendió era algo así como “Disney meets Trotsky” (cit. en Slenske, 2016: en línea).

La obra producida para la Documenta de Kassel no fue un alto en el camino sino el inicio de otra etapa en su carrera, todavía de mayor aceleración, en la que ha llegado a alcanzar un promedio de seis exposiciones por año.

A partir de 2013 Villar Rojas inicia un giro en su forma de trabajo: los procesos de destrucción ya no son “representados” con sus esculturas en arcilla. Cada vez más sus exposiciones se hacen a base de “objetos encontrados”, pero aun así conservan el hilo conductor iniciado de alguna manera con la obra de 2008. Al revés de lo que ocurre en la época del arte pop, aquí los objetos cotidianos han perdido todo el brillo del mundo consumista y, en cambio, sólo se encuentran muestras de desgaste y decaimiento. Aunque a veces estas muestras se ven mezcladas con objetos en forma de figuras geométricas, como si incluyeran un elemento de eternidad en medio de la descomposición general.

Los procesos de descomposición los presenta directamente en las obras mediante la introducción de frutas y plantas, que tienen un proceso de caducidad rápido. De tal manera que se pueden percibir estos procesos en el transcurso de la duración de la exposición. Por otro lado, los animales muertos que utiliza se fosilizan o son comprados directamente de tiendas de taxidermistas. Después de las exposiciones, el ritmo de producción se vuelve vertiginoso. Visto desde fuera no queda del todo claro por qué Villar y su equipo consideraban que debieron someterse a tal ritmo, atendiendo las

presiones de las galerías y bienales de varios continentes. Pero en manifestaciones posteriores, en especial en la entrevista realizada en Argentina para Arte y contemporaneidad en 2016 hay una toma de postura lúcida por parte del artista. No obstante, parece que en un momento dado llegó a percibir que había llegado a una situación insostenible, pues en alguna ocasión ha manifestado que este ritmo frenético llevaba a una especie de "locura".

En 2015, con ocasión de su exposición en Turín, en la Fundación Sandretto Re, en la que trabajó precisamente con una curadora con la que tiene una relación de amistad cordial y que considera a Villar Rojas como un hijo suyo, es decir, en un ambiente rodeado de afecto y en una exposición en la que la curadora puso a disposición del artista todo el espacio sin limitación alguna, en esta ocasión, como decimos, Villar Rojas anunció que aquella sería su última exposición. A partir de entonces, aparece ya en el mundo del arte sólo como cineasta.

De todas maneras, nos falta todavía cierta perspectiva temporal para poder calibrar qué papel juega la aparición del cine en su obra, pues de alguna manera con ello vuelve a su verdadero interés inicial. Ya había participado en algunos festivales de prestigio, como el que se celebra en Locarno, o recientemente, en el año 2017, en el festival de Berlín. De momento, a pesar de su solemne manifestación de renuncia a ulteriores exposiciones, en el año 2017 vuelve a haber dos exposiciones de su obra escultórica en dos espacios públicos de prestigio, una de ellas en Bregenz y la otra en la terraza del MoMA en Nueva York.

C) Conexiones / desconexiones entre lo apocalíptico y lo post-apocalíptico y balance final

La obra de Villar Rojas es susceptible de valoraciones contradictorias. Su apuesta es muy fuerte, pues trata de presentar o representar "el fin de la humanidad". Sus figuraciones son desconcertantes, y constantemente ponen a prueba al espectador porque sus imágenes invitan a ser leídas inicialmente desde algunos de los registros tradicionales, acabando con la constatación de que ninguno de ellos sirve de mucho.

Su obra de 2008, *Lo que el fuego me trajo*, que se movía todavía dentro de un contexto muy local y, por lo tanto, familiar para los críticos argentinos fue comentada con los siguientes términos por diversos autores: como “un mausoleo alucinado”, como “el derrumbe de la Torre de Babel”, o como “una tumba diseñada desde una sensibilidad romántica”; y la misma autora añadía que “las estatuillas, la arcilla y la réplica de David en el centro de la sala indicaban que se trataba de un taller de artista” (Palacios, 2011).

El mismo proceso vale para casi la totalidad de su obra ulterior. Por ello, todo intento de descripción, incluido el del presente ensayo, se hacen desde la desazón y la inseguridad, y con la conciencia de que las palabras o imágenes escogidas flotan sin apenas respaldo. Ello no significa que sean descripciones erróneas o carentes de sentido. Uno de los resultados de este ejercicio es una desestabilización de la subjetividad y de las seguridades del mundo que la rodean. Pero este proceso puede ser visto de una manera positiva: se trata de la puesta en juego de una ambigüedad que destruye seguridades pero que, al mismo tiempo, abre nuevos horizontes o bien ayuda a descubrir elementos latentes de la realidad.

La obra acabada es la que lógicamente suele concentrar la atención y el interés de los críticos, pero hay otros aspectos de su obra que son, si cabe, mucho más importantes. Se trata en especial de su peculiar método de trabajo. Como vimos, la obra en cada caso se elabora en el lugar en que se va a celebrar la exposición. Adrián Villar Rojas trabaja con un equipo fijo de colaboradores, entre doce y veinte. Excepto en la Documenta cuyo equipo era de unas cincuenta personas.⁴ La obra, una vez terminada la exposición es destruida in situ o, si se trata de una obra a la intemperie, se deja que siga el curso de destrucción natural que, dada la fragilidad del material utilizado (en su mayor parte arcilla) es relativamente rápido. Se da el caso de la obra expuesta en la Bienal de Cuenca en el Ecuador en 2009 que fue destruida por una tormenta de viento y granizo tres horas después de su inauguración.

⁴ Sobre estos aspectos hay una información bastante detallada en las publicaciones de Sabine Schaschl, *Films Before Revolution. Adrián Villar Rojas*, Berlín: Green Box, 2013, y Adrián Villar Rojas, *Today we reboot the planet*, Colonia: Walter König, 2014. Este último es el catálogo que acompañó a la exposición de Londres en la Serpentine Sackler Gallery en 2013.

La destrucción de su obra, por tanto, es casi total, alcanza aproximadamente el 80% de su producción, salvándose sólo algunos restos o fragmentos que son reutilizados en obras posteriores. Es éste un aspecto que, en sí mismo, puede entenderse simplemente como una manera más de indicar que todo está sometido a un proceso de destrucción. Una visión cosmológica que viene respaldada por la ciencia con su concepto de entropía. Pero va también dirigida al arte en sí mismo, en lo que tiene de monumentalización. Los ataques al monumento se refieren a éste tomado en su sentido más estricto, es decir, como obra dedicada a crear y conservar una memoria pública. En ello se ha visto una crítica especialmente válida para su entorno argentino, pero quizás también latinoamericano en general.⁵

Más relevante es el hecho de que ese ataque no va dirigido a un determinado tipo de arte, como podrían ser los monumentos públicos, sino que el ataque de Villar Rojas se dirige al arte en general. Según el artista, porque intenta crear una conservación engañosa de lo transitorio.

Esta radicalidad en su actitud deja abiertas una serie de cuestiones sobre su obra, cuestiones que merecerían una reflexión aparte, por ejemplo: cómo se compagina esta idea con el hecho de que el proceso de elaboración de la obra es filmado por él o su equipo, con gran meticulosidad, o registrado en dibujos e incluso pintura; ¿por qué una cosa debe ser destruida y la otra no?

Es cierto que, especialmente en el mundo del arte contemporáneo, existen otros artistas que toman como núcleo de su creación una obra que, como tal, surge en el proceso de su destrucción. Sin embargo, en este caso parecen ser las mismas galerías las que apuestan por ese rasgo, por así decirlo, y eso es lo que convierte sus obras en objeto de deseo. Esta dialéctica de desaparición / conservación se lleva a su límite en una obra realizada en el Guggenheim de Nueva York para su exposición *Storylines* de 2015. Se trata de una instalación llamada *Motherland*. Sólo muy pocas personas fueron conscientes de su existencia, pues el artista realizó una "escultura secreta", colocada sobre el tejado del edificio: un nido de adobe, como los contruidos por los horneros, un pájaro muy extendido en la Argentina. En el contrato con el museo se determinaba que el nido,

⁵ Para la relación de la obra de Villar Rojas y la deconstrucción del monumento, ver Juhn, 2013.

hecho de un material perecedero, tendría que ser rehecho cada vez que se destruyera, y esto para siempre mientras el museo siga existiendo. Además, el museo se obliga en el contrato a realizar cada año, el día 5 de junio, fecha del aniversario de la inauguración de la obra, el mismo ritual hecho cada día durante la exposición: subir al tejado, abrir una cortinilla que cubre el óculo central, dejar entrar libremente la luz, dar una vuelta alrededor de una barandilla que rodea el óculo y finalmente cerrar de nuevo la cortinilla. Parece que el contrato contiene también otros secretos que se irán desvelando sucesivamente. Lo que no está dispuesto a revelar el museo es la suma que ha pagado al artista por esta obra, aunque sí el hecho de que puede el futuro visitante comprar un souvenir en la tienda del museo, un souvenir en forma de postal diseñada por el artista como prueba del rumor de una obra que existió y sigue existiendo como un fantasma en el museo, según la denominación escogida por Villar para referirse a esta obra.

Para finalizar es necesario abordar un último punto que quizás sirva para situar de una manera más precisa la obra de Villar Rojas en relación con la pregunta sobre su dimensión apocalíptica. En una entrevista realizada para la revista Frieze después de la Documenta, el artista se centra en la carga histórica del lugar que se había escogido para la exposición, afirmando que, en la elaboración de la obra, quería evitar referencias a algún aspecto desagradable relacionado con ese lugar. La entrevistadora, algo desconcertada, insiste: "To avoid something overtly or literally political?" a lo que el artista responde: "I am not that type of artist, I think my work has political aspects if you want to see them" (Noble, 2013: en línea). No hay que olvidar que la relación de su obra con el espacio de exposición es siempre muy intensa. Es más, para él la obra surge desde el conocimiento y la experimentación con el espacio. Pero de esa relación se excluye precisamente la carga de historia. El artista no rechaza por completo esa dimensión pero busca que se diluya o se fusione con otras muchas capas de significado.

Por otro lado, Villar Rojas no acepta que se hable de su obra como "obra de arte", sino que habla simplemente de un cierto tipo de "práctica". Se imagina a sí mismo más bien como el director de una obra de teatro o de cine, y su obra tendría que verse según esto como una performance. Ni siquiera es capaz de determinar si él considera su arte como una especie de "arte público". Es llamativa esta actitud, cuando el argentino ha

estado durante años inmerso precisamente en ese mundo del arte. La exclusión o disolución de lo histórico hace preciso que se reconsidere su relación con lo apocalíptico.

Con frecuencia, cuando se habla de su obra, se maneja el concepto de lo apocalíptico, pero también indistintamente de lo post-apocalíptico. Realmente, los dos conceptos están muy cercanos, pero hay un matiz diferencial interesante: mientras lo apocalíptico apunta a un final, a una destrucción total, lo post-apocalíptico introduce el "después" y, por lo tanto, implica que la destrucción no ha sido total y que la reconstrucción es un proceso imaginable. En este sentido, por ejemplo, conceptualizaba Carlos Monsiváis la realidad del caos en megaciudades como el D.F mexicano, pues con el "post" era posible instalarse en ellas y recomponer los fragmentos.

Villar Rojas, en cambio, se instala en lo cosmológico, y para él la destrucción de la realidad es un proceso interno inevitable e imparable. Él prefiere hablar de la época del antropoceno, en la que habitamos; es éste ciertamente un concepto más rico que el de la mera entropía. En el antropoceno, el ser humano no es ajeno a los procesos de destrucción, sino que se convierte en el principal agente de la misma.

En la obra de Villar Rojas hay mucho de melancolía. Muchas de las emociones articuladas en ella recuerdan al mundo del desengaño en el barroco. Todo está condenado a perecer, y este es el orden divino de las cosas, pues aunque en aquella época la esperanza religiosa proporcionaba un consuelo, la realidad en sí misma suponía un desengaño constante.

La obra de Kassel nos retrotrae al "gran teatro del mundo", con injertos surrealistas o emparentados con el Bosco, las danzas de la muerte, etc. Por su parte, los bellos collages que crea en la segunda fase de su carrera, a partir de 2013, recuerdan a las naturalezas muertas del barroco. Es posible que las visiones apocalípticas de Villar Rojas sean compatibles con los miedos que aparecen con causas muy concretas en el momento actual, tanto desde la política como desde los diversos tipos de amenaza de la destrucción del mundo, del trabajo por los robots o el miedo de que las máquinas inteligentes se liberen de la tutela humana y sean ellas las que nos manejen; también la amenaza del Big data, o los mínimos rincones que aún quedan de nuestra privacidad, entre otros muchos. Pero los miedos de Villar Rojas son distintos.

Su éxito sin límites es demasiado reciente, y su retirada del escenario global ha sido demasiado brusca, siendo el cambio hacia el cine inesperado. Como decimos, es arriesgado hacer por ahora un balance global. No obstante, en varias entrevistas ha demostrado una gran lucidez crítica sobre el mundo global del arte y también sobre el papel que éste le adjudicaba como artista dentro del reparto de intereses en el implacable sistema-arte.⁶ Parece que, en algún momento, el artista percibió que a golpes de éxito podía acabar siendo triturado. Puede que ahí resida alguna de las causas de su retirada. No se puede prever si sólo es estratégica o definitiva.

Son muchos los aspectos interesantes de su obra que reclaman que se vuelva una y otra vez a ella. Falta todavía mucha información desde la perspectiva de las galerías, por ejemplo: cuáles han sido los procesos de puesta en valor de su obra en el mercado, o cuáles eran las relaciones reales con su equipo, cómo se repartía el trabajo en los meses previos a la exposición, etc.

Balance final

La obra de Villar Rojas conecta realmente con la sensación de amenaza en la que vivimos. Ha realizado al efecto una obra muy potente, pero su punto de vista se suele instalar en una visión transtemporal, que tiene muchas similitudes con los planteamientos que se realizan en la época barroca, aunque sin que aparezcan en su caso las connotaciones religiosas. En cambio, es poco lo que se percibe de las amenazas que se derivan de la incontrolable aceleración económica y tecnológica en que estamos inmersos.

Pero en los procesos de recepción hay que ser prudentes: su obra ha tenido una gran aceptación en un amplio público, y puede pensarse que está teñida de una melancolía que articula un modo de sentir de nuestra época. Es fácil ver resabios procedentes del mundo barroco, pues estas son referencias culturales concretas, en especial derivadas de una cultura de tradición católica, pero no tiene por qué ser así. Villar Rojas hace muchas referencias a la cultura juvenil, los cómics y la música. No en vano, la figura de Kurt Cobain juega un papel preeminente en varias de sus exposiciones.

⁶ Extraordinariamente valiosa en este sentido es la entrevista mencionada anteriormente y realizada para el Centro de Estudios en Arte y Contemporaneidad de la Universidad Nacional de Rosario en 2016.

Los productos de la industria cultural reelaboran, de la manera más desprejuiciada, materiales diversos, vengan de donde vengan, de un modo especial si conectan bien con el mercado. Quizás en una versión positiva de su obra esta sea una de las claves de su éxito: la puesta en cuestión de muchas barreras culturales heredadas.

Bibliografía

"Adrián Villar Rojas gana premio en la Bienal de Venecia", en: Artishock, 20 junio, 2011. Disponible en: <http://artishockrevista.com/2011/06/20/adrian-villar-rojas-gana-premio-la-bienal-venecia/>

Creamier. Contemporary art in culture, Londres: Ed. Phaidon, 2010, p. 248-249.

Juhn, Mina. "The Fiction of the Fabricated Ruin: Memory and History in the Work of Adrián Villar Rojas" (tesis), Boston: Wellesley College, 2013. Disponible en: <http://repository.wellesley.edu/thesiscollection/128/>

Katzestein, Inés. "Arte y sentimiento", en: *Otra parte*, núm.17, otoño, 2009. Disponible en: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-17-oto%C3%B1o-2009/arte-y-sentimiento>

Noble, Kathy. "Organic Systems", en: *Frieze Magazine* 15, 18 de mayo, 2013. Disponible en: <https://frieze.com/article/organic-systems>

Palacios, Lucrecia. "Últimas escenas de la civilización humana", en: *Página/12*, suplemento cultural RADAR, domingo 16 junio, 2013. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7106-2011-06-17.html>

Piketty, Thomas. *Capital in the Twenty-First Century*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

Saschl, Sabine. *Films Before the Revolution. Adrián Villar Rojas*, Berlín: Green Box, 2013.

Santambrogio, Giovanni. *Paradiso Inferno. Le più belle rappresentazioni nell'arte*, Barcelona: D'Agostini, 2006.

Slenske, Michael. "The nomad. On the Road with Adrián Villar Rojas and his Travelling Circus", en: *Modern painters*, Blouinartinfo.com, enero, 2016.

Steyerl, Hito. "Too Much World: Is the Internet Dead?", en: *e-flux*, journal #49, noviembre, 2013. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>

Villar Rojas, Adrián. *We Reboot the Planet*, Colonia: Walter König, 2014.