

TÍTULO

## Sucesiva espacialidad. Por Pablo Padula

VESTIGIOS DE LO CONCRETO — ARTHAUSE

ARGENTINA, 2023

### Introducción

Jorge Miño es un artista que trabaja sobre la espacialidad del mundo que habita. Esa espacialidad cobra forma a partir de una percepción arquitectónica de su tiempo. Para ello va a permutar la lógica del concreto por una sucesión espacial que al igual que su propia caja de herramientas artísticas, abrazara una lógica queer en la hibridez de medios y lenguajes, apartándose del dogma de las artes tradicionales e inclusive de su deber ser modernista. El artista, devela así en el presente, un edificio poético múltiple de sentidos a través de sus diferentes capas, donde lo inmutable de la construcción se dinamiza a través de la multiplicación de materialidades que van desde la óptica de las impresiones lenticulares hasta una laberíntica museografía de telas traslucidas receptoras a toda posible imaginación.

Este breve texto de catálogo, que acompaña la exhibición de Jorge Miño en Arthaus Central entronca la producción y obra del artista a partir de una mutación de época con ecos sobre el origen y el destino de las profesiones, entre ellas la del arte moderno y las ciencias, poniendo particular énfasis en el advenimiento de la fotografía como emergente de estudios científicos sobre lo procesual y dinámico que tomara impulso a partir del siglo XIX y que el arte contemporáneo por su parte pondrá en crisis a través de un giro hacia una transdisciplinariedad en la cual el autor se inscribe montándose en el fluir de su propio tiempo, transmutando la toma fotográfica como documento de un exterior, en lienzo sobre el cual deja la huella de su propia sensibilidad interior.

### Prácticas autónomas de conocimiento.

El arte, liberándose de la atracción gravitatoria de estar al servicio de otras disciplinas, abraza un poderoso programa de conocimiento de fines del siglo XIX que lo lleva a la búsqueda de sus propias leyes y variables enmarcándolo en un estado de autonomía tanto de lenguaje como de medios, redefiniendo al mismo tiempo su área de actuación. Abolida su condición servicial al registro de sucesos de los más diversos tipos, el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado, dispersados como fragmentos cometarios luego de colisionar contra la gran roca positivista del siglo XIX y guiados por las leyes constructivistas del azar y la necesidad de la modernidad del siglo XX, se consagran finalmente a su autonomía a través del arte por el arte, como una forma sensible y elocuente de generar conocimiento a la par de la científica.

La fotografía como práctica científica.

La fotografía, por su parte, técnica desarrollada para la investigación de la cinética química ideada en los laboratorios de electroquímica de los siglos XVIII y XIX, queda al igual que muchas otras estrategias de visualización del mundo, como instrumento de registro al servicio de las ciencias de la vida, anudando magistralmente en un solo acto el pulso del operador a la idea de registro y conceptualización documental tributando a la búsqueda de lo objetivo como vía de acceso a un conocimiento universal. Tanto así, que Talbot en el siglo XIX, denominó a la fotografía como un dibujo fotoquímico realizado por la propia naturaleza, en su primer libro dedicado a esta, que titula *El lápiz de la naturaleza*.

La fotografía, será entonces el puente perfecto para abordar el estudio de los procesos que se despliegan en el tiempo y en el espacio, especializándose en documentar y fijar el instante perfecto en el propio fluir del tiempo, entendiendo a la vida como un proceso dinámico y no como una simple suma de estructuras inamovibles y dogmáticas. Ejemplos paradigmáticos de ello lo constituyen los estudios de cronofotografía realizados en pleno siglo XIX por el fisiólogo francés Jules Etienne Marey y también por parte del investigador y fotógrafo Eadweard Mybridge.

La ciencia, a la inversa de todo conocimiento dogmático, trabaja y se sustenta sobre la estructura generativa de hipótesis: construcciones intelectuales dinámicas sujetas a contrastación permanente, desmarcándose así de la idea de verdades finales inamovibles. La potencia del desarrollo científico se debe en gran parte a dicha cualidad, generando así sucesivas capas traslúcidas de conocimiento, donde todo lo que se va adicionando se suma al fondo documental del cual proviene. Desde este punto de vista, en el conocimiento visual que genera el lenguaje fotográfico subyace siempre una estratigrafía traslúcida y de partida, nunca de llegada, como lo es en definitiva la lógica del arte contemporáneo, frontera fluida de un elocuente devenir crítico-creativo.

Puentes transdisciplinarios.

En los siglos XIX y XX se terminan de consolidar las profesiones como las conocemos actualmente cerrando un círculo que comenzó hace 500 años con el advenimiento de la astronomía copernicana y la física newtoniana. Las jóvenes ciencias biológicas, por su lado, encuentran su confirmación en la primera mitad del siglo XX con el advenimiento del código genético. Ya nada será lo que parece, tan solo seremos potenciales combinaciones de códigos informacionales profundamente ocultos en el interior de la materia.

Natural y paralelamente al desarrollo científico, el arte genera sus grandes textos fundacionales en la primera mitad del siglo XX, muchos tal vez, paradójicos, divergentes y expansivos. Imposible no citar dentro de estos “manifestos” artísticos de síntesis y autonomía al vanguardista Para una teoría del arte moderno de Paul Klee, donde intenta una catalogación de las bases científicas de un arte del siglo

XX. En una nota al pie de página declara: “La fotografía había sido inventada a su debido tiempo como verificación materialista” aunque en el cuerpo del texto sentencia: “Todos los caminos conducen al ojo, a un punto de unión en el que se convierten en Forma, para rematar en la síntesis de la mirada exterior y de la visión interior. En ese punto de unión arraigan formas modeladas por la mano, que se apartan íntegramente del aspecto físico del objeto, y que no obstante desde el punto de vista de la totalidad, no la contradicen”. Evidentemente Paul Klee tributa consciente o inconscientemente a unos de los sentidos fundantes de la ciencia, que es la visión: “Todos los hombre desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos, que son amados por los mismos al margen de su utilidad, y el más amado de todos los sentidos es el sentido de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también para el ocio, preferimos el sentido de la vista a todos los otros sentidos. Y el motivo es que el sentido de la vista es el que nos hace conocer más”, escribe Aristoteles, padre de la ciencia occidental en el texto introductorio de su libro *Metafísica*. Otros dos pequeños pero inmensos libros a citar podrían ser *De lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, de Vasili Vasilievich Kandinsky, escritos paradigmáticos que desesperadamente ya adentrado el siglo XX tratan de hacer eco sobre las paredes refractarias del cañadón científico, a nuevas posibles vías de acceso al conocimiento sensible y formal a través del arte: puntos, líneas, planos, triángulos, colores y todas las formas geométricas en su dimensión espiritual.

La fotografía, en sus comienzos, como receptáculo técnico de visualizaciones fijadas en el tiempo y el espacio, a pesar de su sorprendente plasticidad, queda paradójicamente anclada en el bien de uso de registrar lo otro, lo externo, lo objetivo, pero nunca llegando a adquirir su emancipación como lenguaje artístico sensible que pone en valor la percepción de la propia persona. Inclusive hoy en día, la fotografía, a pesar de su irrevocable y profundo desarrollo en el campo de las artes visuales, extrañamente no ha logrado su estatuto o derecho jurídico a ser tal: un dibujo, una pintura deben ser declarados como patrimonios culturales, por ejemplo al cruzar las fronteras del país, en tanto que las obras fotográficas, curiosamente están exentas de tal demanda. La fotografía continúa siendo formalmente hoy en alguna medida ese documento “científico” al servicio del registro de lo concreto, mandato que es constantemente abolido por sus propios usuarios, legos o no, los cuales subvirtiéndolo permanentemente con sus prácticas, expanden los límites epistémicos más allá del canon fotográfico. Desde este punto de vista la fotografía no hegemónica se perfila como el puente transdisciplinar más popular, natural, inocente y poético que podamos encontrar, y uno de sus núcleos más potentes germina en el corazón del arte contemporáneo.

En la ciudad de las máquinas.

Jorge Miño estudia pintura, dibujo y grabado como la academia lo enseña desde hace largo tiempo a través de su educación formal con especialización en grabado en la Escuela Superior de Enseñanza Artística en Artes Visuales Rogelio Yrurtia.

Pero será también en el interior de esa misma institución educativa donde encontrará de modo oblicuo una clara curiosidad queer: el laboratorio de copiado fotográfico y su potencial post producción, donde la toma fotográfica funciona tan solo trampolín de partida para la hibridación y quimerización perceptiva de la materia, que tiempo más tarde será clave en el desarrollo de su presente obra. En su proyecto de indagación visual de lo real Jorge Miño, cámara en mano, deja metafóricamente de lado el lienzo, el papel de grabado y sus tintas para abrir un portal de percepción irreversible en su carrera: la apertura al espacio urbano en el cual descubre fotográficamente las máquinas que yacen mudas en el interior de los comercios que pueblan la manzana de su propia casa en el barrio de San Telmo. El ensayo fotográfico de esos mecanismos urbanos será exhibido en el Centro Cultural Ricardo Rojas con la curaduría de Alberto Goldenstein en el año 2004, trabajo seminal en su carrera profesional artística. Las máquinas parecen llevar a Jorge Miño al campo del retrato de objetos, pero como en todo acto de registrar, este puede catalizar o hacer visible una cualidad oculta, evidenciando su envés sutil, cierta alma interior, en este caso de lo maquínico. Así surge luego Toys, cuerpo de obra exhibida en la Galería Zavaleta Lab en el año 2005, junto a otros artistas bajo la curaduría de Victoria Noorthoorn, donde cada fotografía presenta una posible dimensión fantasmal de los objetos de colección de lujo, como autos, aviones, entre otros. Abandonando entonces toda intención de verosimilitud material, Jorge Miño, va en búsqueda de una articulación sutil con el espacio en el que habitan esos juguetes de personas adultas que la ciudad cobija en su lógica arquitectónica.

Desmaterializando lo concreto.

La arquitectura modernista deviene entonces exhibidor y caja de herramientas para la inspiración poética de Jorge Miño. En la permutación de soportes, materialidades y escalas que el propio lenguaje le imprime, el artista vislumbra el envés de lo concreto: la espacialidad y el vacío como territorio. Recordemos a razón de ello una de las posibles narraciones del primer fenómeno arquitectónico en la historia de la humanidad: la creación de un espacio por la simple luz que emana de una fogata en el interior de un bosque, la cual nos brinda seguridad y cobijo frente a la desolación de la inmensidad de la noche. En esta, esas paredes dinámicas de luz, nunca serán percibidas como estáticas, fijas ni planas. Jorge Miño como cazador de lo inasible, va entonces a tomar la tradicional y científica herramienta fotográfica en su dimensión experimental, haciendo de esta un martillo con el que va a golpear, abrir y evidenciar algo de lo vibrante y dinámico que aún hoy anida en los muros de cemento. Buscará la apertura a ese espacio originario y traslúcido de múltiples potencialidades, que como pieles de un gran organismo comienzan a develarse metamorfosis tras metamorfosis en un aparente continuo sin fin, en una esencia visual que el artista representará también en diferentes modos y formatos con su “idea” de escalera, la cual se despliega al tiempo que es recorrida por la mirada.

En el viaje al centro de la materia Jorge Miño juega con el placer y la inocencia de un niño virtuoso que desarma y de-construye el objeto de estudio, para re-ensamblarlo en un posible ready made elocuente de conocimiento. El artista, que partió de un programa fotográfico fascinado por los objetos de colección de gran escala y mecanismos, hace de la toma y del laboratorio digital un caldo de cultivo idóneo para mutaciones visuales insospechadas e ideales para abordar una de las problemáticas fundantes del arte contemporáneo fotográfico: la luz como constructora de todo espacio habitable, quien sabe tal vez, como un tenue eco inconsciente de aquella primera posible narración de una arquitectura de origen lumínico. Desarticula de esta forma la constricción de verosimilitud que el mero registro tecnológico le impone, el cual queda abolido por la operatoria que solo el arte hoy es capaz de realizar: la transmutación poética de la materia dando génesis a un universo personal canalizado por una contemplación artística de la vida. Y es a través de ella donde comienza a emerger una espiritualidad constructivista de planos y contraplanos agudos de abstractos ecos Kandiskeanos, liberados ya entonces de la tiranía de los aparejos, cálculos y pesos de ser sostenidos por un inamovible principio de realidad.

La práctica artística es mucho más compleja que la suma de cálculos, percepciones y proposiciones de ideas estéticas curiosas. Jorge Miño transpone cierta lógica urbana a una poética generativa de espacialidad visual que ya no habla tanto del lugar a habitar por otros, sino de la arquitectura interior que esas construcciones hacen vibrar en nuestro corazón que, como en las placas lenticulares de sus últimas obras, nos presentan una realidad relativa a nuestro propio punto de encaje emocional.

#### Epílogo.

El arte expande la frontera de lo posible de ser imaginado y pensado, fondo sobre el cual podrá trabajar luego la ciencia materialista. Pero para ello debe desarticular inteligentemente los saberes profesionalizados a partir del siglo XIX, los cuales sólo permitían profundizar e indagar el mundo a través de sus propias lógicas de pensamiento. La práctica artística de Jorge Miño, bien podría ser una visualización de esa mutación de las profesiones que el arte contemporáneo realiza con los cánones del saber, transmutando la toma fotográfica de la realidad exterior en lienzo fotoquímico sobre en el cual el artista pinta y dibuja su propia pulsión lúdica de vida, con la identitaria materialidad del siglo XXI que no es ni más ni menos que la singularidad virtual sobre lo digital.