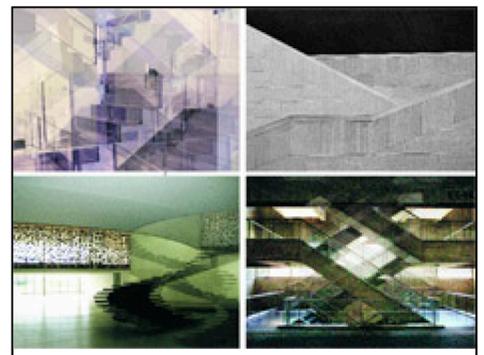


## Sobrepasos

**Jorge Mino ya venía trabajando con la imagen serial, neutra y objetiva e imprimiendo con peculiaridades que modificaban la percepción de la foto. Pero en su nueva muestra lleva todo al límite, con una operación tan sencilla como absoluta: la cámara, la impresión y el ojo confluyen en imágenes de escaleras para exigir la percepción hasta el borde del colapso y el límite del sentido.**

Por Claudio Iglesias

La escalera mecánica, la escalera caracol, la escalera doméstica, la escalera brutalista, son algunas de las protagonistas de la última muestra de Jorge Mino, en grandes copias blanco y negro y color. Como modelos publicitarias fotografiadas hasta el agotamiento en una sesión interminable, las vemos fotografiadas desde todos los ángulos imaginables: de adelante, de arriba, de costado, etc. Tratándose de Jorge Mino, el voyeurismo por la escalera y sus distintas encarnaciones estilísticas y culturales no podía terminar ahí: vemos todas las tomas de cada escalera superpuestas en una misma foto, en un montaje violento y dinámico en el que la información contextual se pierde paulatinamente, dejando que ganen privilegio las líneas, las fugas y el colapso aeróbico del papel fotográfico, que hace todo lo posible por satisfacer tantas impresiones en una creciente abstracción que conserva tanto la atmósfera ambiental del edificio como la tortura multiplicatoria a la que lo somete el aparato.



Sin fin hace alusión a la Escalera de Penrose, uno de los llamados objetos imposibles: un dibujo de una escalera rectangular cerrada en sí misma, que desciende en el sentido de las agujas del reloj y desafía a la percepción, que naturalmente le impone un arriba y un abajo, un atrás y un adelante. Prima hermana de las escaleras de Schroeder y madre natural de algunas de las últimas creaciones de Escher (como Subida y bajada, de 1960), la Escalera de Penrose está catalogada como uno de los ejemplares de mayor alcurnia en esa pequeña aristocracia de composiciones geométricas inmediatamente capaces de producir ilusiones ópticas a partir de los desaciertos entre la estructura tridimensional de la percepción y los datos visuales de partida (para los seres humanos, todo dato visual es por definición bidimensional). El siglo XX fue devoto de estos objetos, como de muchos otros trucos que ponen en jaque a la visión: entre el cine de vanguardia temprano, el op art y los flicks cinematográficos de los '50 y la realidad virtual de los '80, podría llenarse un catálogo de proezas de la vista, fractalizaciones del espacio perceptivo, ambigüedades de figura y fondo, etc., ya definitivamente asentadas en el pozo de brea espacioso y ardiente de lo vintage. Mino se asoma hasta allí para rescatar una imagen apreciada por el modernismo (la de la escalera sin fin) y proyectarla en espacios propios de la arquitectura institucional del siglo XX mediante un aparato a su vez modernista como el montaje fotográfico. El resultado rebosa de dinamismo y nervios, pero también de preguntas sobre el rol actual de la fotografía, ya se la considere dentro de la funda impermeable del sistema artístico o en el plano de la circulación social en general.

En el trabajo de Mino ya estaban presentes todos los elementos desarrollados en la muestra, solo que no solían reunirse con tanta fuerza. En las piezas tempranas y tal vez más emblemáticas de su producción previa, la serie de las fiambreras (titulada Mecanismos), ya tenemos todo lo necesario para reconocer cómo le gusta pararse a Mino en el campo de la fotografía contemporánea. La imagen serial, neutra y objetiva de ese artilugio cuya vida pública fue raleando junto con el declive de almacenes y pequeñas casas de queso lo situaba de lleno en la tradición de la fotografía conceptual: la serie entera podría leerse como una variante local y de industria ligera del aplomo con el que Ed Ruscha fotografió una tras otra 26 estaciones de servicio (así se llama su trabajo de 1962, publicado como libro). En la otra punta de las referencias deberían situarse Bernd y Hilla Becher, los canónicos esposos de Düsseldorf que dejaron fotografiado el parque industrial alemán, dejando también una marca de agua en toda una generación de fotógrafos (Andreas Gursky, Candida Hofer, Elger Esser y compañía) que a mediados de los '90 iban a convertirse en la Nueva Fotografía Alemana para dar la vuelta al mundo en innumerables muestras oficiales enlatadas. De toda esta tradición, como otros fotógrafos de su generación (alcanza con mencionar a Rosana Schoijett), Mino extrae la actitud serial y el interés por la morfología arquitectónica, transportable a interiores domésticos, objetos de diseño, aviones o máquinas industriales. Lo que Mino característicamente añade es la actitud experimental socarrona, la posproducción enfática y la recurrencia al solarizado, el fundido a rojo y los efectos de exposición larga, que resultan en mezclas visuales difíciles, en la granulación de la imagen y en una impresión que haría palidecer a cualquiera de los mencionados paladines germánicos de lente fría y vocación archivística.

Ya en trabajos de hace algunos años, como una serie de fotos en parques de diversiones, se vuelve predominante la dimensión lúdica de entretenimiento, fiesta ocular y picture show que puede extraerse de un procedimiento como la sobreimpresión analógica. El omnipresente elemento vintage (cabezas de pulpo, autitos chocadores, calesitas etc.) se asocia en estas piezas con un chorreo visual sobrecargado a la vez que opaco, mustio, que contrasta con el dinamismo del montaje. El diafragma de la cámara parece un instrumento capaz de registrar y replicar velocidades y fuerzas. Al operar sobre el tiempo de exposición, Mino juega con el movimiento acumulado que puede recuperar la cámara, a riesgo de perder precisión. Parafraseando el principio de incertidumbre, se podría decir que sus fotos no nos permiten conocer simultáneamente la forma y la dirección de un objeto. Las cosas se mueven, deformándose; o se perfilan nítidas, deteniéndose. El ojo se esfuerza por reconstruir formas a partir de manchas de color a veces muy abismadas, pero el movimiento loco de las calesitas no tiene otro límite que el que le pone el color deprimente de los parques de diversiones, atravesado por el dispositivo analógico: ese rejunte de turquesas, púrpuras y cadmios que más hace pensar en una torta podrida que en un sitio de esparcimiento popular.

Sin fin aplica el mismo procedimiento a un objeto de una naturaleza formal y semántica tan peculiar como las escaleras. El espacio de la impresión fotográfica no se recarga ahora de color sino de líneas, se llena de aire y de luz de la mano de un conjunto de interiores filomodernistas en su mayoría vidriados y muy solares. La desaturación cromática (basta con pensar en los típicos ocres lavados y blancos de muchos edificios públicos) también le da profundidad al trabajo: el montaje de imágenes infernalmente complicado se vuelve discernible hasta mucho más lejos. En una imagen se llegan a reconocer ecos de cuarto y quinto grado de la misma escalera. Las distintas distancias de enfoque generan paralelas que se van perdiendo en el infinito, como si Mino nos enfrentara a la vez con la escalera que quiere fotografiar y con una pareja de espejos que la duplicara hasta la perdición; a la vez con el objeto y con el complicado principio que lo repone en la imagen. La perfidia muy lograda del trabajo es la de exigirle al espectador que proyecte, él también, su juego de espejos, es decir, su aparato perceptivo, para multiplicar los nidos de escaleras de todo pelaje en un continuo cerebral vertiginoso y agotador.

Aparato de toma, aparato de impresión y aparato perceptivo son los tres sistemas que Mino logra superponer en cada una de sus orgías de barandas y zócalos. Lo que deberían ser tres pasos lineales y consecutivos, aquí se convierten en un círculo cerrado. Cada aparato conecta con los demás mediante una retroalimentación exigida, como si el artista buscara que alguno de ellos, en algún momento, perdiera capacidad de respuesta: aturdir todos los sistemas, desde la memoria de una CPU hasta una pupila. Ya que no tenemos punto de llegada (ni de partida), anotemos una especie de conclusión dentro del círculo: el hecho de que, en el sistema de la información fotográfica actual, sobrecargado de interactividad, estridencia e interfaces al borde del colapso, una simple copia en papel posea un cierto halo irrepetible en el grano puede llegar a ser tan complicado para el ojo como una escalera sin fin ni principio.

---