

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2013)

**Heft:** 93: Valetin Carbon, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo

**Artikel:** Adrian Villar Rojas : grandeur requires violence, and violence makes good ruins = Adrian Villar Rojas : grösse fördert Gewalt und Gewalt ergibt gute Ruinen

**Autor:** Chong, Doryun

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680412>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 10.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Grandeur Requires Violence, and Violence Makes Good Ruins

DORYUN CHONG



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *POEMAS PARA TERRESTRES*  
(*POEMS FOR EARTHLINGS*), 2011, *under construction*,  
Jardin des Tuileries, Paris /  
GEDICHTE FÜR ERDLINGE, *im Bau*.  
(PHOTO: ARIEL TORTI)

All cities need organization. But for a city to become great, it needs more. It needs focal points that pronounce its singularity or its ambition to attain it. Often, these points require monumental verticality anchoring them on the city's *topos* and *khartes*. The obelisk is one archetype; its severely simple geometry originally represented a ray of the sun. No wonder, then, that the Romans—with their supreme ability to clear lands and build cities, and organize and govern unruly populaces—quickly took to the Egyptian form and began uprooting and transporting the obelisks home. Augustus started the trend when he plucked a pair from Heliopolis. It mattered little to the Romans that obelisks were meant to stand in pairs marking entrances to temples, rather than as singles in the centers of circles or squares. The Romans began to make their own obelisks, which were soon followed by victory columns. About a dozen obelisks and a handful of victory columns still dot the landscape of the Eternal City.

Paris, the capital of the nineteenth century, needed its own vertical monuments. The city re-

---

DORYUN CHONG is chief curator at M+ in Hong Kong. He was formerly associate curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, New York.



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *POEMAS PARA TERRESTRES (POEMS FOR EARTHLINGS)*, 2011, unfired clay, cement, burlap, metal, wood, 3543", widest diameter 157  $\frac{1}{2}$ ", smallest diameter 15  $\frac{3}{4}$ ", installation view, Jardin des Tuileries, Paris / *GEDICHTE FÜR ERDLINGE*, ungebrannter Ton, Zement, Jute, Metall, Holz, 9000 cm, grösster Durchmesser 400 cm, kleinster Durchmesser 40 cm.

(PHOTO: MARC DOMAGE)



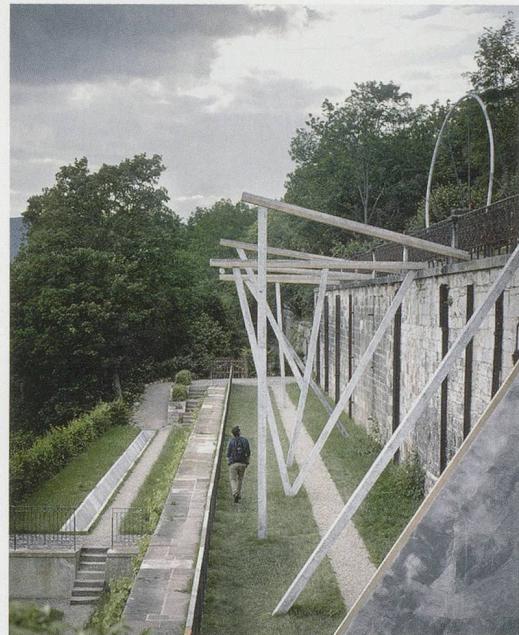


ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*, 2012, clay, wood, cement, metal, Weinberg Terrassen, Documenta 13, Kassel /  
DIE WELT ZURÜCKGEBEN, Ton, Holz, Zement, Metall. (PHOTO: JÖRG BAUMANN)



ceived an obelisk in the 1830s as a favor-currying gift from Mehmet Ali, the Ottoman ruler of Egypt, to Louis Philippe. This last king of France planted it in the Place de la Concorde, where the guillotine had been stationed during the Revolution a few decades earlier; the location is as important as the form for a monument to exercise its symbolic force. Paris had already built its own victory column, modeled after the first Roman triumphal pillar, Trajan's Column, to celebrate Napoleon's crushing victory in the Battle of Austerlitz (1805); its ascending spiral frieze was made with the bronze smelt of the enemy cannons captured during the War of the Third Coalition. Erected at the center of the Place Vendôme, the column was toppled during the Paris Commune of 1871. The populist utopia of the Commune went down as soon as the column did, and the column went back up with the restoration of national authority.

In the right-angled corner between the Place de la Concorde and the Place Vendôme lies the Jardin des Tuileries, and it is at this juncture that Adrián Villar Rojas laid down his *POEMS FOR EARTHLINGS* in summer 2011. This anti-monument—or rather, “time monument”—was never felled because it was never erected.<sup>1)</sup> It was not necessarily its exaggerated length—295 feet (90 meters), more than two times the length of the Vendôme column and almost four times that of the Concorde obelisk—that prevented it from standing up. Rather, it is by lying down that it could show its cracks and disintegration running like skeins across the whole surface of the structure, built from the artist’s signature material of clay. Earth-bound, it could also function as a compass, pointing south across the Seine to the Left Bank, toward the Musée d’Orsay, home of nineteenth-century art. The placement of this supine, crumbling column—or was it a needle?—between the obelisk and the victory column served, in a way, as a reminder of the violent progress of the French state into its modern incarnation, through tumultuous turns between monarchy and republic, in the century that also witnessed the birth of modern art. The notion of permanence, a concept invented by the ancient Egyptians, is propped up repeatedly throughout (Western) modernity. On the storied ground of the Jardin, Villar Rojas’s twenty-first-century monolith stayed for a



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*,  
2012, installation view, Weinberg Terrassen,  
Documenta 13, Kassel / DIE WELT ZURÜCKGEBEN,  
Installationsansicht.  
(PHOTO: JÖRG BAUMANN)

while, announcing its determinedly temporary nature as its *raison d'être*, which rendered its grandeur both bombastic and vulnerable.

A year after *POEMS FOR EARTHLINGS*, on the occasion of Documenta 13, in Kassel, Villar Rojas presented an outdoor installation—a sculpture garden, to be more precise—in a former vineyard built on multiple tiers, which one traversed through a series of ascending switchbacks. The stepped terraces also presented a built-in narrative flow, which the artist used to maximum advantage. While no individual piece was larger than the Paris work, in terms of the number of elements and the square footage occupied by the whole work, *RETURN THE WORLD* (2012) is the largest and most intricate undertaking by the artist to date. The previous year, the artist had acknowledged a gradual movement toward abstraction in his work.<sup>2)</sup> In Kassel, hewing closely to that self-observation while also belying it, Villar Rojas juxtaposed

the figurative with the geometric, enchanting viewers as well as dislocating their expectations. As viewers ascended one tier after another, they first came across horizontals, verticals, and diagonals, leaning on existing structures or propping one another up. There were oversize circles and cogwheels as well as an undersized pyramid, conjuring the sensation that one was strolling through a Euclidean garden of esoterica. But soon, a rude awakening came with the sudden intrusion of figures. The first sign of things to come arrived in the form of twigs and branches mixed with bones, held up by metal crutches. Then came a dead stag and a gargantuan bone fragment, and larger-than-life-size cosmonauts loomed. Farther up on the next terrace, a girl with a Mohawk suckled a pig. At once, viewers found themselves in a sci-fi landscape—and then, a field of mysterious bells. Finally, at the end of increasingly unstable terrain stood a decaying dingy, inside which were sculptures of a young girl cowering in front of a boy revealing himself to her. From a bizarrely ominous scene of cruelty and futurity, one had progressed to a tableau of subconscious, even primal trauma and nausea. Although what narrative was unfolding here was anybody's guess, there was an undeniable impression that a certain archetypal trope was being conjured—the battle between good and evil, perhaps, or a skirmish between the human and the animalistic, and the human and the superhuman.

A classical exemplar of this sort is found in the gigantomachy depicted on the famed second-century BC Pergamon Altar. Named after the Hellenistic city on the Aegean in modern-day Turkey, the altar is now ensconced in a structure specially built for it on Berlin's Museumsinsel. In the frieze that wraps around the base and flanks the broad stairway in front, the Olympian gods are seen subduing the monstrous, serpent-legged giants, their freeze-frame movements carved so deeply that they spill onto the steps. Despite the apparently clear-cut dualism, the gigantomachy is a paradox. It represents the triumph of anthropomorphism and anthropocentrism, embodied by the gods of Mount Olympus, over the nearly, but not quite, human forms of the giants. At the same time, the former are associated with the heavens while the latter are earthbound, like us humans. The conflict

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*, 2012,  
installation view Weinberg Terrassen, Documenta 13, Kassel /  
DIE WELT ZURÜCKGEBEN, *Installationsansicht*.  
(PHOTO: JÖRG BAUMANN)

between an inextinguishable desire for cultic ascent and an inexorable reality of Sisyphean descent is perhaps why the ridiculously expansive stairs were built to occupy most of the structure—structurally and symbolically.

So one has to wonder about the stairs that dominate Villar Rojas's *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES* (The Innocence of Animals), which the artist built at MoMA PS1 in 2013. The exhibition venue was a generous yet confined space. One ascended the stairs only to quickly find one's head touching the ceiling and the museum guard yelling to move away. Those steps were neither as capacious nor as glistening as the Pergamene steps, and there was no true ascent, either physical or spiritual. Nor was a Gigantomachy there, not even any figures. The nearest to a figure was a lone bell, perhaps a survivor from the barren ground in Kassel, now embedded between steps near the top and a temporary sheetrocked wall. From there, one could descend to an arched doorway carved into a large wall facing the stairway. Blocked from entering, viewers could peek in and spy a mirror image of the stairs, unlit and piled high with elements that resembled tubes and pipes—or possibly, spears and bayonets. Side doors allowed glimpses from different angles, which revealed circles, cones, and bent planes. Where were the animals invoked in the title? Those poor stags and cats on the terraced garden of Kassel are no longer here. And yes, us humans. Are we witnessing a scene after a massacre, an environmental catastrophe, or a cataclysmic epidemic that has wiped out all living forms, leaving only this architectural structure as remainders? A whole civilization without its makers?

Sitting on Villar Rojas's cracking but still robust steps in the old schoolhouse of MoMA PS1, one remembers furthermore that bodies also topple, endlessly and repeatedly. The mind drifts to another



image of stairs, from modern times, and plays it on repeat—the awesomely gorgeous and horrifying sequence of the massacre on the Odessa steps in Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925). Lifeless bodies slump as a baby carriage rolls down the impulsive steps. Bodies fall but monuments can rise again, as we have learned from the Vendôme column that has survived empire and revolt. A lost civilization can be reclaimed by the next one, just as the German Empire, newly minted after its victory in the Franco-Prussian War, excavated and reconstituted the Pergamon Altar to advance a cultural glory befitting its

military and political might. But this monument of Villar Rojas's will vanish with no regrets, as if it had not been there so assuredly. No imperial desire to seize it will be met. This "time monument" will be erected again only as ghostly digital afterimages.

1) See the booklet published to accompany POEMS FOR EARTHLINGS (2011), *An Interview with Adrián Villar Rojas* by Hans Ulrich Obrist, p. 18. Obrist proposes that Villar Rojas's work is a "time monument" instead of a "space monument" because it "disintegrate[s] almost immediately." In agreement, Villar Rojas states, "I like to call them 'suicidal pieces,' because they are attempting all the time against their own existence."

2) Ibid., p. 20.

# Grösse fordert Gewalt und Gewalt ergibt gute Ruinen

DORYUN CHONG

Alle Städte brauchen Ordnung. Um wirklich gross zu sein, brauchen sie allerdings noch etwas anderes: Brennpunkte, die ihre Einzigartigkeit oder ihren Anspruch auf Einzigartigkeit verkünden und dafür nicht selten einer vertikalen Monumentalität bedürfen, die sie im *topos*, im *chártēs* der Stadt verankert. Der Obelisk ist ein Archetyp dieser Art. In dessen einfacher Geometrie suchten die alten Ägypter das Abbild eines Sonnenstrahls zu fassen. Kein Wunder, dass die Römer – die besser als alle anderen verstanden, Land zu gewinnen, Städte zu bauen und wilde Völker zu unterwerfen – die ägyptische Form rasch übernahmen und Obelisken vom Nil an den Tiber verfrachteten. Der Trend begann mit Augustus, der sich zwei Stück aus Heliopolis holte. Es kümmerte die Römer wenig, dass die Obelisken in Ägypten paarweise Tempeltore flankierten und nicht einzeln den Mittelpunkt von Plätzen markierten. Sie gingen bald daran, eigene Obelisken anzufertigen, gefolgt

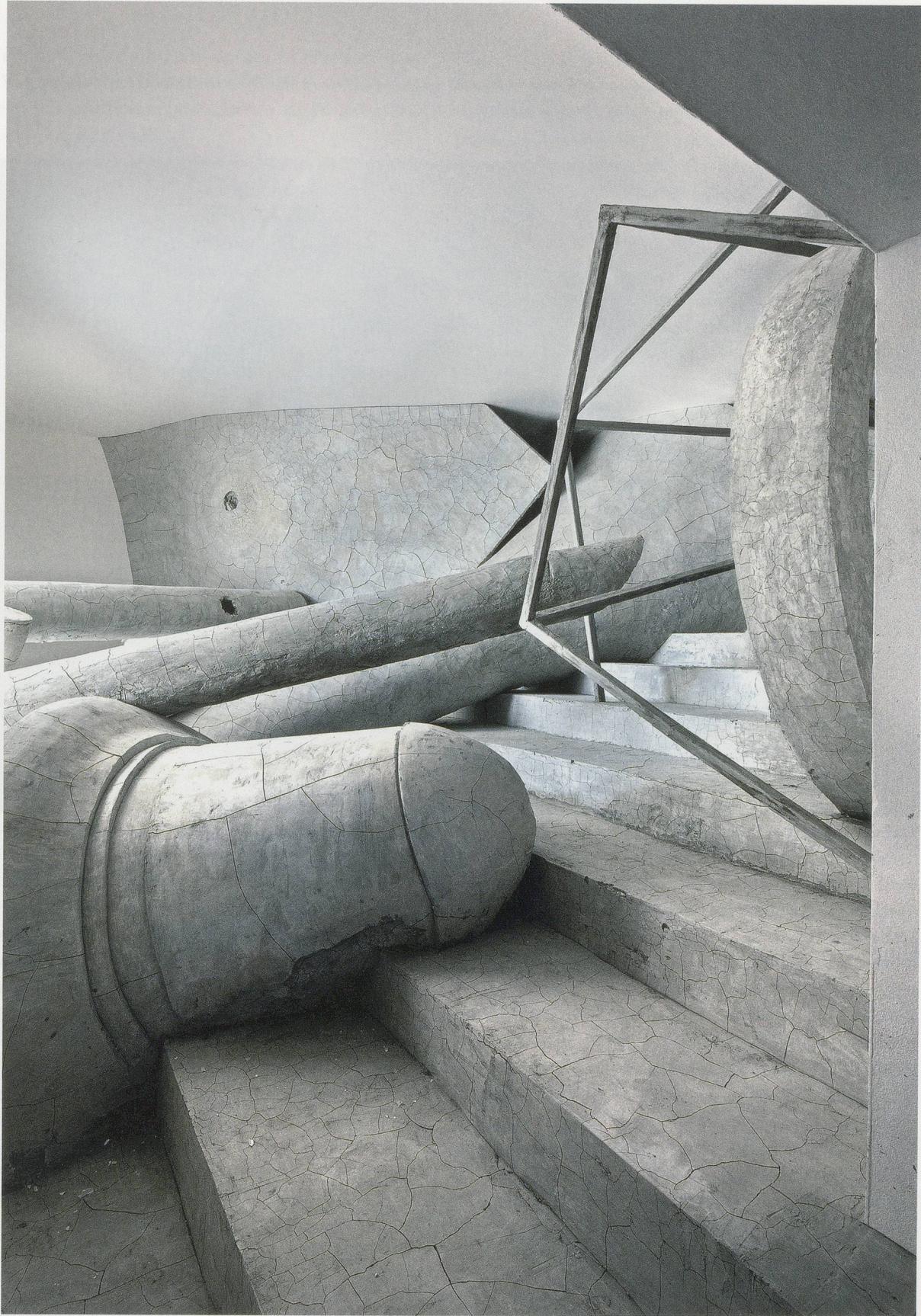
---

DORYUN CHONG ist Chefkurator von M+ in Hongkong und ehemaliger Kurator für Malerei und Skulptur des Museum of Modern Art, New York.

von Siegessäulen. Noch heute findet man etwa ein Dutzend Obelisken und eine Handvoll Siegessäulen über die Ewige Stadt verstreut.

Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, konnte ebenso wenig auf solche vertikalen Wahrzeichen verzichten. Um sich bei ihm einzuschmeicheln, schenkte Muhammad Ali Pascha, der osmanische Vizekönig von Ägypten, in den 1830er-Jahren dem letzten König von Frankreich, Louis-Philippe I., einen Obelisken. Der pflanzte ihn auf die Place de la Concorde, wo in der Revolutionszeit wenige Jahrzehnte zuvor die Guillotine ihre blutige Arbeit verrichtet hatte. Der Ort bestimmt ebenso wie die Form die symbolische Wirkung eines Monuments. Paris besass bereits seine eigene Siegessäule, die – nach dem Vorbild des ältesten Standbilds dieses Typs, der römischen Trajanssäule – den Triumph Napoleons in der Schlacht bei Austerlitz (1805) feierte. Ihr spiralförmiger Fries ist aus der Bronze eingeschmolzener Kanonen gegossen, die im dritten Koalitionskrieg erbeutet worden waren. Die Säule im Zentrum der Place Vendôme wurde während der Pariser Kommune 1871 umgerissen. Der Traum von der Volksherrschaft ging wenige

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (THE INNOCENCE OF ANIMALS)*, 2013, installation view, EXPO1: NEW YORK, MoMA PS1, New York /  
DIE UNSCHULD DER TIERE, *Installationsansicht*. (PHOTO: MATTHEW SEPTIMUS)



ADRIÁN VILLAR ROJAS, LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (THE INNOCENCE OF ANIMALS), 2013,  
EXPO1: NEW YORK, MoMA PS1, New York / DIE UNSCHULD DER TIERE. (PHOTO: MATTHEW SEPTIMUS)



Tage nach der Säule in Trümmer und mit der Wiederherstellung der Staatsmacht wurde auch die Säule wieder aufgerichtet.

In gleicher Entfernung zwischen Place de la Concorde und Place Vendôme liegen die Gärten der Tuilerien. Genau an diesem Punkt platzierte Adrián Villar Rojas im Sommer 2011 seine Skulptur POEMAS PARA TERRESTRES (GEDICHTE FÜR ERDLINGE). Dieses Anti-Monument – oder besser Zeit-Monument – wurde nie umgerissen, weil es nie errichtet wurde.<sup>1)</sup> Dabei war es nicht unbedingt die phantastische Höhe – 90 Meter, mehr als doppelt so hoch wie die Colonne Vendôme und mehr als vier Mal so hoch wie der Obelisk auf der Place de la Concorde –, die den Bau verhinderte. Vielmehr waren nur in Bodennähe

die Risse und Brüche sichtbar, die das von Villar Rojas häufig verwendete Tonmaterial durchziehen. In der Horizontalen konnte die Skulptur zudem als Kompassnadel dienen, die über die Seine zur Rive Gauche zeigt, zum Musée d'Orsay, Heimstatt der Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Ort der liegenden, zerfallenden Säule – oder Nadel? – zwischen Obelisk und Siegessäule erinnerte an den blutigen, vom Widerstreit zwischen Monarchie und Republik geprägten Weg Frankreichs ins 19. Jahrhundert, das schliesslich die Geburt der Moderne erlebte. Die Idee der Dauer, die wir dem alten Ägypten verdanken, wurde auch von der (westlichen) Moderne hochgehalten. Auf dem geschichtsreichen Boden der Tuilerien verweilte Villar Rojas' Monolith des 21. Jahrhunderts

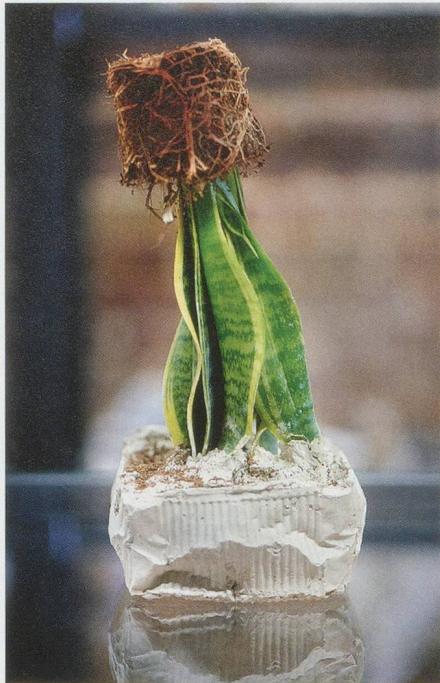
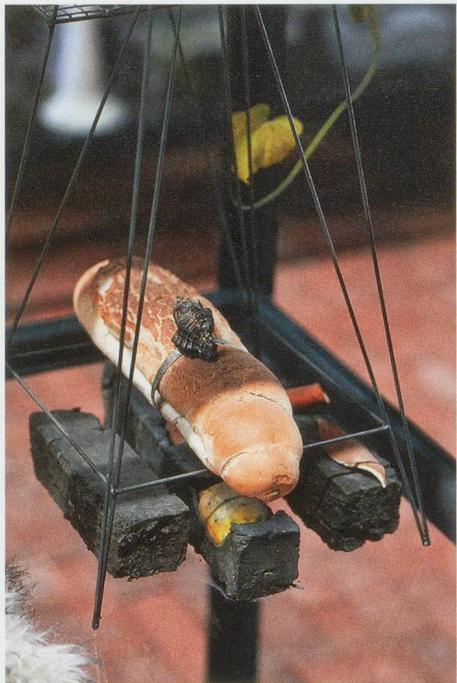
ein Weilchen, ohne ein Hehl daraus zu machen, dass seine Vergänglichkeit, die ihn zugleich grandios und zerbrechlich erscheinen liess, seine eigentliche Da-seinsberechtigung war.

Ein Jahr nach POEMAS PARA TERRESTRES arrangierte Villar Rojas für die Documenta 13 in Kassel eine Ausseninstallation – einen Skulpturengarten, um genau zu sein – auf einem ehemaligen Weinberg, den man über Serpentinen erstieg. Die Terrassen erzeugten ein narratives Nacheinander, das der Künstler effektiv zu nutzen wusste. Kein Einzelement war grösser als die Pariser Skulptur, doch hinsichtlich ihrer Anzahl und der Fläche, die das Werk beanspruchte, WAR RETURN THE WORLD (Gib die Welt zurück, 2012) Villar Rojas' bislang ehrgeizigstes und aufwendigstes Projekt. Im Vorjahr hatte er in seiner Kunst eine Tendenz zur Abstraktion attestiert.<sup>2)</sup> Diese Selbsteinschätzung bestätigte und widerlegte die Kasseler Installation. Die Gegenüberstellung von Figur und Geometrie bezauberte den Besucher und irritierte seine Erwartungen. Beim Aufstieg kam er zuerst an Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen vorbei, die an der Anlage lehnten oder einander stützten. Dazu überdimensionale Kreise und Zahnräder sowie eine Miniatur-Pyramide, die den Eindruck erweckten, man wandle durch einen euklidischen Garten des Okkulten. Plötzlich tauchten plastische Gestalten auf. Erster Vorbote war eine Form aus Zweigen und Ästen vermischt mit Knochen, die von Metallkrücken aufrecht gehalten wurde. Es folgten ein toter Hirsch, ein riesiger Knochen und überlebensgroße Astronauten. Auf der nächsten Terrasse stand eine Frau mit Irokesenschnitt ein Schwein. Dann betrat man eine Sciencefiction-Landschaft, von der man wiederum in eine Ansammlung geheimnisvoller Glocken geriet. Am Ende des zunehmend unsicheren Terrains wartete ein brüchiges Boot mit zwei Skulpturen: Ein Mädchen kauerte vor einem sich entblössenden Knaben. Der Gang von der Eröffnungsszene, in der sich etwas Düsteres, Drohendes zusammenbraute, erreichte beim Tableau einer unbewussten, ja uranfänglichen Erschütterung und Übelkeit seinen Abschluss. Was genau mit diesen Stationen erzählt wurde, blieb rätselhaft. Herauszufühlen war die Beschwörung eines archetypischen Topos – des Kampfs zwischen Gut und Böse oder des

Scharmützels zwischen dem Menschlichen und Tierischen, dem Menschlichen und Übermenschlichen.

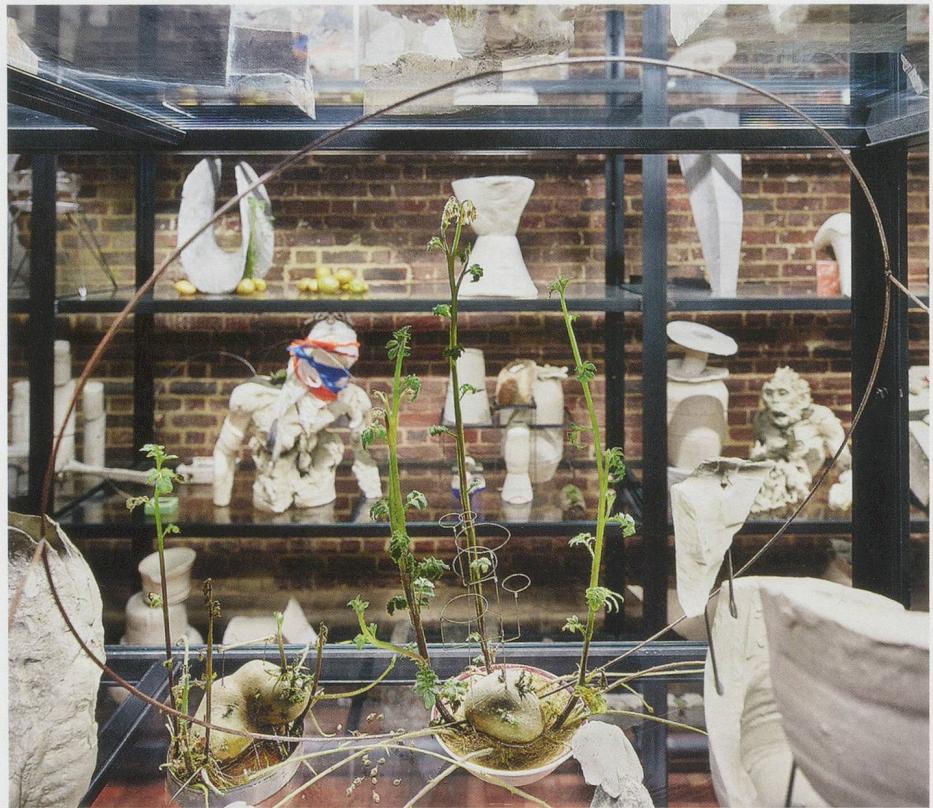
Das klassische Beispiel eines solchen Aufeinanderprallens dualistischer Gegensätze ist das Gigantenfries des Pergamonaltars. Benannt nach der antiken Stadt Pergamon am Ägäischen Meer in der heutigen Türkei, zählt der Altar aus dem 2. Jahrhundert vor Christus heute zu den Hauptattraktionen der Berliner Museumsinsel. Der Fries, der den Sockel des Tempels schmückte und dessen breite Vortreppe flankierte, zeigt die Schlacht der olympischen Götter gegen die monströsen, schlangenbeinigen Giganten. Die in der Bewegung erstarrten Körper sind so tief geschnitten, dass sie in die Treppe hineinragen. Trotz der scharfen Zweiteilung der Kontrahenten birgt das Gigantenfries ein Paradox. Es verherrlicht den Triumph des Anthropomorphismus und Anthropozentrismus, verkörpert durch die Götter des Olymp, über die nicht ganz menschliche, doch menschenähnliche Form der Giganten. Konträr dazu stehen Erstere in Verbindung mit dem Himmel, während Letztere ergebunden sind wie der Mensch. Der Konflikt zwischen dem unauslöschlichen Sehnen nach kultischer Erhöhung und der Unausweichlichkeit des sisypheischen Falls ist vielleicht der Grund für die ausserordentliche Breite der Treppe, die – architektonisch wie symbolisch – einen Grossteil des Baus einnimmt.

Was hat es also mit der Treppe auf sich, die so prominent in Villar Rojas' LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (Die Unschuld der Tiere, 2013) figurierte? Ihr Ausstellungsraum im MoMA PS1 war zugleich weitläufig und beengend. Wenn man die Treppe erklimm, stiess man bald mit dem Kopf an die Decke und der Museumswächter rief: «Bitte zurück!» Die Stufen waren nicht so pompös und poliert wie die des Pergamonmuseums und sie ermöglichen keinen körperlichen oder geistigen Aufstieg. Es gab kein Gigantenfries, ja überhaupt keine Figuren. Ausser vielleicht einer einsamen Glocke – einem Überbleibsel von Kassel? –, die weit oben zwischen den Stufen und einer provisorischen Gipswand eingezwängt war. Von dort konnte man zu einem Torbogen hinabsteigen, der in die Wand gegenüber der Treppe eingelassen war. Der Durchgang war versperrt und gab nur den Blick frei auf ein dämmriges Double der Treppe, auf der sich rohrförmige Objekte türmten



ADRIÁN VILLAR ROJAS, TODAY WE REBOOT THE PLANET, 2013,  
installation views, Serpentine Sackler  
Gallery, London / HEUTE STARTEN  
WIR DEN PLANETEN NEU,  
Installationsansichten.

(PHOTO: JÖRG BAUMANN)





ADRIÁN VILLAR ROJAS, TODAY WE REBOOT THE PLANET, 2013, Serpentine Sackler Gallery, London /  
HEUTE STARTEN WIR DEN PLANETEN NEU. (PHOTO: JÖRG BAUMANN)

– oder handelte es sich um Speere oder Bajonette? Seitentore boten andere Blickwinkel, aus denen Kreise, Kegel und verkrümmte Ebenen zu erkennen waren. Wo waren die Tiere, die der Titel versprach? Die unglückseligen Hirsche und Katzen aus *Return the World* fehlten. Auch wir, die Menschen. Hatte an dem Ort, der vor uns lag, ein Massaker stattgefunden, eine Umweltkatastrophe, eine alles Leben auslöschende Epidemie, sodass nur dieses architektonische Mahnmal blieb? Eine Zivilisation ohne ihre Schöpfer?

Wer auf Villar Rojas' rissigen, aber noch relativ festen Stufen im alten Schulgebäude des MoMA PS1 sass, erinnerte sich daran, dass Körper fallen, endlos, immer wieder. Eine andere Treppe aus neueren Zeiten rückte in die Vorstellung. In Endlosschleife lief die erschreckend schöne und grauenvolle Szene des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa in Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Ein Kinderwagen rollt durch Leichen die kalten Stufen hinunter. Körper fallen. Nur Monamente können

wieder aufgerichtet werden, wie wir von der Colonne Vendôme gelernt haben, die Empire und Kommune überstand. Eine verlorene Zivilisation kann von einer späteren wiederbelebt werden: Das Deutsche Reich in seiner neuesten Ausgabe nach dem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg hat den Pergamonaltar ausgegraben und rekonstruiert, um eine kulturelle Grösse zu projizieren, die seiner militärischen und politischen Macht entsprach. Das Zeit-Monument von Villar Rojas wird ohne Reue verschwinden, als hätte es nie mit derartiger Souveränität existiert. Es wird kein imperialistisches Verlangen stillen und einzig in gespenstischen Digital-Nachbildern auferstehen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. die Broschüre zu *POEMAS PARA TERRESTRES* (2011), *An Interview with Adrián Villar Rojas by Hans Ulrich Obrist*, S. 18. Obrist argumentiert, Villar Rojas' Werk sei nicht ein «Raum-Monument», sondern ein «Zeit-Monument», da es «fast sofort wieder zerfällt». Der Künstler stimmt zu: «Ich nenne sie ‚Selbstmord-Werke‘, weil sie ständig versuchen, sich selbst den Garaus zu machen.»

2) Ebd. S. 20.