

La Tierra en suspenso

Especulaciones artísticas en la época de los fines.

El teatro de la desaparición de Adrián Villar Rojas.



Belisario Zalazar

Universidad Nacional de Córdoba/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Recibido el 02/03/21. Aceptado el 29/07/21

Resumen

Las instalaciones del joven artista rosarino Adrián Villar Rojas, últimamente englobadas bajo un macroproyecto titulado *El teatro de la desaparición*, nos conducen hacia los límites temporales del fin de lo que podríamos llamar la Era de Hombre. La especulación artística de Villar Rojas dibuja un borde, un umbral, desde el cual los pasados y posibles futuros se mezclan, inscribiendo otra convivencia posthumana entre humanos y no-humano, cercana a la reparación, el duelo, la escucha y la fe en los Otros. *El teatro de la desaparición*, del que, según nuestra lectura, participan la trilogía fílmica del mismo título y otras instalaciones previas del artista como *Los teatros de Saturno* (2014), intenta coagular, consciente de su inminente destrucción, un pensamiento ecológico y político que juega/duela atentamente con los restos, abriéndose a la porosidad parasitaria de lo real simbiótico (Morton, 2019).

Palabras clave: especulación artística, Era Humana, In-mundo, habitar.

The suspended Earth: artistic speculations at the age of ends. *The theater of disappearance* by Adrián Villar Rojas.

Abstract

The installations of the young artist from Rosario, Adrián Villar Rojas, lately gathered under a macro project entitled *The theater of disappearance*, lead us towards the temporal limits of the end of what we could call The Human Age. Villar Rojas' artistic speculation draws an edge, a threshold, from which the pasts and possible futures mix, enabling a posthuman coexistence between humans and non-humans, close to reparation, mourning, listening and faith in the Others. The *Theater of Disappearance*, of which, according to our reading, the film trilogy of the same title and other previous installations by the artist such as *Los teatros de Saturno* (2014) participate, tries to coagulate, aware of its imminent destruction, an ecological and political thought that plays / mourns carefully with the remains, and that opens up to the parasitic porosity of the symbiotic real (Morton, 2019).

Keywords: Artistic speculation, Human Age, Unworld, Inhabit



¿Qué condiciones de habitabilidad inventaremos, dentro y fuera de los hogares humanos, una vez asumida la falsedad del mononaturalismo capitalista, occidental y andro/antropocéntrico que fantaseaba una biopolítica de las estrellas? Acaso estén en desarrollo nuevas formas de la sensibilidad capaces de imaginar una política pluriespecífica y multiexistente que resista la imposición de un árbitro siempre humano demasiado humano (...) en esta que es, en realidad, una guerra contra el enemigo más visible.

Colectiva Materia

El fin del mundo es un tema aparentemente interminable... por los menos, claro está, hasta que acontezca.

Danowski & Viveiros de Castro

I. La falla de los aparatos: el Fin del mundo humano ha tenido lugar

La Era Humana ha tocado su fin pese a que algunos nieguen la cesura intentando reponer los proyectos, dicen, inacabados de la Modernidad pensada como el estadio más avanzado de una filosofía *de* la historia regida por lo que Ludueña Romandini (Cfr. 2012) llama *principio antrópico*.¹ Hemos entrado, arrastrados ya sea por las narrativas de un motor de combustión interna o las de un régimen de ocupación del suelo, en un Nuevo Régimen Climático a partir del cual los mitemas Naturaleza/Cultura, Sujeto/objeto(s), materia cognoscente/materia por conocer, mundo humano/espacio disponible, pierden la eficacia ontológica-política que tuvieron para los Modernos durante el Holoceno. Los *aparatos* (Cfr. Déotte, 2012) de registro y medición del tiempo inventados en ese período (calendarios, Historiografías como la paleontología, la sociología, relojes analógicos, digitales o cuánticos) fallan al entrar en una colisión que contradice sus *datos* dispuestos uno frente o junto al otro.² Las escalas se confunden, roto el punto de vista, el foco, que posibilita(ba) concebir los límites entre los existentes. Procesos y aparatos del aparecer se estropean ante la intrusión de múltiples agentes (actores, sujetos, objetos) que fueron borrados de los mapas antropocéntricos por una operación de *violencia colonial*. Otros aparatos, los de lecto-escritura forjados en los últimos dos siglos del despliegue del *modo de vida* occidental predatorio ya sean hermenéuticos, críticos o triunfalistas, pese a la inequivalencia política de sus diagnósticos y programas de acción, coinciden en un punto: los agentes

1 En *Más allá del Principio antrópico: Hacia una filosofía del Outside*, el filósofo argentino Fabián Ludueña Romandini afirma que todos los intentos elaborados por ciencias como la biología y la física (la cosmología posteinsteiniana y la física cuántica por igual) en el siglo XX, y los pensamientos filosóficos anti- y/ -posthumanistas desde Nietzsche a Agamben, pasando por Heidegger, Deleuze y Derrida (y la lista se puede alargar hasta hoy enumerando a Braidotti y Haraway entre otras) si bien efectuaron un desplazamiento del legado humanista y antropocéntrico con el que hizo su entrada la figura del Hombre en Occidente, y más tarde en (casi) todo el *orbis terrarum*, desde la Modernidad temprana, ninguno de esos desprendimientos ha podido desanudarse del principio antrópico ya sea en su versión débil o fuerte. Dicho principio, desprovisto del lazo antropocéntrico, si bien prescinde del Hombre en cuanto sustrato metafísico en el cual se fundamenta un sistema filosófico, funde a aquel (en un intento por salvar su importancia cósmica) en una amalgama indisoluble, especie de sopa cuántica, con la Vida y a esta con el Cosmos y el Tiempo. Una verdadera post-metafísica a la altura de un posible multiverso infinito debe pensar ya no el devenir de la Vida sino aventurarse en la topología del Outside, donde el fenómeno vida no es sino una zona contingente, una "porción mínima, casi inexistente del Universo. (...) [En cambio] el Universo abiótico es infinitamente anterior a la vida y probablemente lo sucederá (...). Si tan solo se pudiese explicar el mundo inerte y las potencias que lo pueblan un día, quizá, se podría explicar al hombre como efecto secundario" (2012: 63-64).

2 Tomamos prestado el concepto de *aparato* de Déotte elaborado en relación a la estética y lo extendemos para pensar que el sentido (la sensibilidad, semántica y percepción) del tiempo, el cual se halla, al igual que los saberes y las artes para Déotte, configurado por una red de aparatos técnicos que posibilitan su aparición fenomenológica. Así, sentir el discurrir progresivo, poder medir el cambio, ser pasibles del ritmo, del tiempo se da en el marco de aparatos que hacen-mundo y hacen-comunidad (cosmética). El problema con determinados aparatos historiográficos (todo aparecer necesita de una superficie de inscripción, recuerda el filósofo francés) que posibilitaron la concepción y la escritura de la Historia (de las culturas, de las sociedades modernas, del Homo-sapiens y la Historia Natural, entre otras historias que no hemos dejado de contarnos hace por lo menos cinco siglos, si no antes) es que dejan de funcionar, fallan, ya no pertenecen a nuestra época, o bien han dejado de hacer *la* época Moderna. Tal vez sea más preciso decir que hacemos un uso libre del concepto para detectar otros aparatos distintos a los apuntados por Déotte, ya que la idea de que la temporalidad está determinada por aparatos es suya. De hecho lo dice explícitamente cuando distingue dispositivo de aparato: "Por sobre todo, lo que distingue al dispositivo del aparato es que solamente el segundo inventa/encuentra una temporalidad, por lo tanto el análisis de la temporalidad será él sometido a la condición de los aparatos" (2012: 22).

no-humanos dotados de grados variables de porosidad y apertura simbiótica (entre los que contamos a los pueblos no-modernos “humanos” leídos por ejemplo por la máquina capitalista como in-humanos civilizables o aniquilables) no existen en tanto agentes “de/con derecho/s”, no hacen historia o, finalmente, no son sino materia bruta extraíble y explotable.

El fin no ha tocado solo a la figura del Hombre (Cfr. Foucault, 2008), cuyos bordes actuales coinciden con el individuo heteronormado, blanco, occidental, empresario de sí, sino que acecha las condiciones materiales de sostenibilidad de las millones de formas de vida que *hacen* coagencialmente al hiperobjeto (Morton, 2018) Tierra. Lo que venga después del fin de esta época innombrable o sobrenominada, de haber efectivamente algo (Antropoceno, Era de la Asimetría, Gran Aceleración, Capitaloceno, Necroceno), es decir, lo que pueda llegar a sobrevivir y con-figurarse con los *restos* materiales de los colectivos terrestres luego de la ¿caída? de los *humanos* (véase Latour, 2017), o bien a desfigurarse para tomar la forma transhumana bajo el imperio discreto del *bit* (según las teologías del cuerpo glorioso de silicio, en un hábitat extraterrestre), es la herida abierta en el pensamiento.³ Inmersos en esa herida, en esa cesura, el futuro vacila.

Tal como lo enuncia Rosi Braidotti, nuestro tiempo está marcado por la condición posthumana (Cfr. Braidotti, 2015): ¡bienvenidos a tiempos interesantes! dirían Žižek o Danowski & Viveiros de Castro (2019); inquietantes diremos nosotros.⁴ La Humanidad se halla acosada por un sinfín de “fuerzas extrañas”, agentes desencadenados (no hablaremos ni de descubrimiento, ni de creación, acciones demasiado antropocéntricas) por la inercia, entre otras tramas, de la red del tecnocapitalismo. Fenómenos meteorológicos “reunidos metodológicamente” bajo el mote del calentamiento global, la basura química, los desechos plásticos y radioactivos, la desertificación, el crecimiento de los niveles del mar producto del deshielo, la acidificación de los océanos, la extinción de insectos, animales y plantas, la aparición de virus infecciosos, la aniquilación de pueblos indígenas en tanto formas de vida alternativas, etc... son huellas que indican el anunciado fin. Paradójicamente habitamos un *in-mundo*, en varios sentidos. Uno de ellos podría enunciarse de la siguiente forma: el *mundo*, ese efecto estético moderno ideado por el aparato perceptivo occidental y sus derivas filosóficas, fenomenológicas y sociales, se ha destruido. El concepto de Naturaleza que hacía las veces de fondo para el develamiento del claro del Ser, del *mundo humano* en definitiva, se ha difuminado:

ese práctico telón de fondo para los mundos-de-la-vida humana ha dejado de existir, y junto con él, el acogedor concepto mismo de *Lebenswelt* (...) que no era

3 Para una introducción sucinta al transhumanismo recomendamos al lector los siguientes capítulos de autores argentinos: “Época VI: *Primo Posthuman* y el ‘dios por venir’” incluido en *La comunidad de los espectros I. Antropotecnia* (Ludueña Romandini, 2010: 199 ss.) y “Transhumanismo”, presente en ¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no?: Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro de Alejandro Galliano (2020: 150 ss).

4 La categoría de lo inquietante puede pensarse dentro de la familia de lo perturbador y lo siniestro. Pensadores como Mabel Moraña (2017), Vicente Serrano Marín (2010) y Jesús Alonso Burgos (2017), emprendiendo una lectura filosófica sobre nuestro tiempo a partir de *figuras* como el monstruo, el ciborg, el autómatas y otras criaturas que pueblan los imaginarios de géneros como el terror y la ciencia ficción -que durante el pasado siglo XX eran considerados “menores” por los centros del saber académico- permiten pensar nuestra experiencia contemporánea bajo el parámetro de lo inquietante. Lo que se inquieta y se resquebraja es la esfera inmunitaria Humana (la episteme Humanista y la figura del Hombre a la que aludimos anteriormente), sumergiéndonos en un espacio-tiempo enrarecido para la sensibilidad occidental que construyó su mundo de la vida soñando monstruos y expulsándolos del territorio de la *civitas* moderna. Como bien apunta Morton en su análisis sobre la agrologística y los efectos violentos del Desgarro que “*consiste en el establecimiento de un ‘mundo’ humano acogedor, aparentemente autónomo y explosivamente holista, asilado del paranoico juego, perturbador/maravilloso de lo real simbiótico*” (2019: 44), el Valle Siniestro como espacio-concepto ideado en el campo de la robótica implica ubicar a determinados seres inquietantes en ese territorio que es preciso mantener alejado del contacto y la mirada del “ser humano saludable”, para mantener el cuerpo y la psique de este último en ese estado “saludable”. Sin embargo, este Valle se ha desmoronado, acosado por la irrupción no solo de esas figuras antropológicas (robot, ciborg, autómatas clones), para usar la expresión de Éric Sadin (2017), sino por figuras no-humanas como Gaia, las Tierras en Trance de las que habla Andermann (2018), los espectros de Morton (2019), los holoentes y la simbiosis de Haraway (2019), y un largo etcétera. Nos deslizamos, subscendientemente desde el Valle Siniestro hacia lo que Tim Morton llama la *Llanura espectral*, y los espectros, lo sabemos desde niños, inquietan nuestros pasos, ya sea en la vigilia o en los sueños.

sino una historia que nos contábamos en el interior de un enorme hiperobjeto distribuido masivamente llamado clima (Morton, 2018: 177).

En otro sentido, al caerse el telón de fondo del mundo humano moderno se abre el campo de visión hacia otros mundos (ya contenidos allí previamente pero encubiertos por la mencionada violencia colonial). Destrucción del mundo, borramiento o fuga del punto de vista occidental, demolición de las escalas espacio-temporales humanas (occidentales) regulares: la zona metamórfica físico-química sobre la que se asienta la multiplicidad del fenómeno vida se ha tornado conmovible e inestable, capaz de responder a las fuerzas del Capital y la infraestructura tecnológica perpetradas durante siglos por los Modernos. Inestabilidad que no es sino la sombra retrofuturista de lo que ciertos apocalípticos llaman Sexta Extinción. Luego veremos que ambos sentidos no son necesariamente divergentes. Como anticipación podemos decir, parafraseando a Yuk Hui (2020), que la transformación de la Tierra en un gigantesco sistema tecnológico, producto de la globalización de la tecnología moderna capitalista y su *ethos* extractivista, ha llevado a la pérdida del cosmos. Y esa pérdida, producto de la sustracción de una diversidad de *mundos* (no solo posibles, sino actuales, contemporáneos al *mundo humano occidental*) –lo que muchos pensadores llaman cosmopolíticas– por la violencia colonial del tecnocapitalismo significa que “ya no percibimos nada detrás o más allá de la perfección de la ciencia y la tecnología” (Yuk Hui, 2020: 43).⁵

II. Los teatros de la desaparición: umbrales y siembra de Otros mundos

Para autores como Ludueña Romandini, la *Humanidad* en tanto figura epistémico-histórica ha muerto. Nosotros somos los Póstumos, seres que aún no hemos dado con la estructura del *inframundo* en el que hemos despertado como consecuencia de violencias reiteradas ejecutadas bajo la *fuerza* del Capital. El apocalipsis es inminente, su sombra tiene las características del *hiperobjeto* mortoniano: es viscosa, ocupa un *espacio de fase* de alta dimensión y habita una temporalidad inmensa, irrepresentable en términos humanos (recordemos la idea de la falla de los aparatos de medición del tiempo). “Habría que decir que nuestra época todavía no configura su nombre precisamente porque su estructura está aún en agencia y no ha estabilizado sus formas” (Ludueña, 2018: 36).

Justamente en esta nueva época suspendida se instala la *especulación artística* de Adrián Villar Rojas,⁶ artista visual rosarino multipremiado a nivel “global”. El arte de Adrián Villar Rojas se ha relacionado en ocasiones con el Land Art nacido en la segunda mitad del siglo XX y cuya primera definición fue propuesta por Robert Smithson. El Land Art –también llamado Earth Art– es parte de lo que se conoce como arte ambiental y se caracteriza por un trabajo con materiales “naturales” presentes en paisajes específicos (madera, tierra, arcilla, minerales, aire, agua) interviniendo esos lugares. Se trata casi siempre de espacios abiertos con obras que están pensadas para desaparecer por un trabajo de las fuerzas entrópicas a las que está supeditado todo lo que existe, sea biótico o abiótico. Las instalaciones se caracterizan por su propia mutación, estando expuestas, como todo, a la adaptación de un ambiente que a su vez se ve transformado por el modo de existencia del nuevo existente. Como si de un organismo se tratase, estas

⁵ El reverso del gigantesco sistema tecnológico (occidentalización del globo), es decir, la imagen del globo unificado por el modo de vida *moderno* erigido como universal, único y último estado de la evolución homínida, está dado, en la propuesta de Yuk Hui por la fragmentación de esa imagen de mundo a partir de la categoría de tecnodiversidad. A la cosmopolítica del giro ontológico operada en la antropología de autores como Anna Tsing, Viveiros de Castro, Bruno Latour, entre otros, Yuk Hui afirma que es necesario releerla en los términos de una aventura cosmotécnica (Cfr. Yuk Hui, 2020).

⁶ Agradezco a mi amigo José Platzeck por haberme hecho conocer la obra de Villar Rojas. En realidad este debía ser un trabajo en conjunto pero su partida a Barcelona y luego las disincronías de la vida no lo hicieron posible.

instalaciones artísticas viven vectorizadas por las fuerzas entrópicas de la materia: desintegración y erosión, destrucción y desaparición, como finalidad o auge de estas obras expuestas al paso del tiempo. Sin embargo, las (des)obras del artista argentino, que trabaja en colaboración con un grupo de profesionales (técnicos, científicos y artistas) conformando una comunidad nómada, se adscriben a otras corrientes contemporáneas como el bioarte y el arte ecológico o ecoarte,⁷ aunque quizás esté más cercano al primero. Instalaciones como *Mi familia muerta*, *Mi abuelo muerto* o *Los Teatros de Saturno* por citar solo un par de ellas, trabajan no solo con materiales “naturales” sino con materiales “artificiales” como el plástico, el vidrio, con objetos industriales, mercancías manufacturadas como zapatillas de marcas reconocidas, etc. Las instalaciones no solo interrumpen un paisaje abierto como los bosques de Ushuaia (*Mi familia muerta*) o una institución artística como el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles o las terrazas del Metropolitan Museum de Nueva York (ambas instalaciones si bien son diferentes en sí mismas llevan el mismo título: *El teatro de la desaparición*), sino que a lo largo del montaje, de la puesta en exposición, se produce un proceso de investigación y experimentación entre el equipo de trabajo y una serie de entornos o envolturas (culturales, institucionales, comunitarias, etc.) que posibilitan el desarrollo del organismo que se instala, y que bajo el *aparato* moderno del Museo pensamos como obra de arte.

Entre el conjunto de sus instalaciones y filmografía, Villar Rojas ha venido trabajando en los últimos años una suerte de macroproyecto artístico y existencial llamado *El teatro de la desaparición*. Dentro de esta serie de instalaciones cobijadas bajo el mismo título se destacan las exposiciones presentadas durante 2017 en el MOCA de Los Ángeles y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Tres films cuyos títulos son: *A War on Earth*, *Unknown Soldier* y *The Most Beautiful Moment of War* (1h58'37" producidos por Rei Cine SRL bajo la dirección de Adrián Villar Rojas) conforman la trilogía que lleva el mismo nombre –*The Theatre of Disappearance*. Si bien parece una mera cuestión de nombres, la extensa obra del joven artista rosarino es una larga e ininterrumpida reflexión sobre la transitoriedad del arte, la irrupción del accionar humano en la Tierra y las huellas o el registro de inscripción sedimentado en las capas geológicas del tiempo planetario en comunión con otras especies vivas y materiales no-vivos. Villar Rojas es presentado muchas veces como escultor o artista visual, sin embargo, en varias entrevistas él piensa su papel como el de un director de escena. Obras como *Los teatros de Saturno* montada en la galería kurimanzutto de Ciudad de México en 2014, y la serie de *El teatro de la desaparición* respaldan esta última caracterización. La labor del artista en estas obras, al igual que en los films de su autoría, pareciera ser la de un sujeto que observa la disposición espacial y da pistas o elabora un guión abierto para que los actores que han de intervenir en el teatro una vez levantado el telón interpreten su rol a la manera experimental de una performance. La característica distintiva de este teatro es la de estar habitado desde el comienzo por la conciencia de su propia desaparición, de la fragilidad y la contingencia de todo lo que allí existe e insiste en interactuar. Teatro de la desaparición protagonizado por el espectro de Saturno. Pero la melancolía que recorre gran parte de la obra de Villar Rojas no paraliza ni se queda atascada en búsqueda del objeto perdido, sino que al reparar en la caducidad de cualquier existencia imagina modos de hacerle un lugar en la memoria y el cosmos compartido por las sociedades humanas a aquello que ha desaparecido o está en peligro de extinguirse.

7 Con respecto a ambas corrientes Jens Andermann nos aclara la cuestión: “Si el primer término, sugerido por primera vez por el artista brasileño Eduardo Kac en relación a su instalación-performance *Time Capsule* (1997), se refiere al uso artístico de ‘las propiedades de la vida y sus materiales [en función de] cambiar organismos al interior de su especie o de inventar una vida con nuevas características’ (Kac, 2007: 18), apoyándose en biotecnologías como la ingeniería genética, el segundo abarca un abanico amplio y heterogéneo de obras que investigan procesos de cambio y crisis ambiental, usando soportes que van de la fotografía y el video a la instalación y la escultura, con frecuencia acercándose a la investigación artística.” (Andermann, 2018: 393).

El teatro de la desaparición o los teatros de la desaparición puede ser uno de los tantos nombres de la labor artística, reflexiva y especulativa de Villar Rojas. En *Los teatros de Saturno* (2014), por ejemplo, los visitantes de la galería kurimanzutto accedieron –y nosotros lo hacemos a través del registro visual que quedó de la exhibición en videos e imágenes fotográficas– a un espacio-tiempo extraño, inquietante, donde pareciera haber acontecido una catástrofe reciente. En ese tiempo suspendido, tenemos la sensación que un orden comienza a emerger de entre los restos de objetos superpuestos, yuxtapuestos, dispuestos en líneas que recuerdan al de una siembra. Y se trata de una siembra porque el suelo de la sala principal ha sido tomado por una gruesa capa de tierra. En ese espacio, a la manera de un teatro, comienzan a suceder cosas: zapallos y sandías crecen, maduran, se pudren, flores y frutos germinan en frascos de vidrio, zapatillas y objetos de metal entran en contacto, como si formaran por instantes un basural de cualquier ciudad contemporánea, con vasijas de barro esmaltadas y pintadas con pigmentos, cruzando así el tiempo de la industria con el de la alfarería artesanal. El suelo de tierra recibe desde el techo abierto la luz del sol, razón por la cual la fotosíntesis hace las veces de agente necesario para el desarrollo de todo lo que acontece en este teatro post-apocalíptico. A medida que los días pasan, las sandías y los frutos que no han sido cosechados vuelven a la tierra y enriquecen el compost, atrayendo moscas e insectos. Si en la antigua Roma Saturno era el dios de la cosecha, y en su honor se festejaban las saturnales decorando las casas con plantas y figuras de barro para celebrar la nueva venida de la luz, en la obra de Villar Rojas la luz y el tiempo que transcurre gracias al compostaje de los objetos interactuando agencian la posibilidad de un mundo nuevo. Pequeños fragmentos de mundos pasados, que al ser observados desde una perspectiva móvil y a ras del suelo trazan un laberinto, convergen en la siembra de un mundo interconectado del que los espectadores de la obra participan deambulando entre esos restos que a su vez son parte de un tiempo por venir.⁸

Algo similar sucede en las instalaciones montadas tanto en el MOCA de Los Ángeles como en el Metropolitan Museum de Nueva York. Ambas llevaron por título



Vista de la exposición *Los Teatros de Saturno*, de Adrián Villar Rojas, en kurimanzutto, Ciudad de México, 2014. Foto: kurimanzutto⁹

⁸ Una pequeña reseña con imágenes de la instalación puede verse en la entrevista audiovisual de Jordan Bahat titulada "Adrián Villar Rojas: Los teatros de Saturno" de Jordan Bahat, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=qJEE-yNCHQM&ab_channel=NOWNNESS
⁹ Imagen extraída de <https://artishockrevista.com/2014/03/07/teatros-saturno-adrian-villar-rojas-kurimanzutto/>

The theatre of Disappearance, a pesar de que se trataba de muestras con esculturas y objetos visuales diferentes. En estos trabajos Villar Rojas despliega sus esculturas monumentales, tal como lo hiciera en trabajos anteriores como *Mi familia muerta* (2009), donde el artista esculpió en madera y greda cocida al sol una ballena de 28 metros en medio de un bosque de araucarias de Ushuaia. Y, como sucediese con esta obra *site-specific*, y con *Los teatros de Saturno*, en las obras del MOCA y el museo de Nueva York, el mismo interrogante pareciera sobrevolar los espacios museales devenidos mundos espectrales donde el hoy, el ayer y el mañana tambalean y se detienen al borde de un Final que acecha por todos los flancos esos pequeños mundos: ¿cómo sobreviviremos al Antropoceno, nosotros los humanos modernos? ¿Seremos capaces de imaginar formas artísticas y creativas, técnicas comunitarias de vivir y morir en un planeta dañado? ¿Qué estamos haciendo en este presente inquietante para despertar de la pesadilla del Fin?

En la exposición del MOCA, pilares que pueden ser interpretados como monolitos de una cultura futura, pero que a su vez simulan ser el registro estratigráfico de la Tierra, se hallan dispersos en las amplias salas custodiando unas cámaras vidriadas de distinto tamaño. A su vez, distintas e inmensas rocas se encuentran diseminadas en el suelo, como si fueran testigos mudos de un mundo alienígena o post-humano. Todo en esta instalación remite al imaginario extraterrestre, con Marte como representante icónico de esos mundos ensoñados interestelares. Las paredes pintadas de un azul profundo y el suelo gris terroso rodean las esculturas sumergiéndonos en los confines de un hábitat cosmológico a lo Carl Sagan. El secreto de este Cosmos inmerso en el silencio de los espacios infinitos está encapsulado en las vitrinas que pueden ser tanto cámaras criogénicas como sarcófagos a la vista de todos. Allí se guardan y se exhiben objetos enmarañados que conviven en un microespacio surrealista. Huesos humanos, plantas que crecen, frutas, desechos o partes de artefactos –encontramos por ejemplo una rueda–, un costillar de vaca y otros cortes de res como si estuviésemos en la góndola de supermercado o una carnicería de barrio, etc. Al recorrer este mundo nos damos cuenta que esos sarcófagos, cámaras criogénicas o frigoríficas son micromundos en sí mismos, fragmentos y porciones de modos de vida que en conjunto hacen las veces de capas sedimentadas, pero que no por ello dejan de estar vivas y en movimiento –al igual que las rocas de todo cuerpo celeste–. El MOCA bajo la “dirección” de Villar Rojas se ha convertido en un hiperobjeto mortoniano, e ingresamos, tal parece, en la *Llanura espectral* de la que hablamos en la Nota 3.





Vista de la instalación de Adrián Villar Rojas: *The Theater of Disappearance*,
22 de octubre de 2017– 13 de mayo de 2018 en *The Geffen Contemporary at MOCA*,
Foto de Studio Michel Zabé¹⁰

La muestra perteneciente a la serie titulada *The Theatre of Disappearance*, esta vez presentada en la terraza del Met de Nueva York y, al igual que la del MOCA, en 2017, exhibió un variado conjunto de esculturas de gran escala. Se trata de estatuas hechas del mismo material, una espuma de uretano revestida de pintura mate industrial, que se distribuyen alrededor y encima de mesas con sillas dispuestas a la manera de un gran banquete. Las esculturas fueron hechas a partir de un escaneo de cientos de objetos artísticos pertenecientes a los departamentos curatoriales del museo, que al ser replicadas se mezclaron con facsímiles de figuras humanas contemporáneas –el mismo artista se escaneó a sí mismo, así como a su *staff* y sus familias–. Los visitantes

¹⁰ Imágenes extraídas de <https://www.moca.org/exhibition/adrian-villar-rojas-the-theater-of-disappearance>. Varias fotografías de la instalación se encuentran en este sitio.

asistieron así, y nosotros lo hacemos a través del registro audiovisual, a los últimos momentos de una fiesta en decadencia: la fiesta de miles de años de cultura y arte humanas provenientes de espacios y tiempos distantes y distintos. Una fiesta donde los bordes entre los objetos, el mobiliario, y las estatuas se confunden y derraman unos sobre otros. El resultado: exóticas hibridaciones de máscaras, animales, monedas, vasijas, platos antiquísimos, faraones, gestos corporales en plena tensión anímica donde se hace difícil y casi imposible reconocer y separar las figuras y las formas originales para distinguir la procedencia espacio temporal de cada material-presencia que asiste a este gran banquete. La última cena o el primer convite de un mundo en ruinas, donde los restos se apilan en una especulación delirante abierta a un tiempo que insiste en su decurso a pesar del caos que lo circunda.



Vista de *The Theater of Disappearance* en la terraza del Metropolitan Museum de Nueva York en 2017¹¹

11 Imágenes extraídas de <https://adrastuscollection.org/el-teatro-de-la-desaparicion-de-adrian-villar-rojas/?lang=es>

En los límites de un espacio-tiempo espectral *El teatro de la desaparición*—donde incluimos como se puede apreciar las instalaciones del MOCA, el Met de NY, *Los teatros de Saturno* y quizás la totalidad de la obra del artista argentino—no-vivo y tampoco no-muerto del todo, el Fin se ensancha, encarnado en la materialidad vibrante de objetos que parecieran partir de un orden, una organización de los elementos realizada por el artista rosarino y su equipo humano de trabajo. Objetos dispuestos en un orden precario, pero que expuestos a la transfección afectiva constitutiva de *lo real simbiótico* (Cfr. Morton, 2019) *subsisten* co-agenciando otro mundo, el in-mundo que estaba ocluido por el punto de vista que creaba el antiguo mundo efecto del aparato perspectivista; un *inframundo* aparentemente pobre, diría Heidegger, pero, es el deseo que alimenta la posibilidad de futuro, intensamente más rico. Los límites en tanto contornos externos, ese orden previo al que aludimos, desaparece, y los flujos temporales surgen del encuentro entre los objetos (agentes), encuentro que es un modo de subsistencia tal como lo entiende Alexandre Nodari (2016). El límite en los *modos de subsistencia* es trabajado desde dentro de las cosas mismas, cultiva el encuentro des-metrificado, se nutre del humus, de la tierra cultivada, haciendo lugar a una “permacultura semiótica” donde lo virtual coexiste con lo real, donde *los individual boundaries* se ven literalmente humillados. Entre esos límites-contornos destrozados se hallan aquellos que delimitan la figura del sujeto humano ideado por la metafísica occidental de Descartes en adelante. Que sean humillados significa que son devueltos al humus común de la Tierra, caída estrepitosa desde las alturas de un risco en que por ejemplo un caballero del siglo XIX contemplaba la Naturaleza sublime,¹² o bien hoy desde un satélite, que dirigiéndose a Marte, permitiría a un ojo (¿orgánico o de silicio?) contemplar el antiguo sitio que lo cobijase.¹³ Lo que cae es el aparato Moderno por excelencia: “la posición visual distanciada y soberana que fundó el régimen representacional en Occidente” (Andermann, 2018: 333). En cada instalación analizada se va tramando un lenguaje hecho de fósiles de pasados imaginarios, así como de testigos de un futuro especulativo cuyas presencias fantasmagóricas se cruzan en un presente denso, espeso y conflictivo.

12 Nos referimos, como el lector habrá podido intuir ya, a la pintura *Caminante sobre un mar de nubes* del alemán Caspar David Friedrich.
13 La carrera espacial, un segmento de la Guerra Fría—que hoy, caído el muro de Berlín y anunciado el fin de la historia con megafonos por Fukuyama, ha sobrevivido y se ha fortalecido en una especie de *Nachleben* superpoderoso en manos de capitalistas como Elon Musk—ha puesto en marcha ya no la *geohistoria* de la que habla Bruno Latour (2017), sino una *cosmohistoria* que al parecer recién está comenzando. Pero hablar de carrera espacial es borrar una vez más la violencia colonial, esconder al *homo conqueror* que protagoniza ese programa narrativo de la Conquista del espacio exterior. “Si durante los diez primeros años viajaron fuera del planeta tres perras, dos chimpancés, dos tortugas, moscas, gusanos, hongos y algunas plantas, ya para 1961 Yuri Gagarin inauguraba, a bordo de la Vostok 1, un nuevo sentido de lo exterior reconfigurando, con mucha precisión, lo que significaba considerar al planeta tierra como un conjunto cerrado: un globo azul, visible y fotografiable desde las ventanitas circulares de las naves espaciales. Conquistar el espacio, no obstante, no solo significaba poder viajar a través de él sino más bien apoderarse de otros territorios. La Tierra ya era percibida como un lugar de confinamiento y salir a la búsqueda de nuevos territorios por colonizar constituía la reafirmación de que los humanos buscaríamos sin cansancio aquella frontera que nos separaba del territorio vecino. ¡Hasta el infinito y más allá!, sonaba como arenga ubicua: éramos todos astronautas de juguete que nos autopercebíamos humanos, como el cándido Buzz Lightyear. Aquella frontera, vale notar, solo servía para probar la fuerza colonizadora de los terráqueos y daría lugar a una fascinante categoría que, lamentablemente, no tuvo mucha repercusión: la de bionauta” (Colectiva Materia, 2020: 95). Las fotografías del planeta Tierra desde el punto de vista del espacio exterior (una de las más famosas es aquella tomada por William Anders desde la órbita lunar en 1968, un año antes del gran paso dado por la Humanidad—el Hombre, encarnado por la bota astromecánica de Neil Armstrong—en la superficie lunar—devenida soporte de inscripción: la escritura occidental se hizo allí efectivamente extraterrestre—) se han multiplicado desde 1966 en adelante. Ese punto de vista exterior incrementa el sueño de la colonización marciana y más allá. Junto con Peter Sloterdijk en relación a la importancia del punto de vista extraterrestre y sus implicancias ontológico-políticas podemos decir: “los constructores de naves espaciales y estaciones espaciales, que contemplan el universo próximo a la Tierra como lugar posible y real de estancia de seres humanos, en modo alguno amplían solo los radios de acción de nuestra dotación sensorial y de nuestro alcance cinético, aunque esos aspectos no sean desdeñables. Más bien lo que hacen es crear islas artificiales en el espacio, apropiadas para acoger por un tiempo un cierto número de habitantes provenientes de la Tierra. Se percibe inmediatamente que esto es mucho más que una mera ampliación de la percepción y del movimiento en espacios de juego mayores. (...) [A]hora los mundos basados en la Tierra (que también se llaman culturas) pueden mirar por primera vez a un supramundo común realmente existente. A partir de ahora hemos de vérnoslas con una trascendencia creada por los mismos habitantes de la Tierra, trascendencia que se distingue con ventaja de las trascendencias tradicionales—metafísicas o religiosas simbólicamente codificadas—por el hecho de que permite una sólida comunicación recíproca con ella. La asimetría metafísica entre la trascendencia divina y la participación humana en ella se sustituye ahora por la asimetría posicional entre estación espacial y estación de Tierra” (2018: 104 ss).

Foto Nasa¹⁴

Es posible pensar a *El teatro de la desaparición*, nombre metonímico de la trayectoria de Villar Rojas, como un gran dispositivo que suscita una demorada e iterativa experiencia de pasaje benjaminiano. Un umbral donde lo que fuese pensado como *lo humano* desde las epistemologías modernas de Occidente, va perdiendo su especificidad y el código (desde lo lingüístico hasta el ADN) que lo separa del infinito y umbroso compost material. El “gran” umbral que emerge en cada instalación singular intenta colocar la finitud (la forma) humana en un universo de billones de finitudes (Cfr. Morton, 2018: 42). Lo que aparece es el in-mundo. In-mundo no solo implica una “liberación” de las amarras de la idea de *mundo* sostenida en Occidente sobre el soporte material de vidas y territorios depredados, sino que en ese mismo paso devela lo que estéticamente se ocultaba o aniquilaba para la creación de *ese mundo*. En este sentido el in-mundo da cuenta de una destrucción sobre la que se imprimió la escritura, con la letra de la modernización, del mundo moderno. Podemos decir entonces: el in-mundo que fuese experimentado por “un indio Awa-Guajá de la Amazonia o por los nuevos desplazados de las guerras extractivas en Myanmar, Nigeria o África central” (Andermann, s.f.) se extiende hoy, ominoso, en todo el *globo/mundo* urdido por la red financiera propia del tecnocapitalismo. Esto se aprecia de manera evidente en los tres films que componen la trilogía titulada *El teatro de la desaparición*. La trilogía está compuesta por los siguientes films: *Una guerra en la Tierra* (2015), *Unknown soldier* (2016) y *El momento más hermoso de la Guerra* (2017), producidas por Rei Cine SRL bajo la dirección de Villar Rojas.¹⁵ Aunque no podemos llevar a cabo aquí un análisis pormenorizado de esta trilogía, la ubicamos dentro del macroproyecto de *El teatro de la desaparición* que, en una decisión analítica arriesgada y personal, para nosotros aglutina no solo las instalaciones que han aparecido bajo este título en museos y galerías alrededor del globo, sino aquellas otras tales como *Los teatros de Saturno*. En cuanto a estos tres film, la cuestión de la inespecificidad alentada por movimientos artísticos contemporáneos, como el arte ecológico o el bioarte a los que

14 “La ISS, un balcón único a la Tierra. 11 de Septiembre de 2010. La astronauta e ingeniera de vuelo de la 24ª expedición de la NASA, Tracy Caldwell Dyson, observa la Tierra a través de una ventana desde la cúpula de la Estación Espacial Internacional. La imagen fue un auto-retrato empleando la luz natural. Foto: NASA” (La fotografía y el pie de foto que incluimos en este nota al pie fueron extraídos de https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/grandes-reportajes/las-mejores-fotos-historicas-de-la-tierra-desde-el-espacio_10297/11).

15 Agradecemos profundamente a Noelia Ferretti, parte del equipo de Adrián Villar Rojas, por habernos permitido acceder al material cinematográfico del artista. Sin su amabilidad y predisposición para compartir los films y textos con las declaraciones de Adrián sobre su producción nos habría sido imposible verlo.

nos referimos más arriba, es un ejemplo claro de los lineamientos de Jens Andermann, para quien, bioartistas y ecoartistas son también historiadores y antropólogos de las formas científicas y tecnológicas de captura y transformación de la vida. De este modo, *Unknown Soldier* recupera formas de vida marginadas por la fuerza económica del Capital, pueblos rurales periféricos de Marrakech en tanto resto no-moderno. O bien *El momento más hermoso de la Guerra* exhibe la cotidianeidad de vidas amenazadas y expuestas directamente a la destrucción operada por la maquinaria guerrera del andamiaje tecnocapitalista como en el caso del territorio fronterizo y desmilitarizado de Yangji-ri entre las dos Coreas. La cámara inquieta y nómada, que comenzó a registrar escenas cotidianas en la noche de Shanghai allá por 2012 se volvió una prótesis y un artefacto indispensable en el trabajo de Villar Rojas, captando gestos, fragmentos de vida y tiempos que conviven de manera surreal en nuestro mundo globalizado. Los films, como las instalaciones, ordenan y producen una arqueología de la tensión entrópica, la insistencia de formas orgánicas e inorgánicas en su aparecer y desaparecer en la Tierra. Las manos de un alfarero creando una vasija de barro, ancianos orientales trabajando en sus cosechas mientras los megáfonos anuncian la posibilidad de un ataque aéreo, frutas creciendo en un paisaje desértico, actos cotidianos, la mega ingeniería de un museo en lo que fuera una planta eléctrica en Shanghai, la vida en los monocultivos sojeros en Rosario; todo convive en un montaje audiovisual potente, en una ficción especulativa que narra desde el fragmento y su interacción horizontal y delirante llanura espectral que habitamos en nuestro precario siglo XXI.

Los trabajos de Villar Rojas, como parte del ecoarte y utilizando técnicas del bioarte, tienen

una dimensión (bio)política, en cuanto producen discursos y enunciados inespecíficos: no llegan a volverse ciencia, pero tampoco son tan claramente asimilables al arte en cuanto a sus procedimientos y afiliaciones formales, ni, finalmente, se reducen únicamente a mensajes políticos de militancia ecológica (...). Ciencia, arte y política se confunden en una deliberada puesta en indeterminación del soporte que, no obstante su pertenencia biotemática o biomedial, participa y también se desmarca de esos tres ambientes de enunciación (Andermann, 2018: 400).

III. Adrián Villar Rojas: especulación artística en los confines

Al introducirnos en el análisis de Villar Rojas hablamos de *especulación artística*. El concepto de *lo especulativo* se ha introducido en los saberes científicos, sobre todo en el terreno de las Ciencias Sociales y Humanas, en la última década. Lo vemos así desfilar en las filosofías del realismo especulativo, inmiscuirse en la fabulación teórica de Donna Haraway y su metodología SF (*speculative fiction, science fiction, speculative feminism and so far...*), o bien retornar en algunas propuestas del giro ontológico del discurso antropológico en autores como Viveiros de Castro (2019) y Alexandre Nodari (2015). Pero la caja de herramientas que resuenan en la acción especulativa no es la misma en cada una de ellas. Trazar un mapa que dibuje los espesores del laberinto del concepto excede ampliamente los objetivos de este trabajo, no obstante precisamos definir qué hay de especulación en el arte del artista nacido en Rosario. Para empezar diremos que lejos está de lo especulativo tal como aparece en el materialismo especulativo de Quentin Meillassoux (2015), para quien la especulación filosófica procede mediante la creación de conceptos a partir del ejercicio puro del pensamiento sin contacto alguno con lo que Foucault o Bachelard, desde pensamientos distintos, llamaran “positividades”. Es decir, para Meillassoux “el mero pensamiento basta para articular algo verdadero acerca del mundo (...) los filósofos no necesitan salir de sus mentes meditativas para hallarse en el salvaje Afuera metafísico” (Maniglier, 2020: 113). Por el contrario, creemos que proyectos artísticos como *El teatro de la*

desaparición, que se vale de diversos soportes y dispositivos técnicos y saberes varios es una puesta en marcha no solo del pensamiento y la imaginación, sino del andamiaje de otros posibles, es decir una apertura indicialmente puesta en el futuro en el tejido ontológico del Ser en un momento dado, que requiere una “modificación de nuestras presuposiciones más básicas cada vez que nos enfrentamos con una novedad radical” (Maniglier, 2020: 115). Y por ello, en la época donde la habitabilidad en la Tierra se halla amenazada de muerte, implosionadas figuras como las del Hombre y la Naturaleza, novedades radicales si las hay para los incrédulos Modernos, necesitamos movilizar la especulación, enfrentarnos de modo creativo a aquellas positividades que irrumpen (como los hiperobjetos de Morton) deshaciendo lo pensable y su “distribución de lo posible y lo imposible en términos de ‘significado’” (Maniglier, 2020: 125). En este sentido la especulación artística forma parte de la tarea de horadar la narrativa del Fin del mundo y fabular (imaginando, visibilizando, reponiendo) salidas a la maquinaria predatoria y autodestructiva del tecnocapitalismo y sus sueños de acumulación perpetua y destinos transhumanistas. SF como método y camino diría Haraway,

historias reales que son también fabulaciones especulativas y realismos especulativos (...) [.] historias en las que jugadores multiespecies, enredados en traducciones parciales y fallidas a lo largo y ancho de la diferencias, rehacen maneras de vivir y morir en sintonía con un florecimiento finito aún posible, una recuperación aún posible¹⁶ (2019: 32).

Especular, abrir, umbralar, desanudar y anudar de otro modo.¹⁷

Y se trata de un umbral, pues al pasar por él el sujeto-observador ingresa en un espacio-tiempo *extraño*. Las coordenadas “naturales” (naturalizadas) son inútiles. Al encuentro de la mirada estética y eidética saltan restos y rastros de vidas aparentemente antiguas, o bien de modos y formas de vida soterrados, enterrados por la maquinaria de la modernización; *culturas* las llamaba la “antropología forense” desarrollada en los centros universitarios europeos y norteamericanos por lo menos hasta la primera mitad del siglo XX, culturas casi siempre destinadas a la exhibición museal en tanto material muerto.¹⁸ Mundos reducidos a ruinas casi mudas, donde la basura de los centros tecnológicos de las ciudades del Norte Global coexiste con vidas antropomorfas deshumanizadas y no-humanas bajo la condición de mero despojo y desamparo. Estas ruinas, sobrantes los llama Andermann, intentan ensamblar una convivencia contingente, precaria.

¹⁶ En este pasaje podemos apreciar la polémica que establece Haraway a través de su pensamiento tentacular con las androfilosofías del Realismo especulativo, tales como el mencionado Meillassoux, pero también con Harman o con Brassier, quien de hecho reniega de quienes lo ubican dentro del paraguas del realismo especulativo.

¹⁷ En este recorrido no podemos dejar de mencionar el concepto de ficción como antropología especulativa creado por el escritor argentino Juan José Saer en el ensayo “El concepto de ficción” (Saer, 2016: 13-21). De hecho, para Saer la ficción es sinónimo del ejercicio de la literatura, y más precisamente del arte y el acto de narrar. Alexandre Nodari, en un artículo titulado *La literatura como antropología especulativa* recupera de modo novedoso este concepto. Una constelación posible se abre si anudamos y plegamos estos desarrollos con la fabulación de Donna Haraway, para quien la narración, el arte de contar historias y crear figuras (personajes narrativos) es tal vez la tarea más importante a emprender para salir del atolladero apocalíptico del Antropoceno y sus parientes (Capitaloceno, Plantacionoceno, etc).

¹⁸ Sobre este punto en particular resulta imprescindible el libro de Donna Haraway *El patriarcado del osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén* (2015). Para un análisis latinoamericano acerca de los zoológicos humanos modernos, denominados por su creador “colecciones etnográficas”, situado más precisamente en Argentina: “La periferia de lo humano: *monas, antropoides, criminales, partanchines y melancólicos*” (Nieva, 2020). Estos Museos de Historia Natural no solo funcionaron como un “laboratorio de indagación y producción del límite entre lo humano y lo animal” –una variante de la máquina antropológica de Agamben– sino que formaron parte del dispositivo que entre otras cosas produjo “el discurso científico del indígena como una alteridad” (Nieva, 2020: 42). El testimonio de Francisco “Perito” Moreno, fundador del Museo de Ciencias Naturales de la Plata, recuperado por Michel Nieva, refuerza la hipótesis sobre el neologismo de antropología forense aventurada en este trabajo: “lo hice [está hablando de la colección de más de 100 cráneos de restos óseos y veinte indígenas vivos que formaban parte de la exposición del Museo] dado el interés excepcional que para la ciencia antropológica tendrían estas disecciones por tratarse de los últimos representantes de razas que se extinguen” (*idem*). Y de hecho, estas comunidades, según la ciencia naciente, estaban destinadas a desaparecer, no solo por obra de las guerras emprendidas por los modernos Estados Nacionales contra ellas, tales como la Conquista del Desierto, sino porque pertenecían a un estadio pasado, primitivo, salvaje y bárbaro de la línea evolutiva del *Homo sapiens*. La guerra no haría sino acelerar el proceso biológico de evolución perfectible supeditado a la ley de la selección natural recientemente descubierta por Darwin.

El fin opera en varios niveles, y en tanto “tema” se instancia en la inquietante vacilación, propia de nuestro tiempo informe, radicalmente abierta a la pregunta: ¿Hay mundo por venir? Abierto en tanto herida de muerte. Y lo que podemos hacer una vez acaecida es trabajar por la reparación y el duelo de los deudos, de aquellos seres que subsisten en la intemperie después de la destrucción de *su* mundo-ambiente encarnado en las pérdidas irreversibles de existentes con el que compartían un espacio-tiempo que sentían como *refugio*. Los fines se hacen un lugar en el *umbral de pensamiento* que es *El teatro de la desaparición*. Umbral que cobija entonces un pensamiento que se quiere alternativo a la maquinaria predatoria tecnocapitalista occidental, umbral que figuramos líneas más arriba como *un espacio-tiempo espectral*, ubicado en los instantes previos o posteriores, imposible saberlo, a la Sexta Extinción masiva. *Altermundo* postapocalíptico, el pensamiento habitando los bordes de lo imaginable.

Es importante destacar que ese umbral se instala en, ocupa, los terrenos de lo que en Occidente, y a partir del trabajo crítico de las vanguardias, llamamos Institución-Arte (museos, galerías, bienales). Umbral de pensamiento sin embargo que traga, draga, barre con la misma Institución-Arte. *El teatro de la desaparición*: “un pensamiento ecológico y político que trabaja por dentro de las formas estéticas” (Andermann, 2018: 28) para romper el cerco de la práctica semiótico-imperialista del Arte (aparato perceptivo, Museo, Estética como disciplina fundada en el siglo XVIII) entendida como una pieza clave en la producción de la gran obra de arte del Espíritu: el *mundo humano* Moderno occidental. Trabajo de duelo y juego con las ruinas, para arruinar el dispositivo estético, buscando en los agenciamientos generativos de los ensamblajes suscitados por el *medio/umbral*, modos de habitar cercanos a la porosidad, a la escucha, a la inter-acción con los Otros bióticos y abióticos. Nuevos modos de habitar significa quizás escuchar, sin estetizar, también entre esos Otros agentes, a los pueblos categorizados como bárbaros o primitivos por la *episteme* occidental y su filosofía del progreso y el desarrollo.

La desaparición entonces como tema, pero también como flujo que atraviesa los cuerpos de los *objetos* expuestos a las transecciones que *hacen* co-agencialmente ese otro mundo deseado; y más que deseado, urgente, necesario, dadas las condiciones de in-sostenibilidad desplegadas por el accionar *desfuturizante* (Escobar 2017) de matriz occidental. En el silencio del fin, del fin del Hombre, el ruido de los Otros resuena, sus huellas materiales se tornan visibles, palpables, y no solo historizables, sino capaces de *historizar* otras narrativas contrarias a la del Capital. El Tiempo homogéneo del que hablaba Benjamin llega a su fin, y más allá, sugerimos, la *especulación artística* de Villar Rojas imagina que aguarda un multiverso plagado de temporalidades múltiples. Los cuerpos yuxtapuestos: sandías, zapallos, arcilla, frascos de vidrio, plantas, hongos, zapatillas, esculturas grisáceas de híbridos de animales, humanos, faraones, guerreros, monedas, vasijas, etc. en una verdadera *metafísica de la mixtura* (Coccia, 2017) a partir del trabajo de los tiempos. Los flujos del vínculo trazan los tiempos. El tiempo, con “t” minúscula, es convocado como fuerza ontológica performadora por la des-obra de Villar Rojas para horadar los límites que distinguen los procesos de descomposición (muerte) y nacimiento (vida) de las formas vivientes, inyectando incluso “vida” en las partes abióticas de ese *exosistema* arqueológico, nuestro *umbral de pensamiento material, compost* que se alimenta de restos fósiles no-humanos, y humanos, estos últimos tomados en toda su tecnicidad fenotípica extendida (huesos, mercancías, artefactos técnicos). En ese flujo, en ese ir y venir continuo, la mixtura es con-figuración y muerte, *des/con-composición*, un sistema de significación

errante, fluido y frágil [en permanente mutación]. (...). Acá ya no hay más nada que conquistar, ahora solo queda hacer el duelo, reparar, restituir, elaborar lúdicamente el dolor de la mera existencia, aunque por fuera se lo haga con desapego, con distancia, con total horizontalidad y se confundan entonces el

rostro de Cristo, un *iPhone* o una planta creciendo en el interior de una zapatilla repleta de orgánico (Villar Rojas, s.f. entrevistado por Ana Peralta).

En *El teatro de la desaparición*, desde la temporalidad ondulante del *hiperobjeto* universo, todo tiende a desaparecer horadado por la entropía cósmica y, sin embargo, percibidas a una escala “menor”, la del tiempo sub-tendido del devenir, la neguentropía tensa esa desaparición inminente, la estira, almacenando formas que coagulan recursivamente. Las instalaciones desaparecen, irreparablemente, no obstante el umbral habrá contribuido a inseminar en el in-mundo una transformación ontológica de la percepción para imaginar y re-ensamblar otra Tierra que no se dirija hacia la catástrofe.¹⁹ En tiempos inquietantes, al arte toca, en un movimiento de auto desaparición, de autoaniquilamiento

correr el velo y atisbar configuraciones todavía inaccesibles a otros lenguajes. El arte, por definición, vuelve visible lo que no se ve y se vuelve político en el develamiento. Pero lo mueve ahora un apremio mayor que magnifica la empresa, una urgencia cosmopolítica (Speranza, 2019).

Las artes, con minúsculas y en plural, contaminadas por una ecología de saberes, entonces, siendo uno de los tantos aparatos que trazan el mapa cognitivo (Morton, 2018) de nuestro frágil, y amenazado de muerte, *presente*.

19 "El reloj climático avanza y la galaxia sigue siendo un espacio frío e inaccesible, imposible para la vida terrestre. De momento y tal vez para siempre, el cosmos es técnicamente un horizonte cerrado. Sin embargo, nos dice Hache, y ese es el cambio, la Tierra, aunque pequeña y en apariencia poco heroica, puede ser un lugar *cosmológicamente* inmenso, habitado por una multitud. Un mundo caótico hecho de superposiciones de mundos, abundantes y polimórficos, con tiempos, escalas, sentidos y lenguajes diversos. Un espacio de vida infinita, agitando en la materialidad y la multiplicidad de la Tierra, cuyo nombre no se agota en las taxonomías de la ciencia natural" (Ptqk, 2019: 63).

Bibliografía

- » Alonso Burgos, J. (2017). *Teoría e historia del hombre artificial: De autómatas, ciborgs, clones y otras criaturas*. Madrid: Akal.
- » Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del postpaisaje*. Santiago de Chile: metales pesados.
- » Andermann, J. (s.f.). *La ficción inmunda*. Recuperado de: <https://jensandermann.com/2018/05/27/la-ficcion-inmunda/>
- » Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (trad. Gentile Vitale, J. C.). Barcelona: Gedisa.
- » Coccia, E. (2017). *La vida de las plantas: Una metafísica de la mixtura*. (trad. Milone, G.). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Colectiva Materia (2020). El fin del mundo no puede editorializarse. Apuntes en la desorganización. En *Disenso: Revista de pensamiento político. Revista 1. Volumen 1. Año 1*. Mayo 2020. (pp. 91-96).
- » Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2019). ¿Hay mundo por venir?: Ensayo sobre los miedos y los fines. (trad. Álvarez, R.) Buenos Aires: Caja negra.
- » Déotte, J-L. (2012). ¿Qué es un aparato estético?: *Benjamin, Lyotard, Rancière* (trad. Salas Aguayo, F.). Santiago de Chile: metales pesados.
- » Déotte, J-L. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. (trad. Calderón, N.). Santiago de Chile: metales pesados.
- » Escobar, A. (2017). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Buenos Aires: Tinta limón.
- » Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. (2da. ed.) (trad. Frost, C.). Buenos Aires: Siglos XXI editores.
- » Galliano, A. (2020). Transhumanismo. En ¿Por qué el capitalismo puede soñar y nosotros no? Breve manual de las ideas de izquierda para pensar el futuro (pp. 150-159). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy: Taxidermia en el Jardín del Edén* (Gondra Aguirre, A.). Buenos Aires: Sans Soleil.
- » Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. (trad. Torres, H.). Bilbao: Consonni.
- » Hui, Yuk (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. (trad. Lima, T.). Buenos Aires: Caja negra.
- » Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. (trad. Dillon, A.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- » Ludueña Romandini, F. (2010). Época VI: Primo Posthuman y el "el dios por venir". En *La comunidad de los espectros I: Antropotecnica*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Ludueña Romandini, F. (2012). *Más allá del principio antrópico: Hacia una filosofía del Outside*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- » Ludueña Romandini, F. (2018). *Arcana Imperii. Tratado metafísico-político: La comunidad de los espectros III*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- » Maniglier, P. (2020). *Manifiesto por un comparativismo superior en filosofía: Seguimiento de Meditaciones postmetafísicas*. (Trad. Abadi, D.). Buenos Aires: Ediciones Isla Desierta.
- » Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.
- » Morton, T. (2018). *Hiperobjetos: Filosofía y ecología después del fin del mundo*. (trad. Cortés Rocca, P.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- » Morton, T. (2019). *Humanidad: Solidaridad con los no-humanos*. (trad. Cortés Rocca, P.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- » Nieves, M. (2020). La periferia de lo humano – Monos antropoides, melancólicos y parlanchines. En *Tecnología y barbarie: Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción*. (pp. 37-60). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- » Nodari, A. (2015). A literatura como antropología especulativa. *Revista Da Anpoll*, 1(38), pp. 75–85. Recuperado de https://www.academia.edu/17573494/A_literatura_como_antropologia_especulativa
- » Nodari, A. (2016). Limitar el límite: modos de subsistencia. En Acervi, J., Borisonik, H. (comps.) *Viviendo la catástrofe: Inseguridad, capitalismo y política*. (pp. 51-71). Ushuaia: Ediciones UTDF.
- » Peralta, A. (s.f.). Adrián Villar Rojas: Nota de tapa: (entrevista a Adrián Villar Rojas). Recuperado de: <https://hoornik.com.ar/adrian-villar-rojas-nota-de-tapa-n1/>
- » Ptqk, M. (2019). La vida infinita. En Ptqk, M (ed.) *Especies de Chthuceno: Panorama de prácticas para un planeta herido*. (pp. 25-63). Sycorax
- » Saer, J.J. (2016). *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo verde Editorial.
- » Serrano Marin, V. (2010). *Soñando monstruos: Terror y delirio en la modernidad*. Madrid: Plaza y Valdés.
- » Sloterdijk, P. (2018). ¿Qué sucedió en el siglo XX? (trad. Reguera, I.). Madrid: Siruela.
- » Speranza, G. (2019). Visible / Invisible. Arte y cosmopolítica *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 24, núm. 84, 2019 (pp. 87-95). Universidad del Zulia, Venezuela Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.o>
- » Viveiros de Castro, E. (2019). *Metafísicas caníbales: Líneas de antropología postestructural*. (trad. Mastrangelo, S.) Buenos Aires: Katz Editores.

