



Fotografia: Panos Kokkinias.

Adrián Villar Rojas não dá entrevistas, a não ser por escrito. Só quando lemos suas ideias entendemos o motivo de tal condição, que aceitamos, e damos lugar a esta troca por escrito realizada entre março e setembro de 2016, enquanto o artista viajava pela Europa e Ásia. Sua renúncia ao registro presencial, ao olhar e à voz de que nos priva, tem como contrapartida o relevo, a densidade de suas ideias, o cuidado na escrita. Esta entrevista, um *ménage à trois* reflexivo em que se inclui seu irmão Sebastián, poderia ter sido um poema e acaba por ser um ensaio. Daí o aparato crítico, as notas e menções aos lugares onde ele exibiu seu trabalho, que estão entre os mais prestigiados do mundo.

Villar Rojas surpreende não só com sua obra, de poder inaudito, mas pelo nível de reflexão no qual a psicanálise, recebida quase como uma língua materna, é uma referência central, e onde conceitos como transferência negativa e pulsão de morte, superego, extimidade ou lugar do mal-entendido ocupam um lugar relevante. Certamente estamos frente a um artista fora de série, um nômade de apenas trinta e sete anos, contemporâneo em todos os sentidos que a palavra pode adquirir.

Mariano Horenstein

Elegante gesto rumo ao desaparecimento

Uma entrevista com Adrián Villar Rojas*

Talvez seja bom localizar suas respostas: não é o mesmo pensar em um deserto, sem compreender a língua do lugar, ou em uma ilha, de frente para o mar, ou em uma megalópole... Que lugar ocupam as viagens no seu trabalho? Além da necessidade óbvia de se mover-se com a sua equipe a cada exposição, há uma certa ideia de trupe de circo que se move, de caravana que deixa – e, ao mesmo tempo, recebe – marcas em cada lugar...

Neste momento, estou entre a Grécia e a Turquia.

Creio que meu movimento foi de uma área de densidade histórica relativamente baixa (Argentina, um país de 200 anos) para outras áreas de altíssima densidade e justaposição histórica, como a Europa (mais congelada e estabilizada) e outras áreas mais vibrantes do planeta (mundo árabe, sudeste asiático). Todo esse grande arco espacial, temporal e humano transformou definitivamente minha percepção do mundo, minha maneira de estar nele, de ser eu mesmo, de pensar no outro e pensar em mim mesmo. Você vai desnaturalizando e desconstruindo a própria imagem inicial do ser humano, essa que formamos, no máximo, nas primeiras duas décadas de vida. Até o meu 25º ano, as diferenças étnicas ou raciais entre os seres humanos eram mais abstratas ou conceituais do que reais. O eurocentrismo das elites locais, no final do século XIX, nos ensinou que éramos todos – diferenças a mais, diferenças a menos – brancos europeus, embora muitos de nós possuíssemos

* Realizada para *Calibán - Revista Latino-Americana de Psicanálise de Psicoanálisis*, por Mariano Horenstein.

sangue nativo, árabe ou até mesmo africano. Isso é chocante ao sair da Argentina: você começa a entender melhor quem é e de onde vem. E, fundamentalmente, você percebe que a Argentina é uma experiência biopolítica de construção de uma identidade europeia branca com base na negação, supressão ou edição das partes indesejadas ou desconfortáveis do nosso “sangue” (tudo que não é branco europeu). Se alguém me perguntasse onde eu moro e trabalho agora, diria que sou nômade. Neste ponto, a viagem é central na minha vida/prática.

Como um artista viaja? É um mapa que emerge do jogo de oferta e demanda institucional. Recentemente, articulei vários convites para projetar um grande mapa de viagem que incluía Europa, África, Oriente Médio e Oceania. Viagem, trabalho e a vida se unificam para potencializar o ser humano chamado artista.

Não se trata do consumo de experiências de aventura, que é um fato muito atual do capitalismo. Eu invisto muito tempo e recursos, cada estadia é prolongada e geralmente seguida por uma estadia ainda mais longa na hora de realizar o projeto. Procuo ser muito respeitoso com as singularidades de cada lugar que visito. O humano começa com um compromisso total com as pessoas que vivem, trabalham, pensam e sentem a partir desse lugar para onde minhas andanças me levam, e que é absolutamente tudo, ou quase tudo, para aqueles que a preenchem com sua existência cotidiana. Isso é central: compromisso com o território, com tudo o que ali existe. O andar errante não é uma volta turística, mas um mergulho nas complexidades do mundo. E quando volto para a Argentina, volto principalmente para a casa dos meus pais.

Estou interessado nessa economia de hiperprodutividade, uma viagem que é estudo, oficina, reuniões de trabalho, aventura, visitas a amigos e amigos de amigos, tudo acontecendo ao mesmo tempo. A não divisão das áreas, a fluidez, é fundamental. Estamos em uma época na qual, se não aprendemos a nos relacionarmos com a fluidez dos estados, nos desintegramos como um pequeno meteoro contra a atmosfera. Vivemos em uma era em que um menino se torna menina e vice-versa em questão de dias, onde um robô pinta Rembrandts originais, ou um drone bombardeia com a mesma facilidade com que outro distribui livros ou pizzas.

Estou entrando em uma nova fase dessa condição nômade. A viagem é agora esse novo estado em que eu mesmo sou o ator de um filme. Durante anos, trabalhei com a metáfora de ser o diretor de uma companhia itinerante de atores, cujas atividades foram documentadas na forma de “subprodutos escultóricos”. Mas, além desses subprodutos resultantes do trabalho de improvisação que é o central, o interesse verdadeiro dessa etapa atravessada pela metáfora da trupe errante foi o desenho de uma comunidade. Nesse sentido, a argila foi a linguagem na qual o conhecimento foi gerado, tornou-se informação transferível de uma geração para outra, sempre com a desculpa de fazer instalações, esculturas, ambientes. Como diz Roberto Bolaño, o escritor é um leitor que escreve de vez em quando para continuar a ler. As “exibições” eram esses momentos em que a comunidade precisava mostrar suas marcas – fragmentos documentados em argila de seus processos irrecuperáveis de ensaio – para continuar autoproduzindo-se e criando sua linguagem. Como qualquer grupo humano em desenvolvimento, intercâmbio e luta, essa comunidade entrou em colapso em 2015.

Agora, a viagem vai junto com um passaporte social, além de legal: ser “artista”. Trata-se de um contrato de ficção que me permite atravessar fronteiras e acessar múltiplas dimensões da realidade: o campus do *Facebook* em San Francisco, o deserto de Alice Springs na Austrália, a zona desmilitarizada (DMZ) entre as duas Coreias. Em certo sentido, fiz “esculturas” para viajar mais em profundidade. A fantasia, o desejo íntimo, é ser um repórter de guerra. Bem, essas viagens muito extensas, e o colapso

autoinfligido em 2015¹, me deixaram sozinho, me transformaram em um diretor sem atores. Então, fui passando da figura interna do diretor, a me perceber como ator em um filme. De repente, me encontrei promovendo ficções com a minha presença, como uma noite em Seul quando senti em um bar que havia potencial narrativo e que eu poderia ativá-lo: vi alguns clientes cantando, um garçom que era monge budista, o cozinheiro que parecia um personagem de *O senhor dos anéis*. Me propus trabalhar narrativamente sobre esse material humano, e, à medida que fazia isso, a ficção brotava. Então, voltei a impulsioná-lo, adicionando novos elementos. Pedi a um amigo argentino que estava comigo naquela noite que tocasse alguns tangos. Eu toquei o violão. E a ficção continuava explodindo: apareceu um cavalheiro que parecia um Elvis coreano e que, de acordo com todos os que estavam lá, tinha sido uma estrela popular nos anos oitenta, o cantor mais famoso da Coreia do Sul. Nós o convidamos a tocar conosco. Ele pegou seus óculos escuros, agarrou a guitarra e fez dezenas de músicas que os clientes do bar cantaram, acompanharam em coro e aplaudiram. Naquela noite, era o Elvis novamente. Nós cantamos para honrá-lo. Você desenvolve esse sentido de olfato para as histórias. Você se abre. Você se mete em um templo budista e o monge te convida a rezar. E você acaba rezando pela primeira vez em sua vida em uma pequena vila perdida na Coreia do Sul, chamada Anyang. Veremos aonde me leva esse novo estado nômade.

Seria interessante saber mais sobre o dispositivo de produção com o qual você lida. Você assimilou ao seu grupo uma equipe de filmagem na qual você tem o lugar de quem dirige e catalisa o trabalho de muitos. Como se formou esse grupo errante? Técnicos, artesãos, artistas? Como você consegue sincronizar a multiplicidade de olhares com a marca de estilo que implica que seja você quem gera, coordena e “assina” esse esforço coletivo?

Quando eu tinha dois anos, minha mãe costumava sentar-se e desenhar comigo enquanto estudava medicina. O que é isso, esse vínculo mãe-bebê, além de uma prática de colaboração vital, algo no centro disso que eu sou e faço, e que estará comigo até a morte? A raiz da minha prática é minha mãe, meus pais, a maneira colaborativa em que construíram um amor e uma família.

A partir de 2004, tudo isso que foi se sedimentando desde 1980 (ano do meu nascimento) atingiu um estágio de maturidade suficiente para intervir em um campo. Creio que em *Incendio*², minha primeira exposição individual “profissional”, os problemas centrais de uma prática já estavam delineados: temas, táticas, estratégias, políticas, o que continuaria a desenvolver ao longo dos anos e dos projetos: a ideia de colaboração, o problema da representação da vida antes e depois do ser humano, a radicalização do tempo (passado remoto e fim do mundo), a adição de camadas de representação nas representações já existentes na cultura humana, a metalinguagem, o problema das disciplinas e o trabalho artesanal/manual, meu próprio papel como diretor, editor ou montador.

Em 2007, a operação de reprodução feita sob medida do quadro de Charles R. Knight literalmente explodiu em *Pedazos de las personas que amamos*³. Foi a ten-

1 Depois do projeto *The Most Beautiful of All Mothers* (site specific installation, 14a. Bienal de Istanbul, Turquia, 2015), todas as forças físicas e mentais da comunidade ficaram quase esgotadas. Isso foi, de alguma forma, premeditado. A marca do estado físico e emocional de ressaca após essa épica coletiva foi documentada no projeto que realizamos apenas algumas semanas mais tarde: *Rinascimento* (site specific installation, Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turim, Itália, 2015).

2 *Incendio*, Nuevo Espacio, Ruth Benzacar Art Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2004.

3 *Pedazos de las personas que amamos*, Arteba-Petrobras de Artes Visuales Cuarta Edición, Buenos Aires, Argentina, 2007.

tativa de um adolescente fictício – na realidade, uma dúzia de amigos colaborando comigo dia e noite em um trabalho cansativo de dois meses, no qual eu praticamente ocupei a casa de meus pais, transformando-a em um estúdio, e forçando seus habitantes a viver nos cantos – por narrar com elementos caseiros *todas* as relações de causa/efeito que tiveram que ocorrer desde o início do universo para que dois jovens amantes desiludidos cometessem suicídio, não neste presente, mas em um possível futuro. A todos os problemas ontológicos já implícitos em 2004, acrescentou-se um que seria central a partir de então: a materialidade suicida. Não se usou apenas argila crua, mas terra, isopor, vidro, um peixinho em um aquário e até um bolo; materialidade de fragilidade infinita. E, claro, não sobreviveu⁴. Após essa operação hipercolaborativa, caí novamente na solidão.

A etapa dominada totalmente por argila crua começa em 2008, ano após essa experiência e de uma operação de “elipse”: peguei algumas estatuetas de barro espalhadas entre dezenas de outras peças e comecei a expandi-la de forma hiperbólica, como um tipo de nota de rodapé que aumenta até devorar o corpo do texto. Do lado humano, foi um gesto de luto, que começou com cinco quilos de argila crua e terminou com centenas de “esculturas” transbordando minha casa/estúdio, e configurando uma radiografia da minha mente. Do lado “artístico”, o que inicialmente foi espontâneo (modelar “coisas” com argila) transformou-se em um gesto político, uma espécie de protesto suicida equivalente à autoimolação. Decidi fazer tudo aquilo que estava proibido na cena artística argentina por considerar-se vulgar, velho, ultrapassado, irreversível: figuração, artesanato, narração, barroquismo, monodisciplina, aderindo-me para isso a um único material, *también* proibido, a argila. Assim, nasceu *Lo que el fuego me trajo*⁵. A partir de 2009⁶, a argila seria transformada em substrato material para a construção de uma linguagem dentro de uma comunidade de colaboradores, seu “dialeto”.

Após essa hibernação de seis anos, outros dialetos já sugeridos foram retomados, mas com um maior nível de autoconsciência. Desta forma, o próximo passo dado em 2013, com *Today we reboot the planet*⁷ e *Brick farm*⁸, foi explorar os processos de decomposição e geração de vida programada no interior dos objetos. O resultado foi o surgimento da noção de *objetos diacrônicos*, desenvolvidos a partir do uso de materiais orgânicos e inorgânicos nos projetos (alimentos, lixo, plantas, sementes, produtos industrializados). Essas entidades continuaram a se automodelar com a passagem do tempo através do efeito de decomposição e crescimento, dissolvendo a ideia de uma “forma final”, e inscrevendo-se em uma *temporalidade ampliada*.

Repetimos os sucessos e erros de toda comunidade. Crescemos à medida que o universo cresce: para morrer. Mas, antes, passamos de uma pré-linguagem de códigos muito básicos, para a formação de uma linguagem baseada em argila, para a complexidade de todas as nossas lógicas de construção, sobretudo, de nossa organização como grupo humano. Posso estabelecer uma comparação com a passagem dos gregos arcaicos para a Grécia clássica, depois para o período helenístico e de lá para os romanos. É realmente possível pensar sobre a evolução

4 O bolo foi conservado pelos meus pais e exibido quase dez anos depois em *Fantasma*, site specific installation, Moderna Museet, Estocolmo, Suécia, 2015.

5 *Lo que el fuego me trajo* (What Fire Brought to Me), Ruth Benzacar Art Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2008.

6 *Mi familia muerta* (My Dead Family), Intemperie. 2a. Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina, 2009.

7 *Today we reboot the planet*, Serpentine Sackler Gallery, Londres, Inglaterra, 2013.

8 *Brick farm* (Granja de ladrillos), um estúdio colaborativo experimental instalado no terreno de uma fábrica artesanal de tijolos em Rosario, Argentina, 2013 – 2014.



Lo que el fuego me trajo (What Fire has Brought to me), 2008
Ruth Benzacar Art Gallery, Buenos Aires
Cortesia do artista e Ruth Benzacar Art Gallery
Fotografia: Ignacio Iasparra

dessa comunidade em um caminho histórico: por dentro, passamos por todos os estágios da evolução de qualquer sociedade. E agora estamos em um novo período de hibernação ou suspense que foi (quase) programado. Ou, pelo menos, esperado por nossa condição humana.

Existe uma marca geracional no seu trabalho. Você teve um reconhecimento precoce e soube aproveitar a multiplicidade de oportunidades, estando ao mesmo tempo à altura de compromissos cada vez mais exigentes... Por outro lado, seu trabalho tem uma afinidade notável com as ruínas e a memória e, ao mesmo tempo, interage com referências – quadrinhos música, etc. – absolutamente contemporâneas... Há coisas que só um jovem pode ver e dizer? Como você se posiciona como artista de uma geração jovem?

Eu projetei a metáfora de um alienígena para fazer o luto da arte frente ao fim da arte. Comecei com uma pergunta: depois de Duchamp, ontologicamente, o quê? Como ir além do homem que, com a operação *readymade*, sentou os fundamentos da abertura do jogo a todos os jogos, e da linguagem a todas as linguagens? Poderíamos ir mais longe do que Duchamp, ou agora só havia a tediosa tarefa de completar *sua* obra, de outra forma infinita? O que restava ser feito, senão expandi-lo, confirmá-lo, rejeitá-lo, contradizê-lo? Se sua genialidade, de alguma forma, tinha colocado um fim na arte ao levá-la ao último limite⁹, o que restava fazer? E eu me respondi: o luto. O luto da arte, da humanidade e da cultura humana a partir do pós-final. Mas, na ausência de humanos, quem o faria? Um alienígena solitário e ignorante das hierarquias humanas, dos signos humanos, da dor humana, mas não da minha. Um alienígena com a minha dor interior, mas sem uma indicação de quem ou o que éramos, ou porque desaparecemos. Um alienígena com todas as nossas coisas à sua disposição, usando-

9 Que é, em todo caso, a ausência de qualquer limite.



Today We Reboot the Planet, 2013

Serpentine Sackler Gallery, London

Cortesia do artista, Marian Goodman Gallery, New York / Paris / London e Kurimanzutto, Ciudad de México

Fotografia: Jörg Baumann



Los teatros de Saturno (The Theaters of Saturn), 2014

Kurimanzutto, Ciudad de México

Cortesia do artista e Kurimanzutto, Ciudad de México

Fotografia: Michel Zabé

-nos para fazer esse luto como se fossemos argamassa sem sentido, sem a violência do sentido que nós mesmos damos. E ele, o alienígena, como uma *tabula rasa*, sem a cruz do latim, sem Jesus ou Buda, ou o século das luzes em sua consciência, limpo de preconceitos e hierarquias humanas, confundindo um deus com um fósforo, um animal com um *I-Pad*, pronto para entrar em um grande aterro de formas (talvez o universo inteiro) e brincar despreocupadamente de começar de novo, de fazer uma excelente atualização universal.

Esse *monstro naïf*, recriando o mundo sem notícias dele, mas com todas as suas formas à disposição, foi a personagem que, de alguma forma, encarnou a comunidade coletivamente. E foi com a comunidade que, como entidade coletiva, brincou desde o pós-final, primeiro com argila crua e cimento, e depois com batatas, feijões, lixo, seus próprios detritos, suco de melancia ou sapatos roubados de debaixo das camas, com terra, água, sêmen, poeira de humanidade, poeira de linguagem, poeira estelar, animais, plantas. E porque brincou? Para dar a sua própria versão do mundo, dos seres e das coisas que a povoaram¹⁰. Tudo – mais cedo ou mais tarde – foi parar nesse adobe universal, nessa versão deformada, inocente, brincalhona, raivosa – aterrorizante e fofa – do mundo.

O alienígena, essa imagem de ficção hipotética com a qual eu revesti minha prática e disfarcei a comunidade, foi realmente uma reformulação muito profunda da posição “alienada” do adolescente, uma releitura do *grunge kurt cobainesco*, do adolescente trancado em seu quarto, ressentido com o mundo ao seu redor, levado a extremos metafísicos-intelectuais. “Depois de Duchamp, o quê? Depois de Duchamp, o quê? Depois de Duchamp, o quê?” Foi o coro gritado do meu próprio *Nevermind*, o mantra *naïf* ao qual eu me amarrei, como Ulisses ao mastro de seu navio.

De um lugar de certa inocência – esse lugar tão desejado quanto temido pelo mesmo

motivo: seu romantismo – penso que cada geração tem missões para cumprir, ou pelo menos um certo grau de responsabilidade com a época que é a sua. Eu me alimento do tédio de viver a cem anos do primeiro *readymade*. Pessoalmente, eu me sinto responsável com essas coordenadas, da mesma maneira que sinto, na mesma linha de pensamento, que o *hoje* é uma armadilha. O *current time* é extremamente trapaceiro. Se realmente acreditamos que vivemos em tempos pós-Einstein, pós- física quântica, quanto podemos confiar no *hoje*? E como escapamos dessa suposta urgência do *hoje*? Para mim, a resposta foi o tempo pós e pré-humano. Radicalizar o tempo tem sido uma maneira de rejeitar a urgência de ser um comentarista do hoje. Sempre tive medo de quão rápido as posturas envelhecem. Você vai ao museu e vê a arte *fluxus* dos anos setenta, e já é extremamente inocente. O hoje é um terreno muito frágil para construir um projeto, mesmo superficial: a novidade é, até certo ponto, falta de perspectiva. Por isso, sempre volto à hipótese do alienígena. A melhor resposta para mim é o alienígena multiplicando, alongando e radicalizando o espaço-tempo. Quando Borges *decidiu* se tornar um clássico, ele operou retirando-se de seu tempo, renunciando a todo alinhamento com a vanguarda, mas também com seu século: ele foi ao século XIX argentino, à fundação mítica do país, com seus gaúchos e compadres. E ele não ficou lá: ele viajou no espaço-tempo, ele percorreu a espécie humana em várias de suas passagens épicas, sejam míticas ou históricas. Ele raramente visitava seu presente, talvez para situar o narrador cuja memória nos levaria a outro momento. Borges zombava do adjetivo “contemporâneo”, dizia que não havia ninguém vivo que não o fosse.

Após este *detour*, percebo que o sistema que foi construído foi bastante eficiente. Na verdade, encontro um plano muito claro nessa comunidade ganhando autonomia e gerando informação em relação ao tema do tempo. Pensando em minha prática como “cocô de artista” que essa comunidade – geração após geração – fabricará nos próximos quatrocentos anos, percebo que já estou trabalhando nesse problema de hoje a partir do lugar de não ser o artista de hoje, mas o de ontem, hoje, amanhã e nunca.

Nem todos os artistas podem expressar o que vieram ao mundo para dizer com palavras,

¹⁰ Essa reversão monstruosa alcança seu apogeu em *Los teatros de Saturno* (The theaters of Saturn), Kurimanzutto, México DF, 2014.

além de fazê-lo com seu trabalho. Seu nível de reflexão é impressionante... quais autores, teorias ou discursos têm mais influência no seu trabalho e na sua maneira de olhar?

As entrevistas que faço são uma parte essencial do meu trabalho, são uma extensão do meu trabalho. E, como tudo nele, tento ser um fluido, um motorista que organiza e dirige esforços. Nesse sentido, as entrevistas são elaboradas com a colaboração do meu irmão, são um tipo de diálogo interno e discussão de minhas ideias, que vamos amassando juntos até darmos a consistência certa. As versões se sucedem, os envios e devoluções, a desconstrução mútua. Trata-se de um processo muito complexo de teorização através do diálogo, escrita e edição: um verdadeiro processo de montagem de pensamentos, cuja forma final são essas entrevistas/ensaios. Essa árdua tarefa de reduzir minha prática a conceitos, à escrita, eu a faço exclusivamente com meu irmão. Ele é de alguma forma minha realidade paralela, e eu a dele. Geneticamente falando, somos o outro ordenado com uma combinação diferente.

Tivemos esse diálogo desde muito jovens; aos cinco ou seis anos, meu irmão fazia roteiros e atuava nos desenhos que eu fazia. Ou usávamos massinha para transformar nossos bonecos de *Playmobil* em guerreiros sofisticados com armaduras tecnológicas. Para nós, os projetos standard que a fábrica oferecia não eram suficientes, não nos conformávamos com o que se conseguia, queríamos mais e recorriamos a um elemento plástico para expandir o campo de possibilidades, o campo de batalha mental. Esse excesso, essa necessidade de ir além do “permitido” ou “existente”, sempre esteve em nós e nos causa muita dor de cabeça, mas acredito que é o motor de nossas práticas. O transbordamento é a paixão que a busca gera. Há um trabalho constante com o limite, com tentar alcançar essa área de fronteira, desafiá-la, brincar com ela. Vamos quebrar a quarta parede. Gostaria de ouvir meu irmão.

(*Sebastián Villar Rojas intervém*) O tempo é a questão mais complexa gerada pela distância. Às vezes, Adrián está a cinco horas de distância de mim, às vezes sete, 12,16. Então encontrar-nos no espaço-tempo foi um problema que resolvemos com a tecnologia: fazemos tudo pelo *WhatsApp*. Adrián responde e estabelece as bases para as respostas. Ele tem uma maneira particular de falar, um vocabulário pessoal para narrar sua prática, conceituar, atrair ideias que são atravessadas por uma mudança permanente de contexto (o nomadismo é crítico). Desejo chegar a um procedimento com o qual possa resgatar toda essa singularidade da sua escrita, que é, em suma, a maneira como a mente dele pensa. Gosto que existam coisas que o mistério revele em seu claro-escuro. Se eu pedir explicações, tecnologizo e, portanto, destruo. Ocultar é uma maneira lenta de revelar, muito mais sedutora do que a explicitação. É por isso que eu gosto dessas zonas do diálogo claro-escuro. Essa necessidade de interpretação e tradução é empurrada pelo seu vocabulário “errado”. Então eu devolvo suas ideias em um texto organizado e expandido. Ele se edita. E é aí que começa esse terceiro escritor, que não é nem ele nem eu, mas um tipo de editor que vai podando, refinando, ampliando, aceitando ou rejeitando, perguntando, refazendo ou obrigando a refazer. Aí começa a expansão do campo de batalha, na tensão que a minha sobrescrita gera. Esta entrevista, por exemplo, seria um poema. E o editor disse que não, desta vez não, vamos com respostas mais clássicas, em prosa. Eu tive que aceitar, fazer o luto e começar de novo. O transbordamento é uma possibilidade que ameaça constantemente, porque, em suma, onde está a fronteira? Somos dois e um, mas às vezes os dois conspiram contra o um, disputa porcentagens, nega, se rebela, quer impor uma forma ou uma ideia. Por outro lado, usei essa troca como uma fonte inesgotável de pensamento alternativo, lateral, desconstrutivo. Adrián obriga a lateralizar a lógica, ontologiza toda prática “artística” e exige que esse adjetivo esteja entre aspas. Abole fronteiras e, de

repente, você já não entende porque o que ele está fazendo é chamado de “teatro”, “literatura”, “cinema”, “poesia” ou “entrevistas”. Ele é um artista ontológico, porque naturalmente tende a desconstruir os pressupostos constitutivos dos campos que atravessa, e cada trabalho que ele faz é um passo adiante nessa destruição. Adrián poderia ter uma empresa de demolição. É um demolidor, não *de* suas “coisas” ontológicas – que onticamente desaparecem sozinhas, como tudo –, mas *com* suas “coisas” ontológicas, que são uma desculpa (para viajar em profundidade, projetar uma comunidade, submergir-se no mundo), não menos que um paradoxo, porque, por um lado, são manifestações materiais de ideias que destroem a própria materialidade que usam para se explicar e, por outro lado, são um documento – muito frágil e condenado a desaparecer – de tudo que foi perdido, de tudo o que realmente lhe interessa, que é o que não está, o que não pode ser visto, o que não pode ser capturado em imagens ou matéria (as marcas de uma comunidade desaparecida, os traços de si mesmo pensando-se como já desaparecido). Adrián demole com paradoxos. E, por outro lado, tem algo macio, flexível e plástico, como a massinha que usávamos para brincar em profundidade, para ir ao miolo do nosso jogo. Sim, o excesso é o grande problema de nossas vidas. Minha mãe não terminou sua carreira médica porque não sabia como parar de se perguntar “por quê?”, cada frase do livro de fisiologia ameaçava se transformar em um labirinto infinito de “por quês?” (como uma criança, certo?). Foi assim que crescemos, vendo-a ameaçada pelo infinito. Acho que mamei essa ansiedade, e meu irmão também. Adrián amplia e demole, e eu tento narrar essa ampliação e demolição, esse pó infinito que o ameaça. Ele tem uma força intelectual subversiva, um vocabulário muito pessoal, pouco arruinado pela cultura livresca, que sabe dosificar-se com o engenho daqueles que não temem o vazio. Meu trabalho é tentar recuperar esse vocabulário, danificá-lo o mínimo possível, deixar nesses testemunhos uma marca dessa forma de nomear.

A psicanálise enquanto discurso não é estranha a você. Qual influência você reconhece, ou quais aspectos da psicanálise invernam sua maneira de pensar ou trabalhar?

Meus pais tiveram muito contato com a psicanálise. Meu pai, peruano, emigrou para a Argentina em 1975 para estudar psicologia. Minha mãe estudou medicina, mas, desde muito jovem, sentiu-se chamada pela psicanálise. Aos treze anos, ela pediu a meu avô que a levasse à terapia, e naquela idade ela formou um grupo de estudo sobre esse assunto com amigos da escola. Já na idade adulta, ela se dedicou à escola inglesa. A Argentina dos anos sessenta e setenta, e até a dos anos oitenta, foi profundamente psicanalítica. Melanie Klein teve, pelo menos desde meados dos anos 90, uma influência muito forte na vida da minha família, tem sido uma referência intelectual muito importante na minha casa. Penso que, em última instância, minha família, a psicanálise e Melanie Klein estão tão imbricadas em minha mente que às vezes elas são a mesma nebulosa afetiva. Nesse sentido, meus grandes braços teóricos foram minha mamãe, meu papai, depois meu irmão biológico e minha irmã da vida, Mariana Telleria. Eles são minhas leituras fundamentais, minha maior inspiração. Foi na casa dos meus pais – onde ainda moro quando volto à Argentina –, que tudo o que eu faço atualmente foi pensado e desenvolvido. Por outro lado, tomei da psicanálise kleiniana uma ideia central para minha prática: a transferência negativa. A comunidade de colaboradores da qual eu falo não mantém comigo uma relação “ingênua”, “neutra”, ou “diplomática” durante o desenvolvimento dos projetos: ao contrário, quase desde o início – e especialmente no auge de sua maturidade como organismo complexo – tem sido um relacionamento de conflito profundo porque o assunto com o qual trabalho é essencialmen-

te humano. Novamente, a argila como desculpa para modelar os seres humanos. Em suma, como no teatro ou na psicanálise, elaboro o instinto de morte, ajudo a processá-lo para transformar as ansiedades em forças criativas, a frustração em entusiasmo. Mas isso não é um jardim de rosas, nem sempre é alcançado, muito menos sem danos colaterais. O tanático que é projetado permanentemente em mim nessa “transferência negativa” pode afundar o navio melhor projetado. O perigo de brincar com essas marés e de atravessar as profundezas onde os monstros mais ferozes vivem deixa feridas, às vezes fatais. Você deve saber como entrar para sair, e saber como sair para voltar a entrar.

Quais referências literárias, musicais, cinematográficas, etc. alimentam seu trabalho? Você se identifica em algum ponto com artistas de outras disciplinas?

Para mim, as leituras, os filmes, as peças de teatro, são lugares onde eu acampo por um momento para poder pensar. Eu não tenho uma compulsão por consumir “cultura”. Essa forma bulímica é dolorosa, frustrante, bastante superegoica e, no fundo, parece estar conduzida, mais do que pelo desejo ou pelo prazer, por inseguranças ou medos. Certamente haverá também paixão. O gosto pela expectativa ou pela participação do lugar de leitor pode muito bem ser um estado autônomo da subjetividade, uma forma emancipada de estar no mundo. Não é a minha. Ir ao teatro, ou ler, ou assistir um filme, ou um vaso grego arcaico de 700 a.C. em um museu de arqueologia, são áreas de acampamento para mim. Também não importa seguir uma trama, ler um ou cinco livros de cada vez e nunca terminá-los. Essas atividades são meus locais de reflexão e alimentação. Eu vou lá, literalmente, para comer, dormir, pensar, escrever. Eu como um sanduíche, escuto música e vejo fotos no meu telefone enquanto vejo uma peça de teatro. Eu assisto um filme como se estivesse olhando pela janela ou como alguém que, enquanto lê, ouve a chuva batendo no telhado. Tento dar-me uma forma não superegoica de brincar com a cultura humana, mas também com tudo ao alcance da inteligência e da sensibilidade. Porque, no fundo, qual é a diferença entre olhar o rio em um barco solitário, perdido entre os meandros do Paraná, e atravessar os corredores do Louvre olhando pintura holandesa do século XVI? Nós dividimos a consciência demais, fragmentamos demais, e acho que é importante reconstruir um pouco essa unidade.

Em quais projetos você está trabalhando atualmente? Você pode imaginar alguma direção à qual seu trabalho avança ou deriva?

Rumo ao desaparecimento, sempre. Minha prática é essencialmente suicida, trabalho a partir da imaterialidade na trincheira de um paradoxo: estar supostamente produzindo “esculturas”. Assim escrevo, penso e operacionalizo a palavra “escultura”, entre aspas, em estado de suspense, porque realmente nada me importa menos que a escultura. O caráter *hiperentrópico* da minha prática, tanto pela materialidade como pelos contextos de produção, me obriga, há anos, a gerar projetos em uma velocidade e em uma quantidade hipertrofiadas. Não há nenhuma maneira de repetir o que eu faço, noventa por cento é irreversível. Não há retrospectiva possível, e isso não é por acaso, mas o resultado das políticas que projetei para minha prática: limitar ao máximo o transporte, a negociabilidade, a reprodutibilidade, a possibilidade de conservação. Todos os itens críticos de uma intervenção “eficiente” no campo foram minados. Claro, você quer que uma ideia sobreviva, mas as ideias se sustentam com matéria. O aspecto suicida também reside em que, se não deixo traços contundentes de



The Theater of Disappearance, 2017

Kunsthaus Bregenz, Bregenz

Cortesia do artista, Marian Goodman Gallery, New York / Paris / London e Kurimanzutto, Ciudad de México

Fotografia: Jörg Baumann

minha prática, estou anulando caminhos para que me pensem e me trabalhem no futuro. Minha figura já está em crise desde o início. Estou me expondo à extinção, um desaparecimento “programado”. Se somarmos o fato de que sou um agente oriundo das margens do planeta e que, portanto, não haverá uma política cultural pública em meu país para me preservar, ousou dizer que eu já tenho “os dias contados”. Ao desarmar os projetos-chave da “obra”, não há maneira de reconstruir esse todo. Eu mesmo me desativei essa possibilidade.

Desde o meu primeiro ano na faculdade, tive a fantasia-intuição de que isso que me ensinavam a produzir – a assim chamada “arte contemporânea” – não devia durar para sempre. Esta foi uma preocupação precoce e intuitiva, me faltavam ferramentas conceituais para defender esse pensamento. Com o tempo, me dei conta de que a única escultura que me interessava era o ser humano, que certamente é entrópica e degradável. O desaparecimento do produto “escultórico” torna evidente a interface: o que está por trás é a mão humana, a ação do ser humano sobre a Terra, da mesma forma que a equação *argila mais cimento* enuncia *antes do ser humano, depois do ser humano*. Isso é fundamental na minha prática: a argila é toda a vida antes do huma-

no, e o cimento é a etapa do humano atuando sobre o planeta, deixando essa marca. Nesse mapa mais amplo, tudo que é “artístico” acontece por engano.

O que aconteceria se deixássemos de pensar o que fazemos como “arte”? Até certo ponto, essa etiqueta – muito prática, como toda etiqueta – está gerando vícios extremamente constritivos. Por exemplo, temos essa ideia de preservação, de congelar algo e impedir-lhe sua dinâmica “vida”, impedir-lhe sua relação com o meio ambiente. Por quê? O próprio Parthenon já foi uma igreja romana e um grande depósito de explosivos, bem como muitos outros edifícios gregos e romanos foram “reciclados” pelos cristãos, depois pelos muçulmanos, e uma vez mais pelos cristãos. Durante os processos de Reforma e Contrarreforma, quantas igrejas foram saqueadas ou esvaziadas de pinturas e afrescos? Quanta arte as reformas luterana e calvinista destruíram? Toda a escultura renascentista foi construída sobre a ideia de que a escultura clássica era puro mármore branco, quando na verdade ela estava totalmente pintada, com seus olhos, sua cor da pele, seus cabelos, suas roupas. A Grécia antiga era toda uma gama de cores berrantes, intensas, cheias de vida e até de uma alegria carnavalesca, mas, obviamente, ele foi se despintando, e hoje assumimos que sempre foi branca. Não há nenhuma maneira de que a nossa presença como agentes culturais resista muito mais do que cem anos.

O Panteão já está projetado. Um ser humano que nasceu em 2000, não tem a menor ideia de quem foi Kurt Cobain. Não estou falando de um escritor sueco do século XVII, mas um megacone do rock do final do século XX. Se o próprio Cobain não resiste ao ataque de Justin Bieber e *Spotify*, da mesma forma que eles também não resistirão ao seguinte ataque, não entendo porque eu – ou qualquer outro artista – deveria estar preocupado com deixar um arranhão na linha histórica da arte. Somos formas já degradadas da cultura. E, se estamos no pós-final, eu já estou trabalhando como esquecido.

Ora, a argila foi um momento de hibernação que permitiu o desenvolvimento de uma comunidade, mas essa ideia de comunidade está baseada, por sua vez, em uma outra ideia subjacente: a de criar um organismo que poderia trabalhar sem mim, não por uma mera ausência “profissional”, mas frente à possibilidade de meu desaparecimento físico. E se esse cérebro coletivo pudesse continuar funcionando com os filhos dos filhos do “grupo original”? E se pudéssemos formar uma entidade artística que não morresse nunca? Não é essa a mesma função da comunidade, a genetização de um legado, a transformação desse legado em estruturas de comunicação, pensamento e ação? Não é assim que a humanidade preserva sua herança, não só armazenando informação, mas, acima de tudo, usando essas informações para projetar humanos? E se a lógica do movimento (a dimensão “projeto”, a incompletude, o “fazendo”), e não da quietude (a dimensão “obra”, a completude, o “feito”), fosse *isso* que se preservasse?

Alguma coisa disso começou a se insinuar no projeto para o Museu Guggenheim em Nova York¹¹: um substrato material mínimo é a base de um script que a instituição se comprometeu a continuar fazendo para sempre. Esse script é um conjunto de ações mínimas que se concentram em um único dia do ano, no terraço do edifício – um lugar proibido para o acesso do público –, e que quase não serão vistas ou percebidas por ninguém. A questão é que esse conjunto de gestos será feito a cada ano, no mesmo dia, na mesma hora, da mesma forma, até que o museu deixe de existir. Não o imagino desaparecendo muito antes que a humanidade tal como



Two Suns, 2015

Marian Goodman Gallery, New York

Cortesia do artista e Marian Goodman Gallery, New York

Fotografia: Jörg Baumann

a conhecemos agora.

Motherland não é então um projeto quase literal sobre o fim do mundo? Sobre ideia de imortalidade como projeto inacabado, como projeto “fazendo-se” indefinidamente? Talvez o caminho para a imortalidade seja matar o ego antes de sua morte definitiva, um desaparecimento programado que deixe vários desses scripts ao redor do planeta: projetos virtualmente sem final executando-se ao longo de centenas de anos e dezenas de gerações. O que vai viver mais tempo? A incompletude duchampiana ou a completude picassiana? A morte relativa do xadrez¹², que *abre* a obra à dimensão *projeto* (o “fazendo”, o presente contínuo), ou a morte absoluta do ego virtuoso que *fecha* o projeto sobre a dimensão *obra* (o “feito”, o particípio passado)? Obra fechada ou projeto aberto? Ser ou não ser? Ser-e-não-ser? Essa é a questão. E a dimensão *tempo*, o problema central que essa pergunta desencadeia.

Você não pode deixar de sentir-se entediado pensando em mil anos mais de arte. Chegamos à mecânica perfeita, temos feito tudo e certamente continuaremos fazendo ainda melhor, detalhe por detalhe. O procedimento é sempre o mesmo: uma instituição ou galeria convida um artista para fazer um projeto que eventualmente culmina em uma exposição. Tudo tem datas agendadas, tudo pode ser medido, verificado, *controlado*. Tudo produz um resultado, o resultado um relatório, e o relatório, recursos, públicos e privados, para iniciar a roda de novo,

¹¹ *Motherland*, site specific installation, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, USA, 2015.

¹² A operação de falsa renúncia de Duchamp à prática artística para dedicar-se ao xadrez. Pareceria que ele queria dizer “o caminho já está aberto: agora continuem vocês”.



Two Suns, 2015
Marian Goodman Gallery, New York
Cortesia do artista e Marian Goodman Gallery, New York
Fotografia: Jörg Baumann

de novo, e de novo. Isso se repetirá até o infinito, sem interrupções, até o fim da humanidade. É possível romper com essa dinâmica de alguma forma? Uma variável chave para assediar é o *tempo*. E se o radicalizarmos já não metafórica, mas literalmente? E se continuarmos o caminho aberto com o projeto do Museu Guggenheim em Nova York? Lá, pretendo um gesto mínimo com efeitos máximos: a eternidade.

E se agora eu tento o contrário: um gesto máximo com efeitos mínimos? Há alguns meses, adquiri minha primeira e única, e talvez última propriedade: um cenote em Iucatã, México. Quarenta e cinco hectares de nada, de lenticidão e água pura – o ouro do futuro – já pareceria ser algo em si mesmo. Água purificada naturalmente, que vem do oceano e que é o resultado da queda do meteorito que permitiu a nossa existência, esse que matou os dinossauros e abriu caminho para o desenvolvimento dos mamíferos. O cenote que adquiri faz parte desse meteorito caído em Iucatã, e poderia ser agora o substrato máximo para o mínimo efeito: a lenticidão. Após o último grande bombardeio de resíduos interplanetários que acabou formando a Terra, a “sopa primordial” levou 300 milhões de anos para cultivar o primeiro procarionte anaeróbio, a primeira bactéria, a primeira vida na Terra. Trezentos milhões de anos de calma e água quente. Um projeto cujos efeitos só serão vistos ao longo de dois mil anos, e que nenhum espectador ou curador poderá verificar, controlar, relatar, um projeto que trabalhe com a mesma lenticidão que essa sopa incomensurável que deu origem às primeiras formas de vida, não seria um último gesto elegante antes de desaparecer?

Talvez a chave esteja aqui: gestos que se repitam para além do nosso tempo. Por exemplo, uma tatuagem herdada de mãe a filho, gerando uma mancha de nasci-

mento fictícia e projetada. Ou deixar coisas esquecidas em museus, a cada ano ou a cada determinado número de anos. Outro exemplo tirado do Antropoceno: a cada cinco anos, as pistas dos aeroportos devem ser repintadas trinta centímetros para a direita ou para a esquerda, dependendo do hemisfério, já que o centro do campo eletromagnético da Terra, fundamental para as bússolas dos aviões – se desloca essa mesma quantidade de centímetros no mesmo período de tempo. Penso nas pistas dos aeroportos ao redor do planeta como pinturas infinitas, retocadas a cada cinco anos, até o fim.

Temos que começar a trabalhar outro processo de remoção, o que – creio – fica bem exemplificado em *Two Suns*¹³: a aparição do *David* de Michelangelo como o lugar da arte na amostra, como isso que se autoafirma como tal, que grita “eu sou arte” ou “eu sou o *David*” em relação a tudo ao seu redor, que não diz “arte” dessa mesma forma, que realmente nem sequer diz isso, que só gera uma espécie de contexto para lidar com isso que está plantado como arte em sua absoluta artificialidade. Rafael Iglesia, um arquiteto argentino, fala de uma tentativa de remover “a arquitetura” da arquitetura, a dimensão “projeto” dos projetos, a autoafirmação da ação humana como tal, para passar a fazer “coisas” que não digam “sou arquitetura”, “sou projeto”, “sou algo humano”. Ele cita o exemplo de uma pedra em relação a uma cadeira: uma cadeira carrega com toda a dimensão a ideia de “projeto” nas costas. A pedra, por sua vez, pode servir para que alguém se sente, ocasionalmente. Não está feita para ser cadeira, para carregar um “projeto”, mas pode desempenhar esse papel. É assim, diz, que ele gostaria que fosse o futuro da arquitetura.

Alguém poderia pensar em seu trabalho como se você construísse ruínas, como se construísse ruínas contemporâneas... Existe uma verdade óbvia aí, e você talvez tenha encontrado um material, uma linguagem e um modo de dizer que está em sintonia com a contemporaneidade, apesar – ou talvez por causa – do anacronismo das ruínas. Por que você acha que o seu trabalho tem essa recepção e impacto? Que cordas você crê que toca nos outros, nesta época?

Eu não penso no presente, nem no espectador, no curador ou no jornal de hoje. Isso não me torna imune às notícias, nem a tentar compreender o mundo, como qualquer outro. Meu nomadismo me empurra irreversivelmente à realidade global. Estou aberto e “lançado”. Mas de jeito nenhum eu pensei sobre o porquê ou o como alguém se interessa pelo que eu faço. Isso é um processo que está completamente fora de mim.

Qual é o papel da arte contemporânea (se houver algum)? Que lugar está reservado para o artista em cada sociedade?

Salvar a humanidade.

¹³ *Two Suns*, site specific installation, Marian Goodman Gallery, Nova York, USA, 2015.