

TÍTULO

## Trangresiones poéticas: Dislocaciones espacio-temporales en la obra de Jorge Miño. Por Rachel Mosh

HAUSSMANNIZATION — DOT FIFTYONE GALLERY

MIAMI, 2014

La fotografía plantea una dualidad entre sujeto y objeto y subjetividad y objetividad que se origina en el encuentro con la realidad. Normalmente, el referente, o sujeto, se adhiere a la fotografía, lo que le permite crear una réplica aparentemente objetiva de un lugar y un tiempo concretos. Por ello, la inmovilidad de la imagen fotográfica se ha equiparado a la muerte, la vulnerabilidad y la mortalidad<sup>1</sup>. En cambio, el artista argentino Jorge Miño transforma la fotografía arquitectónica, utilizada habitualmente para documentar un lugar concreto, de una imagen fija en un objeto vivo, devolviendo así la experiencia subjetiva a la imagen. Lo hace transgrediendo la propia naturaleza de la fotografía. Utiliza la cámara de su teléfono móvil para capturar determinados elementos arquitectónicos y, a continuación, los altera mediante diversos procesos digitales hasta hacerlos irreconocibles. Sus obras más recientes aíslan, duplican, superponen, puntean y diluyen elementos arquitectónicos para producir una investigación formal casi abstracta. La desestabilización y descontextualización de la imagen suspende el espacio y el tiempo de su progresión lineal definida. Planos yuxtapuestos se despliegan en infinitas direcciones, rompiendo la cohesión de la composición anterior y revelando una pluralidad de espacios y una multiplicidad de formas. A través de esta dislocación espacio-temporal, Miño transforma la representación fotográfica de un memento mori unificado en una transgresión poética de la realidad.

El artista empuja su obra más allá de los parámetros de la fotografía hacia la “imagen poética”, que, según Gastón Bachelard, surge de un estado de no-saber y desconocimiento al trascender lo real<sup>2</sup>. La imagen poética se sitúa en el cruce de lo consciente y lo inconsciente y produce resonancias y reverberaciones en la psique. Al igual que la obra de Miño, existe fuera del tiempo lineal y reconfigura la forma en que experimentamos el espacio en el presente. En Cuadrado colores, el artista parte de una imagen de escaleras que se cruzan y que transforma en elementos geométricos puros mediante la adición y sustracción de colores. La composición

---

<sup>1</sup> Susan Sontag se refiere específicamente a una fotografía como un memento mori, un trozo nítido de tiempo que se congela y hace referencia a la mortalidad y vulnerabilidad del sujeto. Susan Sontag, *On Photography* (Nueva York: Picador Farrar Straus Giroux, 1973) 15-6. Del mismo modo, Roland Barthes describe la fotografía como el paso a la inmovilidad y la muerte. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard (Nueva York: Hill & Wang, 1980) 92-3.

<sup>2</sup> Gastón Bachelard fundamenta su seminal ensayo *La poética del espacio* en la experiencia fenomenológica de la imagen poética. Aunque gran parte de este libro aborda la idea del hogar, la imagen poética desempeña un papel importante en nuestra comprensión de los espacios habitados. Véase Bachelard, *La poética del espacio* (París: Presses Universitaires de France, 1958).

sólo tiene resonancias de lo familiar al convertirse en una amalgama de formas yuxtapuestas que se apoyan unas en otras sobre una superficie aparentemente plana. La planitud de una forma que antes era tridimensional elimina cualquier especificidad del objeto original. La forma se libera de su referente y se abre a nuevos significados y reverberaciones en la mente del espectador. De este modo, el espectador se ve transportado a un universo personal y poético, abierto a relaciones experimentales con la forma y el espacio, pero en la cúspide de la realidad.

Al situar la obra en la frontera de lo real y lo irreal, la imagen poética de Miño transgrede los sistemas de conocimiento establecidos para construir un nuevo método de ver<sup>3</sup>. Esta ruptura se produce cuando el artista cuestiona el marco de la fotografía. Por ejemplo, en el objeto antes mencionado, pixela continuamente la imagen provocando vibraciones o manchas en cada forma separada que parecen pinceladas. En otras obras, como *Lila* y *Geométrico*, Miño distorsiona la imagen hasta hacerla granulada y borrosa, dando la sensación de una impresión granulada o en relieve. De este modo, el espectador se pregunta qué está viendo: una fotografía, una estampa, un relieve, una pintura u otra cosa. Al imprimir cada obra sobre un grueso soporte de terciopelo, crea una textura visual provocadora que aleja la fotografía de su naturaleza estática. De hecho, cada una de las intervenciones de Miño son procesos que la mayoría de los fotógrafos tienden a evitar en favor de un enfoque nítido, imágenes claras y un lugar definido. En su lugar, el artista produce perturbaciones que transforman una técnica incorrecta en el efecto deseado.

Miño disloca aún más el equilibrio espacio-temporal del espectador al romper el marco rectangular tradicional, un guiño a los movimientos artísticos de vanguardia en Buenos Aires durante la década de 1940. Tanto el Grupo Madí como la Asociación Arte-Concreto-Invencción (AACI) adoptaron el marco irregular o recortado como forma de romper con la “visión de ventana” representacional de la pintura. Al estructurar rigurosamente el marco en función de la composición, la obra de arte se convertía en un objeto físico y autónomo integrado en el mundo natural, en lugar de limitarse a representarlo<sup>4</sup>. De forma similar, Miño libera la forma en el espacio permitiendo que sus intervenciones estéticas determinen los bordes de su obra. De este modo, la forma, la línea, el color y el espacio, elementos clave de la experimentación concreta<sup>5</sup>, trascienden el soporte bidimensional y se adentran en el espacio circundante, rompiendo así la cohesión de la obra de arte y transformándola en un objeto físico real con el que interactúa el espectador. En el

---

<sup>3</sup> Foucault aborda la idea de transgresión como un continuo ir y venir entre fronteras y límites. Véase Michel Foucault, “A Preface to Transgression,” *Language, Counter-Memory, and Practice: Selected Essays and Interviews*, (Ithaca: Cornell University Press, 1977) 29-52.

<sup>4</sup> Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de plástica actual.” *Arturo: Revista de arte abstractas* (Buenos Aires), no. 1, (Summer 1944).

<sup>5</sup> Para una investigación completa de Arte Concreto en Argentina véase Maria Amalia García, *Abstract Crossing: Intercambio cultural entre Argentina y Brasil* (Oakland: University of California Press, 2019).

caso de Lila, Miño parte de la imagen de una escalera de caracol y amplía su mitad hasta hacerla borrosa y casi espectral. Produce perturbaciones que transforman una técnica incorrecta en el efecto deseado. De este modo, el espacio se desestabiliza y el tiempo deja de estar contenido en el encuadre al desplegarse sobre las paredes blancas de la galería. Las obras se mueven entre medios, se sitúan en el nexo entre géneros y rompen el discurso normal de la fotografía.

Este cruce transgresor de fronteras, en el que lo inapropiado se convierte en apropiado y el espacio visual y el tiempo se vuelven inciertos, desestabiliza al sujeto y reconfigura la experiencia estética. Como tal, la obra de Miño se convierte en un objeto que existe dentro y fuera del tiempo y el espacio reales, permitiendo al espectador participar en el despliegue de universos experienciales y poéticos.