



MONDONGO está en el detalle...

HÉCTOR OLEA



MONDONGO está en el detalle...

HÉCTOR OLEA

Derechos autorales © 2017

Mari Carmen Ramírez
Héctor Olea y MONDONGO

Reservados todos los derechos

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático. El uso comercial de cualquier palabra o término neológico integrado al texto estará sujeto al pago de derechos de patente (royalties) o, en su defecto, a demanda legal. Cualquier verosimilitud de estos personajes novelísticos con la realidad circundante es una mera coincidencia ficcional. Primera Edición sin fines de lucro.

Diseño gráfico

Pablo de Sousa, Buenos Aires
Héctor Olea, Houston

Revisión y Edición

El autor

Suministro de imágenes

MONDONGO, Buenos Aires
M F A H, Houston (...)

Fotocromía e impresión

Triñanes Gráfica, Avellaneda

Fuentes

Alegreya, Copperplate, Crimson, Conduit

IMPRESO EN LA REPÚBLICA ARGENTINA

ÍNDICE

INDICE
PRESENTACIÓN

Entrando en detalle

EL ARTE HOY Y ARTISTAS DE OTRA ÍNDOLE

· INTRODUCCIÓN, **2**

MONDONGO está en el detalle...

DIÁLOGO CON THEODOR ADORNO Y LOS ARTISTAS

- La intensidad de las tensiones, **21**
- El encantamiento desencantado, **21**
- La desartisticización, **22**
- La microestética del detalle, **24**
- La mente fragmentaria, **31**
- Esencia colectiva y posibilidad, **36**
- Restos objetuales, **40**
- Técnica como toma de posición, **46**
- Historia constitutiva del material, **50**
- Autenticidad y desalienación, **56**
- Parodia negativa reconstrabarroca, **60**
- La constelación del payaso y el mono, **65**
- La intrahistoria del detalle: el efecto archimboldo, **69**
- La interioridad exteriorizada, **74**
- Ruptura de la unidad: el reti-made, **79**
- El recontapoder del fragmento, **83**
- La vitalidad de la muerte, **87**
- ¿Querer utopía hoy...?, **91**
- Colofón, **95**

Para más detalles:

DIÁLOGO CON JACQUES RANCIÈRE Y LOS ARTISTAS

- El animal apolítico, **103**
- Régimen estético, **104**
- Racionalidad ficcional, **109**
- El poderoso átomo, **114**
- La vida rotativa, **117**
- La tesis del paréntesis, **126**
- Las ruinas circulares, **131**
- Coda, **135**

(Ultimando detalles)

LOS AUTORES Y OBRAS MENCIONADAS

- Sobre el autor, **142**
- Sobre los artistas, **144**

OBRAS REFERIDAS: (SERIES)

- Calaveras, **147**
- Retratos, **153**
- Retablos, **159**
- Romeo y Julieta, **167**
- Río de la Plata, **173**
- Negra, **175**
- Merca, **179**
- Roja, **181**
- Tener un mundo, **183**
- Argentina, **187**
- Diálogos, **189**

PRESENTACIÓN

Difícil condensar la densidad de cualquier teoría...

Héctor Olea lo intenta aquí valiéndose de oportunos y prolijos enfoques que ilustran el volumen; aunque el problema persiste para encajar ese vasto propósito de 212 páginas en las escuetas líneas de una presentación. El arte hoy evidencia algo incuestionable: manifestar desprecio por la tradición filosófica de la estética es una manera desfachatada de encubrir “la econoestética” posmoderna, la cual, desde los inicios de su retórica artística, obedece a la agenda neoliberal. Es el vocero que traduce, bajo su vaga intransigencia devota, la voz y voto de un trasfondo financiero. Nacidos en el seno familiar de los años ochenta, la posmodernidad y su hermano gemelo el neoliberalismo comparten abstracciones cuantitativas; y no solo la filosofía del inhumanismo en cifras o estadísticas, sino bajo el concepto desmaterializado del arte y/o una visión de la Historia que es amnésica por conveniencia. El objetivo básico del estudio es hurgar, cualitativamente, en la riqueza de los detalles de **MONDONGO** obstinados aún en recordarLa... El texto se concentra en nombrar las cosas por su nombre, o sea, en hablar de lo que nadie habla: las obras y las sobras, el palimpsesto actual que borra y borra sufrimiento acumulado.

Su lectura en negatividad es lo que estas páginas transitan. Vaivén incesante ante el desgaste de la condición posmoderna tan aferrada al sistema nihilista como a aquella realidad particular y neurótica que se impone la *apropiación* de La Nada y se obliga el *revival* de Don Nadie. Traducción: el “robo” y la “necrofilia” son las virtudes artísticas de su irrealidad virtual. Teniendo como trasfondo aquello que el autor denomina “la econoestética”, el cometido gráfico e ilustrativo del libro es entrar (del modo más cáustico

posible) en sus sarcasmos. **MONDONGO** propone un régimen estético en perspectiva política donde lo único que rige es... el rigor irónico. Opera —a modo de opereta— sabiendo que la Historia es una forma de ficción que (sin ser ingenua) jamás se plantea como una totalidad. Cada detalle, sea de textura o de contexto, remite a la ecuación inasible: “el todo y las partes”. Desde **el taller medieval** de operaciones manuales de la calle Gurruchaga —y, sobre todo, desde el encerramiento “arcaico” del soporte— se pone en tela de juicio la obra tecnológica *per se*. Obra cuyo encono promocional es tan agitado que la plasticidad y el plástico se disuelven, lo marcado y el mercado se funden. Tal es la consabida receta que sanciona un tipo de arte (la parte) empecinado en llevar, así, cualquier acción humana al Reino Prometido del Mercado (el todo). La salida posible que atisba **MONDONGO** —desde la plastilina— es retrabajar, durante meses, obras que escapan a lo vertiginoso de la mercancía artística. Las imágenes que este volumen pone en práctica vitalizan entonces lo hipotético de las teorías y denuncian, de modo concreto, ese estilo de pensamiento cuyo credo es a crédito y su credibilidad es nula: la posmodernidad (que pega los cuentos) y su hermanito gemelo, el neoliberalismo (que paga las cuentas).

Uno de los postulados que deja entrever la pormenorizada propuesta del grupo porteño sería: “**ver con ojos libres**”. Esa libertad corre riesgos constantes de caer en arenas movedizas de crítica o de tropezarse en los castillos de arena de una teoría que los lee desde los ojos panorámicos de otra generación. El autor revela haber optado escribir sobre el colectivo argentino para acallar aquellos que lo ven inmerso solo en los valores de la modernidad. Y lo hace debido a que la realidad lo impele ahora de modo soez...

aunque no lo enriquezca. Está convencido de que los detalles mordaces y texturas remordidas de **MONDONGO** son: *un poco de agua fresca, del oasis del arte, en el desierto contemporáneo*. El autor se vale de negritas, tal vez, como sutil alusión al color de la conciencia actual del arte y sus libertades (de algún modo populista) “democratizadoras”; no cabe la menor duda, toda libertad posmoderna hace eco solidario con la libre empresa y la liberación de los mercados. El mercado es una red (y no solo la web) de miles de intereses que nos atrapan día con día: imposible escapar. En ese sentido y sin cesar, el texto ironiza sobre el vivir en un tiempo “que no tiene tiempo para nada”... Y en esa nada han quedado soslayados el pormenor, el significado, la enseñanza y el Conocimiento. No hay texteo brillante ni e.mail bien escrito que llegue a ellos...

Mecanismos pomposos y vagos de la posmodernidad enmascaran estrategias específicas neoliberales. La variedad de propuestas que engloba hoy la obra de **MONDONGO** es vasta; sin embargo, la sensibilidad electiva del escritor llevándolo a privilegiar las series **Calaveras y Retablos** es entendible. En ambas subyace la religiosidad incuestionable de su pueblo, la aguda riqueza (politizada siempre) de sus artesanías populares, aunadas a una visión creativa de la Muerte que vige en las capas telúricas de México. Vivimos un mundo tildado de *neopositivista* en el estudio, cuyo mito tecnológico no solo es parte integral de nuestro cotidiano sino que, a todo momento, nos escinde entre el carácter ficticio de una realidad virtual (que es ficcional), las fábulas de todo lo fabuloso posible y el carácter inventado de la propia invención. Lo trágico del momento actual es su sonrisa, el drama de su lectura positiva de un mundo que se desmorona en pedazos de comunicación o de fugacidad humana. Por medio de ciertas puntualizaciones, artistas de

la nueva generación argentina cuestionan ya de modo creativo el demorado desmoronamiento. En negatividad, **MONDONGO está en el detalle...** pone el dedo en la llaga trágica de figuras sonrientes que desfiguran una idea dramática de figuración. Y pone al alcance de los ojos del lector curioso ese mundo que, debido a la cercanía de su inmediatez, parece imperceptible, por no decir enajenadamente inexistente.

Estamos hartos de las ilusiones de la posmodernidad e imágenes y texto de este volumen las traen a la luz de su propia oscuridad. Hoy, la desfachatez se resume a esto: hay el negocio de la novedad, pero sin olvidar promoverlo con el vetusto e irrenunciable prestigio del arte. Estamos hartos de “antiarte” y de sus famosos *antiartistas*, quienes jamás renunciaron a su rancio abolengo. Reiterar “el objeto” —objetivo de **MONDONGO**— es dar por sentado que mientras nuestro sistema capitalista rija, la industria cultural operará por medio de mercancías o, digamos eufemísticamente, de “**capital simbólico**”. La única y verdadera obra innovadora será la que proponga e instale —no a nivel de instalación sino de performance cotidiano, real y participativo con la sociedad en general— lo impensable: el otro nuevo sistema económico que lo sustituya. Quien insiste en referir el Eclesiastés con eso de que “nada nuevo bajo el sol administrado del mundo” nos ilumina, se equivoca. No solo vivimos rutinas nulas como valor anulador, aniquilante, sino, peor aún, el mito de La Nada como novedad. Ciertas propuestas de **MONDONGO** circundan los círculos viciosos de esos soles llegando a comunicarnos sus lugares comunes. El texto que aquí se presenta es —en sus amplios alcances— un alerta implacable a la joven generación sobre los futuros desdoblamientos del arte... aunque ya sin máscaras.

SPREADS

[TAPA Y CONTRATAPA]

· Serie Retratos, **Fogwill** (detalle, pómulos y nariz, 2006), hilos de algodón sobre madera. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

[RETIRACIÓN DE TAPA]

· Serie Retablos, **La raza que aguanta** (detalle, panel central, 2012), bolsas de basura sobre madera. Colección Ariel Aisiks, Manhattan, Nueva York.

[SPREAD. 1]

Serie Argentina, **Panel # 14** (detalle, Delta Entrerriano, 2009-2013), técnicas mixtas aplicadas con plastilina sobre madera. Colección Privada, Buenos Aires.

[SPREAD. 2]

· Serie Merca Dollar (detalle inferior anverso, 2007), 30.000 clavos acero aprox., hilo lurex plateado y resina negra sobre madera. Colección Jeff Green, Beverly Hills, California.

[SPREAD. 3]

· Serie Retratos, **Coca Sarli** (detalle, pómulos, 2005), galletitas dulces sobre madera. Colección Patricio Fuks, Buenos Aires

[SPREAD. 4]

· Serie Retratos, **Glusberg** (detalle, pómulos, 2000), caramelos Media Hora sobre madera. Colección Privada, Buenos Aires.

[SPREADS 106 y 107]

Montajes de imágenes afectivas hechas por MONDONGO (noviembre de 2016).

[RETIRACIÓN DE CONTRATAPA]

· Serie Retratos, **Che** (detalle, cabello, 2005), balas 9 mm y resina roja sobre madera. Colección Patricio Fuks, Buenos Aires.

PORTADILLAS

[DEDICATORIA]

Festejo popular sobre la fachada de la Casa Rosada el día que finalizan casi dos décadas de dictadura cívico-militar (diciembre de 1983). Fotógrafo desconocido.

Entrando en detalle

[ILUS. 8] *Inverted Utopias*, (MFAH, 2004), Foto de Tom DuBrock. © MFAH, Houston.

MONDONGO está en el detalle...

[ILUS. 75] *Lo que temas te sucederá* (detalle, 2010), plastilina y stickers sobre madera. Foto del estudio.

Para más detalles:

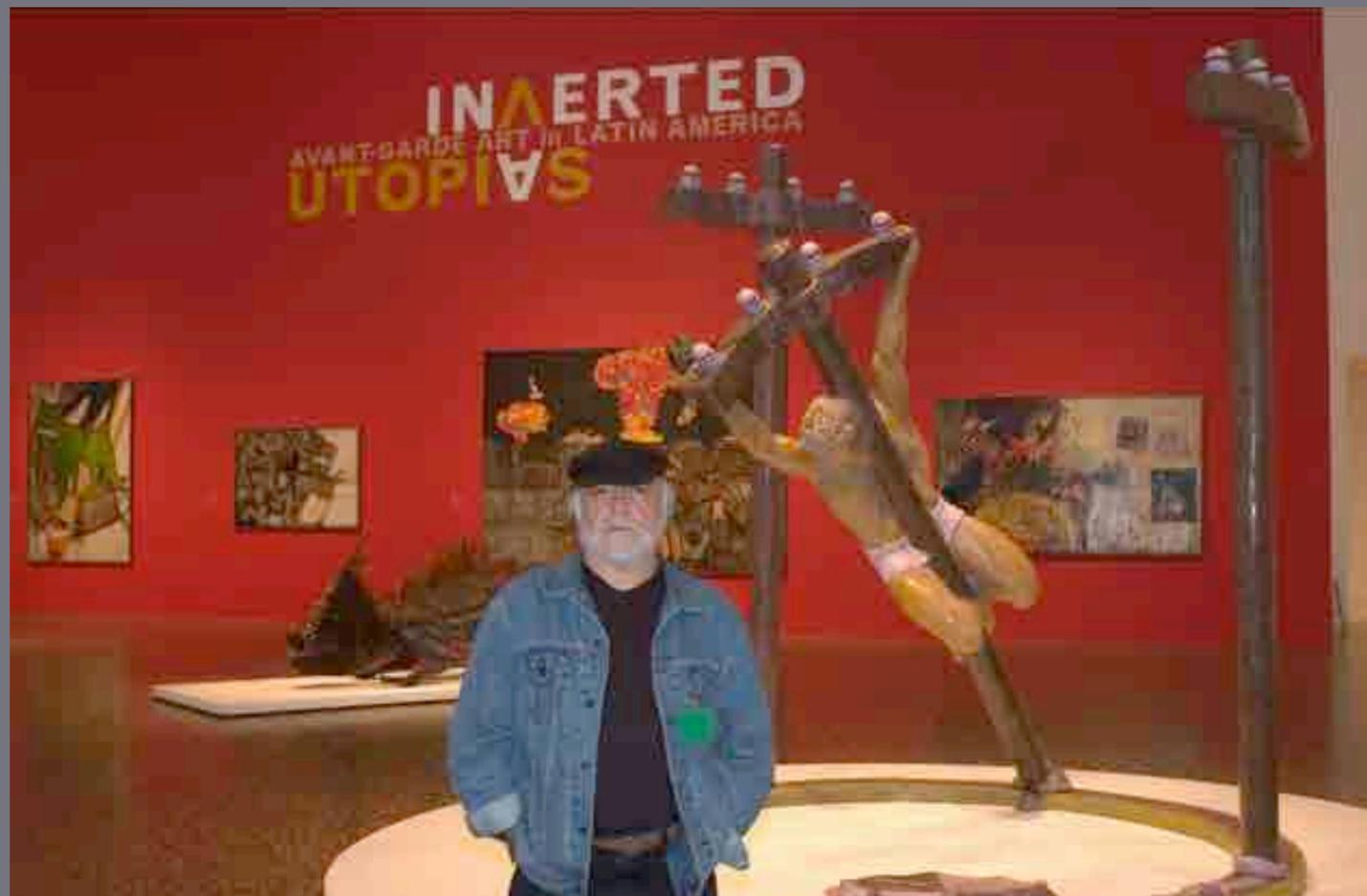
[ILUS. 96] Tarjetas de gran circulación pública en los grandes centros urbanos del Japón; las call-girls se valen del inglés por marketing. Archivo personal del autor, Houston.

PRIMAVERA, 2017



Toda intrahistoria es honda, subjetiva, anónima, aunque lo concreto haya sido sinónimo de clandestinidad o cautiverio. Inscribir nombres (María Isabel Almeida, María Di Loreto, Alberto Cecilio Mendanha) sobre el palimpsesto borroso de la Historia es, sin duda, hacerlos —parcial y brevemente— legibles.





[ILUS. 8] *Inverted Utopias*, (MFAH, 2004). En el espacio de Culinan Hall se instaló la Constelación "Play and Grief" [Lo lúdico y lo luctuoso]. Además del cocurador de la muestra, con Mari Carmen Ramírez, de derecha a izquierda, las obras son, en primer plano, *Acción directa* (1998) de Juan Carlos Distéfano; y atrás, *Algún día de estos* (1963) de Luis Felipe Noé; atrás del autor, la escultura polimatórica *La sordidez* (Monstruos cósmicos, 1964) y, en la pared, el tríptico *El mundo prometido a Juanito Laguna* (1962), de Antonio Berni; *Recuerdo del colegio y Music Hall* (ambas de 1963) de Jorge de la Vega. Foto de Tom DuBrock. © MFAH, Houston.

Entrando en detalle

EL ARTE HOY Y ARTISTAS DE OTRA ÍNDOLE

EN EL MUNDO ADMINISTRADO y corporativo de hoy bajo cuyo tablero de control se comanda la industria de la cultura, decir que el grupo argentino en el que se compenetra este volumen, MONDONGO, produce obra manual en vez de digital, asume una actitud plástica drástica (política y ajena a lo cabible *light* de las RR.PP), evade el uso neopositivista de tecnología *per se* en el arte y se obsesiona aún por esa especie en peligro de extinción que es el significado, es decir que han perdido la cabeza. Yo la encontré y tal hallazgo es el motivo de este libro: obras de arte *negativas*—como las propuestas por MONDONGO—parodian sin excepción lo trágico de su momento histórico. Procurando entenderlo, su serie paradigmática **Calaveras** es tajante: "se rompen el cráneo" detallándolas; su negatividad posee carácter *revelador* de negativo fotográfico, el cual no solo invierte sus referentes imagéticos sino una lectura positiva del arte y de la Historia mismos.

Los alcances de un trabajo de cuño político son cabibles de ponderación solo con el tamiz que la propia Historia nos ofrece. Este estudio parte de esa limitación esencial y considera su eventual aporte como algo más próximo de las reticencias que plantean los puntos suspensivos que de los dos puntos que

definirían su proyecto en totalidad, generalizándolo; o, inclusive, aquel punto final que quedara satisfecho con lo logrado, particularizándolo. Al operar con aquellos privilegios que ofrece el pormenor, **MONDONGO está en el detalle...**¹ se articula desde la *dialéctica negativa*, postulada por Adorno (1966),¹ la cual va orientándose en vista de **Konstellationen**... esto es, puntos luminosos “a través de los cuales el pensamiento teórico circunda el concepto que pretende abrir”.² Como escribí en otro contexto, similar lectura abarcadora “aspira a girar sobre un eje; un tipo de Caja de Pandora cuya cerradura no responde a ningún secreto específico, sino a varios”³ y cada uno cuajado de sorpresas. O sea, un entendimiento de la Historia almacenada en cada objeto requiere de detallado conocimiento de las paradojas bajo cuya *luz negativa* el carácter asertivo de la Historia Oficial queda en duda o, peor aún, en peligro de desaparición. El excluir de algún modo, aquí, todas las contradicciones en juego—y sobre todo las que debate en sus adentros el propio *hacer* (poésin) de MONDONGO—sería dialécticamente inoperante. Ante aquella predilección que subraya la incisiva negatividad que rige sus evasivas *poiéticas*, toda omisión estaría impregnada de falsa conciencia; sería impensable para esta visión crítica que me incluye en la misma cesta de incertidumbres y riesgo donde vacila, constantemente, mi escritura experimental.

Nadie que no transite la inmediatez insulsa de sujeto-verbo-complemento recibe la bienvenida con la venia de una poco refinada burguesía editorial: entuertos con el lenguaje = cero; nada que escape al discurso periodístico hegemónico del qué-quién-cómo-cuándo-dónde tiene acceso mínimo al mercado a puerta cerrada de publicaciones: contingencias que dañen la perspectiva del consumo masivo = ninguna; nunca antes la crítica tuvo que atenerse a un espacio filatélico y cuyo contenido sintético-patético ni siquiera paga el porte de leerse: riesgo que afecte cualquier opinión del público = nulo. Vivimos un mundo que vive la positividad absoluta con respecto a todo: no es a favor ni contra, sino todo lo contrario... La obra de MONDONGO cae como cuerpo extraño en ese *pathos* general que ingiere píldoras, se indigesta con políticas y digiere La Nada, sea relativa o absoluta. En vista de ello, el mensaje avasallador de su producción plástica no se traga aquella píldora positiva, asume una actitud política tenaz y trabaja su negatividad con las propias náuseas tanto de la Historia como del arte. Ese aspecto experimental intrínseco que subyace en cada detalle



nos une como almas gemelas en el hueco inconsistente del cuerpo social: somos socios en **elaboración y labor**.

La pregunta básica ya la ecuacionó el gran León Ferrari: ¿Cuál es el papel del arte? ¿Es el arte papel...?⁴ Tal cuestionamiento político del arte—¿a qué amo servir servilmente?—impregna la textura sociopolítica de MONDONGO al igual que los innumerables textos de León, teóricos y poéticos: son su contextura. O, ¿será que el debate mentira/verdad es la salida de emergencia para escapar al asedio o estado de sitio comercial? Precisamente ahí, en ese acceso infernal, hallé la cabeza real de MONDONGO bajo la forma virtual de un cráneo. El espíritu altamente politizado de su propuesta colectiva es hijo nacido en aquel meollo macabro conocido en la Argentina como el *Nunca más*; momento infame de su Historia cuando la palabra “Libertad” pasó a significar por antonomasia el orgullo nacional de una fragata o buque escuela donde se torturaba. **[ILUS. 1]** Se contraponen a ese espíritu, como un complemento de *bondadosa crueldad*, la ocultación de la verdad y la exacerbación de la mentira traducidos por ellos en una sensibilidad que oscila de la praxis política (Manuel Mendanha) a la espiritualidad teórica (Juliana Laffitte). La imagen de la calavera es paradigmática en su obra por ser el emblema thanático por excelencia—personaje ubicuo de un período donde **la realidad fue ficción**. Condensa (sin preámbulos) el encadenamiento sin fin de golpes, dictadura y represión de todos aquellos

[ILUS. 1] León Ferrari, *La Bondadosa Crueldad* (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2000), pp. 72-73. Mascarón de proa de la fragata *Libertad* (foto del propio León) con su puño y letra de las declaraciones de Schilingo a Horacio Verbitzky.

1 Theodor W[iesengrund] Adorno, “Constellation”, *Negative Dialectics* [1966] trans. by E. B. Ashton (New York: Continuum, 1973), pp. 162-63.

2 *Ibíd.*

3 Héctor Olea, “Versions, Inversions, Subversions”, *Inverted Utopas: Avant-Garde Art in Latin America* en curaduría conjunta del autor con Mari Carmen Ramírez (Houston/ London: The Museum of Fine Arts, Houston, Yale University Press, 2004), pp. 442-539; 443.

ENTRANDO EN DETALLE

años. En esa cadena condenada a solidaridad perpetua, lo más concreto que estos artistas colocan en la llaga de ese mundo ancho y ajeno de mentiras es motivo generador de su parodia trágica; dedo del fantasma utópico de la verdad como única alma viva circulante: arma, aunque esté en pena. En otras palabras y tal vez más descriptivas, su contrapunto articula una tensión dialéctica evidente; la unidad de un cráneo (sea la muerte o la mentira) que sugiere figurativamente la distancia, pero que es tan solo *el desfiguro* despedazado de una infinita realidad de simultaneidades cursivas (el discurso de la vida o los recursos a la verdad). Una paradoja de tensiones comprensible solo para quienes vivieron las reglas de juego de la censura (forma) y persecución (contenido) de aquel autoritarismo desatado durante décadas orquestadas sin duda por el dedo y la batuta de la geopolítica imperialista a través de nuestras FF.AA. Dialéctica ancestral de forma/contenido, de mentira/verdad donde se procesa una buena parte del *hacer* de MONDONGO; el hurgar en esa tensión constante que lee entre lo virtual y lo real, de hecho, ha sido el acicate de escribir:

MONDONGO está en el detalle...

Todos ellos en su pormenor revelan *lo que los desvela*: el lente de aumento de este libro. Pretendo ilustrar, así, una teoría movediza de su praxis o, a la inversa, poner en práctica de la crítica la teoría que conjuran sus rebeliones vía insubordinaciones específicas, sin dejar de lado nunca la minucia de su irrupción y la ruptura. Son minificiones sobrepuestas que “desdoblándose, entrelazan históricamente materiales temáticos, redistribuyéndolos, rearticulando así, de manera plástica, componentes simbólicos”⁵ reordenados sin cesar. MONDONGO, en su utopía medievalista del trabajo manual, entreteje una crítica irrefrenable tanto a los excesos de la tecnología como a la reproducción mecánica en pleno siglo XXI, simulacrándolos; lo oculto de sus mensajes invierte reglas palmarias que juegan a lo patente “patentado” del arte actual, abigarrándolo; su inflexible compromiso hace un cuestionamiento radical que tiene como más cercano objetivo nuestra tan manoseada Historia del Arte, **minicaricaturizándolo**. En suma, imágenes, figuras, símbolos y signos no se resignan a la fábula de la representación y agresivamente se presentan confabulándose; la trama de sus temas maquina mientras el planteo plástico proyecta su conjuro simultáneo: miniaturizar hasta la caricatura toda la genialidad del arte y, arteramente, deformar los detalles de la Historia.

Escribo, pues, sobre el terreno minado que implica la **crítica crítica** de artistas de trayectoria conocida, aunque ante un largo proceso de legitimación aún. Sirva la escritura mía, entonces, como elemento mediador *sine qua non*. Si no en el papel institucional del arte, que no me cabe, al menos en el rol de ser papel o agente perspicaz de una axiología que no solo revierte valores imperantes (ya viciados) sino que cae (de perlas) en un momento oportunísimo cuya inobjetable imagen de desgaste es el vacío mismo. ¿Ofrecer hoy “diferencia” es correr riesgos inútiles por levantarse milímetros de lo más rastrero de la mismicie? Sé que MONDONGO no teme el peligro bíblico: “No deis lo santo a los perros, ni echéis vuestras perlas delante de los cerdos, no sea que las huellen con sus patas, y volviéndose os despedacen”.⁶ La utilidad hipotética que esgrime grupalmente con humor es su conciencia total de la humildad borgesina según la cual todo esfuerzo intelectual es inútil. Estamos ante un *gouffre effroyable*, un abismo artístico espantoso que se abre para poder respirar y sobrevivir a expensas de la *appropriation* y del *revival*, esto es, del robo y de la necrofilia... Estamos ante *los restos* de serie puramente imitativos y tales cadáveres responden a una real necesidad social simplemente porque el arte se ha convertido en negocio: “éste seguirá adelante mientras sea rentable y la perfección que ha alcanzado impedirá darse cuenta de que ya está muerto”.⁷ La serie de Calaveras—algo esencial para las búsquedas y hallazgos de *MONDONGO está en el detalle*—se plantea, al contrario, una inversión vital. A medida que el observador se acerca a la obra, la imagen realista inicial de un cráneo se deshace en una infinita realidad de simultaneidades presentes cuyas narrativas minúsculas entrelazan otros lenguajes críticos de su crítica al lenguaje. Es así que un agudísimo cuestionamiento dialéctico de la *figuración vía figuración* subvierte, divirtiéndonos y convirtiéndose en metalenguaje impregnado de vida artística. Es esa invención (*invenio*) vital que en latín fue simplemente “hallar”.

Encontré, además, que—en un medio donde las ferias de arte han desbancado a las bienales como sistema de valor circulante, una vez que las ventas desplazan al conocimiento como axiología obsoleta—ir a contrapelo à la MONDONGO es una manera serísima (no sé si efectiva en su desfachatez) de “tomarle el pelo” a las tendencias actuales que se articulan vía moda, o sea, se adaptan a directices del mercado que optan siempre

por el mejor postor. El hallazgo mío se encuentra, de repente, con que lo caído en desuso—medieval, por momentos industrial, si se considera su manufactura gremial—bien puede operar su obsolescencia como una forma “duplicada” de meta-anacronía cuyo poder desestabiliza el *statu quo*. En efecto, su mirada es doble porque posee el mismo **rostro de Jano** y desdobra su destiempo no solo hacia las previas erosiones del pasado histórico sino hacia los previsibles desgastes del futuro artístico, incluso. Ese estado inerte de cosas ha venido paralizando emocionalmente el *pathos* atroz del arte hace décadas (con gran afectación y sin pasión) ahí, donde la única novedad a la vista de la altísima tecnología hoy sigue siendo el sol. Mi dialéctico maestro no se equivoca: “El peor peligro del arte nuevo es su falta de peligros”.⁸ En otras palabras, los tejemanejes con que este grupo impugnador maniobra sus contrapesos y urde sus narrativas establece una dialéctica incesante entre *riesgo* y *tensión*. En ese vaivén oscilarán—de la teoría que me cabe a la praxis de ellos mismos—los propósitos del texto, el cual, como su nombre indica, también es tejido, enjambre humano.

Saber que desde la civilización griega se arraigaron en su lengua conceptos que seguimos usando, nos da hoy el descanso relajador de la certeza. En su alcance cultural, la palabra *tejníkos* siempre fue “lo relativo al arte”. El vínculo *tejné* (arte, habilidad, industria) con **“lo técnico”** nos permite reconocer ahora, sin tapujos, que pasamos por un momento de (alta) tecnología tan exaltante que su arte (en baja) es rastrero. La Aldea Global es eso: exulta la obviedad de una alegría previsible, muerta. Son recursos tecnológicos de una prepotencia mundializada que pomposamente articula (entre sus artículos) un discurso *aldeano*. Después de décadas, las infovías de comunicación artística solo han traído a la luz (bajo la morfogénesis de la imagen) un optimismo infanto-juvenil más que un pesimismo frente a lo convencional del arte; mientras tanto, la madurez medieval (asible, moldeable, plástica, concreta) de MONDONGO ha seguido su curso...

Vivimos en medio de la crisis insoluble de un arte que llega a parámetros de inmediatez positiva, donde lo trillado y lo elemental, lo insulso y lo estulto son el discurso privilegiado por el mercado financiero de la industria cultural. Yendo más allá de la superficialidad de “lo aldeano

global”, las propuestas de MONDONGO hurgan en estratos múltiples, en lo telúrico de la cultura y, de modo incuestionable, incursionan en una dimensión estratosférica de hacer arte. Su dialéctica más general oscila entre signo y significado, semiótica y semántica; en otros términos, opera desde el sentido *astral* de una eventual muerte de la cultura (¿burguesa?) hasta el *desastre* constatable provocado ya por una cándida invasión (¿populista?) de arte con **su más acá** somero y frívolo, fútil y gratuito, aunque cueste tanto dinero y movilice enorme capital. Ni con sus mejores producciones, MONDONGO (ni ningún artista, tendencia, grupo o movimiento) estará en plenas condiciones de resolver, por sí propio, la contante y sonante crisis. Lo único válido—valioso tal vez—de su férrea actitud es haber traído al debate la importancia de *la tensión*, espejo de crisis. Frente a una masa inmensa de sujeción condicionada (como los perritos de Pavlov) a un sistema de *cultura refleja*, la cual subraya un positivismo irreflexivo, la negatividad de la tensión que introduce el colectivo argentino tal vez sea una vía vital. Funge de equilibrio precario en el vastísimo horizonte de lo probable artístico tan borrado ya por espejismos desérticos.

Vivimos la sequía retórica de planteamientos tecnológicos en el arte donde la tecnoratoria de la web daría a los trabajos artísticos la posibilidad de divulgación prometiendo actualización a distancia; acceso más democratizado vía teléfonos y satélites. (Ver lo que está pasando en el resto del mundo no significa que seamos partícipes en él). El meollo principal de dicha prosopeopeya—tan innovadora como la IDEMtidad existente entre arte y mecánica postulada ya por el Jugendstil (Art Nouveau)—no solo es un debate sobre el sexo de los ángeles sino algo más engañoso y tradicional que levanta el asunto ineludible de la **“autenticidad”**; o sea, la autoría que comparten tanto usuarios como máquinas. *Wow..!* El problema que levanta el arte tecnológico—volcado con devoción neopositivista al potencial del medio *per se* como única axiología—no es el valor “democrático” de sus alcances, precisamente. Difícil hablar de ese sustantivo sin substancia como de la propia palabra “independencia” en enclaves particulares del Estado-Nación, cuando jamás alcanzamos la principal: la económica. Lo problemático que indico tampoco es la eterna juventud, o memez incluso, de estas manifestaciones recalcitrantes que se niegan a abandonar, de vez,



[ILUS. 2] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera.

⁸ Adorno, “Dialéctica de la Integración y del ‘punto subjetivo’” (1980), p. 48.

⁹ Saskia Sassen, “Americanization”, *Losing Control? Sovereignty in an Age of Globalization* (New York: Columbia University Press, 1996), p. 18.

¹⁰ Adorno, “Contra la cuestión de los orígenes” (1980), p. 11.

¹¹ Adorno emplea constantemente ese término “immer-gleichsich” como un atributo que impone la falsa idea de diferencia en la igualdad, aquello que para él y Max Horkheimer esbozaba ser ya—en los Estados Unidos de la década de cuarenta—el “verwaltete Welt” [mundo administrado].

la adolescencia plástica; lo tragicómico en juego es que el aspecto democrático mencionado está llevando a los internautas-artistas al ápice de producir la misma obra en el mundo entero. Así, la despersonalización globalizada plantea ya el asunto cada vez más ineludible de la IDEMtidad; poco importa lo relativo de si la obra es buena o mala—Jugend juvenil o infantil stil—, lo que interesa, aquí, es su absoluta falta de interés.

El mundo quiere engañarse... Lo global no pasa de una **americanización** mundial y la soberanía del Estado-Nación ha sido destronada por una *ciudadanía económica*. Según Saskia Sassen: “desde esta perspectiva, tanto ‘lo internacional’ como ‘lo transnacional’ se han convertido, en período reciente, en una americanización”. Las agencias que regulan el mercado de capitales no solo tienen sede conocida, [ILUS. 2] sino que, tal parece que “dan un paso ya sea hacia la integración financiera global o bien hacia la plena satisfacción de una agenda americana”.⁹ *Mundus vult decipi*. El planeta entero, si no habla inglés todavía, se maneja ya con solvencia en *cyberglisch*... ¿Cómo es posible que los productos lleven el sello

cínico de MADE IN USA si un 70-80% de sus componentes es producido extrafronteradas? Por supuesto que dicha americanización es evidente también en la profunda influencia que la cultura popular anglobalizada ejerce hoy sobre la industria de la cultura planetaria. **ATENCIÓN AVISO:** <<Se recomienda encarecidamente al personal docente que vende aún estudios poscoloniales, que haga el favor de desmontar la tiendita de retórica re-teórica y se vaya a promoverla a otro planeta>>.

MONDONGO está en el detalle... tan solo pone en destaque ese objetivo que escapa al común de la obra contemporánea a ser disuelta en la propia inconsistencia de su superficie superficial; me refiero al imbricado recurso al pormenor con el que sobreponen (y de alguna manera imponen) su discurso. Toda esa embreñada cursividad plástica que han podido imprimir vía plastilina ejerce una conciencia artística, “consciente” precisamente de no estar definiendo nada: ni géneros ni medios, ni generación ni menos aún estilo estable. Parto de que “el arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas; su concepto no puede definirse”.¹⁰ La historia particular de MONDONGO encaja, como propuesta, en esa puesta en escena imprevisible que implica el operar de modo transformativo: cambio de perspectiva plástica, cambio de directrices en cuanto a tecnologías y medios, cambio de piel artística que viperina y racionalmente procura el absurdo de querer ser diferente en un mundo impregnado por lo-siempre-igual.¹¹ Sin ambages, el estudio hurga en estas propuestas que intercambian el lugar común por “algo” cuya indefinibilidad es simplemente descomunal; hemos vivido una prolongada metamorfosis del propio concepto de arte y de la cual el colectivo no permanece ajeno. Incluye la crisis de su generación y el remplazo de la “estética” (erradicada de aquellos fundamentos filosóficos originales) por manifestaciones sociológicas e instalaciones de carácter casi antropológico, en las cuales lo que ha sido la Historia del Arte es de escasa relevancia o utilidad, como se desee. Así, la lectura teórica del texto se dirige, por lo tanto, a una movilidad de la semántica desde cuyos significados políticos **los mementos** del grupo esbozan esa realidad ficcional vivida en la memoria y cuyos signos marcan eso: distancia crítica.

Las reticencias, aquí, dejan entender lo que se calla, a sabiendas de que, aún ahogándose, el silencio amordazado más profundo también habla.



He ahí uno de los puntos que atrajo mi atención a la producción artística de MONDONGO: el gran silencio elocuente de una propuesta mordaz. La cara de un ser querido, Ruth Benzacar, [ILUS. 3] montada con miríadas de fósforos encendió mi entendimiento hacia esa luz negativa; en la insondable meditación del cuarto, mi negativo se revelaba a sabiendas de que el lugar más oscuro de ese espacio estaba, precisamente, bajo la lámpara... Su silencio plástico moldeaba ya un concepto de arte cuya política no necesita prenderse para iluminar; la crítica que ejerce solo se abre a su más tenaz cerrazón y es más tormento enigmático que tormenta de imágenes. Pero queda una duda: lo críptico ¿es una limitación artística? No lo creo, hermetismo no es incomprendibilidad, los códigos no son misterios. Si una Constelación fue cabible en *Inverted Utopias* para encajar el postulado conceptual ideológico del arte producido en los años sesenta en nuestras latitudes, ésta tuvo un doble objetivo tanto teórico como curatorial. Siendo *utopías invertidas* del modelo histórico de las vanguardias centrohistóricas se postularon como aquel metalenguaje apoyado en Utopías, aunque solo como agudísimo punto de partida autocrítico. Fueron, en particular, una genuina Constelación impensable en términos de la vanguardia eurohegemónica: “lo críptico” + “lo comprometido”.¹² [ILUS. 4]

El propósito de *MONDONGO está en el detalle...* es el de entrometarse en cualquier lugar y contexto por más disímbolo que aparente ser de la propuesta *objetual* o *figurativa* (yo preferiría decir “desfigurativa”) del colectivo. Sí, Lucy R. Lippard estuvo en la Argentina a finales de los sesenta cuando circulaba ya el Arte de los Medios¹³ y estaba en efervescencia. En casos argentinos que estuvieron vinculados a *Tucumán Arde* (en su versión rosarina, 1968) habría que destacar el énfasis *experimental* que le otorgaron a un nuevo y radical “Ciclo de Arte” donde la participación (involuntaria o, a veces, a contragusto) del público era ya computada. En secuencia ilustrada, la artista “encierra” (de modo críptico) a sus observadores forzándolos —con candado— a imaginarse un “escape” (comprometido). Toda dictadura es *encierra*, y al menos artísticamente, el país visualizaba *escapatorias*; la obra de Graciela Carnevale se entrometió en una política incendiaria y la única salida fue “romper el vidrio en caso de”...



[ILUS. 3] Ruth Benzacar (2001). Obra montada con 55.234 fósforos sobre acrílico.

[ILUS. 4] *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, (Museum of Fine Arts, Houston, 2004), con curaduría del autor y Mari Carmen Ramírez. Constelación “Cryptic and Committed” [Lo críptico y lo comprometido], incluyó el Ciclo de Arte Experimental de Rosario con obras tales como *Encierro* y *escape* (1968) de Graciela Carnevale (imagen) u *Obra clausurada* (1968) de Eduardo Favario, entre muchas otras. Documentos de la artista (Rosario).

[ILUS. 5] Portada de la edición original del libro de Lucy R. Lippard *Six Years: The dematerialization of the art object...* (New York: Praeger, 1973).

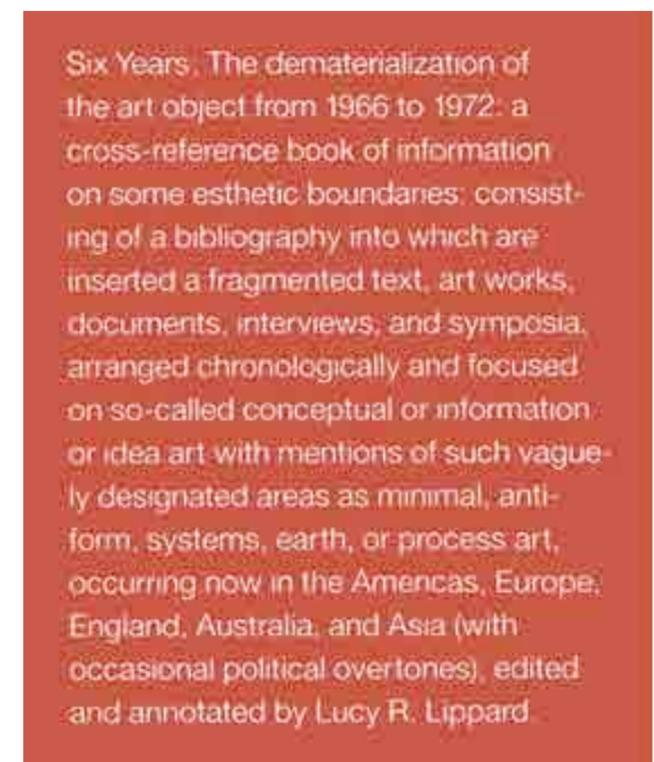
¹² El Museum of Fine Arts, Houston organizó (bajo la pujanza de su director Peter C. Marzio) una magna exposición en 2004 —con 64 artistas y más de 300 obras— que el paso del tiempo y su catálogo convirtieron en paradigmática, *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. Una de las seis constelaciones se llamó precisamente “Cryptic and (...)

(...) Committed” y reunió obras de Arte de los Medios, José Balmes, Artur Barrio, Luis Fernando Bénédict, Oscar Bony, Luis Camnitzer, Graciela Carnevale, Ricardo Carreira, Ciclo de Arte Experimental (Rosario), Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Eduardo Costa, Antonio Dias, Eduardo Favario, León Ferrari, Alberto Greco, Roberto Jacoby, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Hélio Oiticica y Tucumán Arde. El 3 de enero de 2010, el *New York Times* la consideró una de las dos muestras más importantes de la década en los EE UU. Véase, Holland Cotter, “Depending on the Culture of Strangers”.

¹³ Pionerísimo grupo activo en Buenos Aires (1966-68) con una propuesta de cuño altamente político y anticonvencional basándose en teoría de la comunicación, semiótica y estructuralismo; lo integraron Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Raúl Escari y Juan Risúleo.

¹⁴ *Six Years: The dematerialization of the art object...* (New York: Praeger, 1973).

¹⁵ Cuarenta años después, Lippard reconoce dos cosas; haber viajado (1969-74) para poder reunir “innumerables muestras” y “fichas de catálogos” en New York y Seattle (EEUU.), Vancouver (Canadá) y Buenos Aires (Argentina); así como también haberlo hecho “como un aglomerado (aunque subjetivo) de lo que había. El libro fue, de hecho, una crítica al papel ejercido por ‘la crítica’ con sus implicaciones de distancia y objetividad —que jamás fueron mis fuertes”. Es más, confiesa ser “una antigua asistente (rata) de biblioteca y archivera de café. Reuní todo lo que me llegó y el libro fue una caja en la que lo puse”. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* (Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 2012), p. xi.



Difícil saber si Lucy R. Lippard mantuvo algún contacto con Oscar Masotta o conoció su base teórica sobre “desmaterialización”. Pero lo cierto es que agrupó (en 1973 y al alimón con John Chamberlain) su resumen: *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 (...)*,¹⁴ un libro de referencia que traza derroteros hasta hoy y entrecruza informaciones sobre ciertos límites a los que había ya llegado la estética tradicional.¹⁵ La autora usa un título de escala medieval [ILUS. 5] con una advertencia de “ocasionales insinuaciones políticas” no aptas para el oído coterráneo; era, de hecho, la era del arte conceptual, de los movimientos tanto de derechos civiles como de liberación femenina, de la Guerra de Vietnam y la contracultura. Cuarenta años después, el volumen se convirtió en exhibición organizada por el Brooklyn Museum (Nueva York) bajo el título *Materializing Six Years*; la contraposición hecha de *lo material* (respecto al arte conceptual o al minimalismo) es aparentemente

contradictoria, indica más una cristalización en el meollo de un mundo corporativo. A su juicio y en perspectiva actual, “el conceptualismo fue una especie de adolescencia que involucraba una gran movilidad contracultural hacia abajo”;¹⁶ y la autora no se engaña nada en afirmar —citando un texto de Mari Carmen Ramírez— que ignoró la existencia de un conceptualismo ideológico,¹⁷ el cual “se inspiró en crisis políticas impensables para el comodismo rebelde de los artistas de los EE.UU.” Lippard critica a la vanguardia neoyorquina (de mediados de los sesenta por su constatable toquecito provinciano deliberado); pero no porque ignoraran el bagaje previo de lo constructivo y de la Bauhaus, sino porque *eran absolutamente incapaces de ligarse a ello*. Esto esboza ya una diferencia cualitativa histórica, así como una cuantiosa confirmación de los alcances artísticos obtenidos en la relectura latinoamericana de utopías euro y nordovanguardistas. Retomando lo que me atañe aquí, a pesar de su corta edad artística, MONDONGO no sufre aún de adolescencia crónica ni tampoco enarbola obra con los vejesterios sebosos de la novedad. Sin duda, su opción de *ligarse a lo obsoleto*, articulándose en la Constelación de arte y sociedad, es letal.

Interesa destacar que Lippard se queja, cuatro décadas después de sus atisbos, “de vivir en un mundo comercial del arte que aún idolatra la arrogancia formalista de Clement Greenberg ignorando vínculos entre arte y sociedad”... José Ortega y Gasset se quedó corto con su título de 1929; era imposible prever en su conjetura sobre el *hombre-masa* lo que deparaba el futuro a su pensamiento. Hoy “la rebelión (de la comunación) de las masas” es inobjetable: la llegada de las masas al pleno poderío social; la mística que ejerce el “lleno a reventar” de los conciertos de rock, las aglomeraciones multitudinarias de las calles, la tómbola del Teletón, Mozart para millones, todos han venido reduciendo el volumen y el contenido eventual de cualquier discurso con mínimas pretensiones significantes. El gusto planetario se ha blanqueado con **formalismo descaracterizador** que debió dejar con los ojos cuadrados al propio Greenberg por la proletarización de su *refinado gusto elitista*. [ILUS. 6] De hecho, vivimos mañanas de café descafeinado con leche descremada, tardes de cervezas sin alcohol pero con sabor a manzana y noches de *fumando espero* con cigarrillos electrónicos. En ese universo sin carácter, [ILUS. 7] mis amigos Manuel y Juli seguirán siendo incontenibles mientras aún preserven como objetivo central esa *otra reliquia de otros cosmos*¹⁸

conocida como “contenido”. No se puede prescindir del contenido y seguir queriendo que haya obra de arte. Bajo síntomas alarmantes que lo señalan como espécimen “en vías de desaparición”, el debate forma/ contenido se viene anulando con el *forfait* que decreta La Forma (desde su soledad absoluta) debido a la incomperecencia del contrincante. Vivimos encajados en un mundo de geometrías trilladas, sin esperanza de un mínimo expresionismo (aunque solo expresara impavidez catatónica). El entorno es tan abstracto que lo único que “expresa” es, precisamente, La Nada aniquilante: la estandarización de la pseudodiferencia, sinsentido etiquetado, aquel *nonsense* publicitario, insensatez mercantil. Lo que fue el modelo apolíneo de Greenberg se ha venido divulgando y vulgarizando a medida que las relaciones humanas se han hecho cada vez más abstractas. Lo que en su momento motivó escándalo y rechazo es hoy el telón de fondo neutro del escritorio de cualquier ejecutivo en el mundo: desarrollado y/o en vías de desarrollo. El consumo devora todo, hasta veneno, con excepción del dibujito que recuerda la muerte del contenido; he ahí la importancia *resistente*, casi de antídoto, de las Calaveras de MONDONGO.

Conceptos por los que se rigen son abiertamente ideológicos, pero por una cínica razón: <<Todo arte es ideológico; obvio, se puede vivir sin él>>. Asumiendo así, como algo casi familiar, la carga negativa que el término conlleva, esta vis es de extrema importancia para situar las propuestas básicas del grupo en referencia a un concepto “ideológico” de su *hacer*: capacidad de ligarse a una *desconstrucción* histórica del arte así como a una *reconstrucción* (artera en sus historietas) de la mitología contemporánea. Lo hacen incidiendo en un universo de acción, más que opuesto, antagónico a lo postulado por las directrices Lippard. Desde el punto de vista *nominal puro*, todas las designaciones que circulan al respecto parecen desrespetuosas con cualquier arte previo: algo así como si todo aquello planteado artísticamente a través de los siglos careciera de “concepto”, de “idea” o incluso de “información”. Medio siglo después, desde el contexto determinante de América Latina y basándose aún en “el objeto artístico”, el colectivo establece aún ciertos paralelos con las luchas que determinaron el rostro argentino vital del siglo XX en los sesenta. [ILUS. 8, ver portadilla] En suma, señalan sin ingenuidad alguna el contexto en el que se hace, muestra y circula el arte: aquel mundo capitalista y globalizado donde (sin otro sistema que lo reemplace), “el objeto” seguirá vigente en su *reino material*. En los estertores del siglo anterior, Mari Carmen Ramírez, una vez más, llegó a impugnar la temática de la XXIII Bienal de São Paulo (1996) sobre la dicha “desmaterialización” — propuesta con un tardío oportunismo novelero por Nelson Aguilar. Aceptó *contraparticipar* con texto polémico para su propuesta curatorial llamado, sin rodeos, “**Re-materialização**”...¹⁹ [ILUS. 9]

¹⁶ Todas las citas de la autora están contenidas en su introducción “Preface: Six Years... Forty Years Later”, *Materializing Six Years...* (2012), pp. xi-xii.

¹⁷ Mari Carmen Ramírez, “Blueprints Circuits: Conceptual Art in Latin America,” en el catálogo de la exhibición *Latin American Artists of the Twentieth Century* (New York: The Museum of Modern Art, 1993), p. 159. El concepto que maneja Ramírez es de Simón Marchán Fiz, quien, yendo más allá de la tautología conceptual hegemónica, se plantea —específicamente en la Argentina— un tipo de *conceptualismo ideológico* “que un conceptualismo puro consideraría una versión degenerada del mismo”. Marchán parte de dos paradigmas al respecto en la Argentina: la muestra *Arte e ideología* (CAYC, 1972) y *Tucumán Arde* (1968); véase, “El arte de concepto y los aspectos conceptuales”, en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)* [1986] (Madrid: Akal, 1988), p. 269.

[ILUS. 6, 7 y 9] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 8] Ver portadilla.

¹⁸ Alejandro Schulz Solari [Xul Solar], manuscrito inconcluso del 14 de octubre de 1930 (originales del Museo Xul Solar, Buenos Aires). Publicado en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar 1918-1968*, Héctor Olea y Mari Carmen Ramírez orgs. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), pp. 443-44.

¹⁹ La versión XXIII Bienal Internacional de São Paulo (1996) tuvo como tema *A Desmaterialização da Arte no Final do Milênio*. En el sector “Universalis”, Ramírez cuestiona ese optimismo hueco en sus predicciones vía “Re-materialização = Re-Materialization”, catálogo de la bienal (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996), pp. 178-89; dicho texto está disponible para el usuario en el archivo digital MFAH-ICAA (doc. no. 111101). *Projeto Documentos* en <http://icaadocs.mfah.org>.

²⁰ *Yes Yoko Ono* en el CAMH del 14 de julio al 16 de septiembre, 2001; la exposición originalmente fue organizada por la Japan Society (New York). La escalera se aproxima al plafón de la sala de exhibición donde hay un vidrio esmerilado con la palabra: *Yes!*

²¹ De diciembre 1 al 15 de 1971 presentó su propuesta combativa al “Museo del Pedo Moderno”. De mayo 17 a septiembre 7 de 2015, la institución neoyorquina presentó en su sexto piso *Yoko Ono: One Woman Show 1960-1971* desplegando así su primera muestra individual, ahí. Como era de esperarse hoy, la portada del catálogo adultera la historia real anunciada en el *Village Voice* (NY, nov. 25-dic 2, 1971, p. 208)(...)

MONDONGO está en el detalle... no escatima esfuerzos de eso mismo: detallar al máximo esas idas y venidas de las ideas y conceptos que circundan el mundo del arte. Con respecto a la posibilidad de que “lo desmaterializado” pueda circular bien en el Sistema para ser consumido, cabe mencionar el caso de *Yes Yoko Ono*, semejante al de otros viejos conceptualistas hoy. A inicios del milenio, ella estuvo brevemente en Houston. Había sido invitada por el CAMH (The Contemporary Arts Museum) a la apertura de un breve despliegue de sus obras de la década de sesenta hasta una escalera “Yes” de los años ochenta.²⁰ Recuerdo su celebridad vital envejecida en dos detalles; uno, su gran flexibilidad desplegada con una miniperformance de yoga *à la Za-Zen*; el otro, sus neoyorquinos de exponer obras que originalmente fueron en papel ahora en bronce; piezas de las cuales había cuatro copias disponibles a la venta general. Una de dos, o el conceptualismo entró en La Edad de Bronce [ILUS. 10 a] o bien “Time is a gentleman”, como reza el adagio, y ese caballero tiene muchísimos caballos de fuerza... Aquel tiempo desnudo (hippie o beatlético) hoy se cubre, invisténdose de poder, con *vested interests*. El concepto de “Bed-in for Peace” [ILUS. 10 b] está hoy en guerra contra la idea edulcorada de *honeymoon* en el lecho de un río que se salió de madre.

La artista que regurgitó el MoMA tildándolo de “Museum of Modern [F] art” recibe su tributo casi medio siglo después.²¹ La objetividad del mundo materialista golpea muy a menudo como un objeto contundente cuyo objetivo es el de decirle al animal apolítico que vegeta en su reino mineral de oro escatológico:

Get real!

Yes... los objetivos de MONDONGO —sobre todo *sus objetos* (sobre soporte)— señalan esa rematerialización que parecería obsoleta en el mundo hoy volcado a “lo virtual” y donde *todo es acerca de todo*, poco importa que aquella totalidad se iguale a La Nada. En efecto, la macroinformación solo producirá (en aumento de gran angular) un creciente miniinterés; es ahí que se funden dos teorías, la de la Comunicación y la de la Recepción. Sería ingenuo pretender que este estudio acarree un mayor público interesado en su obra una vez que en la actualidad poca gente tiene tiempo para leer. Ante la abulia y desinterés generalizados es casi inútil insistir en términos como “política”, “conocimiento”, “cultura”, “tono”, “significado”, etcétera.

El Capital —a lo largo de los últimos siglos— se muestra como eso: el grandísimo decapitador de todo lo que no sirva a sus *vested interests*. Soy de la generación de los sesenta y rotulo al Sistema *per capitalista*; mientras continúe vigente, el desvinciamos de los objetos y de las varias axiologías que desencadenan (de lo financiero al mercado del arte, de las cifras a sus zafros), es algo *chotto muri... nê!* [“un poco imposible”, como dicen en japonés]. En aquella década había el punto álgido de la Guerra Fría calentándose a cada minuto y (tal vez de modo esquizo) el mundo tenía dos opciones: los azules contra los rojos. ¡Horror! Ganó la primera, el travesti actual que oscila con su propia vestimenta totalitaria: mitad payaso y mitad vendedor. [ILUS. 11] El arte hoy viste esa misma evidencia: la econoestética posmoderna obedece a pie juntillas la agenda neoliberal. Pongámonos de pie para entonar los acordes del Himno Global:

Let's get commercial!

Vacuidad de arte nos rodea; cabe a todo comprador llenarlo con su vacío interior. Hubo otras épocas en que la “limpieza universal” implicó millones de muertos.²² Prefiero referirme a otra vaciedad que representó sobrevivir artísticamente en el cierne de décadas muertas, pero con sólidas posibilidades de arte; me refiero a *versiones inversoras* de la vanguardia





discrepante y las cuales, al duplicar su negatividad (ante dictaduras y censura), fueron y *siguen siendo*, de una manera vital, positivas [ver portadilla]. En arte (al menos) la “vuelta a la democracia” es equiparable al *rappel à l'ordre* (y a la disposición). MONDONGO produce obra en un país que experimentó todo tipo de dictaduras; la duración de meses exigida por la hechura de su proceso experimental dicta la pertinencia de cualquier palabra menos una: “comercial”. *Seguir siendo* creyentes en la Utopía (en la revuelta *contra* el desorden) les permite aceptar hoy que vivimos en la **inercia distópica**, en la apatía de un ajetreo inane —“acedia” la llamó Benjamin²³— ofreciéndonos la unificación totalitaria del *cyberspace* y su lectura dinámica como simple pereza espiritual; esto es, el espacio cibernético no solo es ubicuo, no hay



quien escape de “adquirirlo” desde el entorno personal hasta el espacio sideral. La web nos atrapa en su red sin sustituto: comanda todo, los chips, hardware, o señales digitales se canonizan. Sí, dos siglos después de la revolución industrial y sus ferrocarriles pasamos hoy al pasmo embrujante de la revolución digital y sus computadoras. Evidencia del *neo* en cuyo pragmatismo *positivista* estamos enrolados y enrollados; implica impulso de metodología optimizadora en cuya realidad (virtual y desvirtuadora del poder económico de uno) circulamos hace décadas, entre etiquetas y logos, comerciales y discursos ilógicos. La insistencia en la falta de intención (y de tensiones) en el arte hodierno oscila desde una simpatía por sus manifestaciones inferiores hasta una objetivación sin censura y sin esa “aura” que se le extirpó en la época de su reproducción mecánica.²⁴ Heredera de aquella *inversión utópica*, la aurática negatividad de MONDONGO insiste en la tecla de “hacer política” en el arte hoy bajo aquel postulado benjaminiano de “cepillar la historia a contrapelo”;²⁵ tarea que manipula la plasticidad del material y maniobra materiales históricos. ¿Históricos...? Tal vez, detalles revelan su ópera bufa del arte en cuya parodia la convulsión es la tesis, la parálisis la antítesis y la sofocación la síntesis.

(...) donde la artista fija una “F” en una limousina para alterar el propio significado del MoMA. El torrencial de críticas a la falsedad es imparable, títulos como “Is Yoko Ono Too Good for MoMA? A New Retrospective Glosses Her Classic Guerrilla Act” [¿Será Yoko lo suficientemente buena para el MoMA? Retrospectiva reciente desvirtúa su paradigmático acto guerrillero] lo dicen todo.
22 Filippo Tommaso Marinetti, “Manifiesto futurista” publicado originalmente en francés en *Le Figaro* (Paris, 20 de febrero de 1909). Lanzado como proyecto político (pre)fascista italiano en apoyo de la intervención, del nacionalismo y de la guerra como “valores y realizaciones de un hombre nuevo”. Una de sus estrofas más divulgadas dice escuetamente: “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo”.

23 Walter Benjamin, “Theses of the Philosophy of History,” [SVII] *Illuminations* edited and introduced by Hannah Arendt, trans. by Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), p. 256.

24 En su ensayo de 1936, Benjamin actualiza la lectura hegeliana del fin del arte, bajo la asfixia nazi y un cambio de percepción que trae el advenimiento del cine y del desarrollo fotográfico. Subraya la “pérdida del aura” de lo que originalmente fue la autenticidad *irreproducible* de la obra de arte. “The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction” (1969), pp. 217-51: 222-23.

25 Benjamin, “Theses...” [SVII] (1969), p. 257.

26 Todas las citas de Lucy R. Lippard son de su “Preface: Six Years... Fourty Years Later” (2012), pp. xi-xiii.

[ILUS. 10 a] *Calavera # 11* (detalle, hueso frontal, 2010-12). Plastilina sobre madera. Publicidad de Banco Mercantil.

[ILUS. 10 b] *Calavera # 5* (detalle, hueso frontal, 2009-10). Plastilina sobre madera. Portada de *Rolling Stone*, 1981. Fotografía tomada momentos antes del asesinato del Beatle cantautor.

[ILUS. 11] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 12] Beatriz Milhazes es una de las representantes de la llamada “*Geração '80*” en el Brasil y el carácter decorativo de su obra alcanza hoy precios estratosféricos. Tras haberse inaugurado su muestra en MALBA (2012), esta panchería de Juan B. Justo y Santa Fe tuvo a bien actualizar su fachada. Foto: Pablo de Sousa (Bs As).

Un arte “comprometido socialmente, es aceptable para los valores actuales del arte, pero no un arte político”, insiste Lippard; “arte (como el de Hans Haacke) que le endilga nombre a lo innombrable es muy raro en el ámbito del mercado”.²⁶ No hay duda, el objeto seguirá rigiendo en el mercado artístico mientras no surja otro sistema económico; la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo estuvo a cargo de *intereses creados* que no solo operan directamente en las obras, sino, incluso, en períodos políticos muy bien determinados. Ejemplo de ello fue la década de ochenta y su reaccionarísimo “regreso a la pintura” [ILUS. 12] que comandaron conocidas galerías—Ramis Barquet (Monterrey/ Nueva York), en el caso mexicano. Implicaba una ostensiva reacción frente a la década anterior de experimentalismo a todos niveles poniendo sus ventas en jaque; antes del *mate!* se optó por la mateada con la pava cercana al óleo sobre tela.²⁷ Históricamente, un retroceso similar ya se había dado en Europa después de la primera posguerra y, tras todo tipo de vanguardismos,

se denominó *rappel à l'ordre*. El pensamiento utópico de Benjamin vería, en ambos casos, que todo documento de civilización es un documento de barbarie; en este caso, la comercial. La mercancía artística se postula, así, como un “nuevo fetiche” y escapar a ello es difícil por ser demasiado tentador: *el infierno no son los demás...* A mi juicio, el esfuerzo endemoniado que hace MONDONGO sin ser modelo es, al menos, loable, habla por su propia obra. Nos ofrece un *tour* al desorden mejor organizado, muy semejante a una plena carnavalización bajtiniana²⁸ de nuestra *civilización occidental y cristiana*, como propugnaría Ferrari con su sacrílego cristo-bombardero yéndose a pique. [ILUS. 13 a-b] Alegoría y parodia se unen en el popular “corso a contramano” que *estorba* el tráfico convencional de géneros; remedando escultura o simulando fotografía siempre encuentran otra salida para la continuidad polimétrica de su murga de temas. Lo hacen —sin cargo alguno para su público participante— como único egreso posible de ese callejón-sin-salida llamado “pintura”.



Si la obra no resbala en el óleo del entendimiento sobre tela de juicio, al menos su raciocinio plasmable plantea un significado plástico, una finalidad política y, sobre todo, una razón existencial. Vivimos en un **mundo absurdo** que aplaude (con una sola mano) la reunión positiva de materiales que dócilmente reafirma al Sistema. La posibilidad de una desmaterialización del arte que se imponga al materialismo capitalista es escasa. Es ese diálogo de sordomudos el que plantea “la sordidez” de dos enemigos acérrimos de la posmodernidad: una Quimera sorda al estruendo mercadológico y una Utopía enmudecida en su comunicación con nuestra realidad contante y sonante. La condición posmoderna está tan estrechamente vinculada al sistema nihilista que vive aferrada a su propia realidad neurótica: se impone la *apropiación* de La Nada o bien se obliga el *revival* de Don Nadie. El *nonsense* general necesita, a veces, verse materialmente sacudido por pautas donde la realidad se postula todavía (de modo tenaz) como valor. Tratar de entender algunos de los pormenores miles de todo ese mecanismo de significado vivificante es el anhelo en movimiento de *MONDONGO está en el detalle...* De no desplazarnos con la realidad, ésta nos desplaza (por no decir *despedaza*).

Dialéctica es diálogo. La negatividad que le imprime MONDONGO al diálogo se entabla entre tesis y antítesis, aunque sin la menor pretensión de que una síntesis sea duradera —ni menos aún redentora— para definir finalmente algo que nació para oscilar entre indefiniciones.²⁹ El volumen será pues un diálogo abierto entre mis vislumbres teóricos y la lumbré práctica dentro de la que DON MONGO se quema en su infierno de infieles. El propósito es simple: evitar la univocidad de la perspectiva crítica dejando que la praxis hable por sí propia, poco importa que sea por medio de silencios plasmados generalmente en las *palabras inefables* de la plastilina. Mi aporte, cualquiera que éste fuera, se confrontaría contra la realidad ejercida en la práctica por la experiencia artística vivida por el colectivo argentino y deberá ser cotejado por el lector; de corroborarse que su postulado esencial político-plástico se genera desde el pormenor, la pretensión abarcadora de su título *MONDONGO está en el detalle...* cobraría sentido.

Manifestarme sobre obras que ocultan su mensaje plural no es tarea fácil, cada cráneo³⁰ es una **criptografía** y escribe sus secretos con un propósito: observar al observador mientras decodifica sus códigos.



[ILUS. 13 a] León Ferrari, *Civilización occidental y cristiana* (1965), Madera, poliéster y cartón. Imagen en Culinan Hall, durante la muestra *Inverted Utopias* (MFAH, 2004). Colección de los herederos del artista, Bs. As. Foto de Tom DuBrock © MFAH, Houston.

[ILUS. 13 b] *Calavera # 2* (detalle, hueso frontal, 2009). Plastilina sobre madera. Se ha sustituido el cristo de iglesia usado por Ferrari por la imágen clásica de Mathias Grünewald, *La crucifixión del Retablo de Isemheim* (1512-16).

²⁷ En la otra dimensión que conozco, la del medio artístico brasileño, el galerista Thomas Cohn asumió ese rol instigador desde Rio de Janeiro, inmerso en la axiología pictórica promocional de la llamada “Geração ‘80” y, obviamente, de sus *vested interests*. Consúltese en el archivo digital MFAH-ICAA “Entrevista: Thomas Cohn” con la periodista Lisette Lagnado (doc. no. 1111322). Décadas después, ella estará a cargo de la curaduría de la XXVII Bienal Internacional de São Paulo (2006) bajo el título de “Como viver junto”.

²⁸ Mijail Bajtin, en *Rabelais and His World* (1965), establece cuatro categorías carnavalescas: la familiar interactiva, el comportamiento excéntrico, las alianzas desencontradas (cielo e infierno, joven y viejo) y lo sacrilego; las dos últimas son de frecuente empleo en la obra de MONDONGO. En su estudio sobre el realismo grotesco, Bajtin se basa en el *Gargantúa y Pantagruel* rabelaisianos como sistema social medieval.



Años de convivencia con el grupo son hoy un palimpsesto; *borran* una vastísima sucesión de interrogantes, aunque *solo para reescribir otra cosa* más concreta y extensa: la búsqueda cuyo significado es hurgar hallazgo, encontrar invención.³¹ Formulo votos de valor por un trabajo que sea parámetro de lo que es, implica y significa esa política de sus *poiéticas*; las cuales, además de girar en sentido contrario a las manecillas del tiempo (o de la Historia), corren en otro sentido que no va a la deriva y se conoce, precisamente, como “sentido”.

Se llega al final de esta presentación y las finalidades del estudio cobran mayor definición; solo resta una curiosidad por revelar en este acopio de detalles que arman a MONDONGO. ¿De dónde nace la empatía que mi visión teórica profesa por algunas de sus prácticas? Aquella familiaridad con la que crecí mi infancia en México rodeada de “alegrías” (dulces de semillas de amaranto y miel) y de “calaveras de azúcar” (con mi nombre, “Autorito”, en la frente) propicia mi apego preferencial por la serie Calaveras. Días de Muertos en la convivencia festiva del cementerio de Mixquic o en el campo santo de la Isla de Janitzio me enseñaron a vivificar la palabra “muerte”, aunque enemiga siempre del olvido descarnado que enterra

nuestro recuerdo básico: somos un préstamo de huesos, somos Noche Viva condenada al amanecer. Como escribe en su *Canto*,³² Axayácatl (1449-81), Poeta y Señor de Tenochtitlán, nombre ancestral de mi Ciudad de México: “¿*Acaso vuelve alguien, acaso alguien regresa de la Región de los Descarnados?*” Nadie retorna de “la muerte florida” de la Historia y la imagen persistente de un viaje inagotable a la Historia cuyo arte no vuelve más es la cara de las calaveras. Reitero, el colectivo argentino opera aún sobre soporte que algo tiene de fijeza mortal y de calvario inamovible; obra sus ficciones desde “*la Región donde de algún modo se existe*”, cobrándonos que **lo experimental** maniobra su argumento de realidad potencial y que es su cuota de negatividad urdida: “*El que tiene compasión de los hombres hace torcida invención*”, según lo señaló Axayácatl a través de su punzante y mortífero existencialismo prehispánico.

En resumen, esta gran empatía nace de que me desquician sus entuertos paródicos y me deleitan sus retortijones plásticos, más nada. Su parodia, especie de “juego del cadáver exquisito”,³³ propicia una escritura colectiva aunque críptica (más que secreta, telúrica) de la Historia y su Intrahistoria que pone a prueba, quemándonos por dentro, bajo el color naranja-ígneo de la flor de cempasúchil. Su plasticismo provoca en mis ojos literarios paz eterna del montaje succulento, semejante a lectura acumulada en recuerdo de finados con intenso sabor a memoria familiar: romeritos en mole de Oaxaca, tortitas de camarón seco en polvo, buñuelos con melcocha y pan de muerto. De manera esquemática, tales son los fascinantes o lancinantes temas, imágenes, cuestiones y/o pormenores por los que transitarán las siguientes páginas; mi ávida opción de escribir sobre MONDONGO en el contexto de su generación se resume a esto:

**un poco de agua fresca
del oasis del arte
en el desierto contemporáneo.**

Houston (Texas),
mayo-junio de 2016.



[ILUS. 14] *Romeo y Julieta # 9* (detalle, 2008). Las sábanas son sugeridas con cintas delgadas de seda.

29 El posulado esencial de una dialéctica "negativa" es, precisamente, no depender de una síntesis como culminación de nada. En la visión cáustica de Adorno, la variedad de la experiencia vino a cuestionar la disciplina dialéctica: "Aún, en el mundo administrado, el empobrecimiento de la experiencia a través de la dialéctica (la cual ultraja la más sana opinión) se muestra como algo pertinente en la monotonía de ese mundo. Su agonía es la agonía del mundo llevada a concepto" ("Reality and Dialectics"); desencantado de ese juicio, escribe: "El cambiar esta direccionalidad del concepto, el darle un giro hacia la no-identidad, tal es la bisagra de la dialéctica negativa". ("Disenchantment of the Concept") *Negative Dialectics* (1973), pp. 6 y 12 respectivamente.

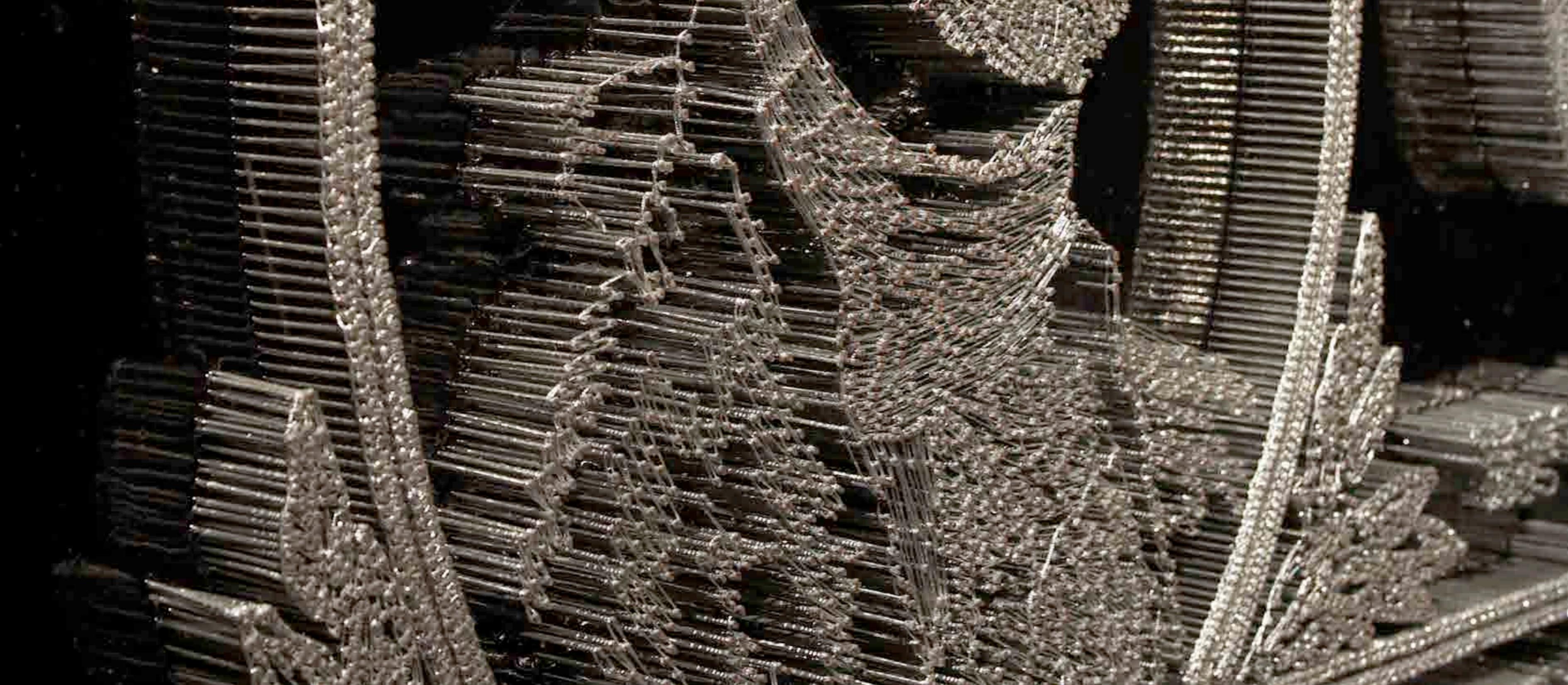
30 Al menos en México, la palabra "cráneo" cobra el doble sentido de ser un superlativo de gente inteligente; de hecho, una de las razones que me llevó a prestar atención en la serie Calaveras por lo que implica de talento imagético, perspicacia pormenorizada, agudeza política, sagacidad crítica, etc.

31 Su fuerza se galvaniza con la formación ecléctica de un pensamiento colectivo. No siendo de su generación— además de mi eventual opinión sobre sus obras y desarrollo— el grupo contó con el apoyo en vida, tanto de los estímulos (...)

(...) plásticos de Kevin [Clark] Power (1944-2013), el intelectual británico, catedrático, editor y curador vinculado al Departamento de Investigación y Difusión del MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid) y las críticas dialogantes del empresario, sociólogo, profesor de la UBA y escritor argentino [Rodolfo Enrique] Fogwill (1941-2010).

32 "Canto de Axayácatl, Señor de México", con texto y traducciones de Miguel León-Portilla, *Trece poetas del mundo azteca* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Históricas, 1967), pp. 145-47. Apud, Ms. *Cantares mexicanos*, Biblioteca Nacional de México, fols. 29v —30r. En el original náhuatl, las tres líneas son: "Mach oc hualquinehua/ Mach oc hualilotihua/ can ompa ximoa". *Ximohuayán* era míticamente la zona donde el cuerpo humano se libera de la carne.

33 Un juego literario inventado en París (1925) en la casa que compartían Jacques Prévert, Marcel Duhamel e Yves Tanguy a quienes se les unieron luego otros surrealistas: André Breton, Max Ernst, Benjamin Peret y Pierre Reverdy, entre otros. El principio es escribir una idea o palabra sin el conocimiento de los demás para montar la frase final. Fue Breton quien refuerza, el carácter experimental de la actividad: "Lo que pudimos descubrir de enriquecedor en todo ello, en relación al conocimiento, solo vino después." (*L'un dans l'autre*), in *Médium: communication surréaliste*, no. 2 (París, febrero de 1954, p. 17).





[ILUS. 75] *Lo que temas te sucederá*
(detalle, 2010). Plastilina y stickers
sobre madera. Para un mayor
acercamiento a la sobreposición
de los stickers [ver ILUS. 2 a-b].

MONDONGO está en el detalle...

DIALOGO CON THEODOR ADORNO Y LOS ARTISTAS

LA INTENSIDAD DE LAS TENSIONES

El arte hoy me conduce, en este estudio, a sensibilizarme de manera solidaria con otra especie de artistas. En medio del utilitarismo de la actualidad artística, este volumen se sumerge en los pormenores de una propuesta (de ostensiva energía anacrónica) cuyo arte anhela realmente algo de *utopía*. Esa palabra tan devaluada que representa “lo diferente”, lo exceptuado del tejemaneje social de producción y reproducción y que no se somete a los principios planificados por la industria cultural posee, aún, un gran valor de impugnación. Es ajena a la falsa *promesa de felicidad* de lo inmediato, no explota su producción artística bajo las reglas de la sociedad montada sobre el cambio evitando así, en lo posible, circular como *frecuente mercancía*: la demora (manual) que hay en la realización de cada uno de sus proyectos lo impide. Además, insistir en todo tipo de tradiciones (medievales incluso) no solo es contrarrestar en el arte la *obligatoriedad tecnológica* sino, en una medida mayor, restarle importancia ética, política y además estética de ser cabible. En los últimos años, “la idea de arte” se convirtió en visaje conceptual, en tecnológico gesto y esa desvitalizada carantoña otoñal divulga una producción acartonada o bien una reproducción que se enmascara en lo ordinario. De creer en cuentos —como el de esa **desnuda novedad**— cabe pensar en *El traje nuevo del Emperador*; pero, como el propósito de esta sección es dialogar con Adorno, reitero aquí su palabra filosófica: “Son vulgares esas mercancías artísticas que identifican al hombre con su propia humillación; lo propio de su fisonomía es la mueca”^{**1**}

Como cuña —y la portada de este volumen se apoya en esa tensión— introduzco mi argumento en lo más inestable del arte actual para argumentar que *las razones* renacentistas bien pueden ser un aporte en *la sinrazón* contemporánea. La gran paradoja en juego es que la perspectiva mercantil tuvo tintes medievales, pero que siempre se diluyen y pierden en el cómputo general. La nimia —tan excesiva y prolija cuan pequeña— contribución a una estabilidad deseable subyace en lo particular de una mínima ética estética (aunque su permanencia nunca sea estable). Tal es el territorio en miniatura que estas líneas privilegian, ahí donde descolla que **MONDONGO esté en sus detalles...** o sea, pormenores mayúsculos *que a la sazón se hicieron*, como diría El Quijote. **[****ILUS. 1]** Con ese tensor de cambio real frente al cambio virtual intensifico el tenor crítico de la mediación en que

radica mi solidaridad intelectual. Imperceptible casi, la intensidad de las tensiones proliferantes en esta obra manual escapa al follaje de una visibilidad inediatista. El anhelo de cambio discursivo es radical y se afianza en el tiempo detenido por las manos de cada detalle. Manecillas donde la plasticidad bien puede esperar una eternidad.

EL ENCANTAMIENTO DESENCANTADO

MONDONGO surge en la década de noventa cuando circulaba entonces, a diestra y siniestra, el concepto de “expanded field” [campo ampliado] que diseminó la crítica, teórica e historiadora norteamericana Rosalind Krauss en polémico ensayo.² El campo al que se remite es algo objetual, la escultura; sin embargo, se aplicó, de una manera más siniestra que diestra, al **“VALE TODO”** posmoderno con el propósito de justificar, lo más posible, la diversidad a la que ha llegado el arte actual en su alud masivo. No cabe duda; dicha proliferación indistinta apela hacia áreas tan amplias como la sociología y/o la antropología a las cuales mi formación NO llega (ni creo que lo haga tampoco el positivismo decimonónico con el cual opera todavía la “historia del arte”). Estoy convencido de que tanto las historietas sociales como los artefactos antropológicos —con lo que mucho de la producción hodierna se maneja o manipula— son inasibles y/o crípticos para el observador, a veces lúdicos y solo deseables, para el operador. Soy arquitecto y la *idea ideal* de “instalación” me parece una materia escenográfica *kitsch* al mismo nivel de la decoración de vitrinas; aunque con una gran diferencia para el arte tardo-capitalista que nos rodea: la vitrina vende.

Escribo sobre varios asuntos vinculados al arte hace más de cuatro décadas y creo que en sus manifestaciones (desde la prehistoria) se ha trabajado siempre a través de *concepts*. Es indiscutible que los bisontes de Altamira o el panel de caballos de Chauvet-Pont-d’Arc son perfiladísimas nociones abstractas de toda una realidad animal fuera de las cuevas; antes de ser figurativa, la índole proteínica de ese arte mágico partía de una *idea-cómo-idea-de-poseción-de-un-ánima* datada de 370 siglos antes de Cristo. No parece impertinente, entonces, hacer del “concepto” toda una estética idealista contemporánea que, en cuanto “-ismo” no pasa de ser una *escuela secularizada*; su reflexión y su arrogante convicción entrañan la contradicción de una ideología de escritura-



[ILUS. 1] Calavera # 8 (detalle, hueso del pómulo, 2010-11), plastilina sobre madera. Tapa libro Don Quijote.

[ILUS. 1] Calavera # 8 (detalle, hueso del pómulo, 2010-11), plastilina sobre madera. Tapa libro Don Quijote.

[ILUS. 1] Calavera # 8 (detalle, hueso del pómulo, 2010-11), plastilina sobre madera. Tapa libro Don Quijote.

^{**1**} Theodor [Wiesengrund] Adorno, “Paralipómena”, *Teoría Estética [Ästhetische theorie, 1970]* traducida por Fernando Riaza (Madrid: Taurus, 1980), p. 408.

^{**2**} Como reacción a las transformaciones en el arte contemporáneo, yendo de la especificidad modernista de los medios a la multiplicidad que propone el posmodernismo, Rosalind E. Krauss publicó el ensayo “Sculpture in the Expanded Field” (*October*, 1979). Convertido en canon, posteriormente afectó la propia escultura, la arquitectura y el arte de paisajismo, llevando a la autora a convertirlo en libro: *Retracing the Expanded Field— Encounters Between Art and Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014).



víctima que sirve (a contragusto) al verdugo social que la lee. Ante tales limitaciones, tan rastreras como las suelas y bajo las alturas taconeras del mundo del Capital, dedico estas páginas, en particular, al grupo porteño y, en general, al más desprestigiado (pero el más persistente) de los sujetos hoy: **EL OBJETO**. La abuela me alentaría: “*zapatero... , a tus zapatos...*”; zapatos para encaminar los *campos* de investigación de mis limitaciones, zapatos para circular ajeno a los círculos viciosos *ampliados* de un capitalismo cada vez más reductor.

[ILUS. 2 a-b] Nagasaki (detalle, 2008). Stickers de la industria del espectáculo occidental y oriental.

Las ciencias sociales concibieron la idea de un *desencantamiento* [Entzauberung] del mundo,³ provocado por la racionalización de la cultura y el desprestigio que los términos misticismo, espiritualidad o misterio alcanzaron en la sociedad moderna; producto de la modernidad, dicho “desencanto” produjo a su vez ciertos “credos de re/encantamiento” (marxismo, psicoanálisis, fenomenología o, en menor escala, el existencialismo y los hippies).⁴ El mundo administrado se ha encargado

[ILUS. 2 a-b] Nagasaki (detalle, 2008). Stickers de la industria del espectáculo occidental y oriental.

de que esa fe cristalice, pero no en su cariz sagrado sino en el profano; esto es, el **reencantamiento** de un planeta en venta: hechizado por el consumo que profesa, magnetizado comprador de mercancías que venera, sumido en sí mismo y en el préstamo de huesos de una vida a crédito que se desvive por escapar a la atadura real del poder adquisitivo. Sin embargo, una gran paradoja se establece y la estamos viviendo; así como “la racionalización de la cultura” es un hecho, todo *lo nuevo* está condenado al desecho. La novedad es irracional ya que muestra la claridad de lo sensible por medio de la oscuridad del absurdo. En efecto, la posmodernidad es el mundo totalitario de la equivalencia total (ya sea reiterada por Ionesco o recalcada por Beckett): lo posterior se equipara con lo anterior, la copia al original, la mentira es igual a la verdad. En MONDONGO lo absurdo es poesía ya que no busca la función referencial de la palabra sino su *eficacia de encantamiento*. En términos dialécticos: “El hecho de que un arte ya destrozado sobreviviera es algo



más que la expresión de la escoria cultural, de la revolución demasiado lenta de la supraestructura”.⁵ Esa absoluta carencia de intencionalidad (notorio despropósito irracional) en el arte, debería ser lo opuesto a la “racionalización de la cultura”, pero NO lo es. El oscurecimiento del mundo torna racional la irracionalidad del arte y las variables de esa confusa constante son innumerables: disparates que se desviven por el tacto; insensatez de producir cualquier cosa; incongruencia social que, no obstante, anhela disminuir la distancia entre el observador y la obra.

LA DESARTISTIZACIÓN

Estamos viviendo un “arte nuevo”. Juega con el juguete predilecto de su arte-vida: cuestionar la perdurabilidad del trabajo, *negar la muerte*. “Arrastra su concepto mismo como quien arrastra una cadena: la cadena de que sigue siendo arte”;⁶ esposado aún a un *continuum*. La visión de una juventud envejecida ha desmontado cualquier obligatoriedad estética y su objetivo ostensible es simple: *no ser artística*; parajoda de paradojas. ¿Por qué insistir en la palabra “arte”? Ningún prestigio es despreciable si tiene precio. La “estética” adorniana así lo entendió y no por ello dejó de plantearse en teoría, en los años sesenta, cuando se suscitan ya muchos de los fenómenos del arte actual. Vivimos en un opaco mundo artístico *poscrítico*, desahuciado ya de las utopías de las vanguardias y embutido en las ilusiones de la posmodernidad, donde su aparente negatividad es totalmente positiva: *solo reafirma al Sistema*. La sistemática docilidad mercantil del arte actual le es tan caninamente fiel que, en los casos extremos, su ferocidad es desdentada. ¿A qué viene todo esto? A algo simple, me parece ver que el grupo MONDONGO escapa a la mayoría de los lugares tragicomunes de su generación; la auténtica negatividad de su vis crítica, mediata y racional, parodia toda la envolvente irrealidad de nuestra realidad más inmediata. **[****ILUS. 2 a-b]** Hoy, a modo de *campo ampliado*, cunde un arte aprendiz-de-brujo-tecnológico y “su resplandor

desembruja a un mundo desembrujado”.⁷ Esto es, si dos negaciones implican una afirmación, MONDONGO nos confirma así que responde a una de las necesidades más duraderas y persistentes que el campo de fuerzas [Kraffteld] del “arte” cubre aún: la de articular el trasfondo de su función social, ampliándolo, al enfrentar el vacío normativo colectivo y convertirse en algo muy semejante a “**un encantamiento para consuelo de los desencantados**”.⁸

El espacio filatélico en el que se mueve la crítica en el periódico hoy carece de aire libre suficiente para decir algo más allá del guiño apologético o del tic tacaño de nuestro tiempo rastreadamente informativo. Lo más frenético del cibernundo ha tornado obsoleta toda esa crítica de sello postal, asfixiada como el sistema de correos mismo. Imposible hacer una crítica de la industria de la cultura sin hacerla también del arte desembrujado; en referencia a la industria cultural, la dialéctica adorniana acuñó otro término en negativo: “Entkunstung”, o sea, la **desartización-del-arte...** donde tal desencanto prevalece.⁹ Siendo *el arte* la preocupación básica de nuestro objetivo de crítica, cabe la pregunta: ¿en este universo pragmático y desembrujado de derechas, es posible pensar en brechas de izquierda? La tía soltera respondería: “*Yo no creo en las brujas, pero de que las hay, las hay*”. Existen aún, aunque en formas un poco diluidas y variadas. Dos destacan y, por ser del mismo signo, se repelen como polos desencontrados: una vislumbra luces de futuro nacidas de la posibilidad y la otra escarba las ascuas de los fuegos pasados; una opera sobre las condiciones dadas por la realidad circundante, mientras otra coopera al ideario condicionado por la nostalgia historicista; una es visionaria, la otra, revisionista. Las directrices de mi trabajo no solo orientan mi visión del arte (en Latinoamérica) hacia aquella primera estantigua, sino que lo hacen de modo esperpental dentro de las así-llamadas “vísceras del monstruo”: los Estados Unidos. ¿Interesan en particular? Sí; son divinamente inevitables al pensarse en una todopoderosa realidad donde la superpotencia continúa produciendo imagen y exportando semejanza al planeta entero: “civilización y barbarie” por un lado, y, por el otro, el “crear no uno, dos, ni tres, sino muchos Vietnam”... [ILUS. 3]

Ahí se dan bien los vaivenes de la paradoja contemporánea, intensidades y tensiones: realidades que se desdoblán hacia el frente e irrealidades neuróticas que solo se arrugan hacia atrás. En ese sentido —difícil de



percibirse desde el extranjero— la superpotencia pasa por un proceso de **terceromundialización**¹⁰ intensificada. Tras el costo desestabilizador de crisis financiadas por sus últimas guerras e invasiones, el país se vuelca hacia asuntos internos como el Seguro Social, el racismo, el voto, la “verdad institucional” y —tras la segunda elección del Presidente Barack Obama— hacia un multiculturalismo (incipiente pero real) que dejó de ser la retórica de los noventa. En ese mundo apático y altamente enajenado, y al alimón con Mari Carmen Ramírez, hemos adoptado durante la última década¹¹ —a través de muestras, simposios, catálogos y archivo digital del que soy editor-en-jefe [ILUS. 4]— una actitud, si no revolucionaria al menos subversiva. ¿Qué revela su rebelión axiológica? Generar interés por nuestro bagaje artístico con información que ha sido ignorada, hegemonícamente, por la Historia Oficial.

Somos los habitantes procedentes de lejos, para una centralidad que llama “periférico” lo que ignora y la desestabiliza en su ensimismamiento; además, nuestro idioma es la lengua del servicio (servidumbre humana). ¿Y a quién le importa eso? Según el **2010 U.S. Census**, le atañe al futuro incierto de 53 millones de hispanohablantes; esto equivale a decir, hoy, al segundo país en población de nuestro idioma —después de los 120 millones de mexicanos, en demografía al menos, tanto España como Argentina se han quedado atrás. En la apertura de un simposio que ponderaba nuestra capacidad plena de invertir, para nuestras necesidades, los postulados utópicos de las vanguardias, subrayé: “De acuerdo a proyecciones estadísticas, en el año 2050, uno de cada cuatro

[ILUS. 3] *Los Últimos serán los primeros* (detalle, panel central, 2011). Stickers de diversos tópicos donde destacan Domingo Faustino Sarmiento y Ernesto Che Guevara.

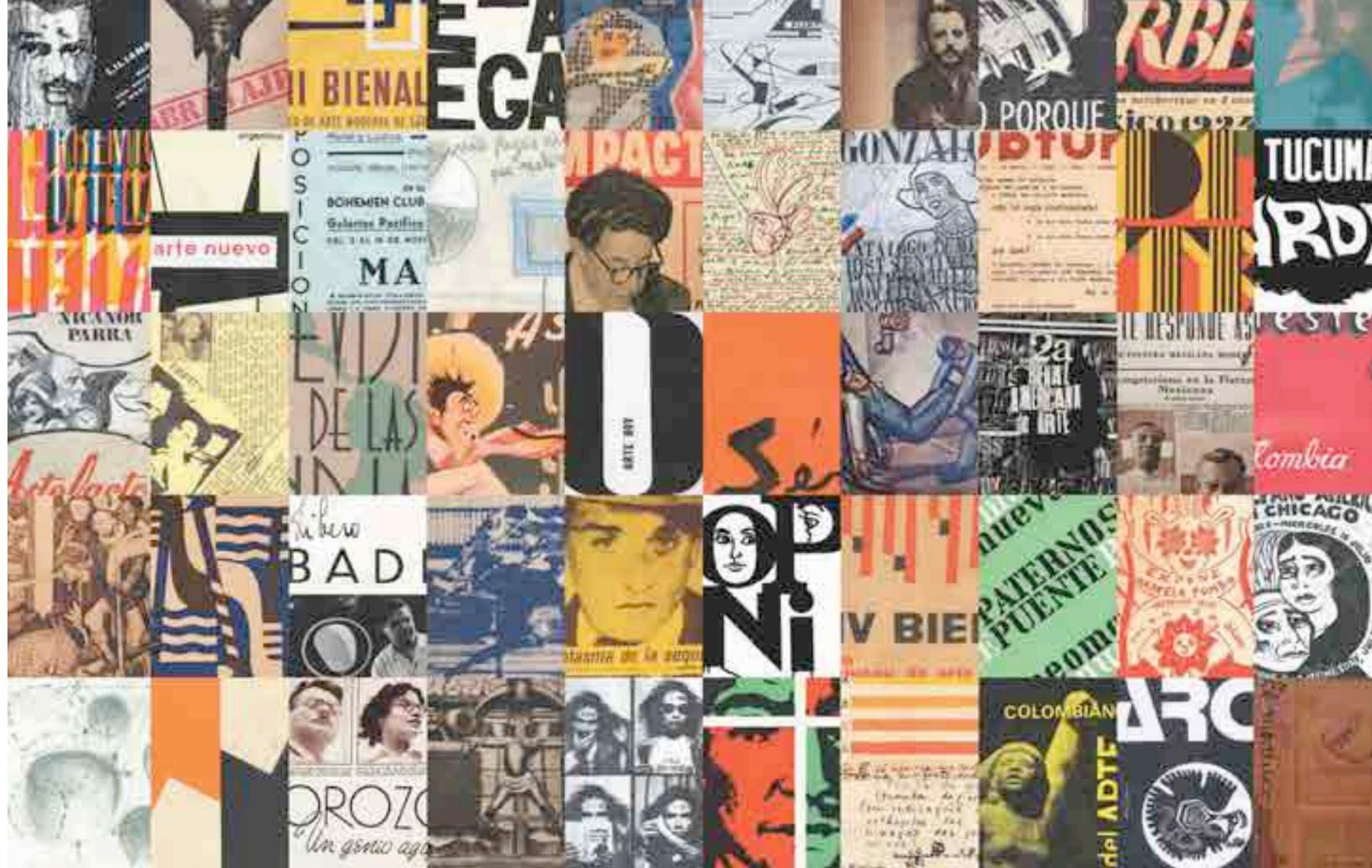
⁷ Adorno, “Tecnología” (1980), p. 82.

⁸ Adorno, “Pérdida de la esencia artística; Crítica de la industria de la cultura” (1980), p. 32.

⁹ Adorno, “Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen” (1955) [Prismas: crítica de la cultura y sociedad]. Traducción española de Manuel Sacristán, *Crítica cultural y sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962), p. 159.

¹⁰ El término implicaría la innegable presencia del Tercer Mundo en el meollo del cuartel general de la globalización.

¹¹ Mi trabajo conjunto con Mari Carmen Ramírez, Wortham Curator of Latin American Art en el MFAH (Museum of Fine Arts, Houston) data ya de más de dos décadas (1992). El archivo digital se refiere al proyecto *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* a cargo del ICAA (International Center for the Arts of America), un recurso global disponible (desde 2012) en: <http://icaadocs.mfah.org>



[ILUS. 4] Imagen de difusión del archivo digital del MFAH-ICAA (Centro Internacional para las Artes de las Américas) proyecto *Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art* del cual el autor es Editor-en-Jefe.

¹² Héctor Olea, “The Rights of Inversion / Los derechos de la inversión”, *Versions and Inversions: Perspectives of Avant-Garde Art in Latin America*, International Center for the Arts of the Americas # 3, (Londres y Houston: Yale University Press/ MFAH, 2006), pp. 20-21.

ciudadanos norteamericanos tendrá nuestro origen”.¹² Tales datos definen lo que llamé *los derechos de la inversión*; y lo que han puesto de cabeza ha sido, sin duda, el ignorar la importancia política en aumento del llamado “voto latino”. No hay quien lo dude: este país determinó formas del siglo XX con el *American Way of Life* y el contenido de esta centuria por vía de una desfachatada “globalización” cuya fisonomía tiene todos los rasgos *American* del padre. Es asaz sintomático que los EE UU. hayan perdido varias hegemonías (política, financiera, deportiva, diplomática, etc.), menos una: la intocable, la guillotina militar... [ILUS. 5] Y mientras esa última instancia no (de)caiga, me esforzaré en valorar las raíces del arte producido por creadores oriundos de nuestra vasta región; una instigante y enigmática minoría que, ahora a pasos agigantados, empieza a ser ya mayoría. Tal es mi derecho y tal será la inversión.

Héctor OLEA [HO]: Es posible deleitarnos, sin cesar, ironizando el llamado arte de ideas; de lo que no se puede escapar es de tener ideas claras o básicas que (aunque no se presenten ostensivamente como artísticas) giren en torno al arte. ¿Cuáles fueron los conceptos básicos que vertebraron como agrupación a MONDONGO?

Manuel Mendanha y Juliana Laffitte [m+j]: *Algunos de los conceptos que se trasladaron en el tiempo son el trabajo sostenido, la experimentación constante apoyada en ensayo-y-error, la horizontalidad en la conceptualización de las ideas como vehículo de creación. El trabajar dialogando establece canales abiertos; confrontando vivencias, creencias e idiosincrasias, e intentando alcanzar una síntesis más cercana a la multiplicidad. A pesar de indagar constantemente la historia del arte jamás dejamos de oír cotidianamente la calle. Buscando interpelar*



así el presente que nos toca transitar y vislumbrar futuros apoyados siempre por críticas que apuntalan nuestro trabajo. [ILUS. 6] Creemos que las obras deberían ser dialécticas en el sentido de no obsequiar ningún concepto unidireccional, unívoco. Nunca queda al margen de nuestros propósitos el interpelar a quien se pare enfrente de ellas, de generar cuestionamientos, por lo general haciendo hincapié en lo existente aunque intentando subvertir medios y formas. Otra constante en estos años ha sido que, cuando una idea adquiere forma definida (normalmente a través de series), nos sentimos obligados a abandonarla. Hicimos una serie Calaveras de 12 variantes que pudieron ser 30 de acuerdo a demandas personales del mercado; no nos damos el lujo de caer en ese aburrimiento. El aburrimiento para nosotros es la muerte. Con lo cual, un par de preguntas se posan sobre nuestros hombros: ¿Qué hacer a continuación...? ¿Cómo enajenarnos en un mundo contemporáneo donde todo es inmediato mientras que nuestras obras son lentísimas y cada vez requieren más tiempo?

LA MICROESTÉTICA DEL DETALLE

“Hoy la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre”.¹³ Nada más agresivo en el mundo actual del arte que apostar todavía en la estética; pero no como ingenuo deleite de lo que hay de muerto, de formalista y de aprobado por ese espécimen en vías de extinción llamado Tradición, sino, más bien como pretil ineludible de tenaz teoría crítica que —a pesar de los peros que ponga el *arte como idea*— se debate todavía sobre lo mediato del objeto. El objetivo aquí es ese: objetivar al máximo la pertinencia radical —tal vez *subversiva* en el contexto generacional actual— de artistas que, al operar a contracorriente de *un hacer* denominado “participativo”, tocan aún en la tecla (desmerecida o menospreciada) de un arte objetual, aunque ya “liberado de su



[ILUS. 5] *Calavera # 12* (detalle, hueso frontal, 2010-13). Plastilina sobre madera. En la parte superior de la guillotina aparece el personaje del libro *El tambor de hojalata* de Günther Grass, “Oskar”.

[ILUS. 6] El autor revisando el texto **en el taller**; al fondo, el retrato de Fogwill (2006), el escritor argentino que acompañó vertebralmente el proceso MONDONGO varios años.

[ILUS. 7] *Calavera # 2* (detalle, hueso superciliar, a la izquierda, 2009). Plastilina sobre madera. La res ya ha sido tasajada en bifes...

funcionalidad fetichista”.¹⁴ Mi trabajo intelectual paralelo en el estudio de MONDONGO no me deja duda alguna de su praxis. En este caso, el *hecho estético* implica un arte/facto perentorio de conocimiento sensible, un ingenio tajante de saberes históricos, un dispositivo urgente de cuestionamiento artístico. Jorge Luis Borges concibió *el hecho estético* en términos de “inminencia de una revelación”, a punto de producirse e ir de una muralla a unos libros;¹⁵ esa resignada hechura de imposibilidades es, por vía borgesina, la estética indicada. Por el ojo de la cerradura su lema sería, al modo cínico de dadá o del *Étant donné* duchampiano (aunque sin apelar al absurdo, todo lo contrario): *mejor el ninguneo de una verdad objetual que las subjetividades de un arte ideal*. Vivimos un mundo donde aquella durabilidad de las obras (amaestradas) se desintegra como el propio idealismo y, según destacaría Adorno, “ha arrastrado en su torbellino a la categoría de la duración”.¹⁶ Quiérase o no, la perpetuidad solo es garantizable, según teoriza él, “cuando lo que parece contemporáneo desaparezca ante lo estable”.¹⁷ Para ilustrarlo, apela el dialéctico a un ejemplo básico donde aquello transitorio pasa a estructurar lo que persiste: la parodia cervantina de novelas de caballería, más allá de una intención efímera, configuró *Don Quijote*. Y ese propósito fugaz estuvo impregnado de negatividad creativa.

Si el concepto de “**duración**” implica ahora un arcaísmo, vejestorios tales como “valor perenne”, “obras hermosas” o “estilo tradicional” son hoy el más simple recuerdo de la categoría de lo trágico. Traducir la tragedia como comicidad es una estética negativa y preferencial de MONDONGO. Lo trágico es una historia adversa (*en macro*) donde la perpetuidad castrense ha desgraciado las breves transitoriedades democráticas; está en la ruina del desastre ecológico acompañado de la mortandad de especies, incluso la humana; subyace en la calamidad del hacinamiento diario sobrepuesto al calvario de la conurbación. Tales son las narrativas reales que estructura su imaginación política (*en micro*), partiendo del detalle humorístico, del ingenio detallado de cada obra. Son transformaciones irónicas en miniatura polémica, astuta minucia satírica cuya *negatividad* es la única dialéctica estética en juego. En MONDONGO la historia del signo menos cumple el papel de “nota necrológica” y de tesis, la antítesis es lo que le resta de “orador fúnebre” al rol del arte. Sería ingenuo pensar en una síntesis plausible. La negatividad planteada en la duración de obra

¹³ Adorno, “Verdad y vida de las obras de arte” (1980), p. 13. Y añade: “en general, solo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué título”.

¹⁴ Al escribir sobre “El arte objetual y su concepto”, el teórico español Simón Marchán Fiz destaca que obras irónicas y macabras —Curt Stenvert o los sociogramas de Hans Peter Alvermann—, (a la inversa de las frases “objetivas” del Pop) aprovechan de modo representativo los *restos objetuales* que le brindan como un rito macabro la destrucción y el descarte, amén de los desechos del consumo. Y especifica: “no se trata de una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro [...]”. No interesa para nada el objeto elegido aislado, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido”. Cf. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (1960-1974) [1986] (Madrid: Akal, 1988), pp. 168-69.

¹⁵ Jorge Luis Borges, “La muralla y los libros” [1950], en *Otras inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 12: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación es, quizá, el hecho estético”.

¹⁶ Adorno, “Lo nuevo y la duración” (1980), p. 45, ambas.

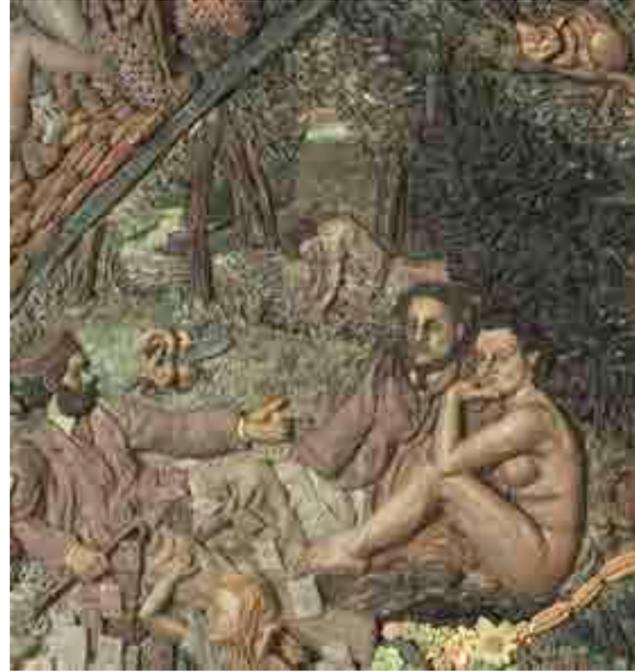
¹⁷ Adorno, “Preface” *Negative Dialectics* (1973), p. XIX

¹⁸ Adorno, “Lo nuevo y la duración” (1980), p. 46.



no implica movilidad ni tiempo, sino, más bien, *inmovilidad y destiempo*. El nombre MONDONGO se proyecta como programa a seguir: amasijo de la Historia y/o adefesio del Arte. Al igual que la *dialéctica negativa* adorniana, expresa en detalle su razón de ser: “burlarse de la tradición”. Dialécticamente no hay *continuum* que ate tales obras, son la infinitud de relatos que se burlan de la narrativa, cuestionándola; es negativa no solo porque se revela por la vía de negativos, su concreción medieval del mundo abstracto de hoy se logra mediando lo furtivo, o sea, se implementa a hurtadillas. El diseño del catálogo *Antonio Berni: Juanito and Ramona* (Houston: MFAH, 2013) destacó el pormenor como esencial; el colectivo exige microscopio para su macrocosmos, deslinde de detalles donde sus universos ultrajan, injurian, vejan.

Hay un asunto en la pormenorizada obra del colectivo cuya antonomasia puntualiza una imagen de Argentina. De haber un elemento que la defina comercialmente, éste implica el ganado y sus derivados; su interés no es ilustrarlo, sino ilustrarnos: la res está hecha con una sucesión de cortes de carne (lo transitorio). Además, el hallazgo nacional de una riqueza renovable (lo estable) señala lo desconocido de cada descubrimiento así como la sarta de bifes indica la serialidad industrial del Apocalipsis. [ILUS. 7] Esto es, “hoy las obras de arte negativas parodian sin excepción lo trágico”.¹⁸ Siendo lo muerto el tema central de varias series del grupo, el volumen de objetividad que transmite aún el objeto artístico subyace en la *placa negativa* que revela al mundo actual. Dialéctica implica diálogo y MONDONGO parodia la historia del arte desde la cercanía de



otros materiales y la distancia de otra época histórica; la volumetría de la plastilina saca de la tela al *Déjeuner sur l'herbe* para forzarlo a dialogar con *Alicia en el País de las Maravillas*. De la misma manera, que Manet se inspira en un tema de Ticiano y un grabado de Rafael, MONDONGO fuerza el diálogo interdisciplinario entre Édouard Manet y Carroll Lewis. Es más, los árboles que rodean la imagen de la modelo Mlle. Victorine Meurent y sus acompañantes son más literarios que pictóricos; sí, en uno de ellos se posa “Dinah”, la gata Cheshire y la propia Alicia. La imagen campestre realista-impresionista ha sido invertida del original por MONDONGO como si estuviera operando fotográficamente desde la placa del negativo. [ILUS. 8]

El revelado de esa Revelación sugiere atisbos de la estética borgesina: el tiempo es una ruina inminente y el espacio la transparencia latente; según se plantea en *El Aleph*, aquel *hecho estético* en MONDONGO es “observatorio formidable”,¹⁹ un tris de posibilidades condensado en un instante donde cabe todo lo inimaginable. Las figuras de Manet configuran el hueso

temporal de un cráneo; ambos (el miniobjeto y la macroparodia) se sintonizan con la contemporaneidad siempre y cuando no persigan **una falsa reconciliación** con el vejistorio estético. De modo dialéctico, esa duplicada negatividad de las obras las torna positivas, auténticas, eventualmente más válidas; la idea de “revelación”, citada, posee, en esta lectura crítica, todo tipo de matices: desde indicios de verdades hasta señal de alerta, de Descubrimiento a Apocalipsis, del *Jardín de las Delicias* de El Bosco a soldadas maoístas de la Revolución Cultural. MONDONGO, el grupo plástico argentino,²⁰ cabe en la teoría estética adorniana ya que su enfrentamiento a nuestra realidad ecológica contemporánea es monstruoso y doblemente negativo: de manera inescapable niega la representación y presenta el oleaje contaminado del Río de la Plata con la propia contaminación (bolsas plásticas). En tales términos, la cuestión ambiental pasa a ser metalenguaje desde parámetros extrapictóricos en lenguajes tan anodinos como grises. Mordazmente—o sea, con el lenguaje crítico de otro lenguaje—da título al retablo: *La raza que aguanta*. [ILUS. 9]

MONDONGO *está en el detalle...* pero no exactamente de la manera divina con que el arquitecto Mies van der Rohe²¹ concibió la mediación de sus pormenores; ya fuera en su obsesión funcionalista, ya sea en su minimalismo máximamente expresivo; si el gótico perteneció a una era espiritualista, la suya era una época de tecnología y producción. Los altos niveles de abstracción con que se manejó, aparentemente serían inaplicables al realismo de MONDONGO; sin embargo, sus edificios son ejecutados como objetos a un nivel de acabado casi artesanal en su producción; así, engañosamente, parecen sencillos y directos a la simple vista del observador. Detalle, para Mies, es una deidad; en el caso que aquí nos ocupa, es rastrera humanidad; en ella se trazan geometrías (casi abstractas) de una urbe en construcción sobrepuestas a la huella manual de la plastilina: ¿hasta dónde la ortogonalidad del trasfondo desaparece con esa su marca humana, demasiado humana? [ILUS. 10] Tal sería el cambio de registro interpretativo que exige MONDONGO desde la visión general/particular con que se desdoblán cada uno de sus productos. Ese cambio indica una estética crítica de lo que el arte fue en otro tiempo y donde su *pérdida de ingenuidad* es el indicio que pone el dedo en la llaga: desde su autonomía relativa, el detalle parece denunciar “la perenne falta de libertad de la totalidad”.²²

[ILUS. 8] *Calavera # 2* (detalle, hueso temporal, a la izquierda, 2009). Plastilina sobre madera. Los autores han invertido la imagen del cuadro de Édouard Manet, cuyo título original fue *Le bain* (1863), añadiéndole su contemporáneo Lewis Carroll a través de la protagonista y el gato Cheshire de *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (1865) en la rama superior.

[ILUS. 9] *La raza que aguanta* (detalle, panel central del retablo, 2011). Cera y bolsas de basura con pegamento de poliuretano sobre madera. El sentido de crítica ecológica es incuestionable; al modo de realismo berniano, la idea es “presentar” la propia contaminación ribereña *sin representarla*.

¹⁹ Borges, “El Aleph”, *El Aleph* (Bs. As. / Madrid: Emecé Editores y Alianza Editorial, 1971), p. 171.

²⁰ El grupo estuvo originalmente integrado por Manuel Mendanha, Juliana Laffitte y Agustina Picasso (1999-2009). Debido a la complejidad de ciertas obras han llegado a tener hasta una docena de auxiliares; entre ellos, los más constantes han sido Malena Higashi, Sol Sugahara, M. Victoria Cerdá, Silvana Casuccio, Ana C. Fleming, Soledad Badino, Guadalupe Santa Cruz, Federico Bergutz, Carolina Coco, Natacha Jurber, María Casins, Melina Scioli, Juan Salas, Matías Higashi, Agustín Guerrero, Nicolás Guerrero, Ivana Feldfeber, Ana Alderete, Belara Michan, Mauro Moschini, Esteban Wolfenson, Cristian Cardoso, Juan Manuel Salas, M. Belén Luna, Laura Marín, Ignacio Neri, Martín Fernández Méndez, Fausto Rivadulla y Pilar Fogwill.

²¹ Mies van der Rohe (1886-1969), el arquitecto nacido en Alemania y uno de los puntales de la arquitectura moderna solía decir: “God is in details”.





A mi ver, el adjetivo viable para la técnica emprendida—hasta el más milimétrico pormenor con que operan desde sus inicios— implicaría variadas acepciones de “lo infernal”; desatada, su parodia es satánica, su lectura crítica de la historia del arte se torna virulenta, eruptiva, contagiosa. Poesía, desatino, naturalismo o la guerra son, de hecho, los temas aparentemente desconexos que MONDONGO reúne en uno de sus detalles libresco: la temática general de *la bella durmiente* aquí regionalizada. La leyenda norteña de la Difunta Correa—quien amamanta aún la historia popular desde su muerte recién nacida²³— está rodeada de literalidad, de botellas iluminadoras y de sueño desértico.²⁴ Rimbaud, *El Quijote*, *La Biblia*, *In Cold Blood* de Truman Capote o *Islas Malvinas* conjugan verbo infernal: *irrealizar*. [ILUS. 11] En un texto sobre *el hacer* de Antonio Berni, el escritor Ernesto Sabato destacaba esta predilección de los grandes creadores, de William Blake a Dante Alighieri. (ver ILUS. 77 a-d) A su juicio, a este tipo de artista “no le preocupa la lindura, ni siquiera la pura belleza. **Busca la Verdad**, así, con mayúscula”. Esa búsqueda de autenticidad es semejante a un resplandor... “a menudo terrible y desagradable, como sucede cada vez que el hombre desciende al infierno y tiene trato con los demonios”.²⁵ El carácter dantesco de MONDONGO implica que el poeta toscano surja en un detalle como si estuviera declamándole a Gandhi; mientras, adosados, como los amantes Leigh y Nicola de Lucien Freud en escena de cama y sopor, aparecen también tres tipos soñolientos del multitudinario cuadro de Berni,



Desocupación (1934); todos ellos entreveran mito y/o anonimato, muy bien encajados en la órbita ocular de la calavera. Descanso y descalabro se acompañan con sonidos medievales del flautista de Hamelin. [ILUS. 12] Objetivo de esta estética de obras irónicas y macabras es el de activar el soporte e ir en contra de la desgastada retórica conceptualista que se debate, denodadamente, por aún exorcizar la demonología maligna del arte objetual. Hay que decirlo sin ambages: MONDONGO parece cosa de *mandinga* y se identifica como discípulo del maese Berni. Ambos son herederos de una hechura que es hechizo y Mefisto los asiste...

[HO]: Hablando en retrospecto, el título de este volumen lo insinuó el catálogo que hicimos en Houston sobre Berni. Existen obras minuciosas que no pueden mostrarse en general; ¿pretenden Ustedes postularlas como detallado artefacto de conocimiento sensible?

[m+j]: Cuando éramos niños, la visión de la serie de obras de [Antonio] Berni sobre Juanito Laguna y Ramona Montiel fueron un detonante inspirador. Cuando comenzamos a trabajar como grupo, comenzamos a experimentar usando todo tipo de materiales. [ILUS. 13] Con el paso del tiempo, la utilización de materiales de consumo masivo como unidades de composición y de sentido fue adquiriendo otro cuerpo. Los materiales (con toda su carga simbólica) nos permitieron cotidianamente darle a los detalles un ancla de contemporaneidad y, de esta manera, pudimos hablar directamente al imaginario del espectador

[ILUS. 10] *Políptico de Buenos Aires* (detalle, panel central, 2013-2016). Plastilina y materiales diversos sobre madera. La urbe se yergue con mano de obra semejante a los trabajos manuales de la plastilina.

[ILUS. 11] *Calavera # 8* (detalle, maxilar superior, 2010-11). Plastilina sobre madera. Los libros seleccionados contraponen todo tipo de niveles de lectura desde lo erudito hasta lo popular.

²² Adorno, “La pérdida evidencia del arte” (1980), p. 9.

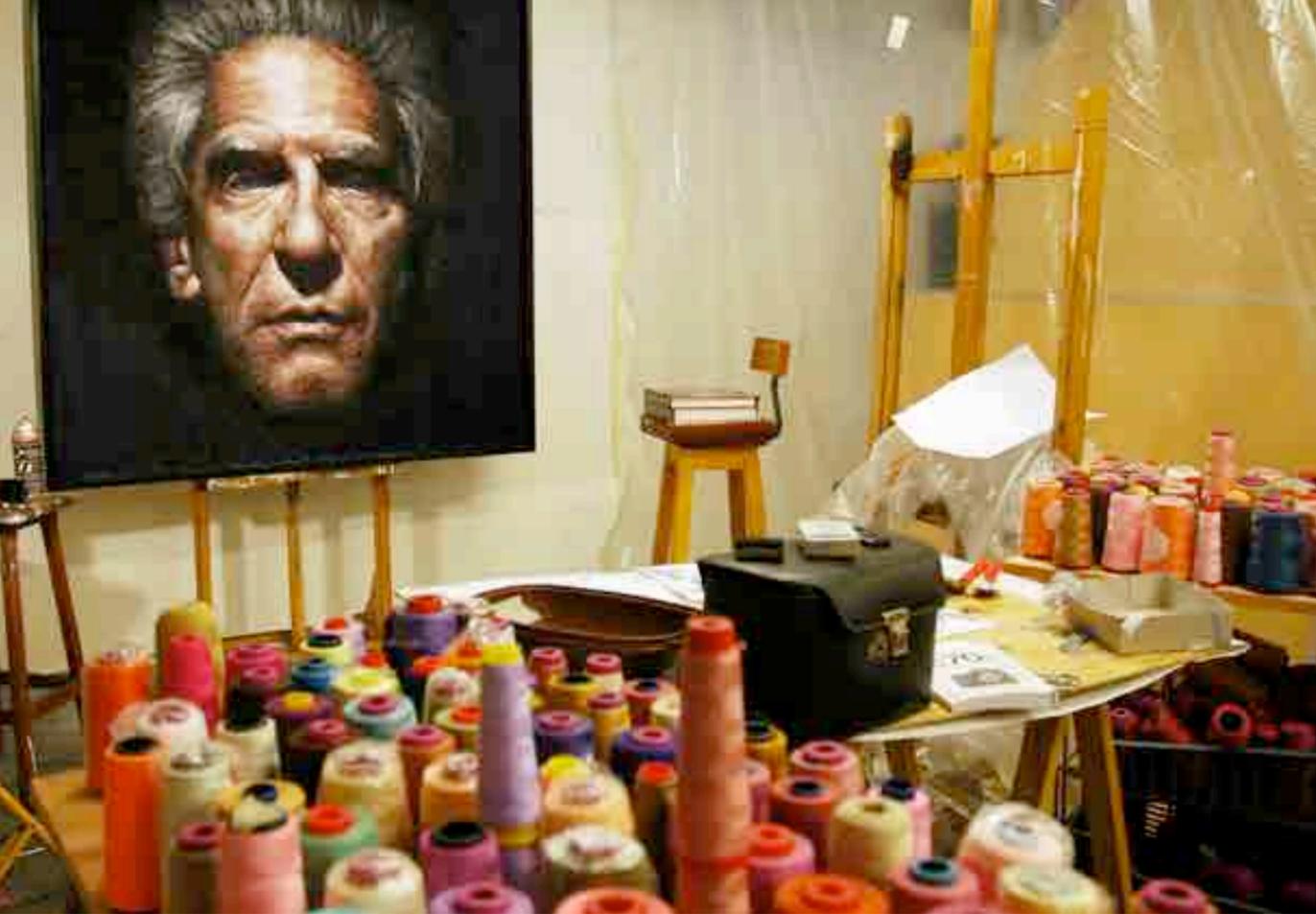
²³ Una madre del norte argentino (Departamento de Caucete, Provincia de San Juan) que, tres días después de muerta, amamanta aún a su criatura que sobrevive.

²⁴ Este detalle en el maxilar superior de la *Calavera # 8* (2009-11) es la historia de “La difunta Correa”; fue llevado por MONDONGO a una pieza en verdadera forma y magnitud, rodeada de bastidores iguales y rodeada de botellas votivas. [ver ILUS. 69 b]. El título es *Me conformaría con poder dormir* (2009-13).

actual. Tomamos conciencia de que este recurso—que Berni nos había enseñado [ILUS. 14] y que, en realidad es otro paso más en la historia del collage que inició Picasso en 1912— era un recurso muy eficaz para yuxtaponerlo con temas complejos y cargados de significados tanto políticos cómo éticos. Siempre las ideas surgieron de largas discusiones donde cada uno vuelca sus visiones-de-mundo. Siempre buscamos operar subvirtiendo la monotonía de la realidad que nos toca transitar; para nosotros funcionan como un artefacto de entendimiento sensible y espiritual. Creemos que la “visión micro” es tan significativa como la macro. En cualquiera de los detalles que conforman la totalidad de cada obra debe intuirse la intencionalidad de lo general. Con el desarrollo de ciertas técnicas que nos embelezaron, el material dio un paso mas allá y empezamos a pensar

significativamente en miniaturas que configuran un tema más amplio. De modo tal que la lectura daba un paso más en la tensión composición/ descomposición. Vivimos en una era en la cual nos hallamos bombardeados de imágenes y conceptos desde múltiples estímulos. Es prácticamente imposible aprehender la realidad según se nos presenta hoy: casi completamente mediada por la tecnología. Pensamos que las obras deben reflejar, denunciar o aportar una cuota de sentido común. Vivimos inmersos en una realidad de horizontes quebrados, donde destaca la fragmentación y el detalle. En nuestra labor esperamos que la imágenes que construimos no tengan que acompañarse necesariamente de un manual de uso inteligente.





LA MENTE FRAGMENTARIA

El criterio general de las obras de MONDONGO es simple: conseguir integrar los diferentes estratos materiales *con sus detalles* y conservar, en esa integración misma, una apariencia formal, aunque sea a base de rompimientos; esto es, “reúne sus *membra disiecta*”, del modo más dialéctico posible, “como huellas de lo existente”.²⁶ Aunque también los asiste la otra razón: lo infernal del pormenor como penumbra de la lucidez. Y esa razón siempre opera en conjunto: los conocimientos en juego van y vienen, desde la penumbra de su trabajo hasta la lucidez de sus lecturas, en un vaivén bienvenido por aquellos que estamos hartos de “jueguitos” contra la vida del arte y de recetas “antiestéticas” en favor de esa muerte sin jugo artístico; de hecho, “el arte venda sus ojos con una ingenuidad al cuadrado al haberse vuelto incierto el para-qué estético”.²⁷ La distancia que propone MONDONGO plantea el observar, en cambio, la cercanía del

detalle como un alejamiento crítico y por ende transformador; *trompe l'œil* donde opera una realidad diminuta que, al distanciarse el espectador, se torna virtual. Tales oscilaciones traen a la luz oscura de sus iluminaciones mentales y cáusticas su aislamiento fragmentario: seriamente hincado —paso a paso y pieza por pieza— en el meollo de todos los diálogos que desencadena a modo de totalidad imposible. Dialécticas palabras dirían: “El arte de rango supremo atraviesa la forma como totalidad para llegar, más allá de ello, a **lo fragmentario**”.²⁸ Lo que se pone en juego es *la razón de la sinrazón* quiijotesca,²⁹ una paródica (o puramente estética) transformación ajena a la norma establecida.³⁰ Así salta, a primera vista, lo infernal inabarcable de cualquiera de sus propuestas tan contrapuestas al “dis/gusto estético” actual. Sin duda, la radicalidad del uso de collage impuesta por Berni marcó un hito en cuanto al “gusto” aplicado a la obra



[ILUS.13] Serie Retratos *David Cronenberg* (trabajo en proceso sobre la imagen del cineasta canadiense, 2007). Hilos de algodón sobre madera.

[ILUS.14] Antonio Berni, *El examen de Ramona*, xilo-collage-relieve (1966). La imagen ha sido traducida en plastilina [ver ILUS. 8, *Para más...*].

25 Ernesto Sabato, “Sobre Antonio Berni”, prefacio al portafolio de grabados *Ramona Montiel* (Buenos Aires: Editorial El Mate, 1965), s.p. Republicado parcialmente en “Textos de época” documento 5, *Antonio Berni: Juanito and Ramona* (London and Houston: Yale University Press and The Museum of Fine Arts, Houston, 2013), p. 303.

26 Adorno, “Crítica de la estética psicoanalítica” (1980), p. 18.

27 Adorno, “Verdad y vida de las obras de arte” (1980), p. 10.

28 Adorno, “Concepto de articulación (I)” (1980), p. 196.

[ILUS.15] *Romeo y Julieta # 4* (detalle, mano, 2008). Plastilina e hilos de algodón sobre madera.

29 Cervantes inicia *El Quijote* con un juego de palabras que, de algún remoto modo, traza ya el derrotero de su parodia de los libros de caballería. En este caso, el parodiado es Feliciano de Silva, caracterizado por la altisonancia y puerilidad de su estilo: “*La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de vuestra fermosura*”. “Quijote I, 1”, *Don Quijote de la Mancha* (Edición, introducción y notas de Martín Riquer) (Madrid: Cupsa Ed. 1977), p. 34.

30 Véase la nota 13, referente a “El arte objetual y su concepto”.

31 Olea, “Berni and his reality without -isms”, in *Antonio Berni: Juanito and Ramona* (London and Houston: YUP / MFAH, 2013). Versión castellana en “Berni y su realidad sin ismos”, *Antonio Berni: Juanito y Ramona* (Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, 2014), pp. 44-46.

32 En Berni, la apropiación de la realidad objetiva (basura, recorte, retazo) no es inmediata ni directa, como sería el caso del *ready-made*, del *scrap-metal*, de la *junk culture*; en su caso, los ensamblajes montan, de algún modo, un atisbo conceptualizado del objeto. Tal es el grado de autonomía expresiva (originalidad, individuación) que postulan.



plástica en la Argentina. Por momentos inasible, su técnica magistral trascendió parámetros convencionales de lo que se conoce oficialmente como “tradición”; ya sea en sus grabados o en su xilo-collage-relieve, la obra berniana detectó una veta riquísima de la realidad por medio de indagaciones matéricas.³¹ Siendo sus discípulos confesos, MONDONGO ha hecho de la plastilina lo que hace décadas revolucionó el plástico o el acrílico, con un dato crítico a más: la huella maleable del trabajo manual. Se trata de un revelador hiperrealismo; filamentos de plastilina se trenzan como gusanos, arterias o *vasos comunicantes* para formar los dedálicos dedos de una figura en cuya vida reside la muerte; [ILUS.15] una flor nace

del antebrazo del cadáver del Che mientras raíces se imbrican en el ataúd sobre la cabeza yerta del Presidente Kennedy. [ILUS.16] La teoría que practican es tan crítica cuan especulativa, subrayada por el diálogo **entre ver de cerca y mirar de lejos**; en ese énfasis teórico sobre el fragmento dialéctico subyace la parte integral de su práctica artística.

Era obvio, aquel enfoque innovador de Berni tardó en obtener reconocimiento de la crítica; su técnica compositiva no se redujo a la simploria negatividad de la destrucción—véase los casos archiconocidos que transmiten toda la objetividad fraseológica del Pop americano³²—



sino que dialoga con una vasta reapropiación (de algún secreto modo paródica) de lo existente, aunado a aquella positividad negativa que perturba. Ese sino (en sus evoluciones satíricas o paródicamente estéticas) es lo que hereda MONDONGO para ellos, —de haber un *leit motiv* que conduzca rítmicamente sus obras— ese elemento unificador es **la perturbación**. Infernal trastorno de códigos artísticos que opera vía parodia y donde todas las infinitas, infames variaciones de su desarreglo (histórico o cultural) finalmente se reordenan: ¡ojo! “orden” implica aquí posibilidad plástica, eventualidad artística que cada lectura posterior alterará. El uso del collage que postuló Berni implicó una visionaria formulación de *lo fragmentario*: un asunto de medular importancia para el grupo. Y “fracta” son las calcomanías cristianas o de Disney que sirven como trasfondo de la obra *Nagasaki* (ver ILUS. 2 a-b) donde profusos stickers sobrepone a Cristo y al Che contra figuras robóticas (Transformers, CARS) o de caricaturas (Neo Gene, Evangelion). Ese conjunto posee una particularidad: generar el predominio de una coloración roja y más nada; esto es, de una latente textura (ilegible a la distancia) del hongo atómico o bien es subtexto (de trasfondo) para su bombín de catástrofes. Es en esa tan prismática existencia plástica que un caos muy bien estructurado se plantea vía “principios y soluciones insospechables tras el aparente desorden”;³³ puntos de partida bernianos de los cuales cada propuesta de MONDONGO debe ocuparse *con integridad* en su tan fracturado interior.

[ILUS. 17 a-b] *Lo fragmentario*, así entendido como elemento sine qua non del maestro y de sus discípulos, pone en discusión ese deseo, casi quimérico, que cada obra anhela concretar. Téngase en mente la utopía concreta de todo arte: “la idea falsa y verdadera que indica el despedazamiento del más vano intento de totalidad”.³⁴

A pesar de que la estética posea mala reputación, he aquí “aquella estética” que reproduce la visión crítica de MONDONGO y va pidiéndole a sus observadores—con ojo inversor y tacto reapropiativo de la antirreproducción—que descubran ahí (por sí propios) los signos del Capital. Reimagina las imágenes “apropiadas”, dotándolas de un cariz grotesco que es más referencia deformable que herencia intocable. No hay carácter de cuño “apropiativo” sino, más bien, un sentido de propiedad que no es el de pertenencia. Al operar desde esa negatividad tan evasiva, dicha certeza es tan impertinente como la propia imposición de lindes. **Borrar fronteras** sería lema convertidor de su arte crítico, críptico y cínico; en ese espacio estético, la abolición de límites oscila de la ordinariedad de la mercancía a lo más extraordinario del arte; y en dicho vaivén perturbador desaparecen los márgenes entre imágenes del gran arte y formas de cultura popular.

Repito, mi mente fragmentaria supo de ellos por una imagen muy querida: Ruth Benzacar, la fallecida galerista de Florida 1000 allí sugerida

[ILUS. 16] *Calavera #3* (detalle, maxilar superior, 2009-10). Plastilina sobre madera. Los cadáveres del Presidente Kennedy y del Che Guevara dialogan con Tutankamón y *El Cristo* de Mantegna, cuya posición en escorzo une el conjunto.

³³ Olea, “Berni y su realidad sin ismos” (2014), p. 47.

³⁴ Olea, “Berni...” (2014), p. 48.



[ILUS. 17] *Evita* (detalle, pómulo, 2008). Diversos panes con distintos tostados.

³⁵ Luis Felipe Noé, *Una sociedad colonial avanzada* [1971] (Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2003), pp. 24 y 55, respectivamente.

³⁶ Herbet Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* [El hombre unidimensional], (Boston: Beacon Press, 1964).

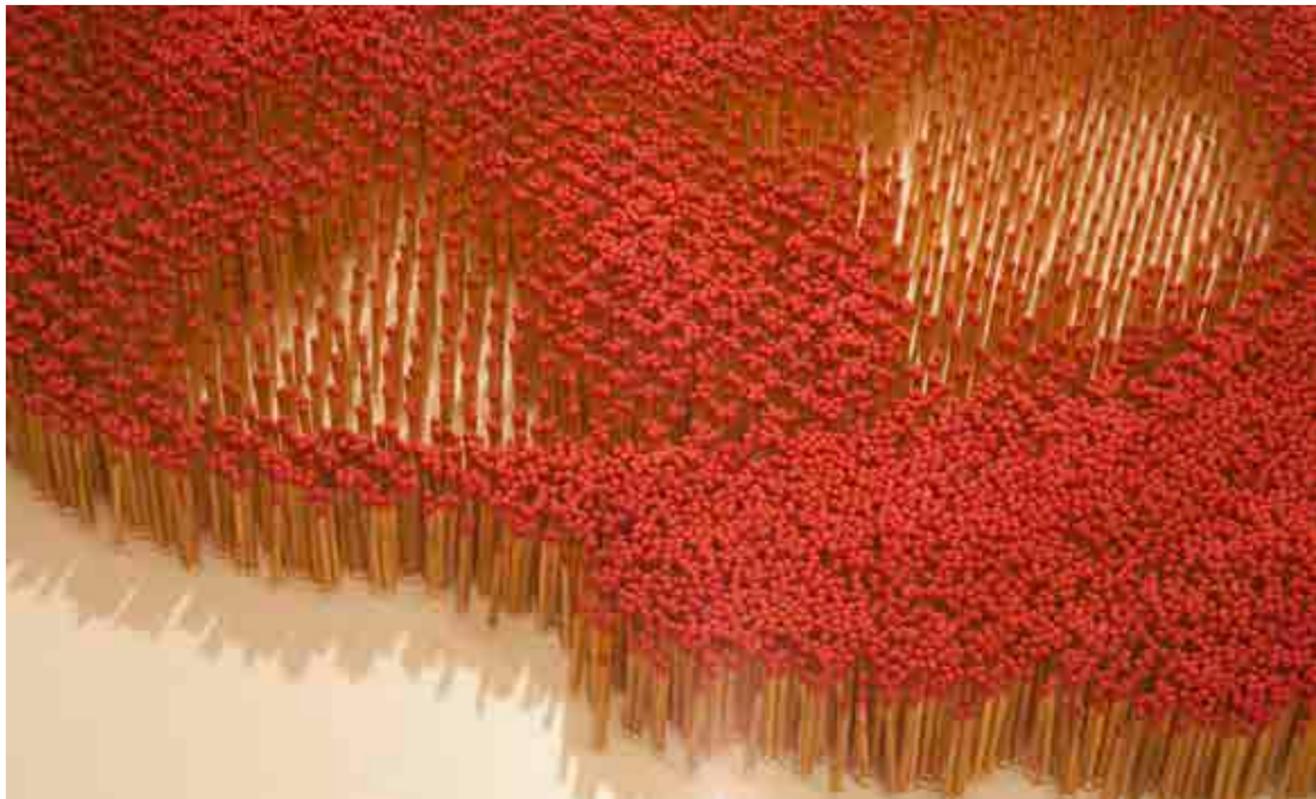
³⁷ Adorno, “Tecnología” (1980), p. 83.

³⁸ Antonio Berni, “Berni y Nosotros”, *Nosotros*, Buenos Aires, 1963; entrevista publicada parcialmente en “Textos de época” documento 4, *Antonio Berni: Juanito y Ramona* (2014), p. 301.

por una gran cantidad de fósforos en pie; [ILUS. 18]; (ver ILUS 3, *Entrando...*) su recuerdo feliz encendió mis ganas de indagar sus propósitos. MONDONGO, como en algunas posturas teóricas de Adorno, no es ajeno a la controversia. ¿Por qué? La jerga de la inautenticidad de la obra actual con que se justifica *a priori* la producción de buena parte de su generación, se ve reducida a infinitos actos deliberados, sin ton ni son. Estarían minando así—en su insistencia mimética reiteradora del Sistema—el acto de liberación del cual se presentan como siendo los auténticos sujetos. Al plantear su lectura de Argentina como la de **una sociedad colonial avanzada**, la corrosiva teoría de Luis Felipe Noé la percibe de modo condicionado; esto es, como “una sociedad en libertad condicional”, por un lado; y, por el otro, lee su historia como aquella de “una sociedad anónima de responsabilidad limitada”.³⁵ Sondear profundidad en el mundo hoy es tropezar con el más rastrero significado del *jingle* mercantil o del *gag* propagandístico; poco importa el uso de alta tecnología o bien el abuso de efectos especiales que se haga en sus propuestas artísticas. Si la técnica vacía a las obras tanto de su lenguaje inmediato como de la contingencia del individuo, la índole manual de MONDONGO viene a contraponer un lenguaje operativo que es mental y el suyo propio. La axiología que los vertebra bosqueja un proceso no domesticado; la técnica no hace la obra, es la presentación de un film del que falta ver la película. Me refiero a esa organización de base tecnológica que en la sociedad

postindustrial contemporánea tiende a ser totalitaria; ahí donde, en palabras de Marcuse, “una cómoda, suave, razonable y democrática falta de libertad prevalece en la sociedad industrial avanzada, como reliquia indicial de progreso técnico”.³⁶ Ahí, la libertad posmoderna hace eco de la libre empresa y la liberación de los mercados.

El Capital es inmune al virus de la “sensibilidad” que en griego llamaron *aisthesis*, su percepción insensible es cuantitativa; o sea, es impresionable a cifras, solo capta intereses, el precio es lo apreciable y, siendo cutánea, su hiperestesia reacciona súbito con la Bolsa de Valores. MONDONGO propone un valor adverso al sentir global del vértigo contemporáneo: **“hay que pensar”**. Contraria, así, la idea de *técnica artística* como si fuera “cómoda adaptación a una época que se etiqueta a sí misma neciamente como *técnica*”;³⁷ su mente fragmentaria posee una conciencia “estética” o incesante búsqueda de innovaciones manuales, casi caseras: lo más rudo de texturas expresionistas (drapeados u oleaje) lo traza la lisura de tiras de seda. [ILUS. 19 a-b] Cada pieza postula un vasto terreno de saberes que el maese Berni había resumido para su propuesta matérica: “Un collage con concepto figurativo y con una intención significativa, a la vez”.³⁸ Esa fragmentación es recurso fijo y se opone constitutivamente a la totalidad de lo discursivo; sus partes quieren ser algo tan relativo como un motivo o un tema, pero jamás sistema.



[ILUS. 18] *Retato de Ruth Benzacar* (2001). Montado con miles de fósforos sobre madera.

[ILUS. 19 a] *Romeo y Julieta # 3* (detalle, 2008), Contrapone cintas de seda a tiras de plastilina en degradé sobre madera.

[ILUS. 19 b] *Romeo y Julieta # 9* (detalle, 2008), Dentro de las varias texturas se localizan aplicaciones de plastilina (cercado y cielo), cintas de seda delgadas (Rio de la Plata), hilos de algodón (vegetaciones) y clavos con hilo acerado (reja).

³⁹ Adorno, "Contenido colectivo del arte" (1980), p. 174.

⁴⁰ En sus Tesis sobre la Filosofía de la Historia, Walter Benjamin le recomienda al historiador materialista la tarea de ver hasta dónde la barbarie ultraja la documentación de la Historia; cf. "Theses on the Philosophy of History, VII", en *Illuminations: Walter Benjamin*, organizado por Hannah Arendt (Nueva York: Schocken Books, 1969), p. 257.

⁴¹ Adorno, "El contenido de verdad es histórico" (1980). p. 259.



[HO]: La postura de MONDONGO para forzar al observador a pensar rarea en el arte actual. Después de tallar mentalmente cada detalle, ¿qué es lo que comanda en los proyectos de Ustedes: el diálogo multitudinario de la historia o la Babel plástica del arte?

[m+]: *Lo fragmentario es un asidero para mediar con nuestras realidades, [y esos pedazos] son incalculables estímulos; ese diálogo multitudinario que nos brinda la tecnología invadió de manera definitiva el andar cotidiano. En este momento se nos hace imposible pensar una obra que no posea en sus entrañas esta quimera binaria que nos adormece. Entendemos que nuestra raza es un organismo en su conjunto y que, a su vez, configura otro organismo más complejo que es el planeta entero. No cabe duda, el todo y las partes son una misma cosa.*

Nuestra tarea cotidiana se basa, de alguna manera, en el nombre que nos convoca: 'mondongo', un guiso con mucho arraigo en Latinoamérica y especialmente en Argentina; cruza todas las clases sociales, hecho con tripas de vaca; en combinación con gran cantidad de ingredientes que hacen un plato sustancioso que algunos odian y otros aman. Añoramos sintetizar la mayor cantidad de energías, traídas desde la Historia, el presente, los amigos, oscilando desde la vida hasta la muerte. [ILUS. 20 a-b] El esfuerzo radica en condensar imágenes plurales que puedan transmitir conceptos impugnando siempre la tan desgastada "idea de belleza". Como una suerte de visión utópica que guíe hacia una nueva realidad, u otra nueva manera de redistribuir lo sensible, intentando reconfigurar el campo de visión del espectador: mostrando ciertas cosas en nuestros detalles (que por lo general nadie quiere ver).

ESENCIA COLECTIVA Y POSIBILIDAD

Collage, concepto, figura y significación conjunta; en diversas propuestas de MONDONGO se manifiesta la impronta de la explosión violenta de su esencia colectiva; sí, el trabajar en "sociedad es inmanente a su contenido de verdad".³⁹ Hay la generalidad de un objetivo (la obra) obstinada en particularidades (sus detalles); y éstos traen a la luz indirecta todo un proceso social; una generalidad civilizada que solo trae a flote la incesante revelación particular de la barbarie humana. El "contenido de verdad" de cada uno de sus detalles, quiérase o no, es histórico; en la *teoría estética* adorniana es imposible dejar de lado aquel decurso de la Historia que debe ser *cepillado a contrapelo*... O sea, "no hay documento de civilización que no sea, al mismo tiempo, un documento de barbarie",⁴⁰ diría Walter Benjamin. Y Adorno refuerza esa tesis: "nadie puede decir que algo importante fue aniquilado en la historia del arte o tan profundamente olvidado que no pueda ser encontrado de nuevo, ni tan calumniado que no pueda volver a interpelarnos".⁴¹ La causticidad de MONDONGO se encarga de traer a sus piezas-de-discusión esas dialécticas tan trilladas, pero cuyas huellas todavía se niegan a desaparecer: civilización y barbarie, olvido inminente o hallazgo repentino. Véase que el proceso señalado, para depurarse y poder ayudarse, debe de ser colectivo; y ese **contexto en tensión** es el texto incondicional de sus obras, ya sea cuestionamiento sobre la relatividad de las significaciones o bien debate abierto sobre la insignificancia de la Historia y sus signos artísticos incapaces de operar como absolutos. Desde el futurismo y el cubismo hasta rematar en el arte cinético en sí, *el movimiento*—la idea de un proceso que involucra a varios elementos del tiempo o individuos actuando en diversos espacios— pasó a ser un atributo o figura casi imprescindible del arte actual. Sin duda, el "tenso contexto" del arte *cínico-cinético* de MONDONGO es su posibilidad de inmovilidad reunida, o sea, su esencia colectiva.

Visto desde la colectividad contemporánea, el trabajo manual que emprende en equipo no es precisamente una artesanía popular ni tampoco ejercitado artificio de estilo. Cada una de sus piezas se me presenta más como un *artefacto*; como un mecanismo de conocimiento crítico cuya maravilla plural radica en su múltiple articulación: desde su sintaxis hasta sus nexos. Como arte/factos que son, esos *hechos estéticos* implican un trabajo social al entrar en contacto con la experiencia intuitiva



[ILUS. 20 a-b] *Retrato del escritor Kevin Power* (detalle, 2005). Hilos de algodón sobre madera. Fue asiduo frequentador del taller de la calle Gurruchaga.



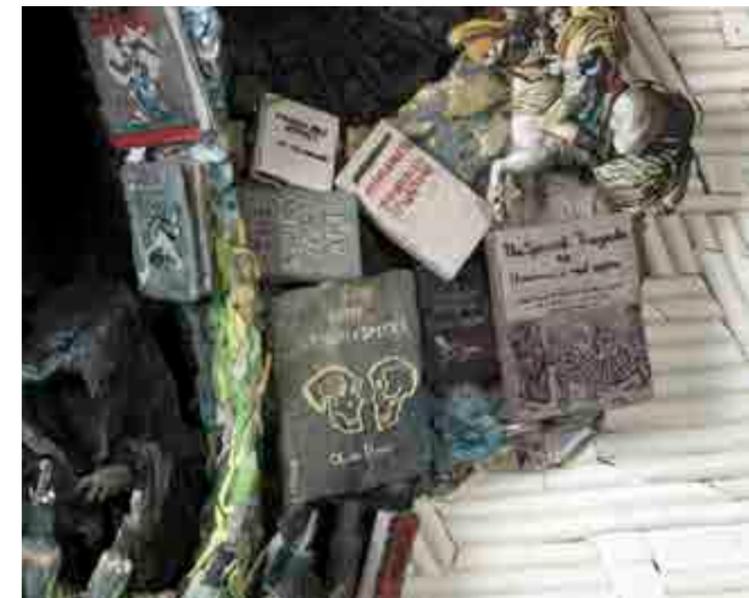
[ILUS. 21] *Romeo y Julieta # 7* (detalle, 2008). Plastilina e hilos de algodón sobre madera. La mesa es presentada con un mantel bordado en La India.



[ILUS. 22] *Calavera # 2* (detalle, maxilar superior, 2009-10). Plastilina sobre madera. La mayor parte de los personajes reales-ficcionales de la historia y la política mundial gastan su tiempo frente "la caja boba". El Papa Ratzinger le soba el cráneo a Freud mientras éste reclina su mano izquierda sobre las rodillas postradas de Borges.

[ILUS. 23] *Calavera # 8* (detalle cavidades orbitales y nasal, 2009-11). Plastilina sobre madera. El tiempo literario es vastísimo; de la seriedad que plantea *El Origen de las Especies* de Darwin hasta la parodia que hace de la Historia (History) del Arte de Gombrich un cuento (Story).

(a la que renuncian después), aunque de ella tomen su contenido. Si hay algo que defina "su arte", MONDONCO es el *contenido de verdad* "artero" de las situaciones que monta: su evasividad polisémica es *mañosa*; además, su *astucia* es más relacional que compositiva; su propuesta-base suplanta la composición por experimentos y una disposición atomizada del material. Todas sus indagaciones matéricas, reitero, son esenciales; y no hay nada más colectivo que los materiales. Microscópicos hilos trenzados sobre plastilina hacen que los trazos pictóricos de un gobelino vuelvan a su origen manual; [ILUS. 21] Napoleón y el diván, Hitler y Chaplin, Osama Bin Laden y Einstein se amontonan todos para compartir la imagen televisiva con Miss Piggy y la familia de Bart Simpson. Más aún, la magia de Oz se conjuga con la política de "W" Bush; filosofía socrática descasca la Naranja Mecánica; mientras el León Cobarde se ve al lado de Stephen Hawking, en breve encuentro de la historia del tiempo. [ILUS. 22] Temas conceptualizan, aquí, un parasistema de escrutinio incesante; en otras palabras, sus detalles tallan interrogantes. ¿Es posible verle ojeras a una calavera con lecturas sobrepuestas de *La Biblia* y *Das Kapital*, del *Ulysses* joyceano a las *Ficciones* borgesianas, desde *La riqueza de las naciones* de Adam



Smith hasta *In Cold Blood* de Truman Capote? La evolución dialógica de MONDONGO no es únicamente su *raison d'être*, sino el propio dispositivo globalizado. ¿Es cabible ver en las cavidades oculares de un cráneo la circularidad de un reloj que marca siglos? Hay en la espacialidad de sus temas toda una cronología que abarca centurias sistemáticamente. ¿El lugar muerto de sus cejas puede guardar aún la tensa fortaleza de un arco de ladrillos? Solo si la vida de la Historia es capaz de ignorar la persecución de las ideas y su quema de libros. *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El origen de las especies* de Darwin y *The Story of Art* de Gombrich. [ILUS. 23] Sí, lo que importa aquí es que todo arte se plantea cuestionar la contingencia real al proyectarse siempre como posible imposibilidad. Respecto a la autenticidad de MONDONGO, su equilibrio es precario; en palabras de Adorno: “La ejecución de una obra, al descubrir su *tour de force*, tiene que descubrir ese **punto de equilibrio** donde se oculta la posibilidad de lo imposible”.⁴² De hecho, el *fragmento* es la respuesta más sincera a la imposibilidad de plasmarse cualquier ingenua idea de totalidad; no obstante, su *esencia colectiva* ilustra esa cándida frustración.

El *infernol trastorno* antes mencionado en MONDONGO es una sencilla provocación que cobra conciencia de los inconvenientes artísticos que opera, de los prejuicios críticos que levanta, de los embrollos históricos que entretiene, de las anomalías “estéticas” con que contunde, confunde y casi ofende. En efecto, su excentricidad se niega a aceptar la centralidad del statu quo. Desde la escritura minuciosa de Sabato su actitud se ve reforzada y lo es, obviamente, tomando partido por el diablo; a su juicio, “la importancia de un arte está en relación directa con la cantidad de Univeso que trastorna”.⁴³ Y siendo los (des)trozos de una realidad que integra otra —(des)integrándola, tal vez—, la idea de collage traída a colación por el cubismo permanece como posibilidad expresiva desde un metalenguaje si somos capaces de penetrar en cada “cuadro de cuadro” de MONDONGO. Esto es, su **teoría-crítica** critica su práctica y ofrece una imagen de muchas imágenes, una macrocosmovisión en escala micro. Sus *retablos* entablan un diálogo plural con aquella infinitud que semeja redundancia imaginaria, cientos de figuritas para pegar texturizan el fuego, la fachada de una casa quemándose; una realidad hacinada de colores sobrepone familiaridad ante la villa y cercanía de la miseria. (ver ILUS. 3 (infra), *Para más...*). Un *hiperrealismo imaginario* donde se codean rascacielos de vidrio y la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. (ver ILUS. 8) En vez de perder su tiempo artístico con ideas

sobre esencialismos comunitarios, MONDONGO y su esencia colectiva ganan espacio *estético* (*sensible*, suspicaz) con las más diversas dialécticas de sus objetos. La dialéctica no da la cara, es inexpressiva; cabe, pues, a proyectos como este, el de proyectarse con la autenticidad de un diálogo artístico que “conoce la expresión de lo que no tiene expresión”.⁴⁴ (Ver ILUS. 15) Para ser objetivos, teoría y praxis dialogan en un llanto sin lágrimas.

[HO]: La huella maleable del trabajo manual y las búsquedas matéricas es esencial en Ustedes. ¿Qué cobra mayor importancia en las prioridades de MONDONGO, la idea colectiva de síntesis o los desdoblamientos de la posibilidad fragmentaria e individual?

[m+j]: *Tanto la idea colectiva de síntesis como los desdoblamientos fragmentarios, a nuestro juicio, tienen que estar en un mismo nivel de intensidad. Usando como ejemplo la Serie Calaveras —una suerte de final de un largo proceso de experimentación—, podemos decir que hemos tomado el tema del memento mori como contenedor, como elemento unificador absoluto de la raza humana para luego desgranar el tema en múltiples capas de sentido. Dedicamos el mismo nivel de concentración tanto a los detalles y relaciones que la forman como a la imagen en general. Creemos que ambos niveles deben estar unidos indisolublemente. Lo que inspiró esta obra fue la avasalladora catarata de información en la que estamos inmersos desde que irrumpe la “idea de globalización” coronada con la irrupción de Internet. Es imposible asir tantas realidades simultáneas que sacuden irremediamente nuestras mentes. Con esta serie, intentamos acercarnos desde el mundo manual (físico), con cantidad de horas-hombre dedicadas a un solo fragmento —básicamente virtual— de esas realidades que nos inundan pero que, desde otro ángulo, nos brindan posibilidades de conocimiento.*

En una época en la cual todo se hace a la velocidad que dicta el mercado, donde las obras deben salir como “choripanes” sin el tiempo necesario para la reflexión (y en nuestro caso dominar y aplicar nuevas técnicas), intentamos operar en algo que no está muy en boga: la espiritualidad. Sin embargo, nuestra filosofía de trabajo engendra riesgos latentes de ir a contracorriente hoy en día en el arte. No obedecemos a parámetros de calidad-prefijados y tomamos en cuenta conceptos del siglo XIV, en el rubro de la artesanía. Pero regresando al tema de tu pregunta y tomando los retratos de la Realeza Española, diríamos que la idea general estuvo siempre supeditada a un significado en detalle: los espejitos de colores. [ILUS. 24] El colonialismo es una forma de violencia análoga a una simple

[ILUS. 24] *Rey Juan Carlos* Serie Retratos (detalle ojos y nariz, 2001). Espejitos de colores de un centímetro cuadrado sobre madera.

[ILUS. 25] *Río de la Plata* (detalle, 2009). Plastilina sobre madera. El país, enrojecido de vergüenza, ve mezclarse la contaminación de bienes de consumo y de ciudadanos consumidos.

⁴² Adorno, “Apariencia, sentido, *tour de force*” (1980), p. 144.

⁴³ Sabato, [1965]; apud *Antonio Berni...* (2014), p. 302.

⁴⁴ Adorno, “Aporías de la expresión” (1980), p. 157.

⁴⁵ Adorno, “La inmanencia de las obras y lo heterogéneo” (1980), p. 124.



vejación callejera. Cuando recibimos la comisión a través de la Embajada para retratarlos bajo nuestra perspectiva fue un momento muy particular de nuestra relación con la Madre Tierra. Aquí, en la Argentina, gran parte de los servicios como la luz, los teléfonos (antes del auge de Internet), el agua, el petróleo, la aerolínea de bandera se encontraban en manos españolas; habían sido comprados, espuriamente, con plata fresca de los créditos de la Unión Europea. Seguimos estando igual que en la época del Virreinato del Río de la Plata. En las escuelas latinoamericanas nos enseñan “un mito”: que cuando la Colonia Española llegó a las Américas encandilaba a los indios con unas cuentas y espejitos de colores... y se los intercambiaba por oro. Nunca supe si era una metáfora o realidad; pero nosotros decidimos realizar los retratos con espejitos de colores (de un centímetro por un centímetro) emulando las imágenes pixeladas que nos llegaban a través de la Internet inicial. Por lo tanto, recibimos euros de la Corona Española a cambio de espejitos de colores, invirtiendo de ese modo el intercambio colonial.

RESTOS OBJETUALES

Por medio de su configuración, el carácter fragmentario que rige en la hechura minuciosa de cada una de estas obras opera una dialéctica: universal abigarramiento y/o trastorno enmarañado. En las obras avanzadas, Adorno detecta una *irrupción del espíritu* que la propia obra despedaza en su búsqueda: “Sus máximos logros están condenados a ser fragmentarios, están forzados a confesar que ni siquiera ellos poseen lo que la inmanencia de su figura pretendía poseer”.⁴⁵ Hay algo inherente a la hechura de MONDONGO, una constante que marca ya como sello inseparable de casa: el diálogo inagotable con cada uno de sus pormenores. En ese **discurso de recursos**, una “estética” negativa oscila su manifestación sensible en un vaivén incesante: por un lado, su forma (terrestre y aterradora a la vez) parece convertirse en una nota vital del arte; por el otro, sus contenidos (elípticos y apocalípticos) semejan un aviso juicioso, tal vez final... Véase el oleaje de la contaminación del Río de la Plata (forma sinuosa) cuyas aguas se convirtieron en Lío de la Escarlata durante los hechos y desechos de la dictadura militar (contenido siniestro). Como nota al margen o, tal vez, a la deriva, MONDONGO *coca-coloca* “la pausa que refresca” [ILUS. 25] flotando sobre la memoria ribereña como restos reales de vidrio occiso, y lo hace al lado de otro recuerdo macabro o rostro horrorizado de algún “desaparecido” lanzado desde helicóptero al Nunca Más enrojecido...

Sin embargo, hay ahí *algo espiritual* que anima y, al mismo tiempo, intimida; algo extraño que nos parece entrañable y familiar: su misterio no es místico, sino inteligente, agudo, crítico, fino; en otras palabras, indirecto, no lineal ni, menos aún, narrativo. En efecto, al obrar sobre una infinidad de relatos, este **recurso antidiscursivo** es una manera asaz dialéctica, (paradójica tal vez), de objetar la objetividad narrativa: activar varios discursos simultáneos es un modo barroco de negar el discurso. En el interior de esa intimidación que plásticamente intimida por sus miles de provocaciones, existe gran dificultad de definición (amenaza ecológica, reto cultural, bravata artística) que, a un tiempo, nos intima a confraternizar con su vasta y extenuante perspectiva. Manifestación de un malestar creativo, el “espíritu” de tales obras es lo que las convierte en *algo más* de lo que son; ellas son simplemente cosas-entre-las-cosas... y cuya realidad en negativo (por más ficcional o paródica que se nos presente) es incapaz de mentir. Además, el espíritu al que me refiero no es kantiano, tampoco el de Kandisky,⁴⁶ sino algo menos idealista, más accesible como proceso mismo de la obra, y tan objetivo como el propio dominio de materiales. En su crisol, forma y contenido se fusionan hasta amalgamar el significado ético-político con el significante estético-plástico; trátase de una forma maleable cuya plasticidad formula contenidos en abierto de la plastilina; en el caso de MONDONGO se trata de *algo más* que brilla opacamente en la manifestación sensible. Dialécticamente, espíritu y negatividad son almas gemelas; ambos, dicho espíritu y sus materiales, conjugan así su propio e inevitable *contenido de verdad*.⁴⁷

La idea de resto —aquí, en un sentido más residual que el de muerte— pasa a ser algo tan objetivo como los propios propósitos en los objetos de MONDONGO. Hay un detalle esencial en su serie paradigmática Calaveras que dice mucho sobre lo que este grupo propone. Todas las obras de esta serie se muestran ante un fondo neutro que lo da el dedálico diseño de Pac-man. [ILUS. 26] A juicio de ellos, el primer juego digital es un operador temporal que sitúa antropológicamente su propuesta en los lindes de lo que es ya —debido incluso a la velocidad con que se procesan los cambios, programas, mecanismos y aparatos electrónicos— esa *prehistoria del futuro* en la que su trabajo artístico está inmerso. Tres o cuatro décadas de ese tipo de desarrollo, sin duda, equivalen a siglos de otras tecnologías o a milenios de diversos desarrollos culturales. En ese sentido, Pac-man



no solo fecha la obra sino que presenta, de la manera más neutra posible, a la generación MONDONGO. Ese espíritu datable se desdobra, repito, como innegable misterio indirecto que no es plásticamente lineal ni tampoco estéticamente narrativo; su laberinto no extravía con color, ni los fantasmas tienen jerarquía cromática; en otras palabras de la estética negativa de MONDONGO: *están-sin-ni-siquiera-ser*.

Sin embargo, hay otro dato existencial que entra en este argumento. Hablando por teléfono con Manuel,⁴⁸ me confesó que a juicio de él y de Juli, el trasfondo de las Calaveras está impregnado de esa realidad simbólica incuestionablemente tan humana en cuya disyuntiva oscila nuestra condición y la selva de asfalto da pocas alternativas: “comer o dejar que se lo coman a uno”. Inherente a esos restos es lo mortal. Escritores latinos como Plauto así lo entendían desde dos siglos antes de Cristo, “lupus est homo homini”: como lobos, los hombres son presas unos de otros.⁴⁹ Autores como MONDONGO o como Shakespeare supieron darle otros matices a ese mismo telón de fondo. En una de sus obras, el poeta coloca a Ulises discursando sobre el lobo como imagen climática de un caos que es mutuamente destructivo (una vez que se ha roto el orden jerárquico); o sea, “El apetito es un lobo universal/ bien reflejado por el

[ILUS. 26] **Calavera # 12** (detalle, rincón superior izquierdo, 2010-13). Plastilina sobre madera. El dedálico diseño de Pac-man siempre opera de trasfondo de la serie Calavera.

[ILUS. 27] **Jorge Glusberg**, serie Retratos (detalle, 2000). Caramelos *Media Hora* sobre madera. El mítico y, a veces amargo, personaje de la cultura y el arte argentinos es pixelado a través de caramelos. Esto hace que su forma no sea un contenido eventual.



anhelo y secundado por el poder...”.⁵⁰ En MONDONGO, las obras como **restos objetuales** que son ponen existencialmente el dedo en aquella llaga; volviendo al inicio, más allá del jueguito implícito, Pac-man participa ya de uno de esos restos de nuestra humanidad sin redención en la práctica por todo tipo de poderes y, en teoría, dejaría explícito ese tipo de liberación cuyo objetivo último (aunque sea una obra) se reduce a eso: ludismo que no nos salva de nada. Lema dirigido a todos y cada uno de sus detalles o personajes plásticos: ¡Sálvese el que pueda...!

En la negatividad dialéctica de su *estética*, Adorno alude a una frase que Walter Benjamin le dijo en una conversación: “las obras de arte no se pueden redimir”. Y teorizó en función de ello: “Las obras de arte son relativas porque tienen que afirmarse como absolutas”.⁵¹ Ecuación *pars pro toto*: lo relativo implica *la parte* fragmentaria de la objetividad y lo absoluto señala esa cosificación semejante a *la totalidad* imposible. Una sinecdoque es la figura irrenunciable a los procesos de MONDONGO; el nombre de uno de sus materiales (plastilina, la parte) se convierte en la cosa misma (la obra plástica, el todo). En términos adornianos que destacan la ingerencia del espíritu artístico: “Si es esencial a las obras el ser cosas, no les es menos esencial el negar su propia cosidad”.⁵² Negatividad por medio de la cual el arte se vuelca contra su propio concepto: la subjetividad de una idea convertida en la objetividad de una cosa. Plasticidad/plastilina es la dialéctica con la que se mueve en esencia MONDONGO; o sea, esgrime toda una estética negativa cuya “belleza resultante” (de haberla) es contingente, plural y posible: **no anhela redimirse**. Hay que insistir aquí tanto en el espíritu irreal que capta el realismo de sus obras como en los materiales empleados; por ejemplo: la disposición estratégica que endulzan los caramelos *Media-Hora* sobre madera son la acre figura de un estrategia de la historia del arte argentino, Jorge Glusberg, haciendo que su forma no lleve un contenido fortuito; [ILUS. 27] así como las 10,500 balas 9mm corto encajadas en madera que configuran circunstancias de historia real con la imagen (en alto contraste) del mítico guerrillero cubano-argentino. (Ver último Spread además de la ILUS. 74)

En tales casos, la propuesta general de MONDONGO se genera entre la espada punzante de la parodia y la pared maestra del realismo; es más, lo cáustico de su constancia fantasiosa es relativo, ya que la traba de *una*



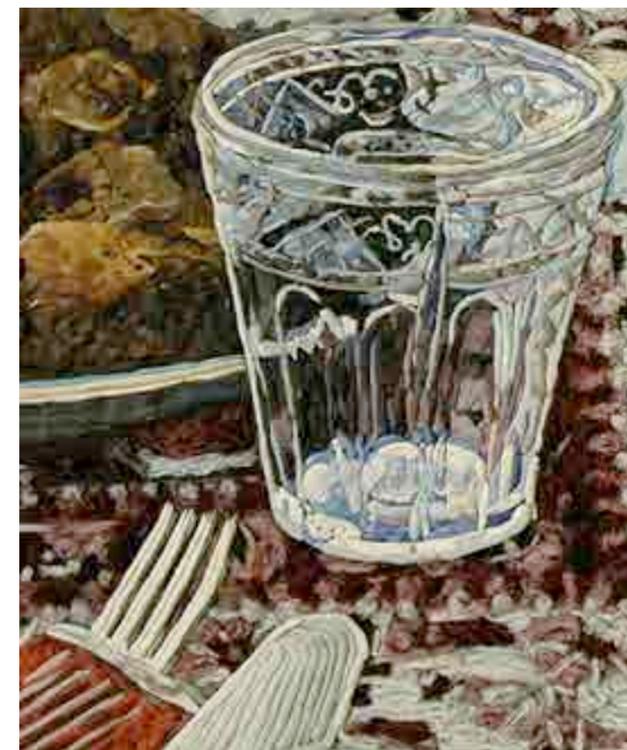
[ILUS. 28] *El sueño de la razón #1* (detalle 2008). Plastilina e hilo sobre madera. La imagen antecede a movimientos como *Ni una menos*, es una denuncia radical de la violencia de género siempre presente.

[ILUS. 29] *Romeo y Julieta #7* (detalle vaso, 2008). Plastilina e hilos de algodón sobre madera. Interesa ver la transparencia hecha con mínimo material.

46 Vassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* [1912].

47 Concepto vertebral en la dialéctica adorniana y con el cual emprendió la procura de una "autenticidad" [Eigentlichkeit] en las obras de nuestro tiempo. Con el "contenido de verdad" Adorno cuestionó la postura del lenguaje (casi a nivel de jerga) de Martin Heidegger en la indagación, tanto existencial como idealista, de su libro *Ser y tiempo*. Cf. Adorno, *La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad* [Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie] [1964] traducción de Justo Pérez Corral (Madrid: Taurus, 1992).

48 Houston — Buenos Aires, 7 de mayo de 2015.



idea absoluta (cualquiera que esta sea) termina chocándose contra el muro cuarteado de lo real. La idea de *lo residual* —de "restos" en todas sus dimensiones, de desecho a cadáver— es esencial y constante en sus obras. Aparece en gran escala en la serie Calaveras, manifestándose sutilmente en otras bajo el detalle macabro de un jardín donde yacen residuos de alguna íntima violencia; [ILUS. 28] así como osamentas desconocidas en un parque público dan a conocer la privacidad de la muerte. Por otra parte, la actitud de MONDONGO no es obsesiva con el tema de la violencia; sus opciones son capaces de contraponer *la finesse* pequeño-burguesa del eterno desayuno dominical: hilos, seda, clavos y, obviamente, plastilina serán detalle infinitesimal de un mantel prolijamente bordado para la mesa. (ver ILUS. 21) Véase, además, el efecto causado por mínimas tiras de plastilina que cristaliza en una aparienci

ia de transparencia o vidrio. [ILUS. 29] Dificil percibir manifestación contemporánea de arte que sea ajena al uso sea parcial o total de la fotografía y MONDONGO corre el riesgo no solo de replantearla sino, además, de cuestionarla manual o artesanalmente. Esto deja al grupo en mayor sintonía con el arte como "posibilidad"; al mismo tiempo que corre el "peligro eventual" de ir a contrapelo de su generación. En vez de reciclar imágenes, ellos reimaginan el ciclo de la reproducción mecánica con las manos. La alternativa por la que optan es, más que una disyuntiva, una elección crítica relativa; más que un dilema de época, una política de libertad absoluta; y, más que una resolución al garete, la adopción de una iniciativa que los determina con fijeza residual.

[HO]: Si el trabajo con la fotografía se insinúa como algo obvio (evidente, registrado) en su contenido de verdad, ¿cómo se procesa, en el caso de cada una de las obras de Ustedes, su traducción creativa de la reproducción bajo los más diversos materiales?

[m+]: Obviamente, nuestro trabajo tiene arraigo en la visión fotográfica de la realidad, aunque nuestro objetivo sea "desfigurarla". Entendemos que la fotografía —y su forma en movimiento, el cine— es la manera en la cual se relaciona nuestra raza con la realidad inmediata hoy en día. Lo nuestro es lo opuesto, es la experimentación que opera en nuestro taller como una fuente espiritual. Una cosa es usar la tecnología y otra es ser vampirizado por ella; nuestro deber es la mediación, y tal parece que lo mediato es subversivo. El *autómata planetario* que la globalización está creando, quiérase o no, ya determina nuestro accionar. Nuestros teléfonos y computadoras son los dispositivos a través de los cuales nos acercamos a la información administrada "desde arriba" y lo hacemos a través de algoritmos matemáticos alojados en irreconocibles servers. A contramano de esta situación dada y basándonos en el potencial técnico que nos brinda nuestra era, procuramos (vía la reinterpretación con materiales y su consecuente experimentación) hallar otros parámetros para escudriñar el espíritu crítico en el mundo que nos rodea.

Pero, como en su momento la fotografía fue el verdugo de la pintura de caballete, buscamos que la fotografía nos sirva como punto de partida sobre el cual cargar significados y, de alguna manera, acercarle la guillotina. El propósito es encontrar nuevas "maneras de pintar". Experimentamos con los materiales como medio

preferencial para revisar siglos de desarrollo en la pintura. Es como un disparador que adecúa a nuestras necesidades esa realidad a través de diversos programas (Photoshop o Rhino, Autocad, etcétera). De esta manera y durante un largo período, estuvimos de acuerdo en abordar la realización de las obras. De ese modo, la fotografía ha funcionado para nosotros como instrumento de consenso. [ILUS. 30]

Por otra parte, hay una idea que sobrevuela nuestro tiempo: la obra de arte es tan solo el modelo de sus reproducciones y nada más. Es casi más importante que las obras luzcan especiales en sus reproducciones fotográficas o de video para poder ser compartidas viralmente en las redes sociales y así formar parte del entramado de estímulos cotidianos. Nosotros, MONDONGO, entablamos un nuevo diálogo frente a este concepto; buscamos generar experiencias que sean casi imposibles de experimentar con las técnicas de reproducción.



[ILUS. 30] *Calavera # 6* (detalle, 2010). Plastilina sobre madera. Andy Warhol tomando una foto a Caperucita Roja.

[ILUS. 31 a-b] *Bush - Bin Laden* (imagen doble que opera con la luz, 2007). Profilácticos de colores y glow-in-the-dark sobre madera. Cuando hay luz aparece la imagen de George W. Bush y en la oscuridad solo se ve el rostro de Osama Bin Laden.

49 Plauto (254-184, a.C.), *Asinaria*, línea 495.

50 La obra de Shakespeare es *Troilus and Cressida* (l.iii.755q.): "Then everything includes itself in power, / Power into will, will into appetite. / And appetite, a universal wolf, / So doubly seconded by will and power; Must make perforce a universal prey, / And last eat up itself" [Entonces todo se incluye en el poder, / el poder en el anhelo, el anhelo en el apetito. / El apetito es un lobo universal / bien reflejado por el anhelo y secundado por el poder. / Forzosamente deberá convertirse en presa universal / y terminará comiéndose a sí mismo.]

51 Adorno, "Objetividad y cosificación" (1980), p. 231.

52 Ibídem.

53 Adorno, "Técnica" (1980), p. 280.

TÉCNICA COMO TOMA DE POSICIÓN

Si el "political correctness" es el emblema que esgrime la mayor parte del mundo artístico actual —casi a nivel de estética contemporánea— la política ostensiva de MONDONGO es simple: ser incorrectos por su carisma desavenido con el Sistema en andamio. La materia es causa permanente de todas nuestras *sensaciones* y en Grecia *æsthetikós* implicaba tan solo el "sentido de percepción"; ese vínculo pasó a ser la materia de discusión *energizada estéticamente* por el grupo argentino. Para la dialéctica adorniana, el nombre correcto para el dominio de los materiales es "técnica" y *tejné*, originalmente, incluía las artes dentro de "la técnica". Y tal proceder es "clave para el conocimiento del arte; solo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obras."⁵³ La ideología burguesa hace suponer que las obras de arte alejadas en el tiempo son mejor comprendidas que las de la actualidad; pero se equivoca. En efecto, MONDONGO instala sus dialécticas entre ambos lados: una técnica maleable (en plastilina, bolsas de plástico, profilácticos, pan, cera, hilos, balas, caramelos, espejitos de colores o fósforos) y un conocimiento "estético" soez del cotidiano que nos involucra, arrastrando con todo ello el contenido histórico de nuestro tiempo. Ninguna novedad profiláctica mejor para preservar la rivalidad entre el hombre y su prójimo que un "preservativo" tipo *Bush - Bin Laden...* [ILUS. 31 a-b], nuevo como el sol del Eclesiastés (versículo Nine: Eleven). Las narrativas inconscientes de nuestra época son aquellas que tornan sus conocimientos en mediación. La de MONDONGO, por lo tanto, es una *estética* de técnica mediata; su estructura productiva (técnica, oficio, artesanía) la configura una actitud de "intelectuales orgánicos" que reflexiona, entiende y va plasmando visiones de mundo, observadas desde disímbolos estratos: contextos culturales, sucesos políticos, historial artístico, nexos ecológicos inclusive. Para llegar a superarse en la "guerra de la manipulación" tecnológica, su técnica ("incorrecta" o "insurrecta", da lo mismo) metió insolentemente la mano hasta poder dirigir sus maniobras hacia una contienda creativa que es irónicamente manual. Nótese: *lo digital* también es manual. Es más, su lucha, de manera inusitada, se ha librado en las trincheras de un arte adulterado [*doctoring*] que opera con efectos especiales [*pasting*] vía la más artera de las "tomas de posición": ser eficaces seleccionando los materiales pertinentes para sus impertinencias.



Los materiales de MONDONGO no solo son parte integral de su parodia sino que pintan y esculpen su anhelo de totalidad crítica, desintegrándolo técnicamente con sus fragmentos. Nada mejor para ilustrar erotismo o la fugaz sexualidad que las tan apetitosas y “comibles” galletitas Frutigrán, María, OREO; [ILUS. 32] nada *merca* mejor el calvario de la deuda y el vía crucis económico generado por la hegemonía financiera del dólar que poder *re/crucificar* su santa estampa con 40 mil clavos por lado. [ILUS. 33] Y nada ilustra mejor el tachismo (de basura sin tacho) que los bolsones del supermercado. Trátase aquí de una visión dislocada de la esquina de Santa Fe y Gurruchaga donde el taller de Mondongo se codea con el DIFOC (Investigaciones Federales de la Argentina) [ILUS. 34] Ante esa infinidad de códigos, habrá que decodificar las maniobras de su obra, aunque ésto se haga desde los parámetros trazados por Antonio Gramsci, el gran teórico de la sociología de la cultura: “con pesimismo del intelecto, pero con optimismo de la voluntad”.⁵⁴ Tal es lo que congloba su abstruso proyecto. Aunque opere aún bajo coordenadas relacionables con “la estética”, MONDONGO parte de que el arte no es el punto de partida de sus géneros, sino aquello que genera su crítica. Si el arte consiste de modo dialéctico en “el movimiento de esos momentos no continuos”,⁵⁵ el grupo tiene en mente irrumpir con mayor vitalidad de manera fraccionaria al romper con su concepto general. Ni pintar con pesimismo, ni esculpir con optimismo; el intelecto de su pintura es impuro aunque haya una voluntad de hibridismo en su escultura. Esto es, ha aniquilado —de forma refleja bajo la negativa afanosa de sus materiales y formas— **el tabú del mimetismo** fotodocumental que le sirve de base, perfilándolo. En dicho perfil, *la obra de arte en la época de su reproducción mecánica* pasa a ser una máquina obsoleta tanto para su propia idea de “arte” como para los mecanismos de reflejo condicionado con los que se acciona la *apropiación* y el *revival*. El maquinarse, para ellos, no necesita valerse de máquinas.

A menudo, la posmodernidad de MONDONGO es desfachatadamente moderna. Entre otros espectros, el posmodernismo se insurge contra un mundo demasiado racional que consagra la objetividad de la ciencia. De igual modo, en Brasil, el neoconcretismo anheló (a capa y espada) *dejar de ser concreto* embistiendo contra una suma de valores tildados de positivistas: “las nuevas conquistas de la física y de la mecánica —al abrir una amplia perspectiva para el pensamiento objetivo— fueron



un acicate para los seguidores de esa revolución en su tendencia hacia la racionalización, cada vez mayor, de los procesos y propósitos de la pintura”.⁵⁶ Todas aquellas contradicciones se convirtieron en la dicción preferencial del mundo moderno y algunas tendencias artísticas actuales no son la excepción: de la pintura al desdibujo temático infernal, de la escultura al culto preeminente del múltiple. Habrá que decirlo sin rodeos: de existir un término que defina la época que estamos viviendo sería el de... **neopositivismo**,⁵⁷ el ciberespacio rige en el mundo, desde el ámbito personal hasta el espacio sideral. La red o www (world wide web) llegó para quedarse; no tiene substituto y es venerada comandándolo todo, de la misma manera que sus chips, hardware o señales digitales fueron ya

[ILUS. 32] *Sweet lezzies love to lick...* [Dulces lesbianitas aman mamar] *Serie Negra #12* (detalle, 2004). Galletitas dulces (Frutigrán, María, OREO, Chocolinas) sobre madera.

[ILUS. 33] *Merca* (detalle dorso, 2005). Clavos, hilos de lurex de plata y resina sobre madera. Se ilustra el dólar como *vía crucis* de dolor para pagar la deuda externa y como historia llena de interés... compuesto.

⁵⁴ Antonio Gramsci citaba a menudo este axioma que se le atribuye al novelista Romain Rolland. A juicio de Gramsci, la izquierda, y con ella una humanidad más próspera, había sufrido reveses terribles desde su prisión en 1929. Como fórmula de sobrevivencia está en estrecha relación con preocupaciones teóricas que plasma en sus *Cuadernos de la Prisión*: nexo entre teoría y praxis; el papel del intelectual y las hegemonías; la dialéctica de los factores subjetivos y objetivos.

⁵⁵ Adorno, “El arte y las obras de arte” (1980), p. 240.

⁵⁶ Ferreira Gullar, Lygia Clark, Amílcar de Castro et al., “Manifiesto neoconcreto”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959.

⁵⁷ Olea, “Waldemar Cordeiro: From Visible Ideas to the Invisible Work”, *building on a construct* (London and Houston: Yale University Prsss/ The Museum of Fine Arts, Houston, 2009), p. 150.

⁵⁸ En el mundo académico norteamericano de la década de ochenta empezaron a surgir ensayos en torno a un “nuevo pragmatismo” posmoderno, volcado hacia una práctica “acrítica”; los temas son conocidos de tan desgastados: la pérdida de la autoridad, el sinsentido, el significado no intencional, etcétera. Véase, *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* organizado por W. J. T. Mitchell (Chicago: The University of Chicago Press, 1985).



canonizados. Sobre todo en el arte, la idea cínica de conciencia precrítica es un robusto simplismo; no hay una sola obra hoy que no pretenda *obrar* bajo ese recuadro “poshistórico” de la posmodernidad: ya sea *contra la teoría*⁵⁸ o bien (como Eagleton ironiza) *después de la teoría*...⁵⁹ Poco importa, para dicha retórica actual, que “la teoría” defina la índole irrenunciable de todo arte: lo hipotético, lo imaginario, lo especulativo y, sobre todo, lo incierto. Todas esas propuestas —tan novedosas, radicales y cuestionadoras de cualquier positivismo en su momento de irrupción— pueden ser leídas hoy, también, como altamente reaccionarias. Una palabra circunscribe el carácter insuficiente e incompleto de tales propuestas (conceptuales o informáticas); todas han sido arrancadas de su propio **impotencial teórico**. Las pautas trazadas por Adorno son aniquilantes: “La impotencia en que ha sumido al sujeto la tecnología desatada por él mismo ha sido recibida en la conciencia y se ha convertido en programa”.⁶⁰ MONDONGO se vale de tecnología imagética, pero más por lo que conlleva de rebelión que por el propio revelado. Ante hechos estéticos o antiestéticos sospechosos, los objetos plásticos del colectivo se curan en salud: a conciencia, sin programa. En su espacio temporal no cabe el cuerpo de una nueva somática ni la matemática del computador, tampoco el futurismo digital o la conceptualización retórica del pasado: ni moros ni cristianos, ni cruces ni tranchetes; el grupo optó desde el inicio por la “especialidad MONDONGO” modelando una procaz técnica que es utópica, esto es, su prolijo sistema NO se realiza científicamente.

Máxime en el multifacético y multicultural mundo de hoy, llegó el momento de desechar obsolescencias tajantes, absurdos prejuicios ignorantes e ideologías que se autodenominan “no ideológicas”. Sorry...! Mientras vigore el capitalismo, no hay modo de desvencijarnos de un mundo fraccionado (fractal incluso) de miles de “objetos”, ni menos aún de sus objetivos globalizados ni de su tan electrónica objetividad. La gratuidad de las obras infanto-juveniles del *High-Tech Art* opera desde su Ópera Bufa de sistemático absurdo “al servicio de la ideología irracional de la racionalizada sociedad”.⁶¹ así, la eventual autoría no solo se anula, sino que cuando se manifiesta lo hace en el papel de comentadora. En suma, la exaltación del medio no solo es patética sino que convierte a tales obras en fetiche. Texteo, escaneo, mando e-mails y me saco un “selfie”; sin duda, a pesar de la grotesca lucha posmoderna contra los universalismos, los



[ILUS. 34] *La raza que aguanta* (detalle, 2011). Plastilina y bolsas de basura sobre madera.

[ILUS. 35] *MONDONGO*, foto grupal en el taller de Curruchaga.

59 Terry Eagleton, *After Theory* (Nueva York, NY: Basic Books, 2003). El teórico irlandés es mordaz ante esa eventualidad postulada por la crítica posmoderna (no solo norteamericana); la denuncia como una política de la amnesia que vagamente prevé ya un fin de ciclo que va desde la Aurora hasta el Ocaso de la teoría.

60 Adorno, "El problema de la invariancia; Experimento (I)" (1980), p. 40.

61 Adorno, "Defensa de los 'ismos'" (1980), p. 41.

62 Tras la caída del régimen franquista, en 1975, España se vanagloriaba de "La movida": miles de poetas, creadores al mayoreo, artistas en cada esquina... De los cuales, décadas después, no queda nadie digno de mención.

63 Adorno, "El arte y las obras de arte" (1980), p. 240.

64 *Ibidem*.



absolutos o la propia idea de **totalidad**, el neopositivismo contemporáneo nos engloba como un todo. Si la tecnología le quita el sueño o no, eso es asunto de otro texto que no me atañe aquí; aceptando la realidad universal de la *luz roja* y el absoluto de *ser alto* en cualquier lugar del planeta, asumo como **MONDONGO** una toma de posición: en la práctica, mi teoría se conformaría con poder dormir...

HO]: El oficio artístico provoca las más diversas tomas de posición. ¿Consideran que su técnica implica una posición política para la cual la memoria es el molde plástico ideal?

[m+]: *Nuestra técnica implica una posición política con respecto a los métodos de producción actuales donde habitualmente solo se le da valor al uso positivista de la tecnología dejando la realización en un plano secundario. Vamos así extrapolando métodos de otras etapas de la historia de nuestra especie y viendo, de qué manera, podrían funcionar en nuestro presente. Cuando comenzamos a tener colaboradores en el taller, nos inspiramos en los gremios renacentistas o medievales donde el ámbito de trabajo se constituía en una suerte de crisol de aprendizajes, un ámbito de reflexión donde tenés que relacionarte profundamente con la materialidad de la obra y sus procesos. Para esto, es inobjetable el trabajo en equipo.* [ILUS. 35]

En un momento donde la industrialización del mundo del arte ha devorado casi toda la producción, previamente reconocida como "artística", nuestro formato es visto como "caduco" o tal vez "fuera de época". No obstante, ahí radica gran parte de nuestro interés: nos sentimos un poco como el salmón yendo contra la corriente para poder sobrevivir.

HISTORIA CONSTITUTIVA DEL MATERIAL

A finales de los sesenta, Adorno detectó una gran paradoja a partir de la primera Documenta de Kassel, la pluralidad vista como algo único, el exceso como algo exclusivo, la plétora como una retórica; a su juicio, no hay motivo para edulcorar crisis existentes bajo el robusto simplismo de la sobreabundancia extraartística. Dos décadas después, la posmodernidad dispuso (con su miscelánea anárquica más allá del arte y de su reflexión) un asunto singular cuyo colmo de la apertura es simple a pesar de confuso: "todo es arte" y eso incluye a las peras del olmo...⁶² En esa idea tan inclusiva que nos agobia se congrega lo adocenado, lo mediocre, lo insignificante, lo trivial, lo nulo. En aquello escasamente considerable, la norma en vigor pasó a ser la línea de mínima resistencia al statu quo: las manías objetuales de la instalación *light*, la fascinación efímera del performance *como espectáculo*, la museología conceptual del *simulacro*; o sea, un "arte del riesgo calculado" bajo su compromiso indiscifrable, criptograma que convierte el local expositivo en sala de lectura champolliónica. Todo ello insiste, indirectamente como diría Adorno, en la "**historización de la conciencia estética** a la que esas exposiciones, museos de lo contemporáneo, quieren oponerse".⁶³ ¿Es esto todavía arte...? Sí, si lo entendemos como parte de las infinitas evoluciones históricas: formas funcionales, objetos de culto, documentación fundacional han llegado a ser arte en el transcurso de la Historia. Sin embargo, aboga él, hay que analizar "la praxis que hace que el arte se aproxime de forma no refleja y más allá de su propia dialéctica a otras cosas que ya están fuera de la estética".⁶⁴ Aquella insistencia en perpetuar la existencia nominal de *lo artístico* es lo que intriga; o sea, tenacidad de preservar el prestigio que emana del *arte* cuando todos los indicios conducen hacia una transformación ostensiva y casi a su aniquilación.

Se puede aceptar que "el objeto" conceptualice la obra; inadmisibles es que el intento fallido de obra sea **la obra misma**... Para una muestra



de hace pocos años —donde el arte político-activista fue “estetizado” al máximo⁶⁵— la advertencia de Roberto Jacoby permanecía en pie: “un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared” (1968). [ILUS. 36] Un nuevo humanismo que pretende *perder la forma humana* es algo tan abstracto como absurda es una *imagen sísmica* sin terremoto. No es cabible mostrar así el drama del embuste que conjuga el memorialismo como *teoría*, la forma como *concepto* y el resentimiento como *estética*. Por ejemplo, falsear exhibiendo las esperanzas conceptuales frustradas de un



[ILUS. 36] Roberto Jacoby, *Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared*. Poster (1968)

[ILUS. 37] Jeff Koons, *Play Doh* (1994). Aluminio vaciado y pintado como simulacro de plastilina. Obra presentada en el Whitney Museum, Nueva York (2014).

grupo que, durante el horror pinochetista, fue incapaz de realizar: censura o autocensura. Instalada sin contexto —no en la España franquista sino en la comunitaria—, la obra cubría el desplanteo original; pero, ¿qué concepto “ponderar”: el *revival* de una sedición exangüe que no hubo o el humo *apropiativo* del fósforo incendiario que no se quemó? Como todo “ismo”, lo conceptual es parte de las escuelas secularizadas de una época que las destruyó como factor tradicional, sustituyendo la autoridad institucional por la real, su falta de eficacia histórica incluida. Sin duda, su argumento es viaje conceptual pero impromovible, por más exótico que sea el sur. ¿Es esto todavía arte? Al menos sonoramente, lo artero se acerca a lo artístico, pero no se articula. ¿Por qué no buscar otro término *más preciso* en áreas más abiertas como la antropología y su historia asentada o la sociología y sus personajes culturales móviles?⁶⁶ Hoy hay negocio con la novedad del artificio, pero promovida con el rancio abolengo del arte.

⁶⁵ *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, organizada en Madrid por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2012-13).

⁶⁶ Este asunto se levanta ya hace décadas. Durante mi larga estadía residiendo en São Paulo (1971-95), el punto de vista concretista hacía similares cuestionamientos basados en la propuesta “antiarte” que fue promovida por el neoconcretismo de Rio de Janeiro. En el meollo de su vastísima retórica, el movimiento guiado por Ferreira Cullar en la teoría y llevado a la práctica por Hélio Oiticica postuló términos de indeterminación determinantes para un-más-allá-del-arte; pero sin renunciar a aquel prestigio sociohistórico que el sustantivo “arte” aún transmite.

⁶⁷ Adorno, “Técnica” (1980), p. 281.

⁶⁸ Adorno, “La historia como constitutivo: ‘comprensibilidad’” (1980), p. 241.

⁶⁹ Se trata de *Play-Doh*, de la serie *Celebration* (1994), presentada no hace mucho en *Jeff Koons: A Retrospective*, y organizada por el Whitney Museum of American Art de Nueva York (2014).

⁷⁰ Obra no localizada del pintor y escultor ítalo-argentino, usada en la portada de la revista japonesa *Gutai # 8* (Tokio, 29 de septiembre de 1957), y publicada por el grupo del mismo nombre.

⁷¹ Adorno, “La historia como constitutivo: ‘comprensibilidad’” (1980), pp. 240-41.

⁷² Adorno, “El ideal de lo negro” (1980), p. 60.

⁷³ Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones* (1956), p. 14.

⁷⁴ Borges, “Tlön...” (1956), p. 20.

⁷⁵ *Ibidem*.

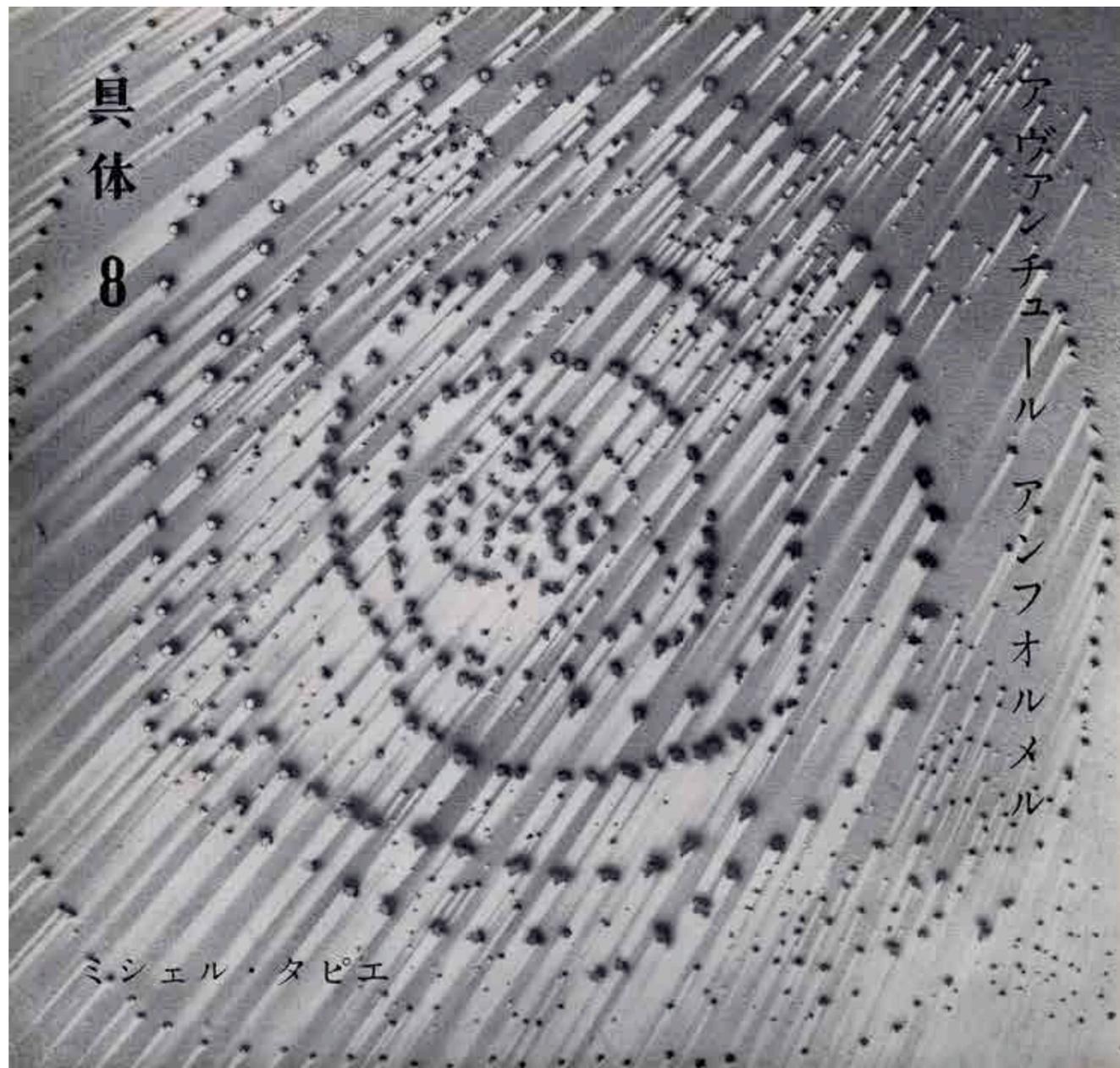
Trátase de una curiosa *conciencia* que afirma así su sentido de reserva, negando cualquier vínculo con la razón: “Eso de que la conciencia mata es un cuento de viejas; solo mata la falsa conciencia”.⁶⁷ Y la ideología del tapujo se va quedando desnuda; los *shocks extremos*, e incluso los gestos más extraños del arte actual, “están más cercanos que lo que solo nos resulta próximo por su cosificación histórica”.⁶⁸ La cercanía de esos **choques históricos** es infinita y generadora de innumerables crisis de géneros, de estéticas y del *hacer* mismo; el primer ejemplo, que indico a seguir, tiene que ver con la materia prima de MONDONGO: me refiero a la (falsa) plastilina macroapelmazada en medio de la sala de exposición por Jeff Koons (1994-2014).⁶⁹ [ILUS. 37] otro se refiere al color en estado de pigmento vegetativo hecho polvo de (posible) obra futura enfrascada en los *Bólides* de Hélio Oiticica (1965-66); y uno más señala la oscilación (potencial) de género con una textura concéntrica trazada con clavos por Lucio Fontana (ca. 1957).⁷⁰ [ILUS. 38]

En el caso argentino habrá que situar al grupo a partir de su originalidad, desde su genuino enfoque: crítico del arte y cáustico de su medio (ambiente y artístico). MONDONGO plantea así **la historia como constitutivo**; de ahí nace su energía y ésta me apela como “comprensibilidad”,⁷¹ sobre todo cuando proliferan obras *objetivamente incomprensibles* en su obsesión de rechazar el arte convencional. En opinión de Adorno, la comprensión crece cuando se capta el procedimiento: su proceso, su técnica, sus objetivos. El norte que los orienta es, más que el Levante (como punto donde parece salir el sol), el sol radiante de un levantamiento que se insurge contra el lugar común; parodiar es la meta material que constituye su metalenguaje como local descomunal de la Historia. Si consideramos que todo el arte es ideológico —pues se puede vivir sin arte—, habría que hacer un reparo. El arte que no supera su más crasa inmediatez ideológica es difícil de considerar. La paradoja en juego implica glorificación de un falso concepto de continuidad: combativa, debatible, sobre todo actuante. Los medios usados para conseguir esa meta —la visibilidad actualizada— no sirven para nada; su rigidez cadavérica es evidente. ¿Será que la larga serie de doce Calaveras trabajadas por MONDONGO durante años es un dedo en la llaga?

El grupo opera al borde del silencio total, pero nunca calla. El postulado de oscuridad de su humor negro nos remite directamente a un arte atroz;

su *raison d'être* es simple: “todo arte placentero, y en especial el del puro entretenimiento, va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra”.⁷² Debo decir que el “local descomunal” de uno de esos cráneos me intriga en su proceso, en su técnica, en sus objetivos. Especular es meditar en materia tan reflexiva como un espejo; teorizar es imaginar valores de una imagen. [ILUS. 39] Veo así restos imaginarios de curador cuya vincha pictórica sujeta sonoros estímulos y estimativas de *Cuadros de una exposición (póstuma)* de Mussorgsky (de hecho, son retratos poco nítidos de Perón y de Evita), mientras guarda en mente la política del perpetuo afecto realista a *L'origine du monde* (1866) de Courbet sobre el hueso frontal; el foso nasal respira aires de otro realismo, el intemporal de un Balthus, quien observa su producción bajo el portal de Hollywood; y su bóveda palatal expectora el “poder del dinero” dominado por el *Stock Exchange* en cuya bolsa de valores se revuelve hoy la axiología de valores del arte. (ver ILUS. 6, *Para más...*) Penetrar en la calavera del origen del mundo es abrirnos un espacio (simultáneo) entre el realismo francés y los objetos de Tlön, ya que como le recuerda Bioy Casares a Borges— “los espejos y la cúpula son abominables porque multiplican el número de los hombres”.⁷³ En efecto, en el cristal del cráneo se reflejan tanto yo como algo inasible que no soy yo ni el universo entero dentro de un taller de artesanos de la calle Gurruchaga. Según los gnósticos, “el visible universo es una ilusión”; en otras palabras. MONDONGO pertenece a **una generación de tlönistas** para los cuales, “el mundo no es un conjunto de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes...”⁷⁴ y eso mismo es para ellos cada detalle. Lo que instalan sus puertas parece ser el espejo universal de Merlin (su proceso es semejante a un mundo de vidrio); su técnica cristaliza las propias palabras borgesinas, aunque sea deformándolas en sus objetivos. Para ellos, cada detalle pasa a ser “un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta”.⁷⁵ El planeta que plasman es reflexivo y especula en la única materia constitutiva: la Historia y sus métodos rotos como espejos.

Pese a operar (teóricamente) sobre la relatividad de cada obra, **MONDONGO está en el detalle...** porque postula ese instante gigantesco; en otras palabras, sus objetos son cosas pero no “cosificación histórica”. Volviendo a Borges, habrá que traer a colación otra de sus reflexiones: “Comprendo, una vez más, que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*”.⁷⁶ Según lo escrito en otro lugar que denominé “La Santísima Muerte”,



la experiencia de acercarme a estas obras me produce una sensación irrisoria doble: la de amanecer en otra verdad más profunda que la realidad y/o la de madrugar en una mentira que revela más que la ficción.⁷⁷ Reitero, la **"conciencia estética"** de MONDONGO monta historias pero sin *historización*. El arte realmente vivo no se conforma con el *revival*; o sea, el mortificarse por ser propagandista de innovadora tradición política, tampoco de desvirarse por poner en escena social guerrillas de tiros cromáticos o, peor aún, terrorismo de bombas discursivas. La indiferencia sería equivalente al peso muerto de la Historia, así como la apatía es constitutiva de la materia prima constitutiva de la inercia; ambas son el parasitismo total. Las propuestas de MONDONGO no son apáticas ni están inertes; el irreverente material que usan, así

como la afrenta que ocasionan sus objetos; es cualquier cosa menos *Establishment*. Saben que vivir a costa de los demás—invocando recuerdos o recuentos—es vida inventariada y sin vitalidad. Para ellos es cabible el "sentido de percepción", dinámico, que nos legó *la estética*, aunque no haya cabimiento para el estatuto irrisorio de valorar arte fundamentando en consabidas consideraciones históricas. La memoria de MONDONGO no es memorialista; sus historias tampoco hacen nostalgia historiográfica; sus temas desafían pero nunca hacen retórica del recuerdo-en-acción-en-épocas-de-desafío; su discurso se compromete a no rememorar vetustas políticas comprometidas; en fin, sus materiales plásticos apelan más a la pasión a gritos que a la compasión silenciada. ¡Ojo! Lo plástico aquí es un material más explosivo que implorante.

[ILUS. 38] Obra desaparecida hecha con clavos sobre madera por Lucio Fontana, la cual ilustra la portada de la combativa revista *Gutai # 8* del grupo japonés del mismo nombre. La muestra en Tokio se denominó *Abantchuru Anforumeru* [La aventura informal] y estuvo bajo los cuidados curatoriales de un gran promotor del colectivo en Occidente y del propio informalismo, Michel Tapié.

[ILUS. 39] *Calavera # 9* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. Puertas de espejo que dejan ver, al cerrarse, la obra *L'origine du monde* de Gustave Courbet.

⁷⁶ Borges, "El Aleph", *El Aleph* (Buenos Aires/ Madrid: Emecé y Alianza Editorial, 1971), p. 159.

⁷⁷ Olea, "La frontera" (capítulo X), *Muro de Contención* (Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora, 2012), p. 239.



[HO]: Al reducir el mundo al detalle, ¿no estarían entendiendo MONDONGO el material como cuerpo de una conciencia estética y la Historia como un instante gigantesco?

[m+]: En los comienzos, el material funcionó como punto de partida desde donde reflexionar el tema tratado. Significa un desafío domesticarlo, conocerlo en profundidad y, cuando perdura en el tiempo como compañero, acrecienta sus posibilidades técnicas así como también nos expande el método de pensamiento en las ideas. En los casos de la plastilina, la utilizamos en un primer momento de manera básica con tiritas o puntos. (ver ILUS. 15 y la de la Presentación) Esto es muy común en los niños. Luego, con los años, nos mostró su ductilidad pudiendo calentarla y así usarla —como un óleo lento— con espátula, pinceles o bien como arcilla para altos relieves.

Las primeras obras eran de temáticas relacionadas con lo infantil; sin embargo se fueron adquiriendo otras dimensiones gracias a su generosidad plástica. Las propiedades simbólicas de los materiales dan arraigo así a múltiples vínculos con la realidad cotidiana y son un anzuelo para la captación del espectador en su reflexión posterior. Diríamos que es una suerte de Caballo de Troya... ¡Cuidado!

Cuando realizamos la serie inspirada en **Caperucita y el Lobo** de [Charles] Perrault —que fue la primera serie extensa de trabajos relizados en plastilina— ésta y su seducción tanto táctil como visual, (así como su olor), eran tan solo un recurso para una reflexión posterior que engendraban las imágenes. El cuento original es de una violencia extrema donde una ingenua e indefensa niña es devorada por el insaciable lobo. Intentamos desdibujar las relaciones víctima (niña) / victimario (lobo) para poner sobre la mesa de discusión la complejidad de las relaciones de poder. En marcos de un metro cuadrado, desterramos a todo personaje secundario para que el abandono de la supuesta presa fuera desolador. [ILUS. 40] Resulta imposible, hoy en día, aceptar ingenuamente la moraleja implícita en el cuento infantil, o sea, su empeño en sostener la oposición entre el bien y el mal. Evitamos la credulidad de esas polaridades de semejante inocencia obligada. Todos nosotros jugamos, en algún momento y en cierto nivel, a ser **Caperucita**. Tal vez por ambición o para saciar nuestro endeble ego, todos deseamos jugar con fuego: el placer del peligro, la seducción de lo prohibido, los réditos extraordinarios que pueden generar los atajos.

Simultáneamente a ésta, hicimos la Serie Negra que abordaba el bombardeo de imágenes pornográficas, algo en lo que nos vemos inmersos constantemente. Esto también pudo servir en nuestra relación con otros materiales experimentales como las galletas (dulces) del supermercado. La pornografía tal vez sea una buena **metáfora de la política**. ¿Por qué elegimos la pornografía como tema en aquellos tiempos? Por decirlo de algún modo, “nos salía y nos sale por las orejas”. La tenemos hasta en la sopa, en la habitación de hotel, en los canales por cable, en miles de sitios de acceso libre en la web, nos acecha en la calle y en las autopistas. Es como un abrumador anuncio de marca sobre la que queda muy poco que decir. Sin embargo, tal vez no exista una mejor imagen para representar la vida, la política y el comportamiento social de nuestros días que la propia pornografía. Ya nadie se preocupa en ocultar nada. Existe cierta vanagloria siniestra que se ufana en exaltar el poderío desmesurado —la pija más grande, el coño o el culo más roto. Debemos pensarlo así: la pornografía describe muy fácilmente una relación de poder, humillación a cambio de un ingreso inmediato al sistema monetario. No hay parámetros; cuanto más violados sean los límites, más fructíferas serán las ganancias. La todopoderosa red-de-redes no es más que un reflejo caótico de nuestro mundo globalizado. Cuando hicimos la serie, cada día recibíamos por e-mail cincuenta ofertas de “agrande su pene” o “viagra 10% off”. Análogamente, las galletas son un alimento de los más empalagosos que inventó el homo sapiens : el sacro pan ha sido degradado hasta lo sintético. [ILUS. 41]



AUTENTICIDAD Y DESALIENACIÓN

MONDONGO —quiero decir Manuel Mendanha, Juliana Laffitte y asistentes— ha entendido, desde su surgimiento, que la autenticidad no es una *jerga* sino un deber esencial a cumplir. Sobre todo por la condena de haber sido artistas en un mundo que da señales patéticas (y casi plásticas) de agotamiento; correr el riesgo entonces de plasmar su contenido *vital* es tarea a emprenderse en el meollo de una producción generacional raquítica: lo radical posmoderno radica en un escepticismo (que no cree en nada, ni en la propia madre... de la invención). Adorno me apoya: “El arte tiene que temer a todo menos al nihilismo de la impotencia”.⁷⁸ En el ajeteo del mundo administrado que nos rige en lo general y, en particular, sometidos de un modo u otro como artistas a la industria de la cultura, cualquier rebeldía ya sea contra el lugar común artístico o bien contra el statu quo cultural es tan loable cuan desenajenante. MONDONGO da por sentado que —en días de mañanas sin un mañana con futuro ni tardes sin que se presente el atardecer— no hay que seguir esperando más **la inautenticidad** de una noche sin *la oscuridad de lo pasado*. Y ese pasado pesa, aunque sea el de ayer al anochecer. Si toda cultura es una carga envidiable, toda tradición implica también un tipo de estorbo inevitable. ¿Por qué evitarlos entonces como temas engorrosamente críticos en las obras?

A pesar de no ser artistas de mediana carrera, el grupo ha marcado ya los lindes de su herencia; su legado implica la donación de dudas existenciales, un don que transmite ironías intelectuales, una sucesión incansable de indagaciones sobre el cerner de la humana condición. La obra hace preguntas (históricas y culturales) reducidas al más minucioso detalle, cuestionamientos (urbanos y ecológicos) plasmados sobre el abigarrado soporte. Nuestra sociedad exagera lo individual y MONDONGO plantea **la autenticidad** de una pluralidad inobjetablemente concreta: ir-más-allá de las fuentes de la historia de la pintura y/o del arte escultórico, las que su parodia cita sin cesar y sin ambages. Esto es, su técnica opera a modo de palabras-valija joyceanas cuyo lema es dilema: lo singular en plural. MONDONGO esculpinta, plasmatiza, dibuforja, retratalla multitudinarias y riquísimas, barroquísimas modeláminas...

[ILUS. 40] *Serie Roja # 21* (detalle, 2006). Plastilina sobre madera. El erotismo de la serie Roja fue un contrapunto de la serie Negra involucrando la promoción exhaustiva de pornografía.

[ILUS. 41] *Blond teenie sucking...* [Y la rubiecita chupando] *Serie Negra # 14* (detalle, 2003). Galletitas dulces sobre madera.

⁷⁸ Adorno, “Posibilidad del arte hoy” (1980), p. 328.

⁷⁹ En el meollo del futurismo ruso, Viktor Shklovsky fue miembro de la OPOYAS (sigla en ruso de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), uno de los dos brazos de acción del Círculo Lingüístico de Moscú.



Planteadas teóricamente por el crítico literario del formalismo ruso en el Círculo Lingüístico de Moscú (1917), Viktor Shklovsky,⁷⁹ la idea de “ostranenie”, o sea de *extrañamiento*, fue aplicada como técnica artística para presentarle al espectador cosas comunes de modo no familiar, procurando incentivar así lo más extraño de su percepción. Sin embargo, se procuró con ella una percepción de la propuesta artística *por sí sola* (ajena a lo histórico, aislándola de lo sociopolítico). En abierta oposición a este purismo de teorías formalistas rusas (o derrideanas como “la différence”), hay el ahogo informativo, “impuro”, con el que MONDONGO



sofoca y exige del espectador la **obligatoriedad de pensar** que despliega una manifiesta intención política. Ejemplifico: el pacifismo de Mahatma Gandhi está a punto de agarrar un cuchillo sobre la mesa de *La Última Cena* donde los discípulos de Cristo son Marx, Mao y el Ché; a la derecha, Evita parece llamarle la atención a éste último, acompañada de La Momia y de Yoda, con lo cual el Evangelio nos remite hasta *La Guerra de las Estrellas*. [ILUS. 42]

“En una sociedad en que los hombres han perdido la costumbre de pensar más allá de sí mismos, todo aquello que supera la mera reproducción de sus vidas o cuya no necesidad se les ha inculcado, se vuelve superfluo.⁸⁰ Tal es la lectura de Adorno sobre el *programa de distanciamiento* de Bertold Brecht cuyo objetivo era invitar a pensar a los espectadores. Dos elementos convergen en su postulado teatral: una “conducta pensante” y la “actitud obviamente cognoscente” de quienes oyen o leen la obra. De considerarse el “ostranenie”, los extrañamientos que genera la obra de MONDONGO no son formalistas y se encajan más con el *Verfremdungseffekt* [efecto de la des/alienación] de Brecht,

el cual desarrolla la idea previa de *Entfremdung* [un distanciamiento aletargado del yo]. El efecto buscado por él era el de descubrir medios de dramatización para que enfoques marxistas nos revelaran operaciones capitalistas; así produjo un teatro dialéctico, aplicando mecanismos escénicos, musicales, de actuación, e incluso narrativos, para “confundir” a la audiencia en su cómoda identificación con los personajes o bien con la trama, según se transmite convencionalmente con el realismo o vía naturalismo. Desde esa perspectiva —aunque bajo parámetros de MONDONGO donde se preserva aún *la oscuridad de lo pasado*— es entendible que su citación pictórica no reitere el realismo clásico de Louis David con *La muerte de Marat*, sino que decapite sus capítulos; [ILUS. 43 a] la guillotina tampoco corta la cabeza de Charlotte Corday, sino las de Bart Simpson, Hernán Cortés, Holofernes y (volviendo al tema) de Marie Antoinette. Quiérase o no, el alma que anima la índole práctica de la causticidad teórica de este arte anhela convertir a quien lo experimenta en un *animal político*. Y la política cambia las armas por las letras, martirilogio por traición: antitrotskista o contra el *Übermensch*.



[ILUS. 42] *Calavera # 4* (detalle, frontal, 2009-11). Plastilina sobre madera. Escena de *La Última Cena* con otros apóstoles contemporáneos.

[ILUS. 43 a-b] *Calavera # 12* (detalles, hueso de la órbita ocular izquierda, superior y lateral, 2010-13). Plastilina sobre madera. En el primero se destaca la pluma final del testamento de Jean-Paul Marat convertida en flecha. Ya en el otro, las flechas se multiplican sobre el cuerpo del santo asañado en Roma. Semeja tanto el *San Sebastián* de Andrea Mantegna (1480) como el rostro de Trotsky o el de Nietzsche.

[ILUS. 44] *Calavera # 12* (detalle, órbita ocular lateral derecha, 2010-13).). Plastilina sobre madera. El propósito es penetrar en la Máquina del Tiempo argentino desde las políticas asentadas por su primer Jefe de Estado hasta respaldarlas en los tajos espaciales de Lucio Fontana.

⁸⁰ Adorno, “Actitud frente a la praxis” (1980), p. 318.

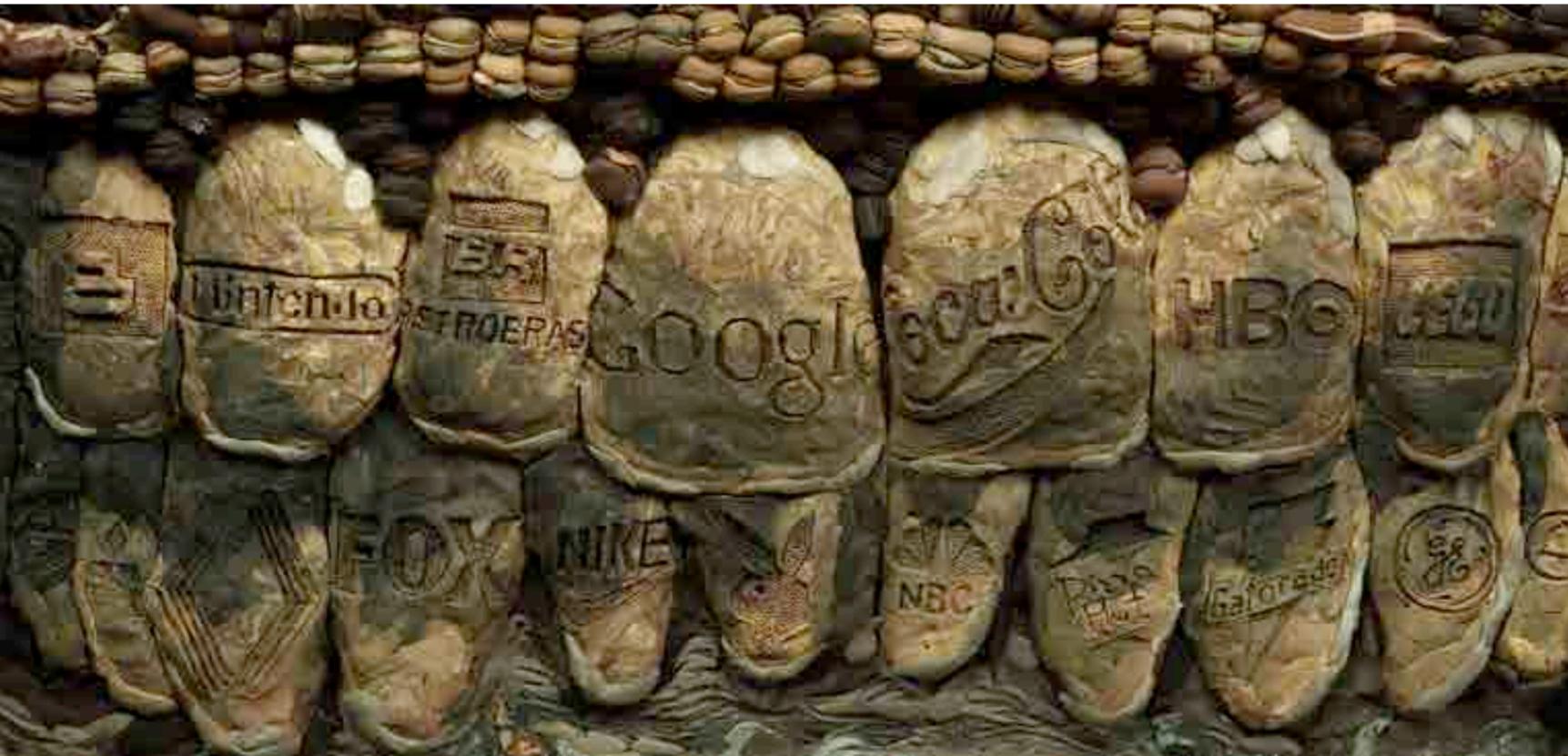


Así, MONDONGO hace que la historia constitutiva deje de ser lineal o, peor aún, narrativa y sin un extrañamiento. El *grand récit* desaparece de la tradición de la Historia del Arte para deshacerse, fragmentado, en un arte harto de historias, forzando al observador a establecer otros nexos misceláneos que son tan históricos como ficcionales: el fino espaldar del Sillón Presidencial de Bernardino Rivadavia acoge una obra de Fontana con tres tajos sobre terciopelo rojo; [ILUS. 44] cortes de lenguaje juguetón con que el rosarino plasma su tajante idea de Triunvirato donde asentó cimientos el porteño. Poder es silla, potestad de una protesta e, incluso, el potencial de una propuesta artística. (Ver ILUS. 6, *Para más...*) Un detalle referencial falta: Marat no sujeta una pluma sino una flecha, con lo cual la imagen se vincula con el *extrañamiento* de un San Sebastián irreconocible y colocado en un recorte contiguo, pero no continuo. El *distanciamiento* de la escala minúscula dificulta saber si su fisonomía es trotskista o bien nietzscheana; [ILUS. 43 b] da lo mismo si el abdomen es de Charles Atlas. Los personajes no son vigentes, lo que está en vigor es el papel figurante de las figuritas. Al aunarse todo esto de manera brechtiana, MONDONGO produce, **atado a miniaturas**, un “elenco-desalienante”; inducir la actitud crítica que confunde y es capaz de disipar así, de algún modo pensante y contundente, el sustento de la pasividad. Capitalismo vía archipiélagos de

soez individualidad; solo inquieta a la isla toda irrupción que la saque de su sopor enajenado, aislado. Focos que anexan nexos son constantes temáticas de MONDONGO. A menudo macabra, su obra se remuerde la idea presa en la dictadura mediática hodierna con logos de *Google*, *Nintendo*, *FOX*, *NBC*, *CNN*... Mientras, su dentina mensajera de marcas y etiquetas contemporiza con la voracidad del Capital [ILUS. 45] desde cuya mortificación lucrativa cuelga la eterna sonrisa *Colgate*. Detalle: la mordaz civilización global no puede evitar el apremio de mondarse los dientes con residuos de mentalidad pequeño-hamburguesa. Si la gran constelación contemporánea es la del Payaso y el Vendedor, la propuesta general del colectivo oscila tensiones. Por un lado, desde su parodia política no cesa de simular la totalidad del circo (los círculos viciosos del payaso ubicuo) y, por el otro, las partes de humor de su existencia plástica no dejan de imitarlo sabiendo que no pasa de un travesti de vendedor.

[HO]: Todos estamos de acuerdo en que la auténtica crítica en el arte es la de sobajar la pureza trillada del pasado y nunca exaltarla, ¿es eso para Ustedes una des/figuración de la tradición estética?

[m+]: Para nosotros las tradiciones —entendiendo también el cubismo o el arte conceptual posterior a [Marcel] Duchamp como tradición— son bebederos desde donde hidratarse. El primer impresionista hizo todo el impresionismo, el primer “fauve”, el primer cubista... De modo que, en los tiempos de la postcultura en la cual nos encontramos, creemos que una manera de generar avances es encontrar apoyos. No se trata de intentar dar una nueva vuelta de tuerca a las enseñanzas conceptuales de Duchamp ni tampoco forjar una nueva versión del cubismo u otra corriente sino, más bien, sintetizar nuevas expresiones logrando incluir épocas e ideas aunque (en el papel) aparenten ser contradictorias. Sin embargo, tenemos cierta debilidad por aquellos tiempos en los que la pintura era “la más bella de las artes”. Nos gustaría encontrar una síntesis entre el adorado pasado, la realidad que nos ofrece el presente y la idea vaga del futuro. Es importante pensar



[ILUS. 45] *Calavera # 5* (detalle, maxilar inferior, 2010-11). Plastilina sobre madera. La dentadura se pone en destaque a partir de una hilera infinita de hamburguesas en la parte superior.

[ILUS. 46] *Autorretrato* de Manuel Mendanha (detalle macro de la frente, 2007). Tiras de plastilina tronzada sobre madera. [Ver otra textura en ILUS. 55]

“artísticamente” sin desoir los avances que significaron el arte conceptual, las vanguardias del Siglo XX, el Renacimiento o el arte rupestre; para nosotros es imprescindible este bagaje antes de pretender empezar ningún trabajo. En 2006, cuando comenzamos a pintar con hilos de algodón, nuestro punto de partida fue la fascinación por la *Teoría de Cuerdas*, un modelo fundamental de física teórica que básicamente asume lo siguiente: las partículas materiales, aparentemente puntuales, son en realidad “estados vibracionales” de un objeto extendido más básico llamado “cuerda” o “filamento”. [ILUS. 46] El espacio-tiempo en el que se mueven las cuerdas de dicha teoría no sería el espacio-tiempo ordinario de cuatro dimensiones sino un espacio de tipo Kaluza-Klein, en el que, a las cuatro dimensiones convencionales, se añaden otras seis dimensiones. La diferencia de nuestra lectura de la física contemporánea con la general es que no afecta ni opera determinando nuestro trabajo.

Procurando insertarnos en esta realidad donde lo que alcanzamos a ver es solo uno de los posibles estados de la materia que imposibilitan ver sus otras dimensiones nos pareció que podríamos hacer una suerte de zoom sobre imágenes de la realidad corriente, alejados concientemente de cualquier idea cínica que funciona como consabido chiste duchampiano. Siendo así, pintamos “retratos” de seres cercanos a nuestro mundo íntimo, amparados en el aura de los retratados y, de paso, se trajo a la actualidad un menospreciado tópico clásico de la historia de la pintura.

Tomamos la decisión de pintar con las cuerdas más delgadas que existieran en el mundo de consumo capitalista; seleccionamos los hilos de algodón que se usan en la confección de prendas de vestir. Descubrimos una paleta casi infinita donde los colores no son por sí solos sino que son resultado de combinatorias muy semejantes a las planteadas por el puntillismo francés del Siglo XIX. La *Gestalt* vino en nuestro auxilio al mostrarnos que (en la totalidad del cuadro) uno ve perfectamente la imagen representada a través de sutiles pasajes de color y de luz. Al acercarse uno se enfrenta a incontables cuerdas cromáticas. (Ver ILUS. 15)

PARODIA NEGATIVA RECONTRABARROCA

El oxímoro de una *abstracción figurativa* entra en acción con MONDONGO; en otras palabras, sus figuras desfiguran la idea de figuración. En el ir-y-venir hacia sus imágenes, los ojos del observador procesan toda una abstracción óptica que se da en el trayecto entre ver de lejos (realismo) y acercarse a ver (en realidad). Dicha abstracción es un proceso que va de primera vista (lejos) hasta el ojo desnudo (cerca) y tal es la imaginación crítica, el vaivén óptico-háptico y la naturaleza críptica de estas obras. **MONDONGO está en el detalle...** Lo oculto, aquí, aniquila criterios de verosimilitud; lo manifiesto, a su vez, es algo formalmente ambiguo y significativamente ambivalente. El extravagante “desfiguro” —como lo dicen en México— de sucesos históricos, de alteraciones de género, de deformaciones plásticas, de cambios de escala es, a todas vistas, **des/figuración**; esto es, una resensibilización contraria al patrón conocido. Unos de los múltiples factores que definen la enajenación involucra simplemente la insensibilidad; inútil será pedir, en el cierge inmutable del apático mundo actual, una mínima capacidad de respuesta de moderado discernimiento o de tibia percepción. Se vive hoy una época embreñada en la selva salvaje de mensajes inocuos. La red todopoderosa comanda la reificación bajo la abstracción virtual que vende ideas omnipotentes de irrealdad transformada en el *quién de las cosas*.

Quiérase o no, el carácter casi robótico de nuestra individualidad pasó a ser cifra de reflejos pavlovianos; al ritmo digital de la cosificación pasamos al autismo de ser ansia insaciable de mensajes, sujeto objetal conectadizo o, peor aún, dúctil para canalizar productos en venta: irrecusable mercancía. Lo más cotidiano de nuestros días nos habla ya de una tenaz mirada, señalándonos que las multitudes ya no miran más las caras de los demás

sino la carátula móvil de sus Blackberries: *Coca-Cola, Gatorade, Pizza Hut...* son algunas de las marcas diarias que cictrizan en la conciencia mortal enfatizada por MONDONGO con el esqueleto carnosos de la Historia y del Arte escarnecido por su serie Calaveras. Sí, el mundo virtual nos arroja a vivir la sinrazón de la realidad convertida en un incómodo malestar solo superable por las virtudes vacías de lo implícito, de lo tácito hueco; entendimiento según el cual un acto se realiza aunque no se produzca. Tal es la mayor contradicción de un mundo basado en la producción para el consumo masivo y que curiosamente ya no compra el producto sino **la marca**: *Apple, Disney y McDonald's...* son la dentadura postiza de una calavera sonriente y satisfecha de su vida muerta. [ILUS. 47] Hoy, más que nunca y paradójicamente, se vive la REificación de una sociedad etiquetada en cosas; repito, cifrada en ese vacío abismal que la publicidad señala como “el quién de las cosas”. Como otras tantas cosas artísticas, el quién de MONDONGO circula en el meollo de un estado imaginario; aunque dialécticamente hablando, medita negando hablarías: “La afirmación de que ya no es posible apreciar contemplativamente un estado imaginario es una mercancía de difícil venta; es ese arrugar la frente pensando a dónde conducirá tal contemplación”.⁸¹ Toda narrativa involucra reseñar un cuento, pero el cuánto del momento actual carece de relato. Márketing: *todas tus ondas* de ofertas y *tus olas* de liquidaciones *han pasado sobre mí*: he aquí la narración cuantitativa de una vida muerta, sin relato aunque repleta de vacíos, donde *un abismo llama a otro abismo...*⁸² MONDONGO se encarga de salmodiarnos esa vacuidad:



¿De qué nos sirven decenas de caperucitas con la canasta vacía...? *La cosa* carece de trama. La proliferación de una mismísima figura es metáfora de desahogado desamparo. ¿Qué cuento podemos montar con lobos humanoides danzando su sujeto-sin-objeto en la más multitudinaria soledad? *El quién* trama otras cosas. [ILUS. 48]

Observando desde afuera, yo veía a los Estados Unidos sumergidos en complejo automatismo; viviéndolos es imposible dejar de pensar en autismo. Varios siglos después de la fascinación que el ferrocarril produjo en el positivismo, estamos encarrilados ahora hacia otro tipo de entusiasmo de origen científico: la racional renuncia a conocer *el ser mismo de las cosas*, ese inconsciente lógico que hereda la insensibilidad y MONDONGO sabe que a través de sus obras habla el anonimato de la sociedad. La naturaleza figurativa de su enfoque se ilustra más allá de la positividad de lo representativo, simbólico, alegórico, metafórico—en una palabra *lo figurado*—y se acerca más a su acepción en negatividad: **imaginación pura**, sería suposición, sospecha efectiva, conjetura legítima. Meta: ni escultura ni pintura sino todo lo contrario. Si su escultura es de

[ILUS. 47] *Calavera # 3* (detalle, piezas dentales, 2009-10). Plastilina sobre madera. Destaca el mundo corporativo norteamericano de la diversión, los computadores y el fast-food.

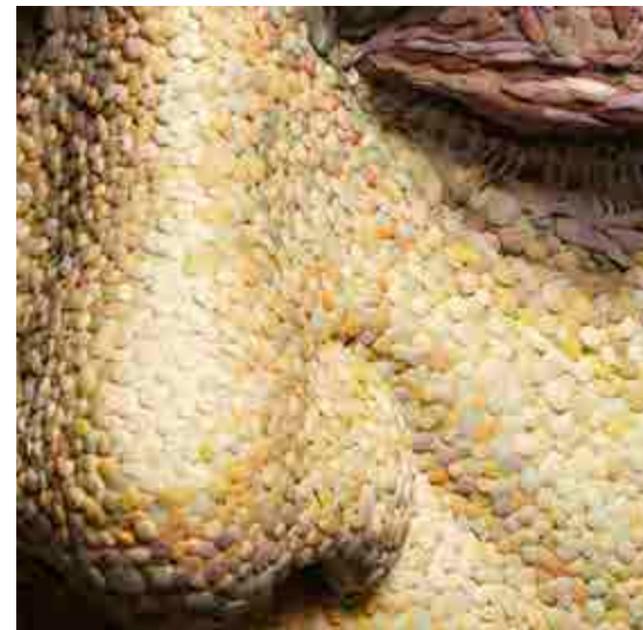
[ILUS. 48] *Dancing With Myself* (detalle, 2006). Plastilina sobre madera. La ironía de los artistas pluraliza la singularidad del lobo.

[ILUS. 49] *Serie Roja # 6* (detalle, 2003). Bolitas de plastilina sobre madera.

⁸¹ Adorno, “Posibilidad del arte hoy” (1980), p. 328.

⁸² Salmo 42: 7.

⁸³ Adorno, “Crisis del sentido” (1980), p. 205.



figurillas, su pintura, en cambio, apela al *figurín*. Más crítica que romántica, su visión real es todo menos realista; la negatividad de su “realismo” corre paralela a un recurso material, más que a un discurso descriptivo. Vale aquí el ejemplo: la amistad crítica y el pensamiento embreñado de Fogwill lo pintan retorcidos hilos de algodón; (ver tapa) la imposición monárquica franquista, aunque falsamente, se va atribuyendo buena ley a manera de pixels hasta esculpirse en espejitos de colores... (ver ILUS. 24) El puntillismo histórico había trabajado su idea de realidad a partir de una abstracción que conjuga sus puntos cromáticos. MONDONGO lo sabe [ILUS. 49] y (en una mezcla de Seurat retiniano y de Brueghel textual) tales localizaciones de matices del primero las convierte en áreas tonales que dialogan con la imagen (de lejos), mientras que los proverbios de El Viejo operan como zonas temáticas (de cerca).

La parodia de MONDONGO es simultánea: miniaturiza la genialidad del Arte y deforma los detalles de la Historia. Sin embargo, se sobrepone a este letargo de época; poco importa que lo haga con la mímica cáustica de

la parodia, el *canto desencantado* con su historia paralela del arte occidental que es, por momentos, incuestionable occiso. Sin embargo, su uso de la plastilina no llega al pastiche. La maniobra del montaje y su continuidad multidireccional es ingeniosa, pero no es fácil; se presenta como enredo (como imbricada maraña) aunque no implique ningún tipo de engaño; la habilidad plástica de su destreza con la plastilina es cualquier cosa menos sigilo estético o disimulo de estilo. Toda tentativa inútil de reconciliación es una *utopía siempre quebradiza* llamada “**montaje**”, palabra clave en la producción de MONDONGO. La dialéctica nos señala que “Esta es la función del montaje, que niega la unidad mediante la presencia de partes disparatadas entre sí, pero que, como principio formal, vuelve a realizarla”.⁸³ Antes de más nada, todas sus “formas” son aquella abigarrada y heterogénea *formulación significativa* de cuño barroquísimo. Semejan imágenes de incontables corderos de un sueño racional imposible. [ILUS. 50] El arte en nuestro continente encontró un despertar que no era igual al sueño heredado. Difícil dejar de extrapolar tales hacinamientos a un barroco; esa teoría de Occidente que encuentra un eco en el Lejano-Occidente (*id est*, América) y se llevó a la práctica con manos indígenas cholultecas en México. [ILUS. 51 a-b]

Partiendo del extrañamiento que ese arte provoca en la sensibilidad argentina y en su insensibilidad política, la traducción creativa que hacen del **horror vacui es... vaciar el horror**. Enfrentar la barricada política o el barranco intelectual de cualquiera de sus obras es como levantar la vista atónita al barroco mexicano que colma su horror al vacío en la iglesia de Tonanzintla, al lado de Cholula, Puebla. Su franqueza plástica es un desafío contra la inmediatez, evitando las directrices del mercado, lo disparatado del gusto de hoy, e incluso, la vulgaridad positivista del uso tecnológico en el arte; ese “velo tecnológico” por tras de cuya aparente candidez se hallan relaciones vastas de poder y dominio planetario. El barroco mondonguero parodia la imitación irrefrenable de la mismicie que los circunda y se burla de la desmedida medición informática de aquellas obras de actualidad cibernética. El problema no es de tema (“la historia se repite”), sino de tomas diversas de una mismísima obra que las variantes tecnológicas reiteran hasta el hartazgo de sus enésimas pantallas. Evidencia no es apariencia y MONDONGO apuesta no en una “diferencia” de cuño derrideano sino en su **gran disparidad**

MONDONGO



Cada uno de nosotros va acercando sus preocupaciones y demonios para que sean exorcizados dentro del proyecto grupal.

*A través de este ejercicio creativo, en cada una de las series, la balanza se inclinó más hacia determinados rasgos de cada una de las personalidades que participaron. Refiriéndonos a la Serie Negra (**Porno**) surgió en el 2001 en los albores de la llegada de Internet en la Argentina. El tema nos tocaba a cada uno con diversa intensidad; pero cuando afloró en las discusiones de aquellos años, todos participamos en darle cuerpo. En ese momento, la pornografía era el tópico más buscado y popular en la red-de-redes. Decidimos hacer imágenes porno directamente bajadas de Internet conservando sus nombres originales hechas con galletitas dulces; era una metáfora de aquello que está al alcance de cualquier persona (incluso niños) en cualquier góndola de supermercado. (ver ILUS. 32 y 41)*

*La Serie Merca (**Dólar**) está pensada, a su vez, como la imagen de nuestro gran sol negro de Argentina: una enorme cama de fakir de 30,000 clavos por lado con un tejido de hilo de plata que refleja la imagen de la nota mínima americana en la cual, si uno de esos hilos se cortara, la imagen se derrumbaría. [ILUS. 52] Unas marinas, de la Serie Río de la Plata —abordadas desde varias materialidades (cera, bolsas de basura o plastilina) — fueron búsquedas para tratar el terrorismo de estado, durante la última dictadura de nuestro país cuando transformaron el río en el más macabro de los Cementerios de Desaparecidos. [ILUS. 53]*

*Más allá de los disparates de Goya, la Serie Sueño de la Razón estuvo inspirada en un hecho policial que tuvo lugar en la Provincia de Buenos Aires donde una adolescente de 16 años apareció violada y asesinada. Los hechos sucedieron en el parque temático **La República de los Niños** que el Presidente Perón constuyó en los años cuarenta para homenajear a Evita. Según el mito nacional, insipiró a Walt Disney para la realización de su primera Disneylandia. En medio del paisaje bucólico del parque, se encuentran edificios de inspiración de cuentos de niños que albergan todas las facetas de una república: cámaras de diputados y senadores, casa de gobierno, poder judicial, iglesia y demás. [ILUS. 54] El hecho de que un acto aberrante como este sucediera en el centro de diversión infantil tuvo el impacto de un fantasma apareciéndonos como metáfora clara del estado de las cosas que nos circundaban.*

Todas estas series se realizaron colectivamente, pero los temas fueron enfocados desde las diversas sensibilidades de los miembros MONDONGO.

generacional, en la variedad de su proyecto bajo el lema: “disensión, distancia, disconformidad”. Pese al escaso efecto transformador que pueda tener *aquí y ahora* ante las reglas imperantes de juego virtual, MONDONGO se realiza, simplemente, en su pacata realidad operativa; y, por paradójico que parezca, su parodia es seria. La índole rudamente trágica del género plástico que manipulan, plantea el encuentro donde lo sublime y lo lúdico convergen. En otras palabras, su parodia remeda obras maestras, finge humor del horror, copia imágenes que van a la deriva de la Historia, flotando en ríos y más ríos contaminados de eternidad; en suma, su comedia sabe comedirse. Y parece preguntarse, al modo de Laforgue, sobre la más perseguida identidad de nuestra humana condición: “*Infinito, ¡muéstrame tus documentos!*”⁸⁴

[HO]: MONDONGO es, a no dudarlo, la profusión plástica y la complicación histórica, embreñadas entre la prodigalidad material y el exceso de géneros: ¿hay conciencia de esa estética —para el mundo de hoy— en el manejo operativo de sus obras?

[m+]: *Aparte de infinidad de ventajas y obstáculos, el trabajo en equipo contiene la innegable necesidad de aunar dentro de la obra las diferentes personalidades (sus búsquedas personales) o bien de las miradas particulares que la realizan. Eso hace que al momento de pensar los temas debamos escuchar, aprender y aceptar al otro. Dentro de esta suerte de guiso psicológico (un mondongo anímico, si se prefiere) está la base de nuestra filosofía al momento de cristalizar las obras.*



[ILUS. 50] *Calavera # 5* (detalle, hueso frontal, 2009-10). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 51 a-b] Iglesia de *Tonantzintla* (Puebla), erguida por grupos indígenas de la región, creando su propia interpretación del barroco hecho por los españoles en las cercanías, en la Capilla del Rosario, siglo XVII (Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, en el centro de Puebla). Fotos de Mike Rosen.

⁸⁴ “(...) *Infini, montre un peu tes papiers*”, Jules Laforgue (1860-87), línea del poema “Nobles et touchantes divagations sous la lune”.

LA CONSTELACIÓN DEL PAYASO Y EL MONO

La utopía de *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick dejó de ser utópica y su computador omnipresente pasó a llamarnos a toda hora y por nuestro propio nombre. Jamás lo creí posible en aquella época; menos aún en ese año crucial de 1968, donde la circunstancia estudiantil me hizo nacer socialmente; más que en México, en una siempre deseable otredad del mundo. Estamos hoy como en París 1944 con el arribo “salvador” de los GI gringos; pese al orgullo chauvinista (humillado tres guerras y para valer), la gente empezó a hablar “hexagonal” en vez de francés. Lo americanizador de la historia se repite. Siendo que esta vez no es como *farsa* sino como *fuerza* total; el planeta se expresa ya en “anglocomputés”. Se vive bajo un designio irrefutable, el cual “muestra el lado oculto” de una constelación⁸⁵ de signos velados y cuya paradójica semejanza es bastante actual: **el payaso y el mono**. La seriedad no solo salió de moda, sino que está condenada a desaparecer en medio de un mundo juguetón ya sea de teclas o de botones, obsesivo en marcas registradas, cínico ante la realidad y tan imitativo como redundante. Dos ideas que la posmodernidad trajo a sus adoratorios están reflejadas en ese par constelar: la necesidad necesaria del payaso [ILUS. 55] y lo impropio de la apropiación del mono. [ILUS. 56] Por un lado, hay el juego electrónico, el pasatiempo pasivo, el inmediato entretenimiento, el show en control

remoto, el espectáculo total del sinsentido que carece de radical mediación (a no ser la del maestro de ceremonias). Por el otro, hay el bochornoso ahogo con que el “mono” y cadenas repetidoras reiteran *vox populi* su propio prefijo: la monotonía uniforme de la automatización aún gesta la monoplaza del ciudadano autista escindido entre su yo y su alter ego: el smart-phone. No hay duda, vivimos un mundo unifilar, uniformizado, único. La esquizofrenia que dividió el planeta en dos mundos, dos ideologías y dos sistemas en la Guerra Fría, se aplacó con el electroshock de UN mercado anglobalizado y su UNlverso versado en mercancías. En otras palabras: “El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social; si no se objetiva se convierte en mercancía”.⁸⁶

¿Cómo resiste MONDONGO? Como en el cuadro de Sigmar Polke, un mundo de consumidores es un mundo de supermanes y de supermercados; poco importa que el realismo argentino de Ernesto de la Cárcova los vea como superchería, desde su ventana finisecular con los puños cerrados de *Sin pan y sin trabajo*. [ILUS. 57] Al entablar diálogo, lo nuevo y lo viejo cuestionan la temporalidad; al imbricarse en una misma imagen, Europa y Latinoamérica conviven un mismo espacio; la plástica discusión es sin complejos. Lo que estas obras aportan a la sociedad no es el diálogo que establece su comunicación con ella sino algo más mediato, negativo



[ILUS. 52] *Merca*
(detalle dólar, frente, 2009-10).
Clavos, hilos de plata y resina
sobre madera.

[ILUS. 53] *Río rojo*
(detalle, , 2009). Plastilina
sobre madera. Estos desechos
son recuerdos lanzados desde
helicóptero o desde la playa.

⁸⁵ Como todo dialéctico, el racionio de Adorno es movido por paradojas en busca de operar a través de contradicciones; de acuerdo a su constructo, la idea de las *Konstellationen* proyecta una luz sobre un objeto bajo reflexión al revelarnos *su lado oculto*, “el cual, para un procedimiento meramente clasificatorio es asunto ya sea de indiferencia o bien de carga”. Adorno, “Constellation”, *Negative Dialectics*, traducida por E. B. Ashton, [1966] (Nueva York: Continuum, 1973), p. 163.

⁸⁶ Adorno, “Duplicidad del arte: Hecho social y autonomía” (1980), p. 296.

⁸⁷ André Breton [Lev Trotsky, corrector] y Diego Rivera, “Manifiesto por el arte revolucionario independiente”, Coyoacán, (México, DF), 1938.

⁸⁸ Adorno, “Lenguaje del sufrimiento” (1980), p. 33.



y dialéctico: **su resistencia**, o si se prefiere, su monólogo. La compulsiva índole mercantil-adquisitiva de nuestra época ha redefinido la dialéctica comercial del payaso y el mono, hasta refinarla. Esto es, el mundo administrado del simulacro la ha optimizado en el payaso-vendedor y el mono-comprador y, a su vez, la industria de la cultura hecha espectáculo la ha venido transmitiendo bajo la función ceremonial del payaso-anunciador y del mono-auditorio. Tomando en cuenta que mi apego a la Argentina data ya de cuatro décadas, subrayo mi interés sobre este grupo que descolla en el horizonte actual por su oposición tajante a lo que estigmatizo en la generación de MONDONGO: esto es, falta de seriedad existencial (el payaso) ante la constatable redundancia (el mono); en otras palabras, se percata del síndrome [*aquello-que-corre-junto*] de una posmodernidad envejecida, pese a su corta edad.

Gran parte del arte contemporáneo transita esa oscilación incesante entre la copia del mono y lo copioso del payaso. Lo más predecible (traducido al arte hoy) equivale a decir que hay trabajos sobre elevadores a los que únicamente falta la música de elevadores; en su cínica “econoestética”, más cosmética que cósmica, de haber radicalismo éste radica en ser socialmente barato. En abierta oposición, la esencialidad subyacente en la propuesta plástica de MONDONGO no es ni romántica ni tampoco mecanicista; como diría Breton-Trotsky-Rivera, en su manifiesto de Coyoacán-México sobre la independencia del arte; éste no es “ni un martillo ni un espejo”.⁸⁷ En el caso del grupo argentino, no se esculpe nunca la realidad *a su gusto* sobre una cultura refleja (colonizada), ni tampoco hay la fidelidad martillante de un *buen gusto* por moldearse a su juicio irremisible (actualizado). Desde sus primeras obras, el grupo trajo la crisis acentuada del concepto de *realidad*, elaborando con ello una autocrítica de ese atributo lúdico-mordaz que transpira en su vocación paródica. Esa postura es esgrimida por MONDONGO corriendo el riesgo de que los enemigos de su arte acusen una **negatividad figurativa**; o sea, la plasticidad de su instinto se resume en llegar a provocar “todo aquello que oprime la cultura establecida”.⁸⁸ Si el Iluminismo oscureció el mundo con razones, los caprichos irracionales de la posmodernidad son un sol sombrío, carbonizado. Siempre bienvenida, la verdad luminosa y natural *de la realidad* se debate, cuerpo a cuerpo—MONDONGO preferiría mano a mano—, contra la anodina mentira virtual. ¡Y hacia allá nos llama!



[ILUS. 54] *Sueño de la razón # 1* (detalle castillo, 2008). República de los Niños, Gonnet, La Plata (Provincia de Buenos Aires). Hilos de algodón y plastilina sobre madera.

[ILUS. 55] *Autorretrato* (detalle, 2008). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 56] *Calavera # 1* (detalle, bajo la órbita ocular, a la derecha, 2009). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 57] *Calavera # 12* (detalle, hueso del mentón, 2010-13). Plastilina sobre madera.

[HO]: Lo ridículo surge de “hacer reír” como payaso, así como la “monería” refiere al mono. La parodia siempre está cerca de carcajear. ¿Están Ustedes conscientes de que su humor es bastante serio o bien que obedece a una simple actitud irreverente propia de la edad?

[m+]: Creemos que son ambas cosas; el humor siempre fue un tema presente a la hora de articular las ideas; en principio todas las sinergias generadas a través del diálogo entre diferentes símbolos procuraban encontrar una postura crítica. Algunas veces, alcanza cierta cuota de humor; además, la violencia que pueden adquirir estos discursos se agudiza al estar acompañada de lo humorístico. El hecho de hacer obra en conjunto facilita el ser irreverentes.

Desde nuestros inicios, tanto en la Serie Negra (representando imágenes porno de Internet con galletitas dulces) o bien en la Roja que protagoniza Caperucita (donde el lobo feroz se ve por momentos ridiculizado por el personaje, supuestamente una ingenua), el humor fue clave. Nos permite una cierta

economía narrativa como destello que intenta derribar barreras. En el caso de las Calaveras que están plagadas de diálogos humorísticos, siempre, éste estaba atado a una toma de posición muy meditada. Muchas veces orientado a entender las relaciones humanas y la Historia de manera dialéctica. Mediante la exposición y confrontación de razonamientos y argumentaciones contrarios entre sí; o sea, la construcción del humor apunta ser una ganzúa excéntrica para abrir puertas a zonas de incomodidad.

Hicimos un retrato de George W. Bush valiéndonos de profilácticos de colores superpuestos a manera de acuarela y escondido (de trasfondo) aparece el rostro de Osama Bin Laden, éste con condones glow in the dark. Fue hecho para una muestra en la galería Track16 de Santa Mónica (Los Angeles) al final de la Guerra del Golfo del gobierno norteamericano contra el terrorismo. De modo tal que, con las variantes de la luz, uno puede vislumbrar alternativamente tanto el retrato de un Bush sonriente (prendida) cuanto el rostro de Bin Laden (apagada). (Ver 31 a-b)

LA INTRAHISTORIA DEL DETALLE : EL EFECTO ARCHIMBOLDO

Al menos en un par de series modelares —Calaveras y Retablos— MONDONGO opera al modo paremiológico que ensambla Brueghel El Viejo [ILUS. 59] tanto en *Proverbios holandeses* como en *Lucha entre el Carnaval y la Pascua* (1553, ambas); aunque, en vez de tramar refranes flamencos, los argentinos entretejen sus historias y la Historia (no solo del arte) a través de siglos. Su lectura de ésta es así lo más introyectado posible entrelazando historias del arte y del desastre (casi escribí “desarte”). Esa plástica introspección en el tiempo y en el espacio más íntimo proyectaría una **intrahistoria**, tal como la leía de modo existencial el niño Miguel de Unamuno en su convulsionado Bilbao natal, durante lo más hogareño de la “paz en la guerra” carlista. Don Miguel se refiere



a esa vida tradicional que sirve de decorado familiar a la historia visible (digamos la “Oficial”). Aquella historia superficial como el oleaje y cuyo registro positivista se endurece como la capa de sus cartapacios; su relato implica “esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro”.⁸⁹ A su juicio, aquélla semeja titulares de prensa, en contraposición a una interioridad más humana de la Historia y que, desde luego, no publican los diarios; trasfondo permanente, no obstante, de una historia a ser personalizada en la mente o imaginación de cada individuo. MONDONGO no apela a una vida *sin historia*, sino a la propia historia conocida del arte. Cada mañana prosigue, en su obraje de la calle Gurruchaga (casi Santa Fe) en Buenos Aires, la más “oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna” de ser creativos con una vida que es mortal. Operan desde su taller y, diría el Rector de Salamanca, “como las madréporas suboceánicas, echan las bases sobre las que alzan los islotes de la Historia”.⁹⁰ Sobre el silencio vital de sus Calaveras se yerguen aquéllos “que meten bulla en la Historia”; hay, en cada uno de sus Retablos, “la substancia del progreso”⁹¹ que suele secretarse cuando se sale en busca de desenterrar el pasado para que no nos extraviemos en lo más insondable del futuro. Solo quien entra en sus detalles puede salir con una idea de su arte que, a menudo, parece definirse: *introyectarse, pero exteriorizándose*.

La versión latinoamericana que activa MONDONGO es ponernos al desnudo del desorden real y global; sus detalles señalan una fantasmagoría de estilo crítico cuya parodia barroca es, por lo general, caótica, al menos en su hechura plástica. Poco importa que la imagen resultante (a lo lejos) posea todos los condicionantes de un orden figurativo. Acercarse al detalle en sus Calaveras es como penetrar en los componentes denunciativos de los rostros de Giuseppe Archimboldo; a saber, frutas, verduras o mariposas semejan narices u orejas, simulan pómulos, dientes. [ILUS. 60] El maestro Berni lo hizo a su modo con trozos de madera, chatarra, tejidos (estropajo, estopa y arpillera), cartón, cola, clavos y grapas que trazan *El retrato de Juanito Laguna* (1961). [ILUS. 61] En obras más recientes, como la serie Romeo y Julieta, MONDONGO ha colocado unos granos de plastilina que funcionan ópticamente al modo del puntillismo; texturas intestinales o de circunvoluciones cerebrales que visualizan (a la distancia) una piel dorsal al modo del informalismo; detalles, ángulos, caleidoscópicos prismas, facetas milimétricas que

[ILUS. 59] Pieter Bruegel, El Viejo. *La Caída de los Angeles Rebeldes* (detalle, 1562). Óleo sobre roble. © Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

[ILUS. 60] Giuseppe Archimboldo, *Vertumnus (Retrato del Sacro Emperador Romano Rodolfo II, 1526-27)*. Óleo sobre tela. Vertumnus, el Dios Romano de las estaciones, es traducido al efecto archimboldo por medio de tipos de verduras y frutas. © Castillo Skokloster (Lago Mälaren), Suecia.

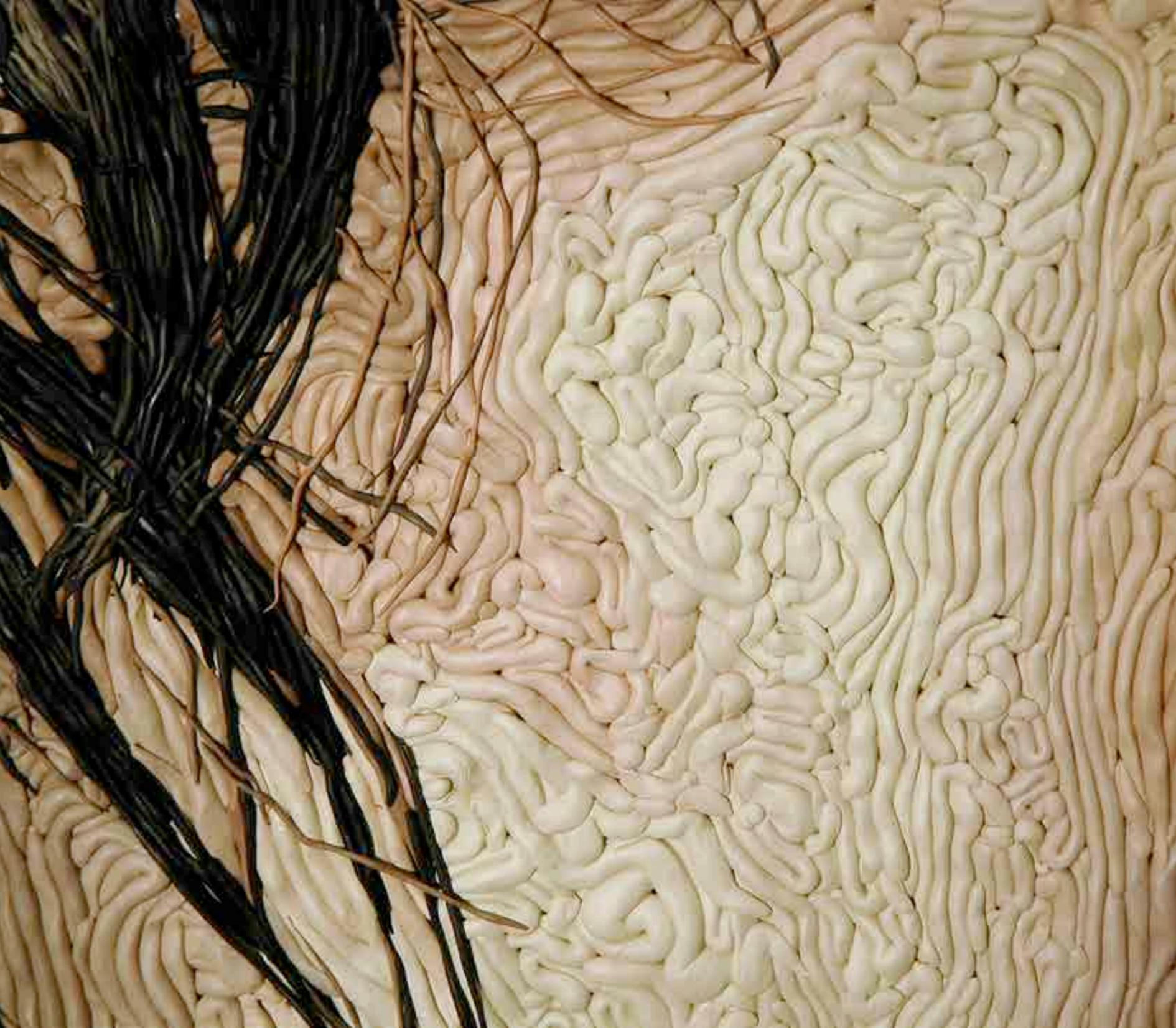
[ILUS. 61] Antonio Berni, *Retrato de Juanito Laguna* (1961). Técnica mixta vía desechos. Colección Privada, Buenos Aires. © Inés y José A. Berni, Madrid.

⁸⁹ Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (ensayos, 1895); el tema “intrahistórico” lo maneja también en su primera novela: *Paz en la Guerra* (1897).

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibid.*, ambas.





[ILUS. 62] *Romeo y Julieta #1* (detalle dorsal, 2008). Plastilina, hilos de algodón y cintas de seda sobre madera.

[ILUS. 63] *El Sueño de la Razón #2* (detalle ángulo inferior derecho, césped, 2007). Espejos rotos, virulana, brea, clavos y alfileres sobre madera.

92 Adorno, "El concepto de material" (1980), p. 198.

93 Nelson Aguilar, curador general de la XXIII Bienal Internacional de São Paulo (1996), justificó su selección del tema de la muestra *Universalis: a desmaterialização da arte*, con un ensayo bajo el título de "Ruptura com o suporte". El libro que inspiró la muestra fue *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-Reference Book of Information on Some Aesthetic Boundaries* (New York: Praeger, 1973) montado al alimón por John Chandler y Lucy R. Lippard.

94 Mari Carmen Ramírez, a su vez, al ser invitada al evento paulista contrarió la propuesta de la bienal con el ensayo antagónico "Re-materialização = Re-materialization" [catálogo de la XXIII Bienal Internacional de São Paulo, 1996]. Se revela en el texto que quien procuró definir un tipo de arte performático y/o conceptual con su idea de *desmaterialización* [Lippard], llegó a admitir, décadas después, que dicho proceso "nunca cuajó".

tornan posible tanto el *trompe l'œil* de una textura dantesca de hueso frontal como también de la imagen hiperreal de una villa-miseria. En otros términos, su postura artística trae a colación la coexistencia en negativo de conjetura y contrapuntos, de contornos y de sus contradicciones, de contrastes y contrasentidos que contrarrestan las progresiones mantenidas del *statu quo*. Esto es, estratosféricas abstracciones estadísticas conviven etéreamente encima de lo más concreto del concreto, del ladrillo y de la chapa. (Ver ILUS 77 y 80) Al proponer la labor colectiva artística (el grupo mínimo de artesanos, el taller de trabajos manuales, el gremio de ideas) se detalla el pilar y *cepillar a contrapelo* (como sugiere Benjamin) la historia de una sociedad que es el máximo fruto del individualismo. Para ellos, este acudir a oscuros esquemas de la Edad Media es tan fructífero como la visualización de los frutos plásticos de Archimboldo; esta es, sin duda, una versión medieval de los llamados *efectos especiales*...

Este tipo de obras exagera una realidad que plantea abstracciones teóricas. Dicho de otro modo, por medio de la figuración (un cráneo a lo lejos) la pluralidad de historias que narran cada uno de sus detalles (autónomos de cerca) configura, esto es, establece o dispone un cuestionamiento radical del arte figurativo. En teoría, la tercera instancia del detalle hiperrealista plantea una idea híbrida de abstracción medieval con el "efecto Archimboldo" en la cercanía total; la primera instancia realista del cráneo (distancia) se va diluyendo hasta desvanecerse como ente abstracto durante el proceso de acercamiento (plan de segunda instancia). Los detalles plásticos de MONDONGO apelan de esa forma a una ampliación estética de los materiales disponibles en manos de la tradición; pero interesa la materialidad, la obra como objeto siempre *rematerializado*. Tal relaboración implica sondear pormenor intrahistórico que, debido a lo hondo de lo *real interior*, parece abstracto. Textura es para ellos el texto, relato que describe su memoria de una forma mental dada, abismo donde figuración y abstracción van fundiendo sus artes. [ILUS. 62] Es ese progreso textual el mismo que hubo, cósmicamente, de la astrología a la astronomía, o bien, microscópicamente, de la alquimia a la química. En sus parámetros textuales, cada una de sus obras se entreteje como imbricada **textura paródica**. En notables desarrollos materiales, la plastilina, la galleta, hilo o bolsas de plástico denuncian (como otras

obras contemporáneas) su emancipación histórica ante el concepto de "forma"; yendo su materialidad más allá de lo tradicional y de las barreras impuestas por los más diversos géneros artísticos, "tales obras hablan gracias al tabú que irradian".⁹² Tabú es prohibición, precepto o veto potencial de algún modo "negativo". Aunque sea contra una *ruptura con el soporte*,⁹³—como los devotos de la DESmaterialización DESearían para liberarse finalmente de las ataduras del llamado "síndrome de moldura-y-pedestal"—MONDONGO los contradice con una especie más real y plausible de "RE-materialización".⁹⁴ La pompa bienal y la circunstancia de asignarle al prefijo "des" el potencial desarmador de materia, infelizmente, se materializó en aquella impotencia antimatérica del vejamen *irrisorio*; para muestra basta un botón y el colmo del delirio lo ilustra una joya del evento paulistano, obra monumental de Anish Kapoor que pesaba varias toneladas. Lo que es "ridiculus", en latín, se deriva precisamente de eso: *hacer reír*...



[HO]: La Historia es la Historia, aunque cada uno de nosotros la introyecte de modo diferente; lo mismo sucede con la muerte. Su insistencia en ella, ¿establece alguna fuente filosófica o, al contrario, un referente histórico reciente del país?

[m+]: Partiendo de dos mitos célebres que implican la muerte (tanto Evita como el General Perón) reiteramos algo que ya mencionamos: la importancia de **La República de los Niños**. La escala infantil del centro de diversiones acentúa la urdimbre de la violencia involucrada en el asesinato de una adolescente trabajada por nosotros, en el taller, como una textura social o un telón de fondo. **[ILUS. 63]** La contradicción en juego aquí es una oscilación que parece constante en nuestro país y es el eje Justicia/Injusticia. El hecho permaneció impune por años y nos pareció que servía como un claro ejemplo del estado de injusticia en Argentina. (Ver **ILUS. 28**)

En el caso también mencionado de las marinas del **Río de la Plata** hechas —ya sea con bolsas de basura o plastilina en tonalidades de rojo— era una clara alusión a los hechos ocurridos durante la última dictadura militar argentina donde el terrorismo de Estado arrojaba sus víctimas desde helicópteros en bolsas de basura al río. **[ILUS. 64]**

Cuando lo abordamos de manera directa, como en el caso de la **Serie Calaveras**, buscamos alejar el punto de visión posicionándonos en el mundo globalizado e hipercomunicado que atravesamos. Partiendo de un tema clásico de la historia del arte, en torno al cráneo, buscamos encontrar una forma de expresar tanto vida como muerte. Mirando el símbolo macabro por excelencia como una excusa para reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de nuestra sociedad; las doce variantes de la serie sirven como contenedor de la temporalidad en que se encaja la raza humana.



LA INTERIORIDAD EXTERIORIZADA

Fuente filosófica ineludible del existencialismo unamuniano es Søren Kierkegârd; o sea, no solo la idea de temporalidad, sino aquello que se realiza fuera del tiempo. Guste o no, el término usado es “eterno” como noción de *interioridad*; tal interior no tiene lugar y carece de tiempo, *es y no es*. Contraria al idealismo, esa actitud insiste en lo mínimo de algún detalle; lo absoluto de un pensamiento es algo tan relativo como inalcanzable. El realismo que opera **MONDONGO** es —sin duda alguna y al modo del trabajo con basura y desecho de su maestro Berni— una realidad *real* que no se da en presencia del objeto ni tampoco la representa el soporte de la obra; implica algo “más allá” que permite tal *presencia* (un término que parece decir pre-esencia). En otras palabras, esa interioridad intrahistórica en la que nos adentra, de ninguna manera es un cimiento para la constitución de “lo real”, sino de lo que carece de fundamento: *abismal* como la interioridad de cada individuo, o bien, *eterno* como las miríadas de tradiciones de pensamiento en las que se apoya el futuro.⁹⁵ No hay ninguna fe en juego ni tampoco ninguna premisa que coloque la interioridad de la subjetividad humana por encima de cualquier exterioridad; el objetivo de **MONDONGO** —como cualquier obra artística que se precie— es simplemente exteriorizarla. Otra de las dialécticas que se plantea es la de *intimar e intimidar*; Kierkegârd diría que la vida solo puede entenderse hacia atrás e infelizmente solo se vive hacia el frente. Y como la propia vida, **MONDONGO** no propone que el espectador resuelva los problemas que plantea (hacia atrás), sino que los viva como experiencia posible (hacia el frente). Le notifica que la interioridad es también una cloaca, intimándolo a entrar en ese túnel subterráneo y terráqueo; **[ILUS. 65]** o le causa un miedo intimidador para poder salir del túnel espacial de Andrei Tarkovsky en *Solaris*. **[ILUS. 66]** Esto es, es incitado a hacer migas y trabar amistad íntima con el fragmento, al mismo tiempo que lo desafía a no acobardarse con pensamientos generales. Luchando por un local de libertad de expresión (y contra la arrogancia ingenua que se juzga todavía revolucionaria en el mundo de hoy), sus obras se fincan tanto en exigir la congenialidad del ayer como en retarla a que use su libertad de pensamiento receptor hoy. Desde un punto de vista de observador existencial, hay dos tipos de ansiedad que me provocan las obras de **MONDONGO**; una inquietud de conocimiento incapaz de abarcar su panorama general (*temor*) y una pena profunda por



[ILUS. 64] *Río de la Plata (Rojo)*
(imagen general, 2009).
Plastilina sobre madera.

[ILUS. 65] Serie Tener un Mundo #1,
*Difícil que lleguemos a ponernos
de acuerdo* (imagen general,
bajo relieve, 2011). Plastilina
y materiales diversos sobre
madera.

[ILUS. 66] Serie Tener un Mundo #4,
Solaris (imagen general,
bajo relieve, 2011). Plastilina
y materiales diversos sobre
madera.

[ILUS. 67] *Calavera #3*
(detalle, órbita ocular inferior,
a la derecha, 2009). Plastilina
sobre madera. El referente es
*Lección de anatomía del Dr. Nicolaes
Tulp* de Rembrandt (1632).

95 Søren Kierkegård desarrolla esas ideas en *Fear and Trembling* 125.6. "The Instant" (The Concept of Anxiety 1.60). *Frygt og Bæven* [Temor y temblor] fue escrito por Kierkegaard en 1843 bajo censura con el seudónimo de Johannes de Silentio.

96 Adorno, "Paralipómena" (1980), p. 394, ambas.

no poder compartir mis emociones (*temblor*) a cada detalle. Dejando su propio negativo sin revelar, en MONDONCO, la *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632) no solo congrega a sus discípulos sino que los disecciona en el tiempo, acompañándolos con Pinocchio o Gardel vestido de gaucho. Con esa inversión de la imagen original, el espacio histórico no solo se disuelve sino que enfatiza—por vía del metalenguaje— el mismo *sacrilegio* que era cortar cuerpo humano para estudio. No existe *temor* kierkegaardiano de parte de ellos para trabajar con negativos, sabiendo que, de haber estremecimiento estético (*temblor* o no), el negativo revelador es inherente a cada espectador y escapa, así, angustiosamente del control de expectativas artísticas.

[ILUS. 67] La interioridad subyace en la *anatomía* del modelo así como en la disección plástica realizada por el grupo argentino; por otra parte, su exteriorización implicaría simplemente la *lección*: orgánica en el caso

de Turp, pictórica en Rembrandt y metalingüística para MONDONCO: su arte solo habla del arte. Sus formas pueden hacernos pensar en ideas visibles, pero lo esencial es que la materialidad artística no la transmite la plastilina sino la intermitencia de sus discontinuidades unidas y rotas, o bien la continuidad hilvanada y a veces trunca. Cabe reforzar, "En las obras importantes **los detalles** no desaparecen en el conjunto sin dejar huella". Tal vaivén es *su estética*: "al producirse, dejan de ser esquemas, precisamente a causa de cierta autonomía de sus detalles."⁹⁶ En ese juego plástico que va y viene, positivo/negativo, el prefijo "inter" siempre se intromete en sus historias; interpela como disector, interpola anatómicamente, intersecta interpretaciones en sus estudiados pormenores y nos interroga en cada intersticio: de divisiones de orígenes y de género, de secciones temáticas, de detalles en corte. Lo objetivo es seccionar Historia hasta meterse en sus hendeduras. Angosturas del Angst..



Y nada mejor para ilustrarnos el oxímoro dialéctico de la *interioridad exteriorizada* que “El Aleph” de Borges. Carlos Argentino Daneri se proponía obstinadamente versificar toda la redondez de la tierra: desde un gasómetro al norte de Veracruz hasta un establecimiento de baños turcos cerca del famoso acuario de Brighton. He enfatizado que los detalles de MONDONGO hablan varios volúmenes sobre su propio *hacer*; el Hacedor Daneri plantea “un poema que parecía dilatar hasta lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos.”⁹⁷ En principio, El Aleph es una idea visible y en palabras borgesinas figura “uno de esos puntos del espacio que contienen todos los puntos”; o, en la propia proyección anhelada por Daneri, “el lugar donde están sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos.”⁹⁸ MONDONGO, a su vez, proyecta esa intermitencia visible desde cualquier punto—*observatorio formidable*, reitero—de su laboratorio de formas. Si Borges dice que vio “el populoso mar”, ellos contraargumentan haber visto a Cristo

surfear sobre su signo la redondez craneana de la tierra cubierta por un tsunami que hacina la sobrepoblación infantil con la superproducción en rompientes de muñecos de plástico y vinilo. [ILUS. 68] De modo igual a El Aleph, su plasticidad opera desde el interior de una vasta realidad tan quebrada como recompuesta—“vi las muchedumbres de América (...), vi un laberinto roto (era Londres)”—hasta semejar el exterior de la ficción hilvanada y trunca con la que Borges confiesa: “vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala”.⁹⁹ Los materiales de MONDONGO moldean esa caótica cacografía que cabría traducir como su *estética*; en ella se miran todos los espejos de la historia de la infamia del arte, aunque ninguno de ellos refleje el ultraje. Y dicha frustración produce—durante el proceso [ILUS. 69 a]—una nítida mística y una multiforme espiritualidad semejante a El Aleph, capaz de traducirse como la ilimitada y pura divinidad; en otras palabras, temor de la idea y, también, temblor visible.



[ILUS. 68] *Calavera #7*
(detalle, hueso frontal superior,
2009-11). Plastilina sobre madera.
Cristo surfear sobre su signo.

[ILUS. 69 a] *Me conformaría con
poder dormir...* (detalle, 2009-13).
Plastilina y materiales diversos
sobre madera. La obra es una
idea evolutiva de la misma
escultura en cuerpo entero.
[Ver ILUS. 69 b]

⁹⁷ Borges, “El Aleph” (1971), p. 164.

⁹⁸ Borges, “El Aleph” (1971), pp.
165 y 166, respectivamente.

⁹⁹ Borges, “El Aleph” (1971), p. 169.



[HO]: ¿Qué es más determinante como pensamiento dominante para MONDONGO, intimar al espectador a que confraternice con la imagen general o a intimidarlo con el desafío propio de cada detalle?

[m+]: Creemos que ambas visiones son de igual importancia, tanto el tema o la infamia del arte general deben equipararse con la manera en la que está construido. Siempre el comienzo de una nueva obra o serie es precedido de una larga discusión en la cual cada miembro intenta dejar de lado su ego (la interioridad) para poder vislumbrar qué es lo mejor para la obra (la visión exterior). Dentro de ese **proceso**, a veces partimos desde el tema y otras desde el cómo se construye, pero nunca comenzamos a realizarla hasta que sentimos que ambas facetas se transforman en una sola. Una misma idea puede convertirse en dos o más obras. **[ILUS. 69 b]**

RUPTURA DE LA UNIDAD : EL RETI-MADE

Las propuestas plásticas de MONDONGO apelan a una ampliación estética (y no solo de lupa) de los materiales disponibles en manos de la tradición. Interesa la materialidad, la obra como objeto siempre rematerializado. El texto plástico con el que se expresan es la propia textura de sus detalles pero, sobre todo, con su materialidad es que transmiten su significado social; en dicha materia confluyen correspondencias históricas del arte y se intersectan planos complejos de vasta significación. Tales signos decodificables son los soportes que estructuran la obra. El colectivo se afirma con el slogan de mayo del '68 en París: **prohibido prohibir...**¹⁰⁰ Repito, la índole de negatividad del proyecto señala “aquella unidad siempre deseable en su mismísima imposibilidad artística. En su *Antiestética*,¹⁰¹ Luis Felipe Noé llamó teóricamente el fenómeno como “ruptura de la unidad” y lo hizo sabiendo que era partícipe de “Una sociedad donde lo que no está prohibido es obligatorio”.¹⁰² O sea,

[ILUS. 69 b] La artista en el taller transitando con sus ideas entre el paisaje del delta entrerriano, la *Calavera # 9* y la instalación (en proceso) que parcialmente terminó llamándose: *Me conformaría con poder dormir...* [ver ILUS. 69 a]

100 “Il est interdit d’interdire”, es una frase que puso en circulación el humorista francés Jean Yanne. Fue retomada por algún anónimo personaje al fragor de esos días de mayo, escribiéndola en los muros de la Sorbonne, siendo pintada también en calles céntricas de la Rive Gauche.

tal obligación es la ruptura, la prohibición de unidad y dicha postura crítica del grupo se encuadra en los moldes, siempre móviles, de un metalenguaje: hace crítica de una visión crítica.

En MONDONGO no hay re/producción ni fotocopia de conocidos originales sino el inobjetable re/procesamiento de otro proceso y/o de otra época. La cercanía de los temas conjugados provoca vínculos plurales de lectura; uno de ellos me parece pertinente aquí. El famoso “urino!” [*Fountain*, 1917] de Marcel Duchamp no solo ilustra, hasta su milimétrico detalle, la firma de R. Mutt; conserva además la posición original. **[ILUS. 70 a]** En este caso—rodeado además de la violencia de granadas y pistolas—opera de modo violador al ser detectado otro nexos posible; parece ser (por el tamaño y la distancia) la matriz extirpada del personaje femenino del que aparece un rostro juanarquizado. **[ILUS. 70 b]** Cada lector lee la obra *ad libitum*. Macrocósmos multitudinario y escala microscópica impiden

la inmediatez del “bautizo del objeto” neodadá; aquí, la transgresión de MONDONGO quiebra otras reglas de la plástica, viola concesiones genéricas, desobedece reciprocidades instituidas de la cultura y de su culto. Dicha mezcla estigmatiza el santísimo sacramento “apropiativo” de la Iglesia Duchampiana (en su total aislamiento) y ultraja así su carácter cristiano-accidental; lo hace, a su vez, con un arte que procura intransigencia: “crisma” osificada, calavera veraz. Parámetro fijo, el detalle dialoga con su prójimo aunque lo haga explotando *más allá* de la evidencia de las granadas; su fuerza de expansión es hacia adentro de varios siglos y valores; implota, esto es, denota una detonación de técnicas, de políticas e, incluso, de “estéticas”. Reitero, **su parodia es serísima**, de tal modo que sus fragmentos son esquirlas de una implosión que no es directamente formal (aparente, visible), sino crítica; o sea, mediata en su raciocinio dado en raciones, perfectamente medido en partes. El arte de esa *lectura que implota* no sucede en la superficie de sus soportes sino en los abismos



mentales de cada observador; por eso, tal vez, su arte urde, aturde y se desvanece como materia prima en la obra hasta alcanzar la materia gris del observador.

La **ruptura de la unidad** que ecuacionan algunas series de MONDONGO tiene un desarrollo dialéctico en dos tiempos; primero la *ruptura*: “el interés por lo quebrado y fragmentario” y, en seguida, la *unidad*, o sea, supuesto básico, remoto e innecesario, “de sociedad abierta pero obsesiva aún por el orden”. A juicio de Adorno, lo que define una obra es el rango de su posición y el fragmento (y con él cada detalle) contiene ambos momentos.¹⁰³ Y las dos temporalidades, en mi opinión, se interconectan de manera reticular.

¿Por qué reti-made y no ready-made...?

Hecho de redes relacionales, el “reti-made” de MONDONGO anula las funciones atribuidas al “ready-made”; recontextualiza textual y plásticamente con otros nexos lo que pretende carecer de contexto anhelando incluso autodefinirse como obra-de-arte. La función aislante de éste es aniquilada por el entorno reticular de diversos factores; quiérase o no, el antiarte duchampiano es **REartistizado** vía parodia por la escala ridícula y el material inusitado que emplea paródicamente MONDONGO. La inmediatez del “bautizo del objeto” se pone en tela de juicio a través de una negatividad mediata que desbarata su sentido original; esto es, el observador debe articular la profusa mediación que entreteje la red de nexos semánticos (urinol, matriz, granadas). La suma de todo esto es cualquier cosa, menos una: “un ready-made”. La copia minúscula de éste solo es cable en esa causticidad inversora que arruina el cuño alrevesado de la utopía duchampiana; la crítica de su crítica viene a rotular



[ILUS. 70 a-b] *Calavera # 5* (detalle, hueso frontal, 2009-10). Plastilina sobre madera. En el primer caso aparece el urinol duchampiano (ceño) y a los ojos del observador otro tipo de nexos pueden establecerse.

¹⁰³ Adorno, “Profundidad” (1980), p. 250.

¹⁰⁴ Noé, “La coyuntura actual”, *Antiestética* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988), p. 148.

¹⁰⁵ Noé, *Una sociedad...* (2003), p. 21.

¹⁰⁶ Noé, “La coyuntura actual”, *Antiestética* (1988), p. 198. En torno a las ideas de *ruptura y unidad* consultar Capítulo X “El caos como estructura”. pp. 193-202: 196.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

(metalingüísticamente) otro tipo de crisis del objeto, desaprobándolo: R. Mutt ya no es seudónimo del incógnito Duchamp, sino que rubrica tan solo la “falsedad del autor” en cualquier obra *apropiativa*. Esto es, el concepto urdido por el “reti-made” atrapa en sus redes un cardumen de significaciones evasivas y, al mismo tiempo, inmoviliza la insignificancia que únicamente puede resbalarse en la profundidad cutánea del *look* posmoderno. De ese modo, el sintagma narrativo de la obviedad *palmaria y elemental* duchampiana se trastoca en complejo paradigma poético. Algo de tenor tan incierto como aquella misma incertidumbre del arte: *lo que no puede ser*. A través de tal cuestionamiento se manosea *la apropiación* como lugar común utilitario de la contemporaneidad al rechazar lo aprovechable adoptando lo impracticable: *lo que no puede ser y tienen que quererlo*. MONDONGO localiza, así, el sitio operativo de su política artística (astuta, hábil, calculadora, marrullera) en la plena negatividad REproductora de su REapropiación; ahí subyace la trama de redes comunicantes. Su opción significativa busca “la estructuración del caos”; y eso significa, para ellos, *lo apropiado* y convenientemente *propio*.

No cabe la menor duda, desde las primeras tendencias radicales en el arte de la segunda posguerra vivimos dos exigencias: la organicidad y la objetivación. Más allá de todas las ideas en torno a la desmaterialización del arte y/o al propio antiarte, una de las formas de manifestarlas es la tendencia hacia el objeto, hacia la cosa en sí. Quiérase o no, la pervivencia del valor cuantitativo del mundo administrado o de la mercancía en el pináculo del capitalismo son síntomas de esa *objetivación* incuestionable. Así, la *visión orgánica* está en abierta oposición a toda aquella nostalgia de un ideal que se conoce como “orden”. Visto desde ese ángulo, el *estructurado desorden* propuesto por MONDONGO es, antes de más nada, impugnador: el esculpir paródico de una pintura. De modo semejante a los collages bernianos, con su obra se pinta y se esculpe a la vez; y es en el meollo de dicha simultaneidad que proyecta su gran contribución al arte contemporáneo. El relieve de sus “objetos” se articula en el espacio con la organicidad de una escultura, aunque su tiempo interior transcurra en el plano como objetivación de una pintura. En ese vaivén (entre pintura y escultura), la dualidad de género plantea un desafío a la idea de “unidad”. Esa búsqueda de una salida (informal) a la pintura fue descrita por el teórico y pintor Luis Felipe Noé, en su *Antiestética*, dentro de la

propia coyuntura de los sesenta: “Significa una voluntad de ruptura de la contención del bastidor, una voluntad de convertir a la materia a tal dimensión, que se transforma en nueva forma”.¹⁰⁴ Él mismo, siendo el crítico mordaz que trazó e ilustró una idea estancada de su medio —“Una sociedad que teme su propia movilidad porque desequilibraría su estabilidad”¹⁰⁵—, fue capaz de vislumbrar un potencial más allá del influjo europeo o norteamericano. Noé sugiere, además, que “dentro del objeto que se ha realizado en Argentina, hay un **potencial caótico** y de drama mucho mayor”.¹⁰⁶ Tal vez involuntariamente (vía el potencial de sus detalles y el caos de sus composiciones), MONDONGO sigue de cerca las dramáticas pistas dejadas “antiestéticamente” por Noé; para quien, el uso simultáneo de lo pictórico y lo escultórico, de dos ámbitos distintos en su tratamiento del espacio, de dos conceptos formales de diversa expresión, tendría como objetivo básico: “la ruptura de la unidad; [que] es una gran posibilidad ya que permite la liberación del viejo concepto de la tela con bastidor, del rectángulo u otra forma regular como recinto de la pintura y posibilita la invasión del caos al espacio”.¹⁰⁷ Ese *caos perfectamente estructurado*, MONDONGO lo traduce encajando en el soporte su escultura, así como sus diversos materiales pintan en relieve; [ILUS. 71] su “invasión” de tiempos artísticos y espacios estéticos es, más que una explosión integral, una profundísima “implosión” desintegradora dentro del meollo tradicional de los géneros. *Reuelta*, para ellos, no es revolución sino, más bien, el rodeo de una lectura crítica que regresa al origen.

[HO]: No cabe duda que el legado duchampiano ha marcado a fierro gran parte de la producción “apropiativa” de las últimas décadas. ¿Cómo percibieron críticamente Ustedes, desde un inicio, esa coyuntura que el paso del tiempo ha desgastado al máximo?

[m+]: *Tras haber transitado el mundo del arte casi dos décadas, tenemos la sensación que la mayor parte de la producción artística actual—aquella que cuaja dentro de los moldes del Mercado Todopoderoso—se halla en un estado similar a aquel rey desnudo que tan bien describe Hans Christian Andersen en su cuento: El traje nuevo del Emperador... El poder arropado de palabras rimbombantes, pero invisibles a la obra.*

La obra de Duchamp y su capacidad corrosiva sobre los estándares que la precedieron, siempre fue un punto de referencia para nosotros. Sin embargo, la estela de la misma ha venido generando desde hace décadas una producción artística más relacionada con necesidades del mercado de generar paradigmas usados como justificativo de muchísimas tendencias actuales; algo muy propio que devoró el mercado contemporáneo convirtiéndolo en mercancías. Que no se malentienda, somos grandísimos admiradores de la genialidad de sus propuestas y de su importancia en el Siglo XX; eso no quiere decir que detestemos y confrontemos con nuestro trabajo la lectura infame, achataadora que se hace constantemente de su legado.

Creemos que, en los tiempos que corren, es más radical intentar encontrar una nueva manera de pintar que intentar hacer un nuevo chiste de élite. [ILUS. 72] Por definición, la simple apropiación sin mediación ninguna no implica la aparición mágica de una “obra de arte”. Ante ese panorama, territorio donde casi todo fue recorrido, insistir en la tecla menospreciada de la pintura, a nuestro juicio, puede abrir nuevos caminos.

EL RECONTRAPODER DEL FRAGMENTO

Fuimos criados ideológicamente al calor sofocante de la Guerra Fría en un enclave vital del espionaje internacional en los sesenta: la Ciudad de México. Entonces el mundo se manejaba con dos pesas y dos medidas; los dos pesos pesados tenían áreas de influencia ideológica, las medidas de lo individual y lo colectivo eran clarísimas: la balanza oscilaba normalmente con sus dos platillos. Hoy, la balanza no es tan siquiera un balancín juguetero ni tampoco un balance comparativo; es, a no dudarlo, una báscula oxidada y desvencijada con un brazo más erguido que el otro: el brazo derecho del mercado. Hace décadas ya que la línea divisoria se disolvió hasta lo impensable; que lo diga Rusia... por no decir China. El mundo actual tiene el semblante de un pasmo autosatisfecho en su **unanidad impasible**. El neoliberalismo llegó para quedarse; en la última, Confucio no se confundía con pictogramas: “una imagen vale por mil palabras”. Sí, nacimos en el subdesarrollo, y ese mundo tercerizado por el colonialismo inamovible nos alimentó de aquellas querellas desde niños; las extrañamos no porque hayan dejado de haber sino porque el *Big Brother* nos las ha borrado del mapa del tesoro circulante. Como es sabido, lo que no aparece en pantalla NO EXISTE.



[ILUS. 71] *Calavera # 9* (detalle, pómulo y órbita ocular derecha, 2010-12). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 72] *Calavera # 10* (detalle, foso nasal, 2010). Plastilina sobre madera. La imagen es del cuadro cubista *La femme qui pleure* (1937) con el que Picasso retrata a Dora Maar.

Opero yo desde la superpotencia a la cual lo único que interesa es su escuetísima hegemonía planetaria y no la complejidad del mundo; tal es el valor supremo del pragmatismo. Punto de partida tajante es la inclusión del arte entre los bienes de la sociedad de consumo a cargo de sus *vested interests* y punto final. La vigencia se encarga entonces del arte-producto, de la obra-cosa, de la mercancía cultural. Uno de los aspectos que siempre me atrajo hacia MONDONGO no solo fue su veta inventiva —aquella faja real-ficcional y/o su filón crítico-artístico en vena de desacralizar de todo— sino el hecho de haberla trabajado a profundísimo nivel semántico. Me llevó décadas de esfuerzo intelectual para ir más allá de aquellos parámetros convencionales (casi biográficos) de la historia del arte, procurando entender a creadores experimentales que propusieran teoría para cimentar sus conceptos en torno a su invención; décadas después, viviendo ya en EE.UU. tuve que captar y que aceptar crasas imposibilidades cuando el referente implica arte como inversión. La fantasía que circula en torno a la obsolescencia del péndulo centro/periferia sigue siendo una mentira de la retórica poscolonial, un embeleco sin belleza; farsa como el embrollo sin brillo con que la ingenuidad posmoderna se obstina en negar jerarquías y universales.¹⁰⁸ Es un **megacentralismo** en escala antes impensable. De dinastías orientales a imperios occidentales, nos engloba aunado a la idea misma de “globalización”. Nadie que haya salido de su país (periférico ante la Historia Oficial) cuestiona la contundente centralidad

MONDONGO ESTÁ EN EL DETALLE...

de esa realidad constatable y dirigida desde **HQs** del mercado de capital global; nadie que haya superado la mayoría de edad respecto a las manifestaciones artísticas contemporáneas; nadie inmune al sarampión neoliberal (enfermedad infantil del capitalismo). En efecto, esa fiebre se ha incrustado también hasta la médula del arte y es detectable no solo en la *niñez envejecida* de su estilo de pensamiento, sino aún en la propia piel manchada de su superficialidad.

Entendido esto desde una realidad mercantil que produce incentivos fiscales, “**el objeto**” seguirá siendo endiosado mientras se mantenga orientado al lucro económico porque responde a una imperiosa necesidad social: omnipresente y soberana. La expectativa circulante —y no *el principio esperanza* de Ernst Bloch¹⁰⁹— es que no la venga a importunar ningún sistema que cuestione (como antes de 1989) ya sea el arte como mercancía o bien la economía de su capital simbólico. Ponderando impulsos utópicos como el de Bloch, Adorno piensa no solo en posibilidades artísticas, por irrealizables que parezcan, sino en algo que translucen ciertos principios de MONDONGO que no se dejan aterrar por la ideología positivista (de alta tecnología). Refiriéndose a la autenticidad posible en el arte, el dialéctico señala que “La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura. (...) La afirmación no envuelve lo existente con el falso brillo de una aureola, sino que se defiende contra la muerte, fin de todo dominio. (...) De esto no puede dudarse a no ser al precio de considerar la muerte misma como esperanza”.¹¹⁰ Articulada cuando nada muerto ni nada informe queda en ella, la opacidad sin aura o sin aureola, como se desee, de la serie Calaveras es una veracidad a toda prueba; cuestiona, entre otras cosas, la inercia cotidiana de una historia en movimiento uniforme y de su arte que reposa, cómodamente, en módulos de modas.

Quien no parta en el siglo XXI de ese *sine qua non* del arte actual —y cuya “agencia” oscila de la inversión neta al producto, pasando por la industria de la cultura— se engaña a sí solo:¹¹¹ enamorado aún de la máscara romántica del *poète maudit* o, peor aún, incapaz de quitarse el disfraz revolucionario del terrorista de salón que exhibe sus tiroteos de documentos o planifica atentados de cuadros. [ILUS. 73] MONDONGO se mantiene rebelde y su postura es inflexible en el meollo de “Una sociedad



conservadora de todas las revoluciones del mundo”.¹¹² Esto es verdad, lo único que conserva es aplomo con que equilibra la circunspección de sus conjuntos; o sea, la lentitud infinita y anticomercial de cada una de sus producciones. En cada uno de sus pormenorizados *objetos*, el detalle no interesa en MONDONGO como tema aislado del conjunto sino como diálogo polifacético; subyace ahí una de sus variadas dialécticas: la percepción de lo imperceptible. La especificidad de su temática abrumadora, además encaja cientos de fragmentos artesanales en la inevitable artificialidad del montaje; encuadra, también, cada uno de sus artificios como si fuera un factor corrosivo de su realidad paródica. En ellos, los detalles abjurán de aparecer como un *continuum* fundado en la unidad (cráneo), su torrente de vivencias del arte narra una continuidad rota de su historia y dicho quiebre es precisamente su estructura: el principio “estético” de su **construcción**; en los términos adornianos, lo forma “la severa



primacía de un todo planificado sobre los detalles y su conexión sobre la **microestructura**; en virtud de ella, “cualquier arte nuevo ha podido llamarse montaje”.¹¹³ Estos desechos así organizados son los que hacen perceptibles las *cicatrices visibles del sentido* en una sociedad que, de modo ostensivo, lo soslaya; en otras palabras, la propuesta de MONDONGO tiene como punto de partida impugnador la *crisis del sentido*. Lo artístico que impregna la crítica de sus objetos funge de transmisor de alta frecuencia enviando una infinidad de significados e imágenes; decir “imagen” aquí es sugerir imaginación significativa, o, más precisamente, la figuración de una transfiguración...

La pluralidad de su práctica “discursiva” se expande sobre el soporte por medio de recursos plásticos que ofrecen una cartografía crítica del arte donde se mapea (en detalle) la singularidad de lugares descomunales que escapan al registro rígido de la Historia Oficial; sus formas alteran la discursividad, cambian los signos, varían la Historia, esto es, innovan lo

más ancestral de sus fuentes primarias. Existe un sinónimo de *invención* (*invenio* es “encontrar” en latín), el cual juzgo pertinente aquí para MONDONGO: ya sea en el sentido de *hallar* la anécdota pertinente para forjar los fragmentos dialogantes o bien de *descubrir* cómo enhebrar los nexos para que sus temas dialoguen. Sus manos manosean el proyecto de una realidad plástica de cada historia con la irrealdad paródica de la plastilina; así modelan también toda aquella crítica naturalista al cambio climático; en fin, MONDONGO idea tensiones dialécticas que superan el realismo por ser incuestionablemente “reales”. Ejemplifico: la textura violada del Río de la Plata introyecta subtexto histórico reciente; pinta en cuanto forma de escribir la historia sin dejar de esculpir el recuerdo del sufrimiento acumulado. (Ver ILUS 25) Las medidas represivas del Estado son algo tan inaceptable en el cuerpo social de los hombres como cualquier represión artística que refrenara un levantamiento espiritual en su política crítica. El alma de MONDONGO no se reprime nada, ni siquiera operar creativamente con balas de 9mm. [ILUS. 74]

[ILUS. 73] *Romeo y Julieta # 5* (detalle, foto Manuel Mendanha simulando el pasamontañas del Comandante Marcos, 2008). Camisa de algodón recortada y plastilina sobre madera.

[ILUS. 74] *Che Guevara* (detalle, 2003). Imagen en alto contraste de la famosa foto de “Korda” (Alberto Diaz Gutiérrez, 1960), hecha con 10,500 balas 9 mm corto sobre madera. [Ver último spread en este volumen]



113 Adorno, “Crisis del sentido” (1980), p. 206. Este tema específico en torno al “montaje” es desarrollado con énfasis en la teoría vanguardista de Peter Bürger, un disfrazado discípulo de Adorno con cuyas ideas (aunadas a conceptos de Lukács y a Benjamin) estructura su propio esquema. Bajo el trasfondo adorniano define que “el montaje presupone una fragmentación de la realidad”. Ver “Montage”, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp. 73-82.

114 Noé, *Código rompecabezas sobre recontrapoder en cajón desastre*, (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974), pp. 65 y 85, respectivamente.

Escribiendo yo sobre el pensamiento de Noé—su importantísimo cariz *noético*, es obvio— hacía ver el valor intelectual que le otorga a sus escritos (enfocados en el mundo absurdo que nos engloba); me refiero tanto a la dialéctica de aporías u oposiciones ilustrada—por medio de slogans publicitarios de época— en *Una sociedad colonial avanzada* como a las antítesis de su novela *Recontrapoder*, uno de cuyos protagonistas se llama, precisamente, Paradoja Capicúa. Sensible a toda aquella realidad absurda de equivalencias, “Recontrapoder estaba plenamente consciente de que lo negativo es positivo y viceversa” y vive posmodernamente contradiciéndose. Igual a una cinta de Moebius, el interior de lo dicho (lenguaje) se convierte en su exterior (metalenguaje) y viceversa. El bagaje del autor como artista plástico le permitía el reflexionar sobre esa inversión que la cinta nos da sin abandonar la superficie; el soporte del argumento, digamos. De ese modo revela con naturalidad colorística la idea de un lenguaje crítico que se sitúa por tras o más allá de otro (y tal es el alcance del prefijo *meta*). Sin duda, la mejor definición cromática que

conozco de **metalenguaje** es, precisamente, la de este teórico-pintor: “Y así Recontrapoder percibió que arrojaban por una ventana iluminada por las llamas de un rojo naranja bermellón carmesí purpurado, un cuadro que representaba un incendio donde estaban arrojando un cuadro de un rojo naranja bermellón carmesí purpurado por una ventana”.¹¹⁴ Hay un incendio *macro* en una de las obras de MONDONGO cuyas llamas llamarían la atención *en micro* del más apasionado coleccionista de calcomanías. [ILUS. 75] (ver portadilla) Percibo en esa micro-dialéctica (en detalle) un lenguaje macro (de lejos)—cuya apariencia transmite una predominancia de los colores rojo, amarillo y naranja propios a las llamas— que habla críticamente de otro(s) lenguaje(s). Snoopy, Mickey Mouse, el gato Garfield y el General José de San Martín se amontonan jugueteando con sus congéneres donde la profusa sobreposición no es sino una paradoja-de-paradojas: relación, secuela, efecto. Aquí, el concepto “ventana” no es exactamente el del programa Windows; implica, más bien, una apertura privilegiada para entender los microencerramientos desde los cuales maniobra MONDONGO el preciosismo milimétrico de sus macroproyectos.

[HO]: El arte globalizado peca de una mismicie casi pavloviana y lo más industrioso de sus tecnologías solo parece producir reflejos condicionados. ¿Qué piensan Ustedes, a través de su obra, de la unanimidad del mundo actual?

[m+]: *Uno va recorriendo los lugares de exhibición del arte contemporáneo y resultan como mantras de las mismas marcas, una y otra vez repetidas al infinito. Ante nuestros ojos, gran parte de esta producción carece de “aura”, con temas edulcorados que permiten su fácil asimilación visual y que no buscan más que interpelar superficialmente al espectador: a decorar o impactar desde la super monumentalidad. Usualmente, es una buena broma realizada por manos ajenas y, en la cual, lo que prima es la sensación de una supuesta novedad que, una vez deglutida por el sistema de compra-venta, envejece a toda velocidad ya que es reproducida hasta el hartazgo en los medios de difusión. Uno puede ver distintas versiones de la misma idea en cada una de las incontables ferias; si alcanza el interés de los curadores de moda se podrá ver la obra en cada bienal, en cada muestra colectiva de museo y así sucesivamente.*



Después de algunos años mostrando obras en ferias, empezamos a sentir que nuestro camino obligado era en paralelo. No nos excitaba el hallar una fórmula (para producción rápida) y encajarla en las normas temporales del mercado. Por un lado, nos fue imposible y, por el otro, no quisimos poner la cabeza bajo guillotina haciendo obras cada tres meses; trabajos que fueran exhibidos para venta inmediata. Tomamos la decisión de hacer solo aquellos que incentivaran nuestro entender, evitando así, como razón de ser MONDONGO, lo que hace en poco tiempo el mundo desechable. Partimos, principalmente, con dos objetivos: Serie Calaveras y Argentina (paisajes de Entre Ríos). El principio era aceptar como único deadline nuestra conformidad con el resultado final de las obras. Así, ambas series crecieron en paralelo a lo largo de cinco años; afortunadamente, las calaveras fueron descubriendo sus propios destinos (de exhibición) a medida que se concluían. Con la serie de paisajes, bajo el título **Argentina**, sentimos la necesidad de mostrarla por primera vez en Buenos Aires. Un lustro de ausencia después, en estas latitudes, tuvimos el gran placer de mostrar la elipse de paisajes en el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). En este momento (2016) es medular para nosotros ser fieles al tiempo que cada proyecto demande sin prestar atención a cronologías y agendas desde fuera (timing...).

LA VITALIDAD DE LA MUERTE

Haciendo de tripas corazón con su nombre, MONDONGO ha asumido una guerra de dinámica cordial contra la inercia anémica de su generación; su serie Calaveras diría que la vitalidad de la muerte no es metáfora. Navega a contracorriente de la obiedad constatable, de la facilidad altamente productiva; sus piezas consumen una infinitud de tiempos y un insondable alcance de espacios. En sus obras se acepta la realidad como adefesio y cada propuesta se integra —de lleno— a un *contenido de integridad*, aunque pueda parecer ridículo o grotesco. La liberación de amarras tradicionales está en juego o en tela de juicio. El colectivo pone el dedo en la llaga dolorosa de mitos contemporáneos y los señala transformándolos en ironías políticas, en sátiras históricas o bien en **por menores estét(ri)cos** puros. En uno de sus momentos cumbres del montaje, hallaron un vislumbre paródico que funge como dato unificador; lo genera el escorzo de *La lamentación sobre el Cristo muerto* de Mantegna (1480) y lo acompañan en semejante posición, (desde el siglo trece a. C.) el sarcófago de Tutankamón, el cuerpo limpiado del Ché Guevara mostrado en la lavandería del hospital de Villagrande (1967)

[ILUS. 76 a-d] **Calavera # 8** (detalle, foso ocular, a la izquierda, 2010-11). Plastilina sobre madera. El poeta florentino emerge de la sombra infernal.

Calavera # 2 (detalle, maxilar superior, 2009). Plastilina sobre madera. Borges, como el resto del mundo, no se despegaba del televisor.

Calavera # 8 (detalle, foso nasal, a la izquierda, 2010-11). Plastilina sobre madera. En el amontonadero de libros de alta y baja cultura, no podía faltar la obra maestra de Dante.

Calavera # 7 (detalle, hueso frontal, a la derecha, 2010-11). Plastilina sobre madera. Dante parece declamar alguna estrofa de su obra magna.

115 Marchán Fiz, "El arte objetual y su concepto" (1988), p. 169.

116 Adorno, "La estética tradicional como irreconciliable con el arte actual" (1980), p. 439.

117 Los referentes de la imaginación ensambladora de Borges son infinitos: en este caso *Hamlet*, *Leviathan*, *The Crystal Egg* (de Wells) y, a mi juicio, *La Divina Commedia* (1308-20). Tomo yo éste último como ejemplo de su "invención de razones" en *El Aleph* (1949). La empresa de amor infinito de su personaje sudamericano para escribir en *Cantos la Tierra Entera* y aquel "inefable centro" del relato solo se igualan al del florentino que escribió su magno poema: aquel en cuya Gran Verdad se concentra "el amor que mueve el sol y las demás estrellas". Tres tercinas del "Paradiso" son significativas para tales nexos.

Primero, la idea de *simultaneidad de todos los tiempos*, que en *El Aleph* ilustra "el observatorio formidable" de ese instante ilimitado donde "la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito" es inútil; para Dante, es verse las cosas contingentes en sí mismas, aunque solo a través de "un punto", siempre en tiempo presente, que es Dios: **[Par., XVII, 16-18]** *così vedi le cose contingenti anzi che sieno in sè, mirando il punto a cui tutti li tempi son presenti.*

En segunda instancia, hay aquel casi ilegible *sphairos* redondo que —al fragmentarse de manera plural— provoca la Revelación. En Borges, él y el primo hermano, Carlos Argentino Dan[te Alighi] eri, estuvieron pedidamente enamorados de Beatriz [Elena Viterbo]; en Dante, el amor beato de Beatrice lo encamina hacia el centro del Gran Círculo; un cerco cuyo conjunto revela, en su movilidad tan repentina y puntual, que Él nos ilumina bajo el fuego del amor: **[Par., XXVIII, 43-45]** *mira quel cerchio che più li è congiunto e sappi ch'el suo muovere è sì tosto per l'affocato amore ond'elli è punto.*

Finalmente, el concepto borgesino de una *ubicuidad total* implica "uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos"; en el de Dante, esa mujer que viéndolo lo cuida, habla de una Verdad Puntual que nos "emparaísa", ahí, donde lo celestial y lo terrestre convergen: **[Par., XXVIII, 46-48]** *La donna mia che mi vedèa in cura forte sospeso, disse: "Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura."*

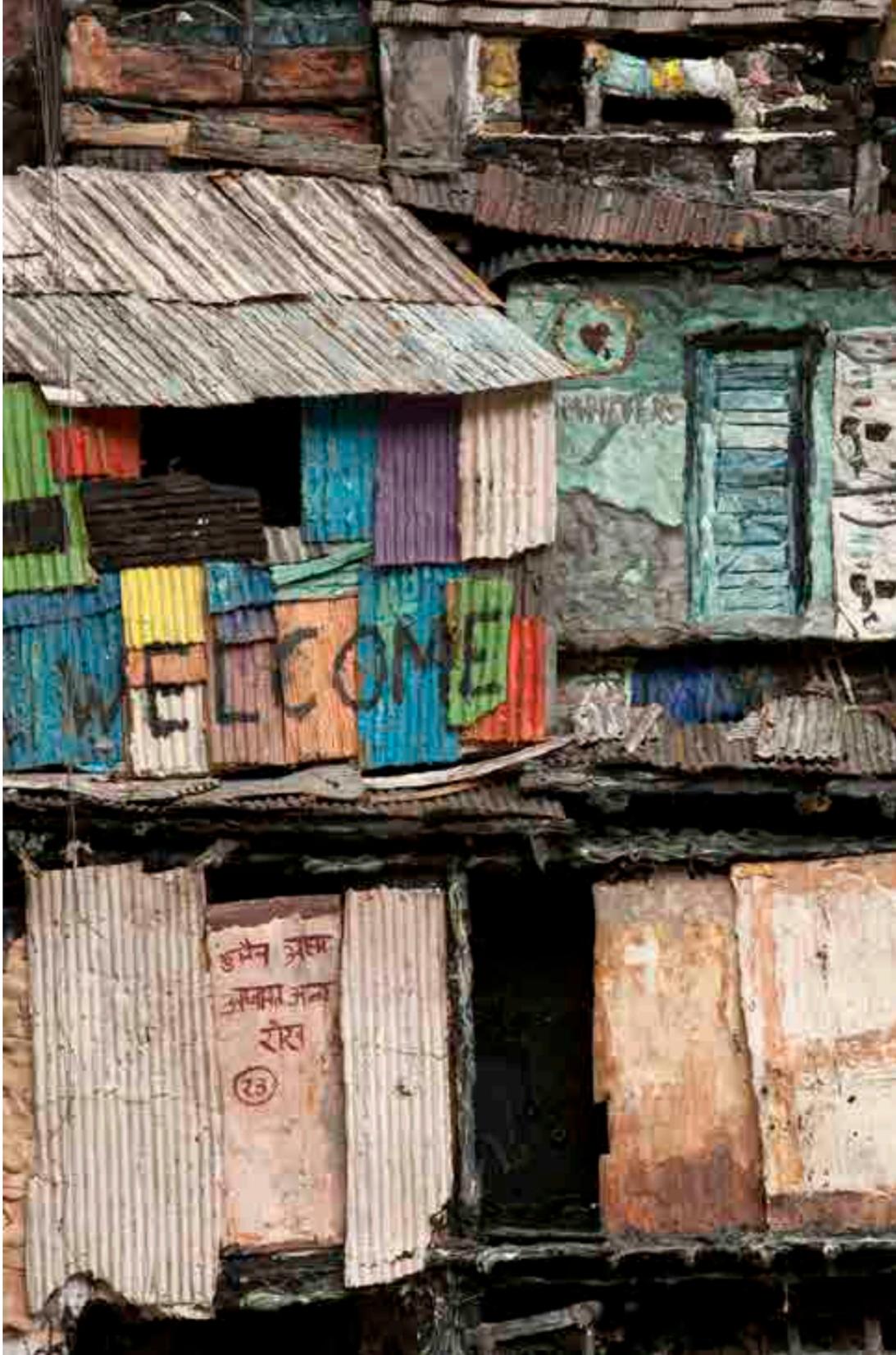
y el propio Presidente Kennedy (1963) en su ataúd oficial. (Ver ILUS. 16) ¿Pero qué los une? La vitalidad de la muerte, o sea, una tétrica estética bajo cuyo humor sombrío la muerte iguala diferentes versiones del poder: celestial, faraónico, sedicioso, imperial. Cada uno de estos elementos tétricos y sus conceptos estéticos son (como lo describe Marchán Fiz), "los cadáveres objetuales proporcionados por el ritual de la destrucción y del consumo".¹¹⁵ De la política destrucción y del arte de consumo, de una visión crítica de la estética y ¿por qué no? de la persistente ética que acusa, pero sin valerse de una axiología moralista. MONDONGO tiene plena conciencia de que la estética tradicional es irreconciliable con el arte actual. Tal parece que hubiera una conciencia social estancada frente a lo moderno. Adorno duda de la existencia de un suelo firme donde, en algún momento, haya podido crecer el arte; lo actualiza con el negocio de la cultura y departamentos de arte. Una ambigua (im)posibilidad lo define siempre como *infinita interrogación*: "El arte trata entonces de refugiarse en su propia negación, intenta vivir por medio de su muerte".¹¹⁶ La realidad donde se apoya la serie Calaveras no se niega a responder, aunque sus respuestas tiendan siempre hacia el signo menos.

Todo ello circunscrito —como si fuera sin ninguna intención— en una serie polisémica de Cráneos (doce en total) donde mitos inmortales-inmorales de la Historia posan juntos en el escorzo reductor de plastilina detenida; allí, en esa perspectiva de muerte ilustre y en el meollo de sus significaciones decantadas estéticamente y cantadas de modo ético. Pero la estrategia es **puntual**; minuciosas facetas desdobl原因 *El hombre unidimensional* y recalcan el pluralismo que plantea la simultaneidad universal de una armonía visual (aunque ésta sea paródica o plástica). Se señala, así, hacia un punto tan inconmensurable como *El Aleph* de Borges: ese luminoso tris abarcador que reúne todos los instantes;¹¹⁷ instantes que MONDONGO multiplica sobre el tablero de su ajedrez de puntos luminosos como en Alighieri. [ILUS. 76 a-d] Desde esa tónica de altísima composición dantiana y humana descomposición dantesca emana un infernal olor mefítico a corrupción, mefistofélico a malogro, alteración, desarreglo. Tal es el soporte panorámico que el grupo compone. He ahí otra mordaz dialéctica de sus montajes: la composición de la descomposición.¹¹⁸ No en vano se declaran seguidores de una identidad en cuyos principios reiteran, con su *hacer*, desdoblamiento plásticos de la realidad matérica montados críticamente por Antonio Berni.



Para aquellos individuos obsesivos con las clasificaciones y que deseen ver la propuesta de MONDONDO y sus *hechos antiestéticos* como hechura que alcanza niveles de suprarrealidad, hay una única salida. La de encerrarlos en el casillero correspondiente al “Juego del cadáver exquisito”;¹¹⁹ y es fundamental situar la inasibilidad estilística del grupo alejada de ordenanzas decimonónicas que no convencen. El ludismo de la parodia engloba lo referente al “juego”. Desde el punto de vista “cadáver”, soy llevado a entender su operación vía *restos* de la historia del arte. Atisbo una moral(eja) enseñándonos de manera didáctica que, cada vez más, vivimos rodeados de *despojos* (culturales, sociales, urbanos). Me llevan a pensar que somos *víctimas* de la peor ceguera histórica, aquella que no quiere ver la eternidad de lo mismo. Lo que anima los retablos de MONDONGO es el cuño *casi inanimado* de desalmados hacinamientos y vastos vaciaderos sin alma; una obra que es encerrada en un cajón por otra obra. Por otra parte, lo “exquisito” es esto: esmero laborioso y lente atento, detalle delicado y dedicado a una fina crítica. La lentitud manual más anticomercial posible cuya producción nos cala con la corrosividad de una verdad tan penetrante como desnuda. Hay esquisitez *antiestética* en sus impugnaciones: trazan parámetros de “una pintura de visión quebrada”, la cual raya en el esculpir.¹²⁰ [ILUS. 77] El punto de partida de ambas es *el caos como estructura*.

A pesar de su preferencia (adornianísima) por el polo negativo en sus críticas, parodias, paradojas, montajes, tomas y temas, MONDONGO opera una de sus dialécticas —**vital-mortal**— donde ese vaivén es neutralizado por La Muerte, la gran igualadora. De un modo u otro, tal “constelación” destaca más que otras: proyecta una luz (de entendimiento histórico) sobre un objeto bajo reflexión (el detalle) revelándonos su lado oculto (el chasco de la realidad); el cual, para un procedimiento clasificatorio es asunto de indiferencia (el material, ¿plastilina?) o de carga (¿contenido político en la posmodernidad?) En ese tipo de dialéctica (antiplatónica) no se trata de lograr algo positivo por vía de la negación. Al inicio de su *dialéctica negativa*, Adorno anhela, con su tratado, liberar a la dialéctica de su papel idealista de proceso concluyente —vía rasgos positivos (tesis, antítesis, síntesis— aunque sin perder nunca su índole determinante. MONDONGO lucha con los materiales que maneja como *motor primo* de sus historias de la Historia. Plantea que la existencia (la de la Historia incluso) implica algo



[ILUS. 77] Serie Retablos, *Villa* (detalle, panel central, 2012). Plastilina y materiales diversos sobre madera.

[ILUS. 78] *Paisajes # 4* (Serie Argentina, 2009-10). Plastilina sobre madera.

118 Olea, “Berni...”, (2013), p. 48.

119 En 1925, los surrealistas, satisfechos ya con su primer manifiesto de año anterior, propusieron un juego colectivo de palabras en el que cada participante proponía una, siendo ésta secreta: el resultado es la frase resultante de una secuencia al azar. En el caso original se configuró la frase: “Le cadavre exquis boira son vent...” [El cadáver exquisito beberá su viento]. {Algunas versiones, más cursivas, dan *el viento* como “son vin nouveau” [su vino nuevo].

120 Noé, “El caos como estructura”, *Antiestética* (1988), p. 197.

121 Adorno, “Estética de Kant y de Freud” (1980), p. 24.

122 Adorno, “Introduction—Rhetoric”, *Negative Dialectics*, traducido por E. B. Ashton (Nueva York: Continuum, 1999), p. 56.

123 Adorno, “Introduction—Rhetoric”, *Negative Dialectics* (1999), p. 57.

124 Inspirado en una acuarela de Paul Klee, *Angelus Novus* (ca. 1920) que adquirió Benjamin en Munich (Galleria Hans Goltz, 1921), el teórico alemán concibió la idea de un “ángel” trasportador del proceso histórico que describe en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940, § IX): “ojos fijos, boca abierta, alas desplegadas. Es así como se concibe el ángel de la historia...” con todo y su carácter fragmentario.

125 Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, § IX, (1969), pp. 257-58.

MONDONGO ESTÁ EN EL DETALLE...

incompleto: hay agujeros donde no cabe la continuidad oficial que lee su *grandísima narrativa*. Su proceder es totalmente dialéctico; ha sido proyectado para “abrir” posibilidades irrealizables (que no se han realizado aún) a nivel macro del conjunto o micro del detalle. Se va fundiendo así lo individual y lo colectivo para traducir una mínima parcela del inevitable *grand récit*: sufrimiento humano.

Negatividad, ruptura, descomposición, fraccionamiento, todo señala en dirección de la suma sumatoria de infinitas narrativas tan fluidamente hilvanadas que el resultado, en cualquier Calavera, parece inabarcable: su naturalidad testimonia lo más directo de una conciencia nunca satisfecha aunque siempre intranquila. Actúa en la naturaleza artística con la misma naturalidad con la que el hombre común se integra comulgando con su medio: El Queto es un ermitaño del Delta del Paraná perdido en el denso paisaje que fragua la exuberancia de MONDONGO [ILUS. 78] y su silencio indiferente crece a lo largo del tiempo como la propia vegetación de su entorno; su mudez cotidiana es el substrato que subyace en cada detalle de su mirada de selva impenetrable, sus años oculares pasan como una absorción de luz que formulara la mortificación que transita por la vida de la muerte. Los MONDONGO lo han tratado y retratado; están convencidos de que, de no haber testimonio de una asimilación, así, a lo largo de la Historia, el arte indigesto solo es un cadáver. Adorno enfatiza que “La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que **mide el abismo** entre praxis y felicidad.”¹²¹ En el meollo de su generación, la experiencia que trasluce la obra de MONDONGO es un rechazo ostensivo (por vía de la praxis) al papadeo *light* y al goce inmediato, que su época entiende como “felicidad”.

En el caso específico de Manuel Mendanha, quien no es *alérgico a la expresión*, esa dialéctica oscilante entre lo vital y lo mortal ultraja la sana opinión pública y bien puede ilustrarse de este modo. Por un lado hay el potencial explosivo e hiriente del fragmento, el cual proviene de su parentesco tan peculiar con la guerrilla: *lo que pudiera ser*, la posibilidad; y, por el otro, hay la impotencia domesticada del conjunto nacido de la Guerra Sucia que se cura en salud, incapaz de mitigar el todo sucedido: *lo que es*, la imposibilidad. El par no dejó de discutir vivamente en el arte argentino mortificándolo hace décadas; ambos, positivos y negativos,



no llegarán a ninguna conclusión y permite ver la precaria veracidad negativa de los MONDONGO en medio de la falsa positividad del arte actual. El medio usado por la negatividad dialéctica para penetrar endurecidos objetos es la posibilidad; esa *historicidad interna*, existencial, la cual tiene que exteriorizarse y propicia el percibir que la figuración de sus formas se inclina más hacia el contenido. ¿Por qué...? Porque “el contenido no es algo cerrado, ni tampoco predeterminado por un esqueleto estructural”.¹²² La serie quimérica, Calaveras, plantea eso: “lo mítico es lo que nunca cambia, diluido en una legalidad formal del pensamiento; querer substancia de conocimiento es **querer utopía**”.¹²³ En otras palabras, lo que bloquea las utopías son las posibilidades y no una realidad inmediata. Y dicha conciencia de posibilidad es lo que se prende a lo concreto, a lo real (que también incluye todo el bagaje histórico de lo imaginario). A pesar del “punto final” de una muerte real, la vida artística se obstina en escribir historia con aquel “punto y seguido” incesante y siempre dispuesto a no borrar el recuerdo del sufrimiento acumulado. Arte en plenitud tiene lema: *la vida es un vacío lleno de muerte*. La escritura plástica producida por MONDONGO es retrospectiva y su presencia vital (*lo que pudiera ser*) evade representar la muerte (como *lo que es*), o sea, como categórico *fait accompli*; prefiere movilizarla con la contingencia efímera de lo mortal y desplazar su dinámica creativa despedazándola hasta el mínimo detalle. Igual al “ángel de la Historia”¹²⁴ concebido por Benjamin (de cuño fragmentario también), la negatividad de los detalles de MONDONGO —mucho más que cualquier resultado específico— se mueve hacia atrás, bajo la tormenta del futuro, con los escombros de la Historia que van amontonándose a sus pies.¹²⁵

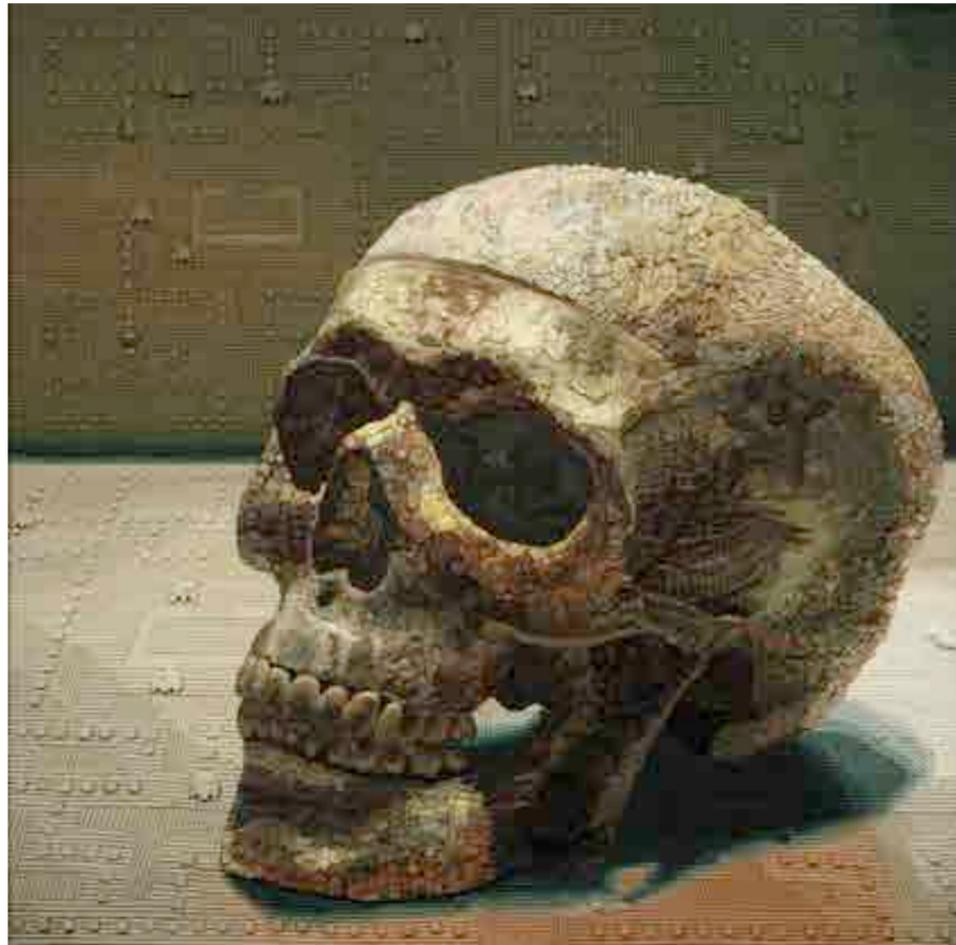
[HO]: La lentitud de su producción en un mundo de “producción por la producción” es algo notable; demorado tiempo antimerchantil, ahí donde la meditación es una constante. ¿Surge entonces la brecha espiritual para la interioridad compensadora de su trabajo realista?

[m+]: *La postura lenta y laboriosa que tenemos frente a nuestro trabajo obedece a una toma de posición frente a un mundo ultraacelerado que no se detiene más que cinco segundos para (supuestamente) absorber el bombardeo incesante de información que nos abrumba en el cotidiano. Dentro del mundo del arte, la globalización y la internacionalización obligaron a los creadores a tener tiempos de producción signados por la necesidad de cumplir con todos los compromisos necesarios para mantenerse a flote dentro de las exigencias predeterminadas del Sistema. La mercantilización de las obras está atada a la programación de los cientos de ferias, bienales y muestras ya sea en las galerías o en los museos. Nuestro propósito es que, una vez finalizadas, las obras no puedan ser captadas de un solo pantallazo, sino que el contemplar la obra en vivo sea una experiencia totalmente diferente a recibirla bajo cualquiera de las posibilidades técnicas de reproducción. [ILUS. 79] Es obvio que al elaborar de manera sostenida, en conjunto y lentamente, eso propicia el tiempo necesario para la reflexión, ingrediente básico de MONDONGO. La obra resulta impregnada de esas discusiones, conceptos y resoluciones técnicas. Hay veces que la obra misma pide tiempo de descanso y distanciamiento de los autores para que el tiempo de reposo nos revele una lectura renovada de nuestro enfoque inicial.*

¿QUERER UTOPÍA HOY?

En el remoto caso de sobrevivir, la desprestigiada “estética” no puede ser puerto de refugio de la metafísica; en esta tesis vertebral de Adorno hay que olvidarse de polaridades entre hechos y conceptos porque uno tiene que mediar *lo otro*. La crítica está en crisis frente a un arte que *se desartistiza* de su historia anterior. Solo una estructura dialéctica impediría que no continúe siendo “un conjunto de normas extraestéticas ni una desangelada clarificación de lo que existe”.¹²⁶ Mucho antes de la anarquía normativa de la posmodernidad o del simplismo objetivable del neopositivismo hoy, la idea del “fin del arte” es algo asaz antiguo, previsto ya desde la estética hegeliana a inicios del siglo XIX. Según Hegel, pasó el tiempo del arte *ingenuo*; la reflexión tiene que introducirse en el arte y lo

ingenuo sería integrarse al *parti pris* tecnológico del arte contemporáneo. Bajo el neopositivismo global en expansión se necesita bienvenir la crítica creativa, reflexiva de *la negatividad*. La teoría adorniana une la conciencia de necesidad histórica con aquella de invariabilidad de mediaciones (materiales, técnicas, procesuales, plásticas): “Su avanzar es ciego, va palpando en la oscuridad, pero una fuerza la impulsa hacia allí donde se dirige; éste es el nudo de todo trabajo contemporáneo y los esfuerzos por desatarlo no están siendo del todo infructuosos”.¹²⁷ MONDONGO se ha debatido minuciosamente en esa dinámica: sus detalles forcejean en la oscuridad de los hechos del soporte, sus obcecados temas desatan iluminaciones, sus denodados conceptos fructifican y, en una palabra, sus mediaciones pretenden utopía.



[ILUS. 79] *Calavera # 4* (detalle, hueso frontal superior, 2009-11). Plastilina sobre madera.

[ILUS. 80] Serie Retablos *Villa* (detalle, panel central, 2012). Plastilina y materiales diversos sobre madera.

126 Adorno, “Estética como puerto de refugio de la metafísica”, *Teoría Estética* (1980), p. 445.

127 *Ibidem*.

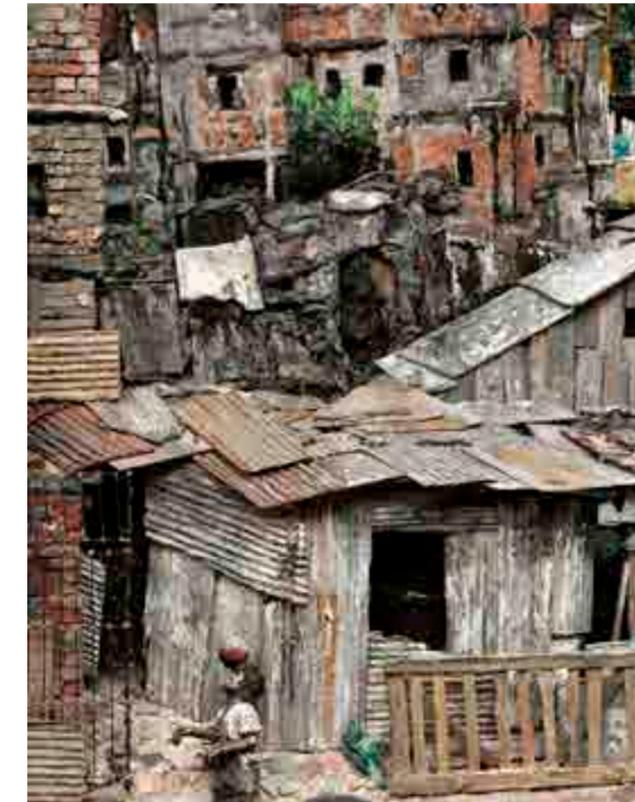
128 Adorno, “Contenido de verdad en las obras de arte”, *Teoría Estética* (1980), p. 174.

129 Adorno, “Profundidad”, *Teoría Estética* (1980), p. 250.

130 Olea, “Los derechos a la inversión”, *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde in Latin America*, Mari Carmen Ramírez y el autor (orgs.) (Houston and London: ICAA/ International Center for the Arts of the Americas/ Yale University Press, 2006), pp. 16-17.

131 El ensayo teórico “Versions, Inversions, Subversions: The Artst as Theoretician”, (2004), pp. 442-539, contiene, además, 92 documentos (textos o manifiestos de aquellas vanguardias) en versión inglesa. Ver *Entrando en detalle* (nota 3).

Una mentalidad en acción es utópica cuando se halla en incongruencia total con con el estado de realidad donde ocurre; sea éste el de una existencia abstracta como opción de vida o bien el de la insubstantialidad ficcional de un arte más de efectos que efectivo. Quiéralo o no la posmodernidad, cada obra de arte plantea, en su sentido más lato, una utopía y cualquier crítica sobre ellas establece una *utopografía*; esto es, la representación (en negativo) de una localización artística sobre el papel con todos los accidentes (históricos, plásticos, genéricos) de la superficie (material, conceptual, performática). Reducido ésto a la propuesta de MONDONGO se indica un conjunto de particularidades (detalles) que tiene un terreno (histórico) en su relieve (sociopolítico). Al dialogar con los *membra disiecta* de la Historia —ahí donde puedan afectar todavía el statu



quo— los detalles del colectivo harían de su realidad artística aquello que la estética adorniana llama “la manifestación negativa de la utopía”; tal sería su *contenido de verdad potencial*.¹²⁸ Tales miembros descoyuntados, dispersos, (di)sueltos en la multitud de detalles, son, sobre todo, históricas huellas de lo existente; su negatividad entraña insistir en indicar lo más opresor de la cultura instituida. Y eso contra lo que choca es su forma de negación: una descomposición de la composición. Siendo así, el cúmulo de tensiones orquestadas por el conjunto de detalles en MONDONGO revela que es disonancia (y no armonía) el elemento utópico de sus montajes; entre viejos medios plásticos y nuevos objetivos sociopolíticos, la disonancia convierte a la plastilina en el barro original de una especie de barroquismo contemporáneo. Reitero, ese desmenuzamiento de la forma debe ser bienvenido. [ILUS. 80] El considerar, aún hoy, la importancia del pensamiento dodecatónico y el uso de los *Stücke* [piezas o pedazos] en compositores tales como Arnold Schönberg, facilita entender otra idea capital adorniana: “el interés por lo quebrado y fragmentario es un verdadero intento de salvar al arte de que exija a sus obras que sean lo que no pueden ser y, sin embargo, tienen que quererlo”.¹²⁹ Insondable, la profundidad con la que operan en profusión implica dos aspectos inherentes a sus fragmentos: el ser casi lo imposible y la insistencia en posibilitarlo, tal sería su utopía.

“Todo futuro es utópico”¹³⁰ y se iguala al propósito intrínseco del arte, planteaba yo al exponer de manera esquemática aquellas estrategias diseminadas en una muestra hecha, conjuntamente, con Mari Carmen Ramírez: *Inverted Utopias*. [ILUS. 81 y portadilla] Ahí, se trajeron a discusión ciertos planteos teóricos y de práctica curatorial por la vía intrínseca de las “constelaciones dialécticas” y de una radical selección de nuestras vanguardias de los años veinte a los sesenta. Se optó por aportes teóricos (operando en abierto semejante a la dialéctica negativa) y produjeron precedentes casi sediciosos: los objetivé en un concepto encadenado que más parece secuencia cínica: *versiones, inversiones, subversiones...*¹³¹ Es más, bajo el lente eurocéntrico conocido de las vanguardias sancionadas, ciertas “piezas” de sus versiones, el cuño inversor de sus “instalaciones” o “propuestas” innegablemente subversivas —surgidas hace más de medio siglo en América Latina— incidían como crítica ostensiva del modelo original. Bajo otros condicionantes históricos ajenos a las conflagraciones

mundiales y atendidos tanto a restricciones sociopolíticas en sus diversos enclaves como a limitaciones propias de estructuras económicas muy específicas, los postulados iniciales (utópicos o no) se invirtieron creativamente. Al adelantarse a desarrollos entronizados por la Historia Oficial, [ILUS. 82] las inversiones no solo merecían una magna exhibición y catálogo, sino, además, que sus contribuciones hablaran por sí solas de una *legitimación*. The Museum of Fine Arts, Houston, llevó a cabo la ardua tarea. Se seleccionaron más de setenta artistas y grupos en función de su grado de experimentación, pionerismo, de su enfoque teórico-plástico y, sobre todo, aporte al arte del siglo XX.¹³² Al recuperar nudos y tramas de los más ocultos propósitos en aquellas utopías vanguardistas, el título destacó el poder de negatividad que se da (de modo cáustico) como “aparente” a destiempo. Nuestra curaduría reconocía: “asumir abiertamente que el acto de inversión [de aquellas utopías] implica, sin duda, una conciencia anacrónica que no se resigna a la mansedumbre de un futuro aburrido, retrógrada, apático o conservador”.¹³³ Repito: si todo futuro es utópico, las corrientes posmodernas que se obstinan en dar por encerradas (casi enterradas) aquellas utopías estarían insinuando algo indisfranzable: su entronamiento en el status quo es algo del más rancio *vade retro* y vive horrorizado de un endemoniado porvenir.

El valor que esta lectura crítica le asigna a MONDONGO es parte indisfranzable de un cuestionamiento mayor a ejes de poder relativos y a hegemonías discutibles. Asumir *utópicamente* que llegó el momento en que los Estados Unidos vean no solo con respeto nuestro arte sino con cierto cuidado implica, incluso, articular tanto hechos teórico-prácticos ignorados olímpicamente como la radicalidad de conceptos de historia inversora del relato oficial en circulación. La inversión fue y seguirá siendo nuestra *inversión a futuro*, sobre todo en un arte en manos del mundo financiero. En diarios de gran difusión como el *The New York Times*, el sismo provocado hasta los cimientos del *mainstream* por tales “novedades” —solo para la Historia Oficial desconocidas— fue sintomático. A través del conjunto expuesto enfatizó: “plenamente se rompe, se tergiversa o reinjerta de la pintura hasta la escultura, para desestabilizar parámetros recibidos del orden sancionado”.¹³⁴ Años después, el mismo periódico declaró a *Inverted Utopias* como una de las dos muestras vertebrales de la década en este país, legitimando así el potencial inversor de nuestras



utopías vanguardistas; un síntoma de la desestabilización hegemónica lo da ya el empezar a *depender de la cultura de extraños*.¹³⁵ El tiempo ha pasado y ha pasado también el examen de conciencia del *mainstream* cada día menos renuente al arte producido en Latinoamérica. *Inverted Utopias* NO fue una añoranza monumental; gracias al apoyo visionario del fallecido director Peter C. Marzio, es hoy el punto de partida para la formación de una colección respetable de arte planteado desde nuestros países con más de setecientas obras en una década. Un archivo digital, del que soy editor, alcanza ya nueve mil fuentes originales y más de medio millón de visitas (registradas hasta enero de 2017);¹³⁶ NO es la única respuesta a mi ensayo “el artista como teórico”, sino que pone el dedo en la llaga sobre el cierne hegemónico-pragmático y sus valores inobjetable. ¹³⁷

[ILUS. 81] *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Houston And London: The Museum of Fine Arts Houston / Yale University Press, 2004). Portada diseñada por el autor y Henk van Assen.

[ILUS. 82] Carlos Cruz-Díez, *Cromosaturación* [1965], reconstrucción en local específico de MFAH (2004)], tres cromo-cubículos (luces fluorescentes azul, rojo y verde) que generan el efecto trístímulo del color aditivo. Hasta el propio Cruz-Díez ironiza, en referencia a obras de luz del norteamericano James Turrell (tales como *The Light Inside*, 1999, en el túnel que liga subterráneamente los dos edificios del MFAH. Su teoría del color en el espacio no solo se anticipa más de tres décadas sino que además “el color no es de energía eléctrica ni se pega en la pared”.

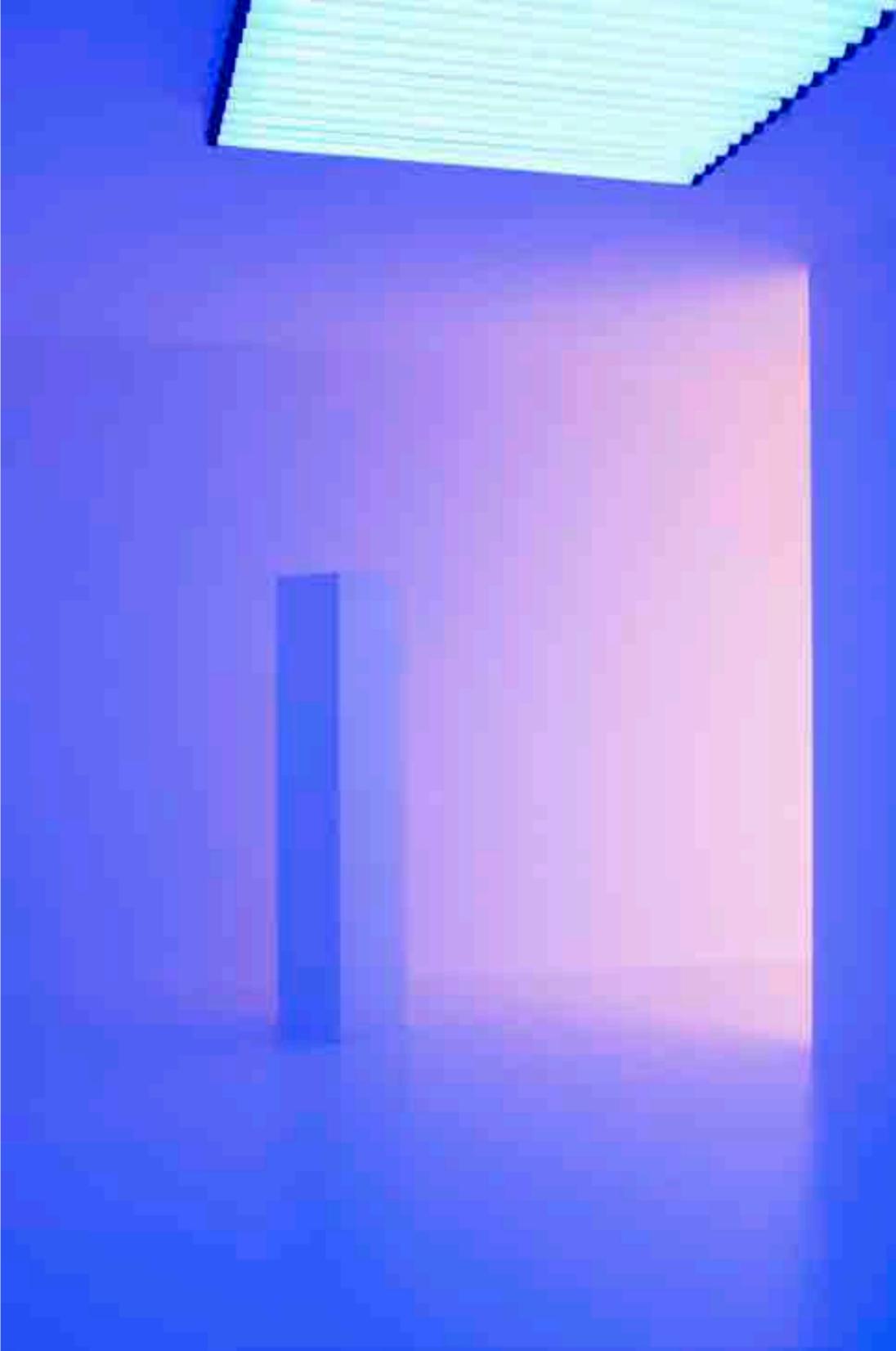
[ILUS. 83] *The Museum of Fine Arts Houston*, proyecto del arquitecto Mies van der Rohe (1958), visto de noche desde el Jardín de las Esculturas proyectado por Isamu Noguchi (1986), sobre la calle Bissonnet. La escultura de acero pintado es *The Crab* [El cangrejo, 1962] de Alexander Calder.

¹³² Originalmente fue concebida como *Heterotopías* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000), y finalmente se articuló como *Inverted Utopias* (The Museum of Fine Arts, Houston, 2004), con más obras y artistas.

¹³³ Olea, “Versions, Inversions, Subversions:” (2004), p. 443.

¹³⁴ Holland Cotter, “Ready to Rumba!”, *The New York Times*, 27 de agosto de 2004; B pp. 21; 25.

¹³⁵ Cotter, “Depending On the Culture Of Strangers”, *The New York Times*, 3, de enero de 2010; B p. 23.



La Argentina vertebró su origen expositivo (ver portadilla, *Entrando en...*) y, ahora, sigue su desarrollo como colección en andamio. MONDONGO implica una de las escasas excepciones representativas de su generación y el *shock extremo* provocado por el carácter manual de su obra — que “**desestabiliza parámetros**” de la pintura y la escultura— ya fue debidamente integrado al acervo del MFAH. [ILUS. 83] Solo para ilustrar el proceso en sus casos más representativos, habría que señalar aquí, acompañando en la Colección Latinoamericana de Houston a *Calavera # 3* (2009), aquellos destaques envidiables para el acervo internacional de cualquier museo. Lo que este vastísimo conjunto transmite es una aportación no solo para el arte de nuestro enclave geopolítico, sino para una más amplia y justa reconsideración artística (aunque sea tardía) del siglo XX: *Jefa de Xul* (1922); *El carnaval de Juanito* y *La sordidez*, [ILUS. 84] obra magistral de detalles hecha con desechos por Berni (1962-64); la serie heliográfica de Ferrari (1980s); *La ciudad hidroespacial* de Kosice (1972); [ILUS. 85] *Continuel-lumière mobile* de Julio Le Parc (1960-66); *Acción directa* (1998) (ver portadilla) y *Telaraña II* (1974-75) [ILUS. 86] de Distéfano; *Mambo* (1962), *Un vacío difícil de llenar* (1963) y *Nuestro Señor de cada día* (1964) de Noé; *Ciudad respiratoria* (1963) e *Images* (1966) de Jorge de la Vega; *El ángel* (1972) y *Cruz con calzoncillo* (1980) de Heredia; *Sans titre* [rosa y plomada] y *Fuego* (1984, ambas) de Víctor Grippo; *Perón, Perón* de Luis Fernando Benedit (1994). Ufffffffffffffffffffffffffffff...



El planteo del “fin de las utopías” decretaría el ridículo final de una progresión del tiempo; finiquito con que la posmodernidad —apoltronada en los aposentos ociosos de lo inamovible fácil— remata cualquier porvenir imaginable. Ayer es historia y mañana un misterio... y ese *mist* traduce la *niebla* existencial de vida unamuniana: enigma, incógnita, visión, ilusión, invención, incluso utopía. Puse “remata” pero debí escribir *retemata*... El tiempo crítico que nos permite mediar ese vivo vislumbre de la duración y su curso es el día de hoy; un don, un regalo, por eso lo llamamos presente. Bajo el ritmo poético (*danzante* de Paul Valéry),¹³⁸ este estudio propone que, si lo mejor de lo nuevo responde a una necesidad antigua, entonces la *marcha prosaica* de potenciales obras auténticas en la actualidad solo puede ser resultado de una crítica de las pasadas. El *contenido de verdad* del arte dice que la Historia no está en el pasado sino en su capacidad de hacerse presente. En efecto, MONDONGO reúne los estigmas estéticos de lo repugnante y de lo repudiable, renuncia a toda apariencia de reconciliación y esboza, además, la posibilidad de la catástrofe total; su objetivo es un ofrecimiento dialéctico: “una enigmática imagen del hundimiento absoluto y solo por medio de su absoluta negatividad puede su arte expresar lo inexpresable, la utopía”.¹³⁹ Mis líneas ilustran que se ejemplifica **hasta el más ínfimo detalle...** tanto con su ancestral novedad como con su tan innovadora eternidad cotidiana. La sabia causticidad del maestro Berni nos auxilia: ¡Ya veremos qué es lo que descarta el tiempo!¹⁴⁰

[HO]: Yo no tengo dudas de que el uso artístico de la plastilina hoy viene a desestabilizar parámetros contemporáneos. ¿Es posible asignarle alguna función utópica a su obra?

[m+]: Siempre estamos animados desde una postura utópica. Partimos de la base de un trabajo en grupo y, en horizontalidad, buscamos encontrar una forma contraria al mundo individualista que el **Capital Todopoderoso** ofrece como posibilidad imperante. La nuestra implica una postura utópica porque es muy difícil de sostener ante los determinantes de estos tiempos que son unívocos: los medios de comunicación, la manipulación financiera y la violencia.

Después de experimentar sin parar, durante años, con diversos materiales buscábamos nuevos vehículos de expresión; entre ellos, la plastilina y el hilo

*resultaron ser los que más posibilidades técnicas nos brindaban. Durante muchos siglos, la pintura fue la más idónea de las disciplinas para transmitir una idea de arte. Para nosotros, la plastilina se transformó en un óleo corpóreo que permite tanto pintar como modelar en simultáneo. Frente a este hallazgo (milagroso, tal vez) la adoptamos como una técnica viable para revitalizar la tarea de la pintura. (Ver ILUS. 46) Con otra técnica como la de los hilos de algodón —que, en un principio, tuvo como referente la **Teoría de Cuerdas** (formulada desde la física cuántica)—, encontramos una manera de incluir las formulaciones de la pintura de caballete del pasado —tales como puntillismo, impresionismo, hiperrealismo, incluso la pintura pastosa al óleo y demás— dentro de un nuevo universo de texturas que contextualizan la obra de otra manera y así dialogar cromáticamente con idiomas experimentales. (Ver ILUS. del índice)*

Aunque parezca anacrónico, entendemos como contracultural la idea de revitalizar la tarea de la pintura en un momento donde todo está orientado hacia lo desmaterializado; o sea, lo “supuestamente” conceptual, que se vanagloria de referencias mediatas. MONDONGO ha elegido inclinarse por la lentísima realización, implicando ya sea el tiempo necesario para domar un material o bien el diálogo de una imagen con otra dentro de un mismo cuadro. En todo ese larguísimo tiempo de desarrollo que dedicamos al pensamiento, la reflexión y la mediación está la llave de alguna de las puertas que vorazmente andamos buscando abrir.

COLOFÓN

Abarcar el alcance relativo de todos estos temas —la hipótesis de un impacto generacional— sería un absoluto al que no aspiro. Baste subrayar un asunto que reincide en el ámbito latinoamericano una vez más: el **substrato anacrónico** de ciertos aportes al arte moderno y a la contemporaneidad. En los años veinte, el muralismo mexicano (Siqueiros, Orozco, Rivera) produjo gran interés a nivel continental con temas populares y revolucionarios vía la técnica quattrocentista del fresco, arrastrando consigo el empleo bastante desfasado del xilografado (*El Machete*, de la Canal, Jean Charlot). En el caso brasileño, hubo un creador sui generis de modernidad (debatida entre concretistas y neoconcretistas) de los años cincuenta. Imponiéndose con temas populistas¹⁴¹ y usando pintura al temple, Alfredo Volpi trazó obras excepcionales de la abstracción-geométrica; al respecto, el poeta

[ILUS. 84] Antonio Berni *La sordidez* (Serie Monstruos Cósmicos, 1964). Madera, acero, fierro, aluminio, cartón, plástico, raíces, clavos y esmalte. Imagen de la muestra Berni: *Juanito and Ramona* (MFAH, 2013). Acervo de The Museum of Fine Arts, Houston. Foto: Tom DuBrock. © Inés y José A. Berni, Madrid.

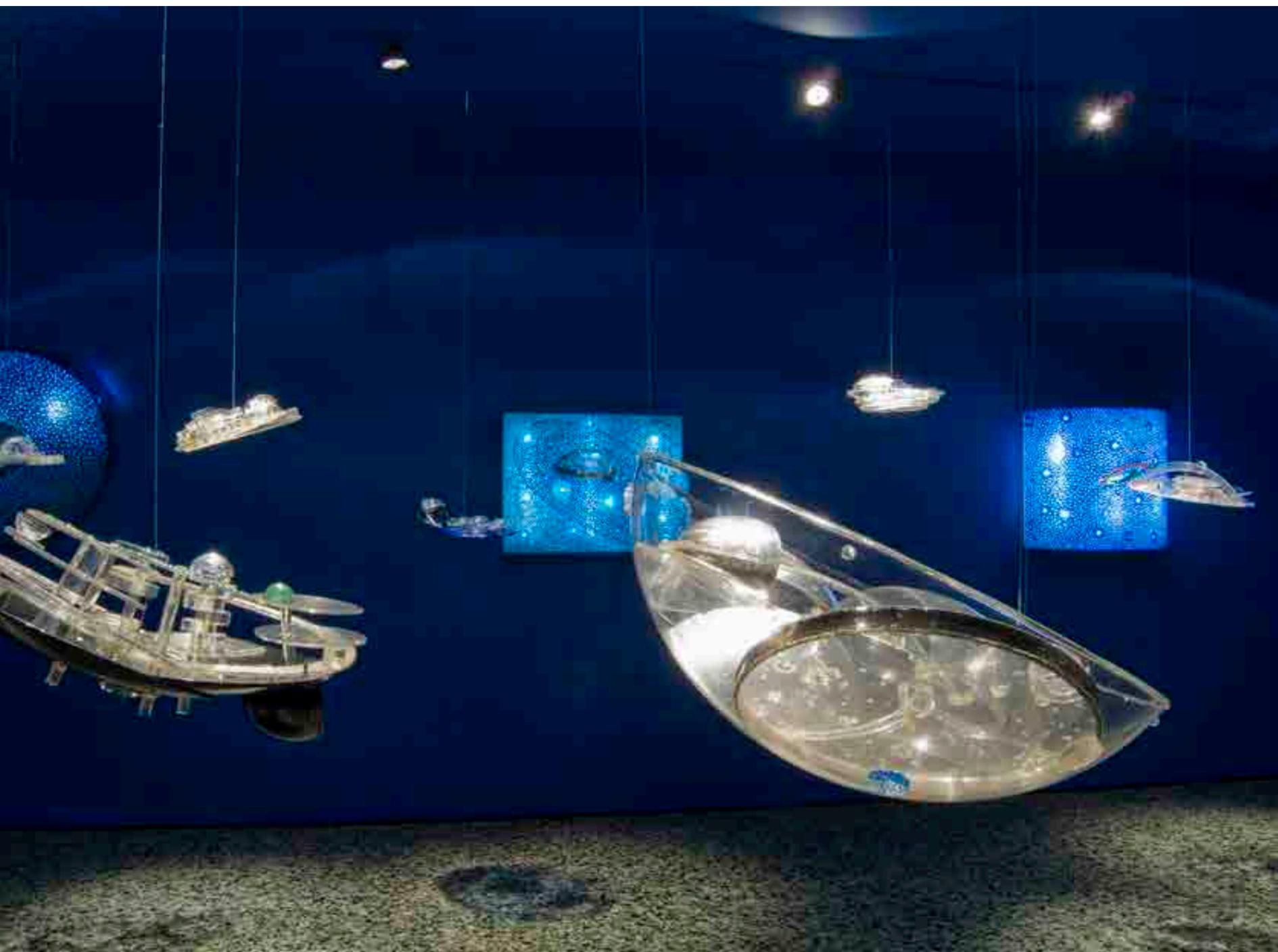
136 El archivo digital “Documentos del siglo XX del arte latinoamericano y latino” está a cargo del MFAH y de su brazo intelectual, el ICAA (Centro Internacional para las Artes de las Américas); puede ser consultado gratuitamente en <http://icaadocs.mfah.org>. El proyecto fue lanzado en el website a través de un simposio internacional (Houston, 19 y 20 de enero de 2012).

137 Hace poco, James Turrell impidió al Museum of Fine Arts, Houston, el publicar ninguna de sus obras en un contexto de arte latinoamericano. Su irritación la provocó el publicar, en páginas encontradas de un catálogo, la *Cromosaturación* (1965) de Carlos Cruz-Díez [ver ILUS. 82] al lado de su site-specific installation con luz neón, *The Light Inside* (1999). La diferencia entre ambas son tres décadas. Ver *Versions and Inversions: Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America* (Houston: ICAA # 3 at the MFAH, 2006), pp. 228-29; volumen distribuido por Yale University Press (Londres y New Haven).

138 Paul Valéry, “Propos sur la poésie et pensée”, incluido en uno de los cinco volúmenes de *Variété* (1939); ensayo nacido de una conferencia del poeta de Sette en Oxford University, bajo el título de “Poésie et pensée abstraite” [Poesía y pensamiento abstracto].

139 Adorno, “Novedad, Utopía, Negatividad” (1980), p. 51.





[ILUS. 85] Gyula Kosice, *La ciudad hidroespacial* (1971/2009). 19 maquetas colgantes de hábitats hidroespaciales y 6 cajas de luz hechas en acrílico. Imagen de la exposición *Cosmic Dialogues* (MFAH, 2015). Acervo de The Museum of Fine Arts, Houston. Foto: Tom DuBrock.
© Gyula Kosice Herederos, Bs As. Ver mi ensayo "Kosice Defines the Undefinable: The Poetics of the Hydro-Spatial City" en *Kinesthesia*, Dan Cameron curador (Palm Springs Museum of Art, California, 2017), parte del evento "LA in LA" organizado por la Getty Foundation.

[ILUS. 86] Juan Carlos Distéfano, *Telaraña II* (1974-75). Polyester reforzado y resina. Mostrada con curaduría Olea/Ramírez en *Heterotopias: medio siglo sin lugar*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2000). Acervo de The Museum of Fine Arts, Houston. Foto: Tom DuBrock.
© Juan Carlos Distéfano, Bs As.

140 Berni, "Nosotros, entrevista con Antonio Berni", publicada por la revista *Nosotros* Buenos Aires, en 1963; rpt. en *Textos de época, Antonio Berni: Juanito y Ramona* (Houston y Buenos Aires: MFAH / MALBA Fundación Costantini, 2014), p. 302.

141 El pintor ítalo-brasileño (1896-1988) basó sus obras que pasaron a identificarlo tanto en fachadas paulistas como en las banderitas de papel que cruzan las calles del Brasil para celebrar la Festa de São João (junio 24).

142 Décio Pignatari, "Entrevista a Décio Pignatari", en *Abstracionismo geométrico e informal (A vanguarda brasileira nos anos cinquenta)*, Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger (orgs.) (Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987), p. 77.



concreto Décio Pignatari las ironizaba: "Nuestra visión consistía en un enfoque subversivo a una cultura que [entonces] era inexistente. ¿Qué color era ese, pusiste rojo en aquello? (...) [Nuestro proyecto] involucraba la industria y el huevo al mismo tiempo; y tal es la gran contradicción brasileña; ni aquí ni en Yanquilandia podría uno evitar todo ese tipo de paradojas, cuando nuestro más grande pintor, Volpi, pertenecía a una tradición medieval" [color desleído vía claras].¹⁴² Dante pudo congregar una comedia divina de tan humana en Libro y *por el universo se descuaderna*; con sus negativos microscópicos, MONDONCO nos estaría revelando un fragmento mental del macrocosmos. Desde su taller de obras manuales, el gremio medievalista de Gurruchaga está siendo capaz de navegar a contracorriente del siglo XXI para traernos a la mesa de discusión su cisma versado en *cepillar la historia a contrapelo*. El grupo ha sabido cómo aunar a su trabajo divergencias teóricas de la época poniéndolas en el vasto espacio de la práctica, ajenas a cualquier etiqueta o modalidad; desafiando así aquellos trillados antagonismos que esgrime, sin ambages, la práctica del arte (dividida entre tecnología informática, instalación antropológica y sociología conceptual). Asumen así una posición radical ajena a cualquier encuadramiento de género o de estética. Aun siendo incapaces de darnos una certeza sobre la incertudumbre innegable de la Historia, al menos han plasmado ya—en algunas de sus obras—un leve atisbo crítico. Aquella paradoja que vislumbra un mundo de contradicciones siempre dialécticas y cuyos detalles entablan diálogos donde se conjetura sobre ciertas señales insospechables en la política del arte.

Ménerbes (Provenza),
agosto-noviembre de 2016.





[ILUS. 16] La pedofilia como exaltación estética es un género de porno-cartoon vía anime y manga. El término japonés hen-tai implica "deseo perverso" o "anormal", en este caso hacia el mundo infanto-juvenil. Se exagera al máximo lo que su tierra no produce: bustos enormes ni penes respetables. Imágenes fijas de esa subcultura tapizan la vía pública en postes, cristales y paredes. A través de estas tarjetas de difusión en los grandes centros urbanos del Japón, párvulas call-girls se valen del inglés (vía kata-kana) como muletilla de marketing. Archivo personal de Héctor Olea, Houston.

Para más detalles:

DIÁLOGO CON JACQUES RANCIÈRE Y LOS ARTISTAS

EL ANIMAL APOLÍTICO

PARA MÁS DETALLES, MONDONGO opera en el campo minado de la opereta de siempre; insisto, se puede vivir sin arte, pero no sin política. Vivimos un mundo administrado que ha llegado a domesticar la ferocidad del “animal político” y como artistas ejercen su Derecho a la Impugnación al cuestionar (del modo más industrial) la *ciudadanía económica* de la industria cultural. El negativo de su “política” revela una abierta denuncia de esa identidad inerte y vacía con que se presenta la falsa positividad del entorno actual. En el seno familiar de la cultura y la economía de los ochenta, irrumpió un par: la posmodernidad (que pega los cuentos) y su hermano gemelo, el neoliberalismo (que paga las cuentas). En efecto, todo lo más radical del *zóon politikón* “aparece a los ojos de los decididos consumidores de cultura como anacrónicamente serio y por ello irracional”.¹ Sin duda, el *contrasentido* fue caldo de cultivo para la “econoestética” posmoderna, la cual actúa bajo un encono promocional tan agitado que la plasticidad y el plástico se disuelven, lo marcado y el mercado se funden; esto es, su visión de la historia (la del arte en especial) niega todo patrón moral. La única moral aceptable es la ética mercadológica que irreflexivamente rechaza cualquier metanarrativa humanista. Si es dudoso que las obras de arte tengan eficacia política, MONDONGO y su programa crítico de distanciamiento dan un paso notable (aunque corriendo riesgo) para sacar de la jaula al *animal político* y traerlo (sin mordazas) al Teatro de Signos sordomudo de un mundo apolítico. Con negatividad se expone a la luz para revelarnos su lectura alrevesada del desgaste sufrido por la estética.

El dirigismo industrial de la cultura, además, nos aleja de la experiencia. Los asuntos del arte son indefinibles cuando se han disfrazado de travesti econocultural; en la sociedad informática, la “econoestética” sanciona así un tipo de arte (la parte) empecinado en llevar cualquier acción humana al Reino Prometido del Mercado (el todo); o sea, “su individuación es su relación con la totalidad y pasa por esta”.² Los detalles involucrados solo adquieren la luminosidad necesaria cuando se despedaza dicha totalidad siempre en ciernes. En MONDONGO, la **opción por lo fragmentario** oscila de los saberes a los hallazgos: toma una parte (un detallado conocimiento) por el todo (la incesante búsqueda) o bien, a la inversa, la materia de una cosa (la plasticidad de la plastilina) por la cosa misma (la moldeabilidad de la política). Para abolir la abulia, mentaliza y fragmenta.



Es ingenuo cuestionarlo tras la vasta inmersión “repito” sobre algunos³ de sus detalles: su expresión refiere *el todo* (la parodia del Reino Prometido) por *la parte* (un pormenorizado tenor crítico del Mercado). A no dudar, su ingerencia en el arte (no solo argentino) plantea una innovadora lectura de “la estética” que no es exaltación ni tampoco su uso, sino una radical conjetura sobre la misma. Toda esa terminología siempre corre paralela a una idea de “antiarte”, según lo planteó el candor desfachatado del neoconcretismo brasileño con la *Teoría do não-objeto* (1960)⁴ de Ferreira Gullar—quien, como él confiesa, “cometió algunas”.⁵ Todo esto fue llevado a la práctica “antiartística” por Hélio Oiticica. El artista que propuso el más-allá-del-arte se quedó corto al alcanzar solo el Más Allá. El equívoco de sus apologistas ilustra una certeza: explicar el absurdo de *um-além-da-arte* equivale a pretender sistematizar un antisistema. MONDONGO no pierde el tiempo en divagaciones que argumenten la defunción del objeto ni, menos aún, rechazos de tipo *apriorístico*. El absurdo de esa “neorretórica”⁶ semeja otro ensueño irracional o vaivén de vagos mecanismos pomposos que enmascaran estrategias específicas neoliberales: la posmodernidad.⁷ Bajo un ambiguo “estilo de pensamiento convenientemente amnésico”⁸ y su plétora de “antis”, el

[ILUS. 1] Manuel y Juli trabajan las imágenes familiares de María Di Loreto y de Anna Cicchini preparados con su arsenal de hilo y su apoyo computacional. La obra fue expuesta, después en MAMBA, en el interior del país. Imagen previsualizada en la pantalla; la mesa de la izquierda contiene tiras de hilo para la capa inicial; a la derecha, están los carretes para formar la bruma de color que funciona a manera de transparencia y permite hacer trasposos de tonos y valores (intensidades cromáticas). Taller de la Calle Gurruchaga (2013)

[ILUS. 2] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. El Arca de Noé navega entre un fondo de juego electrónico y su electrizante mar de fondo; el vaciadero se apoya así en las pautas azarosas de Pac-man.

PARA MÁS DETALLES

dictamen de esa “ortodoxia heterodoxa”⁹ ha sentenciado que la estética y su bagaje filosófico son ya el gran vejestorio histórico de un arte caduco. El grupo porteño recuerda bien ese olvido (forzado) y emplea incisivos recursos gráficos para contrarrestar la apatía; esto es, su filosofar sobre la muerte de la estética es un virulento raciocinio que animaliza las formas conformistas. Tal parece que la voz de Adorno hiciera eco en el taller de la calle Gurruchaga para venir a cuestionar todo iluso internacionanismo global que eterniza todavía valores pa(sa)jeros: “La estética filosófica se encuentra ante una fatal alternativa entre la universalidad necia y trivial y los juicios arbitrarios procedentes de fantasías convencionales”.¹⁰ Es la fortuna estética bajo nuevos infortunios.

RÉGIMEN ESTÉTICO

Arrastrando su lastre medieval en el inicio del siglo XXI, MONDONGO viene a poner el dedo en la llaga en la ultrarracionalidad actual—aunque con auxilio informático, obviamente [ILUS. 1]—, teniendo en mira ciertas pautas cabibles dentro de lo que se define como “régimen estético”. Lo propuesto por ellos bien puede ser leído desde otros parámetros de teoría que (aunque no sean de total preferencia mía) son oportunos en vista de aquella perspectiva filosófica de un *arte posible* en la contemporaneidad hecha por Jacques Rancière. La movilidad de dicha *política estética* es la dinámica que indaga *Para más detalles*: voy hurgando así en atisbos ciertos indicios medulares que el grupo ha plasmado en pormenor. Opto por una zona específica de su serie Calaveras por la veracidad general



que sugiere su riquísima particularidad; ese dato mayúsculo lo proyecta la *Calavera # 10* enfocando, ahí, de modo panorámico, la parte frontal del cráneo y el hueso superciliar de la misma. [ILUS. 2] La salida posible que programa MONDONGO desde el encerramiento del soporte es una estética en perspectiva política, una traducción redentora del Arca de Noé (donde lo único que se salva son los personajes de la industria del entretenimiento infantil). Oscilando a régimen de pan y agua, su diluvio inunda ese lenguaje universal donde la estética es pan que hace agua, así como su política un vaivén de orden y desorden. Lo único que rige es el rigor irónico.

A juicio de Rancière, su uso de la palabra “estética” no se refiere a la teoría de la sensibilidad (*aisthesis*) o al gusto, ni tampoco al placer de los amantes del arte. Su idea de “régimen estético de las artes”¹¹ se involucra con una axiología de valores más cercanos a la política que a la estética propiamente dicha y donde se comparte esa sensibilidad. A diferencia de las certidumbres doctrinarias operantes aún en varios conceptualismos, el “**sujeto político**” que sugiere MONDONGO es incierto: no implica un “cabildeo” ideológico ni tampoco una postura individual que busca representación adecuada para estos intereses o aquellas ideas. Desde el pacato y aparentemente inofensivo espacio del taller cerca de la Plaza Italia el colectivo postula una escisión radical como siglos o años antes de ellos lo hicieron El Greco en *El Entierro del Conde de Orgaz* (1586) o, a escala argentina, Berni en series como *Cosmonautas*¹² o, específicamente, *El mundo prometido a Juanito Laguna* (1962). (Ver ILUS. 8, *Entrando...*) En el primero hay la drástica separación entre los mundos divino (superior) y mortal (inferior); en el caso berniano hay el cotidiano mundo rastrero y terrestre en la villa-miseria y, extramuros, la noche apocalíptica de lo que pudieran ser el árbol de la vida o bien el hongo atómico. La estética seguida por la agrupación, a su vez, racionaliza sus razones políticamente valiéndose del Arca de Noé como línea divisoria que reparte particularidades—personales, incluso—entre el capital revolucionario de sus valores (Manuel) y el diluvio histórico del Capital, principalmente en el arte, tan trillado como toda amenaza bíblica (Juli). Esto es, proporciona ficciones, a diestra y siniestra, ahí donde la historia profana y la desacralización del arte sobreviven conviviendo entre eternas tensiones. Para reforzar esa estrategia dialéctica que separa el mundo cotidiano del divino, el grupo (articulándolo en la Serie Retablos) se ha inspirado en el *Altar del cordero místico* de los van Eyck; menciono aquí

El *políptico de Buenos Aires* donde la villa-miseria alude a la ciudad humana y los índices de la bolsa de valores NYSE = INRI actualizan la Ciudad de Dios de San Agustín. [ILUS. 3]

Para más detalles: el pormenor paródico de MONDONGO articula una tensión que cuestiona en sinécdoque una hipotética totalidad tan inalcanzable como cada calavera en sus partículas. El criterio general de sus obras parte de algo simple: el tratar de integrar diferentes estratos materiales, encajándolos en sus detalles para conservar así, en esa integración mínima, la apariencia formal del todo. No hay la pérdida de tensión contemporánea ni la indiferencia respecto al nexa *pars pro toto*, la relación de las partes artísticas con el todo social: tal es su intensa diferencia. Aunque sea a base de *quiebres vinculantes*, ahí, su vitriólica causticidad “reúne lo inexistente de sus *membra disiecta* [miembros dispersos del modo más dialéctico posible] como huellas de lo existente”.¹³ Total: su fragmento es un lente de aumento.

En ese corrosivo sentido crítico, el “sujeto político” de MONDONGO sería, en los términos del filósofo francés, un “operador vacío” (ver ILUS. 23 a) que plantea inciertamente temas polémicos: desafían el marco establecido de la identificación histórica y de la clasificación del arte. Rancière se refiere a una consideración que identifica estrictamente al arte en singular (en sus singularidades) liberándolo así de cualquier regla específica, de cualquier jerarquía artística, de tema o de género. De inicio, la oposición mayor la da el contraste entre alta y baja cultura: en ellos, la caricatura es activa participante de la Revolución o la Revuelta, de tal forma que las obras de arte son llevadas por el aluvión universal del Diluvio. En términos de Manuel, diría: “Dejemos que el arte dirigente tiemble ante la revolución animada por la caricatura. Sus personajes no tienen nada que perder más allá de la risa. Tienen todo un mundo que ganar”.¹⁴ Su protesta plural, enarbolada por un mundo dibujado que lega el *cartoon*, no es contra el dinero, en sí, sino contra su empleo desdibujado: la compra de armas en vez de la educación. La profusión de *dedos duros* señalan “gente en vez de lucros” crecientes; tal es la mentira del sistema que lo manipula desde que *Satan Controls Wall Street* hasta el Establishment del arte (*No more lies*); desde esta miseria heredada del siglo pasado (*Pan y Trabajo*) hasta la más ubicua corrupción (*Que se vayan todos*). [ILUS. 4] El delirio paródico manifiesto en esta viñeta bufa —que va a la deriva como “Narrenschiiff”

[navío de locos medieval]— pierde el rumbo desde el propio timón dirigido por la chaladura norteamericana de MAD. De seguro, el barco o Arca encallará en el Gran Escollo del uno por ciento conocido por todos: poco importan los slogans o posters hartos de la inoperancia del Grupo de los 20 —el cual incluye a países, eufemísticamente “en vías de desarrollo” (y con acento en la mística). La esencia de MONDONGO subyace en su carácter *caricato*, en su vis cómica de actor que imita personajes célebres. La tendencia hacia la *caricatura* era consecuencia natural; su naturaleza es la de agrandar lo grotesco miniaturizando lo ridículo. Esta arca noética se diluye en un aire rarefacto de humor también conocido como *vacío*: en parangón similar y procesada al alto vacío, la concentración de renta universal versa sobre un único tema:

lo inoperante contra lo imperante.

Una constante fantasmal merodea el trabajo y permite entender el proyecto *pro domo sua* del “sujeto” MONDONGO: éste no se basa en lo subjetivo, intrínseco, personal, que toda obra carga en sí, sino en un régimen plástico o personalidad estética que pudiéramos llamar



[ILUS. 3] *Políptico del Buenos Aires* (detalle, 2013-16). Medios mixtos. Obra hecha ex profeso para la participación en *Home*, exhibición con curaduría de Mari Carmen Ramírez, Pilar T.R. y Chon Noriega, “LA/LA” [Latin America in Los Angeles, 2017], de la Serie PST organizada por la Getty Foundation.

[ILUS. 4] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. Destacan en el encuadre, MAD enmascarado de lobo y un sin fin de caricaturas.

[ILUS. 5] *Calavera # 10* (detalle, pómulos izquierdo, 2010). Plastilina sobre madera. Leonardo y Rousseau comparten su espacio de alto estatuto pictórico con el bajo registro de los “Pibes chorros”. El cuadro apaísado de Hopper debe leerse en la vertical.

6 Así ironizó Waldemar Cordeiro —motor del movimiento concreto de São Paulo— un proyecto teórico antirracionalista y anti-Gestalt como el de Ferreira Gullar, cuyo absurdo prefijo “neo” pretendió aniquilar (en vez de *renovar*) al acérrimo rival concretista. Ver de Cordeiro, “neo-retórica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, agosto 6 de 1960. El “Manifesto neo-concreto” (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, marzo 22 de 1959) [MFAH-ICAA (doc. no. 1110328)] contradictoriamente pretendió rescatar la *dimensión sensorial* de la obra apelando (unas seis veces) al término menos sensual posible: *trascendencia*.

7 A juicio del intelectual, político y crítico de arte Mário Pedrosa (presagiándola desde mediados de los sesenta), la obra “posmoderna” inaugura un nuevo ciclo, ya no artístico sino cultural; el arte deja de ser una propuesta primordialmente plástica para asumirse en una situación [tanto fenomenológica como socio-antropológica] para la cual la propia idea de “antiarte” es válida. Véase “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de junio de 1966. Consúltese en el archivo digital MFAH-ICAA Proyecto Documentos (doc. no. 1110622), acceso: <http://icaadocs.mfah.org>.

8 Terry Eagleton, “Beginnings”, *The Illusions of Postmodernism* (Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996), p. 3.

9 Eagleton, “Ambivalences”, *The Illusions...* (1996), p. 26. “Existen, también, diferentes narrativas para contar el posmodernismo, unas bastante más positivas que otras”; la ambivalencia es valor único.

10 Adorno, “Lo anticuado de la estética tradicional” —Primera Introducción (1980), p. 432.



“sujetividad” (así, sin “b”). No se olvide que el grupo argentino se maneja en arte *aún* objetual y está irremediamente *sujeto a* objetos (materiales, armazones y soporte). Esa misma carga matérica que arrastra consigo la obra de arte al transitar en el aluvión de los precios y se ahoga en el torrente de la especulación *mainstream*, en general, genera los valores que nunca manejó plásticamente Leonardo con *La Gioconda* (en el siglo XVI), ni menos aún el aduanero Rousseau por vía de *Le rêve* (1910); tampoco lo concibió Tarsila a través de su *Abaporú* (1928). Es incuestionable el tema sexual en *Leigh Bowery* (1991) de Lucien Freud, pero no hay sexismo en él; el poder tampoco está presente en los cuatro tipos que Edward Hopper ilustra en *Nighthawks* (1942), sino su opuesto, la impotencia comunicativa de estos “halcones de la noche” neoyorquina tomando algo en Greenwich Avenue y a pocas cuadras de Wall Street. Solo retrocambian, sin mirarse, su imperturbable soledad urbana. [ILUS. 5] Se forma un triángulo en todas estas maneras de leer el Sistema Imperante, sobre todo en su univocidad hegemónica planetaria y la dentadura de la *Calavera # 9* (con su luminosa carcajada tétrica) deja el mensaje más explícito posible: *sexo, dinero, poder*. [ILUS. 6] Escasos detalles más abajo, hay un *Autorretrato* (1971) de

Bacon donde no solo la propia libido lo reencarna, sino que lo muestra escarnecido. Violencia y concupiscencia movilizan a Dios para el castigo desatado del Diluvio. Pero, ¿por qué? “...*porque toda carne había corrompido su camino sobre la tierra*”.¹⁵ En efecto, transcurre en estas obras un tiempo de carne y hueso; MONDONGO lo transfiere (como jibaros del Alto Amazonas reducen cabezas humanas) de modo ritualista mínimo a su espacio a imagen y semejanza: el sexo de los ángeles, el dinero de Judas, el poder que se pudre. Religiosamente en detalle, todo es tema a plasmar frente a una “econoestética” cuyas fuentes de credo son a crédito y su portal de credibilidad capitaliza intereses creados. Juli respondería desde aquel aluvión donde diluvian sus imágenes: “*En ese mismo día se rompieron todas las fuentes del gran abismo y las compuertas del cielo fueron abiertas*”.¹⁶

Para más detalles: si en pintura, el realismo es la forma y el color, las formas críticas y el color acusador de MONDONGO aportan ya una visión innovadora de realidad pictórica; esto es, traen a la mesa de discusión actual una nueva axiología en el desgastado meollo de la pintura que, para ellos, no es la representación de una visión, sino que expresa expresión de valores. Es gesto en negativo midiendo el abismo entre forma práctica y contenido táctico. No cabe duda, todo experimento basado en el uso tecnológico sin ningún criterio previo o mediación, “cristaliza en determinados tipos y especies, y rebaja la obra concreta hasta convertirla en un caso escolar: este es uno de los motivos de la vejez del arte nuevo”.¹⁷ Llámese como se llame: candor vetusto o novísima puerilidad.





[ILUS. 6] *Calavera #9* (detalle maxilar superior y dentadura, 2010-12). Plastilina sobre madera. "SEX, MONEY, POWER" es el título de un bar que aparece en la película experimental *Enter the Void* de Gaspar Noé (París, 2009).

[ILUS. 7] *Calavera #10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. Dos imágenes figurativas argentinas descollan en ese nivel de flotación donde los siglos XIX y XX se desbordan, la bañera de Pueyrredón y uno de los dos "desempleados" que sobreviven del cuadro berniano.

11 Jacques Rancière, "The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics", *The Politics of Aesthetics*, traducido por Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004), pp. 12-19; edición original *Le partage du sensible: esthétique et politique* (París: La Fabrique Éditions, 2000).

12 Berni trabajó esa oposición en muchas obras; anteriormente lo hizo en *El cosmonauta saluda a Juanito a su paso sobre el bañado de Flores* (1961) y en el díptico hecho en París de *Juanito et les cosmonautes* fechado el año siguiente. Una década después, lo tranfiere, à la Magritte, a una tónica surrealista en *La familia Laguna emigra* (1972) donde invierte, además, el cielo como terreno firme.

13 Adorno, "Relación entre arte y sociedad" (1980), p. 18.

14 Paráfrasis de conocido fragmento del Manifiesto Comunista (1848): "Dejemos que las clases dirigentes tiemblen ante la revolución comunista. Los proletarios no tienen nada que perder a no ser sus cadenas. Tienen un mundo que ganar".

15 Génesis, 6: 12.

16 Génesis, 7: 11.



La mezcla de géneros y de medios que propone MONDONGO—una fotografía esculturizada, la pintura parodiada, la reapropiación de la apropiación hecha en miniatura, en fin, una *poiética* de la Historia que va distribuyendo sensibilidades políticas al arte—subraya el cuño ecléctico de la propuesta; sin embargo, no es anárquico su desconcierto. El propósito parece caótico, aunque su desorden se atribuya a un tipo de orden estructural que es el propio trastorno confuso de la Historia: *caosmos...* lo llamó Joyce.¹⁸ El rearreglo cósmico concebido se adentra en lo compositivo del caos en busca de un ordenamiento *imposible* y cuyo exterior es más paródico que cómico, más cosmético que cósmico. El Arca "de treinta codos de altura" nos permite ver, fuera de contexto y escala, dos rostros que parecen sacados del primer plano del cuadro *Desocupación* (1934) de Antonio Berni. Una tina, *El baño* (1865), flota con el cuerpo desnudo de la modelo de Don Prilidiano Pueyrredón entre despojos que van más allá de ser o no el "Pintor de la Patria". [ILUS. 7] Para Rancière, **la política** no posee un lugar fijo, predeterminado, sino que se deja sentir en los más diversos actos intermitentes de implementación, los cuales carecen de principios o leyes; "Toda forma de erradicar y cancelar las oposiciones entre el arte de alto y de bajo registro [en la obra] se anticipan a los poderes mecánicos de la reproducción, haciendo

que la 'reproducción' sea *algo más* que reproducción mecánica", dice, cuestionando el ensayo de Benjamin.²⁰ En MONDONGO, el proyecto híbrido de "fotografía esculturizada" no acepta el piloto automático de la reproductividad; y, en el mundo automatizado de hoy, su "vuelo" de ojos pelados es el riesgo de toda productividad a contrapelo. Por otra parte, Adorno respondería: "Los rasgos caóticos del arte nuevo están en contra suya y de su espíritu solo a primera vista. Son cifras de la crítica de una mala segunda naturaleza: tan caótico ha llegado a ser el orden".²¹

He ahí el vacío-pletórico donde se genera la estética de MONDONGO hasta provocar un *horror vacui* de operaciones barroquísimas: sus "apropiaciones" no son reproducción de resultado siempre previsible, sino, más bien, la abigarrada denuncia de toda especie de impotencia productora actual. Es posible ver hoy "el vaciamiento del arte no solo como un paso hacia su liquidación sino también como una de sus líneas de desarrollo".²² Ese "algo a más", que señala Rancière, tampoco es el tema reproducido en su unidad, sino sistema en negativos donde prolifera la disensión material; ahí, donde la diferencia de escala se expande, el desacuerdo histórico se dispersa, la discrepancia estética fecunda y la plástica desavenencia cunde. La meta que revelan estos negativos del

colectivo nunca es “reproducir” sino **reproducirse** y tal es la proliferación móvil de su política indeterminada e intermitente: recargada pero rica, complicada aunque pródiga. Por lo tanto, quiérase o no, sus palabras predilectas son roce, cizaña, cisma. La escisión craneana que privilegia aquí el arte de bajo registro, diría con Manuel: ¡*Caricaturas del mundo, uníos!* Es en esta vis comiquísima (de la desbordante parodia) que Juli articularía el rompimiento de altísimo registro y su axiología que inunda de mitos museos o mitómanas instituciones, anegando, con sus valores, galerías y casas de subasta: “*Entonces vino el diluvio sobre la tierra por cuarenta días (...) y el arca flotaba sobre la superficie de las aguas*”.²³

RACIONALIDAD FICCIONAL

Para más detalles: la fragmentación es un recurso básico de MONDONGO que se opone constitutivamente a la totalidad de lo discursivo. Sus partes no se articulan por medio de temas sino por una plasticidad donde media el encastre. Lo absoluto a veces colinda con lo absurdo; lo relativo de su propuesta indica, al contrario, no haber garantía que sus *miembros dispersos* lleguen a reunirse.

Al optar por formas eclécticas y fragmentarias en su manera tan destrozada de enfoque, lo que interesa a MONDONGO es encajar una historia de la civilización en el detalle plural de sus historietas, allí, donde cabe vida ordinaria, releída y contaminada al lado del *grand récit* que narra el agente plenipotenciario del Arte Occidental. Este proceder no actúa desde la propia superficie de la obra general (obvia como una calavera), sino en los más profundos estratos que entrecruza a modo de ficción, si no “real”, al menos pseudonarrativamente histórica. Aunque la pregunta esencial de lo que Rancière llama “régimen estético” es incisiva:

*¿Es la Historia una forma de ficción?...*²⁴

Pudiera decirse que sí y que no. Yendo más allá de la inmediatez del instante real, “lo positivo” en MONDONGO está convencido de que la Historia siempre es proceso en marcha, aunque como nave a la deriva; su irreverente lectura *a contrapelo*, al ir operando desde la negatividad (y sobre todo en el arte) evita creer que la Historia sea inamovible y se halle tan definitivamente escrita; la ve plasmada, así, como palimpsesto



[ILUS. 8] *Calavera #10* (detalle, perímetro orbital izquierdo, 2010). Plastilina sobre madera. Otra contraposición muy actual es el payaso y el vendedor (mono, p.65), un toque circense en la nariz de la escultura berniniana y el comercio del personaje femenino de Berni. (Ver ILUS. 14, *Mondongo está...*).

[ILUS. 9 a] *Calavera #10* (detalle, perímetro orbital derecho, 2010). Plastilina sobre madera. En ese tiradero de capital, además de Cézanne y de Dalí, hay el perro dunero de Goya.

[ILUS. 9 b] *Calavera #11* (detalle, maxilar inferior, 2010-12). Plastilina sobre madera. Subasta en Sotheby's rematando una naturaleza muerta de Cézanne con la presencia del Ejército Chino de terracota como observadores (parte inferior).

¹⁷ Adorno, “Experimento (II) — Seriedad e irresponsabilidad” (1980), p. 57.

¹⁸ James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: The Viking Press, 1971) p. 341.

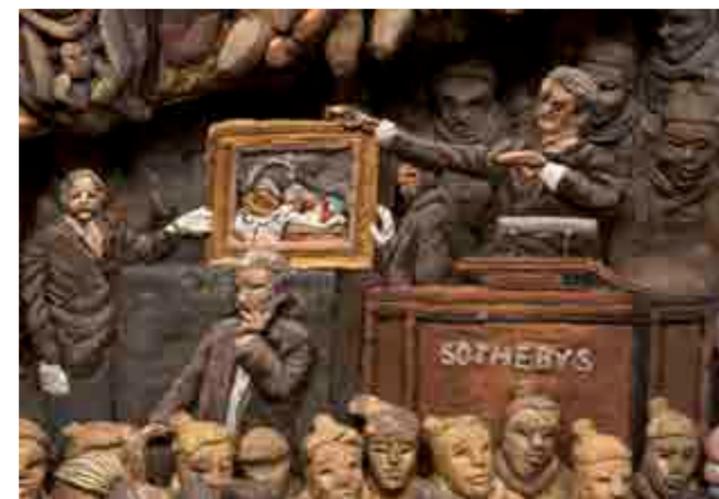
¹⁹ Los artistas colocan, entre los escombros, tiempos que van de un disco de acetato de Michael Jackson hasta los iPods de música del siglo XXI; espacios que recorren el rostro icónico de Marilyn Monroe hasta botellas *DocWeed* de los Simpson.

²⁰ Rancière, “Mechanical Arts and the Promotion of the Anonymous”, *The Politics of Aesthetics; The Distribution of the Sensible*, (2004), p. 32. [Ver *Entando en detalle...* (nota 24)]. Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Mechanical Reproduction” in *Illuminations* (1969), pp. 217-51.

²¹ Adorno, “Espiritualización y caos” (1980), p. 129.

²² Adorno, “Trascendencia estética y desencantamiento” (1980), p. 110.

perdurable pero ilegible. Aquella ambivalencia de su lectura la ve como una forma de invención registrada —aunque siempre alterable— de los hechos (políticos y estéticos), entendiéndola, todavía más, como aquella imaginación maquinada (reitero) por “**un registro político**” que trasciende así lo estético. *El examen* (1978) hecho en el lupanar de la berniana “Ramona Montiel” le permite putearse con el payaso de una de las *Ánimas* de Gian Lorenzo Bernini, ahí, donde el enigma de la hora que se marca, “se enmarca” sonoramente entre Berni/Bernini. [ILUS. 8] Lo ficcional que le otorga el grupo a la Historia abarca un espacio de realidad que traspasa los parámetros del realismo;²⁵ ese realismo no es pictórico sino financiero. El maxilar inferior de la *Calavera #10* es más incisivo inclusive y habla por sí solo mostrando “la naturaleza muerta” del arte junto a la naturaleza viva del dinero. [ILUS. 9 a] La guerra de intereses comparte paz en el mismo horno con el ejército chino de terracota. Por ello, no está de más reforzarlo con el propio Diluvio. Es cable desenterrarlo delatando un tiempo —que es real y surreal— donde los relojes derretidos insisten aún en disolver *La persistencia de la memoria* (1931); o, peor aún, en fundir un recuerdo que indicaría el arte, pero no la serie *Les joueurs de cartes* (1892) del pobre Cézanne, [ILUS. 9 b] sino el más alto precio pagado en un remate de pintura: unos 250 millones de dólares cubiertos por la familia real de Qatar. Son datos *para llorar de risa*, como dicen en México y más allá de la muerte, porque toda calavera revela simplemente eso: que la vida empieza en llanto y termina en carcajada. Lo que estaría en juego bajo este régimen de sensibilidad política es vituperar lo histórico y tildarlo de arte. Pese a la fortaleza cómica de los condenados al Arca, la seriedad parece diluviar sin ninguna esperanza redentora; el anhelo imposible de salvación hace que MONDONGO distorsione *palabras de la Historia*.²⁶ Solo las historias del día a día, y las de los diarios son lineales; la Historia que en verdad trasciende es constante despedazamiento de hechos cuyos huecos solo los llena un montón de especulación narrativa sobre lo fraccionario: esto se conoce como historiografía. Amontonamiento que (arqueológicamente) puede denominarse plena “ficción”; su pictórica intertextualidad ha sido borrada, reescrita, y vuelta a borrar como textura raspada que acoge, en su infinita recreación constitutiva, todo un palimpsesto. Es el soporte casi indescifrable de las obras que borran fronteras entre el caos de “lo que pasó” en la Historia y un cosmos ficcional de “lo que podría haber sucedido” en el arte. He aquí una moldeable Historia del Arte entendida en toda su historicidad plástica y otra historia política (de algún modo





ficcional) donde “se liga el realismo que nos muestra los trazos poéticos que quedaron inscritos directamente en la realidad, con el artificio que ensambla complejas máquinas de entendimiento”.²⁷ arcas noéticas. Tal es el cierno sobre el que gira mucho de la manera de pensar de MONDONGO, aunque al agitarse entre *la* Historia y *su* historia habría un dato ineludible que destaca Rancière: “Para ser pensamiento, lo real debe ser ficcionalizado”. Y tal es la tarea propuesta por ellos al meditar la Historia a modo de **régimen de intensidad sensible**: “Como formas de conocimiento que son, el arte y la política construyen ficciones; o sea, rearreglos *materiales* de imágenes y de signos, vínculos entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo hecho y lo que se debería hacer”.²⁸ O sea, si modernidad estética implica ver al artista como *homo faber*: el taller de la calle Gurruchaga es su *fábrica de lo sensible* induciendo a nuevas formas de su(b)jetividad política; un tipo muy específico de articulaciones o nexos entre modos de producir la obra y maneras de desarrollar su práctica. Al ser planteado en cuanto ficción, su propio “contenido de verdad”²⁹

(en su sentido ya sea formal o bien lógico-imaginativo) le impide falsear. En ese limbo sin limitaciones prácticas ni contornos teóricos, la política y el arte se funden de manera tan natural y real como sus “**ficciones**”: implican realidades pensadas, pesadas cargas de Historia que se soportan por la *copresencia* de temporalidades heterogéneas. Son tiempos diferentes y espacios diversos en cuya trama rige un régimen que es *lo estético*: su regla es no haber reglas, sus arreglos desordenan ordenanzas. De inspiración adorniana,³⁰ ese *contenido de verdad* del politizado arte al que se refiere Rancière implicaría así: “formas de conocimiento basadas en la imitación de un modelo con finalidades muy precisas”.³¹ Para MONDONGO esa *finalidad mimica* subyace (infima minucia) en el pasado, aunque irá proyectándose tan solo como una miniatura futura.³² En efecto, aquí Rancière está estéticamente convencido: “el futuro del arte, su separación de un presente no-artístico, implica una reescenificación del pasado”.³³ Así, lo fundamental del grupo argentino es la urdimbre de todo nuevo régimen de nexos con el pasado (imitación, modelo,

[ILUS. 10 a] *Calavera # 11* (detalle, dentadura superior, 2010-12). Plastilina sobre madera. Cabeza olmeca de Tres Zapotes (Veracruz), la venus paleolítica de Willendorf (Austria), un rostro de moai de la Isla de Pascua, huacos (cerámica, erótica) de la Cultura Mochica, personajes de Los Simpson, etcétera.

[ILUS. 10 b] *Calavera # 12* (detalle, dentadura superior, 2010-13). Plastilina sobre madera. Firmas del arte pictórico, Durero, Berni, Goya, Balthus, Rembrandt, entre otras.

²³ Génesis, 7: 17-18.

²⁴ Rancière, “Is History a Form of Fiction?”, *The Politics of Aesthetics*: (2004), pp. 35-41.

²⁵ Escribí para la muestra de *Antonio Berni: Juanito and Ramona* (MFAH, 2013), indicando el asunto específico del artista al traer materiales de desecho o de la calle para incrustar el día a día de la villa-miseria en el soporte. Véase en versión castellana “Berni y su realidad sin ‘ismos.” (Buenos Aires: MALBA, 2014), pp. 32-51.

²⁶ Rancière, *Les mots de l'histoire: essai de poétique du savoir* (París: Aux Éditions du Seuil, 1992).

²⁷ Rancière, “Is History a Form of Fiction?” (2004), pp. 38.

²⁸ *Ibidem*, ambas.

²⁹ Este es uno de los conceptos de Adorno que Rancière reajusta a su lectura de una nueva estética; véase, en la *Teoría estética* (1969) del primero, “Contenido de verdad en las obras de arte” (1980), pp. 171-74.

³⁰ Véase, también, “Carácter enigmático, contenido de verdad, lo absoluto” (1980), pp. 171.

³¹ Rancière, “Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity”, *The Politics of Aesthetics*: (2004), p. 21.

³² Eso se hace evidente con la transformación de su técnica medieval de modelado en plastilina y la plasticidad desestabilizadora de géneros y temáticas sobrepuestas que sin cesar plasman con extrema actualidad.

³³ Rancière, “Artistic Regimes...” (2004), p. 25.

³⁴ Rancière, “Is History a Form of Fiction?” (2004), p. 35.

³⁵ Rancière, *La parole muette: essai sur les contradictions de la littérature* (París: Hachette, 1998); y *L'inconscient esthétique* (París: Éditions Galilée, 2001), p. 42.

finalidad) procurando, “con precisión”, un vínculo expresivo frente a una época cínica y escénica, simulacrada y espectacular; opera en un estado de civilización montado o no-artístico. Cada detalle es precisamente como un microchip en cuyo “registro” se guarda la macroinformación de un cinismo que es político y cuya puesta en escena es una estética ficcional certera, artera: “el *animal político* de los griegos solo se civiliza al convertirse en *polités*, en *ciudadano ficcional*”. enfatiza Rancière. Con sus microscópicos detalles, queda claro que MONDONGO ejercita esa racionalidad como cirugía del cerebro mientras trabaja con tecnología dental un habla de recursos ficcionales. [ILUS. 10 a-b] Cada diente implica una cultura (olmeca, paleolítica, polinesia...); la dentadura entera explica prodigios de una historia en código. Si los dientes son usados por Edgar Allan Poe, en sus cuentos macabros, para simbolizar mortandad, en el caso bonaerense sugieren, en varias Calaveras, cierta vitalidad de los mortales: escudos de armas, firmas de artistas, logos comerciales, culturas ancestrales. La historia de todos ellos registra así una *cosmopolítica* de ciudadanía ficcional.

Para más detalles: una parte esencial de las muy diversas dialécticas que practica MONDONGO implica una unidad paradójica: aquel innegable equilibrio entre “lo fugaz” (el humor paródico) y “lo estable” (la crítica histórica). Un balance que debe penetrar —aún siendo a contragusto— desde la escenificación teatral hasta el juego público del circo, o sea, oscilante entre la cuerda floja del funámbulo y el desequilibrio del payaso. Lo que el grupo equilibra en esa **racionalidad ficcional** (tan tensa) de su



cuerda floja son modos de inteligibilidad que montan historias y modos de captación para reconstituir—de una manera u otra—el fenómeno histórico. Su dialéctica esboza dos versiones desencontradas de lógica que, no obstante, su antinarrativa coteja: “el vínculo entre racionalidad ficcional y los modos explicativos empleados por la realidad socio-histórica; o sea, entrecruce entre lógica de la ficción y lógica de los hechos”.³⁴ Todo tiene voz propia, hasta la propia mudez; la *parole muette* de Rancière³⁵ en las obras del colectivo habla su lenguaje plástico con el silencio elocuente de la plastilina; por ello, solo es capaz de llegar a expresarse cuando alguien se ilumina en la oscuridad contemporánea y descifra voz de su significado tentador pero latente, potente aunque potencial, culto y, a la vez, oculto. Moraleja: para el filósofo francés, *arte* es un “régimen ético de imágenes”, aunque con acento en una *minima moralia*; ³⁶ imágenes conjugadas o construidas sujetas a una dualidad, la cuestión de los orígenes (históricos o morales) y la vía de la finalidad (contenido de verdad). Ambas son “reflexiones de vida dañada”; por un lado la historia residual de unos hechos vistos como desechos y, por el otro, la hechura de un arte contrahecho.

Existencialmente hablando, a diferencia de obras si no revolucionarias al menos altamente radicales del pasado—cuya propuesta fue la propia expulsión de su angustia—, el **Angst** con el que se expresa el grupo es algo tan consciente (de su crítica) que NO pretende, bajo circunstancia alguna, liberarse de esa inquietud. Implica *la inamovible* congoja plástica acogotada en cada uno de sus mil detalles aguijoneándonos; es aflicción *inequívoca* y cuya ficción no pierde la conciencia de haber sido irrenunciable realidad. La política estética dentro de la que se fragua el “arte crítico” de Rancière trae a la luz el vínculo oculto de sus dispositivos y localiza cuatro: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio. Todos ellos son elementos con los que se vertebra el cuerpo extraño de DON MONGO gracias al trabajo crítico que canalizan grupalmente. Podemos referirlos a términos antes expresados: el ludismo de la negatividad paródica, el repertorio en redes, la reunión de vida y muerte, la intimidad que se reservan sus enigmas. Este último concepto, el misterio, es fundamental para su función crítica: “A diferencia de la práctica dialéctica, acentuando la heterogeneidad de elementos que se choquen hasta revelar una realidad cuarteada por sus contradicciones, el misterio enfatiza el nexo entre elementos disímiles”;³⁷

según opina Rancière. En los problemas y transformaciones de su arte crítico, el colectivo procesa misterio (de lo virtual a lo real) vía revelaciones. Esto es, una primera figuración—la falsa apariencia de totalidad (imagen Calavera)—se desintegra en multfiguración (una pluralidad de temas) cuyo *contenido de verdad* fragmentario subyace en infinitas camadas de significación (histórica, plástica, sociopolítica, ideológica) que solo el enigmático potencial de cada detalle revela. ¿Cuál sería entonces la “inutilidad intelectual”, como diría Borges, que pretende tender en medio del diluvio de informaciones ese puente de filosofía oriental que parece unir Don Nadie a La Nada, vistos desde ninguna parte...? [ILUS. 11] Un snorkel parece salvarle aliento vital del ahogo inminente, para todavía insistir: ¿cuál sería la función de un gu-zei de jardín japonés en medio del gran diluvio del mundo occidental y cristiano? Pese al nihilismo de la pregunta borgesina, el Puente Rojo representa para el budismo Zen (Chana) la ruta sagrada de la salvación que permite el pasaje de un

mundo al próximo. Con bastante cinismo para el grupo porteño, el Puente Rojo indicaría tanto un referente filosófico, como un jardín en Kioto o, inclusive, la miniatura de SamsGazebos, vendida en *The Home Depot* a U\$123.65. En ese ir-y-venir de la dialéctica a la incógnita y viceversa mece sus oposiciones MONDONGO; tal es el vaivén de régimen estético hasta racionalidad ficcional. El colectivo ensambla objetos profanos y sagrados, civilizados y popularmente incivilizados, arte de alto y de bajo registro, moderno y ancestral, siendo que cada uno de ellos resume un mundo y, para ellos, la fragilidad de esos mundos solo es capaz de aferrarse al “soporte”, al objeto en sí de su objetividad. En otras palabras que reflejan la curva del Arca, ese gran paso por el Puente Rojo posee toda una finalidad iniciática: ir de lo impuro a una pureza que, como la flor de loto, se alimenta de las humedades pestilentes del fango. Pero, ¿cuál sería el interés del Japón en todo esto...?

[ILUS. 11] *Calavera #10* (maxilar superior, 2010). Plastilina sobre madera. Borges sobreviviendo en este maremagnum de erudición bajo el gu-zei que pontifica el azar.

[ILUS. 12 a] Soldados de EE.UU. colocan en el trailer a “*Fat Man*” [El gordo] tras haber sido ensamblado en la isla de Tinian (Islas Marianas), punto de despegue de las bombas atómicas a unos 2,500km al sur de Nagasaki. Foto tomada por el 509 Composite Group. © USA National Archives.

36 Rancière, “Artistic Regimes...” (2004), pp. 20-21. *Minima moralia* es un libro de Adorno (1951) donde postula sus lecturas crudas de la posguerra en Alemania bajo el filtro mínimo de una ética intelectual; el título en alemán lo dice todo: *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada] (Madrid: Taurus, 1987), versión castellana Joaquín Chamorro Mielke].

37 Rancière, “Problems and Transformations of Critical Art”, *Aesthetics and Its Discontents*, traducido por Steven Corcoran (Cambridge, United Kingdom: Polity Press, 2011), p. 58. La versión original en francés *Malaise dans l'esthétique* [Desasosiego en la estética] es de 2004.

38 Adorno, “El ideal de lo negro” (1980), p. 60, ambas citas.

39 Takashi Murakami, *Little Boy: The Art's of Japan Explosive Subculture* (New York: Japan Society, 2005). “Little Boy” [el chiquilín] fue el *codename* que se le puso a la bomba atómica lanzada en Hiroshima por el equipo de Paul W. Tibbets Jr., comandante del *Enola Gay*.

40 Este tipo de apodos tuvo bagaje cinematográfico y los escogió un asistente de J. Robert Oppenheimer en el Laboratorio de Los Alamos (New Mexico) basado, como simple figura, en dos personajes de *El halcón maltés* (1941) de John Huston. “Little Boy” es como Humphrey Bogart (el detective Sam Spade) llama a Elisha Cook Jr. (Wilmer), del mismo modo que “Fat Man” sería el personaje de Sydney Greenstreet (Kasper Gutman). Por otra parte, la frase célebre del *destructor de los mundos* como se autodenominaba el científico del proyecto Manhattan: “El optimista piensa que este es el mejor de los mundos, el pesimista teme que sea verdad” es bastante divulgada, pero solo la bomba que produjo le dio la razón.

41 La publicación—diseñada por el caricaturista, animador, productor de películas y, sobre todo, activista político Osamu Tezuka (1928-89)—apareció entre 1952 y 1968. Se le conoce como “Manga no Kamisami” [El Dios del Manga], uno de cuyos mayores éxitos fue “Kimba, el león blanco”. En Japón se le consideraba el Walt Disney nacional, quien sin duda tuvo una influencia enorme, reconocida por él, en sus años de formación.

42 Ver detalle ampliado en esta sección: [ILUS. 12 a-d].

43 El autor de la versión norteamericana, Frederik Schodt, reconoce que el nombre fue “astutamente” cambiado para el público de los Estados Unidos por algo de sonido similar. El debate se acentuó cuando Tezuka expresó públicamente sus frustraciones ante cambios de contenido, sobre todo en la adaptación hecha de *Astro Boy* para las redes de televisión; en una de ellas, los norteamericanos censuraron (con corte) un (...)

EI PODEROSO ÁTOMO

Para más detalles: MONDONGO interviene plásticamente con un extrañísimo grito al borde del silencio total. El postulado de oscuridad de su humor negro nos remite directo a un arte atroz; su *raison d'être* es simple: “todo arte placentero, y en especial el del puro entretenimiento, va contra los muertos, contra el dolor acumulado y sin palabra”. El mundo administrado se opone a toda radicalidad que, en el arte, es únicamente tenebrosa y (siendo heredera del legado mortal de Baudelaire con su dialéctica de *spleen et idéal*) privilegia el color negro; dicho de otro modo, “Mucho de la producción contemporánea se desclasifica por no querer darse cuenta de ello, por querer alegrarse infantilmente con colores”.³⁸

Después del mensaje alucinógeno que le dejaron al planeta los hongos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, [ILUS. 12 a-d] parece que Japón paró para pensar no solo en su agresividad, sino en cómo canalizarla creativamente. Escritores-artistas como Takashi Murakami [ILUS. 13 a-b] enfatizan consecuencias de la derrota en el orgullo nacional; las cuales marcaron cicatrices imborrables en la mentalidad nacional hasta la pérdida de su conciencia viril anterior, al grado de encontrar entretenimiento en la imagen inofensiva de “la caricatura”: *Little Boy: la subcultura explosiva en el arte japonés*, como la denomina él.³⁹ La presencia atómica detona con “el chiquilín”,⁴⁰ aunque cumplió un rol determinante la otra mitad, o sea, el transculturalismo socioeconómico



que se afianza durante la **Ocupación Americana** (1945-52)... después de cumplida la amenaza del afiche oficial temerario del U.S. Army: “¡Nipón, eres el próximo. Acabaremos el trabajo!” [ILUS. 14] Propaganda es eso: propagación y paga. Y la pagaron caro. Uno de los primeros “manga” de época, ilustrado por Osamu Tezuka,⁴¹ tuvo el sintomático nombre de *Tetsuwan Atomu* [El poderoso átomo]. [ILUS. 15 a] Justo es que MONDONGO haya estructurado el minidiscorso de su *Nagasaki* (2008) con el cromatismo ígneo de stickers de tiras cómicas y de *anime*.⁴² La versión americana *Astro Boy* (1963)—llevada luego a la TV como *anime*— [ILUS. 15 b] denota la anglojojigartería (*prude-prudente*) viéndose incapaz de mostrar, en el nombre, el arma del crimen.⁴³ Al contrario, como nota *postumacabra* de Hiroshima y con un humor *holocáustico* por Nagasaki,⁴⁴ el título impuesto por Tezuka da una idea nítida del cambio radical de irreverencia operado en esa sociedad de posguerra, extremadamente sobria y solemne; la cual, de un día para otro, pasa a ejercer un canibalismo lúdico de índole revesada: el comerse al vencedor... culturalmente. Más que una antropofagia, fue una lenta digestión (antropopepsia) de la fisonomía del poder hegemónico. Un buen dato marcador de ese modelo es la *rotunda* (no oval) occidentalización de los rostros. El formato redondeado de ojos y cara que Tezuka impuso a sus creaciones, definió los paramentros para toda la producción de anime y manga posterior; nace de su admiración por *Betty Boop* de Max Fleischer en su infancia. Para quien vivió, como nadie en este planeta, “la hora cero” del *Enola Gay* y del instrumental aéreo que midió la explosión desde *The Great Artiste*, no es difícil decretar—aún en el campo mítico-paródico o legendario-cotidiano de la revista de tiras cómicas— la *tabula rasa*. Esa ambigüedad se procesa caricaturescamente, tanto en el ámbito social donde la “casa de baños” de la abuelita Yobaba no era sino prostíbulo o bien en aquel sentido ecológico de “la fábrica de acero” que destruye *Spirited Away*, los espíritus del bosque; en ambas, la mente nacional se puso en blanco de futuro y sin ninguna representación moralista del pasado. Lo más jorobado de la interrogante es fastidiar al lector: ¿Es posible pensar que se explotan yacimientos de temática infantil o, en su defecto, que *aquí yace* toda una infantilidad envejeciente? Difícil decir algo, aunque la realidad constate—por la demanda que el “manga” logró en el mundo— que los ojos y oídos de la niñez actual vislumbran panoramas más amplios de entendimiento y/o de percepción, obviamente sin juicios previos.

Trazo libre o dibujo caprichoso (según ilustran los kanji) esos “man-ga” vinieron a dinamizar—en formas menos *naïves* y más actuales, los rostros y tramas con cierto contenido de sordidez innegablemente humana—la idea occidental, tal vez infantil aún, del *cartoon*. Sobre todo en la publicidad, varios países pasaron a adoptar el estilo “manga” en anuncios; poco a poco, esa forma se universalizó. El valor de esa “niñez”, elevado a la enésima potencia, incluso como símbolo sexual, se haya al alcance en cualquier avenida de Tokio; la cabina telefónica, tapizada de tarjetas de *call girls* (“arbitro”, en japonés⁴⁵), torna difícil mantener el hilo de cualquier comunicación con la ramera vestidita de colegiala y trazos *amangados* cuando no “manga” en vez de porno-foto.⁴⁶ [ILUS. 16, portadilla] El hecho de que, para el muy-machismo japonés, el elogio de la hermosura no sea *Kirei-da, nê...!* [¡Qué linda es...!], sino *Wakai-da, nê...!* [¡Es tan joven...!] se debe (en mucho) a la difusión—omnipotente como vehículo y ubicua en cualquier rincón social—del “manga”. Transmite la idea innegable del “horror” que es el envejecimiento somático y facial, obsesión contemporánea contra la brevedad de la belleza que ninguna preciosura femenina puede detener. Quizás se deba al impacto causado por Disneyland desde antes de la guerra en el mundo entero y traducido como Business Land; lo constatable es que aquella cicatriz sobre la piel de la identidad dejó su huella, imborrable mancha de la aculturación.



[ILUS. 12 b-c] Serie Diálogos *The Bomb* (detalle, 2008). Calcomanías sobre madera. El montaje cromático-humorístico de los stickers [Mickey Mouse y Snoopy, entre miles más] se localiza en la parte superior del tallo del hongo atómico.

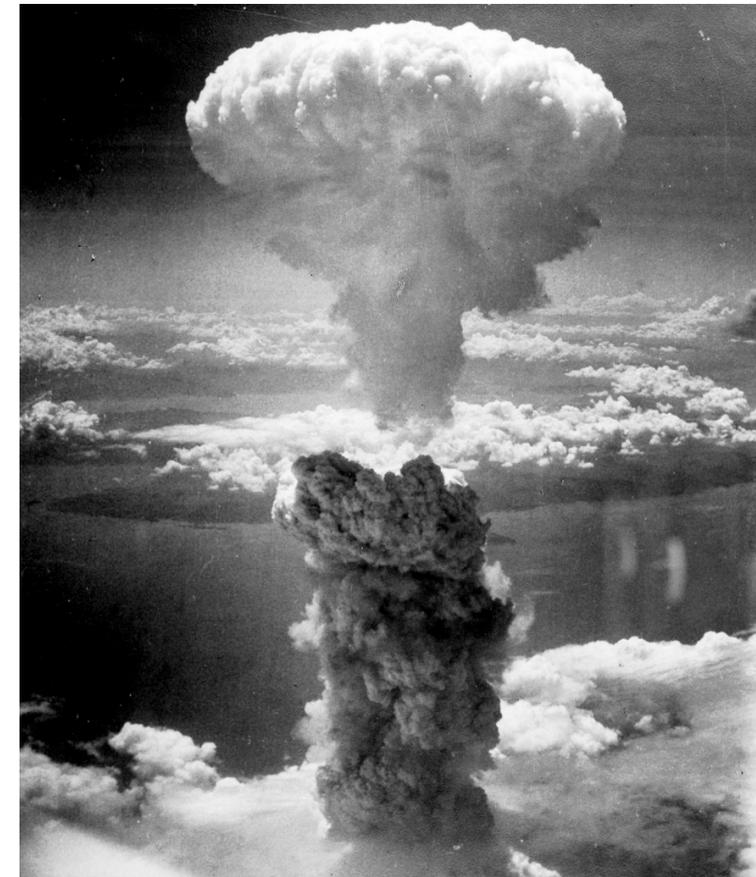
[ILUS. 12d] Explosión de la bomba implosiva de plutonio sobre *Nagasaki* (11:01 AM, 9 de agosto de 1945) tomada desde uno de los B-29 (The Great Artiste) usado en el ataque. © USA National Archives.

(...) perro siendo operado. Su comentario fue lapidario: “Hipocresía, los no-japoneses matan y comen animales de maneras grotescas...”

44 El “Proyecto Manhattan”, investigado y testado en 1945 en el laboratorio del desierto de Nuevo México, produjo dos opciones atómicas; una fue el llamado *Little Boy* [chiquilín] elaborada con una bomba atómica de uranio (uranium gun-type) lanzada en Hiroshima (Agosto 6, una carga equivalente a 15 mil toneladas de TNT = 166 mil víctimas) y el *Fat Man* [gordinflón] de plutonio (plutonium implosion-type), el cual aniquiló Nagasaki (Agosto 9, calor generado de 3,900° C y viento de mil km/h = 80 mil muertos). De haberse rendido inmediatamente Japón, los Estados Unidos no hubieran podido poner a prueba (para implantar su hegemonía de posguerra) el segundo bombón. En suma, esas estadísticas son nada al ser comparadas con la Bomba Tzar termonuclear probada por la URSS en 1961 sobre Novaya Zemlya = 50 millones de TNT.

No obstante, en otros parámetros del Tercer Mundo, lo inobjetable implicó la paridad (caricaturesca pero circulante) que se da entre la lectura decantada de la densidad de los escritos de Marx⁴⁷ y *Para leer al Pato Donald*. [ILUS. 17] Según los autores chilenos⁴⁸—y en 1971 bajo el clima crítico de la Unidad Popular de Don Chicho [Salvador Allende]—era oportuno el establecer una ostensiva crítica de ideología que impregna los diálogos y personajes de Disney; entre ellos, valores capitalistas del Tío Rico McPato [Scrooge McDuck, el millonario tacaño] y sus buscas internacionales de tesoros bajo la naturaleza corporativa americana que invade el continente. Lo mismo vale, a nivel canino de violencia, la pandilla de Los Hermanos Metralla [The Beagle Boys]. Todo tiene pertinencia, aunque sin dejar de apreciar la sátira potencial que, de modo inigualable, derrocha su autor: Carl Barks. En casos como la edición en español de Editorial Novaro, hecha en México, tuvieron que hacerse “cortes”, según constata el politizado traductor, mi amigo.⁴⁹ A su vez, el grupo argentino participa en esta gran problemática de su generación, tan anhelante de humor como antídoto (impotente) de la ideología; [ILUS. 18] al mismo tiempo que su vocación artística los orilló a “degladiarse”, a capa y espada, entre históricos intimidantes y su más íntima desacralización. Este estudio, por amplio que pretendiera ser, me dejaría siempre insatisfecho ante la imposibilidad de esgrimir, crítica e ilustrativamente, un texto de gran divulgación que lograra objetivo similar: *MONDONGO para principiantes*.

Muchas décadas después, brillantes artistas contemporáneos como Murakami han dejado de lado el *anime* y el *kawaii* [la monería agradable] para dar paso a su lectura de investigación histórica y técnica del *mural*. Lo que interesa, aquí, con respecto a MONDONGO son dos puntos. Primero, que más allá de la historia atómica inicial del *Little Boy* [el chiquilín explosivo], el artista se ajusta a hechos contemporáneos como la crisis nuclear y el tsunami desatado por el maremoto de 2011 (Ver ILUS. 68, *MONDONGO está...*) [ILUS. 19] y opera cósmicamente como sismo de gran magnitud: *Los 500 Arhats* [o discípulos iluminados de Buda] cuya sagrada benevolencia posee un innegable cariz de esperanza que es política.⁵⁰ Segundo, que, para ejecutar sus pinturas actuales, Murakami necesitó de dos centenas de asistentes (ocho meses) para realizar algo que refuerza modelos históricos de producción colectiva. Si el japonés emula al



maestro Kanô Eitoku con su taller del siglo XVI, MONDONGO opera aún en la escala reducida de la calle Gurruchaga. Ambos tienen claro que no se trata de criticar o cuestionar el modelo individual—à la Warhol cuya Factory empleó un buen elenco de mano-de-obra soslayada por la carta blanca que facultaba su *superego*—; se trata de superar la tradición de “autoría individual”, de *yo descartable*. Implica reconocimiento al valor de “lo colectivo” en el meollo paradójico de un mercado supuestamente pluralista y poscrítico.



LA VIDA ROTATIVA

Para más detalles: para el creador de la crítica de arte, Charles Baudelaire,⁵¹ el hallazgo de “lo nuevo” implicaba una inmersión insondable en lo Desconocido,⁵² Poco importa si es Infierno o Cielo; lo único que interesa es dejarse caer hasta el fondo de ese abismo cuyo nombre es La Muerte. En el caso de la serie Calaveras de MONDONGO, la brutalidad de “lo nuevo” implica ese salto mortal llamado *experimento* (poco importa su diálogo con la Edad Media) ya que ensaya formas de proceder sin la malla de protección de lo conocido ni la sanción oficial del saltimbanqui de la novedad. La pregunta esencial ronda por estas páginas: ¿cómo es posible que lo antiguo pueda ofrecer un grado de innovación? La dialéctica responde de modo tajante subrayando, para la positividad de hoy, la importancia del lenguaje del sufrimiento: “Lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad —llevados por un instinto mejor que sus angustiados apologistas— es el resumen de todo aquello que oprime la cultura establecida.”⁵³ Y dicha negatividad opta por una visión rotativa de la vida, como artefacto impresor de arte y como sistema circulatorio de política. En esencia, toda rotatividad implica no solo una vuelta al principio sino que los extremos se tocan. La vida de MONDONGO ha rotado siempre en la cuadratura del círculo donde los opuestos reviven, conviven y a veces, se desviven; de ese modo, con su manipulación plenipotenciaria de la política y la sociedad, la mafia viola no solo la ley sino incluso la ciencia. [ILUS. 19] Lo hace colocando en situaciones sórdidas, “políticamente incorrectas”, a personajes intocables de la Historia (desde la física nuclear hasta los núcleos de subcultura) donde diluyen los límites de lo *apropiado*, instrumentos de desacralización y reflexión.

Justo es que tan innovadoras reglas de juego gráfico-semántico sean el punto de partida y trasfondo fantasmal persistente de muchas de las obsesiones plásticas de MONDONGO; obviamente oscilantes entre códigos plásticos y registros históricos como en el *Código Nuttall* (descubierto en 1854).⁵⁴ Las máscaras pueden ser referente visual cuyo registro oscila desde el gramatario náhuatl e imágenes reconocibles del águila mítica y del nopal que indicaría el local de fundación en Tenochtitlán (la actual Ciudad de México), hasta ornamentación y figurillas de caricatura. [ILUS. 20] Sin embargo, hay un elemento que transita como si fuera un espectro gráfico en los detalles de la serie

[ILUS. 13 a] *Takashi Murakami* (n. 1962). Mostró recientemente su Colección Superflat: de Sho-haku y Rosan-jin a Anselm Kiefer, en el Museo de Arte de Yokohama (enero 30 a abril 3, 2016). “Superflat” es el concepto para referirse al aspecto bidimensional del “manga” y del “anime” cuyo boom internacional revolucionó la idea de “arte erudito” en Japón.

[ILUS. 13 b] Takashi Murakami (n. 1962) *Time Bokan—Pink—Black* [Esqueleto de la bomba atómica] (2001). Acrílico sobre lienzo montado en madera.

[ILUS. 14] Poster propagandístico del U.S. Army (1945) con el *Tío Sam* remangándose la camisa y agarrando herramienta para el trabajito. Diseño Flagg. © U.S. Army Official Poster.

[ILUS. 15 a] *Tetsuwan Atomu* [El poderoso átomo, 1952-68] en su versión original diseñada por Osamu Tezuka.

[ILUS. 15 b] En 1963, hubo la versión en blanco y negro “traducida” como *Astro Boy*, el primer anime que cruzaba el Pacífico para penetrar en la TV norteamericana. En 1966 (y después de 104 de los 193 episodios originales) fue retirada del aire no solo por la falta de colores, sino por transmitir “temas violentos y depresivos en imágenes y líneas” para el gusto WASP (puritano) nacional. En 1982, entonces a todo color, volvió a las pantallas.

⁴⁵ Tal vez un legado nazi de los recuerdos nacionales en Japón —como el comentario admirativo ¡Aj-so...! [¡No me diga...!]— oriundo de la alianza de los Países del Eje (Alemania-Japón-Italia), la palabra *Arbeiter* [trabajador, en lengua teutona], pasó a designar en el archipiélago operaciones (...)

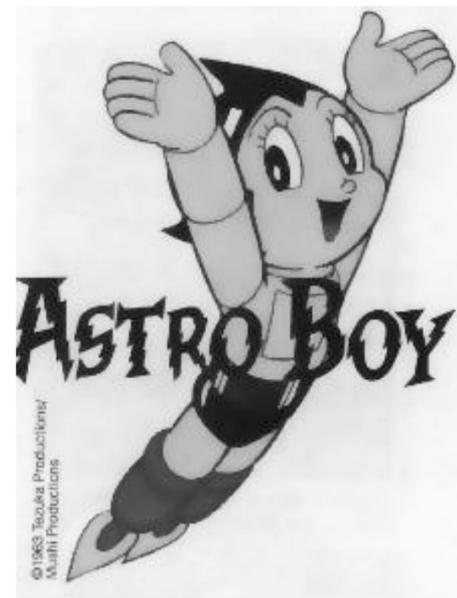
(...) clandestinas, “no oficiales” o ilegales como la prostitución que, de algún modo incuestionable, también es “trabajo”.

⁴⁶ Las “arbaito” niponas se promueven en inglés a través del código kata-kana que vagamente transcribe sonidos de lenguas extranjeras. En este surtido de tarjetas de presentación de las “trabajadoras” aparecen: Junco, Shangrilá, Romance, Companion, Anal OK, Blanco, Lemonade, Die Hard, Play Card, School Girl... (todas ellas “slim”).

⁴⁷ Louis Althusser escribió lo que se conoce como “Guía para leer El Capital” (en *Dialéctica*, revista de filosofía y teoría social de la SAE-CEFL, número 2, Buenos Aires, octubre de 1992) publicado originalmente como libro de bolsillo, bajo el clima aún del Mayo de ‘68, llamado *Avertissement aux lecteurs du Livre I du Capital: Le développement de la production capitaliste* (París: Garnier-Flammarion, 1969). En los años sesenta, en México, el caricaturista Rius [Eduardo del Río] publica su serie de libritos *Marx para principiantes, Cuba para principiantes...*, etc. (Editorial Naciente). El éxito alcanzado por el primero en los EE.UU. inspiró una década después (1976) la hoy clásica serie “For Beginners” que circula con unos cincuenta títulos [Freud, Einstein, Jazz, Joyce, Marilyn, Jesucristo] y se publica en más de 15 idiomas. ¡Lástima que Rius no escribiera en el idioma hegemónico...!

⁴⁸ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Cómo leer el Pato Donald* (Valparaíso: Edición Universitaria, 1971).

⁴⁹ Se trata del poeta Juan Bañuelos (n. 1932) que formó parte en la década de sesenta de un grupo de poesía combativa, La Espiga Amotinada, y bastante apreciado por escritores (...)



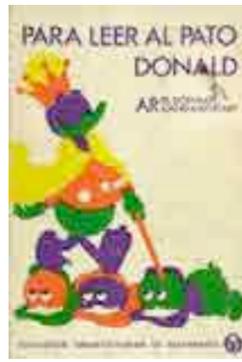
Calaveras: se trata de duendecillos o humanoides (de ojos y bocas que se transparentan), los cuales siempre surgen de manera tumultuaria: se conocen en japonés como “ko-dama” [espíritus arbóreos].⁵⁵ [ILUS. 21] Es más, pueblan como apariciones todo tipo de soluciones plásticas en MONDONGO: forma-de-otras formas, son espacio multitudinario de transición, límite de contorno, relleno o personaje. En el caso de perfilar la figura y servir de telón de fondo a la imagen más trillada de la civilización occidental, la crucifixión, es necesario ver los “ko-dama” como contrapunto incluso monotonal (en este caso claro) con desollados, cráneos, *Der Schrei der Natur* [El grito (de la naturaleza)] de Edvard Munch y caretas que establecen ya el lado oscuro de las cavidades oculares de la *Calavera # 1*. Todo ello es encuadrable en lo que pudiera llamarse “El friso de la vida”.⁵⁶ [ILUS. 22]

El mejor modo de ilustrar la profusa presencia de estas almas en pena configura tema que MONDONGO modela sobre “La rueda de la vida”; estas estantiguas semejan células o poros cuyo entretejido forma la piel entera del operador de la máquina. En detalle fantasmal de *Calavera # 11* descolla el elemento vertebral del trabajo ideológico mencionado sobre el grupo, aunque de manera más concreta que etérea; o sea, se pinta tiempo esculpido para ser lucha contra el olvido o su “re/historización”; además, se sugiere “desgeograficación”, sensibilidad política que no posee ningún lugar fijo ni determinado y esboza una “forma” de escribir la Historia que borra el propio sufrimiento acumulado, fronteras incluso. Aquel sufrimiento heredado que nos legó —con la herida de un subdesarrollo tolerable y la llaga de una pobreza sustentada en América Latina — nuestra religión de martirilogio. Con su lista de víctimas puntuales, la máquina de la vida no deja de reiterarnos el tormento racionalista que señala el otro martirilogio: el científico. El propio “operador vacío” (cuya hechura corporal desaparece como aparición de ko-damas) [ILUS. 23 a] plantea el tema más polémico de nuestra existencia mortal: *el tiempo*, un tiempo que oscila de los pareceres inflexibles de la Santa Inquisición a los efectos flexibles de bombas biológicas. Para regímenes estéticos como el de MONDONGO, esa presencia intangible desafía el marco establecido de identificación histórica (una sombra) así como el de la clasificación del arte (una quimera). Identificación y clasificación entran ambas en ese vacuo temporal capaz de transportarnos al espacio artístico resultante

del intersticio histórico; incluso en la *Calavera # 2*, la identidad erótica de Brigitte Bardot no va más allá de una sombra sin cuerpo, los ko-damas se han hecho cargo de colocarlo en aquella clase fantasmal que configura el vacío porno de B.B. [ILUS. 23 b]

MONDONGO no pertenece a mi generación; obviamente, muchas de aquellas mitologías contemporáneas con que se incorporan sus imágenes son una parte integral de mi ignorancia.⁵⁷ Nombres como el del creador Hayao Miyazaki, la película *Spirited Away*, los tres guardianes de Yubaba que aparecen al borde de la *Calavera # 3*, amén del propio Studio Ghibli, escapaban de mi conocimiento inmerso en otros mundos (incluso japoneses).⁵⁸ Dicho sea de paso: imposible acompañar el crecimiento de renuevos de la cultura conservando aún el culto único a la Historia del Arte. Para quien es capaz de trillar *Le fantôme de l’Opéra* en la máscara de *V de Vendetta* adoptado por “Occupy” —intercalado por Fantomas y más allá de las calles intervenidas de Wall Street—, **la Historia se repite**, primero como tragedia y luego como farsa.⁵⁹ [ILUS. 24 a-d] Que *los hombres hacen historia propia pero no del modo que les place* refuerza el argumento de volver a ver al gato Felix (*Feline Follies*, 1919) desde su eternidad inamovible hoy con estos personajes plurales de la caricatura. Es posible aceptar el tiempo de la sombra histórica desplazándose en el mismísimo espacio de la quimera artística: un Arca de Noé movida y/o motivada política e ideológicamente. Según indican los carteles y proclamas, el Arca surca el hueso frontal de la *Calavera # 10* impulsada en ese mar de fondo que protesta contra las clasificaciones que hacen historias oficiales del arte. Tal es la naturaleza diferente escenificada por MONDONGO: un tiempo que circula su tragedia viva como efímera compañía de farsantes.

El participante-lector deberá corroborar el concepto de “desgeograficación” de la imagen, la idea de la “rehistorización” de la semejanza que teoriza MONDONGO con su praxis plástica. En otras palabras, transcurre *tiempo plástico* aquí percibido como rearmados materiales de imágenes y de signos plurales; además, ocurre un *tiempo artístico* moldeable como artificio que ensambla complejas máquinas de entendimiento político. Un par perdido en la multitud de figuritas y motivos nos da la clave (caricaturesca sin duda) de toda esta realidad minuciosa: el tiempo es una aventura (humana aunque de perros) que tanto *Finn the Human* como *Jake the*



ILUS. 17] Portada de la edición original de *Para leer al Pato Donald* (Valparaíso: 1971), un libro que generó incentivos críticos en la joven generación latinoamericana de los setenta sobre la doctrina del capital disfrazada de humor.

[ILUS. 18] Portada de la versión original de *Marx para principiantes* (México DF: Era Naciente, 1963), vasta serie escrita y diseñada por Rius [Eduardo del Río].

[ILUS. 19] *Calavera # 2* (maxilar superior, 2009). Plastilina sobre madera. En el espacio mínimo para ver TV, la práctica gansteril no pierde el tiempo para sodomizar la teoría científica del espacio-tiempo. Lo más rastreado de los actos de El Padrino (Brando) viola así, a la velocidad de la luz cósmica, la integridad atomizada del pensamiento nuclear (Einstein). La energía resultante es igual a haber sido cogido con las manos en la masa (al cuadrado). Batman y Robin son supertestigos presenciales de sus propios deseos concupiscentes.

[ILUS. 20] *Calavera # 3* (detalle, quijada, 2009-10). Plastilina sobre madera. Algunas imágenes del *Códice Zouche-Nuttall* comparten el espacio de oscuridad total con imágenes prehispánicas. El propósito de los autores no es reproducir el codex a todo color, sino aprovechar las figuras para generar la sombra de ese hueso.

(...) argentinos como Juan Gelman. Siendo el traductor de textos en inglés para la Editorial Novaro, llegó a un trato con el editor: “Mantengamos la idea del original, pero podemos todas las púas anticomunistas del texto gringo...” (Juan dixit).





[ILUS. 21] Imagen publicitaria de los *ko-dama* en el diseño animado de Hayao Miyazaki, *La Princesa Mononoke* [también traducido como *La Princesa de los Espíritus*, 1997].

[ILUS. 22] *Calavera # 1* (detalle, hueso superciliar derecho, 2009). Plastilina sobre madera. Munch, Bender (el robot de la serie *Futurama*) y otros cráneos comparten el espacio claroscuro con infinitud de *ko-damas* que rodean la Iglesia del Pilar en Recoleta (Buenos Aires). Los colores varían según las necesidades de la imagen general.

[ILUS. 23 a] *Calavera # 11* (detalle, hueso temporal derecho, 2010-12). Plastilina sobre madera. La Rueda de la Vida traza un círculo de tiempo que forma la temporal del cráneo.

[ILUS. 23 b] *Calavera # 2* (detalle, hueso frontal, 2009). Plastilina sobre madera. Símbolo sexual de los cincuenta, B.B. se muestra en todo su potencial dental, su pose casi de Górgona medusina con sus cabellos serpenteantes que petrifican miradas espectadoras y el cuerpo entero tapizado por una espectral piel de *ko-damas*.

50 El mural de casi cien metros de largo, se mostró inicialmente en Doha (Qatar), en individual irónicamente llamada *Murakami — Ego*, en la Sala de Exposiciones Al Riwaq (2011-12). Pese al escepticismo nipón respecto a figuras como *Murakami* o *Akira Kurozawa*, que obtienen gran prestigio internacional, se exhibió en el Mori Art Museum de Tokio (2016).

51 Entre 1859 y 1863, Charles Baudelaire publicó (inicialmente en *Le Figaro* y luego en la revista *L'art romantique*) sus estudios que serían vertebrales para (...)

PARA MÁS DETALLES

(...) una idea de lo que es hoy la crítica de arte, "Le peintre de la vie moderne" sobre el pintor y dibujante Constantin Guys; en ellos aborda temas como la modernidad, el croquis de costumbres, lo bello, la moda, la dicha, el elogio del maquillaje, etc.

52 "Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? /Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau", Charles Baudelaire, "La Morte (VIII)", *Les fleurs du mal* (Paris: Librairie E. Flammarion, 1928), p. 273.

53 Adorno, "Lenguaje del sufrimiento" (1980), p. 33.

54 El código Zouche-Nuttall es uno de los seis que sobrevivieron las atrocidades de la Conquista de México. De origen precolombino (mixteco, Oaxaca), fue localizado en el convento dominico de San Marcos en Florencia y lleva el nombre de uno de sus propietarios, Robert Curzon, IV Barón de Zouche. Se hizo edición facsimilar en el Peabody Museum of Archaeology and Ethnology (Universidad de Harvard en Cambridge, Massachusetts) con introducción de Zelia Nuttall (1902) quedando definitivamente en la colección del British Museum (Londres).

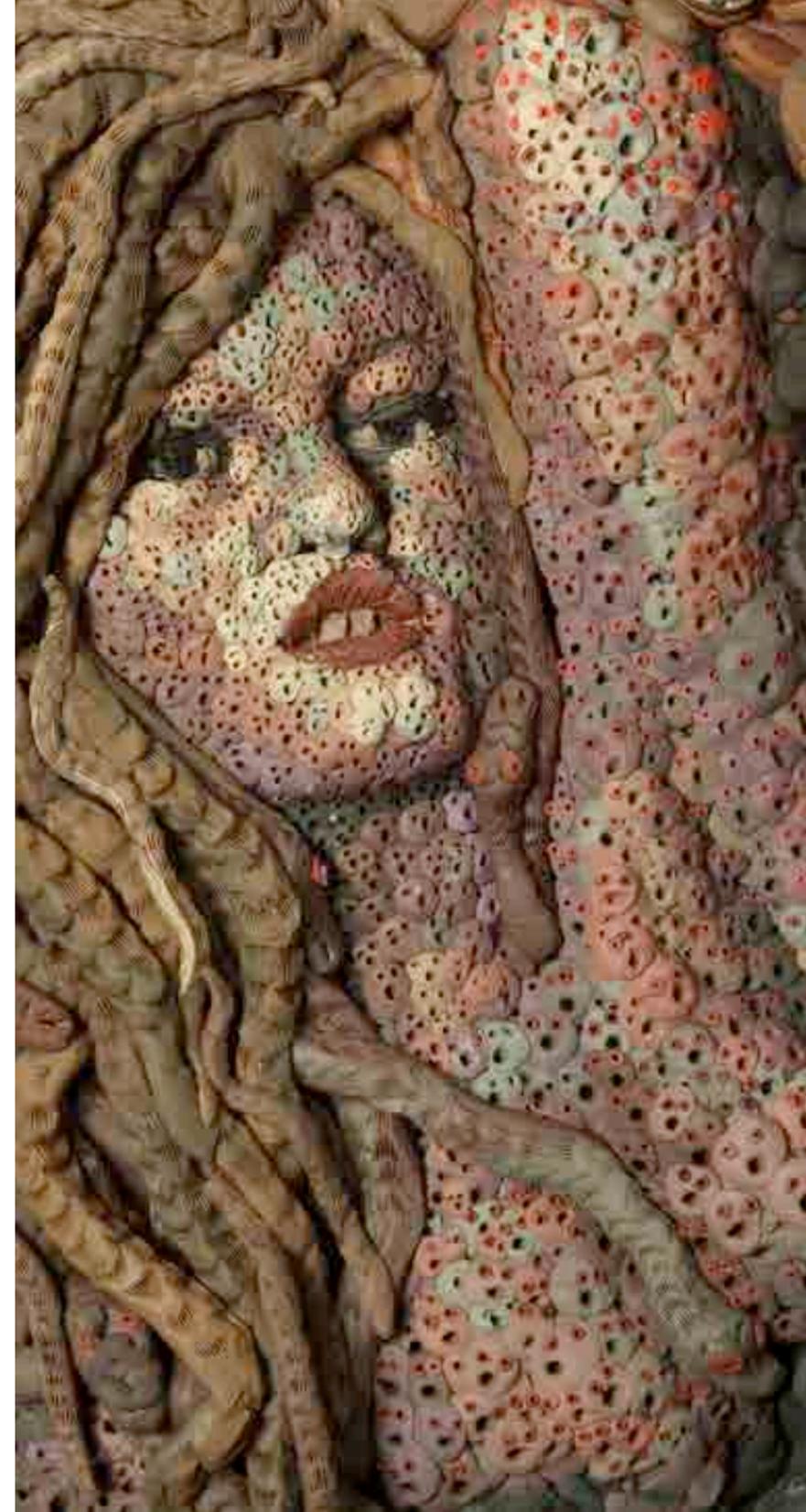
55 Entraron a la cultura popular con la película *La Princesa Mononoke* [La Princesa de los espíritus], un "anime" épico de 1997, dirigido y escrito por Hayao Miyazaki (n. 1941), con la animación realizada por el Studio Ghibli. Se los menciona ancestralmente desde las *Gengi monogatari* [Leyendas de Gengi, siglo XI] confundidos entre el eco de las montañas o el ruido del bosque cuando el folklore los denomina "Yamabiko" [genio de la montaña]. En la tradición popular de Okinawa, la isla más al sur, se guarda extremo cuidado para la tala de árboles.

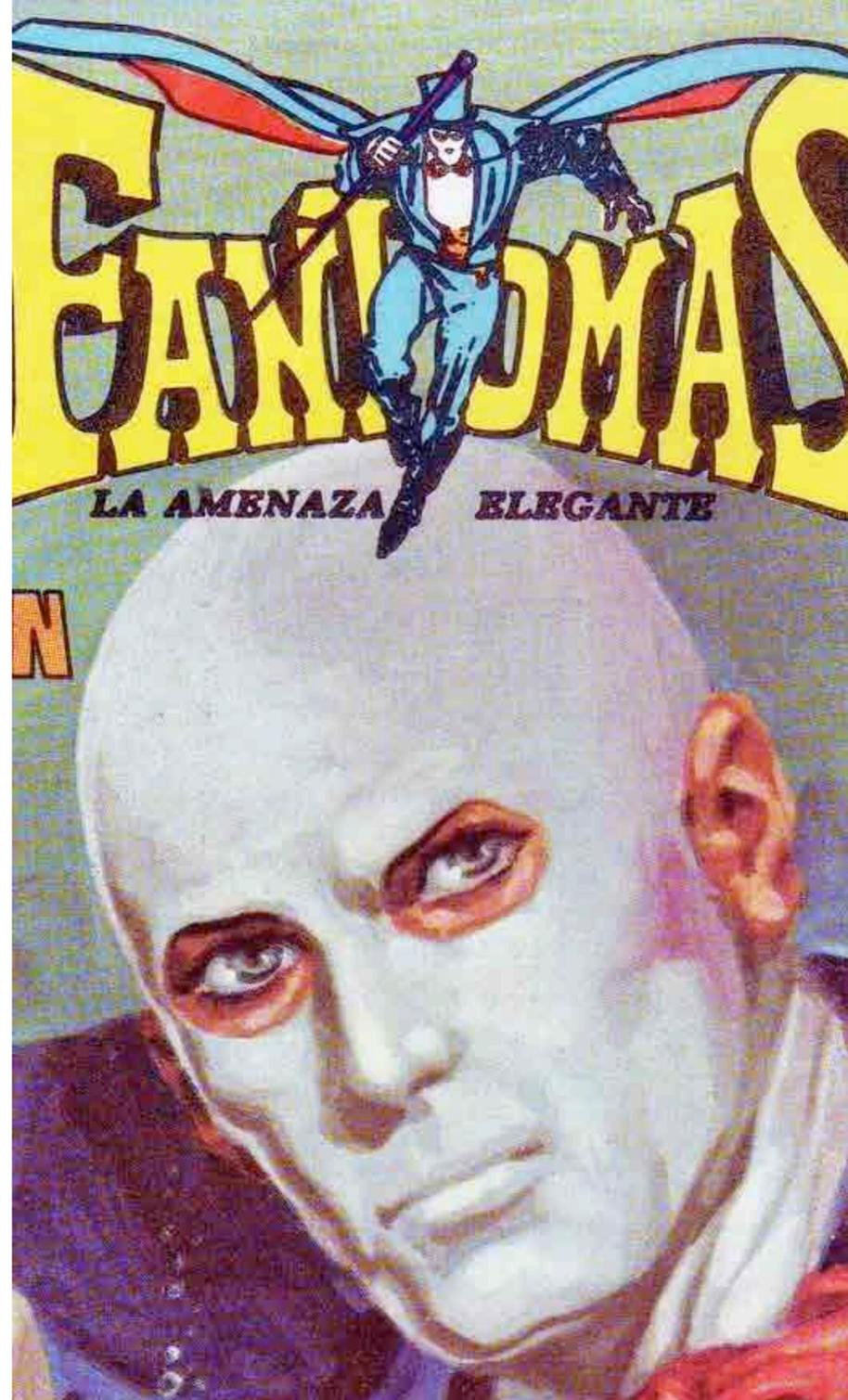
56 Nombre dado por el autor noruego a la serie (1893-1910); una de las cuales (la única que no está en museos de Oslo) fue rematada por Sotheby's en 120 millones de dólares y expuesta en el MoMA neoyorquino durante medio año (2012-13).

57 Para acceder a ellas, he tenido que apelar al concurso vivo de una compañera de trabajo: María McGreger, asistente de investigación y especialista de imágenes del MFAH-ICAA.

58 Estudié japonés, primero en São Paulo (Associação Brasil-Japão) y luego en Austin. Hice viaje de estudios al Japón los años de 1988 y 1989—siguiendo los pasos del poeta José Juan Tablada entre otros motivos—, sobreviviendo como traductor. Trabajé como arquitecto-consultor para la corporación Chuo-Kai-Hatsu [Desarrollo Central, Tokio] de 1993 a 1995, en proyectos ecológicos para la América Latina subvencionados por el gobierno japonés y planificados conjuntamente con la firma de ingeniería Black & Veatch (Kansas City). Entre ellos: la "Reforestación del Sur del Valle de Anáhuac" (Ciudad de México); incluso, "Despoluição Geral da Baía da Guanabara" (Rio de Janeiro) y la "Recuperación del Riachuelo y Áreas Litorales Aledañas" (Buenos Aires). Llegué a estar registrado como Sexto Dan en la Hokushin Shodō Kai, Asociación de Caligrafía (Osaka).

59 Célebre frase del ensayo de Marx "El 18 Brumario de Luis Napoleón" (1852).





[ILUS. 24 a] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. Haciendo parte de la gran manifestación en el Arca de Noé, el cartel *Occupy* fue enarbolado por los jóvenes insurgidos contra las directrices de Wall Street (septiembre 17, 2011) en el Zuccotti Park del área financiera neoyorquina. Se convirtió en el símbolo del grupo hacktivista Anonymous, en el movimiento Occupy y demás protestas contra Establishment.

[ILUS. 24 b] Originalmente, la novela de Gaston Leroux *Le fantôme de l'Opéra* se publicó en forma seriada (*Le Calois*, París, de septiembre 23 de 1909 a enero 8 de 1910); fue la versión cinematográfica (1925) de Lon Chaney (director y protagonista) la que popularizó la media máscara.

[ILUS. 24 c] La máscara se divulga en la novela gráfica *V for Vendetta* diseñada por David Lloyd; es una estilización del personaje Guy Fawkes que encabeza en Londres (1605) el llamado Complot de Pólvora para hacer explotar The House of Lords e instaurar un estado católico.

[ILUS. 24 d] La historieta *Fantomas. La Amenaza Elegante* fue publicada en México por la Editorial Novaro y circuló por América Latina entera entre 1966 y 1985.

[ILUS. 25] *Calavera # 12* (detalle, órbita ocular derecha, 2010-13). Plastilina sobre madera. Finn y Jake, protagonistas de la serie de TV *Adventure Time* (2010).

60 *Adventure Time With Finn and Jake* (2010), serie televisiva creada por Pendleton Ward, con el chico Finn y su hermano adoptivo, el perro Jake, mexicano amigo. Ambos viajan en el tiempo para proteger a los ciudadanos de la Tierra de Ooo de enemigos de varias formas y tamaños.

PARA MÁS DETALLES

Dog (con acento mexicano) teletrajeron a colación hace pocos años vía Toon Network TV.⁶⁰ [ILUS. 25] En la microscópica imagen de la *Calavera # 12*, Finn parece amortiguar su caída en el espacio (atiborrado de otros “ko-damas”, billetes y psicotrópicos) con una nota de dólar; *Time is money*, aunque para el mundo de la diversión quien estaba correcto era Oscar Wilde: *Time is a waste of money*. Manuel y Juli se esfuerzan en encajar nuestra alta y baja civilización en el pormenor prolijo de sus historietas. En la *Calavera # 10* se resquebraja otro grito paralelo al de Munch, angustiante con certeza, ante la desoladora carencia maternal y al borde mismo del arca noética en que se embarcaron: son *Totoro*, *Satsuki* y *Catbús* [ILUS. 26 a-b]. En la actualidad, donde la tecnología se supera a sí propia a cada instante, es preocupante el papel protagónico que, *por momentos*, toma la técnica en MONDONGO. La técnica no hace la obra. Ante ello, hay un dejo agónico en su potencial artístico, siempre al borde del peligro. Al mismo tiempo, veo en ellos aquella lectura crítica que talla y detalla al recorrer la superficie plural de otras obras, trazando esa escritura indecifrable que llamamos “el tiempo”. Tiempo que es terreno baldío político o temporalidad en forma de invención siempre alterable, siempre alternándose con el **soporte de los hechos**.

[HO]: Es innegable la fuerza que cobró la cultura japonesa (y la economía también) ante Occidente a partir de la Olimpiada de 1964. Sin embargo, ¿cuál es la razón por la que los personajes de Miyazaki impregnan cierta hechura o bien que los “ko-dama” sean una presencia tan constante en la serie *Calaveras*?

[m+]: *El nacimiento de nuestra hija Francisca* (2007) nos zambulló de lleno en la cultura de masas, sobre todo aquella destinada a la infancia. La presencia de los ko-dama y diversos personajes impregnan toda la serie de *Calaveras* (2009) entre otras —en la escultura *Me conformaría con poder dormir* establecimos un contrapunto cultural basado en *Blancanieves*— ya que dentro de ese universo (usualmente repleto de una falsa moral), los animés “craneados” por Miyazaki y su estudio se transformaron en toda una Caja de Pandora repleta de estímulos. Haciendo pie en mitos tradicionales del Japón sus películas desbrozan múltiples capas de sentido que entrelazan referencias de la historia de la cultura en la creación artística de mitos contemporáneos. De esta forma, tanto el gato Cheshire en *Alicia en el País de las Maravillas* de [Lewis] Carrol se transforma en autobús imaginario en Totoro como un traje del ejército prusiano sirve para vestir los





[ILUS. 26 a] *Calavera # 10* (detalle, hueso frontal, 2010). Plastilina sobre madera. Los personajes de Miyazaki (*Tototo, Catbús y Satsuki*) aparecen al borde del arca; la foto no capta a la otra hermana (*Mei Kusakabe*) que quedó remetida en la pieza original de plastilina debido al propio relieve.

[ILUS. 26 b] Imagen de promoción con los personajes de la película *Mi vecino Totoro* de Hayao Miyazaki (Studio Ghibli, 1988). Recorren el interior rural del Japón rodeados de acompañantes del bosque.

[ILUS. 27] *Calavera # 1* (detalle, hueso frontal, 2009). La imagen se basa en la interpretación mítica del *Narciso* (1597-99) de Caravaggio.

⁶¹ Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (edición original alemana, 1954).

⁶² El origen judío de Auerbach fue el telón de fondo de la destitución de su cátedra literaria en la Universidad de Marburg (1935); tuvo que huir de la persecución creciente en Alemania refugiándose en Turquía, donde dio clases en la Universidad Estatal de Estambul. Es ahí que escribe *Mimesis*, una obra de enorme erudición (filología, literatura, crítica e historia) sin notas. Los últimos años de su vida (hasta 1957) fue Sterling Professor of Romance Languages en New Haven (Yale University).



guardianes fantasmagóricos que acompañan la malvada Bruja del Páramo en El Castillo Vagabundo. Siendo parte de una de las operaciones conceptuales que animaron la serie de las Calaveras, el intentar abolir las taxonomías entre alto y bajo arte trajo nuestra convivencia crítica entre cultura occidental hegemónica y la propuesta marginal oriental. Ejemplo de esto son las creaciones abiertas de sentido del Estudio Chibli (Tokio), las cuales funcionaron como contraparte del Narciso de Caravaggio de aquellas paridas por la factoría Pixar (Los Angeles), su contracara occidental y cuyo mito occidental de la vanidad se refleja en el espectral espejo de ko-damas. [ILUS. 27] Por otro lado, sus películas adquieren cierta complejidad poética que sobredimensiona las posibilidades al cotejar sus símbolos. Los ko-damas que aparecen en su película La princesa Mononoke, más cercana a la pesadilla que al sueño, son apropiación del autor de creencias ancestrales japonesas. La existencia de espíritus-del-bosque que lo protegen nos permitieron aludir tanto a su significado original como a la popular cinta infantil de Miyasaki; esto es, entrecruzar la defensa del medio ambiente (ko-damas) con el paso del tiempo, la sexualidad (Brigitte) como vos bien mencionás incluso la lucha pacifista (Gandhi en la Calavera # 7). [ILUS. 28] Siempre tendiendo un puente al mundo infantil desdibujando fronteras con el mundo adulto, poniéndolo en pie de igualdad.

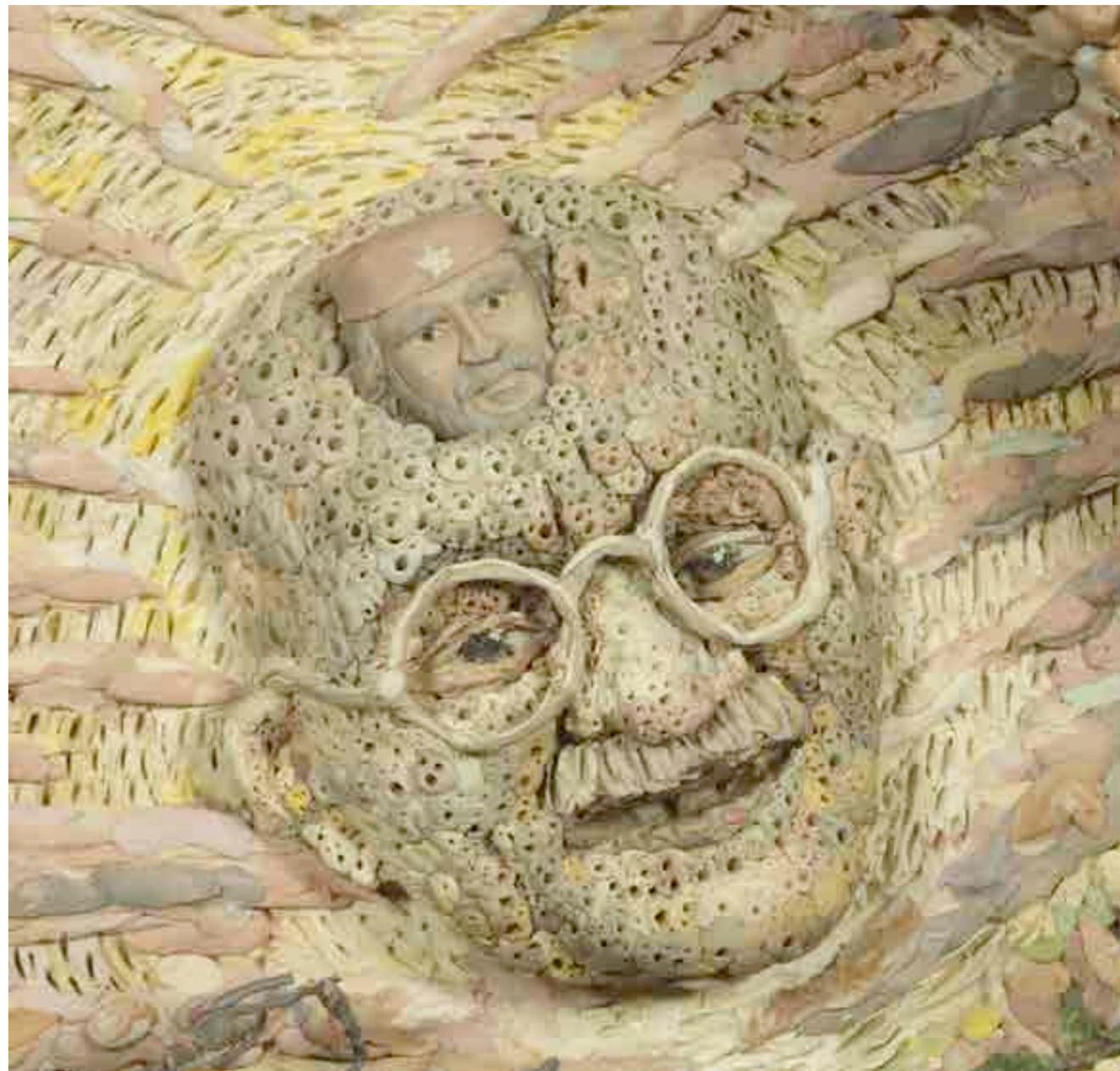
LA TESIS DE UN PARÉNTESIS

En lo más reciente (2015-16), MONDONGO abandona parcialmente el plano y la tridimensionalidad para plantear un Teatro de Signos (callejero) que oscila entre **la mimesis y la mímica**. La mimesis aquí es cable como imitación de la Ley del Embudo: lo ancho para los espectadores (en la vitrina de calle Gurruchaga) y lo estrecho es un escenario en perspectiva para un mimo. Un actor enmascarado con espejos media en esta comedia mínima (de muecas y pasteles) encajado en la perspectiva decreciente de un túnel que reitera la versallesca Sala de los Espejos. Su mimetismo reproduce gestos y actitudes à la Marcel Marceau o bien adquiere un parecido de ontología hamletiana que se debate entre el ser-y-no-ser. Esto es, el soporte convencional del grupo se transforma en escenario y su anhelo de cambio se traduce hoy en escena, **en mise-en-scène**; se sigue retratando el *ser* un elaborado trabajo manual, pero el nuevo personaje (como el *no ser* mismo del porvenir) es tan solo cuerpo en movimiento. [ILLUS 29 a-h] De manera intuitiva, MONDONGO sigue pasos paralelos a

los de la *Mimesis* de Auerbach⁶¹ mostrando cómo, desde la antigüedad hasta el siglo XX, las artes (y no solo la literatura) han progresado hacia formas de presentación y de representación de la realidad cada vez más secretamente naturales y, de alguna ostensiva forma, democráticas. El optimismo del autor alemán se da en medio a la inhumanidad nazi, la cual lo destituye de su cargo docente;⁶² a su modo, el del grupo argentino rechaza cualquier posible estrechez de nacionalismos o formas de chauvinismo, tanto en su trasfondo histórico como en su actualidad de fondo artístico. A pesar de encajarse en un paréntesis, la tesis (como todo en ellos) quedará en abierto; no se ancla en la antítesis de su pasado ni tampoco se proyecta como síntesis futura; similar a la *dialéctica negativa* (1966) adorniana no se sintetiza nada a no ser volver a empezar el proceso. Proceso cargado de poesía que no suprime la función referencial sino que la altera por la ambigüedad propia del mensaje. Mensaje abierto de esperanza y expectativa semejante a narraciones ancestrales: ¡Això, era i no era!

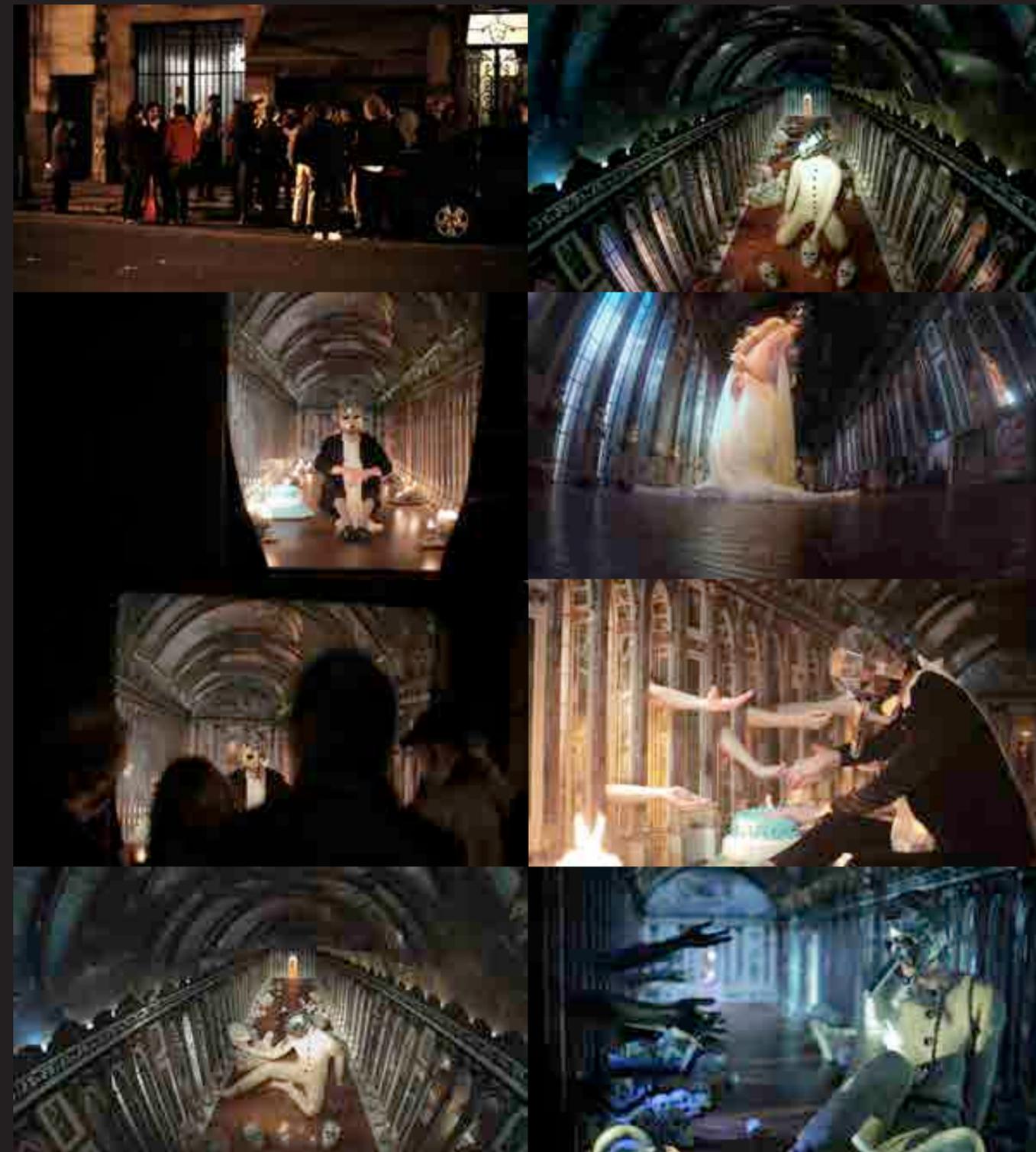
Una vez más, aquella incertidumbre nos mete en **el túnel del tiempo** cuando el cráneo nos confirma que ha perdido en el espacio la lámpara de sus ojos. ¿A dónde nos lleva el oscurísimo túnel de la mujer que nos observa desde el ventanal de la órbita ocular de la *Calavera # 10*? [ILUS. 30]





[ILUS. 28] *Calavera # 7*
(detalle, hueso frontal, 2010-11).
Gandhi compuesto de ko-damas,
la figura del pacifismo alberga
en su frente como Tercer Ojo al
Che Guevara.

[ILUS. 29 a-h] *No soy tan joven como
para saberlo todo* (Buenos Aires
2015). Performance realizada
entre el 27 de abril y el 7 de
junio de 2015, durante la B.P.15,
(Bienal de Performance 2015 en
Argentina) con los siguientes
colaboradores. Actores:
"Pinochos", "Niña" (Francisca
Mendanha Laffitte); "brazos
pidiendo torta"; "tres Pinochos"
(realizada en el Gurrutúnel).





Nos lleva a lo dicho: a aquel punto intermediario entre el poder y el dinero que encamina... el sexo: *Celestina* Picasso (1903), quien observa desde la tortura tuerta de su mirada azul. Aunque el túnel nos conduzca también —más allá de la alcahueta— al entrecruce de una “lógica de ficción” encubridora que hizo la historia *soplona* y una “lógica de los hechos”, hechos por ellos mismos. En efecto, el túnel es parte de la propia historia de MONDONGO —de su interioridad exteriorizada, escribí antes⁶³— y también lleva a la escisión entre su espacio interior y el anhelo de proyectarlo extramuros de nuestro tiempo. En la profunda penumbra de esa muerte artística, hay la historia que los incluye en vivo con deseo incluso de abandonar el plano. La tridimensionalidad de este referente ha cobrado verdadera forma y magnitud como instalación del paisaje elipsoidal —de 45 metros de largo en MAMBA, [ILUS. 31] integrada a Serie Argentina (2013) — y hoy a la vista del público transeúnte por la

calle del taller. (Ver secuencia) Así, la racionalidad autorreferente es un incuestionable indicio de espacio concreto y se funde con lo ficcional de tanta historia sobrepuesta en el tiempo hasta esbozar la imagen preferencial del colectivo mismo.

Para intelectuales como Benjamin Buchloh, el trabajo crítico consiste en actuar contra operaciones mitologizantes en el arte y/o mitómanas en la Historia.⁶⁴ La mercancía artística hace cada vez más oscuro el túnel del tiempo, aunque la luz al final del túnel implique siempre un buen principio. El raciocinio del propósito de mi labor crítica —aquí mismo sobre el grupo argentino— es hacer una historia de lo ficcional de su arte cuya tesis remite al *contenido de verdad* que subyace en las mentiras del mito: artificios del arte y/o falacias de su historia. Cada frase gráfica o injerto plástico (en un período de dos décadas) forma sentido por sí solo



[ILUS. 30] *Calavera # 10* (detalle, interior ocular derecho, 2010). Plastilina sobre madera. Hay dinero cercano a *Celestina* (1904), del período azul de Picasso. Del túnel planimétrico inspirado en la película *Solaris* de Tarkovsky (1972) surgió otra obra en bajorrelieve, *Tener un mundo #4* (2013). [ver ILUS. 66, *MONDONGO* está...]

[ILUS. 31] Serie Argentina, *Paisaje entrerriano* (instalación MAMBA, 2009-13). Plastilina y materiales diversos sobre madera.

⁶³ (Ver ILUS. 65 y 66, *Entrando en...*), el par establece un cotejo entre un tiempo espacial al que entramos por conducto de Tarkovsky y la desaguada espacialidad de una cloaca cuya atemporalidad aparente, es, al menos, una posibilidad plástica.

⁶⁴ Bajo el título de *Formalism and Historicity: Models and Methods in Twentieth-Century Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 2015), el volumen de Buchloh cobra dimensiones de tratado: 592pp.

simplemente porque es un paréntesis. Paréntesis que, para abrirse a la luz, debe encerrarse en un túnel donde se suspenden los géneros, el soporte descansa y la idea de continuidad cesa. Detallan las tesis de MONDONGO una antítesis del Arte, mientras (entre paréntesis) sus fragmentos sintetizan la Historia hecha SORONGO. [ILUS. 32]

[HO]: La propuesta del *Gurrutúnel*... ¿implica un abandono parcial del soporte que parte de la *Celestina* azul de Picasso para obras participativas iniciadas ya con la *instalación Argentina* (2013) en el MAMBA? Tal parece que la idea convencional y positivista de “género” jamás fue problema a considerar en la negatividad crítica de sus propuestas.

[j+m]: Con el paisaje Argentina (que alcanza un recorrido de 45 metros) cuyo montaje es parte fundamental del cierre de esa serie dimos un paso genérico más allá de la pintura y la escultura. Nos interesa realizar obras que permitan transformar y trastocar la experiencia cotidiana. Con el paisaje, a modo de elipse inmersiva, comenzamos a experimentar otros desarrollos posibles; posteriormente hicimos el túnel *No soy tan joven como para entenderlo todo*, inspirado en el *Salón de los Espejos de Versalles* para una performance, con el que se quiso dar un paso más allá de los géneros. La idea fue aprovechar una pequeña vidriera hacia la calle *Gurruchaga* en Buenos Aires y trasmutar drásticamente su funcionalidad; de modo que, cuando la gente se topaba con la visión de un **universo paralelo** e inesperado —al lado de un *garage* o *supermercado*— logre

cambiar sus ejes habituales de pensamiento y generarse preguntas. En el caso de la performance específica, el túnel tiene trastocada la perspectiva a la manera de la célebre columnata de Bernini en Roma de modo que tiene cinco metros de profundidad pero, para el espectador, el efecto aparenta muchísimo más. Dentro de este marco colocamos un performer vestido como cortesano con una máscara de espejos pinochesca, una suerte de máscara de hierro, pero que refleja a los otros. La referencia del *Palacio de Versalles* nos servía en dos sentidos: por un lado, es conocida la tendencia chupamedias francófila de la clase dominante en la Argentina y, por otro, ese *Salón* es el símbolo (junto con el *affaire* Maria Antonieta) de la acumulación de riqueza y su distribución nula, arbitraria. El personaje, por lo tanto, reparte una torta de tres pisos (celestes, blanco y celeste en alusión a la bandera argentina) que repartía entre las manos solicitantes (que ingresan por las ventanas) a mendigar un pedazo.

(Ver secuencia 29 a-h) La experiencia nos permitió trabajar (en conjunto) con unas treinta personas de diversas disciplinas: desde iluminadores, actores, directores de teatro hasta nuestro equipo habitual. Más allá del espíritu crítico de la obra, esta experiencia conllevó una profunda comunión que traspasó las paredes del taller y fue más allá de la visita común a nuestras obras en un museo o galería. Después de muchos años de buscar reverdecer tópicos clásicos de la Historia del Arte sentimos la necesidad de zambullirnos en propuestas donde los géneros no sean limitantes. Todas las experiencias que estamos planteando actualmente bucean en esas aguas.

LAS RUINAS CIRCULARES

Un pantano panorámico atasca cambio y sociedad: la pantalla *smartphone*. Hoy, lo único que no cambia, en su constancia constatable, es el cambio. ¿Cambios reales? Lo efímero virtual se iguala a la eterna falta de igualdad. Para quienes leemos la racionalidad ficcional de la Historia diferentemente (y en sentido contrario hasta oír los gritos de la *palabra muda*), la lección que emana del modelo James Joyce⁶⁵ o João Guimarães Rosa⁶⁶ es tajante: hay que escribir *La contrapelo*, en “régimen estético” que distribuya lo sensible bajo foco estratégico. Ante binomios como positivo/negativo (enamorado de su oposición como amantes antípodas), la opción por el segundo polo es escapar de lo-siempre-igual y/o detener el arte a modo de tercera margen del río. Al escribir mis lecturas creativas en *Muro de Contención* (2012), uno de tantos puntos luminosos borgesinos quemaba mis ojos, pero las manos de mis visiones los protegieron: *la muralla y los libros*.

Borges condensó en sus cuentos esquemas binarios (“constelaciones”), los cuales nos hablan con la tirantez relativa de vastísimas tensiones universales, pero tal es el diagrama terminante de un esquema relativo. Lo absoluto es que la humanidad se ha guiado siempre por medio de constelaciones que no son sino puntos de vista planteados desde la relatividad de nuestra perspectiva terrestre en la Vía Láctea. Desde otras galaxias y sistemas, los infinitos grupos constelares son otros. Además, quien escrutina desde este observatorio paciente es el laboratorio curioso de la **condición humana** y más nadie. Tal es el sujeto de MONDONGO y su objetivo es plasmarla *sin condiciones* en todo aquello que la soporte.

La universalidad de la miniatura es eso: cerciorarnos de nuestra cósmica insignificancia; su múltiple montaje detalla, así, una lectura de la *historia universal* escrita por la *infamia*. En otras palabras, las particularidades de cada pormenor de su proyecto general son partículas transferibles a algunas parejas esenciales que constituyen las constelaciones borgesinas. Pienso mínimamente en estas: **La muerte y la brújula**. Medito aquí tanto en la pregunta en abierto que proponen los enigmas cerrados de la serie de Calaveras como en aquella respuesta que se orienta hacia el reto religioso impuesto por los temas profanos del Retablo. El conjunto de figuras pintadas y/o talladas nos presenta toda una historia plural de la singularidad inexistente de lo único. Es más, el primer plano queda fuera de la obra; el altar existe, pero como metáfora de la teoría de la recepción porque, en la práctica, lo que oficia son ojos religantes del observador. Mirada que tercia, a un mismo tiempo, la celebración divina del arte y la comunicación oficial que éste hace de nuestras históricas miserias: **Yo y el Otro**.

No olvidar aquí que la caricatura trajo a flote innumerables contradicciones de la cultura tradicional. Teniendo de trasfondo el toque desacralizador y fresco de sus estéticas, si en el Japón la violenta sutileza del humor oscila entre “el crisantemo y la espada”, según ecuaciona Ruth Benedict, habría que postular la ingeniosa chispa del colectivo en otra dualidad borgesina: **Los senderos que se bifurcan**. Las opciones se ramifican como neuronas ya que todas sus posibilidades proliferan y ocurren simultáneamente; además, desde su negatividad, la bifurcación es una convergencia porque nada hay “positivo” que impida ser ambiguo. Si vivimos en demasiados



[ILUS. 32] “Bife Angosto”, tira cómica de Gustavo Sala aparecida en el periódico *Página 12* (2011). El “grupo SORONGO” mencionado lo configuran los miembros iniciales de MONDONGO en esa época, Agustina Picasso incluida.

[ILUS. 33] *Calavera # 6* (detalle, hueso superciliar, 2010-11). Plastilina sobre madera. Escuadrones aéreos se proyectan como nube eruptiva.

mundos a un tiempo, el espacio de sus soportes lee la naturaleza multidimensional de un arte que escribe sobre los infinitos posibles del Tiempo. En el caso de MONDONGO hay lo sincrónico de su barroquismo plástico y el embrollo crítico (en la maraña de mordacidades paródicas) aunados a lo árido que es “tener que pensar” en esta época impensable de segura estéril que cultiva el “horror al vacío”. En suma, red globalizada y soledad contemporánea: **el laberinto y el desierto**.

Para más detalles: **Las ruinas circulares** me sugieren algo puntual respecto al gremio medieval de la calle Gurruchaga. Esto es, parecen ser escombros que restan de una idea de arte donde la circularidad de su historia aparenta ser lineal: imagen y semejanza. O sea, un cerco intraspasable rodea nuestra humana condición histórica y éste fue hecho por una sucesión de infinitos segmentos utópicos conocidos por la negatividad como la visión visionaria. Aún siendo en el *vacío mortal*, el **cambio cualitativo** que genera MONDONGO va más allá de las “formas abiertas” en los géneros y *su salto* genera una forma de proceder que margina la prohibición nominalista. No se trata de embellecer el arte, sino de tratar de cambiarlo. Dos series básicas, Retablos y Calaveras, se fragmentan a modo de firmamento visto desde una claraboya angustiante que nos aprisiona como muralla en el espacio y en cuyo abismo el alma humana percibe, punto a punto luminoso, como holocausto del tiempo: incendio interior propagándose, Historia quemándonos.



⁶⁵ Joyce fue originalmente un poeta insatisfecho de su obra. Sus primeros libros de poemas — “The Holy Office” (1904) o *Chamber Music* (1907) — nunca cuajaron. Incluso en *Giacomo Joyce* (Trieste, 1914), las líneas sin continuidad, (pinceladas) traen a la luz esas palabras que siempre están por decirnos algo. De vislumbres del *Ulysses* (1920) a la densidad del *Finnegans Wake* (1939), su opción escritural por oscilar en un género intermedio es la que le dio notoriedad.

⁶⁶ João Guimarães Rosa es otro “poeta no-realizado” y con lecturas universales de la filosofía es que llegó a apuntalar su poesía de manera intertextual. A medio siglo de su muerte hoy (2017), la fortuna crítica brasileña aún se obstina en verlo achatado y moldado a un regionalismo cuentista que es del todo espectral. De hecho, en su entrevista más iluminadora a Günther Lorenz, la aceptó con la condición de que no se lo presentara al lector alemán como “Heimatschriftsteller” [escritor regional]. Las miras poéticas de su elaboradísimo proceso de composición son paradigmas constantes y ajenos al sintagma narrativo. [ver Olea, *O professor Riobaldo: um místico da poetagem* (São Paulo: Oficina do Livro / EDUSP, 2006)].

⁶⁷ Adorno, “Crisis del sentido” (1980), p. 205.

Agua que es espejo de voracidad o reflejo de la imagen narcisita del *Smartphone*; vivimos a tientas palpando pantallas que accesan al oscurísimo oscurantismo de las luciferinas iluminaciones actuales. Lo que vemos ahora es el enigma especular de nuestra virtualidad global comunicándonos con todo; sin embargo, la realidad especula en una materia gris cuya nada dice lo contrario: *frente a mí, yo*. Un yo arruinado por círculos viciosos. Y más solo que la una... En punto.

Casi tropezándonos en aquella *facies hippocratica* de hueso descarnado y de parodia escarnejada, las variables de ese círculo encuadrado en la cuadratura del soporte definen una constante: nuestra mortandad en forma escueta y enigmática de cráneo. Rostro descarnado de un arte que tuvo como cometido “estético” el regimentar su *cuero incorporal*—su ser y no ser autónomo y, al mismo tiempo autómatas social— señalando (con un dedo acusador que es físico pero también metafísico) las llagas en carne viva de la historia de las obras. Decir manos a la obra es mencionar brazos o miembros robóticos de una sociedad apolínea, esto es, apolítica, de marionetas, de estadísticas, de miserables villanos que miran, del balcón, hacia la villa-miseria. [ILUS. 34] MONDONGO dialoga con *las ruinas circulares* de Borges y ese redondel es un templo de profanaciones. La Historia ocupa el centro de un anfiteatro circular en forma de cráneo; su proyecto onírico implicaría moverse entre dudas y en el “recinto circular” donde duerme la ilimitada muerte de la certeza. Siendo así, lo soñado en sus miles de detalles despierta en el meollo de un único círculo cuyo rostro es eso: calavera. Ahí, el cuerpo del delito del crimen artístico revela el espejo de su alma plástica. Esa descarnada idea de arte que sobrevive sobre muerte está teniendo al grupo porteño como su desalmado soñador. O sea, el alma imaginativa de su caos anhela un arreglo: incorporarse a los límites imperceptibles del cosmos. Borges piensa su personaje buscando “un alma que mereciera participar en el universo”; en otras palabras, alguien que sin percatarse esté siendo pensado por el cosmos. Habría en MONDONGO “el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños”, los del arte y los de sus historias; pero dicha tarea es algo tan infame como traer a la vista de los demás—en cada detalle— “un mínimo de mundo visible”. *No hay peor ciego que el que no quiere ver* y tal parece ser el protagonista único del drama contemporáneo. Sí, el problema de los sueños artísticos es que se procesan durante la vigilia de la Historia; esto es, **modelar**



[ILUS. 34] *Políptico de Buenos Aires* (detalle, cerrado, paneles derecho central e inferior, 2013-16). Plastilina y materiales diversos sobre madera.

68 Lewis Carrol (1871) *Through the Looking-Glass [And What Alice found there]*, IV. “Tweedledum and Tweedledee”. Una frase al final es clave: “Ahora bien Kitty, consideremos quién soñó todo esto. Es asunto serio, querida, y no debes irte lamiendo sus garras, así nomás—como si Dinah no te hubiera lavado esta mañana. Lo ves, Kitty, *debe* haber sido yo o el Rey Rojo. Por supuesto que él era parte de mi sueño, ¡pero yo fui parte de su sueño, también! (...)”. El contexto de la línea en el epígrafe de Borges es otro: —“Está soñando ahora”, dijo Tweedledee: “¿Y en qué piensas que sueña?” Alicia respondió: “Nadie puede suponerlo”. —“¡Por qué, si es sobre tí...!”, exclamó Tweedledee, aplaudiendo de modo triunfal. “Y si dejara de soñar en tí, ¿dónde supones que estarías?” —“Donde me encuentro ahora, desde luego”, dijo Alicia —“No tú”, le replicó Tweedledee con desdén. “Estarías en ninguna parte. ¿Por qué?” “Porque eres tan solo una especie de algo en su sueño!”

69 Todas las citas de este segmento final son de Jorge Luis Borges en “Las ruinas circulares” [1956], *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1976), pp. 49-56

70 Adorno, Adorno, “Crisis de Sentido”, (1980), p. 205

sueño dentro de los moldes de la Historia, equivale a soñar “en el centro de un anfiteatro circular” de redundancia inevitable por donde circula, rotunda y muy oronda, nuestra condición humana. Las ruinas de la Historia nos circundan como testimonio de la apariencia de un arte que La sueña obsesivamente; son imagen y semejanza de un atisbo humano cuya impotencia anhela la vastísima, imposible verosimilitud. El montarla en el soporte implica recuperar ese vago centro que se acerca a la divagación; además, es reiterar, desde la circunspección de otros géneros, el objetivo borgesino de soñar la humanidad que realiza su ensueño al “soñar lo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”.⁶⁹ La integridad diminuta de MONDONGO (su estar en el detalle) procura imponer tan solo aquel cráneo-de-cráneos suyo a la ineludible realidad; busca confrontar muerte con su vitalidad. Si la tecnología provoca un callejón-sin-salida, en sus lentes de objetivación perfecta la propuesta “artística” pasa a ser *hecho puro* y ese *purum factum* le impide ser arte. La alternativa a la crisis actual pide eso: despedirse del arte o bien cambiar de concepto y, obviamente, de nombre. Si nuestras vanguardias (de los veinte a los setenta) tuvieron como cometido crítico mediar la *inversión de las utopías* canónicas, las obras de la posmodernidad distópica siempre tuvieron en mente la *inversión* inmediata.

Hay principios que no determinan nada y términos que dejaron de significar los signos que algún día fueron: duración, obra, legado, sentido... En era del reciclaje, arquitectura y arte cumplen funciones desechables; la iluminación única que proyecta el presente parece emanar de la oscuridad del absurdo. De ser así, los temas que configuran ciertas series de MONDONGO podrían encajarse en la índole de lo insensato, pero sus motivos pormenorizados NO son la ausencia de cualquier sentido (el puro sin sentido). Al contrario, implican una objetivación concreta que trata sobre ese contenido que ha brotado de la propia negación de sentido; su autenticidad radica en participar (*a contrapelo*) de esa crisis del sentido que impregna el vacío de gran parte de las obras de su generación. De manera muy semejante al Teatro del Absurdo de Beckett,—donde “domina ciertamente la **parodia de unidad** de tiempo, lugar y acción”⁷⁰— en su condición de simulacro puro (como todo arte), las artes y artilugios del colectivo se proponen huir del tiempo concéntrico del lugar común artístico y buscan (accionando narrativa y evasiva) un puntual escape de los círculos viciosos. Plásticamente no son género, sino la proyección del sueño de otros géneros: la luz al final del Gurrutúnel parece confirmarlo.

[HO]: Sabiendo que aprecian la escritura de Borges—y hasta lo salvan del Diluvio con un snorkel (ver ILUS 11, p.113 *Para más...*)—¿qué importancia pueden tener relatos de él en MONDONGO como “Las ruinas circulares”? ¿Habría de su parte algún paralelo en seguir de cerca palabras suyas como “el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños”...?

[m+]: *Borges es una omnipresencia en el proceso de pensamiento dentro del taller. Hay textos que directamente inspiraron determinadas series como El Aleph en la serie de las Calaveras; (ver p. 87 / 88) y otros sirvieron como punto de referencia, tal es el caso de El jardín de los senderos que se bifurcan en la serie de los Paisajes de Entre Ríos. En el caso de “Las ruinas circulares”, muchos de los conceptos que ahí aparecen nos ayudaron a crear nuestra filosofía de trabajo; imaginarnos como un sueño de otro hombre y así intentar liberarnos del vicio ególatra y descreer de la noción de autoría. Por otra parte, con la sentencia aquella de “modelar la materia incoherente y vertiginosa de la que se componen los sueños” se puede hacer un paralelo directo con nuestros métodos de trabajo cotidiano. Frases como “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó” nos animan a buscar denodadamente a través de nuestra obra y despertar de la **modorra colectiva** en la que vemos sumido a nuestro mundo. La línea borgesina de horror ascendente: “No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” puede ser un ejemplo claro de cómo el mundo se relaciona a través de las redes sociales y el vacío que produce solamente encontrarse en la mirada de los otros. Tanto en sus cuentos como en ensayos, Borges tiene la cualidad de abrirnos siempre puertas de pensamiento. En este momento nos hallamos experimentando con títeres, con autómatas y su desarrollo robótico (animatronics), comprometidos con la idea de realizar una obra performática inspirada en ese relato circular.*

De hecho, aparece una primera referencia a este proceso en el Políptico de Buenos Aires (que nos tomó tres años de elaboración). Al cerrarse, el observador percibe la imagen de una mujer con brazo robótico en la parte superior derecha y, como proyección inmediatamente abajo, el panel muestra una marioneta en proceso de realización. Este Retablo es una especie de despedida de los procesos que signaron casi dos décadas de ensayo-y-error con tópicos clásicos de la Historia de Arte y su actualización a través de procesos, técnicas y material experimental. Este señuelo deja entrever, ahora, posibilidades futuras. (Ver ILUS. 34 detalle puerta cerrada derecha)

CODA

Fui a Japón para plantearme una pregunta esencial que arrastraba desde México: ¿Qué hacer con las tradiciones en el meollo vertiginoso de nuestro tiempo? Me encontré con **Kazúo Ohno**, el creador del BUTOH, dos veces; la primera había sido en São Paulo [ILUS. 35], bajo contexto imposible de celebridad, en 1986, y, dos años más tarde, ya con aire propicio para diálogo, en su taller coreográfico en las alturas de Kamihashikawa (cerca de Yokohama). Insistí en el tema, aunque con un enfoque demasiado occidental, inquiriéndole si “Todas las tradiciones están ahí para ser traicionadas... para ser compuestas, recompuestas, interpuestas, contrapuestas, etcétera”. Me respondió en tono casi búdico, con frases sueltas que resonaban más a la sabiduría absurda de los Koan:

— Todo existe [en la misma medida]... y eso es BUTOH.

— BUTOH juega con el tiempo universal y con la perspectiva humana.

— Es un lugar de unión de nuestra condición humana y sus oposiciones, el local de encuentro único entre uno y el universo.

— He creado yo esta pieza o ¿será que esta pieza me concibe?

— ¿Será que el vacío y la realidad no son sino lo mismo?

Antes de sentirme impertinente con mi pregunta, había visto aquel entorno y me cercioré de que Kazúo (su hijo Yoshito lo corroboró) sufría de igual problema con su tradición BUTOH: de una veintena de alumnas-bailarinas, salvo la traductora, *ninguna era japonesa*.

La mezcla de tradiciones en BUTOH es innumerable como las arenas del mar y la vida centenaria de Kazúo. Siendo joven bailarín, tuvo la oportunidad de viajar a Nagasaki a principios de los treinta; ciudad sureña, impregnada de recuerdos atroces como el catolicismo que llevaron los jesuitas, quienes —además de la palabra “pan”— dejaron 26 crucificados en el siglo XVI. Fue ahí que Kazúo tuvo el hallazgo de su vida. Una coreógrafa de flamenco, “**La Argentina**” [la porteña Antonia Mercé y Luque], cambió su visión artística de la danza radicalmente; era ella la innovadora que establece un puente entre neoclasicismo y la vanguardia. El popurrí de tradiciones que configuran BUTOH es difícil de ponderar asistiendo al desempeño de un solista-performático como Kazúo; a diferencia del técnico y coreógrafo cofundador de la tendencia, Tatsumi Hijikata, la presencia escénica de Kazúo hechiza una energía indolente, doblegada. En suma, pensar en su versión subversiva de BUTOH es oscilar

entre legados de cualquier índole: de la luz de la danza moderna a las marionetas de telón oscuro (Bunraku), de la farsa femenina travestida en el Kabuki a la cara escrita en las máscaras del Teatro Noh.

La cara gesticulante de Kazúo reúne en su rostro evolutivo Occidente y Oriente; sus manos aún una España rioplatense con un Japón en busca de “lo otro”; el rastro de las piernas que se arrastran por la escena une la otredad incesante del instante de Nacimiento y Muerte; en él, la Vida nunca la ha visto, pero sabe que Ella la conoce. Siendo movimiento más interior que exteriorizado —una “danza” de cinetismo mínimo cuyo desplazamiento lentísimo es casi parado, farsesco, dramáticamente penoso— BUTOH proyecta, en el fondo, una antidanza. Los dos ideogramas que lo significan son: “bailarán” que “holla los pies sobre el suelo” *queriendo dejar huella*... Traduciendo tradiciones, MONDONGO, a pesar de ser manual, implica una propuesta de puente plural donde el *destino* histórico y la *dirección* artística se imbrican de modo casi inasible. Similar al cariz universalista del tiempo de Kazúo, los argentinos han sabido imprimir un sello de humanidad en perspectiva donde rige “distancia” crítica y “posición” política. El elemento que vincula las diversas versiones de



su materia plástica (semejante a un oxímoro dialéctico) es, de hecho, la dicción de los opuestos, la contradicción. Retomando la tradición, en sus obras ésta opera en ese generoso local múltiple de encuentros suyo que es “el soporte”, escenario único, pero universal. Además, ellos llenan su vacío interior al crear un universo infinito en el palco de cada pieza (ya sea como textura material o bien como materia textual); al mismo tiempo que el resultado de hacerlo señala el telón de fondo que define su particularidad: el vacío de toda condición artística y la realidad de su humanidad histórica en acción detenida. BUTOH y MONDONGO son lo mismo... una sobreposición de tradiciones en cuyo proceso se procesan las huellas que identificarán “lo otro”, o sea, aquello que, en principio, es inidentificable: obra indefinible. Su arte plantea, pues, esa “danza” detenida que se obstina en dejar “una marca personal” sobre la historia ficcional de la realidad del objeto. Tal vez se trate de realidad vaciándose sobre un molde donde cada pieza empieza su propia tradición.

En resumen: la “cultura argentina” en cuanto noción (en el meollo de un país cosmopolita de grandes inmigraciones) es ilustrada —hasta el último detalle— negando que sea un contenido dado o incluso proyectado *a priori* y, menos aún, aquella realidad a reflexionarse y/o a imprimirse bajo “una forma” determinada. Quien anhela ganar espacio artístico no pierde el tiempo ni tampoco los estribos extraviando sus hallazgos en *cosificar* el carácter nacional... De haberlo. El punto básico de MONDONGO es cuestionarse —temática y plásticamente— sobre lo que significa el *hacer artístico* dentro de aquella realidad ineludible que

nos encaja o encasilla en la condición humana, esa sí global. **Argentina** está en el mundo y su especificidad es *serlo*, punto. Tal es su autenticidad. Trátase de ficción (de estética-política) que no ha perdido el tiempo extraviándose en la especificidad de géneros del pasado (pintura, escultura, incluso performance) sino encontrándose en la urdimbre de todo nuevo régimen de nexos con el pasado; al entretejerse como texto que genera contexto, trama ficción que no pierde conciencia de haber sido irrenunciable realidad, provenga de donde venga. Caosmos: el aparente caos de MONDONGO se organiza a puerta cerrada; lo más anodino de su cínico *modernismo anacrónico* seguirá abriéndose de par en par a la escala cromática del futuro. [ILUS. 36] La gran pregunta en juego no es el ludismo sino la elusión: el huir de la Historia Oficial y librarse de algo tan incómodo en el arte como la estética o los géneros. ¿Qué clase de problema es ese...? Diría que más que clasificatorio es un asunto de “clase”, de índole entre quien escribe la Historia en términos generales y quien la lee sufriendo cada una de las particularidades del detalle. **MONDONGO está en el detalle...** porque nos habla desde la carne viva de su silencio en huesos... Por todo lo que aquí consta, el palimpsesto de MONDONGO reescribe los oficios enmudecidos de la Historia y del Arte y con sus laboriosas fragmentaciones rompe el silencio.⁷¹

Ciudad de México (Mixcoac),
octubre, 2015 - mayo, 2016

[ILUS. 35] El autor con Kazúo Ohno en una galería de Pinheiros (São Paulo, 1986). Le entrega su fanerografía (dedicada) de los ideogramas BU-TOH. Foto: São Paulo Shinbun.

[ILUS. 36] Taller de Gurruchaga. (sótano). Stock de hilos de algodón organizado por tonalidades.

⁷¹ La revisión exhaustiva del volumen (un largo proceso interrumpido que cubre casi tres años) fue hecha en la casa de MCR, Guaynabo (Puerto Rico) enero, 2017.



(Ultimando detalles)

BIOGRAFÍAS Y SERIES DE OBRAS REFERIDAS



Dentro del formato y medidas de este volumen, la imagen reproduce, mínimamente, la escala monumental de los retratos de MONDONGO, trasfondo de la misma. Trátase de obras de escasa creatividad donde predomina la magistral técnica del hilo, aunque sin ninguna tensión. Taller de Gurruchaga, 2015. Foto: Manuel Mendanha.

Héctor Olea (Ciudad de México, 1945).

Arquitecto, diseñador gráfico, curador, crítico de arte, escritor y traductor, el cual ha desarrollado su carrera en México, Brasil y los Estados Unidos.

ENSAYOS SOBRE LITERATURA Y ARTE

Publicados en diversas revistas literarias: *Plural*, *Vuelta*, *México en el Arte*, *Curare*, *Revista de la Universidad* (México); *Espiral/ Fundamentos*, *Quimera/ El Viejo Topo* (España); *Revista USP*, *Novos Estudos CEBRAP* (Brasil);
· *Versions and Inversions / ICAA 3* (Houston/London : MFAH-Yale University Press, 2007), 304pp ; edición crítica de *Inverted Utopias* (2004), recibió el « AAM 2007 First Prize for Scholarly Journals » otorgado por la Asociación Americana de Museos en Washington, DC.

TEORÍA Y CRÍTICA DE ARTE

Sus estudios se han volcado sobre artistas experimentales en América Latina: Xul Solar, Luis Felipe Noé, León Ferrari, Gyula Kosice y Mondongo (Argentina) ; Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez (Venezuela-Francia); Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro y Abraham Palatnik (Brasil);
· Héctor Olea, *O Professor Riobaldo: um novo místico da poetagem* (São Paulo: Ateliê Editorial/Oficina do Livro, 2006), 222pp, sobre Guimarães Rosa.

TRADUCCIÓN Y TRANSCREACIONES

(En portugués y castellano)

· Mário de Andrade [1928], *Macunaíma* (Barcelona: Seix Barral, 1977; Octaedro, 2005);
· Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar* [1924] *Obra Escogida* (Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1981), sus manifiestos antropófagos incluidos;
· Héctor Olea, *Futurismo catalão antes do Futurismo: Gabriel Alomar* (São Paulo : EDUSP, 1993), 168pp.

NOVELAS DE INVENCIÓN

· *Tenoche me ronda* (Austin: Whichever Press, 1999) diseñada con Henk van Assen (New York); considerada por el American Institute of Graphic Arts (AIGA-2000) entre los cincuenta mejores diseños de libro en EE.UU. ese año;
· *Tolomiro* (Santiago de Chile: Ocho Libros, 2007) diseño con Carlos Altamirano;
· *Muro de Contención* (Buenos Aires: PR. Editora, 2012) HVA Design (New York).

EXPOSICIONES Y CATÁLOGOS DE ARTE

Curaduría conjunta con Mari Carmen Ramírez (MFAH, Houston) ; diseño con Henk van Assen (New York) ; edición y distribución (en lengua inglesa) : Yale University Press (fundada en 1908, New Haven).
· *Heterotopías* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 574pp;
· *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America* (Houston/London : MFAH-YUP, 2004), 588pp. La AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección americana) la reconoció como « The Best Museum 2004 Show Nationally » y el *New York Times* [Holland Cotter, « Depending on the Culture of Strangers » (3 de enero de 2010)] como una de las muestras más notables en EE.UU. esa década ;
· *building on a construct: the Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructive Art at the Museum of Fine Arts, Houston* (Houston/London : MFAH-YUP, 2009), 394pp ; exhibición presentada también en la Haus Konstruktiv (Zürich, 2009-10) bajo el título « *Dimensionen Konstruktiver Kunst in Brasilien* »;
· *Color in Time and Space: Carlos Cruz-Diez* (Houston/London : MFAH-YUP, 2011), 512pp; muestra itinerante en México (Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM); en Brasil (Pinacoteca do Estado de São Paulo) y Argentina (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires);
· « Kosice Defines the Undefinable: The Poetics of the Hydro-Spatial City » en *Kinesthesia*, curaduría de Dan Cameron (Palm Springs, California : Palm Springs Museum of Art, 2017);
· *Mondongo está en el detalle...* (Buenos Aires, 2017), 212pp.

EDITOR-EN-JEFE DE ARCHIVO DIGITAL

Se puede consultar en la red el proyecto del ICAA (International Center for the Arts of the Americas — MFAH) « *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art* », un archivo digital que en la actualidad cuenta con nueve mil documentos y recibió medio million de visitas en la web en cinco años:

<http://icaadocs.mfah.org>

El primer libro del proyecto complementario de publicaciones es:

· Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez & Tomás Ybarra-Frausto (orgs.) *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* (Houston/London : MFAH-YUP, 2012), 1160pp.



MONDONGO (Ciudad de Buenos Aires, 1999).

Juliana Laffitte, Manuel Mendanha, Agustina
María Picasso Achaval Groening (hasta 2009).

La idea del trabajo colectivo surgió de una suerte de enamoramiento juvenil de personas de tres clases sociales diferentes: baja (Juliana), media (Manuel) y alta (Agustina) que tenían la pulsión de experimentar en el universo de las artes visuales. Los tres habían estudiado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

Luego de un viaje iniciático a Nueva York, el grupo regresó a Buenos Aires con la convicción de que las posibilidades de encontrar nuevos caminos era a través del trabajo colectivo.

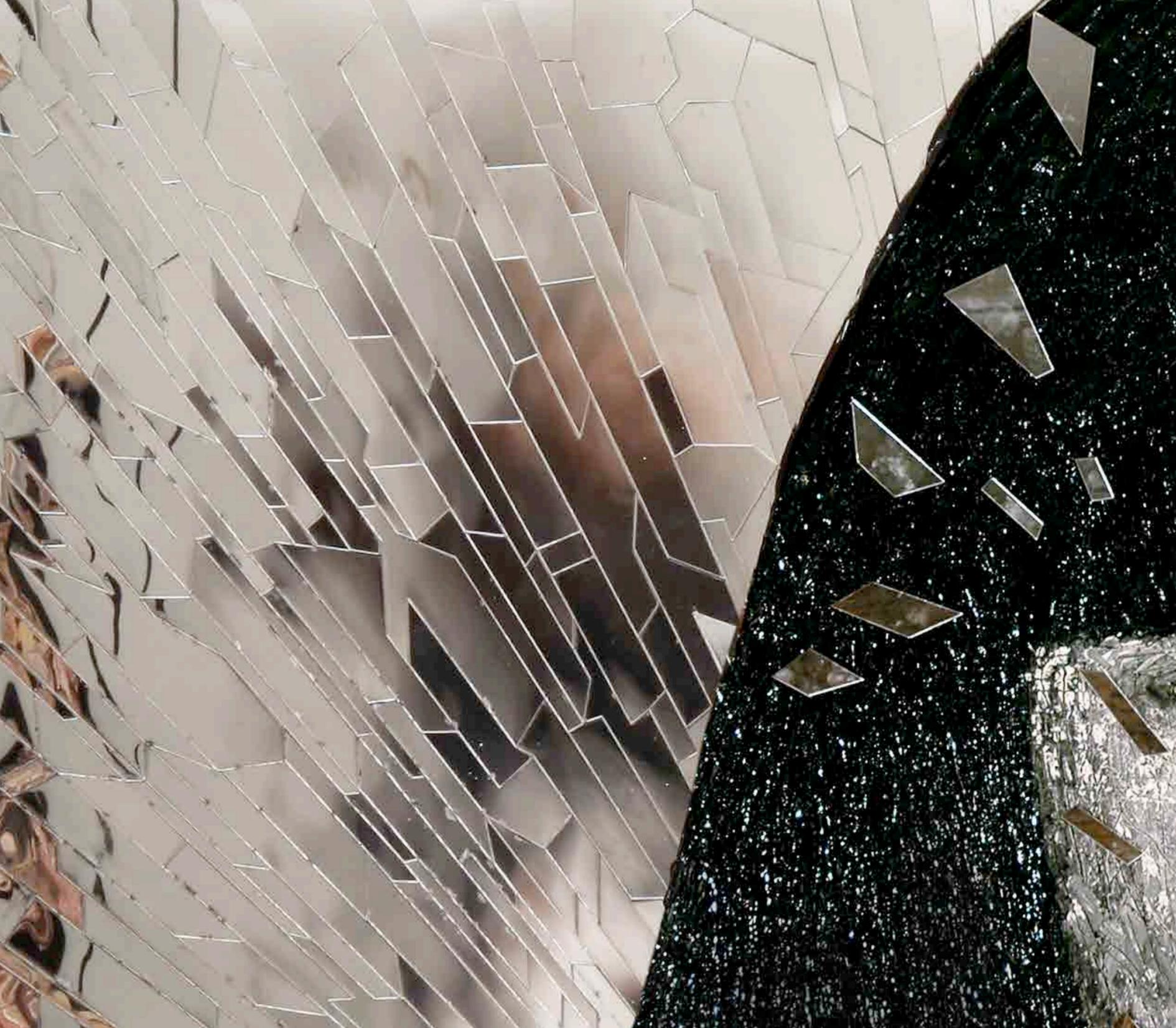
El colectivo **MONDONGO** apareció en la escena del arte en noviembre del 2000 con la exhibición *La primera Cena* en el Centro Cultural Recoleta. En aquella ocasión presentaron una serie de máscaras en yeso y pintura, eternizando las caras estáticas de amigos, personajes de la cultura, artistas y empresarios; rostros hundidos en universos de resina polyéster, usualmente, con apegados de algún material de consumo masivo como disparador simbólico.

En el 2002, montan una exhibición en la galería Braga Menéndez-Schuster; una serie de retratos englobando diferentes figuras relacionadas con el mundo del arte local (Amalia Fortabat, Ruth Benzacar, Federico Klemm, Jorge Glusberg, entre otros). En esa oportunidad, los materiales utilizados para sus trabajos (perlas del Once, fósforos, tachas, caramelos) se conjugan con las personalidades retratadas. En 2003, **MONDONGO** fue comisionado por la Familia Real Española para hacer retratos oficiales de tres miembros: la Reina Sofía, el Rey Juan Carlos y el Príncipe Felipe. Se realizaron con espejos de colores aludiendo al intercambio colonial de mercancías e invirtiéndolo: obteniendo euros por espejitos.

En enero de 2004, en la exhibición *Cumbre* en la Casa de Américas de Madrid, expandieron su catálogo de retratos con personajes como David Bowie, Juan Pablo II, Walt Disney y José de San Martín. Luego siguió *Esta boca tan grande* con sede en la galería Daniel Maman; en esa instancia, presentan tres series interconectadas desde diferentes líneas que se unen, divergen y potencian, cuestionando distintos temas, tales como la omnipresencia de la carne, el solipsismo, la vulnerabilidad, la historia del arte, la perversión y lo erótico. La Serie Negra fue hecha de galletitas dulces y se basó en imágenes pornográficas bajadas de Internet; la Serie Roja, inspirada en el famoso cuento de Charles Perrault *Caperucita Roja*, ilustra a su vez a Caperucita, de la mano del Lobo, paseándose por el Jardín Japonés hacia su propia decadencia y caída. Hubo la serie hecha de carne que propone diferentes variaciones y *covers* de obras clásicas y contemporáneas como *Mujer bañándose* de Rembrandt, *Siobhan en casa*, desnudo fotografiado por Nan Goldin y *Leigh Bowery*, reinterpretación de la obra de Lucian Freud. Todo esto incluyó una versión carnívora de la Casa Blanca.

Merca es la muestra con que inician el 2005 en Galería Ruth Benzacar, donde se debaten temas como el poder, el trabajo y la economía en sus múltiples resonancias a distinto nivel con la realización del billete de dólar objetual. Hecho en clavos e hilos, flota en el espacio y se congela cual objeto del deseo acompañado con obras producidas usando distintas abstracciones, tanto del diseño como de lo conceptual del mismo billete.

En 2007, en la galería Track 16 de Santa Monica (Los Ángeles), inauguran *Threadbare*. Se incluye pinturas concebidas en hilos plateados y cera, así como también una instalación de gatos taxidermizados. Escenas de sexo se enfocan hacia dos parejas: una en hilo, atardeciendo, en una atmósfera doméstica, entre sábanas sucias y almohadas con impresiones de patos. La otra, en cera, más oscura y matemática, es violentada por la plateada mirada del dólar y un grupo de gatos hambrientos.



En 2008, el colectivo se presenta en dos muestras: *Caslighting* en Track 16 y *Mondongo* en MaddoxArts, Londres. Inclusive, con el grupo Comme des Garçons, mantuvieron un trabajo en colaboración para desarrollar la imagen de la marca. Comme des Garçons presentó a MONDONGO en muestras colectivas en Londres y en el espacio 798, en Beijing (China).

En 2009 inauguran *Silencio* en la Galería Ruth Benzacar, la cual involucra una serie de obras donde se proponen diferentes lecturas a través de una profundización y un muy libre uso de la plastilina. Llevando su trabajo (en el detalle) un paso más lejos: tanto en tamaño como en complejidad y potencial. Un ejemplo de esto implica mencionar la obra *Calavera* donde se ve el infierno dantesco desde la mayor cantidad de ángulos y miradas hasta distintos temas: el consumo, el ego, la máscara, el arte, la soledad o la muerte. Asimismo, la obra *Río*, realizada con bolsas de basura, además de dos nuevos paneles para su *Panóptico Infinito*; obra donde se multiprocesan todas sus diversas obras, resignificándolas en una nueva convivencia, hábitat y circunstancia espacio-temporal.

En el extranjero (2010), se expuso en Bose Pacia Gallery de Nueva York y The Museum of Fine Arts, Houston; en Europa (2011) se mostraron obras en la Maison Particulière (Bruselas) y en Art International Zürich.

Durante 2012 participan de la muestra *Morbid Curiosity* organizada por el Chicago Cultural Center; año en que vuelven a la Maison Particulière con la exposición *Struggle(s)*; además de la invitación de Artsawa Gallery de Dubai (Emiratos Árabes Unidos). En octubre, en París, el Forum d'art contemporain los incluye en la exhibición *Chambres à part VI: Poetic trajectories / Political trajectories* y, en Tailandia, la Universidad de Bangkok los presenta en *Transcultural Narrations*.

Sex, Money and Power (2013) de la Maison Particulière los reúne otra vez en Bélgica. Es el año en que se presentan en las Islas Canarias con *Sobre pintura (On Painting)*, una exhibición a los cuidados del Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas. En Inglaterra, su obra forma parte de la muestra *Death: A Self-Portrait* [Autorretrato de la muerte] en la Welcome

Collection londinense. En junio Amaury y Myriam de Solages (Maison Particulière) los invitan a ArtBasel (Sección de Proyectos Individuales, Basilea, Suiza). MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) expone *Mondongo Argentina* donde presentan retratos de diferentes períodos y la Serie de los *Paisajes de Entre Ríos*. Se publica en España *After hours en el estudio de Mondongo*, un libro que reúne conversaciones mantenidas durante varios años entre los miembros del colectivo y su amigo y curador (de lo que fue su última muestra), Kevin Power.

En mayo de 2014, hubo una exhibición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén. La misma continuó su itinerancia a la ciudad de Córdoba, inaugurando en agosto del mismo año en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa; y, en la ciudad de San Juan, en el Museo Provincial de Artes Plásticas Franklin Rawson, en marzo de 2015.

A lo largo de ese año, participan de diversas exposiciones colectivas, entre ellas, *Contingent Beauty: Contemporary Art from Latin America*, en Houston (MFAH, 2015) con curaduría de Mari Carmen Ramírez.

En esas fechas, participan de la Primer Bienal del Performance en Buenos Aires, donde realizan un escenario en una vidriera a la calle; es ahí que transcurre la performance *No soy tan joven como para saberlo todo*. (Ver p. 191) En ella, un Pinocho con máscara de espejos, solitario y contemporáneo, convierte actividades cotidianas en rituales acaso alegóricos.

En febrero de 2016 presentan, en Roma, en el MAXXI Museo Nazionale Delle Arti del XXI Secolo, una muestra compuesta tanto por una gran instalación sobre el "paisaje" (exhibida antes en el MAMBA, 2013) como obras de la Serie Calaveras realizadas en plastilina.

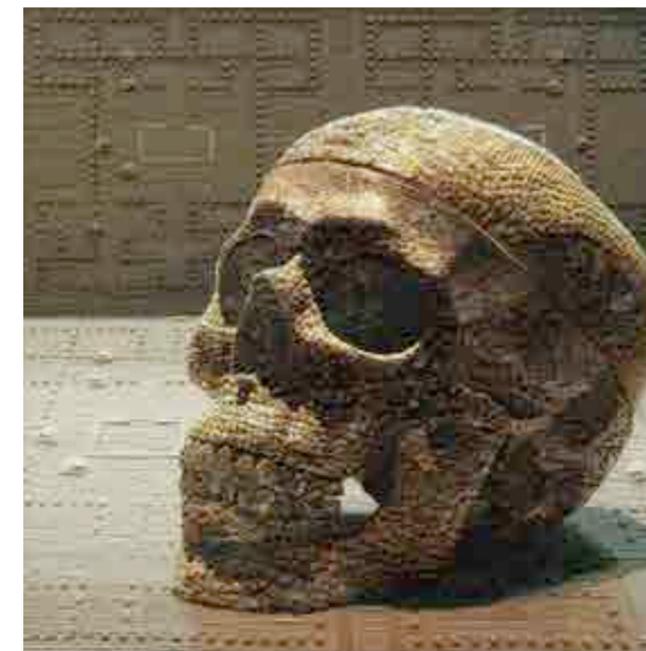
Las obras de MONDONGO están presentes en colecciones públicas y privadas, tanto en Argentina como en el exterior.

La serie de las CALAVERAS la integran doce obras realizadas en plastilina, entre 2009 y 2013.

Cada obra se estructura de manera similar: una imponente calavera se destaca de un fondo neutro. Se generan dos unidades de color que componen la imagen, siendo unidades de sentido que dialogan entre sí, y tras esta sencilla disposición, subyace una infinita red de significados. La base sobre la que se apoya cada calavera es la estructura del *Pacman*, con múltiples personajes (no uno solo como en el juego) que escapan o persiguen a los fantasmas; es más, se preocupan por alimentarse y sobrevivir como autómatas en un universo conocido por ellos.

La calavera es un símbolo que alude tanto a la muerte como a la vida y que la historia del arte trabaja como *memento mori*: recuerda que eres mortal. El contenido de cada una de ellas es una síntesis de imágenes, un compendio que retoma con humor e ironía la Historia de la humanidad a partir de símbolos reconocibles.

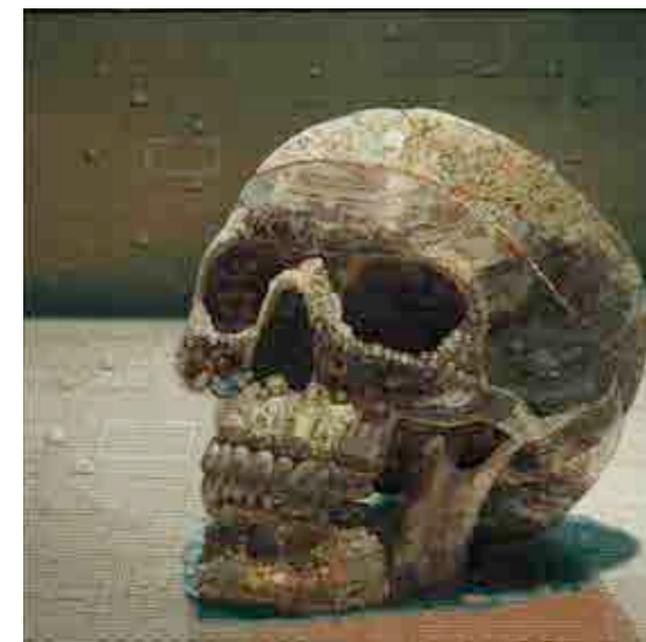
Cada personaje o situación está realizado minuciosamente en plastilina. Es un detalle constitutivo de la calavera, cuyo significado se enfatiza o modifica en función del conjunto. Se generan posibles diálogos diacrónicos y sincrónicos, un exceso de múltiples situaciones que disparan asociaciones que se disipan en realidades ficticias. El ojo del espectador recorre cada obra y descubre una imagen que lleva a otra al relacionar informaciones que se aglutinan y que están disponibles en todo momento.



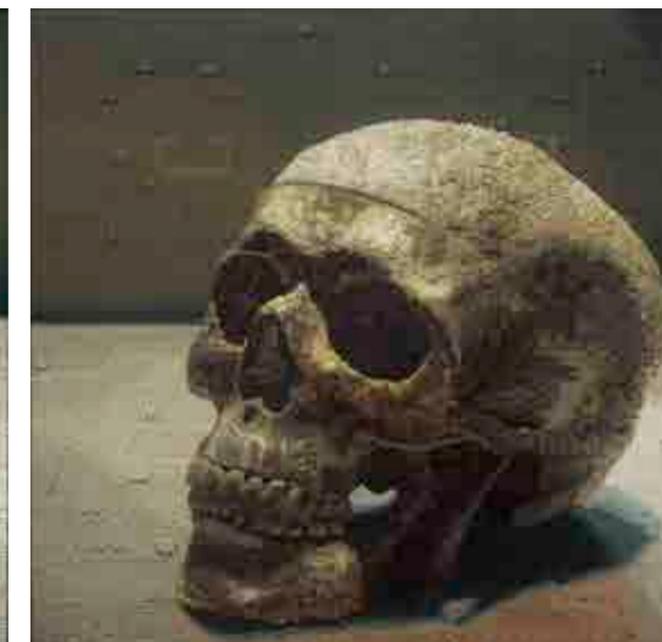
Calavera # 1
[Superior izquierda]
2009
Plastilina sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección Privada
Palm Springs, California, EE.UU.



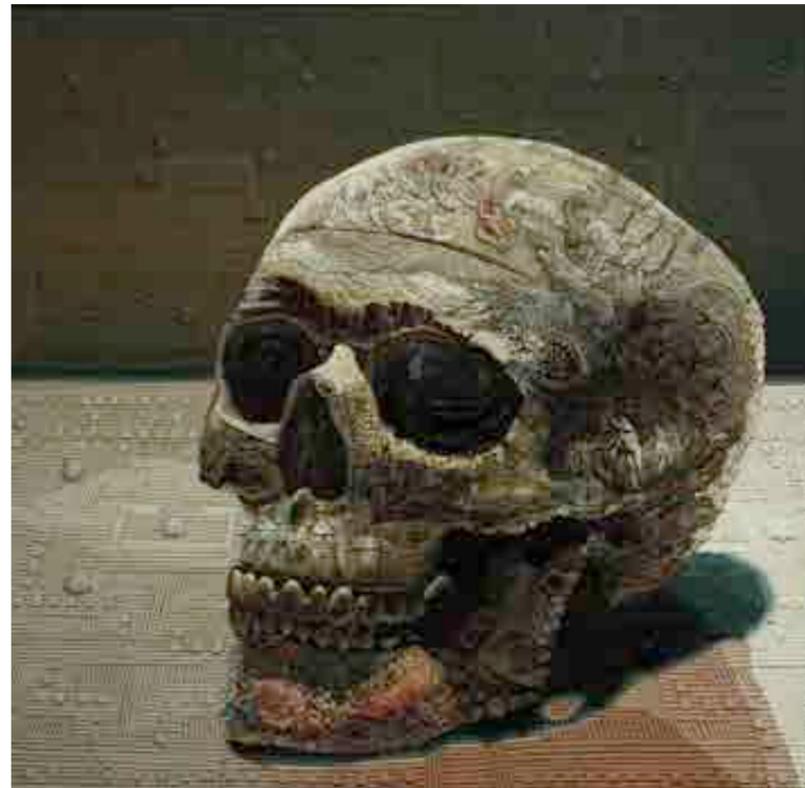
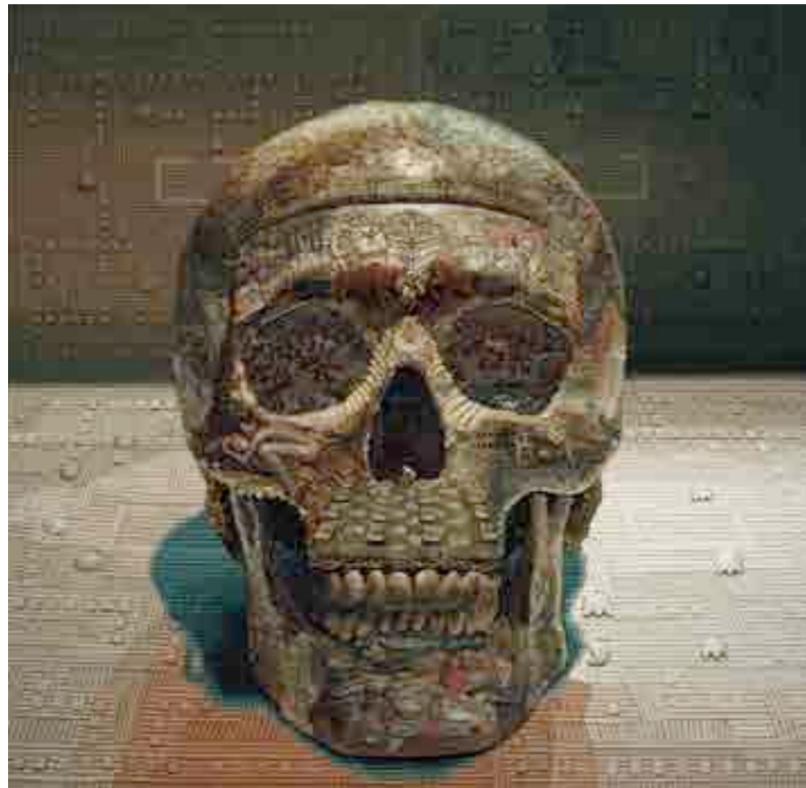
Calavera # 2
[Superior derecha]
2009
Plastilina sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección Maison Particulière
Bruselas, Bélgica



Calavera # 3
[Inferior izquierda]
2009-2010
Plastilina sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección Privada
Houston, Texas, EE.UU.

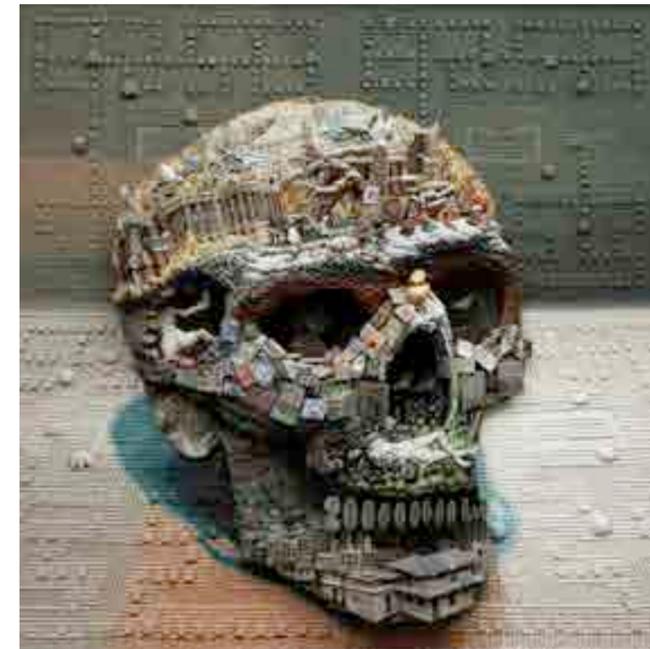
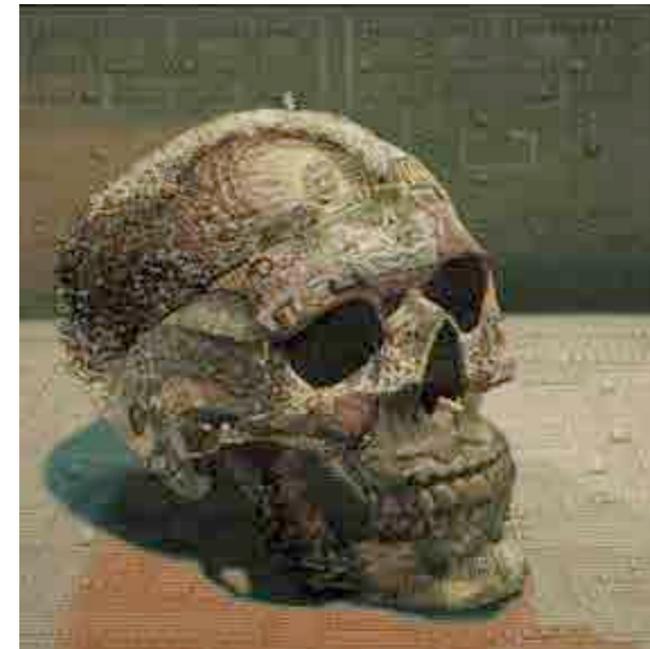


Calavera # 4
[Inferior derecha]
2009-2011
Plastilina sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección Museum of Fine Arts
Houston, Texas, EE.UU.



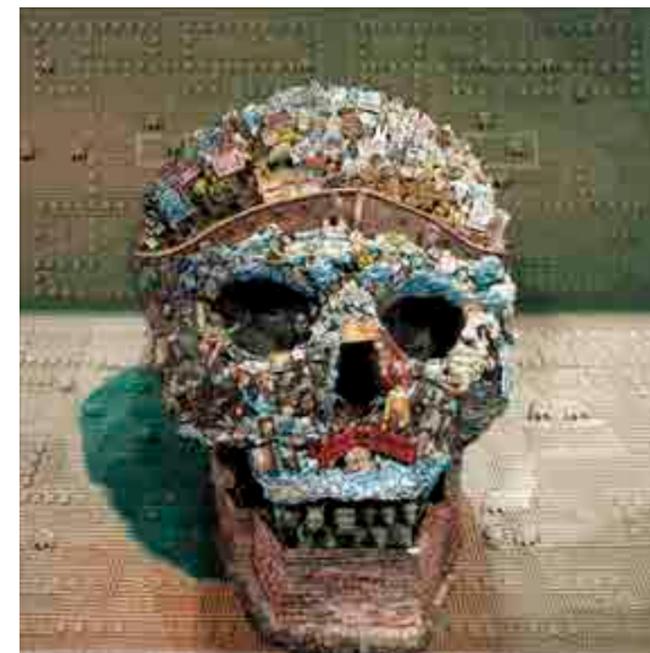
Calavera # 5
[izquierda]
2009-2010
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Ginebra, Suiza

Calavera # 6
[derecha]
2010-2011
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Dubai, E.A.U.



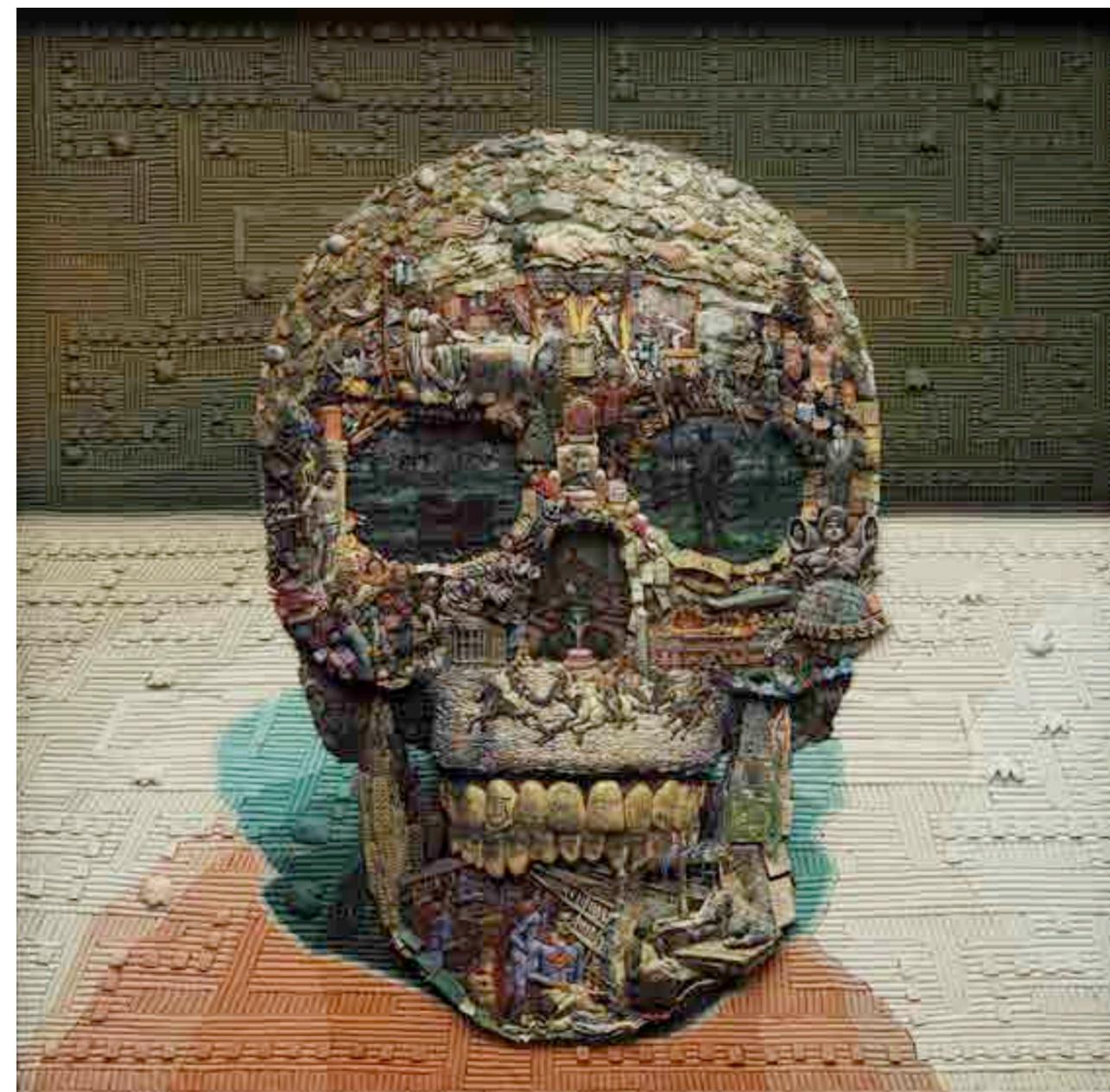
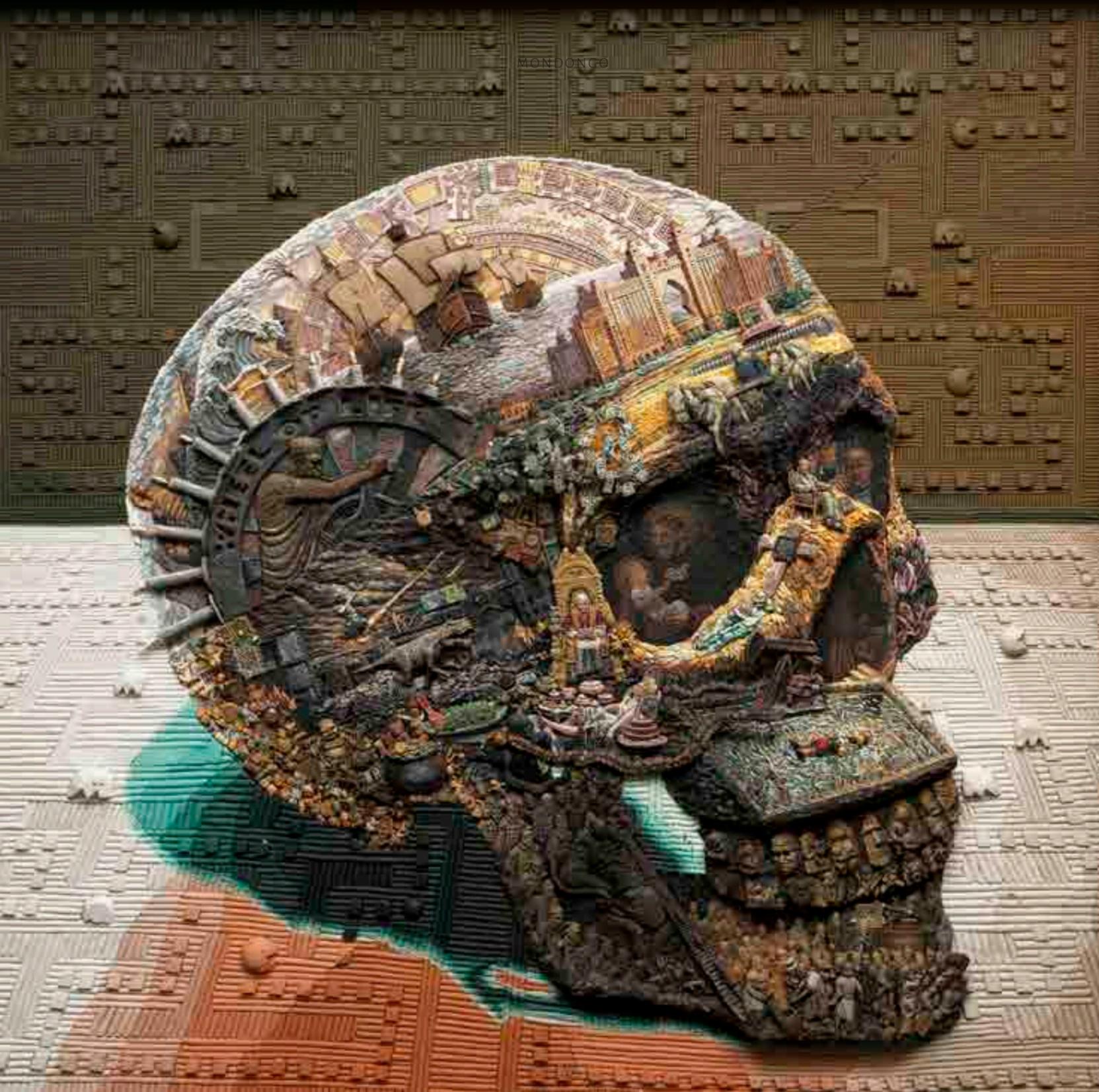
Calavera # 7
[Superior izquierda]
2009-2011
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
San Juan, Puerto Rico

Calavera # 8
[Superior derecha]
2010-2011
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Richard Harris
Chicago, EE.UU.



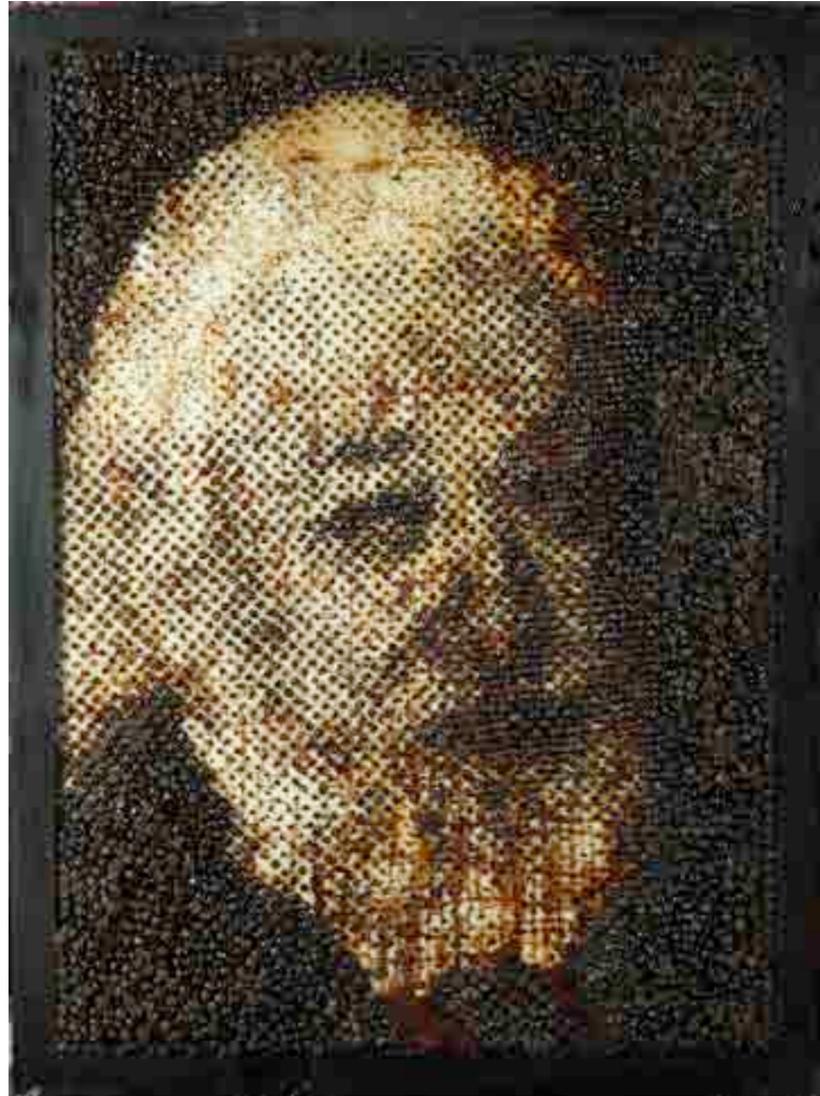
Calavera # 9
[Inferior izquierda]
2010-2012
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Maison Particulière
Bruselas, Bélgica

Calavera # 10
[Inferior derecha]
2010-2012
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Nueva York, EE.UU.



Calavera # 11
[izquierda]
2010-2012
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Dubai, E.A.U.

Calavera # 12
[derecha]
2010-2013
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Nueva York, EE.UU.



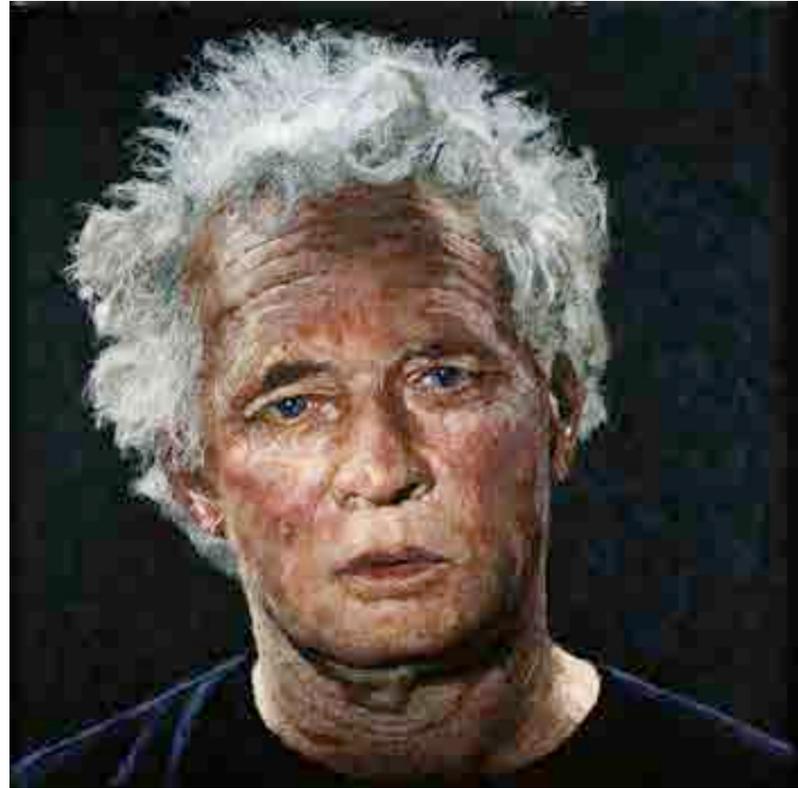
Ruth Benzacar
Serie Retratos Mundillo
2001
55234 Fósforos sobre acrílico
150 x 110 cm
Colección Galería Ruth Benzacar
Buenos Aires, Argentina

Jorge Glusberg
Serie Retratos Mundillo
2001
23471 Caramelos Media Hora
sobre acrílico
150 x 110 cm
Colección Privada
Buenos Aires, Argentina

Rey Juan Carlos
Serie Retratos Cumbre
2003
Espejitos de colores sobre
madera
150 x 150 cm
Colección Privada
Buenos Aires, Argentina

Eva
Serie Retratos Argentinos
2006
Diferentes tipos de panes y
resina sobre madera
150 x 150 cm
Colección Hotel Esplendor
Buenos Aires, Argentina



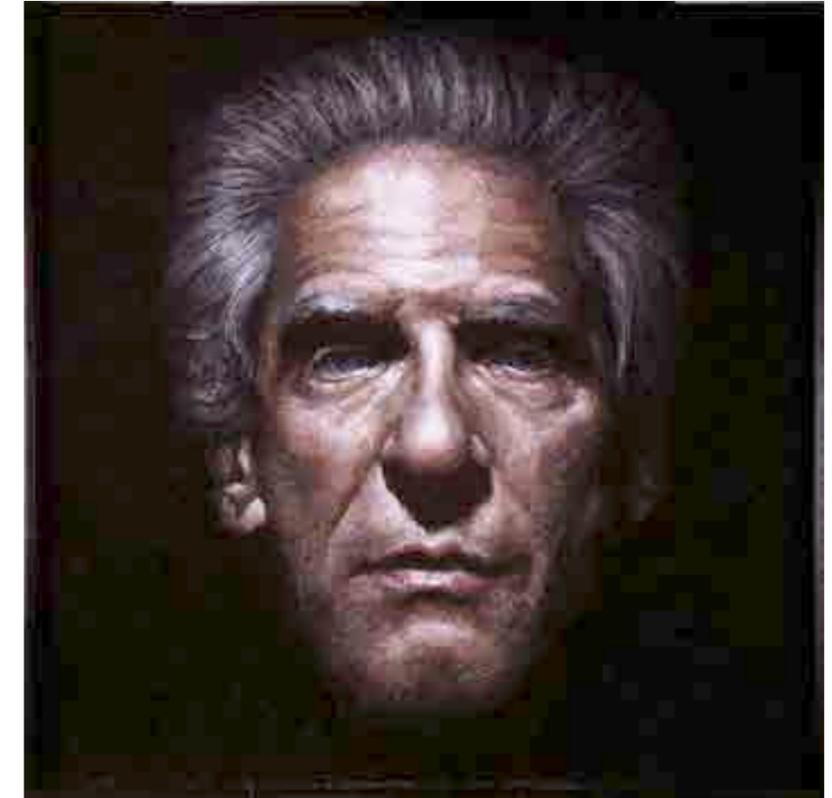


Ernesto Che Guevara
Serie Retratos Argentinos
2006
40,000 balas y resina sobre
madera
150 x 150 cm
Colección Hotel Esplendor,
Buenos Aires, Argentina

Kevin Clark Power
Serie Retratos Íntimos
2006
Hilos de algodón sobre madera
150 x 150 x 7 cm
Colección Privada
Cantabria, España



Manuel
Serie Retratos Íntimos
2009-2013
Hilos de algodón sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección Privada
Buenos Aires, Argentina



David Cronenberg
Serie Retratos Íntimos
2007
Hilos de algodón sobre madera
200 x 200 x 10 cm
Colección David Cronenberg
Toronto, Canada



Coca Sarli
Serie Retratos Argentinos
2006
Calletitas dulces sobre madera
150 x 150 cm
Colección Patricio Fuks, Buenos
Aires, Argentina

Lucien Freud
2002
Fiambres ahumados y quesos
sobre madera
150 x 150 cm
Colección Balance, Buenos Aires,
Argentina



Enrique Fogwill
2006
Hilos de algodón sobre madera
150 x 150 x 7 cm
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes, Buenos Aires,
Argentina

Rei Kawakubo
2008
Espejos, brea, bolsas de basura,
cera y plastilina sobre madera
150 x 150 cm
Colección Rei Kawakubo, Tokio,
Japón



Políptico de Buenos Aires
 2013-2017
 Plastilina, cera, brea, hilos con
 Lurex plateado y dorado, hilos
 de algodón sobre madera
 Cerrado [izquierda]
 215 x 341 x 20 cm
 Abierto [derecha]
 431 x 341 x 10 cm
 Colección Privada
 Buenos Aires, Argentina

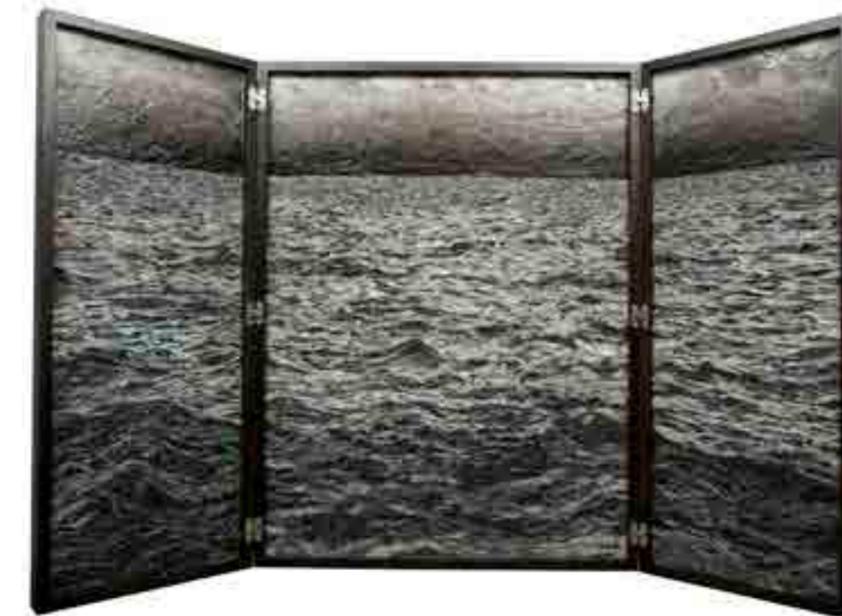




La raza que aguanta
2012
Cerrado [izquierda]
Abierto [derecha]
Bolsas de basura y plastilina
sobre madera
195 x 286 x 11 cm
Colección Privada
Nueva York, EE.UU.



Los últimos serán los primeros
2012
Plastilina e hilos sobre madera
194 x 589 x 30 cm
Der Hoffnung Sammlung
[Colección Esperanza],
Munich, Alemania





Lo que temas te sucederá
 2010
 Cerrado [izquierda]
 Abierto [derecha]
 Plastilina y stickers sobre
 madera
 195 x 286 x 11 cm
 Colección Maison Particulière
 Bruselas, Bélgica





Villa
 2012
 Plastilina sobre madera
 Abierto [izquierda]
 Cerrado [derecha,
 efecto luz y oscuridad]
 300 x 183 x 28 cm
 Colección Privada
 Abu Dabi, E.A.U.



Romeo y Julieta # 3
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.

Romeo y Julieta # 4
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.



Romeo y Julieta # 1
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.

Romeo y Julieta # 2
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.



Romeo y Julieta # 5
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.

Romeo y Julieta # 6
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.



Romeo y Julieta # 7
2008
Plastilina, hilos de algodón y
acerados, cintas de seda y clavos
sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.



Romeo y Julieta # 9
2008
Plastilina, hilos de algodón
y acerados, cintas de seda
y clavos sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.

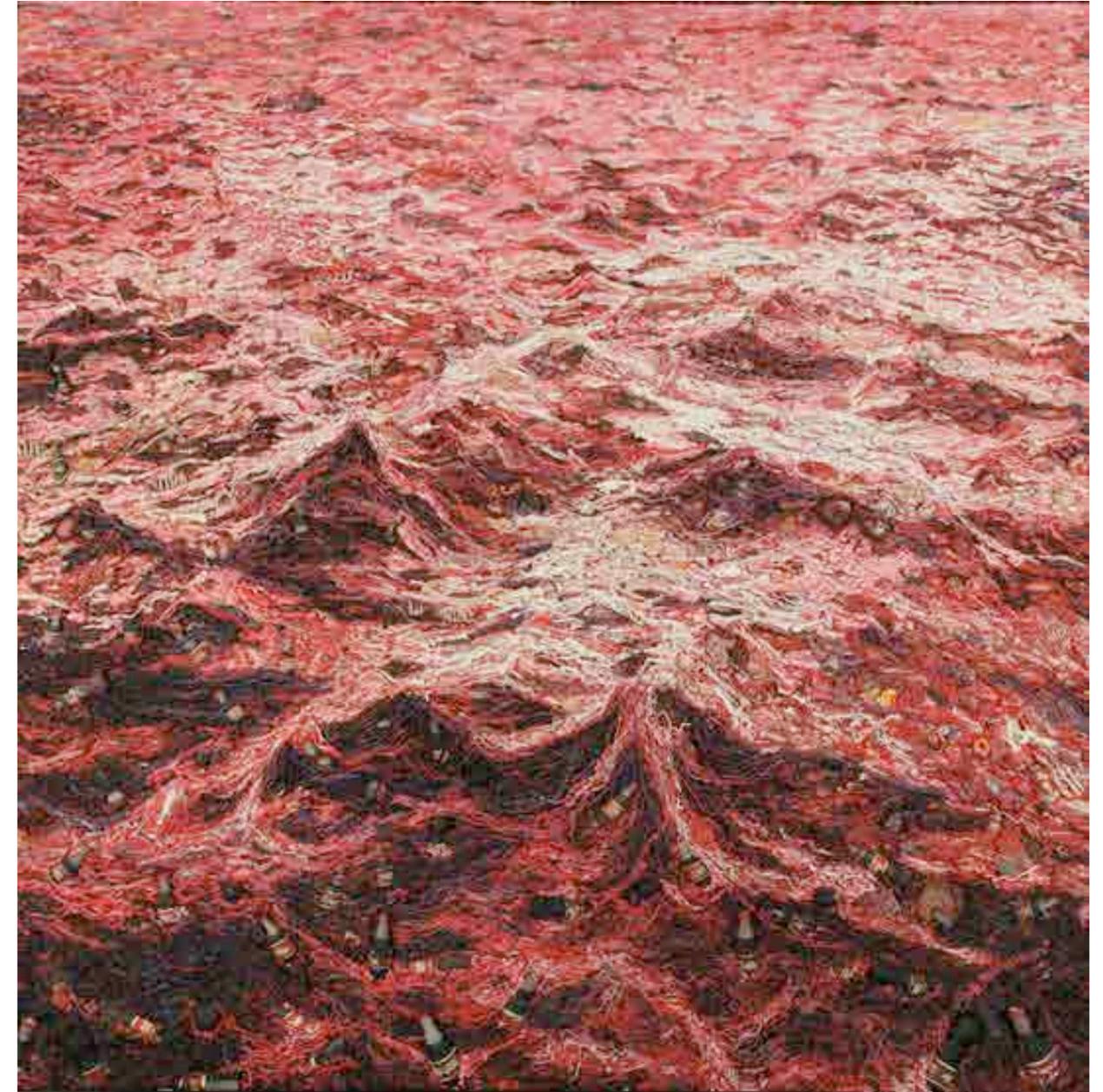


Romeo y Julieta # 8
2008
Plastilina, hilos de algodón
y acerados, cintas de seda
y clavos sobre madera
125 x 300 x 10 cm
Colección Privada
Los Ángeles, California, EE. UU.



Río de la Plata
2009
Bolsas de basura sobre madera
150 x 300 cm
Colección Maison Particulière
Bruselas, Bélgica

Río de la Plata Rojo
2009
Plastilina sobre madera
200 x 200 cm
Colección Privada
Buenos Aires, Argentina





El sueño de la razón #1
2007-2008
Hilos de algodón y plastilina
sobre madera
300 x 450 x 7 cm
Colección privada
Santa Mónica, California, EE.UU.

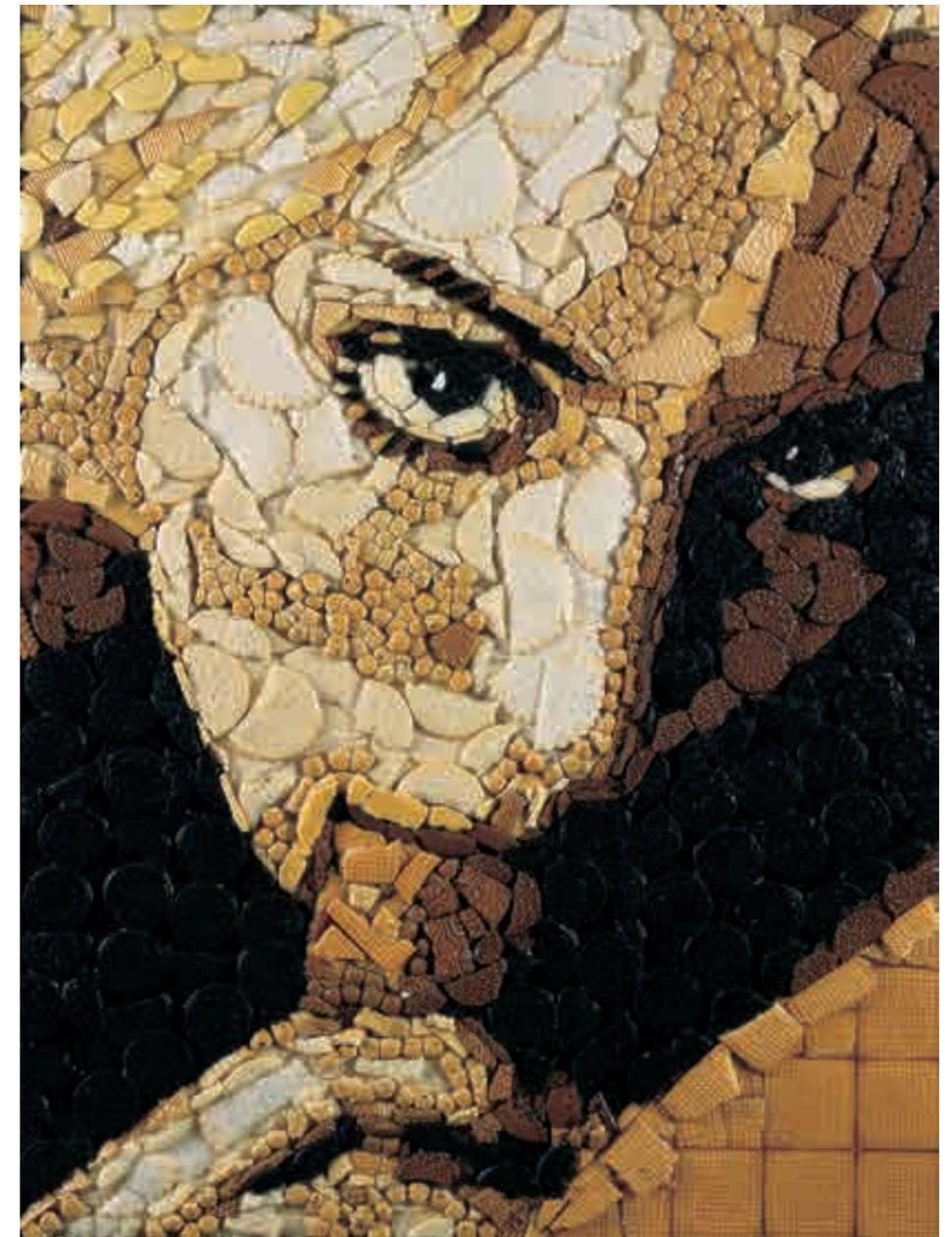
El sueño de la razón #2
2008
Cibre, espejos rotos, virulana,
clavos y brea sobre madera
300 x 440 x 7 cm
Colección privada
Santa Mónica, California, EE.UU.





Sweet lezzies love to lick
 [Lesbianitas aman mamar]
 2004
 Galletitas dulces sobre madera
 65 x 100 cm
 Colección privada
 Buenos Aires, Argentina

Blonde teenie sucking
 [La rubiecita chupando]
 2003
 Galletitas dulces sobre madera
 60 x 80 cm
 Colección privada, Buenos Aires,
 Argentina





Dólar
 [Izquierda (frente y dorso)]
 [Derecha (sala expositiva)]
 2005
 Clavos, hilo plateado y resina sobre madera
 100 x 232 x 28
 Colección Privada
 Buenos Aires, Argentina
 Beverly Hills, California, EE.UU.



Serie Roja # 21

[izquierda]

2005

Plastilina sobre madera

100 x 100 cm

Colección Tom Patchett

Santa Mónica, California, EE.UU.

Dancing With Myself

[derecha]

2006 - 2007

Plastilina sobre madera

200 x 300 cm

Colección Tom Patchett

Santa Mónica, California, EE.UU.





Difícil que lleguemos a ponernos de acuerdo
2012
Plastilina y materiales diversos sobre madera
82 x 111 x 55 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Tener un mundo # 1
2011-2012
Plastilina y materiales diversos sobre madera
148,5 x 98 x 59,5 cm
Colección Privada
Dubai, E.A.U.

MONDONCO



Me conformaría con poder dormir
Serie Blancanieves
2009-2013
Espejos, vidrio, hilo y plastilina
y leds sobre madera
180 x 195 x 115 cm
Colección Privada
Dubai, E.A.U.





Los PAISAJES se originan en un viaje que Laffitte y Mendanha hicieron a Entre Ríos (Argentina). Allí quedaron impresionados por la naturaleza inhóspita, por la descomposición fecunda de la vida vegetal y los indicios de muerte y renacimiento tras las devastadoras y frecuentes inundaciones. A partir de fotografías empezaron a trabajar, y vincularon conceptualmente las imágenes a la crisis social argentina, con sus continuos procesos de corrupción, devaluación e inflación. En los paisajes de Entre Ríos se alcanza a percibir una situación simbólica de ausencia y pérdida.

Mondongo trabaja el paisaje como género de manera propia. Transmiten una impresión de pavor y de asombro, de misterio y espiritualidad: una sensación de sorpresa ante el complejo tejido de tensiones del mundo.



Serie Argentina
2009-2013
Plastilina sobre madera
15 paneles
200 x 4500 x 10 cm
Colección Manuel Mendanha y
Juliana Laffitte
Buenos Aires, Argentina
Vista de la exhibición *Mondongo*
(2009-2013) en el MAMBA
Curaduría Kevin Power

Panel # 4
2010
Plastilina sobre madera
200 x 300 x 10 cm
Colección Manuel Mendanha y
Juliana Laffitte
Buenos Aires, Argentina



Autorretrato con máscaras

[izquierda]

2008

Plastilina sobre madera

255 x 155 x 10 cm

Colección Manuel Mendanha,

Juliana Laffitte y

Agustina Picasso

Galería Track 16, Santa Mónica,

California, EE.UU.

Nagasaki

[izquierda]

2008

Stickers sobre madera

250 x 122 x 10 cm

Colección Privada

Beverly Hills, California, EE.UU.

Bush - Bin Laden

Serie Glow in the Dark

[derecha]

2008

Profilácticos sobre madera

215 x 215 x 10 cm

Colección privada

Santa Mónica, California, EE.UU.



No soy tan joven como para saberlo todo
2015
Performance realizada del 31 de mayo al 6 de junio durante el B.P.15 [Primera Bienal de Performance] Buenos Aires, Argentina





