



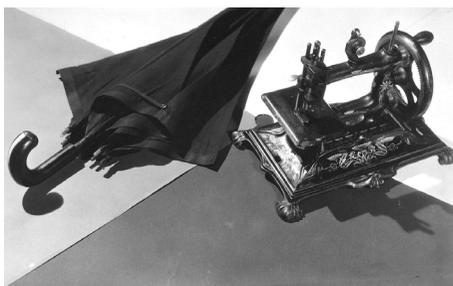
Paste Emotion

Francisco Javier San Martín



John Heartfield, Selbstporträt mit dem Polizeichef Zörgiebel, 1929

El término *collage*, que empleamos para denominar el procedimiento artístico que une elementos dispersos en un solo plano, quizás no es demasiado afortunado. Se refiere al *pegamento* y deja de lado la función de las *tijeras* o el cuchillo, del corte, y por lo tanto, de la hendidura, la herida y la sangre que brota. El pegamento es conciliador, mientras que los cuchillos pueden ser terribles. Comenzaron a funcionar con el collage cubista o con el tremendo «cuchillo de cocina» que empuñó Hannah Höch contra Weimar, siguieron con el desmembramiento de Artaud y la cuchilla de afeitar de Dalí y Buñuel. Tijeras terribles que todo lo cortaban y solo dejaban pedazos de las cosas. El collage dejó inmediatamente de ser una técnica artística para convertirse en un procedimiento que habilitaba para vivir en el fragmento: Erik Satie lo incluyó en su música, Serguéi M. Eisenstein en sus películas, Bertold Brecht en sus piezas de teatro, Louis Aragon en sus novelas... El procedimiento *collage* constituía la única forma de transitar entre los fragmentos atomizados que habían implosionado en la metrópolis moderna. Pero el *collage* —de ahí su modernidad— no pretendió reconstruir con adhesivo la unidad perdida, la presencia tan real de la realidad, sino que nos invitó a convivir con la sutura que ha unido precariamente lo que ya nunca volvería a ser unidad. El sujeto moderno percibe una realidad de objetos y acontecimientos que no constituyen una realidad estructurada, sino fragmentos perdidos en órbitas irregulares, en un espacio sin gravitación y sin órbita, por lo tanto, sin referencia a un sistema. Desde 1869, con el desasosiego producido por «el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección», hasta 1913, momento en el que una rueda de bicicleta invertida sobre un taburete de dibujo cerró en cierta medida un capítulo de la representación, transcurrieron los años en que la modernidad dejó de añorar la unidad perdida y aprendió rápidamente a vivir con sus fragmentos. Más tarde, el *Long Play* se fraccionó en canciones aisladas y estas en *jingles* o en pitidos instantáneos y el largometraje fue sustituido por *clips* de tres minutos: el collage niega la extensión y hace explotar el discurso en mil astillas. También el tiempo, pues la multitarea no es sino la expresión cronológica del collage adaptado a la producción vertiginosa del capitalismo avanzado.



Man Ray, *Hommage à Lautréamont*, 1933.

Si el *collage* es sutura, ¿qué herida pretende cerrar? En realidad, creo, ninguna, puesto que el *collage* no pretende rehabilitar la realidad en una cirugía de retorno al origen, sino precisamente hacerse visible en sus puntos de unión, mostrar la herida como tal, yuxtaponer sutura y ruptura, límite y umbral, y hacerlas *significantes* en su separación. Mary Shelley cosió a la criatura del Doctor Frankenstein como entidad moderna, sombra invertida del hombre de Vitrubio, que era el canon del cuerpo como organismo unitario.

La criatura de Frankenstein vive con cicatrices que no cierran, pues constituye un cuerpo combinatorio, permanentemente en estado de resignificación, abierto al amor tanto como al terror. Thomas Hirschhorn, nacido en Suiza como Frankenstein, ha distinguido recientemente dos formas de este corte: el primero resulta evidente y lo llama *easy collage*, basado en la disponibilidad de los medios y la simplicidad de los procedimientos, allanados aún más en la actualidad digital; pero el segundo, al que denomina *collage truth*, parece dirigirse provocativamente al núcleo de lo arbitrario, a mostrar la discontinuidad física y discursiva propia de la anatomía del *collage*. Recorriendo esta segunda vía, en vez de intentar reconstruir el cuerpo unitario con los fragmentos desgajados, Iván Gómez se esfuerza en dibujar un nuevo cuerpo con diferentes relaciones entre las partes. Algo ha estallado, pero a su vez hay una búsqueda de este estallar en una cierta estructura que vuelva a significar, como un vaivén de explosión e implosión, y en este sentido no hay un desorden azaroso, solo el justo y necesario para combatir el régimen del discurso.

Hablamos de cuerpo, pero el *collage* es también espacio de la imagen, y reconfigura con él su extensión, rompe sus fronteras y distribuye un imaginario desgarrado, flexible, reversible, mutante y descentrado. Frente a la identidad icónica de una imagen preexistente, el artista de las tijeras trabaja como una fuerza demoledora, haciendo estallar en pedazos la lógica autoritaria de esta e invitándonos a leer los escombros de una figura sin límites ni autoridad. El *collage* repudia la estabilidad de las imágenes y camina por la frontera. Apropiándose de lo ajeno, el collage procede a *performar* la imagen, a desestabilizar su poder iconocéntrico, a suprimir su estatus disciplinar, su autonomía y su código autista. Pues ¿qué es lo ajeno sino el mundo entero, todo lo que no cabe en el límite de mi piel?

Por la sombra no quema

De esta apropiación surgen los mapas impuros que ha ido dibujando pacientemente Iván Gómez bajo el título genérico *Por la sombra no quema*: son mapas sin cronología y sin patria, sin tiempo ni lugar, porque recorren toda la historia y caminan por el mundo entero. No pertenecen a ninguna disciplina porque se alimentan de todas. Mapas para orientarse en la vía de elaboración de las contraimágenes que el inconsciente es capaz de soñar para lograr que ese distanciamiento de la realidad se atempera con el deseo de conocer su maquinaria. Este conjunto de imágenes y sonidos que el lector —mejor quizás, el usuario— tiene en sus manos, no es exactamente un libro de reproducciones, sino un dispositivo de lectura que contiene originales, puesto que el *collage* no admite reproducciones: ha nacido ya como reproducción de sí mismo, con un aura transferida, un artefacto que vive en el universo mediático, en la *iconosfera*, en el que la página es la pared del museo y el mp3 la sala de conciertos.

Por la sombra no quema es un título calculadamente elusivo: adopta la forma del lenguaje cotidiano pero a la vez está cargado de misterio y amenaza; parece un consejo pero es también una advertencia, insinúa un camino adecuado pero sin embargo seduce con la oscuridad. Mientras preparaba este texto he releído *La exhibición de atrocidades* de J.G. Ballard. Las imágenes reconstruidas por Iván Gómez enseguida me trajeron el recuerdo de los jirones de relato que el escritor estadounidense fue cosiendo en esta insólita novela. Se me ocurre que no sería mala idea que el usuario de estas líneas hiciera lo propio: alternar la contemplación de las láminas de este libro y la escucha de su banda sonora con las páginas del libro de Ballard (2001), en el que encontrará imágenes como esta:

Un grupo de obreros en un camión con andamios estaba pegando las últimas partes de un panel de treinta metros de largo, que parecía representar una sección de dunas. Al observarlo con mayor atención, el doctor Nathan reconoció los fragmentos ampliados; un segmento de labio inferior, el orificio derecho de una nariz, una porción del perineo femenino. Solo un anatomista hubiera conseguido identificarlos, representados todos como un patrón geométrico formal. Por lo menos hubieran sido necesarios quinientos de esos carteles para contener a aquella mujer devoradora, extendida sobre un mar de arena cuantificado. Un helicóptero se cernió allá arriba, vigilando la labor de los hombres. El viento de las palas arrancó parte de los letreros. Los trozos de papel flotaron sobre el camino; una sonrisa arremolinada fue a apretarse contra el radiador de un coche estacionado.

«Entonces llegó el cine, — escribe Benjamin— y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, por lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventura entre sus escombros dispersos». Este es el dato fundamental, el cine, el fotograma, el montaje, el tiempo del relato. Pero el cine había llegado mucho antes. No hay duda de que estos *collages* de Iván Gómez se encuentran más próximos al relato cinematográfico que a la especulación cubista sobre los modos de representación. Son montajes sincopados, fracciones de relato acumuladas sobre el blanco de la página, en aparente desorden, como una cinta cinematográfica que fuera amontonándose en el suelo después de proyectarse. Y entonces, ¿cómo habría que leer este caudal de imágenes? Se supone que este texto debería ser la guía o al menos una pista, pero no hay una posible guía, un *mode d'emploi* que lo descifre: el lector-espectador habrá de pasear entre ellas con la misma atención que presta a las calles de una ciudad que no conoce, atento a olores y sonidos, a cualquier roce o, como proponía Lawrence Durrell en *El cuarteto de Alejandría*, «atento al menor soplo de aire». En cualquier caso, para orientarse en el relato, el artista ha introducido tres colores — verde, violeta y rojo oscuro— para señalar un indicio de ordenación en forma de capítulos. ¿Cuáles han sido las reglas para componerlos? El procedimiento puede resultar engañoso, pues si en un primer momento parece predominar el amontonamiento y la promiscuidad, enseguida comienzan a aparecer ciertos filtros, sistemas de depuración de las fuentes, elección de cadenas narrativas, momentos de clímax e intermedios de transición. Se trata de un método aparentemente sistemático de opciones, de decisiones, de ensamblado y relación. Un método que sin embargo genera lagunas en el sistema, agujeros de azar. La disciplina se afloja en ciertos momentos, inundada por una lógica casual que el propio proceso de trabajo ha producido inesperadamente. Este es el momento clave, cuando el artista se convierte en espectador de su propio trabajo, sorprendido por alguna de sus ramificaciones inesperadas. Quizás no ofrezca ayuda al usuario para seguir el encadenamiento de la trama argumental pero, como contrapartida, le ofrece un abanico de soluciones inesperadas que el autor no ha previsto y que se originan en el acto de manejar el libro. Un libro abierto, sonoro; abrumador y estimulante, un libro activo en su concepción y activador en su manejo.

Por la sombra no quema es un artefacto sonoro por la pieza musical de Aitor Etxebarria que lo acompaña, compuesta como una BSO que forma el cuerpo central del libro, pero también porque Iván Gómez ha trabajado con unidades narrativas que ha *sampleado* en forma de sesión de imágenes, alterando el volumen/tamaño de las muestras, ecualizando el color o el tono, haciendo *scratch* en algunas. La continuidad del relato se organiza en tres capítulos marcados por el color: verde para los temas relacionados con el lenguaje, la cultura, el cuerpo y el trabajo; violeta para las relaciones personales, el relato amoroso y su ligazón con el espacio público; por último, rojo oscuro para la esfera más íntima del entorno familiar y los recuerdos. Los tres capítulos terminan con una imagen repetida de contenedores ardiendo. Muestreando imágenes de origen dispar, el libro encadena un relato con la tecnología retórica de la escritura: metáforas y sinécdoques, paradojas y elipsis. No es un ensayo gráfico y tampoco una novela: es un texto nacido híbrido en el que se mezclan recuerdos y opiniones, amor al conocimiento y datos estadísticos.

¿Y el relato qué contiene? Respecto a la sintaxis, ya hemos insistido en su estructura estallada; en lo que concierne al vocabulario, el asunto se presenta tan complejo como excitante, pues en el interior el usuario encontrará todo un mundo de vocablos, tomados indistintamente del arte y la arquitectura como de las más variadas disciplinas que han dejado una impronta de imágenes a lo largo de la historia, como la anatomía, química, medicina, paleontología, ingeniería, geografía, astronomía, mitología, etc. Aún así, como aperitivo, por excitar su curiosidad y el deseo de deambular por sus páginas, ofrecemos un escueto listado —en un orden alfabético que desordena su aparición en el libro— de algunas de las imágenes que encontrará sedimentadas en este archivo sin orden: astronautas, árboles, aviadores y agujeros, ancianos, batallas, bombas y banderas, corderos y cirujanos, cuerpos, columpios, camillas, pequeños cuadros, caramelos, calles, caballos, coches y cabezas, cuernos, muchas columnas y cadáveres, dibujos y dudas, escaparaes, estatuas, espadas, estrellas, escopetas, varios fetos, muchas fábricas, flores y familias, gafas, gritos y grúas, hogueras, grandes hélices, hielo, intestinos, insectos, jaulas, jabalíes, leones y luchadores, libros y llamas, locos, medallas, manos, el aroma del miedo, niños, nubes, muchos ojos, algunas piedras, pensamientos, piernas, poetas, psiquiatras, lejanos planetas, perros, puños, quirófanos, ruinas, satélites, sombreros, sillas y mesas, serpientes, sonrisas, altas torres, tiburones, trabajadores, tigres, vasos, ventanas abiertas .