

Los objetos posibles

Demasiadas palabras, y demasiada distancia entre éstas y el sentido primero del que disfrutaron. El recelo que despiertan las palabras puede conducir a un refugio en la combinatoria de las formas. Los volúmenes poseen una desnudez que nos desarma, su sinceridad puede mirarse y admirarse por cualquiera de sus lados. Seres previos y semillas del sentido, hostiles a él como la propia naturaleza, que se resiste oscura a las palabras. Las cosas pueden parecer mentira, pero sólo pueden ser verdad si resulta ser que son. Y sus propiedades, sus medidas, las convierten en seres de razón más allá del lenguaje. Se suele decir que nos rodean demasiadas imágenes, y tal vez sean demasiadas palabras las que rodean a las formas. La selva de los signos puede requerir de una terapia tridimensional y una invitación al orden muy distinta de la que se proclamó en su día, en el periodo de entreguerras. Creo que es su recelo de la verbalidad, y de la palabrería que la caricaturiza, lo que ha conducido a Gonzalo Bullón a la escultura. Hasta ahora, había sido conocido como fotógrafo, y no exageraré si digo que se le considera entre los mejores de este gremio en Aragón. Pero la fotografía, que era el medio donde acostumbraba a desenvolverse, como productora de imágenes y signos, puede acercarse demasiado al discurso narrativo.

La escultura de Gonzalo Bullón parece haber surgido del reencuentro con la madera. Tiene que ver con un retorno a la naturaleza y a las formas directas de comunicación con ella. Una conversación con lo tangible que resucita la sabiduría del niño, de quien derriba las piezas de su arquitectura para darse el gusto de renovar el orden, un orden cada vez distinto. Este reencuentro se produce en Noguera, el pueblo de la sierra de Albarracín donde están sus raíces y donde tiene casa. Las primeras esculturas que realiza son muy simples. Pequeños tacos de madera, puestos uno junto a otro, teñidos unos de color, otros, en bruto. Algunos de los fragmentos

delatan su origen: proceden de esas casitas para pájaros que cuelgan los forestales en los pinos. Son estructuras mínimas pero intrigantes, que se disponen sobre la pared. ¿Son ellas mismas una construcción o se trata, más bien, de un mero almacenamiento de elementos a la espera? La respuesta podría ser que da lo mismo: la necesidad del orden surge antes que el capricho del sentido, y puede darse por satisfecha sin necesidad de atribuirse significados específicos. Más bien, la singularidad proviene de una perturbación o fractura del orden. Cuando los pequeños tacos cuadrados se organizan en torno a un cuadrado más grande, lo hacen para reparar el daño causado por un significado que debe borrarse por higiene. Ese taco se hace unidad de medida o canon. Un cuadrado de seis por seis unidades, dibujado por veintiocho cuadrados de uno por uno, de diversos colores. Cierta arbitrariedad hace imaginar variaciones en la secuencia circular, cambios de posición entre una y otra pieza, y eso hace que se produzca un movimiento que es sólo mental, pero que no deja por ello de ser auténtico. Existe cierta anomalía, eso sí, pero que no alcanza a resultar significativa, y es la presencia de tres piezas de uno por dos entre las piezas cuadradas, del número impar, lo que al movimiento implícito de los cuadrados le añade un cierto malestar, la incomodidad constructiva de la imperfección. Las piezas mínimas admitirían una posición arbitraria en este marco, pero las dobles han de orientarse en la dirección precisa, porque se trata de un pie forzado. Este pie forzado implica ya unas reglas y hace que comience el juego. Pensemos en las experiencias de cada cual, cuando niño, con las alternativas y problemas que nos planteaban las piezas de nuestras construcciones de madera o plástico, las ventajas y desventajas de los elementos sencillos y los dobles, la versatilidad de las unas, que ocupaban cualquier hueco, frente a la firmeza de las otras, que le daban su consistencia a los muros.

Del mismo modo que sus imperfecciones permiten que se escale una pared rocosa, la introducción de anomalías permite el crecimiento, la génesis de las formas. La voluntad de orden

disfruta con las asimetrías, corrigiéndolas de un modo bastante peregrino: no reprimiéndolas, sino compensándolas. Es un mecanismo lúdico y fértil. Incluso los relatos lo utilizan y, en la medida que satisfacen a los niños, son máquinas de producción de simetrías, alimentadas por el combustible de los accidentes. Huyendo como huye de lo narrativo, la escultura de Gonzalo Bullón se encuentra emparentada con el cuento de hadas. Las primeras y más simples de sus obras recordaban a Carl Andre, en su condición híbrida entre construcción y almacenamiento. Recordemos que el norteamericano, clausuradas sus exposiciones, devolvía al almacén los ladrillos prestados con que hacía sus esculturas. En el caso de Gonzalo Bullón, no obstante, cada elemento conserva su personalidad y no parece intercambiable: ha sido coleccionado. Lo coleccionado parecerá trivial, pero es importante como objeto autónomo, lo mismo que sucede con las canicas. El suyo será un minimalismo polícromo. La madera teñida —más que pintada— es una de sus señas de identidad. En esto se asemeja, por ejemplo, a Tom Carr y lo aproxima, en general, a las alianzas posmodernas entre el pop y el constructivismo.

Los procesos de seriación no tardan en incorporarse a la escultura de Gonzalo Bullón. Cuando esto sucede, los elementos que utiliza dejan de ser objetos encontrados y abandonan cualquier reminiscencia a su pasado. Se construyen en DM y se pintan o tiñen uniformemente. Se desea que nada nos distraiga de lo esencial. Los mismos principios a los que antes se aludía siguen funcionando aquí, pero de otro modo. Se sigue jugando con la alteración y el orden, y con los pies forzados. La escultura titulada *La puerta* resulta paradigmática. La construyen cuatro elementos idénticos que se cierran en torno a un ortógono. Un hueco, esta vez, tridimensional. La visión espacial resulta privilegiada como un útil del conocimiento, previo y alternativo a la palabra. El DM resulta fácil de manejar, y Gonzalo Bullón lo utiliza como un aséptico instrumento de dibujo. Parece que lo importante sea ese vacío alrededor del cual se acoplan las formas sólidas, sellándolo y abriéndolo al mismo tiempo. Los elementos básicos, o ladrillos

de esta construcción, son parecidos a las de algunos rompecabezas de madera. Semejan un número dos o una letra zeta, pero los dos ángulos son rectos. Es un elemento que podemos obtener de un cuadrado, recortando en dos esquinas dos rectángulos idénticos. Esto quiere decir que cada elemento está formado, a su vez, por tres paralelepípedos, dos paralelos y otro perpendicular, donde los dos paralelos son iguales. Se ha buscado, muy a propósito, que éstos sean ligeramente más largos que dos cubos contiguos. Lo son en una proporción de seis por trece. Ese pequeño alargamiento o anomalía hace crecer el espacio, abrirse una puerta.

Como en otras de sus esculturas, los aspectos numéricos son importantes. Como sucede con Sol Lewitt, el papel milimetrado nos ayudará a entender. La pieza básica de *La puerta*, esa pieza en forma de dos o zeta, nos recuerda el sentido original de las cifras arábigas, que representan, cada una, el mismo número que si contásemos los ángulos que las dibujan. Al final en estas obras cúbicas de Gonzalo Bullón, el número final, la suma de los ángulos, vértices o lados, pese a multiplicarse, termina cerrándose. Pero hay otras creaciones suyas donde este número queda abierto: son esculturas que podemos comparar con escaleras. *Mirando el cielo* es un ejemplo. El número de peldaños parece en ellas algo arbitrario. Estas obras se ofrecen de dos modos, como esculturas propiamente dichas y palpables, o como objeto de fotografías. En esta segunda presentación, la voluntad de infinito de estas criaturas plásticas resulta descarada, sobre todo cuando las vemos desaparecer por uno de los lados que, necesariamente, delimitan el rectángulo de la fotografía.

Si hablamos de cifras arábigas, podemos pensar en su alternativa: los números romanos. Aquí las cuentas se hacían por concatenación, poniendo un signo detrás o delante del otro. No deja de ser curioso que Gonzalo Bullón emplee también este tipo de esquema. Lo hizo en algunas de sus primeras esculturas, con tacos de madera, y lo hace en otras más recientes, donde reúne fragmentos heterogéneos, uno al lado de otro, en secuencias que tienen más de abanico o acordeón, que

de serie con pretensiones de infinito. Esto las diferencia de las “escaleras” a las que aludía un poco antes. El origen variopinto de los materiales que aquí emplea –que son, en su mayoría, objetos encontrados, como tablas de lavar, o kitsch, como esas molduras de resina que utilizan los bricoleurs, y que han sido sacrificados a filo del serrucho– nos trasladan al mundo de Dadá, nos ponen en la vecindad de Kurt Schwitters y sus relieves en madera (*merzbild*).

Estos relieves de pared, dispuestos en secuencia, tiene una variante: ensamblajes con estructura cerrada o circular, ordenados en cuatro sectores por unos ejes cartesianos. En ellos se produce un juego de equilibrios. Lo llamaría poesía de la necesidad. Desconocemos, a priori, cuál de los cuatro elementos –todos peregrinos y estrafalarios– llegó el primero. Pese a lo extraño de cada cual, cada uno parece estar allí respondiendo a una rara exigencia de orden. Las curiosas alianzas de los objetos, los atípicos matrimonios de los materiales, vienen determinados por la intransigencia de la composición. El artista se manifiesta aquí como maniático. El coleccionismo, la debilidad por los objetos es una especie de manía. Otra, contrapuesta, es la del orden. Aquí actúa un mecanismo maravilloso como el de las ostras, cuando se defienden del elemento intruso fabricando una perla. Estos caprichos de la necesidad son los que también, curiosamente, trabajan poéticamente en la arquitectura rural de lugares como Noguera, el pueblo de Gonzalo Bullón.

Nota: Este texto apareció en el catálogo editado por el Ayuntamiento de Zaragoza con motivo de la exposición Gonzalo Bullón. Fragmentos.