

CAÍDA EN LA MINA

MINE FALL

ROGÉRIO TAVEIRA 

Universidade de Lisboa (Portugal)

Abstract

This article focuses on the exhibition QUEDA (FALL) to explore a specific case of identity loss in a particular miner community in the South of Portugal and, simultaneously, on the wither contemporary groundlessness condition.

KEY WORDS: Mine, Fall, Charcoal, Vortex, Reference plans, Video

Resumen

Este artículo se centra en la exposición QUEDA (CAÍDA) para explorar un caso específico de pérdida de identidad en una comunidad minera del sur de Portugal y, simultáneamente, en la condición contemporánea de “infundación”.

PALABRAS CLAVE: Mina, Caída, Carbón, Vórtice, Planos de referencia, Vídeo

ARTÍCULOS

Financiación / Fundings:

Residencia Artística promovida por el proyecto EXTRA! Art and Community in Action (2019-2021). Ref.: FF51903894. Universidad de Lisboa. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Portugal.

Recibido / Recived: 30/01/2023

Aceptado / Accepted: 22/02/2023

Publicado / Published: 30/04/2023

COMO CITAR ESTE TRABAJO /

HOW TO CITE THIS PAPER:

Taveira, R. (2023). Caída en la mina. *ARTxt. Revista de Experimentación Artística*, 1

pp. 11-28.

DOI: 10.24310/artxt.vi1.16128

ARTÍCULOS

CAÍDA
EN LA MINA

1. CAER(se)

Un período de tiempo de trabajo en el pueblo minero de Lousal motivó la exposición *QUEDA* (CAÍDA), primero a través de la participación en un proyecto de escultura comunal entre los años 2017 y 2019, y posteriormente en el marco de una Residencia Artística promovida por el Proyecto EXTRAI de 2019 a 2021.

Lousal se encuentra a 140 km al sur de Lisboa y a 25 km al sur de Grândola. Este pueblo, construido por el concesionario de la mina de pirita, creció junto con la actividad minera desde principios del siglo XX hasta su cierre en 1988. Los problemas de identidad social derivados del cierre de las actividades mineras, que justificaban la existencia de esta comunidad remota y aislada en un territorio marcadamente agrícola, han sido un catalizador para el desarrollo de varias actividades que tratan de paliar esta situación. El proyecto participativo de escultura¹ desarrollado por el escultor Sérgio Vicente, en el que participé, pretendía comprometerse con este proceso de refuerzo de la identidad y la memoria a través de un proceso descentralizado y no jerárquico de creación artística. Posteriormente, el Proyecto EXTRAI, también del mismo escultor, creó un programa de residencias artísticas en este territorio. El proyecto incluía una invitación a cinco artistas para que desarrollaran obras a partir de la experiencia del lugar sin restricciones.

Dado que había investigado y contactado con la realidad de la actividad minera durante mi primer contacto (“escultura comunitaria”), decidí encerrarme performativamente en una casa² de uno de los barrios mineros durante tres días, saliendo de la vivienda sólo durante la noche para filmar y grabar audio. La vivienda mantenía las persianas bajadas, lo que significaba que viví esos tres días como noches. Experimenté el encierro en un lugar que había vivido de y para la mina y que había dado cobijo a una familia que dependía de

1 Proyecto de investigación *¿Monumento para Lousal? Estrategias comunitarias de producción, gestión y difusión del arte público en el pueblo minero de Lousal*, que se desarrolló entre los años 2017-19 en Lousal y dio como resultado una escultura ya instalada en el territorio.

2 Me gustaría agradecer a Cristina Cruzeiro, nieta de mineros de Lousal, por prestarme la casa de su abuela, D^a Prazeres.

ese recurso. Sin embargo, mi experiencia fue diferente a la suya. La mía fue la de un minero en busca de imágenes con un pequeño foco. Dentro de aquella casa me dediqué durante tres días a filmar pequeños rincones de la memoria de una casa perteneciente a una familia ausente. Este experimento de oscuridad permanente fue decisivo para definir y desarrollar las obras de la exposición: una película, dibujos y grabados al carbón.

2. Explotación

Explotación es un término asociado desde hace tiempo a la industria minera en sus dos acepciones: se refiere al uso de “algo para obtener una ventaja de ello” y al “acto de utilizar a alguien injustamente en beneficio propio”.

Allan Sekula en “Photography, Between Labour and Capital” escribe: “(...) la minería ha sido tanto la fuente primaria de acumulación primitiva de riqueza, como la fuente de poder para formas más desarrolladas de explotación”. Argumenta sobre la centralidad de la minería para el “surgimiento y desarrollo del modo de producción capitalista entre los siglos XVI y XIX”³ (1983, 203). La actividad minera tiene una extensión y arraigo en la formación de la cultura capitalista que excede la mera búsqueda de minerales raros. Gracias a la extracción de metales, fue posible que las potencias europeas construyeran armas con las que someter a los pueblos para que, a su vez, se convirtieran en extractores de riqueza en sus territorios ahora colonizados.

En nuestra investigación, nos interesaba centrarnos en cuestiones más directamente relacionadas con aquellos que, siendo esenciales para la extracción del mineral, siempre han sido, de un modo u otro, marginados. Este enfoque en el proletariado implica siempre una reflexión sobre las condiciones de producción de sentido social tanto en la industria en la que se inserta el trabajador como en la comunidad de la que forma parte. Nos interesa especialmente comprender los mecanismos antialienantes utilizados por estas clases trabajadoras para enfrentarse a las especificidades de un determinado trabajo. En el caso de la minería, abordado aquí no sólo a través del caso del pueblo de Lousal, sino también a través de los diversos estudios que abordan cuestiones transversales, ha sido posible identificar dos términos ampliamente difundidos en la cultura minera: “Orgullo” y “Saber”.

A partir de esta dualidad y, en este caso, de la pérdida de su significado, debido al cierre del agente que les da sentido personal y social, se trabajó en la “vista aérea” de la falta de estos planos y cómo su ausencia podría constituir una metáfora más amplia a las experiencias contemporáneas. Un espacio cada vez menos apoyado en la base de conceptos estructurantes de la existencia planetaria que se han ido derrumbando desde el advenimiento del modernismo, pero que ahora se presentan no sólo como impasses ideológicos, sino sobre todo como indefinición en relación con la supervivencia de varias especies, entre ellas la humana.

3 Traducción libre del autor del original: “(...) mining has been both the primary source of primitive accumulation of wealth, and the source of power for more developed forms of exploitation.” (...) “emergence and development of the capitalist mode of production between the 16th and 19th centuries” (Sekula, 1983, 203)

2.1 Orgullo

El “orgullo” parece la creación misma de un modo peculiar de expresión (lenguaje) difícil de comprender, pero coherente y capaz de proporcionar estabilidad a las comunidades mineras. Este dispositivo conceptual, en el marco de una de las ocupaciones industriales más alienantes, genera una resistencia y, de hecho, un elemento de confrontación contra las condiciones, la dureza, los peligros y, simultáneamente, todo el aparato productivo exterior al trabajo realizado en las profundidades de la mina. La dicotomía dentro/fuera se manifiesta como uno de los procesos de identificación, “ser minero es trabajar en el fondo de la mina”⁴ (Rodrigues, 1999, p.118). Trabajar en el fondo es aceptar los riesgos, vivir sin horizonte ni sentido, apoyado sólo en el orgullo de esta confrontación, de aquí surge la imagen del mártir.

La película independiente británica *Proud Valley*, que tiene lugar en la principal cuenca minera galesa, dirigida por Pen Tennyson y proyectada en 1940, aborda el orgullo minero con un dispositivo diegético que la asemeja a una película bélica, donde “el valor, la resistencia y el sacrificio personal” ocupan un lugar central. En una de las escenas decisivas de *Proud Valley*, un minero se enfrenta al indeciso propietario e ingeniero de la mina sobre la reapertura de la mina, cerrada a causa de una explosión, comparándose a sí mismo con un soldado en el campo de batalla que sabe que puede morir en cualquier momento, pero no teme seguir adelante. El protagonista de esta película, el actor estadounidense Paul Robeson⁵, asumirá el papel de mártir para salvar a toda la comunidad.

La antropóloga Paula Rodrigues enmarca el tema del martirio de forma sugerente:

“Ao “interior da terra” correspondem imagens particularmente metafóricas e alegóricas de um conjunto de valores sociais dicotómicos que caracterizam a cultura ocidental judaico-cristã: obscuridade/luz, prisão/liberdade, inferno/paraíso, morte/vida. Em consequência, a representação social do mineiro, ao mesmo tempo romântica e trágica, entronca, precisamente na ideia de “martírio”, enquanto padecimento e morte.” (Rodrigues, 1999, p.119)

2.2 Polvo

Concretamente, la exposición a la sílice (polvo de roca), por ejemplo, es un factor de riesgo para contraer enfermedades pulmonares⁶. Una de estas enfermedades, la silicosis, afecta en mayor o menor grado a la mayoría de los mineros, como ya había identificado en 1713 Bernardo Ramazzini, responsable de la creación del campo de la Medicina del Trabajo, en su *De Morbis Artificum: Enfermedades de los trabajadores*. A pesar de esta temprana obser-

4 En el original: “ser mineiro é trabalhar no fundo da mina” (Rodrigues, p.118).

5 Herbert Marshal y su esposa Alfreda Brilliant escribieron el guión de esta película a propósito para Paul Robeson y cuenta la historia de un marinero, el afroamericano David Golliath, que se encuentra en paro y busca trabajo en las minas de carbón de Gales (<http://www.screenonline.org.uk/film/id/500677/index.html>).

6 Centros para el control y prevención de enfermedades, Instituto Nacional de Seguridad y Salud en el Trabajo (NIOSH), USA. [<https://www.cdc.gov/niosh/mining/topics/respiratorydiseases.html>]

vacación, el trabajo minero seguía realizándose exactamente igual, con los mismos riesgos. El polvo me pareció inmediatamente uno de los elementos que debían incorporar un enfoque artístico⁷. Esta “materia” en suspensión permite relacionar la historia de los objetos, ya sea en su formación o, aún con más fuerza, en su posterior desintegración.

Dust is never a single object. Dust is an environment, the thickness of our air. Its material contents are dry human tissue, biological and mineral substances and of course architectural residue and building matter. If we look at it close enough, we can see in it sedimented historical layers. (Weizman, 2019. p.9)

Trabajar con el polvo permite también acercarse a una dimensión que escapa a la percepción humana, recordando lo que Walter Benjamin llamaba el “inconsciente óptico” y concretamente la visión amplificada que permiten las máquinas, a la que volveremos más adelante.

Estas dos dimensiones permitieron pensar inmediatamente en el polvo como metáfora de los innumerables trabajadores que a lo largo de la historia se han dedicado a esta actividad y, al mismo tiempo, constituir una imagen evidente de destrucción. Tal y como se pregunta Didi-Huberman a propósito de la obra de Claudio Parmiggiani, “¿El polvo parece ser el emblema metafísico perfecto para nuestros tiempos de gran destrucción?”⁸ (2001, 54). El nuestro es siempre el tiempo de las grandes destrucciones. Es el tiempo de la destrucción de un suelo central, que cuestiona la continuidad de muchas especies, incluida la humana. Las catástrofes ecológicas parecen formar parte de una nueva visión del mundo, pero llevan mucho tiempo vinculadas a actividades industriales como la minería. Tierras y cursos de agua contaminados por la extracción de materiales vitales para el desarrollo tecnológico se han convertido en una asociación habitual desde el advenimiento de la industrialización. En el caso de Lousal, el cierre de la mina y su consiguiente inundación provocaron procesos de contaminación y acidez debido al ácido sulfúrico liberado por el contacto entre la pirita y el oxígeno o el agua.

El polvo podría así surgir en una cadena que enlaza la destrucción de los investigadores con la destrucción del medio ambiente circundante. Pero aquí la destrucción aparece no sólo como evocación de la gravedad de una actividad laboral muy exigente, que funciona desgastando tanto la materia como al trabajador, sino también como la “infancia de lo posible” (Didi-Huberman, 2001, 12). La destrucción lleva consigo la apertura a la emergencia de lo nuevo.

7 Recuerda inmediatamente a la pieza “*Elevage de Poussière*” de Marcel Duchamp y Man Ray, 1920. En la exposición *Dust, Histoires de poussière, D'après Man Ray et Marcel Duchamp*, Le Bal, Paris (Oct 2015 - Jan 2016) David Company propuso a una serie de autores, vistas aéreas, imágenes forenses y postales en torno a este tema. “Si cette étrange photographie, prise il y a si longtemps, marquant l'aube de l'ère moderne, dans toutes sa complexité, peut-on repenser l'histoire à partir d'une poignée de poussière?” [www.le-bal.fr] (Traducción libre del autor: “Si esta extraña fotografía, tomada hace tanto tiempo, marcó el principio de la era moderna, en toda su complejidad, ¿podemos repensar la historia a partir de un puñado de polvo?”).

8 Traducción libre del autor del original: “La poussière serait-elle l'emblème métaphysique parfait pour nos temps de destructions majeurs?” (Didi-Huberman, 2001, 54).

2.3 Grabados al carbón

El carbón, al ser un potente símbolo de la industrialización⁹ y transmisor de asociaciones mentales con la destrucción, así como su uso generalizado en la historia del arte, se presentaba como un material de marcado granular obvio. Inicié una experimentación visual de rocas contaminadas en la cantera de la mina, creando “impresiones” (grabados) de objetos minerales cubiertos de carbón. Se trata de presionar papel sobre los objetos para que el carbón y partes de la capa superficial externa se depositen sobre el soporte. Cada huella es una “imagen quemada” de un objeto concreto. Una imagen hecha de ceniza, ceniza negra, que existe antes de que el fantasma, el carbón y las partículas de los objetos se depositen sobre el papel revelando un rastro polvoriento de los referentes. Estampas de polvo que, por su escala 1:1 y por el contacto entre hoja y referente, presentan una “ semejanza por contacto ” idéntica al moldeado, aunque con características bidimensionales. La naturaleza táctil que implica este proceso lo sitúa más cerca de las técnicas vinculadas a la tradición escultórica que de la gráfica. Didi-Huberman evoca a Leroi-Gurhan para realizar una “lectura antropológica del contacto”, refiriéndose al “tacto” y al “agarre”, en esa primordial “gesticulación técnica” que une mano y rostro en la acción elemental sobre la materia y que encuentra desarrollo en la percusión (2008, 37).

Se trata, pues, de “sentir” el objeto a través de la fricción y la presión ejercidas sobre él. De “sentir” y dar sentido a la imagen que se revela en el contacto físico mediado por el papel y el polvo de carbón. Presentar más que representar, mediante un procedimiento que opera en la paradoja de la encarnación (Didi-Huberman, 2008). En la colisión entre el contacto y la ausencia:

Que l’empreinte soit en ce sens le contact d’une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des “revenances” des survivances: choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence. (Didi-Huberman, 2008, 47)

Este tipo de grabados siempre evocan ineludiblemente a la muerte: el carbón es el resultado de la muerte compactada; el polvo está, en gran medida, constituido por la desintegración de diversas entidades; la técnica utilizada es eminentemente destructiva por naturaleza; la imaginería resultante sobrevive al estado actual del referente. Más concretamente, una obra de la exposición *QUEDA* presenta una impresión al carbón de un gorrión muerto, con el que tropecé accidentalmente en la calle. Aunque se trata de una obra de origen anecdótico, está obviamente asociada al universo de la industria minera: nos referimos a la presencia de canarios, sobre todo en las minas de carbón, desde finales del siglo XIX hasta 1986, siguiendo el consejo del fisiólogo británico John Scott Haldane, como detector precoz del “inodoro, incoloro y letal monóxido de carbono”. (Rabaça, 2021, en línea) Sin embargo, el motivo principal de su inclusión en esta exposición está relacionado con un

9 “Lo nuevo no era la máquina de vapor en sí, sino el descubrimiento y la utilización de las minas de carbón para alimentarla” (Arendt, 1998, p.148).

episodio que viví durante el periodo de residencia artística: un exminero, que solía frecuentar el mismo restaurante en el que yo solía cenar, empezó a sacar pajaritos muertos de sus bolsillos. Eran los pájaros más bonitos que he visto nunca, y no puedo decir que haya visto pocos en quince años de vivir en un entorno rural. Hay un apego tanto onírico como absoluto a un estilo de vida rural continuo, como menciona Allan Sekula¹⁰, en la metáfora sugerida en la anécdota del antiguo minero. Quienes pasaron su vida en el laberinto de Cnosos no permitirán que les afrenten unas alas, ya sean reales o de cera.



Figura 1. *Queda II*, grabado al carboncillo, 36x28cm, 2022. Galería Diferença, 2022. Fuente: RT, 2022.

La continuidad del grabado al carboncillo y su posterior traslado al soporte digital, a través de la digitalización de alta resolución, permitió ampliar los grabados a escalas en las que la percepción del polvo se hacía muy presente. La técnica digital también permitió un trabajo de contraimagen a través de la exploración del negativo. Si el grabado, o el moldeado, lleva en sí mismo el trabajo del “contra”, de la negación, parecía por tanto interesante investigar la negación de la negación. En el caso que nos ocupa, al referirnos al “objeto” inicial como matriz y a la estampa al carboncillo resultante como contraimagen, ya que invertirá las formas y la orientación, hacer el negativo de la contraimagen es establecer un doble negativo¹¹.

10 “La cultura de las comunidades mineras es a menudo militantemente proletaria y rica en un sentido de continuidad rural” (Traducción libre del autor del original: “The culture of mining communities is frequently both militantly proletarian and rich in a sense of rural continuity”)(Sekula, 1983, 204)

11 Explorado más a fondo en el trabajo anterior *Duplo Negativo / Double Negative - 4k/color/estéreo/ 22” / Medidas variables/2019*.

Frente a este desarrollo, una investigación paralela sobre la información y las imágenes relacionadas con la industria minera reveló un absurdo choque de similitudes entre las imágenes radiográficas de los pulmones de los mineros que padecían silicosis y las impresiones negativas al carbón de las piedras de la escombrera de la mina. Se cerraba así un círculo que había comenzado con la investigación sobre la expresión del “orgullo minero” y se abría otro que desembocaría en la película de animación *MINA*.

3. Saber

La interacción de sistemas complejos es susceptible de generar otros sistemas. Los mineros y la mina son los vehículos para la creación de comunidades cuya estructura de identidad se basa en este binomio. Como vimos, la pérdida de uno de ellos provoca el colapso del tercero. Los mineros y la mina tienen, pues, un vínculo violento y productivo, tanto material como inmaterial. Excavar, perforar, destrozar, hacer explotar, son actos de máxima violencia utilizados en la extracción del mineral a los que la mina responde a través del polvo, los gases, el calor, la dureza, la oscuridad, la gravedad.

La dureza de este trabajo ya fue reconocida por Plinio el Viejo en su *Historia Natural del siglo I*, donde describía la minería como un “trabajo que superaba la labor de los gigantes”. La dureza y peligrosidad de esta actividad, que impide a los obreros ver “la luz del día durante muchos meses” (la privación sensorial -luz, sonido, olor - es una de las torturas contemporáneas más comunes), no cambió hasta mediados del siglo XX, si no tenemos en cuenta que, en la época de Plinio, era sobre todo un trabajo de esclavos. Más tarde, la obra *De Re Metalica* del alemán Georgius Agricola, un estudio del estado de la explotación minera durante el siglo XVI, reunió por primera vez todos los conocimientos existentes sobre este campo en una publicación profusamente ilustrada con xilografías, revelando el aparato tecnológico que alcanzó esta actividad en ese momento de la historia. Se reconocen métodos y sistemas eficaces para la explotación minera, pero también se percibe que el papel de los mineros era secundario. Este enfoque es la base de la afirmación de Sekula y Margolis de que, como campo documental, la fotografía no logró producir representaciones significativas de la mano de obra de los mineros, centrándose en cambio en la eficiencia de los procesos y las máquinas que el propietario de la empresa minera quería promover (Sekula,). En palabras de Margolis, “la fotografía constituye un lenguaje operacionalizado incapaz de expresar la alienación o la negación, el potencial, la irracionalidad, los significados alternativos, etcétera. Esto tiene profundas implicaciones en un mundo en el que las imágenes fotográficas median gran parte de nuestra experiencia”¹². Esta parece ser una otra capa de violencia, la de no mostrar la condición de una mano de obra cualificada.

“Saber” significa pericia en el contexto minero, es decir, la capacidad no sólo de manejar herramientas, sino de reconocer señales de peligro en el elemento natural como re-

12 Traducción libre del autor del original: “Photography constitutes an operationalised language incapable of expressing alienation or negation, potential, irrationality, alternative meanings, and so on. This has profound implications in a world where photographic images mediate so much of our experience.”

sultado de las acciones emprendidas: excavar, perforar, realizar voladuras. Los distintos niveles de pericia que utilizan los mineros para realizar las diferentes tareas de la minería implican una exposición variable a jornadas de trabajo agotadoras, así como a dolores físicos y mentales insoportables. Mayores niveles de destrezas también significaban un grado creciente de exposición a ruidos devastadores, a la peligrosa gravedad, a la oscuridad, al azufre y al dióxido de silicio cristalino (sílice, polvo de roca que provoca la “enfermedad de las minas”, la silicosis), y por tanto una menor esperanza de vida. Esto iba de la mano de la construcción social de una jerarquía distinta de la que imponía el sistema de producción: los “mineros de abajo” eran jerárquicamente superiores a los demás, y se les trataba con respeto e incluso reverencia.

De ahí surge otro constructo que puede describirse como la capacidad de combatir la alienación y la expresión de la exhumación diaria de los mineros: el ya mencionado orgullo. Como señala Eric Margolis “el orgullo y la habilidad apuntan al elemento humano fuera de los papeles técnicos”¹³. (1998, 181)

3.1 Vórtice

El torbellino de reciprocidad y violencia promovido por el sistema minero-mina me parecía vertiginoso, un vórtice, una “caída sin fin”. *Queda sem Fim (Caída sin fin)* es el nombre de una pequeña obra de José Bragança de Miranda basada en *A Descent into the Maelström* de Edgar Allan Poe, en la que el autor habla sobre el imaginario de la caída en los albores de la modernidad y la forma en que se convirtió en “una alegoría de la contemporaneidad” (2006, 20) en relación con la pérdida de planos de referencia estables¹⁴.

En “*In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*”, Hito Steyerl recurre a un argumento similar articulando una breve historia del horizonte, la perspectiva y su colapso a través de la aceleración del tiempo y la visión para llegar al paradigma contemporáneo de la visión aérea, que ella denomina -citando a Eyal Weizman- “*la política de la verticalidad*”, como medio de profundizar en la condición postfundacionalista de “groundlessness”¹⁵ (*infundación*). Sin embargo, un estado de caída puede ser la creación de un nuevo territorio: “Una caída hacia los objetos sin reservas, abrazando un mundo de fuerzas y materia, que carece de toda estabilidad original y desencadena el choque repentino de lo abierto: una libertad aterradora, totalmente desterritorializadora y siempre ya desconocida. Caer significa ruina y desaparición, así como amor y abandono, pasión y entrega, decadencia y catástrofe.”¹⁶ (2012, 28)

13 Traducción libre del autor del original: “pride and skill point to the human element outside the technical functions.” (Margolis, 1998, 181)

14 Otra referencia con el mismo tema: En *Caída Libre*, comisariada por João Laia, CaixaForum, Barcelona, 10 oct 2019 a 9 feb 2020.

15 Basado principalmente en la obra de Marchart, O. (1997) *Political Thought: Political Difference en Nancy, Lefort, Badiou, y Laclau*, Edinburgo: Edinburg University Press.

16 Traducción libre del autor del original: “A fall toward objects without reservation, embracing a world of forces and matter, which lacks any original stability and sparks the sudden shock of the open: a freedom that is terrifying, utterly deterritorializing, and always already unknown. Falling means ruin and demise as well as love and abandon, passion and surrender, decline and catastrophe.” (Steyerl, 2012, p.28)

La caída de los mineros encierra tanto una dimensión directa y trágica de confrontación con las fuerzas de la materia, como una metafórica en la que la condición humana es una batalla que siempre cae en el abismo sin fondo de un pozo en la tierra. “Orgullo y saber”, los componentes humanos de este sistema son planos de referencia en el oscuro vacío nihilista y alienante de la producción industrial, que sostienen a los mineros en la existencia abismal.

El trabajo en la mina es siempre una “violencia”, un “terrible peligro” donde se trabaja para obtener riqueza “desestabilizando lo sólido”, como afirma Bragança de Miranda al elaborar el “abismo del vórtice” de Poe (2006, 29). En este caso es la imaginación la que intenta perseguir la realidad. De hecho, se trata de un “agujero negro” descentrado, oscuro y ambivalente: tanto salvación como condenación.

Esta idea de un vórtice en expansión indefinida dio origen a la película de animación *MINA*; que convoca los elementos antes mencionados: polvo, huellas de piedras contaminadas y ausencia de planos de referencia - *infundación*. La película adopta como elemento estructural un zoom out con imágenes de piedras y polvo giratorias - un vórtice -, una caída sin fin en la que todo se hunde en un inescrutable abismo negro. La cámara lenta se utiliza para reforzar la no-referencialidad, en este caso respecto a la velocidad. Este vórtice vectorial, explotado por Bragança de Miranda, existe sin referencialidad alguna y, por tanto, con una percepción inconclusa del tiempo, la velocidad y el espacio. Ese es también el régimen de apertura que experimenta la escala, en la incapacidad de constatar la dimensión. Las imágenes de rocas despojadas de sus relaciones externas lo permiten, resultando extremadamente difícil evaluar su escala. Asimismo, su relación con las imágenes resultantes del polvo de carbón animado digitalizado y las imágenes resultantes provocan una difuminación de los límites entre las escalas microscópica y macroscópica. Las imágenes en movimiento pretenden así provocar un efecto similar de torbellino y subjetividad en el régimen perceptivo a través de las indefiniciones de la escala y la velocidad.

En relación con el “inconsciente óptico” de Walter Benjamín, concretamente la capacidad del aparato técnico para desvelar imágenes que eluden nuestro sentido común de la percepción mediante la ampliación y la cámara lenta¹⁷, Inés Weizman afirma: “Lo que nuestro campo puede hacer de estos conjuntos de iluminaciones es la constatación de que debemos ver el objeto (...) a la vez como materia y como medio, como polvo y como dato. Debemos ser tanto coleccionistas como psicoanalistas no de humanos sino de materia, una dimensión que podría añadirse a las discusiones sobre ontologías orientadas al objeto, que asignan cierta subjetividad a los objetos.”¹⁸ (2018, 12)

17 Trabajé con estos dos mismos procesos para obtener una visión lenta de rocas y polvo que caen: una animación digital de fotografías de alta resolución de las impresiones al carbón que representan rocas contaminadas de la mina de pirita abandonada de Lousal.

18 Traducción libre del autor del original: “What our field can make of these sets of illuminations is the realization that we must see the object (...) as both matter and media, dust and data. We must be both collectors and psychoanalysts not of humans but of matter, a dimension that might add to discussions about object-oriented ontologies, which assign a certain subjectivity to objects.” (Weizman, 2018, 12)

3.2 Mina

La película *MINA*¹⁹, pieza central de la exposición *QUEDA*, nace del contacto con la comunidad existente entre el colapso de la actividad minera y la esperanza de su reactivación. La caída evocada, tanto en la película como a lo largo de toda la exposición, es, más que nada, la metáfora de la pérdida de los planos estables de referencia - mina, trabajo y comunidad - en este pueblo, así como, más ampliamente, en las sociedades contemporáneas (Miranda, 2006). Este es el vórtice que persiguen las imágenes a cámara lenta de alta resolución en relación con los sonidos procesados del pueblo y la cantera. La película surge de la absurda colisión de similitudes entre la radiografía pulmonar de un minero afectado de silicosis y los grabados al carbón de las piedras de la cantera de Lousal.

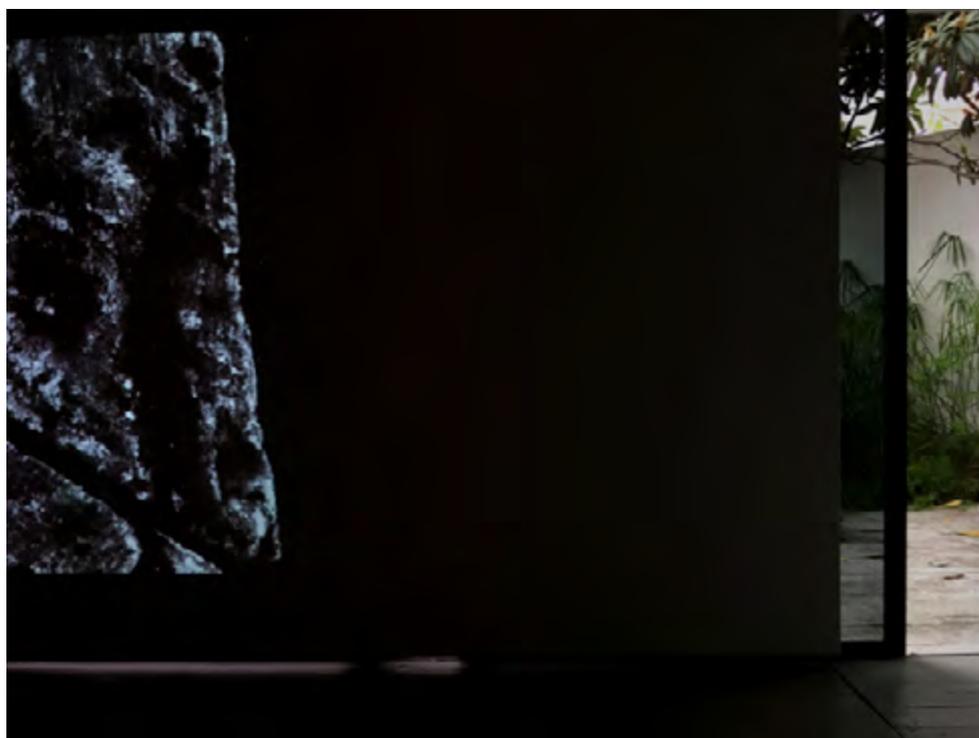


Figura 2 y 3. *MINA*, - 4k/color/estéreo/ 11' 10'' / Dimensiones variables/2021
Galeria Diferença, 2022.
Fuente: RT, 2022.

El resto de las piezas expuestas en *QUEDA* se basan en una arqueología de los gestos del trabajo²⁰, en su naturaleza de esfuerzo manual o máquina, siguiendo las distinciones de Hannah Arendt entre “labor” y “trabajo” (1998).

Las huellas y las sombras de los ritmos del cuerpo y de las herramientas, mimetizadas por objetos naturales ensamblados y el polvo negro del carbón, se descontextualizan sobre la superficie blanca y frágil del papel. Apropiación de los gestos y los sonidos de la industria

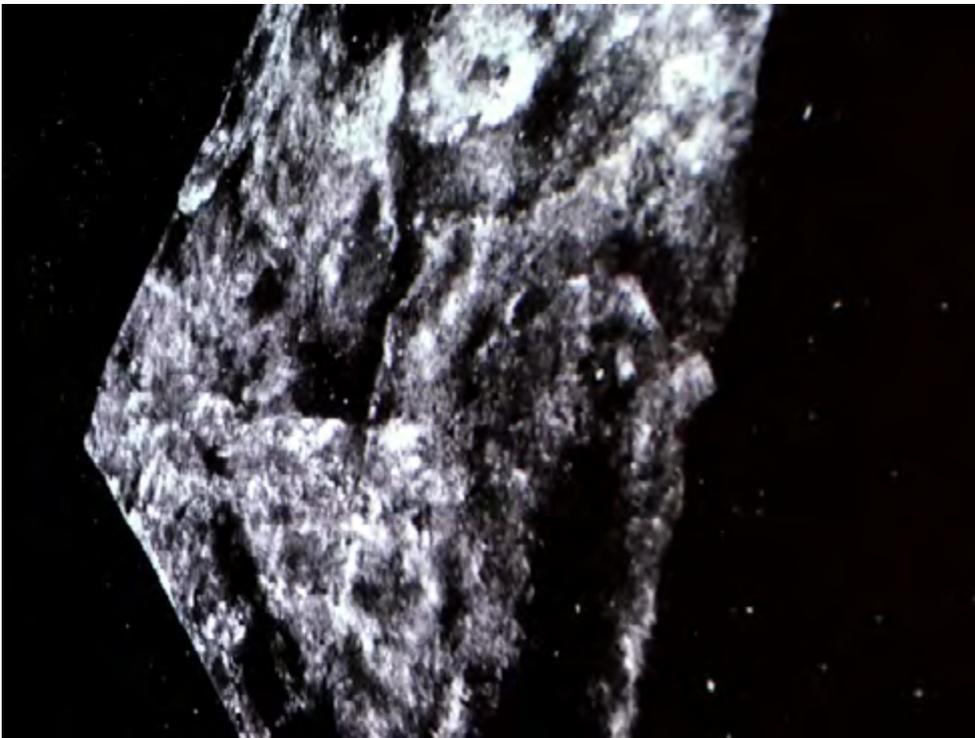
¹⁹ *MINA* - 4k/color/estéreo/ 11' 10'' / Dimensiones variables/2021

²⁰ *Gestos de Trabalho* (Gestos de Trabajo) es el nombre de un conjunto de obras que tienen su origen en la apropiación de gestos y movimientos relacionados con actividades productivas y la posterior intermediación de instrumentos (precarios) elaborados a partir de objetos encontrados. Para una comprensión complementaria: “*Instrumentality and Animal Laborans*” e “*Instrumentality and Homo Faber*” (Arendt, 1998, 144-158).

de la minería, en la violencia de la “naturaleza desnaturalizada” (Arendt, 1998, 148) de los procesos naturales y humanos, en una actividad que siempre se designa como “exploración”.

Es en este marco donde el recuerdo de una caída casi mortal en la infancia conecta con la experiencia de la gravedad y con el plano de los gestos corporales, o su inexistencia, un momento en el que las fuerzas emergen de la invisibilidad de la potencia para transformar la materia²¹: aplastar, rodar, presionar, cortar, romper, cavar, abrir, etc.²²

“Caída” (“Queda” en portugués) es una palabra polisémica (puede leerse “quéda” o “quêda”), caer en el caso de “qu(é)da”, quedarse inmóvil en “qu(ê)da”. Parece existir un hiato entre ellos, el instante del impacto. La caída como acción sólo puede existir en relación con



uno o varios planos de referencia que ejercen sobre el objeto que cae una fuerza idéntica a la que poseía en el momento de la colisión. De este modo, la destructividad potencial de la caída equivale a la violencia infligida a la materia durante su extracción o transformación. Prensar, esparcir, marcar, lanzar, aplastar, existen, así como síntesis del planteamiento basado en la arqueología de los gestos en el trabajo de la industria minera, pero se convierten en una concepción autónoma de los nuevos y precarios instrumentos adecuados a la

21 En ese sentido: Deleuze, G. (2002) “Peindre les Forces”, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Éditions du Seuil, 1981, 57–63.

22 La lista de verbos de Richard Serra ofrece un enfoque programático de este principio. Richard Serra, *Verb List*, 1967, graffito sobre papel. 2 x (25,4x21,6cm) Museo de Arte Moderno, New York.



Figura 4. *Queda IX*, carboncillo sobre papel, 309x140cm, 2022. Galeria Diferença, 2022. Fuente: RT, 2022.

producción sonora que se hace visible a través de las puntas de carbón. La tensión entre referencialidad y resignificación se da, así como una apertura de posibilidades ligadas al carácter procesual de este enfoque crítico y al encuentro con la especificidad del espacio expositivo.

Se trata de un modo de producción artística que se basa en la explotación de actividades relacionadas con el proletariado. Éstas sirven de estímulo para una investigación más amplia de las condiciones contemporáneas de creación de significados. De este modo, la obra artística se confronta y reevalúa a través de prácticas que se inscriben en una cultura intermedia en la que los resultados se reevalúan continuamente en función de su encuentro

con un espacio expositivo. Los gestos laborales apropiados pueden mimetizarse física, sonora o gráficamente, de forma simultánea o no. Aunque no profundizamos en esta cuestión en el presente artículo, las estructuras sónicas, por ejemplo, han sido un área de investigación extremadamente relevante, ya que permiten abstracciones prolíficas a partir de acciones u objetos específicos del contexto. Es por tanto relevante retener la capacidad dialógica que posibilitan los procesos de aproximación en los diferentes niveles de contacto con la realidad en discusión y su posterior utilización en el contexto de experimentación plástica, bien en el territorio y las condiciones con las que se relacionan, bien en estudio, bien en la confrontación con el espacio expositivo.

3.3 QUEDA (Caída)

La exposición *QUEDA* se presentó en la Galería Diferença entre octubre y noviembre de 2022. La disposición espacial de la exposición se basó en el espacio diseñado por los arquitectos Nuno Teotónio Pereira y Artur Rosa a finales de la década de 1980. Mediante una sucesión instalativa que se apropia de los acontecimientos que constituyen este espacio, la exposición intenta resignificarlo a través de cinco dibujos *site specific*. Los de mayor tamaño se refieren a la métrica y estereotomía de la matriz que la retícula constructiva (visible en la retícula de hormigón de 140 x 35 cm que constituye el suelo) impone a la configuración del espacio. Existe una relación directa y progresiva entre la película *MINA*, los dos dibujos negros (*Queda III* y *IV*) y el parterre que contenía un limonero que, con un diseño sugerido de “movimiento de vórtice rotacional”, “sostiene” los otros dos dibujos gestuales (*Queda V* y *Queda IX*).

Las dos únicas paredes del espacio triangular de la exposición -una especie de estructura alada que se cruza con el abismo- sostienen únicamente los dibujos de menor escala, dialogando así con la métrica arquitectónica del espacio. *Queda I* está en relación directa con la escalera que le precede y con la métrica modular del lugar en la confrontación con la superficie que llena el cuerpo de un niño de 6 años tras una caída de 4 metros (140x100cm) y en la que se establece una relación con la destructividad de la caída y su equivalencia con la violencia ejercida sobre la materia durante su extracción y transformación.

Queda II, una estampa de un pequeño pájaro muerto, media entre las dos obras negras (*Queda I* y *Queda III* y *IV*). *Queda III* y *IV* están retroiluminadas durante el día a través de una claraboya situada en la esquina que las oculta y subraya simultáneamente. *Queda VI*, *Queda VII* y *Queda VIII* pertenecen a la serie de obras denominada *Gestos del trabajo*. Estas series tienen su origen en una apropiación de los gestos y movimientos relacionados con la actividad productiva y una consecuente intermediación de instrumentos (precarios) fabricados a partir de objetos encontrados. Una arqueología de los gestos del trabajo, reactivada a través de la producción sonora del encuentro entre los instrumentos y el papel, que queda marcado por las huellas de esas operaciones mediante la inserción de puntas de carbón en la parte terminal de las herramientas.

Queda V y *Queda IX*, además de inscribirse en la métrica del espacio interior, buscan diálogos con el jardín exterior que proyecta sombras mutables sobre el espacio expositivo y que se mezclan con las huellas sonoras marcadas por el carboncillo en las grandes hojas de papel.



Figura 5. *Queda III and IV*,
 carboncillo sobre papel,
 330x140cm cada, 2022.
 Galeria Diferença, 2022.
 Fuente: RT, 2022.

Queda V a contraluz en relación con el níspero que conserva su follaje. *Queda IX* alcanza las sombras de una enorme palmera Kentia que se plantó en los cimientos de esta parte de la Galería allá por los años noventa.

La sucesión de títulos, *Queda I, II, III*, etc. es un homenaje al artista de la caída Bas Jan Ader. La artista británica Tacita Dean termina un bello texto con:

“Ícaro, cegado por la euforia de su ascenso, fracasó y cayó: cayó para fracasar. El suyo fue un viaje ascendente que descendió. El de Crowhurst fue un viaje: llano, condenado y

tristemente humano. Su caída fue desgraciada, no imaginada, no anunciada y totalmente práctica. Pero para Bas Jan Ader caer fue hacer una obra de arte. Independientemente de lo que creamos o imaginemos, en un nivel muy profundo, no haber caído habría significado un fracaso”²³. (Dean, 2006, p.30) ■

23 Traducción libre del autor del original: “Icarus, blinded by the elation of his ascent, failed and fell: fell to fail. His was a journey up that came down. Crowhurst’s was a journey along: flat, doomed and sorrily human. His fall was wretched, unimagined, unannounced and wholly practical. But for Bas Jan Ader to fall was to make a work of art. Whatever we believe or whatever we imagine, on a deep deep level, not to have fallen would have meant failure.” (Dean, 2006, p.30)

Referencias

- Arendt, H. (1998) *The Human Condition*. University of Chicago Press, 1958.
- Bragança de Miranda, J. (2006) *Queda sem Fim: seguido de Descida ao Maelström*. Vega.
- Benjamin, W. (2008) The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility in Jennings, W. & Doherty, B. & Levin, T (ed) *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Translated by Jephcott, E. & Livingstone, R. & Eiland, H. The Belknap of Harvard University Press, 1936.
- Centers for Disease Control and Prevention, The National Institute for Occupational Safety and Health (NIOSH), USA <https://www.cdc.gov/niosh/mining/topics/respiratorydiseases.html>
- Dean, T. (2006) And he fell into the sea in *Bas Jan Ader: Please Don't Leave Me*. Boijmans Van Beuninge.
- Didi-Huberman, G. (2001) *Génie du Non-Lieu: Air, Poussière, Empreinte, Hantise*. Les Éditions du Minuit.
- (2008) *La Ressemblance par Contact: Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Les Éditions du Minuit.
- Tennyson, P. (1940) *Proud Valley* [Film] <https://archive.org/details/the-proud-valley>
- Margolis, E. (1994) Images in Struggle: Photographs of Colorado Coal Camps in *Visual Sociology*, 9:1, 4-26, 1994.
- (1998) Picturing labor: A visual ethnography of the coal mine labor process. *Visual Sociology*, 13:2, 5-35, 1998.
- Pliny the Elder, How Gold is found, *Natural History*, Book XXXIII, Chap21. (4.), <http://www.perseus.tufts.edu>.

- Rabaça (2021) *Público*, ([https://www. publico.pt/2021/09/01/ciencia/opiniao/canarios-minas-carvao-alerta-vermelho-1975898](https://www.publico.pt/2021/09/01/ciencia/opiniao/canarios-minas-carvao-alerta-vermelho-1975898))
- Rodrigues, P. (1998) Dissertação Mestrado: *Espaço Social e Modos de Vida em Contexto de Crise: o Lugar das Minas do Lousal*. Departamento de Sociologia do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- (1999) Mineiros ou minados: trajetórias biográficas e sistema paternalista no lugar do Lousal in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Ano 81, vol. 39, fascs. 3-4, 103-141.
- Sekula, A. (1983) Photography between labour and capital in Benjamin HD Buchloh and Robert Wilkie (eds.) *Mining photographs and other pictures: a selection from the negative archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948-1968*, Nova Scotia Art and Design Press, Halifax.
- Stewart, A. G. (2019) Mining is Bad for Health: a Voyage of Discovery, Springer Link, 9 July 2019. www.link.springer.com/article/10.1007/s10653-019-00367-7#Sec12
- Steyerl, H. (2012) “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective”, *The Wretched of the Screen*, e-flux jornal, Sternberg Press.
- Weizman, I. (2018) DOCUMENTARY ARCHITECTURE: The Digital Historiographies of Modernism, *Faktur*, Issue 1, Fall 2018, 06-24.
- (ed.) (2019) *Dust and Data*. Spector Books.