

ADRIÁN GOUET. ATLAS PARA ELUCUBRAR UN NUEVO MUNDO

Hasta el 18 de junio en MAVI UC el artista **Adrián Gouet** (Chile, 1982) presenta su muestra individual *Es mejor imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo*, una exuberante colección de imágenes enigmáticas y paradigmáticas, didácticas y efectistas que toman cuerpo en la pintura y el collage.

Referencias al *Atlas Mnemosyne* de Warburg y *El Jardín de las Delicias* de El Bosco, explosiones atómicas, la cultura material, la historia del arte occidental, la literatura, la publicidad, la ciencia y las doctrinas ensayan en los muros una coreografía avasallante e insondable que nos recuerda, con espanto, de dónde venimos y hacia dónde vamos.

“El fin del mundo es algo así, un tema paradójico, ancestral, indecible, alucinante, terroríficamente abismal, y por lo mismo, muy profuso en cuanto a imaginería y memorias”, dice el artista en esta entrevista, en la que escudriñamos el móvil de este despliegue rizomático de imágenes, donde las conexiones entre las partes es el ejercicio de “atención imaginativa” al que somos invitados.

Alejandra Villasmil: La exposición se titula *Es mejor imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo*. Es un título sugestivo, que nos hace meditar sobre la catástrofe en curso que ha traído el capitalismo radical, el mercado absoluto; que invita a revisar el pasado que nos trajo hasta acá, y por supuesto, a especular sobre la finitud de todo lo vivo. ¿Cómo esta frase acompaña la lectura de la obra?

Adrián Gouet: El título es una leve alteración de la famosa cuña atribuida a F. Jameson que dice que "es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo". Estuve un buen tiempo pensando y trabajando en función de esta frase, la cuestión de la imaginación, los límites de lo posible, etc, así que era lógico que viniera de aquí el título de la exposición. Pero en algún momento me pareció que su elocuencia casi poética escondía lo caricaturesca y reductiva que también podía ser. La frase tiene la fuerza de un eslogan, como diagnóstico es impecable, pero para estar de acuerdo con ella hay que asumir el fin del mundo como un evento más bien banal, como ya absorbido por el propio capitalismo, y ese es justamente su problema. Entonces mi trabajo en esta exposición es como el asunto del huevo y la gallina, no busca decir qué es primero, si el mundo o la imaginación que se lo inventa, sino sólo poner delante de los espectadores el huevo y la gallina operando en simultáneo por así decir, como la serpiente mítica que se muerde la cola en señal de su regeneración y muerte perpetua. El fin del mundo es algo así, un tema paradójico, ancestral, indecible, alucinante, terroríficamente abismal, y por lo mismo, muy profuso en cuanto a imaginería y

memorias. Así que salir de los clichés y volcarse a esa riqueza puede ser un buen paso para volver a imaginar un mundo donde queramos vivir.

A. V: En el conjunto hay ciertos motivos recurrentes: explosiones, cúmulos y aguas rabiosas, fósiles y fantasmas, vestigios de culturas antiguas occidentales, la historia del arte. Una atmósfera de caos atraviesa toda la muestra, que podríamos asociar al universo mediático: la sobreproducción y saturación de imágenes. ¿Dirías que la tuya es una simbología en curso, afectada por el tiempo mismo del llamado progreso?

A. G: Efectivamente es una simbología en curso en el sentido de que nunca podría darla por cerrada o resuelta, pero precisamente porque trato de hacerla funcionar en otros tiempos que los del progreso. Y no tanto para criticar esa idea del progreso (hay suficiente material al respecto y además bienvenido el progreso en varios ámbitos de la vida) sino para encarnar con esa diversidad visual un tiempo alternativo que permita mirar e imaginar cosas fuera del monopolio del "know how" que condiciona no sólo las actividades productivas sino incluso las capacidades creativas. Lo que me interesa es que esa variedad de temas y referencias que mencionas esté dispuesta de tal forma que pueda provocar en la mirada toda clase conexiones y resonancias entre elementos aparentemente ajenos entre sí. Hay una perversión muy atractiva en la posibilidad de que, por ejemplo, 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 antigua de unos recién casados, cuyas manos aparecen un poco ensombrecidas. El afecto de 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. Entonces crear y sostener estas redes asociativas supone un acto de la imaginación para el cual se requiere un tipo de atención particularmente intenso, porque transforma la mera acumulación —de imágenes, fragmentos, datos— en diversas formas de agregación y encuentro. El tiempo de esa atención imaginativa es lo que creo que hace la diferencia con lo del progreso que hablaba antes, cuyo tiempo es el de la distracción permanente.

A. V: La muestra tiene dos momentos, o escenificaciones: un mural de pinturas y un mural con recortes de tu archivo personal. Dos dimensiones, pintura y archivo, que creo se complementan en la función de atlas visual. Pero en este atlas no hay categorías, clasificaciones o relaciones entre las partes, no hay una narrativa o hilo conductor. Sigue, más bien, los principios azarosos y automáticos del collage. Me da curiosidad saber cómo estructuraste este montaje rizomático, cuáles son los principios que lo guían.

A. G: Es interesante lo que mencionas sobre el atlas y lo rizomático, son buenas figuras para entender al menos dos ideas o modelos que fueron bien importantes para mi trabajo en esta exposición.

Por una lado, la idea de "encontrar lo que uno no estaba buscando". Alguna vez escuché esto en referencia al trabajo del historiador alemán Aby Warburg, para describir la experiencia que se tiene al recorrer la biblioteca que creó. Hasta el día de hoy esa biblioteca sigue siendo un laberinto de posibilidades donde las categorías que separan las distintas áreas del conocimiento están medio desdibujadas, de manera que buscando algún libro sobre topología uno puede toparse con un manual de alquimia medieval o un estudio sobre el uso simbólico del color en las culturas precolombinas de América Central. Pero no es sólo encontrarse casualmente con estas cosas sino intuir alguna especie de conexión impensada entre ellas que altera y reordena los términos y jerarquías de esa búsqueda. Esa proyección que uno hace es exactamente la imaginación actuando. Encontrar lo que no se estaba buscando significa para mí la posibilidad de descubrir, a través de esos encuentros imprevisibles, que uno mismo desconoce los alcances de su propia búsqueda, e incluso de quién es uno cuando se adentra en ella. Eso es un tesoro artístico creo yo, otra forma de salir del "know how". Lo mismo ocurre con la otra gran e inacabable obra de Warburg, el famoso *Atlas Mnemosyne*, que es básicamente llevar está lógica al campo de las imágenes, y aplicar esa lógica es lo que yo también he querido hacer a lo largo de este proceso.

La segunda idea es más bien un modelo que me ayudó mucho a armar el montaje de la exposición, y es *El Jardín de las Delicias*, de H. Bosch. Es una obra que siempre me ha parecido fascinante y que funciona literalmente en dos estados, que yo me di la libertad de asimilar a las dos salas del MAVI donde se emplaza la exposición. Abierto o cerrado, este panel es una visión o un panorama del mundo que se muestra desde dos lugares distintos, quizás opuestos, y que desde mi perspectiva no contiene un hilo conductor o narrativa, como dices tú, sino que es un espacio del que pueden brotar todo tipo de narrativas, el caldo del que pueden salir toda clase de criaturas, rarezas y cosas increíbles. Otra vez, la idea de algo puede suceder. Pero al mismo tiempo, puede no ocurrir nada en absoluto y que ese mundo no sea más que un páramo arrasado e inerte, una pampa seca e inmóvil, como lo muestra el panel cerrado.

A. V: Las pinturas son de distintos periodos. Varían en su formato, y algunas por aquí y por allá parecen salirse de la trama, improvisan un papel. Distintos registros de la imagen se encuentran en un mismo soporte ¿Qué consideras al componer?

A. G: En general estoy constantemente en una lucha entre querer armar una especie de sistema donde administrar estos distintos registros que me interesan pero al mismo tiempo sabiendo que algo terminará por desbordarlo o mostrar lo ridícula que puede ser esa especie de tentación burocrática. A pesar de eso creo que siempre busco un punto de ambigüedad en las pinturas, y ahora, creo que por primera vez de forma más clara, también en el montaje. La ambigüedad es ese

lugar donde la imagen podría pertenecer más al que la mira que al objeto mismo que la soporta materialmente, el pedazo coloreado de tela, cartón o papel. Entonces al tratar de llevar eso al montaje, al menos en la sala de más arriba del museo donde están casi todas las pinturas, fui entendiendo que componer ambigüedades no significaba sólo borrar una figura en la tela y pintar algo encima del fantasma que quedaba ahí, o hacer una nube rara con colores extravagantes sino también lograr que otras variables entraran al baile: los bordes de la pintura, las distintas escalas, la tela suelta frente al bastidor grueso, las vecindades, acumulaciones y distancias que se dan a lo largo de los muros, lo inacabado frente a lo recargado o sobrecocido, en fin. Eso me permitió pintar con mucha libertad para esta exposición. Ojalá las composiciones transmitan esa sensación de libertad al ser miradas.

A. V: Quiero detenerme ahora en el gran mural-collage de la otra sala, *Las páginas de una lejana enciclopedia china*, un extenso archivo visual que la cultura occidental ha producido en torno a la visión del fin de los tiempos. Si bien estas son imágenes encontradas, no creadas, y no hay entre ellas asociaciones al menos aparentes, configuran un imaginario (pienso en un zapping por tu mente) donde cada pieza ha tenido una importancia para ti, a la vez que un cometido dentro del puzzle. Y, visto de lejos, se antoja como un gran portal, como una pantalla que arroja una búsqueda en Google Images pero sin algoritmo, como abrir Instagram. Cuéntanos de este trabajo, de la recolección de imágenes, de su ensamblaje, de sus significados ocultos.

A. G: El origen de esta obra viene de cuando empecé a trabajar mi archivo de imágenes como un ámbito propio y autónomo de mi trabajo. Hace unos seis o siete años andaba con la sensación de estar sin ideas, como estancado repitiendo a cada paso mis propios temas y procesos, encerrado en el círculo de lo ya hecho. En cierto momento, mientras buscaba una salida, noté que las imágenes que por mucho tiempo había usado para pintar estaban todas guardadas en el computador, y que por lo mismo me resultaban difíciles de observar en su conjunto. Decidí imprimirlas en tamaños pequeños y al desplegarlas sobre una mesa pude visualizar con claridad y sorpresa lo estrecho de mi repertorio iconográfico, lo redundante de las composiciones que había estado eligiendo. De ahí en adelante empecé el juego de ir infiltrando ese grupo con imágenes alejadas de mi "ortodoxia" visual, y gracias a esta intrusión de lo ajeno se empezaron a producir unos cruces y conexiones que jamás se me habría ocurrido hacer de no ser por la contingencia de estos encuentros. Entonces para mí el archivo no ha sido tanto ese extenso inventario de imágenes que he ido recolectando sino más bien el juego de hacerlas estallar en estas constelaciones, el archivo como aparato creativo que permite liberarse de los clichés y lugares comunes que saturan nuestra percepción. Descubrí además que me apasionaba coleccionar cosas, recolectar, salir a hurgar la basura, los montones de libros viejos, reutilizar todo ese material obsoleto que la oleada digital va apilando como escombros a su paso. Todo esto vino también muy influido por la literatura. El título que puse a

esta obra lo tomé de Borges, en *El lenguaje analítico de John Wilkins*, pero recuerdo especialmente lo mucho que me sirvió la lectura de *La vida: instrucciones de uso*, de G. Perec. La introducción de esa novela inagotable está dedicada al arte del puzzle, cuyo secreto, según Perec, no está en lo fácil o difícil que resulta la imagen que al final se arma, sino en la sutileza de los cortes, en los bordes de cada pieza, en las trampas, ilusiones y deseos que se esconden en las tentativas de unirlos.

A: V: Junto a ese gran mural hay un cuadro chiquitito, de una explosión nuclear. ¿Qué papel cumple en el montaje?

A. G: Tiene que ver con la cuestión de la escala. Si ese gran mural de recortes del que hablábamos recién podría considerarse una imagen de la locura que supone esta vida saturada mediáticamente en la que vivimos, eso es gracias a la dimensión en que se presenta, el tamaño, la densidad, incluso lo inmersivo que tiene, como el portal que mencionabas tú. Entonces al enfrentar esa obra en los otros dos muros de la sala me parecía necesario tomar esos mismos elementos y tratar de hacerlos funcionar de otra manera. La pequeña pintura de la bomba atómica ya desde su temática indica ese problema de la escala, y además es probablemente el ícono de nuestro apocalipsis moderno, pero quería que la pintura misma como objeto encarnara también ese problema. Lo lógico podía resultar hacer una pintura de gran formato, proporcional a la espectacular monstruosidad de su modelo, pero al hacer justamente lo contrario, se generaba una concentración, un vacío y un silencio alrededor de la imagen que me pareció mucho más elocuente.

A. V: Siguiendo con el montaje, ¿por qué decides inscribir en una pared el poema *La tierra baldía* (1922), de T.S. Eliot?

A. G: Muchos me han preguntado si realmente esperaba que alguien leyera el poema completo ahí en el museo, pero no pienso que los poemas "se lean", como quien lee el texto de sala de la exposición o un texto curatorial. Mi decisión tuvo que ver nuevamente con el tema de la escala, por un parte, y por otra también con que la extensión del poema era precisa para copar completamente ese muro. Visualmente me pareció que había una buena consonancia entre la "textura del texto" con esa otra gran textura de imágenes recortadas. Más allá de eso el poema mismo tiene todo que ver con el fin del mundo, es verdaderamente desolador, y lo interesante para mí fue descubrir que ese derrumbe que Eliot estaba mostrando —derrumbe cultural, histórico, social y sobre todo personal— tenía que ver fundamentalmente con el problema de la fertilidad. La tierra baldía es la esterilidad física y espiritual del ser humano, un poco a la manera en que la película *Children of Men* (2013) de A. Cuarón muestra la distopía de una humanidad cuyo apocalipsis viene por una plaga global de infertilidad. Todo eso se cruzó con mi propia experiencia de ser papá por primera vez ahora hace muy

poco, y de algún modo lo que ronda a la cuestión de la imaginación que hemos hablado son finalmente preguntas sobre la fecundidad, el deseo, la seducción. Además de todo esto, *La tierra baldía* es un poema de fragmentos, un verdadero mosaico de voces femeninas, masculinas, de referencias al pasado profundo, los mitos, y a muchas otras fuentes literarias, desde la Biblia, pasando por Dante, Shakespeare, hasta autores más modernos como Baudelaire. Y esa cooptación que hace Eliot de voces ajenas y distantes entre sí produce un eco, un cierto rumor, que es lo que lo hace tan memorable. Así que sí, hay que leerlo.

A. V: ¿Cómo la escritura, la lectura -sobre todo de ciencia ficción en tu infancia- y tus estudios en psicología permean tus pinturas?

A. G: Creo que nunca fui demasiado aficionado a la lecturas de ciencia ficción. Todo ese imaginario me entró más bien por los dibujos animados y películas, por la impresión que recuerdo haber tenido al ver *2001: Odisea del Espacio* o *Blade Runner*, y luego ya más grande me familiaricé con las fuentes literarias de las que provenían. Quizás me haya ayudado en eso mis años de estudio en psicología, donde lo más importante que aprendí, más allá de los infinitos temas, fue a leer. No sé exactamente cómo esto estará permeando mi trabajo en la pintura pero quizás sea algo así de sencillo, aunque no por eso menos importante: querer aprender a mirar.