

Resumen

Los archivos son normalmente entendidos como entidades consagradas a la preservación del pasado y al cuidado de los objetos poseedores de valor histórico. Sin embargo, en tiempos de cambio e incertidumbre, nuestra mirada sobre esa historia nos obliga a repensar los archivos como artefactos creativos, capaces de generar las condiciones que nos permitan imaginar el futuro, no para predecirlo sino para inventarlo. El artículo describe las circunstancias particulares en que el autor ha venido trabajando su propio archivo de imágenes, y a partir de esa experiencia se discuten las diferentes alternativas y peligros que asoman en la ruta de estos “archivos imaginantes”, donde la ignorancia respecto al porvenir pueda actuar positivamente como movilizador de una poética de la especulación.

Palabras clave: Archivos - Memoria - Infosaturación - Atlas - Imaginación

Abstract

Archives are normally understood as entities dedicated to the preservation of the past and the care of objects with historical value. However, in times of change and uncertainty, our gaze on that history forces us to rethink archives as creative artifacts, capable of generating the conditions that allow us to imagine the future, not to predict it but to invent it. The article describes the particular circumstances in which the author has been working on his own image archive, and based on that experience, the different alternatives and dangers that appear along the route of these “imagining archives” are discussed, where ignorance regarding the future may act positively as a mobilizer of a poetics of speculation.

Keywords: Archives - Memory - Infosaturation - Atlas - Imagination

“No sabemos lo que puede un cuerpo”. Esta invocación a la ignorancia que el filósofo Baruch Spinoza (1632-1677) realiza al comienzo de su *Ética* (92) bien podría entenderse como una provechosa provocación en tiempos de cambio e incertidumbre. Al menos desde mi oficio de pintor, me he aferrado a ella como uno de los pocos elementos en que los estragos causados por esa incertidumbre tienen un reverso alentador: el de la obligación de imaginar e inventar otros modos posibles de creación y de interacción, una tarea que quizá en tiempos menos convulsionados seríamos más reacios a emprender.

Así fue como, forzado por las circunstancias a abandonar por largo tiempo mi taller, me volqué a la tarea de organizar el archivo de imágenes que había estado juntando en los últimos años porque precisamente ignoraba lo que había en él. Se trata de recortes que he venido sacando de libros de segunda mano, diarios, revistas, y también mucho material de internet, que en general trato de imprimir porque en el computador se me pierden de vista. La verdad es que en todos estos rejuntos de imágenes nunca he seguido alguna línea temática muy clara, y diría incluso que he desarrollado un gusto particular por el hábito mismo de recolectarlas, por el puro placer de meterme entre los cachureos de un persa o en un blog cualquiera encontrándome con imágenes raras que probablemente nunca pintaré.

Pero en este trabajo sobre mi archivo, el exhorto a la ignorancia de Spinoza suponía una tensión temporal que transformaba mi afán organizativo en un asunto algo más complejo que una simple labor burocrática. Por un lado, esa revisión significaba adentrarse en el pasado de todo ese material que había estado recogiendo, recordar los lugares donde los encontré, las historias que esas imágenes mostraban, revisar las ideas que en el minuto de mi encuentro con ellas me llevaron a sacarlas del curso de la obsolescencia para dejarlas “a salvo” en un cajón de mi escritorio. Pero al mismo tiempo, esta reactivación del pasado iba despertando también una serie de preguntas por el futuro: ¿para qué he reunido

todas estas cosas? ¿qué voy a hacer con todo este montón de fotos, de qué pueden servirme? Cada una de las imágenes que había recogido apuntaba a algún fragmento del pasado: láminas de una enciclopedia antigua, fotos sueltas de un álbum familiar que compré en alguna feria callejera, folletos de campañas electorales, dibujos hechos en los márgenes de una libreta de teléfonos abandonada en la basura. Pero el acto mismo de recogerlas iba construyendo necesariamente una hipótesis sobre el futuro, al estar abriendo la posibilidad de una sobrevida a esas imágenes desahuciadas. Entre estos dos tiempos surge entonces el poder de los archivos: en la energía potencial con que este desfase cronológico teje las condiciones de lo recordable. Por mucho que tendamos a asociarlos con una mirada retrospectiva, los archivos están siempre hechos para que un eventual usuario los consulte, y bajo esa condición, su propia estructura se orienta hacia el futuro. Pero ese futuro es necesariamente incierto. Como sostiene Derrida, “si queremos saber lo que significa un archivo, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás.” (Derrida, 36).

No sabemos entonces lo que puede un archivo, y en esa ignorancia radica su poder.

Ahora bien, en una época donde tenemos tanta facilidad para registrar todo tipo de cosas y eventos, con cámaras por todos lados, el asunto puede rápidamente llevarse al paroxismo. Es perfectamente imaginable, por ejemplo, proponernos cubrir el territorio completo de todo lo ocurrido en la existencia de una persona hasta en sus detalles más triviales, y creer que con eso estamos preservando su memoria de la forma más completa. Podemos imaginar entonces un archivo que contenga todos los datos sobre cada uno de sus movimientos, de cada una de sus acciones cotidianas, de cada pensamiento, de cada pregunta que se hizo, del número de veces que pestañó, la lista completa de ingredientes de cada desayuno que comió, la estadística de las palabras que más pronunció a lo largo de su vida, el volumen exacto de aire que respiró, el inventario acabado de todas las especies de pájaros que alguna vez vio. Si pudiéramos registrarlo todo, ¿significa que podremos recordarlo todo en el futuro? Sin duda estas especulaciones tienen un gran interés literario, como lo muestra Pirec en su *Tentativa de agotar un lugar*

parisino (1975), así como Borges en *Del rigor en la ciencia* (1946), donde dimensionamos nítidamente la inutilidad y sobretodo el peligro de una fantasía como esta. Pero por mucho que seamos capaces de construir un mapa cuyo tamaño y escala coincidan exactamente con el del territorio, no hay memoria ni futuro posible ahí. Por eso, si decir que no sabemos lo que puede un archivo equivale a declarar el poder de éste para hacernos imaginar el futuro, necesitamos asumir esa falta, esa ignorancia, esa distancia, no como una carencia que debamos suplir sino como garantía de una libertad para poder, precisamente, imaginar cosas. En esto no puede ser más iluminador aquel pasaje de Benjamin, cuando dice que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro” (40).

Hay algo en juego entonces en el momento mismo de la elección de cada pieza del archivo, una tensión temporal alojada en la apuesta que se hace en el presente de ese posible relumbre. Ese chispazo es lo que justamente mi afán organizativo intentaba rastrear entre las imágenes que había estado juntando, cuya enorme variedad, como decía al comienzo, no se ciñe a ninguna restricción temática ni formal sino más bien a un deseo. Siguiendo el modelo del famoso *Atlas Mnemosyne* desarrollado por Aby Warburg, ansiaba encontrar semejanzas impensadas entre imágenes completamente ajenas y arrancadas de sus contextos originales, buscando relaciones que, de no ser por el encuentro casual de todo ese material, jamás se me habría ocurrido hacer. Hay una perversión muy atractiva en la posibilidad de que la imagen de un rabadomante buscando agua con una vara resuene con una ilustración de un pasaje bíblico que muestra a un demonio usando una lanza para arrojar a un grupo de pecadores a lo que parece un precipicio, mientras el dibujo de una mano con las líneas de la vida recortado de un manual de quiromancia hace eco con una foto de mis abuelos recién casados, cuyas manos aparecen un poco ensombrecidas. Mi afecto por esa escena familiar se disuelve en un campo desconocido de asociaciones, y de pronto las cosas que vemos se vuelven capaces de llegar a ser casi cualquier otra cosa.

Esta movilidad revela que las imágenes no están enteramente en esos recortes, en el papel mismo que contiene las tintas y marcas, sino en la interacción de la mirada con ese soporte material, como fluctuaciones entre una existencia física y mental. Esta es la razón de que tantas luchas iconoclastas a lo largo la historia occidental hayan estado dedicadas no sólo a la destrucción de objetos —pinturas, esculturas sagradas, íconos— sino sobretudo a borrar de la imaginación de los fieles el recuerdo de las mismas, lo que las emparenta con la censura y otras prácticas de control social (Freedberg 60). Por otra parte, las múltiples raíces etimológicas dan cuenta de esta doble naturaleza: el *eidolon* era entendido como la imagen de un sueño, la aparición de un dios, o el fantasma de un difunto o un recuerdo, mientras que el *kolossos* representaba el artefacto de piedra o metal, lo que en general entendemos como imagen física, la materialización de las figuras o íconos. (Belting 44).

¿Pero en qué sentido el peligro del que habla Benjamin es determinante en todo esto? ¿Por qué una cierta amenaza resulta decisiva para articular un archivo que rastree estos chispazos entre la memoria y la imaginación? ¿Qué clase de peligro sería este? Es evidente el protagonismo que la palabra “peligro” ha adquirido en nuestro vocabulario actual producto de la extensa crisis social y sanitaria que estamos viviendo. En esa línea, uno podría pensar que esa crisis trae tanto la oportunidad de crear cosas nuevas como el riesgo de arruinarlo todo, algo así como lo que los científicos deben haber pensado al descubrir los mecanismos de la fisión nuclear a fines de la década de 1930: ‘no sabemos lo que puede un átomo’. Efectivamente, la liberación de ese poder desconocido estaba tanto para transformar las posibilidades de la medicina como para construir bombas monstruosamente devastadoras.

Pero creo que el asunto va por otro lado. Aportando diversos ejemplos a lo largo del siglo XX, el historiador Benjamin Buchloh habla de un “deseo mnemónico” que emerge en circunstancias críticas, en aquellos momentos de coacción extrema “donde los vínculos materiales que tradicionalmente unían a los sujetos, a los sujetos con los objetos, y a los objetos con su representación, parecen estar en constante fuga, si no derechamente en camino a desaparecer” (136). Sabemos que

Warburg comenzó su experimentación con las imágenes en momentos en que el nazismo tomaba fuerza, así como Gerhard Richter, en directa alusión a Warburg, comenzó el trabajo de su propio *Atlas* bajo la sombra de la Guerra Fría. Pero tal como en estos y otros casos, no se trata de un impulso que responde registrando directamente la tragedia, como queriendo satisfacer desesperadamente la necesidad de acumular recuerdos ante el apocalipsis inminente. Precisamente, no es la necesidad sino un deseo lo que se despliega en estos esfuerzos archivísticos. Los vínculos entre necesidad y deseo son amplísimos, pero al menos podemos señalar lo siguiente: la necesidad viene de algún modo con nosotros, es algo dado; el deseo, en cambio, lo producimos a lo largo de la vida, lo vamos construyendo desde la trama de nuestros afectos, fantasías y recuerdos. De una u otra manera, todos tenemos la necesidad de recordar e imaginar cosas, pero el modo particular en que lo hacemos, la sensibilidad específica con que interactuamos con ciertos materiales, formas y lugares, responden al ámbito del deseo. Por eso, los archivos no son el lugar donde almacenamos recuerdos ni la ley bajo la cual éstos se congregan, sino la cocina misma de su producción. No sólo guardan información u objetos de valor sino que lo hacen en virtud del deseo de expandir hacia el futuro lo que consideramos memorable, generando el material del que ese futuro podrá apoderarse —si así lo desea— para escribir la historia.

Lo que me interesa entonces es subrayar el poder creativo de los archivos, procurando ver hasta qué punto la cuestión del peligro afecta al deseo por el cual esos archivos emergen. Y creo que el peligro no consiste simplemente en un contexto apremiante sino que en cierta medida es algo consustancial al propio deseo (a Oscar Wilde se atribuye el famoso dicho “cuidado con lo que desees, porque puede cumplirse”). Sin embargo, hay cierta clase de peligros que socavan al deseo mismo, a la propia capacidad deseante de las personas o de una comunidad, y con ello a su facultad de imaginar e inventarse el futuro. En nuestro presente tan telúrico, me interesa observar al menos dos de estos peligros.

Por una parte, está el peligro derivado de lo que diversos autores llaman “infosaturación” o “infoxicación” (Cornella, 2000; Ruiz, 2009; Urbano, 2010), esa inmersión masiva y casi obligada en las redes digitales de producción y circulación

de imágenes e información en general, que cada vez va tornándose más protagonista en nuestras relaciones y formas de pensar. En ese ámbito, estamos rodeados de una lógica predictiva: bajo la ilusión de un acceso a una variedad infinita de datos, los diversos navegadores y aplicaciones almacenan y se anticipan a nuestros patrones de búsqueda, “sugiriéndonos” ciertas conexiones que podrían interesarnos. Con todos nuestros *likes*, vamos nosotros mismos construyendo lo que se llama el “sesgo de confirmación”, la tendencia a seleccionar la información que se adecúa a nuestras creencias y prejuicios, desatendiendo cualquier cosa que los contradiga. Así es como se instala una cierta ilusión de conocimiento que polariza nuestras posiciones, y nos vamos llenando cada vez más de información comodificada, repleta de clichés y lugares comunes. Es el peligro de la estandarización de nuestro deseo, y la razón de que esto se dé con tanta frecuencia en las redes digitales es bien simple: el afán monopolístico de las compañías que dominan estas redes requiere que nuestras conductas sean lo más predecibles que se pueda, pues de esa forma el historial completo de cada una de nuestras acciones, clickeos, búsquedas, el material que compartimos, las palabras que usamos, las imágenes que miramos, es decir, el perfil completo de nuestro deseo en acción, puede ser vendido con fines publicitarios al ofrecer un mapa suficientemente predictivo de nuestra conducta futura. Por eso, cada vez resulta menos sorprendente que recibamos anuncios extrañamente coincidentes con el tema de alguna conversación que acabamos de tener con alguien en un café o en una llamada telefónica. En ese sentido, no hay lugar para el elogio que Adriana Valdés hace de la interfaz de *Google Images* como una materialización del sueño de Warburg y sus paneles de imágenes¹. Es verdad que tenemos un acceso inédito a volúmenes de información que nadie se habría imaginado hace cien años, pero como sostiene la investigadora Patricia Dias, la “infoxicación” de esta inmersión digital no tiene tanto que ver con un problema de cantidad sino con la cualidad

¹ “Pienso siempre qué habría hecho Warburg si hubiera dispuesto, como nosotros, de los recursos de algo como *Google Images* en una computadora. Sus paneles eran directamente precursores de una actividad que hoy realizamos cotidianamente y nos parece de lo más normal. Su imaginación es la que más se aproxima a la de la experiencia actual.” Valdés, Adriana. *Redefinir lo Humano: las Humanidades en el siglo XXI*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2017. p. 42.

redundante de la información. Básicamente es cada vez más difícil perderse en Internet, es decir, encontrar ahí lo que no estábamos buscando.

Pero hay otra clase de peligro menos evidente, que se camufla con esa capacidad imaginante que intentamos perfilar respecto a los archivos. Si el peligro de la estandarización podemos localizarlo en esos algoritmos o sistemas de los que hablábamos recién, existe un peligro alojado en nosotros mismos y que tiene que ver con la cuestión de lo nuevo. En un contexto cultural que tiene a la innovación como uno de sus valores supremos, lo nuevo puede fácilmente transformarse en una especie de fetiche, en la obsesión por una originalidad que no tiene ni debe tener precedente. De alguna manera, esta forma de entender lo nuevo se parece a la búsqueda que los alquimistas desesperadamente hicieron durante siglos por encontrar la fórmula para fabricar oro. Al advertir que la materia podía transformarse de maneras insospechadamente profundas, era lógico que muchos fueran seducidos por la posibilidad de crear ellos mismos ese material tan escaso y fascinante —y de paso hacerse inmensamente ricos— aventurándose en una variedad de intrincadas predicciones tecno-mitológicas para justificar el mérito de sus esfuerzos. Pero de haberse encontrado dicha fórmula, es razonable suponer que el valor del oro se habría derrumbado rápidamente al transformarse en un material abundante y de fabricación masiva. O para decirlo en clave más actual, se habría vuelto obsoleto. En lugar de eso, como bien advierte Isaac Asimov en su *Breve Historia de la Química*, lo que verdaderamente revolucionó el conocimiento de esta ciencia fue el estudio de los ácidos (56), estas sustancias capaces de alterar la materia, disolverla, quemarla, morderla, corroerla, neutralizarla, electrificarla, catalizarla, gasificarla, es decir, estudiar su capacidad transformadora, en lugar de un solo caso particular de esa transformación.

¿Cómo nos deshacemos entonces de esta lógica mercantil para armar un archivo que provoque esa capacidad de inventar el futuro? ¿Cómo los archivos pueden engendrar lo nuevo sin transformarlo en un objeto de culto? O dicho de otro modo, ¿cómo imaginar un futuro que no esté sujeto a la lógica de la predicción y que sea auténticamente un esfuerzo por inventarlo?

Se me ocurren al menos dos tipos de respuestas. Ambas provienen de fuentes literarias bien distintas pero donde me parece que lo nuevo no se presenta, como he dicho, como aquello que no tiene precedente sino como algo semejante a un *déjà vu*, a un destiempo en nuestra experiencia traído por el encuentro con lo inesperado, el relumbre del que ya hemos hablado.

Traigo nuevamente a Borges para esbozar la primera de estas alternativas, que pone el foco en los archivos mismos. La encontré en *El Idioma Analítico de John Wilkins*, mientras buscaba cómo armar algunas categorías dentro de mi caótica variedad de imágenes, fotos y recortes. En este breve texto, el autor argentino repasa los postulados que Wilkins propuso a mediados del siglo XVII para la elaboración de un lenguaje universal, un engranaje de palabras y conceptos cuyo funcionamiento pretendía deshacerse de todas las molestas ambigüedades de las lenguas nativas, y así lograr el entendimiento total entre los seres humanos — acaso otra vieja versión del oro alquímico. En lugar de eso, el modo “borgiano” invita a realizar esta organización haciendo que nos adentremos en las remotas páginas de “cierta enciclopedia china”, donde se clasifica a los animales en: “a) pertenecientes al Emperador; b) embalsamados; c) amaestrados; d) lechones; e) sirenas; f) fabulosos; g) perros sueltos; h) incluidos en esta clasificación; i) que se agitan como locos; j) innumerables; k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello; l) etcétera; m) que acaban de romper el jarrón; n) que de lejos parecen moscas” (91). Como comenta Foucault a propósito de este texto de Borges, es la imposibilidad misma de manejar una taxonomía como esta la que desafía los límites de lo pensable, y para el caso de nuestra averiguación sobre los archivos de imágenes, los límites de lo imaginable.

Ahora bien, no es nada fácil salir de la clausura de la conciencia para articular un orden como este. Confieso que he explorado ya esta alternativa en mi propio archivo: al definir algunas categorías y empezar a repartir “borgianamente” las imágenes en ellas, me topaba a cada rato con una tendencia sospechosa hacia el equilibrio, como sin querer queriendo que el conjunto de esas categorías diera cuenta de toda la variedad presente en esas imágenes. Y la verdad es que siempre había un detalle en ellas, un elemento díscolo o alguna ambigüedad que las

sacaba de este orden. Esa ilusión, o más bien, ese *deseo* casi innato que nos hace atribuir al mundo mucho más orden del que realmente hay en él —de donde provienen todas las teorías conspirativas que tanto han florecido en estos tiempos de éxtasis y confusión— es difícil de torcer. Aún así, vale la pena mirar el archivo del artista norteamericano Tony Oursler para entender las amplias posibilidades de esta alternativa borgiana (con categorías como “Escritura Alien” o “Criptozoología”), o los inventarios vertiginosos del mismo Georges Perec o el índice temático de *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez.

Lejos de la sofisticación de Borges, la segunda alternativa pone el foco no en los archivos sino en el deseo que nos lleva a crearlos. Y en el caso particular del cuento titulado “El Ruletista”, Mircea Cărtărescu expone la cuestión con una crudeza que pone de manifiesto todo el poder de la ignorancia de la que hablábamos en un inicio.

El relato transcurre en los bajos fondos de una ciudad indeterminada de la Europa de entreguerras, donde un escritor en tránsito de agonía cuenta en sus memorias algunas de sus impresiones sobre el Ruletista, personaje infausto que da nombre al relato. Se trata de un sujeto rudimentario, corroído por la mala vida y sobretodo por la mala suerte, y que es recordado por el narrador al contar cómo llegó a conocerlo en el submundo de la ruleta rusa. Bajo estrictas medidas de anonimato y clandestinidad, el juego de la ruleta rusa reunía a una serie de personajes del más diverso pelaje a correr apuestas en torno a la posibilidad de que la única bala de un revólver pudiera reventar la cabeza del ruletista de turno. Los ruletistas eran normalmente vagabundos o gentes a la deriva a quienes unos tipos llamados patronos iban captando para ofrecerles plata a cambio de prestarse como carne de cañón en este juego, arriesgándose a morir delante de los apostadores ávidos de presenciar la performance de tentar verdaderamente al destino. En general los ruletistas se atrevían una o dos veces a aceptar esta invitación demente, y después de eso ya era improbable que sobrevivieran una tercera vez, o que soportaran nuevamente el horror de un momento como ese. Pero el Ruletista (así con mayúscula) irrumpe en esta escena como una más de estas pobres almas que sin embargo sobrevive una y otra vez, alcanzando dimensiones míticas al zafar de la

muerte tras cargar el tambor del revólver con seis balas. Algunos sospechan que tiene un pacto con el diablo (otra teoría conspirativa), pero no es más que un gesto estúpido y sencillamente genial el que el narrador invoca para explicar este milagro que da vida al cuento: sabiéndose miserable y marcado por una mala suerte crónica, el Ruletista tiene la mínima astucia de ponerse la pistola en la sien convencido de que va a matarse. Pero como había sido siempre un fracasado y jamás en su vida había experimentado la alegría de ganar siquiera el más trivial de los juegos donde interviniera el azar, no podía hacer otra cosa que fallar en su intento de suicidarse. Así, simplemente apostando contra sí mismo, el Ruletista triunfaba: haciendo fracasar su fracaso.

Es el desdoblamiento lo que esta segunda alternativa ofrece para sortear los peligros que acechan nuestra capacidad deseante o imaginante. Para eso asumo que habrá tantos métodos posibles como artistas que estén queriendo hacer cosas raras y divertidas. Mark Tansey construyó una ruleta para generar los temas ilógicos de sus cuadros; a comienzos de los '70 Paul Neaugu fundó un colectivo de cuatro artistas ficticios para exponer con ellos una serie de dibujos; John Cage usó el *I Ching* y el lanzamiento de monedas para componer su *Music for Piano* de 1951, de donde vienen a su vez las *Cage paintings*, esas enormes pinturas abstractas de Gerhard Richter; Wade Guyton utiliza “incorrectamente” distintos tipos de impresoras para pintar desde el error y el accidente, y a su modo Francis Bacon pintaba buscando permanentemente que ocurriera un accidente, y fue también un célebre accidente el que dio al *Gran Vidrio* la marca característica que tanto gustó a Duchamp.

La forma en que el porvenir esté ligado a estos “archivos imaginantes” dependerá entonces de cómo nos movamos en las tierras movedizas donde el deseo se cruza con los riesgos que entraña toda actividad creativa. Quizá sea esa inestabilidad la que Paul Claudel describía a propósito de *La Ronda Nocturna* de Rembrandt, cuando decía que una composición es “un arrangement en train de se désagréger”, un arreglo que se desmorona (48). Por cierto, las dos alternativas que mencionaba no son excluyentes, y habrá seguramente otras muchas formas de moverse en ese cruce. En cualquier caso, los archivos seguirán siendo provocados por alguna clase

de deseo, aunque conviene recordar que era también un deseo lo que ansiaban satisfacer los apostadores adictos a la ruleta rusa. Cualquiera sea nuestra elección, hay que reconocer esa ambigüedad al momento de cargar el revólver y elegir una estrategia. Y en esa contingencia es donde una poética especulativa puede encontrar su lugar: en la creación de algo que no podía ser imaginado sino hasta el momento en que se hizo. Por eso no está demás recurrir a uno de los maestros del desdoblamiento, como era Fernando Pessoa, para imaginarnos un archivo que abandone la lógica del *know-how* y se entregue a las inciertas fluctuaciones de un *no-how*: “Vivimos gracias a la acción, es decir, gracias a la voluntad. A los que no sabemos querer nos hermana la impotencia (...) Seré lo que quiera, pero tengo que querer lo que sea” (38).

* * *

Adrián Gouet (1982) es artista visual, licenciado en Arte por la Universidad Católica de Chile, magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile, y doctor © en Artes y Humanidades por el Royal College of Art (Londres, UK)

Su trabajo ha sido expuesto colectivamente en diversas muestras, incluyendo *Sin título* (2010, Matucana 100), *El terremoto de Chile* (2009, Trienal de Artes Visuales, MAC), *1984* (2019, Dyson gallery), así como en forma individual en galería Macchina (2012), Sala CCU (2015) y galería NAC (2019). Ha sido galardonado con el tercer premio en el concurso MAVI-Escondida (2015) y la VSC Residency Fellowship (2017).

adrian.gouet@gmail.com

adrian.gouet@network.rca.ac.uk

BIBLIOGRAFÍA

Asimov, Isaac. *Breve Historia de la Química*. Madrid: Alianza, 2014.

Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Moro, 2015

Buchloh, Benjamin. "Gerhard Richter's 'Atlas': the Anomic Archive". *October*, vol 88. (1999): 117-145.

Belting, Hans. "Towards an Anthropology of the Image", en *Anthropologies of Art*. Massachusetts: Sterling and Francine Art Institute, 2005

Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros Fragmentos*. Ciudad de México: Itaca, 2008.

Claudel, Paul. *The Eye Listens*. Nueva York: Philosophical Library, 1950.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Dias, Patricia. "From infoxication to infosaturation: a theoretical overview of the cognitive and social effects of digital immersion". *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*. (2014) <http://ambitoscomunicacion.com/2014/from-infoxication-to-infosaturation-a-theoretical-overview-of-the-cognitive-and-social-immersion/>

Fisher, Mark. *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Freedberg, David. *Iconoclasia*. Buenos Aires: San Soleil, 2017.

Pessoa, Fernando. *El libro del Desasosiego*. Barcelona: Acantilado, 2010.

Spinoza, Baruch. *Ética*. 1677. Ciudad de México: Porrúa, 2007.