

UN ANTI-MONUMENTO

MIGUEL MITLAG

Feda Baeza

Colección Oxenford / INVESTIGACIÓN / ENSAYOS_10.2023

Años vertiginosos

A comienzos de los años 2000 Miguel Mitlag (Buenos Aires, 1969) iba definiendo su búsqueda conceptual y expandiendo sus ámbitos de intervención: obtuvo la Beca Antorchas, uno de los programas más productivos entonces, y luego, en 2003, la Beca Kuitca, otra instancia medular en la transformación acelerada del campo artístico en ese momento¹. En aquella cuarta edición del programa, Mitlag compartió esta escena de producción y formación con artistas como Diego Bianchi, Leopoldo Estol, Guillermo Faivovich y Cecilia Szalkowicz, entre otros. Fueron años intensos y vertiginosos, aún eran evidentes en el espacio público y en las prácticas sociales las fuertes secuelas de la crisis de 2001. Mientras tanto, el ascenso de Néstor Kirchner a la presidencia cambió definitivamente el convulsionado clima político². En la esfera de las artes visuales se percibía una creciente conciencia de la profesionalización artística, una mayor valorización del mercado primario, que beneficiaba el intercambio de obra contemporánea, y una vocación por parte de los artistas, pero también de otros agentes del campo, por impulsar una agenda cada vez más internacionalizada que contrastaba con algunos proyectos más replegados sobre la escena nacional, como el del Centro Cultural Ricardo Rojas liderado por Jorge Gumier Maier en la década anterior.

Monumento marrón fue producida por Mitlag un poco antes de comenzar la Beca Kuitca. Se trata de una fotografía analógica color cuyo tamaño original es de 68 x 62 cm. Fue copiada con las populares impresoras Lambda de la marca Durst, las primeras impresoras digitales en utilizar tecnología láser para realizar copias perdurables. Si bien se trata de una captura analógica, existen operaciones de digitalización: la toma fue escaneada y se le realizaron ajustes de color, filtros que optimizaban y realzaban la superficie cromática sin deformarla ni alterarla. Esta obra marca el momento paradigmático en que Mitlag empezó a construir íntegramente espacios para ser fotografiados, cuando hasta ese momento los intervenía sin diseñarlos plenamente. Monumento marrón fue la primera pieza concebida como un “teatro montado” sobre una pared blanca, según las propias palabras de Mitlag. La fotografía forma parte de una serie con piezas como Vehículo experimental (2003) y Manifiesto (2003), mostradas por primera vez juntas en PROA Mix 05 en Fundación Proa, entre enero y febrero

de 2005, exposición colectiva curada por Alberto Goldenstein³, una figura referente para Mitlag. Las tres obras fueron realizadas consecutivamente.

Dentro del grupo de obras mencionado, Manifiesto quizás sea la pieza más divergente de la serie. Muestra un plano cerrado sobre una torta profusamente decorada con guirnaldas de flores donde está inscripta la frase “El último movimiento por el cual un material se constituye en cosa”. La solemnidad de la frase, del orden aristotélico de la causación, contrasta con el carácter popular y la ornamentada torta, un registro fotográfico doméstico de una fiesta de cumpleaños. Si bien a primera vista la imagen parece disonante dentro del conjunto, una mirada más detenida encuentra motivos que serán estructurantes en la obra de Mitlag: el universo de los revestimientos y decoraciones de superficies notoriamente artificiosas presente tanto en el fondo laminado de la mesa que imita madera como en el abigarrado bizcochuelo. También se hace presente cierto tono sarcástico, resultado de una profunda mirada sobre los diversos imaginarios sociales que será recurrente en su trayectoria. En Vehículo experimental un plano más lejano muestra una “ambientación” completa, como si se tratara de una escenografía o un set fotográfico o televisivo. En esta pieza puede intuirse un momento detenido dentro de una secuencia de acciones. Las huellas de pisadas sobre el suelo revestido de un empapelado rosa junto con un rollo del mismo material estrujado y un balde con una vara de madera parecen configurar indicios de un extraño conjunto de movimientos cuyas causas y resultados ignoramos. Otra vez destacan el motivo del recubrimiento, una paleta de colores estridentes y una marcada artificiosidad.

Un anti-monumento

Todo monumento convoca la rememoración, la idea de exaltar un recuerdo, pero en este caso se mostraba un objeto. Con un fondo de tela ocre surcada por desmañados pliegues puede verse una guitarra criolla inclinada sobre el suelo, una almohadón de cuerina marrón, un pequeño amplificador de madera, una flauta de plástico, como las que se usan en las escuelas primarias, apoyada sobre unas galletitas, todo montado sobre un piso revestido con mantas lisas o de motivos geométricos. La escena en su conjunto muestra un tiempo suspendido, un momento de distensión e inactividad, justamente no se ve un instante especialmente remarcable. Todos los objetos retratados podían retrotraerse a la experiencia cotidiana de cualquiera que observase la imagen, ninguna excepcionalidad los jerarquiza o recorta. Por otro lado, la composición espacial de la fotografía parece contradecir la idea de monumento: en la disposición de la serie de los objetos enumerados puede observarse que están dispuestos

sobre los extremos de un centro casi vacío. Si el monumento se da a ver generalmente como un monolito, en este caso predominan el fondo, lo bajo y la ausencia de formas. Frente a lo elevado, al pedestal y a su lógica heroica se presenta un conjunto sencillo y profano que desclasifica las habituales jerarquías. En esta misma lógica puede comprenderse la clave cromática del conjunto, el color marrón como un tono de poca reputación.

Eran ambientes totalmente planificados donde los objetos dispuestos cubrían toda la superficie de la toma, es decir, toda la superficie de lo visible. Así lo recuerda el artista en una entrevista: “Yo trabajaba con lo que tenía a mano. Lo iba armando para la fotografía también. Porque todas esas construcciones eran efímeras, se desarmaban. Pero la fotografía me permitía que esa instancia de maqueta, de escenario o de situación medio precaria, se fijara, se hiciera imagen automáticamente”⁴. Con esta pieza logra poner en claro un modo de hacer que paulatinamente se irá consolidando con el correr de los años. En sus anteriores registros fotográficos ya aparecían objetos cotidianos, escenas profanas que eran el resultado de la simple experiencia diaria. Por eso tomar la idea de monumento fue desde el comienzo un gesto irónico. Lo imaginó, en sus propias palabras, como “un monumento cínico, vaciado de contenido, muy ácido”⁵.

Detrás de la operación de construir este escenario concreto que luego será fotografiado emerge una reflexión más vasta sobre la constitución de lo real en la que construir lo fotografiado paradójicamente permite entender el modo en que circulan los imaginarios sociales en los lugares que habitamos. En sus propias palabras: “Uno de los objetivos era demostrar que en esa aparente naturalidad todo esta construido, y viceversa, que en tal artificialidad hay vicios y modelos que parecen casuales. No hay nada en esa fotografía que no estaba antes. Es completamente falsificada. Ahí me puse a pensar en la falsificación de los espacios”⁶.

Pseudo-realismo y crisis disciplinaria

Estas indagaciones muestran puntos en común con otros artistas que comenzaban a configurar su obra en esos mismos años. La primera gran instalación realizada en la galería Sendrós por Leopoldo Estol en 2004, Tupperware, daba a ver diversas agrupaciones de objetos cotidianos, elementos de un consumo anónimo y masivo dispuestos en episodios insólitos, sin finalidades aparentes. Las disposiciones generalmente explicitaban ciertos criterios formales en los que se enfatizaba la presencia vívida del cromatismo de los productos. La indagación en los objetos de consumo presentes en nuestros entornos próximos también podía observarse en las

búsquedas de Diego Bianchi. Entre los años 2004 y 2006 documentó diversos episodios propios de un panorama urbano estriado por un conjunto de emparches, arreglos, soluciones improvisadas, ocurrencias que se escapaban tanto de la idea de diseño urbano como de la noción de planificación en general, explorando el carácter disfuncional que emerge en este conjunto heteróclito de soluciones especiales. En esta misma dirección podría pensarse el trabajo de Nicolás Mastracchio, quien desarrolla sus proyectos en la frontera porosa entre la realidad y la ficción, elaborando composiciones que tienen lugar en un estudio fotográfico, produciendo obras que también explicitan el carácter artificioso de lo fotográfico. El procedimiento de montar una escena que luego será fotografiada debe mucho al desarrollo que Miguel Mitlag ya venía desplegando al ensamblar ambientaciones en las que disponía, como si fuese un set, distintos objetos cotidianos, conjuntos insólitos que denotaban cierta estetización absurda. “Me gusta pensar en un pseudo-realismo: el momento en el que un elemento reconocible cumple una función no del todo clara, que también interfiere y perturba el normal funcionamiento del conjunto y su utilidad acaba de ser desplazada por esa pequeña dosis de interferencia. Presencias de pseudo-realismo aparecen en mi trabajo en los revestimientos, en lo funcional y disfuncional, en las estructuras utilitarias”⁷, señaló Mitlag. De sus observaciones sobre los entornos cotidianos surge una mirada dirigida a lo no estructurado, a aquello que recubre sin tener una función específica. Los motivos de esta presencia pseudo-realista seguirán multiplicándose en su trabajo: rollos de alfombra o empapelados, revestimientos sintéticos de colores estridentes, telas de las más variadas texturas, entre múltiples figuraciones. Se trata de elementos que recubren superficies, objetos provenientes de una anti-arquitectura blanda y aditiva: anónimos, masivos, descartables que pueblan el terreno baldío de la cultura cotidiana. Este repertorio parece extractado de ese glosario de ocurrencias, chapucerías, soluciones especiales que se resisten al terreno de la planificación. Estas tácticas de agrupación contradicen la función original para la que fueron concebidas, son producciones efímeras y disparatadas producidas por parte de los usuarios. Estas observaciones funcionan al mismo tiempo como análisis proxémico de los entornos que habitamos contemporáneamente, me refiero a la proxemia como una teoría del uso del espacio en tanto “producto cultural específico”⁸.

Impostar, simular, cubrir, revestir son las operaciones que Mitlag da a ver recurrentemente. Para enfocarlas desarrolla una escena que se extiende sobre todo el plano de lo visible. Desde lugares como el set fotográfico, televisivo o cinematográfico o el decorado teatral -espacios centrales en el universo de Mitlag- se señala la dimensión de artefacto de todo lo que se observa, como si se tratase de un diorama. La maniobra implica cubrir todo lo que el ojo

alcanza a distinguir con la mirada. Esta lógica le permite interpelar diversos lenguajes, pivotar entre dispositivos y soportes diversos y mantener su producción en terrenos disciplinarios siempre contaminados. Los vínculos entre fotografía y escultura señalan interesantes juegos de oposiciones disciplinarias. La fotografía, en oposición a la escultura, fue considerada tradicionalmente como un arte del ver, del señalamiento de lo existente. Esta, como señala Rosalind Krauss, estimuló su entrelazamiento con otras prácticas artísticas, tanto en la era del ready-made, como en el umbral de la performance y diversas plataformas del conceptualismo⁹. Sin embargo, Mitlag pone el acento en lo hecho, lo diseñado para la mirada: el estudio fotográfico es el espacio paradigmático de su trabajo.

Algo ocurrió o está por pasar, las huellas de un incipiente relato apenas son claras. La fotografía deja de lado el instante omnicomprendivo para convertirse en un simple cuadro no especialmente puntuado, anodino. Una imagen separada de una secuencia, extraviada. La obra de Mitlag convierte a la imagen fotográfica en cuadro o diapositiva, abdica de su autonomía en favor del estatuto fragmentario. Su itinerario se desarrolla en zonas de contacto entre diversas disciplinas: recoge tópicos de la fotografía, la escultura, la instalación, el cine, la televisión y el teatro. Se enfoca en los dispositivos de construcción de lo real que interesan a estos campos de la visualidad, señala los artefactos de producción de entornos sensibles que modelan nuestra percepción.

1 Tanto la Fundación Antorchas como la Beca Kuitca fueron instancias claves de transformación del campo artístico. El primer organismo fue una asociación sin fines de lucro, que se desarrolló entre 1985 y 2006. En el terreno del arte tuvo la misión de subsidiar el trabajo de instituciones públicas, artistas y otros agentes culturales. La Beca Kuitca surgió en 1991 como un programa de estudios en artes visuales para jóvenes artistas. El objetivo era presentar una alternativa a la formación artística que hasta el momento ofrecían las tradicionales escuelas artísticas. El programa se inspiró en instancias similares procedentes del exterior realizadas por el mismo Kuitca. El programa tuvo cuatro ediciones, la última fue en 2003.

2 La crisis argentina de 2001 fue una de las instancias de mayor impacto social que también significó una crisis de representatividad de todo el sistema político en su conjunto. En las elecciones presidenciales de 2003, Kirchner obtuvo el segundo lugar con el 22,24 % de los votos, pero accedió a la presidencia porque su oponente, Carlos Menem, renunció a la segunda vuelta electoral. Entre sus obras de gobierno puede subrayarse la reducción significativa de los niveles de pobreza, indigencia y desempleo, los juicios por delitos de lesa humanidad, la recomposición de las relaciones con los países de Latinoamérica y la significativa reducción de la deuda externa contraída por el país.

3 Goldenstein comienza a exponer su trabajo a inicios de los años 90 luego de estudiar fotografía en New England School of Photography en Boston durante la década anterior. Su mirada será central para la renovación de la fotografía a mediados de la década del 90 cuando funda y dirige la Fotogalería del Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Su capacidad para retomar las problemáticas de la historia de la fotografía junto con una aguda mirada de su entorno social lo harán una figura clave para los artistas que se desarrollen en este medio.

4 Entrevista vía WhatsApp realizada por Belén Leuzzi el 27 de mayo de 2019 en el contexto de la Colección Oxenford.

5 Mitlag, Miguel (2007). Cómo desarrollar una idea mental en una dimensión espacial. Ramona, número 70, mayo, p. 16.

6 Idem

7 Miguel Mitlag, Leedor, 20 de junio de 2007. Recuperado de <http://www.leedor.com/nota.php?idnota=2174>

8 Barthes, Roland (2003). Cómo vivir juntos. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

9 Krauss, Rosalind (1999). Reinventing the medium. Critical Inquiry, número de invierno, p. 18.