

“TODOS LOS NOMBRES” DE BULLÓN

[Y LOS TIEMPOS INDELEBLES DE CUNLIFFE]

Sonia Cunliffe Seoane

Artista visual peruana por la Escuela
Panamericana de Sao Paulo.
sonia-cunliffe.com

I:

Una foto no se toma: se construye. Trabajando sobre un curioso sistema de representación espacial donde la profundidad no existe —la superficie de una foto es plana—, el gran arte fotográfico inventa sus perspectivas —jerárquicas, aleatorias, sucesivas— sobre ese breve espacio unificado. La idea es encontrar áreas de simetría bilateral donde sea posible descubrir fragmentos de realidad. En otras palabras, usar la cámara fotográfica como si fuera un pincel. Solo entonces la foto será una metáfora perfecta del acto de mirar. Es decir, una operación mágica que consiste en dar soplos de vida a determinada visión onírica. Y descubrir otros mundos desde esa ventanita que es el visor de la cámara.

Tal vez por eso Cartier-Bresson colocaba su cabeza, ojo y corazón en un mismo eje y disparaba: “La cámara es un cuaderno de bocetos, un instrumento para la intuición y la espontaneidad”, decía. “La fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho”. En coherencia, Arnold Newman apuntó: “Ideas visuales combinadas con tecnología e interpretación personal es igual a fotografía”. Hasta que un naturalista como Ansel Adams redondeó todo de un solo viaje: “Una fotografía no es un accidente, es un concepto. No tomas una foto, la haces”.



II:

De lo cual dieron cuenta experimentadores tempranos como Oscar Rejlander con su *impresión combinada* (1857), dadaístas como Höch, Heartfield, Hausmann y Schwitters en el amanecer del siglo XX y constructivistas rusos como Rodchenko y Klutis con sus *collages angulares*. Todo acrisoló cuando Man Ray, Dalí, Picasso y Braque —mixturando cubismo y surrealismo, jugando con la perspectiva y la forma humana— crearon fotomontajes que parecían puestas en escena de sus sueños más afiebrados: Para que desde los años setenta, conceptualistas tipo John Stezaker o David Hockney enfilaran directamente sobre el reciclaje de imágenes comerciales.

En todos los casos, la manipulación, la reorganización y, especialmente, la des-organización de realidades simultáneas empezaron a funcionar como patrón común dominante. Desplazar las imágenes de su contexto original, someterlas a los siempre inestables artificios de la *ars combinatoria*. Probar su funcionamiento en espacios altamente volubles. Flotantes. Repetir el proceso. E insistir en la exploración. Hasta que esa fantástica factoría llamada subconsciente empiece a arrojar sus propios pedazos de realidad. Esto es, múltiples imágenes potenciando sus efectos en una sola imagen nueva: el fotomontaje. Y, con su llegada, una vuelta de tuerca a los viejos sistemas de representación espacial que llegaron con la fotografía, ilusión sobre ilusión.

III:

Teodoro Bullón Salazar (1885 - 1960), de ocupación fotógrafo y relojero, también tenía un pincel. Señores impecablemente ataviados con levita, elegantes damiselas de postín, una pléyade de niños camino a su primera comunión aparecen perpetuados en aquella serie de *brochazos* que gravitan entre el terso paisajismo, la naturaleza muerta y un detallismo propio de los primitivos pintores italianos y flamencos nucleados entorno al prerrafaelismo. Con admirable detallismo también retrató a humildes campesinos sorprendidos por su lente en la campiña jaujina. Para que aquellas



placas de vidrio, después de ser sometidas al tránsito por la cámara oscura, arrojen lo que se dijo: que un verdadero artista construye su foto. Que ninguna toma es accidental. Y que la cámara sirve para hacer bocetos intuitivos. De controlada espontaneidad.

Bullón sabía todo eso. Inmerso en una habitación tenuemente iluminada por el candil –vivió toda su vida en la casa número 73 de la calle Grau–, trabajaba sobre placas Eastman Kodak Co. haciendo –tal vez sin tener noticia de ellos– lo que dadístas, constructivistas y surrealistas habían inventado allende los mares. Así, el maestro jaujino fue, a su manera, un precursor en la experimentación con el collage. Añadía elementos inexistentes –cabello, v.gr.– a sus retratados. O desaparecía los ornamentos que creía inútiles en sus imágenes, cuyo barniz pictorialista terminó por rubricar un registro estético que había quedado olvidado bajo capas de polvo. Hasta que, décadas después, aparecería otra artista para hacer realidad lo que él siempre soñó: que su oficio fuese *indeleble*.

IV:

“Fotografía indeleble. El imaginario de Teodoro Bullón Salazar”: ese fue el título inaugural de una tríada de muestras con las que Sonia Cunliffe Seoane (Lima, 1966) presentó aquel conjunto monumental al gran público. Por ejemplo, de Nueva York, cuando trasladó la muestra hasta el Blue Door Art Center de Yonkers en setiembre del 2019. Pero todo había empezado dos años antes en la Galería Pancho Fierro de Lima cuando, además de las fotos originales, Cunliffe creó el “Muro de los fantasmas”, instalación de adobe que replicaba una de esas ventanas que determinadas comunidades campesinas de Huancayo ornamentan con placas fotográficas de vidrio para proyectar, otra vez de manera inopinada, una imagen espectral en sus reflejos.

Probablemente estos hayan sido los detonantes para que la artista ensaye una tercera incursión en los dominios de Bullón. Si este ya había sido un inadvertido cultor de la impresión combinada –revelar una imagen con varios negativos–, del trabajo con diferentes

niveles de luz antes de su exposición y de otros tipos tempranos de manipulación fotográfica, trabajar otra vez sobre sus paisajes, personajes y otros motivos, puestos en mano de la talentosa Cunliffe, devino en una especie de corolario *natural*. Pero el aporte de esta última va más allá del cambio de escala dentro del mismo espacio unificado. Más allá de la manipulación controlada, con la que le hubiese bastado alcanzar las perspectivas isométricas y depravadas propias del fotomontaje.

V:

Enfrentada al problema del collage, ¿de qué forma dispone los viejos elementos fotográficos hacia la recomposición, hacia una nueva imagen, hacia una serie de nuevas imágenes? ¿Cómo genera el acoplamiento de objetos arrancados de su contexto? Una respuesta inmediata sería instrumentalizando los fragmentos por afinidad electiva. Y también por determinadas oposiciones lógicas. Pero, considerando que una fotografía no solo es la representación de un objeto real sino también

un signo y un símbolo, el asunto se complejiza. Y entonces se nos revela un diestro manejo de la función signica, una cuidadosa elección de los códigos de señalización y una estricta disposición de los elementos para que funcionen con o sin nexo causal.

Claro, estas son virtudes suficientemente celebradas en una artista especialmente dotada para la investigación, el rescate y la apropiación –recuérdense sus ya célebres álbumes familiares adquiridos en anticuarios, la pareja erótica fetichista que se auto fotografiaba, el archivo





cubano de los niños de Chernóbil, el archivo carcelario del panóptico limeño, entre otros—. Todo lo cual sirvió como campo de entrenamiento en el revulsivo estético que presenta ahora. Un tránsito que empieza en Jauja, acrisola en Lima, viaja a Nueva York y termina estacionándose en este no-lugar edificado con fragmentos, cambios de escala, acoplamientos y perspectivas inéditas.

VI:

Es decir, un nuevo mundo fabricado con premeditación, alevosía y altas dosis de subversión. Para empezar, incorpora puntos de fuga simétricos hasta crear espacios de tres dimensiones sobre una superficie que tiene solo dos. He ahí, entonces, una construcción plástica que repotencia el poder significativo de la imagen cuestionando su sentido de originalidad. Creando un horizonte de *profundidad* que superpone los sistemas semióticos y alimenta más la función simbólica que la representativa. Este es el gran detonante de la obra: precipita

al espectador hacia un mundo onírico altamente seductor. Hacia ese espacio profundo que apunta a la conciencia, perturba su imaginación y termina alimentando su espiritualidad. La esencia del arte, claro.

Para terminar, dos aciertos adicionales: las heridas del tiempo causadas por los desbordes de las capas fotosensibles —el craquelado sobre la gelatina, la descomposición del cristal —sumergen al conjunto en esa melancólica pátina del tiempo pasado. El segundo golpe de efecto será su formato, edificado en forma de pequeñas plataformas móviles —¿un guiño al retablo ayacuchano?— que posibilita una observación mayor, inclusive con lupa. Para redescubrir un sistema de representación espacial donde la imagen fotográfica ya no es fija, es un espacio inestable que desafía toda lógica. Y conduce irremediamente a un grado de seducción cuyo voltaje solo se puede medir con la intensidad de la poesía. ●

- Czar Gutiérrez

