

MONDONGO
ARGENTINA













MONDONGO

ARGENTINA

Dedicado a la memoria de Kevin Power

MAMbA
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
2 de junio-15 de septiembre

Autoridades

© 2013 Juliana Laffitte, Manuel Mendanha
© de la edición: Juliana Laffitte, Manuel Mendanha
© de las obras: Juliana Laffitte, Manuel Mendanha
Excepto Fogwill, Pilar y José, Lucian Freud, Juan Carlos y Sofía:
© Juliana Laffitte, Manuel Mendanha y Agustina Picasso
© de los textos: los autores

Impreso en Argentina

ISBN: 978-987-673-019-8
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Mondongo / Laura Buccellato ... [et.al.]. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013.
168 p. ; 23x27 cm.

ISBN 978-987-673-019-8

1. Catálogo de Arte. I. Buccellato, Laura
CDD 708

Fecha de catalogación: 07/08/2013

Autoridades del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Ing. Mauricio Macri
Jefe de Gobierno

Ing. Hernán Lombardi
Ministro de Cultura

María Victoria Alcaraz
Subsecretaria de Cultura

Pedro Aparicio
Director General de Museos

Laura Buccellato
Directora del Museo de Arte Moderno

MAMbA
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Av. San Juan 350 - Ciudad de Buenos Aires - Argentina
C1147AA0
Tel: (+54 11) 4342 3001 / 2970

Índice

Laura Buccellato 17

Cuestionar el paisaje: el asombro apabullante ante lo empobrecido. Argentina con el agua hasta el cuello
Kevin Power 23

Entrando en sala
Tom Patchett 79

Pasando la tranquera
Damián Ríos 83

Sergio Bizzio 85

El tejido del retrato
Mónica Carballas 91

Extractos
After hours en el estudio de Mondongo 111

Oro
Fogwill 121

Tarkovsky, El sacrificio 127

S/T (Sin título)
Cecilia Pavón 139

Textos en inglés 145



Créditos

Curador:
Kevin Power

Textos:
Laura Buccellato
Kevin Power
Tom Patchett
Damián Ríos
Sergio Bizzio
Mónica Carballas
Fogwill
Tarkovsky
Cecilia Pavón

Fotos:
José Luis Rodríguez / Fundación CEPPA

Diseño gráfico:
Andrés Sobrino

Corrección:
Mariana Sánde

Traducción al inglés:
Jacob Steinberg

Traducción al castellano:
Cecilia Pavón y Claudio Iglesias

Comunicación:
Juan Pablo Correa

Agradecimientos

Sol, Federico, Juan, Matías, Nicolás,
Nacho, La Polla y Sole.

Equipo del Museo

Gestión, Producción y Programación: Guadalupe Ramírez
Oliberos, Valeria Orsi, María Marta Alosilla.

Relaciones Institucionales y Prensa: Mónica Poggio.

Administración: Vicente Sposaro.

Investigación: Micaela Mendelevich, Valeria Orsi,
Guadalupe Ramírez Oliberos.

Patrimonio: Adrián Flores, Celestino Pacheco, Jorge Ponzzone.

Centro de Documentación y Biblioteca: Mónica Lerner,
Alejandro Atías, Cecilia Mel.

Educación: María Eugenia Arostegui Sebastián, Cristina
Godoy, Ana Mettler, Micaela Mendelevich.

Conservación y Restauración: Pino Monkes.

Montaje: Claudio Bajerski, Daniel Carrizo, Jorge López.

Mantenimiento y Seguridad: Aída Acosta, Patricia Ceci,
Elva Da Silva, Catalina Fleitas, Esther González, Selva Suárez.

Laura Buccellato
Directora del Museo de Arte Moderno

El desfile de imágenes que alimenta al grupo Mondongo pertenece al cuidadoso registro de sus vivencias reales, mezclado con los influjos digestivos de la gran tradición cultural que se instala en una concepción más amplia, carente de proclamaciones programáticas, pues esa cultura visual forma parte constitutiva de su propio ADN.

No es un dato menor el haber nacido en grupo, prestamente devenido en binomio artístico. Esa condición plural fue el detonante que estimuló su actitud provocativa, traducida en su singular desarrollo experimental, cargado de signifiante materialidad. Elementos que originariamente pertenecieron a un uso diferente —trozos de carne, plastilina, hilos, diversos materiales amalgamados con secretas recetas— se transforman en sujeto-objeto de su praxis pictórica.

La extrañeza de los materiales elegidos crea sentimientos de atracción y repulsión, que develan características somáticas y semánticas de un realismo a menudo paródico e impactante, donde todos los verbos pictóricos se conjugan.

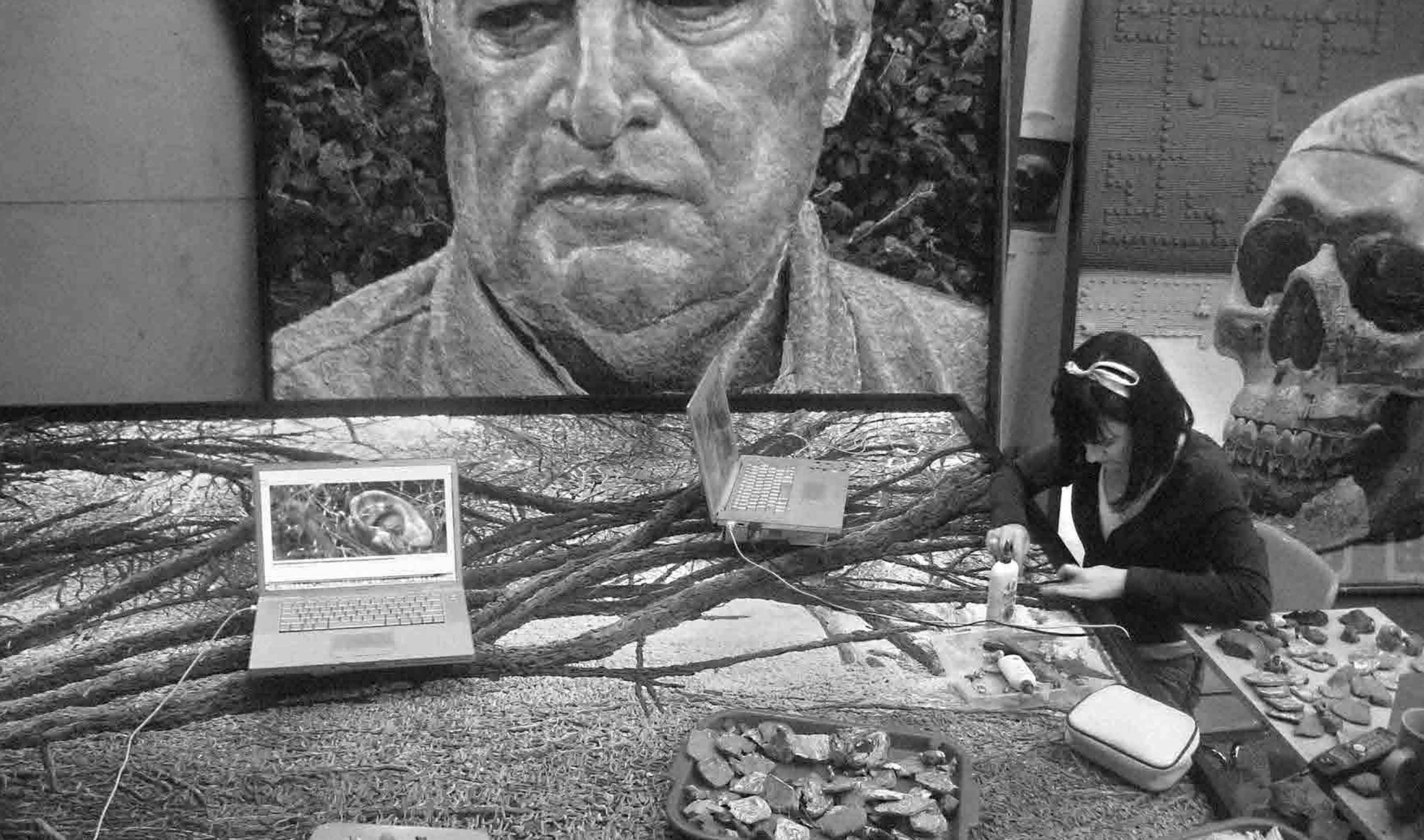
Obsesivos detalles constituyen formas y colores que resaltan su sapiencia pictórica con grandilocuencia y desconcertante efecto, interferidos por referencias culturales que van desde la tradición remota hasta la clásica, transitando la reinterpretación contemporánea.

Sus obras están impregnadas por una inquietante melancolía romántica que inunda sus paisajes, aunque no del todo. Siempre incluyen algún imperceptible guiño irónico, como en su políptico, ambientado en una panorámica elíptica que encierra una alegoría marcada por la aterradora conciencia de un fluir heraclitiano en el que la vida y la muerte se suceden en el incierto devenir del tiempo, y la naturaleza se torna evidencia tangible de su existencia.

Su arte encuentra un microterritorio donde la grandeza inaprensible de la *natura* conlleva a mitologías personales que se enlazan a una selectiva memoria de sus emociones más íntimas, expresadas magistralmente en sus retratos, tanto eventuales como familiares. Un significativo ejemplo es el retrato emblemático del controvertido escritor, su amigo y mentor Fogwill, en el que su condición humana está desenmascarada en los surcos de su semblante de matizados hilos que diseñan su dramático ocaso, sublimado en la intangibilidad emocional que respira. Esa latencia intangible se advierte en cada encrucijada que encarnan sus obras.

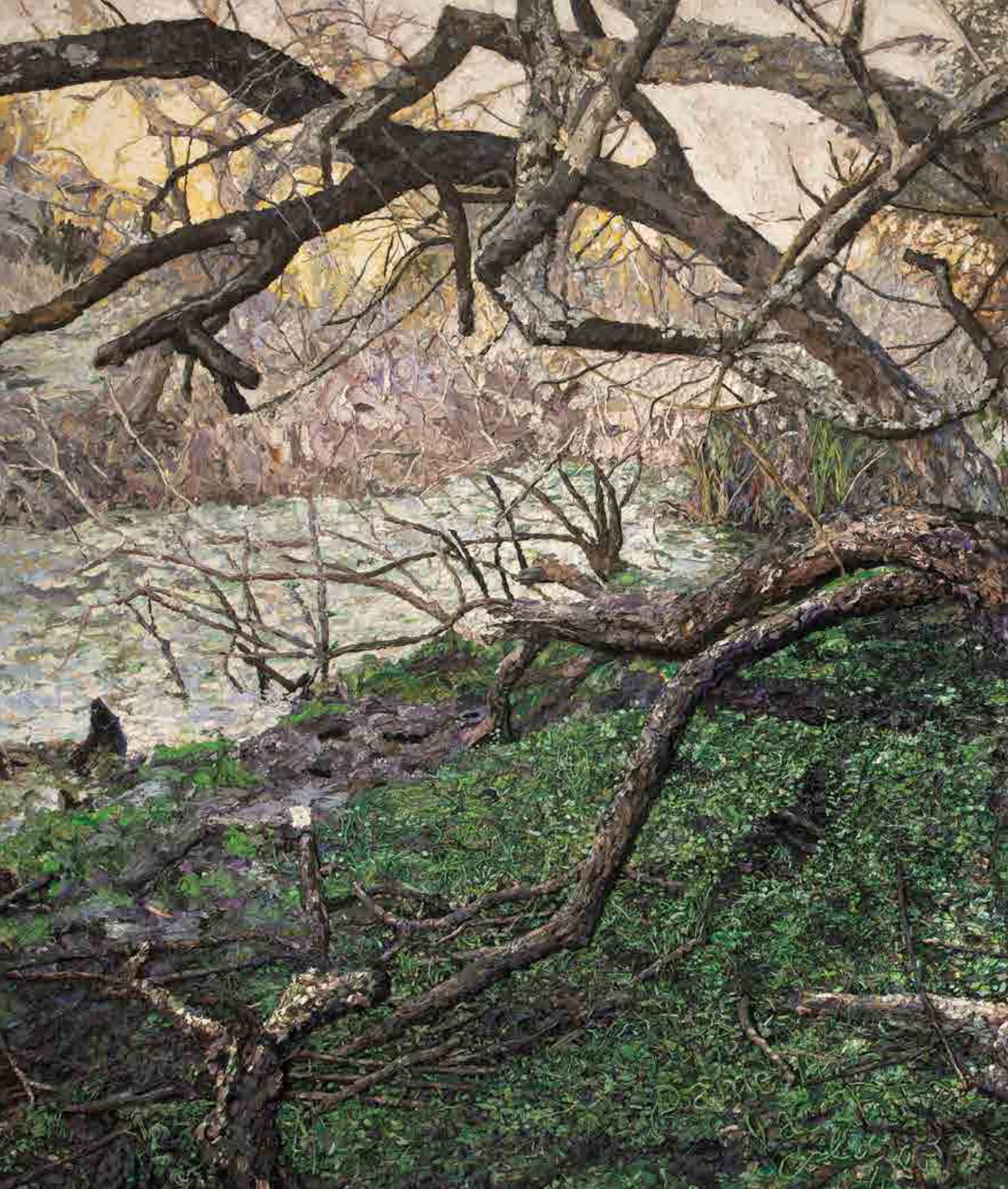
La proximidad objetual es el límite del detalle de esos “retratos vivientes” que los transporta hacia una fuga irremediable, cuyo camuflaje —de aparente crudeza— revela la fuerza liberadora de esa cautivante materialidad objetual que tiñe la superficie que ocupan. Debajo de esa contaminante fascinación emerge una sospechosa fragilidad que se nutre de un presentimiento de irre realidad, insinuante de lo precario del universo. Esta paradoja se esconde en el ideario de sus observaciones, donde lo real, en permanente mutación, se convierte en representación de la vida misma.

Mondongo es un grupo de artistas argentinos que trabajan juntos desde 1999





ARGENTINA



Cuestionar el paisaje: el asombro apabullante ante lo empobrecido. Argentina con el agua hasta el cuello

Kevin Power

El objeto de conocimiento es el paisaje natural. Se lo llega a conocer a través de la totalidad de sus formas.

Carl O. Sauer

*Invierno. Tarde tibia.
Como en una dicha diamantina todo.
Aéreos, casi, la hierba y el agua.*

Juan L. Ortiz

*Muchos paraísos florecidos
en los costados del camino.*

Juan José Saer

Sobre Entre Ríos

No son muchos los artistas contemporáneos que pintan paisajes, pero los que lo hacen han demostrado ser excepcionales. En el curso de este ensayo haré referencia a dos: David Hockney y Gerhard Richter; ocasionalmente, me remontaré también a Poussin, Constable y especialmente a Monet. Desde el comienzo, me gustaría dejar claro que Mendanha y Laffitte han hallado su propio camino dentro del género, y que este aluvión de nombres es sólo una ayuda para encontrar puntos de acceso a su trabajo sin pretender que sean influencias específicas sobre él. Mendanha y Laffitte no se ocupan de la nostalgia ni del recuerdo; no rivalizan con la realidad fotográfica ni se preguntan por la forma de representar la naturaleza: no se adhieren a ningún neo “ismo” en busca de evocar el realismo, el simbolismo o el impresionismo. No pretenden volver a las presencias inquietantes del Romanticismo boreal ni a los universos ordenados de Lorrain o Poussin, tampoco a la opulencia burguesa de los impresionistas, y ni siquiera a la rica tradición argentina del paisaje decimonónico. Hacen lo que siempre han hecho: afirmar la libertad de no ceñirse a ningún lenguaje o estilo, moviéndose por el mundo a través de ideas, ocasiones e imágenes que en ciertos momentos insuflaron energía a sus propias experiencias. Es una actitud que necesitamos más de lo que podemos imaginar en la chabacanería de nuestra vida contemporánea, y algo que yace en el centro de la experiencia que esta serie de imágenes suscita. Sus versiones de estos paisajes nos apabullan con el tipo de presencia inmediata que ellos mismos deben haber sentido cuando los vieron por primera vez. Me refiero a un sentido del *asombro*, un sentimiento de pavor, misterio y maravilla ante el mundo. Estos paisajes tienen peso y presencia; nos impactan y nos sorprenden. Están vivos, ocasionalmente se vuelven el hogar de astillas de símbolos y alegorías; son pobres pero indiscutiblemente seductores.

Estos paisajes surgieron de un viaje que Laffitte y Mendanha hicieron durante un fin de semana largo a la estancia de un amigo en Entre Ríos, una provincia rica en recursos no explotados y, como su nombre lo indica, sujeta a frecuentes inunda-

ciones; los bosques en las orillas del río se inundan y los campos se vuelven prados pantanosos. Como provincia, no ha podido escapar del estancamiento causado por la crisis rural que afecta a gran parte de la economía argentina en la cual más del cuarenta por ciento de la población trabaja en condiciones muy precarias, sin seguridad social y con salarios por debajo del haber mínimo. Las grandes estancias siempre han estado en manos de unos pocos privilegiados, menos del tres por ciento de la población, que sólo tiene que explotar una pequeña parte de la tierra para vivir con una inmensa comodidad. La mayor parte de estas estancias están ahora en manos de compañías extranjeras transnacionales sin rostro: estadounidenses, chinas, rusas y brasileras. Su relación con la tierra es virtualmente la misma que su relación entre sí: ¡no mucho más que la búsqueda sin escrúpulos de ganancias rápidas! Argentina ha sido siempre una economía de exportación y ahora se está beneficiando del *boom* momentáneo surgido de la demanda de soja por parte de naciones en expansión como China e India, pero la triste verdad es que sólo una muy pequeña parte de las ganancias llega a los que más la necesitan para mejorar sus vidas.

Juliana y Manuel tomaron innumerables fotos en este viaje y se sintieron abrumados por el desconcertante drama del paisaje, saturado de agua con el que se encontraron: la fecundidad pútrida, los signos de muerte y renacimiento, la palpable energía sumergida. Había allí una afirmación simple y hasta brutal de la voluntad de supervivencia de la naturaleza, que podía servir también como una metáfora para el espíritu humano: una energía directa e instintiva que poseía una elegancia caótica pero natural. Se sintieron emocionados y curiosos por el resultado de las fotos y poco a poco se encontraron como moscas enredadas en la tela de araña, atrapados y a la vez sin querer escapar (en efecto, les ha tomado varios años hacerlo, ya que la experiencia adquirió un sentido que trascendió la intención original y se volvió una obra vasta y claramente mayor). Al revisar las imágenes, sintieron también que podían servir como metáforas simples de los males sociales y económicos: de las cíclicas recuperaciones y de un arraigado espíritu de resistencia. Argentina volvía a estar presa de otro de sus incontables ciclos descendentes, desorientada en medio de una flagrante corrupción por parte de los políticos y de una ausencia total de visión ideológica. Probablemente los ricos ya habrían depositado su dinero en bancos suizos o en paraísos fiscales en el Caribe, o lo habrían convertido a dólares americanos; la clase media estaba perdiendo lo que había ahorrado; la devaluación y la inflación los estaban liquidando; los pobres estaban experimentando una situación de grado cero: pasar de nada a menos que nada. Sin embargo, la naturaleza, como sanadora y maestra, continúa mostrando signos de resiliencia y parece ser capaz de mantener viva una pequeña esperanza de que las cosas pueden mejorar de alguna forma, a pesar de que todo demuestre lo contrario. Ante la necesidad, siempre nos encontramos volviendo a la naturaleza que representa, no importa bajo qué condiciones, el milagro del renacimiento. Los sonidos de esta oscura canción se elevan dentro del vasto cuerpo de esta obra y, de repente, nos encontramos escuchando, hechizados. Primero nos sumerge y luego va permeando lentamente.

Esta extraordinaria serie impacta por su saturación visual: una sobrecarga de imágenes que nos encierra en los ciclos naturales de nacimiento, decadencia y rejuvenecimiento en el que la vida resurge de la putrefacción. La belleza de las imágenes se abre paso desde algún tipo de caos primordial y nos deja empantanados, de la misma manera que el paisaje mismo queda sumergido bajo el agua cada año como resultado de las tormentas y crecidas estacionales. Estos paisajes sumergidos parecen exhaustos, pero una miríada de actividades sigue teniendo lugar en ellos. La densa trabazón de troncos y ramas nos atrae y quedamos físicamente atrapados; nuestro movimiento, impedido. La escena general nos rodea con una presencia física, junto a un palpable sentido potencialmente visionario que nos fuerza a mirar a través del sotobosque en busca de los misterios de la luz natural. Somos detenidos por los detalles, nos enredamos en los troncos y en las ramas que empujan con

fuerza hacia arriba. Sin embargo, en el medio de la *tabula rasa*, también sentimos las señales de una energía indómita que rechaza cualquier acto final de rendición. La naturaleza es hiriente, caótica y apabullante y, al mismo tiempo, sólida, prolífica y versátil. Nos encontramos con un paisaje de raíces expuestas, árboles inclinados por la corriente, trozos de madera dejados por la crecida o arrancados por el viento, senderos entre los árboles abiertos por el hombre y por el agua, hojas sumergidas, troncos cubiertos de moho que indican de dónde viene el viento, explosiones de verde que hablan de nuevos brotes, hojas y pasto en crecimiento. Todo eso, consecuencia de las tormentas que elevan el nivel de los ríos e inundan los campos. Hay escasas referencias humanas, apenas unos restos, rastros, objetos tristes como evidencia dispersa en la escena de un crimen violento. Pocas personas caminan por aquí por placer. Estos cuadros habitan un tiempo olvidado, apenas perturbado por los ritmos de la naturaleza, y profundamente absortos en su propio drama.

Sauer nos dice que un paisaje tiene, por definición, una identidad que está basada en una constitución reconocible, ciertos límites y una relación genérica con otros paisajes. Es parte de un sistema general: “Su estructura y función están determinadas por formas integrales y dependientes. Por lo tanto, el paisaje se considera como poseedor de una calidad orgánica. Siguiendo a Bluntschli, podemos decir que no se ha entendido por completo la naturaleza de un terreno hasta que no se ha aprendido a verlo como una unidad orgánica, a comprender la tierra y la vida como interdependientes.”¹ El paisaje tiene un significado genérico. Croce dijo una vez que el geógrafo que describe un paisaje tiene la misma tarea que el artista que lo pinta. Bueno, quizás sea así, pero el geógrafo siempre tiene en mente el significado general y procede por comparación, mientras que el pintor reacciona a impresiones sensoriales específicas. Mendorha y Laffitte registraron las energías de algo que ellos saben es relevante para todos nosotros: la naturaleza sacramental de los ciclos de la vida, de una elegancia nacida de la pobreza, de una voluntad de supervivencia.

Manuel y Juliana se sienten atraídos por una ética de la pobreza pero también sucumben ante las silenciosas modulaciones del color y sus sesiones danzantes de luminosidad. Técnicamente, enfatizan el impacto de lo que vieron por medio de un proceso de imágenes fotográficas recortadas que se centran en detalles y escenas tomadas desde diferentes perspectivas y en diferentes lugares. No están haciendo transcripciones literales de una imagen sino, más bien, elaborándola selectivamente para aumentar la inmediatez vital de sus formas, la amplitud de sus significados y la sutileza de sus colores. Mendorha y Laffitte remarcan y concentran los efectos. Los paneles son cinemáticos e hiperreales; todo resulta intensificado, indiscutiblemente real y, al mismo tiempo, más real que la realidad. Los quince paneles están conectados de forma artificial para crear la impresión de que cada uno conduce al próximo, como sugiriendo una cohesión orgánica, una sensación acumulativa que se corresponde más bien con lo que *sintieron* que con lo que *vieron*. La serie comienza en un túnel seco, una especie de zanja o canal olvidado por las aguas; continúa con el sotobosque enmarañado: imágenes de pesados troncos, grupos de árboles, cortezas y formas enlazadas; pasa por un estallido repentino de la primavera que florece en el brillo del cielo y la superficie del agua iluminada, y concluye con un horizonte gris y plano de barro y riberas en la boca del estuario. El artificio visual que conecta las imágenes y sugiere una relación entre ellas es simultáneamente desarticulado por la lógica del fragmento: un collage de sentimientos y percepciones. El juego de estas tensiones operativas, que se oponen y a la vez se complementan, es una parte esencial de cómo experimentamos estos trabajos. Hay unos pocos momentos de exceso lírico pero hay un despliegue constante de una energía enmarañada.

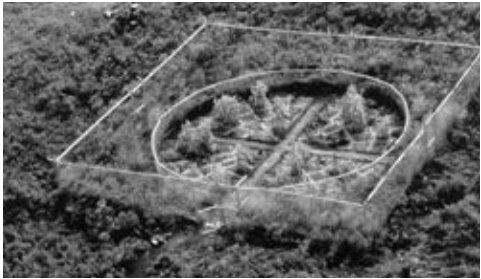
El material utilizado para todos los paneles es la plastilina, que se usa como si se tratara de pintura volumétrica con toques de relieve. Algunas ramas aparecen

suspendidas en el aire. En cuanto a la técnica, muchas de las secciones del cielo fueron terminadas con plastilina derretida, lo que les permitió “pintar” con una espátula y agregó densidad a la obra. El “paisaje” también permitió a cada miembro del grupo encontrar su lugar dentro de él. Este procedimiento esencialmente inclusivo les permitía trabajar a cada uno en lo que más le interesaba y, a la vez, avanzar juntos en el mismo panel: la extensión del cielo, los detalles de una rama, el movimiento de los troncos, los bancos de lodo en el estuario, etc. Para Mendanha, ese trabajo grupal, en el que cada uno realiza independientemente su propia actividad pero consciente de los demás, es un imperativo ético y la razón fundamental para la existencia de un equipo de taller.

Como ya dije, las obras son presentadas como una serie interconectada, pero no siguen una cronología precisa y provienen de distintas partes de Entre Ríos. Percibimos los movimientos cambiantes de las estaciones. Los paneles funcionan de forma individual y grupal simultáneamente, pero encuentran su potencia completa en su afirmación sinfónica colectiva. Son paisajes mentales, más grandes que la vida, presentes desde lo teatral. Se despliegan más como sensaciones, como un *locus* para un complejo de emociones, que como una narrativa lineal. Para Mendanha, tienen la cualidad onírica de “alguien caminando en un sueño hacia el canto del agua dulce”². Bueno, puede que sea así, pero la frase suena quizás demasiado simbólica y evangélica... Lo que es indiscutible es que este vasto trabajo está dominado por un oleaje de voces, una música coral sumergida que parece compuesta por Arvo Part. Una vez que la composición ha sido decidida, los artistas se concentran en el problema del volumen, dándole a las obras una cualidad musical, suntuosa y severa, vibrante y densa. Las cosas se hunden o sobresalen, los acordes son discordantes y las armonías se modulan constantemente. En la base de estos paneles hay estructuras realizadas con materiales muy diversos que van desde el cartón hasta el poliestireno y la madera. La elección de los materiales instala una suerte de clave musical y acceso tonal al acto de pintar, elevando el impacto de una afirmación orquestal.

Estos paisajes fragmentarios se vuelven lo que Gerard Manley Hopkins llamaba “inscapes” (paisajes interiores), *loci* para nuestros propios pensamientos. Es un logro mayor que resitúa el género dentro de los debates serios sobre las prácticas y las posibilidades del arte contemporáneo. En este momento ya no necesitamos tanto un arte *relacional* que nos redima de nuestras enfermedades sociales, como un arte que se arriesgue y explore, que tenga algo que decir, que nazca de la necesidad de ser expresado, no algo que sólo se diga por decir algo. Estos trozos de paisaje son simulacros preparados y autoconscientes. No copian meramente la foto sino que la interpretan en términos de forma y sentimiento, de este modo, recuperan un género al cuestionarlo. Empiezan en la oscuridad y terminan en un horizonte húmedo y frío, como todos lo hacemos; una sensación de hundirnos con la última luz. ¡Su ciclorama reúne elementos de psicodrama!

La obra llega a nosotros como una experiencia pictórica intransigente: una toma de posición dentro de un clima en el que el arte contemporáneo, cuando vuelve su mirada hacia la naturaleza, tiende a hacerlo a través de proyectos de activismo conceptual caracterizados por el respeto al planeta y la curiosidad por él, y que involucren un enfoque que combina la investigación intelectual con el compromiso social. Permítanme mencionar tres ejemplos sorprendentes (a lo largo de este ensayo trataré de situar la obra de Mendanha y Laffitte dentro del contexto más amplio de la práctica contemporánea): *Revival Field*, de Mel Chin, el proyecto de Mark Dion y Alexis Rockman sobre especies-r seleccionadas, y *Circles of Time*, de Alan Sonfist. Cito estos trabajos debido a su manifiesta claridad conceptual, en ellos la idea ha sido sopesada y elaborada en detalle. Estos artistas proponen procedimientos que se distinguen por su radicalidad, aunque no tengan nada que ver con el trabajo de Mendanha y Laffitte, quienes encuentran su sentido en lo experimental y en la actividad de



Mel Chin, *Revival Field*



Alan Sonfist, *Circles of Time*

“pintar”. No obstante, Mendanha y Laffitte también amplían el campo referencial, lo cual puede interpretarse como un gesto con el mismo nivel de radicalidad.

El trabajo de Sonfist trata sobre la experiencia esencial de la creación. Escribe: “Para acceder a la parte central de la escultura, hace falta moverse por un túnel dentro de la tierra, y redescubrir nuestro pasado geológico. Lo que he creado es un círculo, que se propaga en ondas de roca. Cada círculo concéntrico representa una capa de tiempo, como sucede con el crecimiento del tronco de un árbol de madera dura. Esta es una visualización de los estratos superiores e inferiores de los cerros toscanos. Cuando caminamos fuera de este anillo, ingresamos en otro de laureles que representa a los griegos, introductores del árbol en Italia. Luego se atraviesa una apertura que está cerca del suelo, y allí se puede percibir el aroma de las hierbas etruscas. Después, el pasillo asciende y se ven representaciones en bronce de especies de árboles extintas, o en peligro, que imitan a los héroes griegos y romanos de la escultura antigua. En el centro del círculo, se encuentra el bosque virgen de Italia, el que existía antes de la intervención humana. Finalmente, para completar las historias de la tierra, simbolice su uso actual con un aro de olivos y trigales.”³ Aquí cabría preguntarse, en primer lugar, si el trabajo realmente logra expresar la densidad y el peso simbólico que Sonfist pretende. Y, en segundo, si la obra provoca la misma empatía que esa imagen poética visual que el artista ha evocado en sus palabras. Si la obra tiene éxito o no, depende de los factores que acabo de mencionar, puesto que el artista desea que vivamos empáticamente la experiencia. No hace falta decir que el acento en el aspecto físico, la búsqueda de empatía y de una sensación de experiencia total son elementos clave para entender cómo experimentamos los paisajes de Laffitte y Mendanha.

Un sentido similar de catarsis subyace en el proyecto de Chin: una intervención directa que pone a prueba los límites entre agronomía y poesía. La artista trabaja con ciertas plantas que pueden eliminar tóxicos del suelo. La obra contiene una intensa carga espiritual y social en su intento de expandir la vida hacia una forma que continúe cambiando, a la par que las estructuras económicas y políticas. Se trata, efectivamente, de una obra maravillosa que llega hasta la imaginación, ¡incluso si nuestra experiencia de ella consiste esencialmente en la observación de un campo!⁴

Dion, el tercer artista mencionado, se interesa específicamente por las representaciones de la naturaleza o, siendo más preciso, por la forma en que ésta es representada oficialmente en el contexto de un museo. Dion nos pregunta qué es lo que, en ese contexto institucional, llega a ser entendido como naturaleza en un momento y un lugar particulares para un grupo particular de individuos. Todos estos artistas trabajan en los intersticios, y tal vez allí se encuentre el espacio más interesante para la producción de arte actual, un lugar en el que el arte es visto como un cuestionamiento del *status quo*, y hace un llamado por la recuperación del filo crítico.

Mendanha y Laffitte, sin embargo, nos ponen frente a un espectáculo orquestado para que sintamos la intensidad y la inmediatez de lo que ellos mismos sintieron, y nos rodean con un grito de fe en el proceso cíclico. Lo que nos deja realmente atónitos es la extraña pero innegable verdad de estas imágenes y su simpleza: la sensación de estar siendo tragados y subyugados. La obra nos hunde en un pantano, de la misma forma que el paisaje mismo está empantanado y bajo el agua desde hace siglos como resultado de las tormentas y crecidas estacionales. Sin duda, al mirar estos trabajos, volvemos a pensar en la pertinencia del *sensus communis* de Kant. Con este concepto el filósofo no se refiere al sentido común sino a una sensibilidad común, capaz de reconocer como universales ciertas manifestaciones simples e inmediatas de la belleza. En los últimos años, la crítica contemporánea ha visto cómo las cuestiones estéticas adquieren nuevamente un lugar importante entre las preocupaciones teóricas. La belleza siempre se manifiesta como apariencia, pero

sin limitarse a ello; suscita reacciones demasiado complejas para ser consideradas mero placer. Kant utiliza el ejemplo de una rosa como algo que todos reconocemos como bello, afirmación que hoy nos sigue pareciendo viable más allá de que diferentes culturas puedan leer la rosa de distintas maneras. El arte redefine constantemente el concepto de belleza como una cualidad cambiante que el consenso colectivo reconoce. La estética de las sociedades de consumo no debería reducirse a las comodidades laxas del ojo que consume. Un acabado lindo y profesional es una cosa; el estremecimiento –problemático y satisfactorio– de la belleza, ¡otra bien distinta!



John Constable, *Helmingham Dell*

El paisaje tiene, por supuesto, su larga historia, y Laffitte y Mendanha están agregándole algo. Podemos recordar que ya a comienzos del siglo XIX volvió a cuestionarse el concepto de pintura de paisaje. Turner cambió todo de forma abrupta e inventó nuevas reglas. Los paisajes, que pretendían ser imitaciones cercanas de la naturaleza, se transformaron en la forma de arte más común. El gusto alcanzó un nuevo consenso a través del cual una escena pacífica con agua en el frente que reflejaba un cielo luminoso y árboles oscuros alrededor era algo que todos estaban de acuerdo en considerar no sólo real sino también bello. En muchos sentidos el paisaje sigue siendo un constructo social; tendemos a reconocerlo a través de una serie de vectores colectivos. Fue Constable quien dijo que su arte podía encontrarse bajo cualquier seto, y que su visión natural se correspondía con una realidad reconocible por una psiquis social. ¡Estos artistas pintaban lo que veían! En su ensayo *El arte del paisaje*, libro altamente perceptivo aunque un poco pasado de moda, Kenneth Clark menciona la frase de Constable, “el claroscuro de la naturaleza”, que, según él, describe dos efectos: “primero se refirió a los destellos de luz, al rocío, las brisas, la frescura, la acción de florecer, ninguno de los cuales ha sido perfeccionado en la tela de ningún pintor del mundo (...) y también hizo referencia a que el drama de la luz y la sombra debe subyacer a toda composición de paisaje y ofrecer los fundamentos del sentimiento en el que la escena fue pintada.”⁵ En otras palabras, la visión de Constable se corresponde con la creencia de que hay una realidad exterior para ser pintada y que todos podemos apreciarla. Manuel y Juliana, sin embargo, utilizan fotos para reducir una distancia que, de otra forma, se les haría demasiado grande. Como si encontraran la realidad demasiado sospechosa; otro constructo humano más. Mendanha y Laffitte se distancian de la naturaleza y centran su preocupación en congelar instantes como partes de un mosaico total; se esfuerzan más por crear un estado de ánimo –una manifestación de la inmanencia– que por imitar la realidad.

Como género, el paisaje ha tenido una carrera fluctuante. Cuando Gainsborough murió en 1788, el vestíbulo de su casa en Pall Mall estaba tapizado de paisajes sin vender. En otras palabras, a fines del siglo XVIII, los paisajes no eran un género particularmente apreciado. Supongo que hoy nos encontramos frente a una situación similar; puede decirse que las apariciones de paisajes son pocas y espaciadas. El romanticismo parece enfermo y sospechoso, desconectado de la ironía y el cinismo dominantes en nuestra época. Los paisajes de Mendanha y Laffitte pertenecen a un género huérfano pero nos proporcionan un pliegue perfecto para una compleja variedad de emociones y para la intrincada historia local.

Las narraciones y la mitología reflejan la realidad de una región y, en este caso, merece la pena leer las novelas y los relatos de Horacio Quiroga para ver cómo las palabras pueden otorgarnos las formas ocultas. Si Goethe pedía más luz, y los americanos más espacio, aquí, en Entre Ríos, entre el letargo y la indiferencia de algunos y la mera subsistencia y aguante de otros, el llamado es por un nuevo comienzo. Lo que ya fue ha permeado todo, y es sólo desde ahí que puede surgir lo nuevo.

Entre las grandes incertidumbres que bombardean nuestro clima actual, existe un inevitable rechazo a las ideas que subyacen a los paisajes clásicos de artistas como Claude Lorrain y Gaspard Poussin. Estas gigantes figuras sirvieron como



Nicolas Poussin, *Landscape with a Man Killed by a Snake Painting*

ejemplo a numerosos otros artistas, incluyendo al excelente pintor inglés Richard Wilson que los utilizó como modelos evidentes y fue capaz de construir su propio mundo basándose en ellos. Wilson tomó de sus precursores los efectos del brillo de la luz y también podemos decir que hay algo del estilo holandés en su tratamiento del follaje. En contraste, la historia se entiende hoy como una serie de lecturas parciales sin un valor absoluto, donde las rupturas no tienen que ser justificadas. En su trabajo, Mendanha y Laffitte toman de la historia lo que necesitan, como un elemento más de su banco de imágenes. La historia está ahí para ser explotada y echada a perder. Quizás, la inclusión que hacen de elementos en miniatura entre el follaje y el sotobosque tenga una cierta deuda con Poussin, pero es sólo una deuda visual y gratuita; ellos saben que su *sotobosque* es completamente capaz de recibir, esconder y absorber cualquier elemento externo. Nuestros patrones diarios de existencia ya no están guiados por un conjunto de jerarquías compartidas colectivamente. ¡La racionalidad parece tener menos influencia sobre nosotros que la teoría del caos! Un orden impuesto desde el exterior ya no resulta aceptable; todo parece estar volviéndose un ciberespacio inestable.



Robert Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)*

Juliana me dijo que estas obras le sirvieron como una bocanada de aire puro, como una terapia que le permitió alejarse de lo que se había vuelto una inmersión excesiva en problemas sociales y personales (se refería a las imágenes cargadas de significado social de las villas, con sus reminiscencias de Berni). Había algo en los paisajes, comentó, que ella siempre había querido decir pero que sentía incapaz de expresar con palabras. ¿A qué se refería exactamente? ¿A un sentimiento de comunión con la naturaleza? ¿A una cierta predisposición hacia la epifanía? ¡Lo dudo! ¿Qué era, entonces, lo que no se sentía capaz de poner en palabras? Sólo podemos especular con la esperanza de arrojar cierta luz sobre su comentario. ¿Se traba de un sentimiento de asombro ante la exuberancia de la naturaleza? ¿Era el reconocimiento del poder que tiene la naturaleza de cuidarse a sí misma mientras no interfiramos demasiado en ella? ¿Una intuición femenina de la presencia y el poder del nacimiento y el renacimiento? ¿Una percepción de la pequeñez humana? Vaya a saber, pero lo que sí está claro es que estas obras generan sentimientos y valores de una importancia humana más amplia. ¿Acaso podemos comparar este sentimiento con lo que Robert Morris sintió cuando colocó cinco piedras de granito basáltico en los fundamentos de la Documenta, en Kassel, en 1977? ¡Sí y no! Morris trataba quizás de provocar a su público, pero también estaba profundamente impresionado por la historia y la vida interna de esas formas. Mendanha y Laffitte se sintieron claramente conmovidos por la historia de este paisaje y, al presentar sus intrincados flujos, presentan también sus energías líricas: las extraordinarias evidencias de su belleza “pobre”. Recuerdo las palabras del poeta George Oppen, que nos pide que comencemos una y otra vez, cada vez más empobrecidos, como una parte integral de nuestra búsqueda del sentido de nuestra vida y de nuestro ser.

Juliana resalta la sensación que sintió de perderse en el paisaje y la compara con lo que siente al pintar. Manuel también reconoce la poesía de esta tierra virgen, pero recela de los movimientos interpretativos en dirección a lo pastoral y lo bucólico, e insiste en que nuestra construcción de los paisajes es ante todo social; vemos en ellos, dice, lo que queremos ver. Apenas hay peligro de caer en los clichés fáciles del romanticismo y si surgiera alguno, nada habría que temer. El paisaje se mueve guiado por sus propias energías, húmedas y enmarañadas, ¡que no están siempre bajo control!

Recuerdo a otro poeta americano, Ed Dorn, quien dijo que: “El paisaje les otorga forma y sustancia a las personas que habitan en él”. Es posible que no haya humanos en este vasto trabajo de cuarenta y cinco metros extendidos a lo largo de las orillas del río Uruguay, pero el silencio y la ausencia de humanos tienen su propia manera de hablar. La serie sirve como un receptor ocasional de imágenes en

miniatura, al estilo de Poussin, pequeñas evidencias capaces de transportar cierto peso alegórico que hace referencia a la historia del lugar y de la nación. Cosas que están perdidas en el paisaje, como nosotros también lo estamos. Son imágenes de objetos que han quedado impresionadas en la mente de los artistas. Si miramos con atención, vemos un cetro caná, una figura humana, una oreja, un par de zapatos y un helicóptero. Cada objeto tiene su historia. Es un sistema inclusivo en el que la topografía y la psicología del lugar le abren la puerta a historias fragmentarias.

El cetro es un rastro arqueológico que se remonta a los habitantes originarios del delta, una tribu indígena, los Canás, población nómada que deambulaba por la zona. La leyenda dice que, cuando atrapaban a un prisionero, lo agasajaban durante una semana antes de comérselo para adquirir sus poderes. Nada parece haber cambiado demasiado. Los artefactos de esta tribu, muchos de ellos tallados en cuerno, todavía pueden encontrarse enterrados. Evidencian una forma de vida y sirven como guardianes de la historia.

La figura humana, del porte de un duende, parece haberse escapado de esos tiempos pretéritos. Está allí porque ése es su origen, pero su inclusión es puramente anecdótica. Keto es una persona que Juliana y Manuel conocieron en sus caminatas por estos bosques; un eremita solitario que vive con sus animales, casi sin contacto con el resto de la humanidad y que, como parte del paisaje, afirma su independencia y elección de estilo vida; un antisocial salvaje más allá de las normas y de la integración. Las pesadillas de la prensa amarilla argentina también permean, como es previsible, estos árboles y arbustos. Cuando damos con ellas, nos suplican que no las olvidemos. Hay una siniestra oreja de Van Gogh que podría haber salido de la película *Blue Velvet*, de David Lynch, o simplemente estar ahí como la triste señal de un ajuste de cuentas entre bandas de narcos. También podemos ver, colgadas de las ramas de un árbol, un par de zapatillas Topper abandonadas, símbolo cansado pero moderno del glamour barato de la vida de barrio en los extendidos suburbios de Buenos Aires. En cierto nivel, estas zapatillas hacen referencia al incendio de la Discoteca Cromañón, donde muchas personas perdieron la vida en la que fue una de las tragedias más grandes de los últimos años. En otro plano, simbolizan la presencia de un traficante de drogas en la cuadra, al que le encanta presumir de su riqueza, para deslumbrar a alguna de las muchachas que atestan la discoteca en busca de su sábado a la noche para huir de todo. Estos símbolos visuales dejan claro que no hay escapatoria hacia lo idílico; que la naturaleza es completamente indiferente al modo en que se la usa, y al destino humano en general: está obsesivamente ocupada en una lucha repetida *ad infinitum* por reproducirse a sí misma.

No existe una narrativa única que proporcione cohesión a estos paisajes, pero la tierra, efectivamente, colecciona historias a lo largo del tiempo: cosas que han sido arrojadas, abandonadas, escondidas u olvidadas. La Historia son las historias del hombre en su lugar; la Historia presenta una acumulación de capas arqueológicas, sociales, antropológicas e ideológicas. Es literalmente la historia de alguien. La tierra es indiscriminadamente receptiva: un testigo silencioso. Estos pequeños detalles son presencias de la memoria, recordatorios problemáticos, fuera de escala, como pequeñas irritaciones perversas, incompletas e inconexas. No obstante, introducen nuevas capas de sentido. Sin dudas el más elocuente se encuentra en el último panel, perdido en la niebla sobrevolando el estuario del río Uruguay. Me refiero a una pequeña aeronave militar, un helicóptero. Al descubrirlo, es inevitable estremecerse al recordar los años más fríos y crueles de la dictadura (1976-1980), cuando los llamados escuadrones de la muerte dejaban caer al río bolsas con cuerpos, aumentando de manera criminal la terrible cifra de desaparecidos. Estos cuerpos aparecían con frecuencia en las orillas del río y permanecían allí como evidencia de los inhumanos crímenes.⁶ Un trabajo reciente sobre este oscuro período señala tristemente: “Si se arrojan cosas voluminosas al río, éstas serán devueltas como

verdades. El río no miente”. Y es así, en la naturaleza nada miente. La naturaleza nos da tiempo y soledad para reflexionar y tiene el poder de volvernos contra nosotros mismos. El último panel va apagándose hasta volverse una letanía: un último e incómodo abrazo. Es una línea de horizonte trémula que nos da cierta sensación de libertad al acercarnos al aire y al cielo, y que muy pronto nos la arrebatara al recordarnos sombríamente una historia que no puede ser olvidada y para la que no hay consuelo.

Sobre Monet

Como ya dije, me gustaría prestarle atención a tres casos que arrojan luz sobre esta formidable serie. Los tres son igualmente obvios, y no es necesario pedir disculpas por su eurocentrismo. El primero, el de Monet, se corresponde con lo que tal vez sea la primera impresión que muchos podemos tener al ver estos trabajos. Los otros dos son quizás los principales ejemplos del género: Gerhard Richter y David Hockney. Ninguno puede ser considerado una influencia en sentido estricto, pero los tres son, casi de forma inevitable, presencias dentro de la obra.

Entre nuestras primeras reacciones al ver este espectáculo –y no hay, tal vez, un mejor término–, pueden aparecer los *Nenúfares* de Monet (que pueden visitarse en las Tuileries); pero esta primera impresión pronto se disipa, en la medida en que el tema Monet es, sobre todo, la representación del placer burgués. La belleza natural de un estanque cuya superficie está repleta de flores y juegos de luz, y en cuyas sutiles reflexiones podemos incluir, sin duda, a una emergente clase media satisfecha consigo misma. En otras palabras, se trata de una imagen de placer sin problemas. Después de todo, Monet nos habla del hedonismo, de las comodidades y aspiraciones de una creciente clase media que tenía tiempo para el deleite: los picnics, los viajes en bote, los restaurantes sobre la ribera del Argenteuil, para una sensación de bienestar y una progresiva movilidad social ascendente. La belleza natural de los *Nenúfares* se ve realizada por la satisfacción social de tener tiempo para poder contemplarlos.

En Giverny, Monet dio rienda suelta a sus placeres burgueses, y hasta puede que se haya quejado de que el ferrocarril le cortara el acceso directo al estanque, y de que los cuatro trenes que llegaban diariamente le usurparan el reconfortante silencio. En muchos aspectos, Monet parece un personaje de *El jardín de los cerezos* de Chejov, incluso si la excitación de la vida a su alrededor, especialmente los fines de semana, le resultara esencialmente gratificante. No nos sorprende saber que Mendanha y Laffitte no se ven reflejados en Monet, pues decidieron tomar otra ruta, la de un espectáculo más perturbador, cercano a nuestra realidad contemporánea: un paisaje de provincia banal y prosaico que a menudo cae preso de lluvias y tormentas; sin azúcar, sin picnic dominical, sin diversión ni juegos, sólo basura esparcida o colgando de las ramas en medio del caos. Es una realidad más dura, pautada por la naturaleza indomable y la lucha elemental por la supervivencia. Esta batalla se dará incontables veces: sus atributos son el permanente renacimiento y la desafiante fertilidad.

Nadie dudaría de que tanto Monet como Mendanha y Laffitte nos sobrepasan y hechizan con sus cinematográficas imágenes. Se nos pide que registremos un estallido inicial, luego que tomemos distancia para absorber todo su impacto y, por último, que nos acerquemos para concentrarnos en los detalles y meternos en el espacio de la acción. La situación de Manuel y Juliana es muy distinta de la de Monet: agarrar algunas cosas en el estudio de Palermo, subir a la nena al auto y manejar hasta Entre Ríos para sacar un montón de fotos. Sus paisajes son incómodos, impenetrables; las ramas sobresalen, te rasguñan y se rompen. Estos parajes no son europeos y domesticados, son americanos, jóvenes y salvajes; sólo garantizan lo mí-

nimo necesario para existir; saben que lo único que nunca cambia es la necesidad de cambiar. Los paisajes de Monet son reconfortantes y hospitalarios; sus temas son la luz, la superficie y el color, mientras que los de Mendanha y Laffitte son la muerte, el renacimiento, el entrelazamiento, el abandono y una especie de dura promiscuidad. Trabajaron una tierra semihostil, regularmente impedida por el agua que, a pesar de todas las circunstancias adversas, cada tanto se ve imbuida de una ráfaga de luz traslúcida, haciéndonos sentir que finalmente llegamos a ver lo que buscábamos. Monet presenta la naturaleza y trata de capturar la luz (en otras palabras, un desafío técnico que también lo acerca a la verdad); Manuel y Juliana, en cambio, se las ven con la inmediatez abrumadora, la metáfora y el sentimiento crudo. Su trabajo parte del conocimiento de que la resiliencia y la resistencia de la gente que habita esta región virgen e inflexible finalmente les permitirán salir adelante y comenzar a desenredar sus vidas.

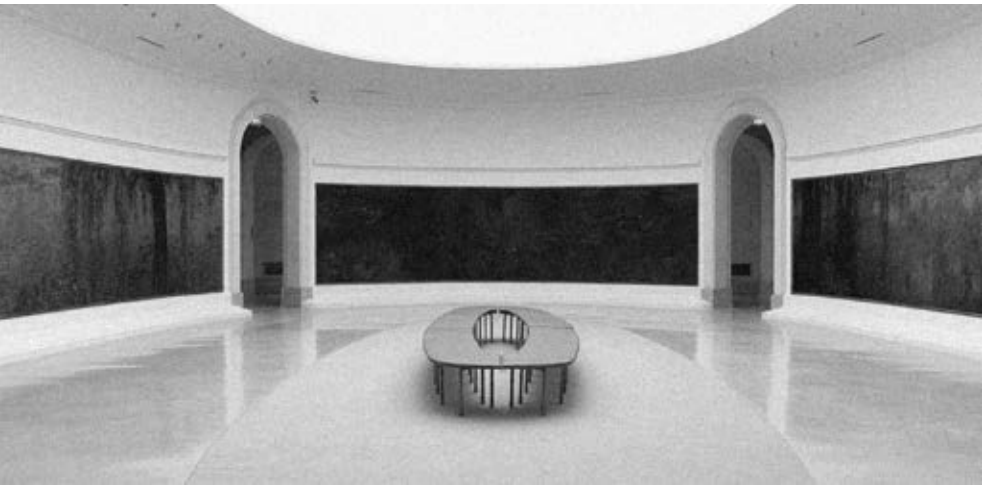
El trabajo de Manuel y Juliana nos llega directo en su frontalidad absoluta, su profundidad entrecortada y su dificultad. No porta una mácula de complacencia, una promesa de relajación ni un intento de seducción, sino una experiencia directa de la energía de la naturaleza. La vida es dura por aquí: un constante cúmulo de dificultades lo obstaculiza todo, los problemas tuercen la espalda y es imposible lograr algo con el mínimo orden. Los artistas llegaron hasta el lugar, pero no viven allí. Monet, en cambio, se mudó a Argenteuil días antes de la Navidad de 1871 y vivió allí los seis años siguientes. Los amigos de la ciudad, como Renoir y Sisley, viajaban para verlo, se quedaban y pintaban. Caillebotte vivía al otro lado del río. En este lapso, Monet produjo unos ciento cincuenta trabajos que plasman la aldea y el río. Sus preocupaciones eran numerosas: lo que la pintura puede y no puede hacer, la forma de revivir un género y, sobre todo, la manera de definir la relación entre el hombre y la naturaleza, tan profundamente arraigada en la conciencia europea. Una agenda de problemas muy diferente de la de Mendanha y Laffitte.



Courbet, *River Landscape*

T.J. Clark sugiere que Monet creía que la naturaleza poseía una coherencia inhallable en otra parte. “Tiene una presencia y una unidad que concuerdan perfectamente con el acto de pintar.”⁷ Monet se sentía parte de una tradición que necesitaba reorganizarse y extenderse: Courbet, la escuela de Barbizon, Hobbema, Ruysdael, Daubigny, Jongkind, Corot. Lo esencial del problema era la interdependencia del hombre y la naturaleza y no la naturaleza en sí misma. El trabajo de Monet negocia esta relación provisoria: el punto en el cual el hombre construye el paisaje o es construido por él. La naturaleza, si se quiere, funciona como un registro del progreso humano, recolectando la basura que se acumula, hospedando el ganado y la granja primero, después la aldea, a continuación la incipiente ciudad, y por fin, en el trabajo de Monet, la fábrica y el humo. Él mismo debió mudarse a Giverny, que le parecía un paisaje menos arruinado, a pesar de sus esfuerzos en Argenteuil para equilibrar las chimeneas de las fábricas con los troncos de los árboles, o las banderas y los vapores mercantes, enmascarando y situando en la distancia la presencia industrial. Estas preocupaciones son irrelevantes para Manuel y Juliana. Para ellos el paisaje es independiente e indiferente, húmedo y fértil, vivo y dotado de ordenaciones ocultas que sólo tienden a repetirse. El orden que presentan es difícil pero deslumbrante: yuxtaposiciones forzadas en un aglomerado orgánico antes que una armonía natural.

Tanto Monet como Mendanha y Laffitte nos encierran en un círculo que nos deja maravillados. Para Monet, difícilmente podía haber paisaje sin intervención humana. Mientras que Entre Ríos es un ejemplo de libertad y resistencia a las circunstancias. No es la belleza humanizada del estanque y el jardín, comprensible incluso si nos sorprende, sino una belleza extraña y desconocida que nos envuelve de manera sofisticada. Mirando estos quince cuadros, sentimos la espontaneidad en la profusión, el humus durmiente, la tierra que crece. Un siglo y medio después de Monet, Manuel y Juliana tratan el paisaje como una imagen más en la avalancha de



Monet, *Orangerie Nymphaeas*

la información visual. Este gesto implica una comprensión diferente del rol y el lugar de la naturaleza en nuestras vidas. Descubrieron qué es lo importante para ellos y, como Monet, lo utilizaron para probar formas de ampliar el rango de referencias de la pintura de paisaje.

Monet incorporó la industria del ocio a sus paisajes: la gente remando en bote, río abajo, para ver las fincas, almorzar en los restaurantes y relajarse en familia. Hay una unidad y un encanto: la sociedad disfruta de sí misma. Todo es doméstico y pulcro. En un acto de complicidad, Monet deja que la pintura sea más alegre. Para Mendanha y Laffitte, el paisaje es sensación, un reconocimiento del poder terapéutico en una de sus formas más simples, pero todavía capaz de una crítica gárrula, parcial y algo atormentada.

El tamaño es, desde luego, central para este espectáculo. Monet comenzó a pintar sus *Nenúfares* en la década de 1880, pero las piezas que vemos colgadas en la Orangerie están fechadas entre 1917 y 1926. En otras palabras, fueron realizadas en la oscura época que sigue a la primera Guerra Mundial, una de las mayores carnicerías de la historia humana. Monet buscaba conscientemente ser decorativo, tal vez como si tratara de alcanzar una suerte de panacea. Ya en 1908 sugirió que pensaba utilizar los *Nenúfares* “para una decoración. Extendidas a lo largo de las paredes, envolviendo el espacio interior en su unidad, darían la impresión de un todo sin fin, una superficie acuosa sin horizonte. Los nervios saturados por el trabajo van a descansar allí siguiendo el ejemplo de las aguas calmas: para quien viva allí, serán un asilo de meditación tranquila en el centro de un acuario de flores.”⁸ De forma similar, Matisse deseaba buscar un arte de equilibrio, pureza y tranquilidad, un verdadero calmante para el intelecto. A Monet, sin embargo, la producción de esta serie le trajo solamente problemas con su propia salud, ya que tenía dificultades de visión, y con los políticos respecto a cómo colgar la obra. Se la pasaba destruyendo piezas, insatisfecho con sus resultados, pero lo decorativo ciertamente está presente. De hecho, dos de los paneles de la serie fueron reproducidos como tapices gobelinos. Manuel y Juliana, en cambio, no están interesados en reproducir el paisaje y no les interesa la idea de decoración. Quieren liberar al paisaje, dejarlo hablar en sus propios términos. Les importa el poder puro de la imagen, la confrontación, el cuestionamiento, la crítica. Seducen, pero los interrogantes siguen vivos.

El impresionismo operaba sobre el juego caleidoscópico de la luz, tal como la visión lo fija instantáneamente en la retina. Lo interesante para Monet era la manera en la que podía incorporar dos sentidos del tiempo diferentes en el trabajo: la

sorpresa enérgica de la mirada y la maravilla extendida de la meditación. Manuel y Juliana se involucraron en una operación tanto o más compleja, al transferir la imagen fotográfica al trabajo, pero introduciendo también la improvisación asociada con la libertad de la pintura, eligiendo y enmarcando fragmentos líricos y dramáticos de lo que vieron, sumergiéndolos en las tensiones de un todo, fusionando distintos tiempos, humores y perspectivas.

Monet podía sentir la presencia directa de otros artistas que lo ayudaban en la tarea de aclarar sus intereses y cuyo trabajo le servía como una contribución y una adición al lenguaje impresionista: Renoir, Caillebotte con sus ensambles decorativos de motivos circulares, Morisot y su uso de la escala mural, Boudin y su sentido del tránsito de las nubes, etc. Mendanha y Laffitte, en cambio, forman un grupo de asesores mucho más ecléctico, característico de la disposición contemporánea hacia el saqueo de imágenes que forma, de una manera u otra, la iconografía cotidiana de su trabajo: Poussin, Kiefer, Richter, Hockney, Monet, Berni, Friedrich y un largo etcétera. No hay necesidad de coherencia; son obras de consulta, sin influencia directa. La apropiación de imágenes es continua, ilimitada, más que una construcción paso a paso. Todas las imágenes están a mano, listas para ser usadas; por eso, gran parte del trabajo consiste en elegirlas.

Tanto Monet como Mendanha y Laffitte han oído el canto de sirenas que les sugería trabajar en series: el primero, con *St. Lazare* o *Cathedrale de Rouen*; los últimos, con calaveras y caperucitas rojas. Las obras de Monet tienden a consistir de fragmentos que implican un todo mayor y envolvente; Manuel y Juliana, en cambio, documentan las estaciones, pero buscando escenificar un espectáculo. Monet nos ofrece descripciones desde arriba, desde abajo y de lado a lado; Mendanha y Laffitte constantemente cambian el ángulo de mirada del espectador, como para que nos movamos entre las imágenes como testigos involucrados.

Monet utilizó lienzos de dos metros de alto y cuatro metros de largo para completar su suite decorativa. Trabajaba al aire libre en primavera y verano, y luego corregía en el estudio durante el otoño y el invierno. Debido al tamaño de las imágenes, necesitó construir un nuevo taller, que resultó ser horrible, según él mismo decía, pero que le permitía disponer una serie de nada menos que doce lienzos: veintitrés metros de largo, doce de ancho, y cerca de quince de alto. Muy distinta es la condición atiborrada de obstáculos en la que se encuentra el estudio de Manuel y Juliana, un fiel reflejo de las restricciones asfixiantes propias de la situación económica actual que, irónicamente, constituyen en buena medida el significado de las imágenes. Monet se negaba a registrar fotográficamente su trabajo hasta estar satisfecho con sus resultados; Mendanha y Laffitte, en cambio, utilizan la fotografía como un mecanismo de apoyo para la construcción de sus trabajos, y juegan con ella en la computadora permanentemente.

Clemenceau⁹ trató de convencer a Monet de donar la suite al Estado, como un monumento a la paz. El Gobierno en su momento había propuesto construir un edificio para alojar la serie, pero luego desistió por falta de fondos. Las negociaciones se estiraron interminablemente. Monet insistió en lograr paredes curvas, y no estaba para nada convencido de que la Orangerie fuera la mejor sede para instalar el trabajo. El proyecto finalmente estuvo listo, tres años antes de lo planeado, en 1927. Después de pensarlo mucho, Monet se negó a negociar sus términos. En 1926, le fue diagnosticado un cáncer de pulmón. Murió el 5 de diciembre de ese año, sin haber visto instalado el trabajo. En su escritorio dejó un ejemplar de los poemas de Baudelaire, abierto en “El extraño”: “Amo las nubes... las nubes que pasan por aquí... las maravillosas nubes.” Estas palabras lo sostuvieron, tal vez, mientras pintaba el tríptico. Es de desear que la historia no se repita.

Sobre Richter

No hay nada sublime en estos paisajes; no vemos al hombre que, en el estilo de Friedrich, se debate a horcajadas entre la vida y la muerte, entre un mundo y el otro. Nada de eso. Mendanha y Laffitte necesariamente releen una tradición, pero sobre todo fueron atrapados por sorpresa por una experiencia visual. Richter y Kiefer, ambos, conscientemente reviven a Friedrich, en una cultura por lo demás agudamente consciente de su propia historia inmediata. Después de la debacle y la locura criminal de la Segunda Guerra Mundial, Richter y Kiefer se encuentran, tal vez, huérfanos de identidad nacional y despojados de toda fe ideológica.¹⁰ Estas eran circunstancias muy difíciles para las trampas de lo sublime, con respecto a las cuales Richter mantiene una distancia cómoda, o al menos da la impresión de hacerlo. Manuel y Juliana, por su parte, no dejan lugar a lo sublime romántico pero encuentran las metáforas de su precaria situación económica en estos paisajes, en los que aparecen elementos que pueden ser leídos como fragmentos de crítica ideológica o social.

Los primeros paisajes de Richter datan de un viaje que realizó a Córcega en 1968. Si bien Richter siempre consideró el paisaje como algo marginal, no dejó de incursionar en el género desde entonces. Especialmente en relación con la abstracción, el paisaje juega un rol clave en su trabajo. Richter llegó a decir que todo lo que quiso hacer en su obra fue pintar una imagen bella. Esta afirmación puede interpretarse como un reconocimiento tácito del *sensus communis* kantiano: no se trata de un sentido común, como mencioné anteriormente, sino de una sensibilidad común que nos permite, más allá de nuestra identidad cultural, reconocer algo como innegablemente bello: una rosa, un atardecer, una vista del mar, un paisaje. Es interesante advertir que, para Richter, esos motivos resultaban dignos de ser pintados solamente si los disociaba de su carrera y de sus intereses profesionales, viéndolos como objetos privados para su propio deleite. Se trata de una estrategia clara de resistencia al proyecto vanguardista de progreso. Ahora bien, también es cierto que Richter introdujo estos motivos en sus exhibiciones, considerándolos por lo tanto importantes para su discurso como artista. Volver al paisaje, habitualmente considerado un género muy conservador, en la segunda mitad de los sesenta, implicaba un posicionamiento subversivo por su parte contra el curso del tiempo. Implicaba introducir una carga de sublimidad que, efectivamente, puede permitir comparaciones con el trabajo de Caspar David Friedrich. Ambos vivieron durante un tiempo en Dresde, lo que puede haberles dado una experiencia parecida de la naturaleza. Richter observa en una carta dirigida a Jean-Christophe Amman que los trabajos de Friedrich no mueren: lo que muere es la ideología ambiente que los acompaña. Richter insiste en que una buena obra se posiciona más allá de la ideología, se sostiene como arte que necesita ser defendido y ser visto. Por extensión, nada impide a un artista pintar como lo hizo Friedrich. Richter, de todas maneras, no lo hace a través de la confrontación directa con la naturaleza, sino representando el entorno desde un medio de reproducción mecánico, acercándose a la pintura de paisajes a través de las condiciones técnicas de la fotografía.

¿Y qué relación tiene todo esto con la extraordinaria serie de Manuel y Juliana? Los tres revitalizan el paisaje utilizando la fotografía como un medio para registrar y organizar lo que han visto, y los tres transponen la imagen en algo que contiene un drama inesperado. El artista alemán utiliza el mar y el cielo, una vasta extensión de nada; los argentinos recuperan bosques inundados poco atractivos y los cargan con una energía nueva al reflejar el proceso natural propio de este territorio. Richter nos pide que nos perdamos en estos paisajes marinos. Obras como *Korsika* (1968), *Seestuck* (1969), o *Seestuck* (1975), no se manifiestan como trabajos individuales, ya Richter corta y pega, armando una especie de collage, nubes de una foto con un mar procedente de otra imagen, dejando que las olas y las nubes no coincidan. Mendanha

y Laffitte también adaptan la imagen fotográfica para mejorar el resultado final. Esta perversión de Richter no es tanto una estrategia como una actitud: su compromiso de lograr una imagen bella sigue siendo incondicional. Aunque parezcan menos programáticos, Manuel y Juliana también están embarcados en la búsqueda de una imagen que robe el aliento. Y aunque su trabajo no tiene aún la compleja acumulación de capas conceptuales de Richter, ellos parecen estar comenzando a involucrarse, poco a poco, en algo que promete ser un monólogo de la misma complejidad. Manuel y Juliana tienen ahora más o menos la edad que Richter tenía a fines de los sesenta, pero su contexto es radicalmente distinto. Ellos comparten un relajado bienestar global, el murmullo de la alta tecnología y de una economía repetidamente golpeada en la que buena parte de la población sobrevive bajo la línea de pobreza y en la que la clase media se desmembra cada vez más. Su definición de la belleza no es algo pulido sino un florecer crudo y descontrolado que afirma el poder de sobrevivir pase lo que pase. Mientras que Richter nos empuja hacia afuera, Mendanha y Laffitte nos arrastran hacia adentro, haciéndonos parte de su densa coreografía de muerte y resurrección, en la que cantan con voces que todavía no fueron oídas, canciones apagadas de la espesura del delta, con la belleza pálida de un réquiem.

Richter dijo, para no dejar dudas sobre su posición: “El paisaje es hermoso. Probablemente, es la cosa más hermosa que existe.”¹¹ Y para que las dudas se disiparan aún más: “Quiero corregir la falsa impresión de que adopté un punto de vista estético. No me interesa ver el mundo de una manera personal, cualquiera que sea. Las pinturas abstractas muestran mi realidad; los paisajes y las naturalezas muertas muestran mi anhelo. Esto es una simplificación, por supuesto. Y si bien estas pinturas están inspiradas en una imagen de orden clásico o prístino –una idea de nostalgia, en otras palabras– su anacronismo les da una cualidad subversiva y contemporánea.”¹² “Mostrar mi anhelo”: podemos entender esta frase en relación con Manuel y Juliana, y sentirla en su trabajo como una manifestación del espíritu de su tiempo. El dilema de Richter a fines de los sesenta se enraizaba en las condiciones culturales y socioeconómicas de Alemania, así como en su esfuerzo por internacionalizarse. En sus paisajes y marinas se formula preguntas específicas relacionadas con la tradición y con la posibilidad del arte contemporáneo en tanto práctica. Mendanha y Laffitte también se formulan preguntas pertinentes sobre las direcciones de la cultura y la sociedad en Argentina: ¿de qué manera el arte contemporáneo se ve afectado por condiciones locales? ¿cómo van a entenderse estos paisajes en contextos nacionales y globales?

De hecho, Richter se volvió al paisaje al sentir que su obra se movía hacia un salvajismo que ya no era central en el discurso “urgente” asociado con el arte contemporáneo. El paisaje aparecía como algo pasado de moda, conservador, un lugar para respirar y echarse a descansar, especialmente después de que Palermo redujera la paisajística a una línea horizontal azul, o en el momento en el que Smithson se encontraba trabajando en el *Spiral Jetty* y agujereando el desierto. Richter, al volverse al paisaje, se involucraba con problemas críticos para el arte contemporáneo, y bien puede ser que Manuel y Juliana estén reconsiderando estas cuestiones en la distancia. Tanto ellos como Richter se niegan, aunque con motivos distintos, a utilizar la figura humana como una presencia retórica.¹³ En el contexto alemán, la figura humana tendría resonancias románticas que llevaría a pensar en Friedrich, pero también ecos fascistas: todos recordarían al Führer, retirado en los Alpes, a fines de los años treinta. Los políticos argentinos no parecen con ganas de tener gestos grandiosos de este tipo. Lo heroico no tiene lugar en el paisaje argentino, pero las obras igualmente hurgan en connotaciones económicas y sociales que se esconden allí. Richter rechaza, en lo que parece una postura ética a la vez que estética, ver los picos nevados como fuerzas monumentales o mayestáticas y, por lo tanto, inhibe su asociación con el inmediato pasado nazi. En la panorámica *Alpen* (1968), colapsa la vista, disolviendo la imagen de los picos en salpicaduras y chorros de pintura gris. Mendanha y Laffitte también tratan de yuxtaponer la ética y la estética: se muestran



Gerhard Richter, *Seascape (Sea-Sea)*



Blinky Palermo, *Stoffbild*

subyugados por la extraordinaria belleza de lo simple y por las energías curativas de la naturaleza, y hay una suerte de aserción wittgensteiniana de que “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida.” (*Investigaciones filosóficas*, 1.19)

Buchloch dijo sobre la obra de Blinky Palermo que estamos ante “la articulación manifiesta de la cultura del abismo”.¹⁴ Es una observación que él habría podido fácilmente aplicar a Richter. El artista contemporáneo carece del fundamento espiritual que subyacía a la pintura romántica: el sentimiento de la omnipresencia de Dios en la naturaleza. Las cosas han perdido su filo trascendental; están vacías y nos invaden en un sentido más oscuro y amenazador. Parecemos estar regresando a un exceso salvaje e inculto; hay con frecuencia una dimensión de pérdida y alienación, de huesos desnudos y estructura caótica. Si Richter, comparado con Friedrich, muestra un paisaje de un vacío sin precedentes al eliminar la figura con la que el espectador se identificaba, Mendanha y Laffitte, comparados con Richter, han sentido los lascivos placeres de la independencia anárquica de la naturaleza, su capacidad de invadir y sobrepasar los signos de lo humano. Richter crea deseo pero el deseo no llega a ser satisfecho; Manuel y Juliana, en quince paneles de tres metros por dos, cuarenta y cinco metros de obra, no se contienen, y parecen a la vez situarnos a las puertas de la cultura del abismo.

Sobre Hockney

La forma de involucrarse existencial y experiencialmente en lo que pinta vuelve a Hockney, tal vez, una figura emocionalmente más cercana que Richter para Mendanha y Laffitte. Hockney ha estado trabajando en sus espectaculares series de paisajes en North Yorkshire durante los últimos años. Podemos encontrar en él la misma clase de pasión y compromiso y el mismo regreso obsesivo al lugar. Mendanha y Laffitte no pintan *au plein air* como suele hacerlo Hockney, pero regresan a Entre Ríos, como presos de una adicción, para seguir los cambios estacionales y mantenerse en contacto con los que están viviendo allí. Cada artista tiene sus propias razones. Hockney quería regresar a la tierra y a los orígenes de su vida. Deseaba además explorar la técnica de las acuarelas. Manuel y Juliana han estado trabajando en esta serie por más de cinco años, y también se sintieron interesados por la acuarela como una clase de alivio con respecto a la técnica y a la escala.

Los tres artistas han estados comprometidos en una producción torrencial. Hockney se ocupó de los problemas de la vida y la muerte, como sucede inevitablemente a su edad, y en el proceso descubrió “lo opuesto... el amor a la vida. Algo que

considero una fuerza mucho más potente.”¹⁵ Su madre estaba enferma y vivía en un hogar para ancianos en Bridlington, ciudad a la que él se mudó. Su amigo y mecenas, Jonathan Silver, también estaba muriendo. Hockney solía conducir a través del campo para visitarlo e hizo el mismo viaje durante semanas. Este acto de repetición, teñido de intensas emociones, desembocó en la realización de algunas obras maravillosas. *The Road Across the Wolds* (1997) y *Garrowby Hill* (1998) nos ofrecen la visión de los valles y la ciudad de York desde una ruta que asciende hasta una altura de 270 metros. Estos dos paisajes no son tanto representaciones de un paisaje real como paisajes compuestos, hechos de los detalles más significativos que se le quedaron grabados durante el viaje. Son indiscutibles celebraciones de la vida. Mendanha y Laffitte presentan también una imagen compuesta que funciona finalmente como una celebración de la vida con la naturaleza como campo de batalla. Los pobres y los primitivos, los maltrechos y estropeados, los abofeteados, los golpeados luchan sus interminables batallas. ¡Ya ha sido todo hecho y se volverá a hacer! La vida regresa, y con ella los momentos de silencio y calma; las aguas están tranquilas y dulces, bajo un cielo estallado en azul; las ramas desnudas empujan hacia la próxima primavera; una ráfaga verde de nueva vida reptaba con prisa por el suelo; reflejos sobre el agua que suavizan las formas volviéndolas líneas líquidas. El que se interne allí no saldrá indemne, algo se le adherirá o lo rozará desde atrás, los pies se le hundirán en el barro, no obstante, también sentirá la deslumbrante complejidad de la danza, los suaves placeres de la luz y la sombra, la capacidad de adaptación y una flexibilidad innata. Hay un largo camino desde el estado de ánimo y el significado del túnel de árboles y del sendero transitado que conduce a una granja bien mantenida de Hockney. Este no es un paisaje inglés domesticado sino algo más básico y brutal, más angustiante y directo. Hockney quería pintar sus orígenes: el terreno ondulado, las colinas de caliza con valles diminutos sin ningún río que los atravesase, un espacio profundamente humano. Le importaban los detalles: “Iba y venía y observaba la superficie cambiar. Siento que estos son los términos en los que experimentamos fundamentalmente estos paisajes. Empecé a ver cómo lo que era dorado la semana pasada, ahora tenía todos esos pequeños puntos que habían dejado las máquinas, que eran como insectos preñados dejando huevos. En las sombras de la noche, un campo se ve verde, otro tenía esos puntos, otro, ovejas”.¹⁶ Mendanha y Laffitte se relacionan con una tierra virgen que pocas personas conocen, en el que los detalles son más difíciles y donde la subsistencia parece una verdad básica.

Los paisajes de Hockney nos dan una sensación de vida domesticada. Él trabajó en esos campos durante la cosecha, en los años cincuenta. No hay una perspectiva única, Hockney introduce múltiples líneas de horizonte en el mismo trabajo. Manuel y Juliana nos hacen sentir, más bien, como si estuviésemos arrastrándonos por estos paisajes en busca de una salida, entrampados en una fascinación hostil: no son nuestros ni de nadie. Las distancias desde la que nos acercamos varían y nos sentimos fácilmente incómodos. Tanto Hockney como Mendanha y Laffitte desean una inmersión palpable y se encuentran en busca de un significado potencial. Hockney cree que la fotografía se las arregla mal con el espacio, pero la utiliza como ayuda en la construcción de la imagen. Hockney habla de la forma en que Vermeer atrapa la vibración de los colores y cómo logra que sus imágenes resplandezcan a través de la acumulación de capas y la construcción de delgadas capas de color, una sobre otra. Los materiales de Manuel y Juliana parecen no permitir una sutileza tal, pero cuidadosamente mezclados tienen la misma capacidad de mezcla de color, con una frescura semejante a la del óleo. Hockney busca capturar la experiencia del espacio; Mendanha y Laffitte están más preocupados por cómo la naturaleza se amontona, parlotea, se inquieta y asfixia. Quieren comunicar su presencia y su actividad incesante. Algo común a los tres artistas es la pregunta de cómo tratar el fenómeno del árbol. Hockney regresa a la habilidad y la intimidad de la mano; habla de Rembrandt y de la caligrafía vista en la porcelana China que inundaba Holanda a mediados del siglo XVII. También apunta a Christen Kobke –un pintor danés de principios del siglo XIX– y su misteriosa



David Hockney, *A Closer Winter*

meditación sobre el paisaje: “Vean cómo traza claramente el contorno de los árboles, muy parecido a cómo Andy Warhol lo hacía cuando calcaba a partir de diapositivas, registrando los contornos al tiempo que borraba, en la medida de lo posible, cualquier trazo de la mano que hacía el registro.”¹⁷ Manuel y Juliana se centran en fuertes líneas gráficas que articulan rama y tronco, la filigrana de nuevos brotes, el denso oleaje del color, forma y textura, las raíces expuestas, el follaje que separa el cielo de la tierra y los trozos de madera muerta partidos por el viento esparcidos por todas partes.

Sobre el paisaje, la historia del arte e, inevitablemente, el arte chino:

“Rembrandt”, dice Hockney, “evoca la fuerza vital del árbol pero sintetiza esa fuerza, el crecimiento desde el suelo hacia la luz, a través del acto de dibujar con un trazo valiente y vivaz hacia arriba y hacia afuera.”¹⁸ Sus propios paisajes están impregnados de un sentido de la vivacidad de la tierra y dan testimonio de los cambios en los colores, las texturas y las sensaciones. Aduce que uno de los beneficios de la acuarela o la pintura es que permiten al ojo deambular: “Los árboles son muy hermosos, siempre me pareció. Son la planta más grande, por eso amo observarlos, tal vez esto le pase a todo el mundo. En ellos uno logra ver la fuerza de la vida.”¹⁹ Los árboles nos empujan hacia afuera, el tiempo nos empuja hacia abajo. Constable fue el primer pintor inglés en ocuparse del paisaje inglés de una forma auténtica: cielos tempestuosos, bosquecillos desnudos, árboles escuetos y esqueléticos. “Con Gainsborough, por ejemplo, por contraste, sólo tenemos un telón de fondo genérico. Pero Constable está definitivamente vagando por la campiña de Suffolk; uno casi puede sentir el barro en sus botas.”²⁰ Hockney también está en el medio del campo realizando bocetos, luego vuelve a su taller a pintar. Cuando quiso pintar en la escala de Constable, tuvo que lidiar con el problema de cómo transportar una tela de ese tamaño al campo y cómo trabajar para poder ver más allá de la tela. Solía prever los colores que tendría que usar mirando el pronóstico del tiempo, antes de comenzar su viaje. Manuel y Juliana trabajan en su taller, rodeados de una gran variedad de plastilinas a partir de las cuales pueden mezclar sus colores. La imagen fotográfica es extendida dentro del pesado marco. En un principio la completan de forma visible, pero cuando comienzan a trabajar la imagen, ésta se va oscureciendo gradualmente y es reemplazada por una versión más libre y táctil, respondiendo a cambios que surgen de las demandas formales o atmosféricas de la obra misma.

En nuestra correspondencia, Manuel mencionó los antiguos pergaminos chinos como una influencia en la manera que querían mostrar esta vasta obra: una simi-



Rembrandt, *The Three Trees*, detail



Yun-Fei Ji, *Water Rising*

lar revelación y ocultamiento de las escenas. Precisamente en ese momento estaba leyendo, por casualidad, un artículo sobre las razones detrás de las dimensiones casi desproporcionadas de la pintura china contemporánea. El texto mencionaba la obra *Water Rising* (2006) de Yun-Fei Ji como un ejemplo llamativo. A diferencia del *display* tradicional, en el que el pergamino se muestra en secciones, esta pieza expone la pintura completa de una sola vez. Manuel y Juliana hacen algo muy similar forzando al espectador a avanzar y retroceder atrapado entre el deseo de ver la pieza completa y el de querer seguir los detalles concentrándose en sectores parciales. Los pergaminos, por supuesto, se extendían horizontalmente y no se montaban verticalmente, como hizo Ji sobre una pared. El ojo tiene que moverse naturalmente en sentido vertical para leer los detalles. Este trabajo mide 57,2 cm por 1.143 cm y el tamaño crea una experiencia muy diferente, ya que hay un número de figuras que están truncadas en el medio. La miniaturización de las figuras, que se reducen a un cuarto de la altura del trabajo, nos atrae hacia el espacio para poder ver lo que está pasando. Manuel y Juliana ocupan un espacio aún mayor en el que la figura humana es secundaria. Ambos trabajos se muestran en desacuerdo con cualquier tendencia a fetichizar al individuo y su capacidad de actuar. Ambos ponen la escala en primer plano.

Más arriba mencioné a Poussin, el clasicista ejemplar, pero ¿qué es lo que este artista puede ofrecer a Mendanha y Laffitte? Tal vez la idea de la ubicación del detalle dentro de un paisaje o, para decirlo de otra forma, la disciplina del pensamiento. Poussin se dedicó a lo que sería entendido como el paisaje puro bastante más tarde en su vida. Uno se pregunta por qué, sobre todo teniendo en cuenta su creencia en el carácter esencialmente moral de la pintura. La respuesta parece ser que deseaba dar forma lógica al desorden natural del paisaje, al explotar el balance armónico producido por los elementos verticales y horizontales en su diseño, creando así un sentido de permanencia. Esto podría parecer un anatema para Mendanha y Laffitte, comprometidos con un caos orgánico que se estructura de acuerdo a su propio orden espontáneo. Este desorden ordenado parece más fiel a la vida que la propensión de Poussin a la sección áurea como medio de imponer un equilibrio armonioso al mundo. El paisaje inevitablemente carece de elementos verticales (con excepción de los árboles), Poussin introduce elementos arquitectónicos en busca de una compensación. Estas ideas influenciarían a Cézanne y Seurat. Hoy, sin embargo, el artista no habita en un espacio social capaz de creer en un orden ideal; ¡tampoco viven ese espacio los habitantes de Entre Ríos! Poussin buscaba establecer ángulos rectos, un orden que la naturaleza no ofrece. Él lo hizo como una forma de cimentar la autoridad de sus propias creencias;

pero una visión tal sólo puede ser impuesta por una sociedad que cree, ella también, en la posibilidad del orden. En otras palabras, nos estamos refiriendo al orden ideal que Poussin definió como el paisaje heroico. En sus ilustraciones para la historia de Foción, Poussin advirtió específicamente contra las veleidades de la turba que amenazaba peligrosamente todo orden establecido. La naturaleza era utilizada y subordinada a sus propósitos; remarcaba el orden inherente de una naturaleza sin imperfecciones: lo sensual mezclado con el pensamiento abstracto, lo ideal y lo real a través de un sentido del diseño nutrido de la observación. Manuel y Juliana, sin embargo, conocen y abrazan el orden del desorden, incluyendo el fragmento. Se vuelven hacia estos paisajes porque ven sus vidas reflejadas en ellos y no desean –algo que tampoco sería posible– llevarlos a un orden preestablecido. Se sienten bien en el insatisfactorio presente. Estas obras están guiadas por el cuidado. Y el cuidado es una de las mejores definiciones que tenemos del amor: muy dentro de nosotros sabemos que todos lo necesitamos, así como también sabemos que en estos bosques húmedos algunos perderán la razón y tendrán también otras satisfacciones hasta ahora desconocidas.

(Traducción: Cecilia Pavón y Claudio Iglesias)

- 1 - Sauer, C.P, *Land and Life*, Univ. of California Press, Berkeley, 1963, p. 321.
- 2 - Mendanha, M, correspondencia por e-mail, noviembre de 2012.
- 3 - Sonfist, A., *Nature*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel and MIT, editado por J.Kastner, 2012, pp.154-155.
- 4 - Tal vez el trabajo *Earthfield* de De Maria produzca reacciones similares.
- 5 - Clark, K., *Landscape into Art*, Penguin, Londres, 1956, pp. 87-88.
- 6 - Mendanha y Laffitte me dijeron que en 2012 recibieron una copia de un libro llamado *El lugar perfecto*, donde estas prácticas estaban documentadas.
- 7 - Clark, T.J., *The Painting of Modern Life*, Princeton U.P., 1984, p. 182.
- 8 - Monet, C., en C.Stuckey, *Waterlilies*, McMillan, New York, 1988, p.18.
- 9 - Quizás valga también la pena comentar que, a pesar de los esfuerzos de un personaje nada menor como Clemenceau, nadie se movió para comprar la serie de los Nenúfares con el fin de preservarla como grupo completo. Por esta razón, deberíamos comenzar a preguntarnos sobre el destino de esta serie en el espacio poblado y mal definido del arte contemporáneo argentino. ¡Los paneles individuales se necesitan unos a otros y deberían ser mantenidos como serie!
- 10 - Sin duda, la mejor forma de entender su saludo fascista es como un gesto que reconoce la imposibilidad de separarse del sentimiento de culpa predominante, así como una aceptación irónica de un *mea culpa*.
- 11 - Entrevista con Rolf Gunter Dienst, en *Gerhard Richter The Daily Practice of Painting, Writing 1962-1993*, editado por Hans Ulrich Obrist, MIT Press, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1995, p. 64.
- 12 - Richter, G., ibid, extraído de una carta a Benjamin B. Buchloh, p. 98.
- 13 - Es curioso que Richter, en sus estrategias digresivas, eligió utilizar la imagen de una calavera, y a pesar de que sus intenciones eran muy diferentes uno no puede evitar pensar si el trabajo del pintor alemán no influyó en Manuel y Juliana en el uso que ellos hicieron del mismo tema.
- 14 - "The Palermo Triangles", en Cooke, L., *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977* DIA Foundation, New York, 2010, p. 43.
- 15 - Weschler, L. *True to Life, Conversations with David Hockney*, Univ. of California Press, Berkeley, 1998, p. 98.
- 16 - Ibid., p. 102.
- 17 - Id., p. 191.
- 18 - Id., p. 192.
- 19 - Id., p. 202.
- 20 - Id., p. 208.





Argentina
 Nro.1 a 15, 2009-2013
 Plastilina sobre madera
 Plasticine on wood
 300 x 200 x 10 cm































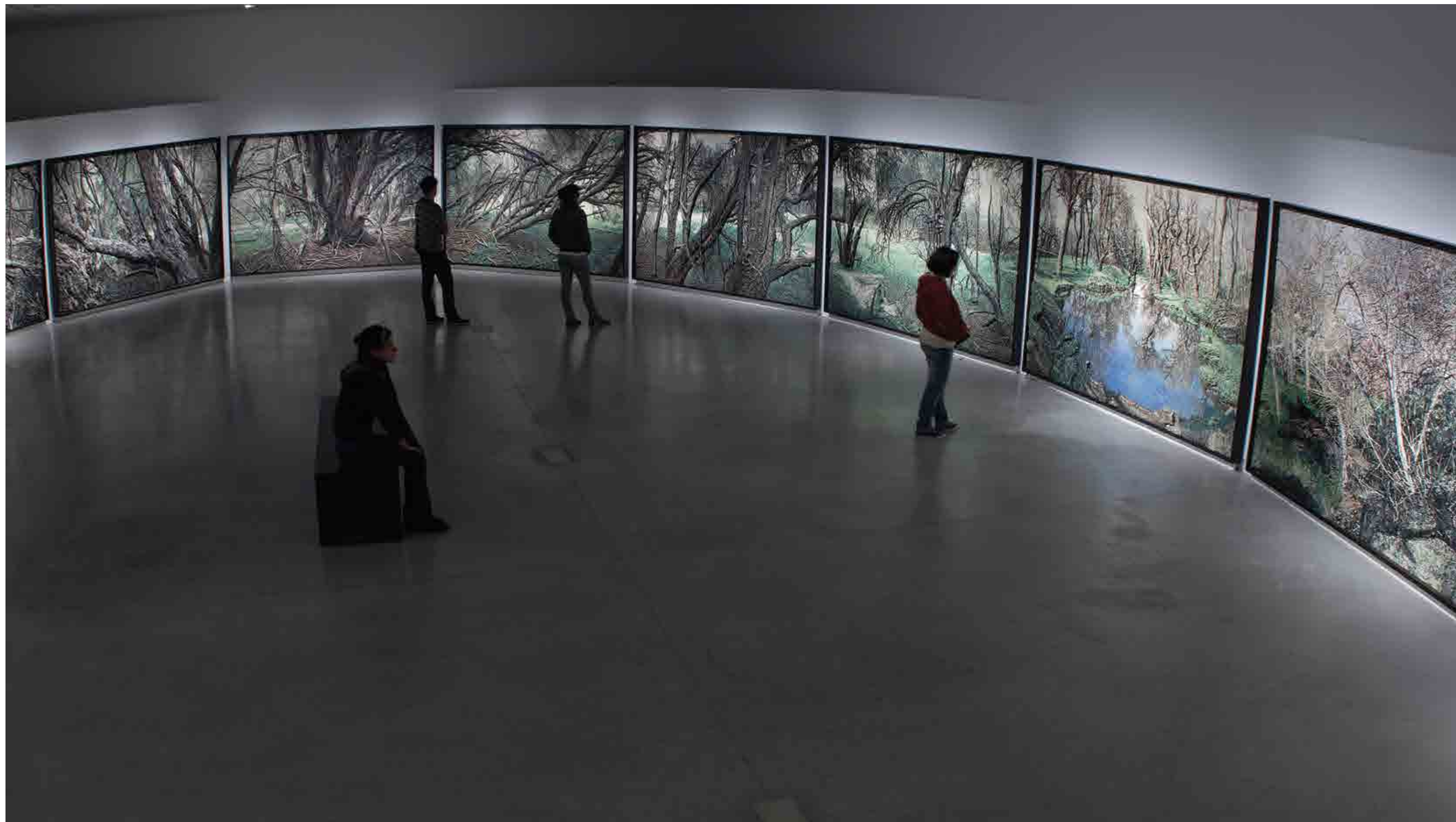




Entrando en sala

Tom Patchett

Las buenas historias me vuelven loco, y hay una hermosa historia, eterna y persistente, llamada Argentina, que Mondongo narra en quince capítulos, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Estos paisajes contiguos nos embarcan en un viaje maravilloso y arriesgado hacia lo desconocido. Lo desconocido, por supuesto, es la vida misma, una mezcla de luz y sombras, de vegetación alta y baja, de zarzas y enredos, de decisiones sobre dónde pisar, en qué confiar, hacia dónde ir. A lo largo del camino encontramos evidencias de los que anduvieron por estos prados y entre estos matorrales: marcas, señales —si se quiere—, y en este caso, en el panel número 6, una oreja en el suelo. En el octavo capítulo del viaje, el panel central, llegamos a un canal azul y hermoso, bañado por el sol y la serenidad. Un oasis, donde deseamos permanecer para siempre. Pero el tiempo no espera a nadie, y todavía debemos recorrer muchos kilómetros antes de dormir; hay más capítulos que vivir antes de alcanzar, en los dos paneles finales, el cielo abierto y el mar. Parecemos haber llegado al final. ¿Pero es realmente el final? ¿O es sólo un momento de descanso en la orilla, antes de alzar velas hacia la distancia sin importar lo que ella contenga?





Pasando la tranquera

Damián Ríos

Una noche yo tenía que estar en un monte en Entre Ríos, después de bajarme de un tren en una estación en proceso de abandono; me esperaban unos amigos de la secundaria para pescar y acampar en el monte. No llegué esa noche porque me retuvo un trabajo, una changa, y no tuve modo de avisar la tardanza, pero igual fui a la noche siguiente. Ya no me esperaban: mis amigos se habían cansado de esperar la noche anterior en la tranquera. Llevaba un croquis que señalaba la plaza del pueblo, algunas calles, las últimas casas, incluso perros que custodiaban esas casas, una última calle que se convertía en camino y que era interrumpida por una tranquera y más allá arroyos y accidentes grandes en la topografía, aunque, ahora lo sé, nada natural puede ser tan grande en un monte, todo tiene escala humana. El croquis había sido dibujado por una mano que sabía del lugar y había sido acompañado con un relato que me adelantaba las cosas con las que me iba a topar. Pero ese croquis servía para el pueblito. Después de saltar la tranquera ya no me encontré en ese croquis. Había llovido y el arroyo estaba crecido. Me pareció un buen plan bordear el arroyo hacia la izquierda buscando el campamento, las luces de sus brasas, la fogata. Después de un trecho, pensé, podría retomar la búsqueda en la dirección contraria. Parecía una buena idea pero me perdí. Me di cuenta cuando una luz muy potente que se acercaba a toda velocidad paralela al suelo, de frente, que me tranquilizó después de asustarme, tomó una curva y se enderezó paralela a mí revelando una locomotora que arrasaba un tren, y me dejó ver el puente que sorteaba el arroyo. Sabía que estaba cerca de una vía, de un puente, y sabía que esa vía no estaba señalada en el croquis, que el croquis o lo que marcaba el croquis estaba lejos de donde yo estaba en ese momento, en el medio de un monte en el que no sirven los croquis. No es fácil orientarse en el monte, de noche; tampoco de día, pero es otra cosa. Amaneció en algún momento de esas largas horas, después de varios sobresaltos causados por palomas levantando vuelo detrás de mí, ramas crujiendo en la oscuridad y vacas vivas, estúpidas, en el medio de la noche, y también una vaca muerta, encajada entre dos troncos, ahogada por la correntada del arroyo que ya estaba bajando, rodeada de moscas. Amaneció y el monte dejó de ser unos manchones más oscuros que la oscuridad y se empezó a levantar una neblina, blanca, que aun opaca mostraba detalles, matices. Salí el sol y ordenó el paisaje delante de mis ojos. Yo estaba de nuevo en el mundo. Un croquis tiene el propósito de orientar, de poner lo que considera relevante por encima del resto; los cuadros de Mondongo resisten esa idea. A diferencia de un croquis, no son sintéticos y al contrario, el propósito que los rige es el de abundar casi diría en primera persona, el de demorarse en el tiempo, incluso detenerlo, en lugar de ahorrarlo para llegar a un destino. Estos cuadros están atrás de una tranquera. Hay que saltarla para apreciar árboles, tajamares, arroyos secos, troncos caídos; la idea que los rige es la de que perderse en el monte también puede ser un buen propósito o, mejor, que la idea de propósito no sirve para esta muestra, salvo el de volver a experimentar viejas técnicas con, en este caso, plastilinas, como cuando éramos chicos y nos gustaba hacer cosas para ocupar el tiempo, como cuando nos gustaba perdernos.



Sergio Bizzio

Impresionante. Es lo primero que pienso o lo primero que siento frente al bosque de este hiperfenómeno de dos cabezas llamado Mondongo. Ningún tironeo entre sentimiento y pensamiento. El fogonazo de la primera impresión lo deja a uno con la mente en blanco, lejos —por suerte— de las preguntas por el sentido de la obra o por sus filiaciones y sus fuentes. ¿Qué importa? Da ganas de entrar, de afirmar los pies, de caminar por él: efecto de la sensualidad de este bosque paradójico que nos invita a tocar lo que sugiere. Pero el bosque es un bosque y también una serie, más allá de sus “cuadros”, de sus continuidades e interrupciones: es el bosque geométrico de Valéry, en el que todos se pierden antes de entrar; el “bosque en galería” (como se llama —y en esta ocasión no sin gracia— al bosque que crece en las riberas del curso de un río o de un arroyo); el bosque como precuela de la Serie Roja (por aquí pasará de un momento a otro un lobo, quizá corriendo); el bosque teatral, escenario de un picnic o de un crimen, o de un picnic seguido de un crimen... Y a medida que el observador asocia y enumera, la obra lo hace bailar: uno se acerca, se aleja, se inclina hacia un costado y hacia el otro, vuelve a acercarse. Si uno mira el bosque desde lejos, se hace ilusiones sobre su realidad. Allí hay un ecosistema, con sus insectos, sus plantas, sus detritos de hojas descompuestas, sus microorganismos. Si se acerca, comprueba o decide que la existencia de la obra es una condición impuesta por una idea —la textura de la vida vegetal, y aún más: la *personalidad* del bosque— pero ninguna urgencia por explicar oscuridades que el mismo artista tuvo que soportar mientras trabajaba. De hecho, uno se acerca porque teme que sea real, y se aleja, relativamente aliviado, para captar la fisonomía completa de la operación material que la sostiene. Inmediatamente después uno vuelve a acercarse y todo el proceso se repite. Es un ballet de observación, capaz de crear una segunda obra, una obra lateral (la de un público loco), en la que se oyen pasos y ramas que se quiebran. Pero el propósito del genio (tenga una cabeza, o dos, o varias) es mirar, más que ser mirado; hacer que la obra vea. Así que de pronto uno descubre que ya estaba adentro, antes incluso de haber movido un pie. Se produce entonces un intervalo de pánico celular. Esos pasos son mis pasos. Y en efecto, ahora es el bosque el que verifica mi propia realidad. Yo entré con la mente en blanco y salí escupiendo sangre.





RETRATOS



El tejido del retrato

Mónica Carballas

Lo que comúnmente llamamos la imagen del hombre, eso que creemos ver de él, es al mismo tiempo mucho más y mucho menos que su visibilidad efectiva.

Georg Simmel

Hay rostros que conocemos bien porque convivimos con ellos, hay otros que nos resultan familiares por su relevancia social o por su presencia continua en los medios. Nuestra forma de mirarlos, aproximarnos a ellos o entender sus expresiones es muy diferente. Para Mondongo el retrato ha implicado siempre una búsqueda que va más allá de la simple representación de un rostro. En esta selección de retratos se adentran en el enigma de las diversas caras del retrato y en cómo dar cuenta de esa diversidad.

Ninguno de nosotros posee un rostro. Nuestro rostro, como nuestra identidad, es múltiple y esa multiplicidad no se resuelve únicamente al mostrar caras diferentes. Como escribió Pessoa: “Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa”¹. Un rostro es una mutación constante, una continuidad, una serie de rostros-capa que, como en un tejido, se enlazan con los anteriores, se superponen a otros o se interconectan con los siguientes, una trama compleja e intrincada que se resiste a desvelar su misterio a través de una sola imagen. Al igual que el paisaje, el rostro cambia a cada momento modulado por la luz, por el humor o marcado por el paso del tiempo, sin dejar nunca de ser el mismo, al menos mientras está vivo. La muerte vuelve el rostro irreconocible, lejano, vacío, como si ya no perteneciese a esa persona que hemos conocido.

Este grupo de retratos de Mondongo se corresponde con un momento de inflexión en su manera de afrontar este género. Aunque el retrato de *Lucian Freud* pueda funcionar como una cita a la etapa anterior, introduce, además, la metáfora del paso del tiempo sobre el personaje, al mostrar los cambios sufridos en la imagen con el envejecimiento de las carnes empleadas para elaborarlo. Se podría afirmar que en estos trabajos se percibe una voluntad encaminada, cada vez con mayor intensidad, al planteamiento de las cuestiones más profundas que la inmersión en este género clásico desde nuestra contemporaneidad puede suscitar; más relacionadas, quizás, con la compresión y la representación del ser que de la persona. Las relaciones entre los materiales y el retratado ya no son una referencia directa a su personalidad, su trabajo, sus gustos o sus vicios, han trascendido esta estrategia para dirigirse hacia un territorio menos estable.

Mondongo nació y creció retratando. Inicialmente utilizaron la analogía entre los materiales empleados y el personaje retratado para señalar un rasgo particular de su carácter o lo que él o ella representan. Como en la serie de los retratos de la familia real española. Sobre esta serie, a modo de recordatorio, cabe señalar que en el año 2003, en pleno momento de expansión neocolonial de las empresas españolas en Latinoamérica, el Ministerio de Asuntos Exteriores español, a través de su área dedicada a la cooperación, se dirigió a Mondongo para encargarle los retratos de la familia real que se expondrían en la Casa de América al año siguiente. El encargo podría haber sido rechazado por motivos obvios. Pero Mondongo, en aquel momento un trío de veinteañeros, aceptó el reto y, sin demasiadas vueltas, encontró la manera de invertir el intercambio colonial realizando los retratos de la familia real española con espejitos de colores, el símbolo del expolio de la riqueza del continente sudamericano por los colonizadores. En este caso, Mondongo intercambió espejitos de colores por euros y, lo que es más importante a nivel simbólico, las obras pasaron a formar parte de la colección real. Se trata de un gesto algo ingenuo, inofensivo y ciertamente propone una crítica que debería ser fácilmente digerible por la maquinaria de la monarquía y por el comisionador del gobierno. Sin embargo, en lugar de encajar la broma con humor y apertura, lo que se hizo fue negar su existen-



Juan Carlos



Sofía

cia, obviarla, ni mencionarla. En la reseña aparecida en el diario *El País*, con motivo de la muestra, se dice que el cuadro está realizado como “un mosaico de cuadrículas vítreas que pretende representar un espejo fragmentado como reflejo de la identidad y el poder real”. Evidentemente, la jugada fue aplaudida con entusiasmo al otro lado del Atlántico.

Sin embargo, en la serie que se muestra en el Museo, los materiales poseen una carga simbólica o metafórica mucho más sutil, y los sujetos son elegidos por lo que han significado o significan para la existencia del grupo. En cuanto a la formalización, están trabajados desarrollando al límite todas las cualidades pictóricas de los materiales.

Excepto el de *Pilar y José* (los hijos de Fogwill) y el de *Lucian Freud*, los demás han sido realizados usando una técnica muy particular, que nació para un retrato, y que consiste en la superposición de capas de hilos de algodón. Esto confiere al cuadro una ternura y calidez especiales. El algodón es un material suave, natural, cotidiano, confortable, no tan cálido como la lana pero nos arroja en invierno y nos mantiene frescos en verano. Vernos envueltos en algodones es una imagen que sugiere un cobijo placentero. Absorbe más la luz que la pintura y proporciona un aspecto mullido al cuadro. Acerca al espectador a la obra y le provoca la humana y sensual tentación de acariciarlo.

Así, Mondongo teje el retrato. Superpone capas y capas de hilos de colores entremezclados hasta crear un tono específico y los aplica como si fuesen pintura sobre un lienzo. Es un trabajo minucioso, lento, largo y tóxico, por el adhesivo que utilizan. Necesita de una gran concentración en la mirada y compenetración en la creación y aplicación del color. Al preguntarles qué es lo que hace cada uno, Manuel responde que Juliana elabora los colores y Juliana que Manuel los aplica en el cuadro. Ambos reconocen que cuando el trabajo manual toma ritmo, apenas hay comunicación entre ellos, los ojos y la cabeza están funcionando en sincronía y los gestos se automatizan, llegando a una especie de estado de trance o comunión entre ellos y con el retrato.

Manuel defiende a menudo la importancia del trabajo manual en la obra. Ese tiempo dedicado a la tarea, casi artesanal, de producción de estos cuadros con hilos es el tiempo necesario para tejer la narración sobre su relación con el personaje retratado. Son los hilos que unen al narrador con la narración, a los autores con el sujeto retratado. Como afirma Walter Benjamin, la narración “sumerge el asunto en la vida del relator, para poder luego recuperarlo desde allí. Así queda adherida a la narración la huella del narrador, como la huella de la mano del alfarero a la superficie de su vasija de arcilla.”²

La técnica de hilos surgió con el retrato de *Kevin Power*, y lo emplearon en el de *Fogwill* y luego en el de *Tom Patchett*. Estos tres retratos, bajo mi punto de vista, podrían configurar una suerte de trilogía estructural, en el sentido de trío-sostén. Son retratos que, como en el caso de *Fogwill*, dan más de la persona que la imagen de su rostro. La sensación de unidad que consiguen en el retrato de *Fogwill*, por ejemplo, abre de inmediato las posibilidades de lectura hacia otras dimensiones de la personalidad de carácter psicológico: inconformista, complejo, lúcido, imaginativo, radical, atractivo... El tratamiento de los detalles en los cabellos, los ojos, la boca o las arrugas de la cara, los juegos de luces y los fondos neutros y profundos destacan, aún más, la presencia de esas tres cabezas iluminadas.

Son tres personas que cuentan para Mondongo, con los que tienen o han tenido un vínculo especial. Cada uno proviene de un continente distinto pero entre ellos existen aspectos en común, aunque en el caso de Kevin y Fogwill no llegaron a conocerse personalmente. Pertenecen a la misma generación, quizás esto hace que compartan cierta actitud vital: los tres escriben, son personalidades seductoras, pero, sobre todo, los tres han sido una presencia constante en la evolución del grupo y con ellos existe (existió en el caso de Fogwill) una complicidad y una confianza establecida sólo a través de años de intercambios y diálogo abierto, sincero y sin tapujos sobre la obra, y sobre la vida.



Tom Patchett



Kevin Power

La presencia de Fogwill en el estudio se extendía a través de sus hijos Pilar y José, que lo acompañaban y pasaban horas con Mondongo. El retrato de *Pilar y José* está realizado con cera líquida teñida, es un claroscuro que fácilmente nos puede evocar un plano cinematográfico de Bresson. Las siluetas y los rostros se forman en la superficie del cuadro a través del goteo de cera caliente; esta técnica aporta un aspecto casi fantasmal a la aparición de la imagen y, a la vez, le confiere una densidad y profundidad que carga psicológicamente a los personajes. Lo que a mi parecer hace a este retrato doble una obra particularmente intensa y significativa es la capacidad que tiene de conectar el mundo del niño con el del adulto. Quizás por el dramatismo de la imagen en blanco y negro, o quizás simplemente por la edad de los niños, que comparten algo más del mundo adulto, al contrario de lo que se percibe en el retrato de *Francisca*, la hija de Manuel y Juliana, que aparece absorta frente a la cámara, con la mirada algo perdida en su particular e imaginativo universo muy lejos de lo que sucede a su alrededor, de nosotros.

María y Anna son la madre y la abuela materna de Manuel respectivamente. En este retrato, al igual que en el de *Francisca*, los sujetos parecen estar algo ausentes, aunque aquí el misterio de la escena sobrepasa esa sensación, algo está sucediendo, sus miradas están en otro lugar, se salen del marco del cuadro. Asisten a la toma de la fotografía sin inmutarse, o quizás han sido captadas en un instante de silencio en medio de una conversación de las que sólo pueden tener lugar en el marco de la familia. La sutil y delicada paleta de colores, fría y algo “veermeriana”, las pieles blanquecinas y la luz tenue aporta un ambiente inquietante a la escena. En este retrato doble, como no sucede en ningún otro, hay una acción que está teniendo lugar, lo que lo aproxima de nuevo al mundo cinematográfico, muy presente en la experiencia de Mondongo, y así a una reflexión sobre el tiempo, que se refuerza aún más con la presencia de las dos generaciones anteriores, dos vidas a caballo entre dos continentes. Todo ello hace que este cuadro tenga más de Manuel que su propio retrato de niño, incluido también en la muestra.

Pero volvamos a la pregunta esencial: ¿qué es lo que sucede en el interior de un cuadro, para que un retrato en particular nos resulte especialmente atractivo, nos paremos más tiempo frente a él, o tengamos la sensación de que nos atrapa? Georg Simmel afirma que “sólo cuando, y porque, la obra se basta a sí misma, se nos ofrece en su plenitud: ese ser-en-sí-misma es la distancia que le permite tomar el impulso necesario para atraparnos más plena y profundamente. La sensación de inmerecida felicidad que nos proporciona se debe al orgullo de esa totalidad replegada en sí misma de la que, no obstante, nos acabamos apropiando.”³ Al contemplar el retrato de Juliana, resulta difícil permanecer indiferente. Podemos justificar el impacto por la escala de la figura y las dimensiones del cuadro, pero enseguida nos damos cuenta de que hay algo más en él que nos está hechizando. Quizás la gama de colores; de la oscura profundidad del cabello, que enmarca las facciones de la cara, a la calidez del fondo ocre dorado, que se modula en armonía con los tonos de la piel, como si estuviera bañada por una luz cálida de atardecer. Sin embargo, a pesar de la calidez y cierta dulzura de la gama, la imagen no resulta empalagosa. Su mirada es profunda y directa, pero no frontal. El gesto de mentón avanzado parece como si quisiera marcar una distancia, bien con el propio reflejo del yo en el espejo de la cámara, o bien con el espectador, dejando entrever así la vivencia de un desafío cotidiano. El gesto ambivalente del rostro envuelve al personaje de un halo de escepticismo, que sin embargo resulta, a la vez, afirmativo. Pienso en el comentario de Yishai Jusidman cuando escribe sobre su serie de retratos *Bajo tratamiento/en-treat-ment* (1998) y menciona como una de sus referencias en este género el autorretrato de Morandi o el del *Calabazillas* de Velázquez, y observa con perspicacia que “son retratos que se pintan al mirarlos”⁴. Quizás estos retratos de hilos de Mondongo se tejen al mirarlos.

1 - Pessoa, Fernando, *Livro do desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008, p. 47.

2 - Benjamin, Walter, *El narrador*, Ediciones / Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 71.

3 - Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, Casimiro libros, Madrid, 2011, p. 51.

4 - Jusidman, Yishai, *Bajo tratamineto/en-treat-ment*, cat. Museo Carrillo Gil, México D.F., 1999, p. 15.



Fogwill, 2006
Hilos de algodón sobre madera
Cotton thread on wood
150 x 150 cm



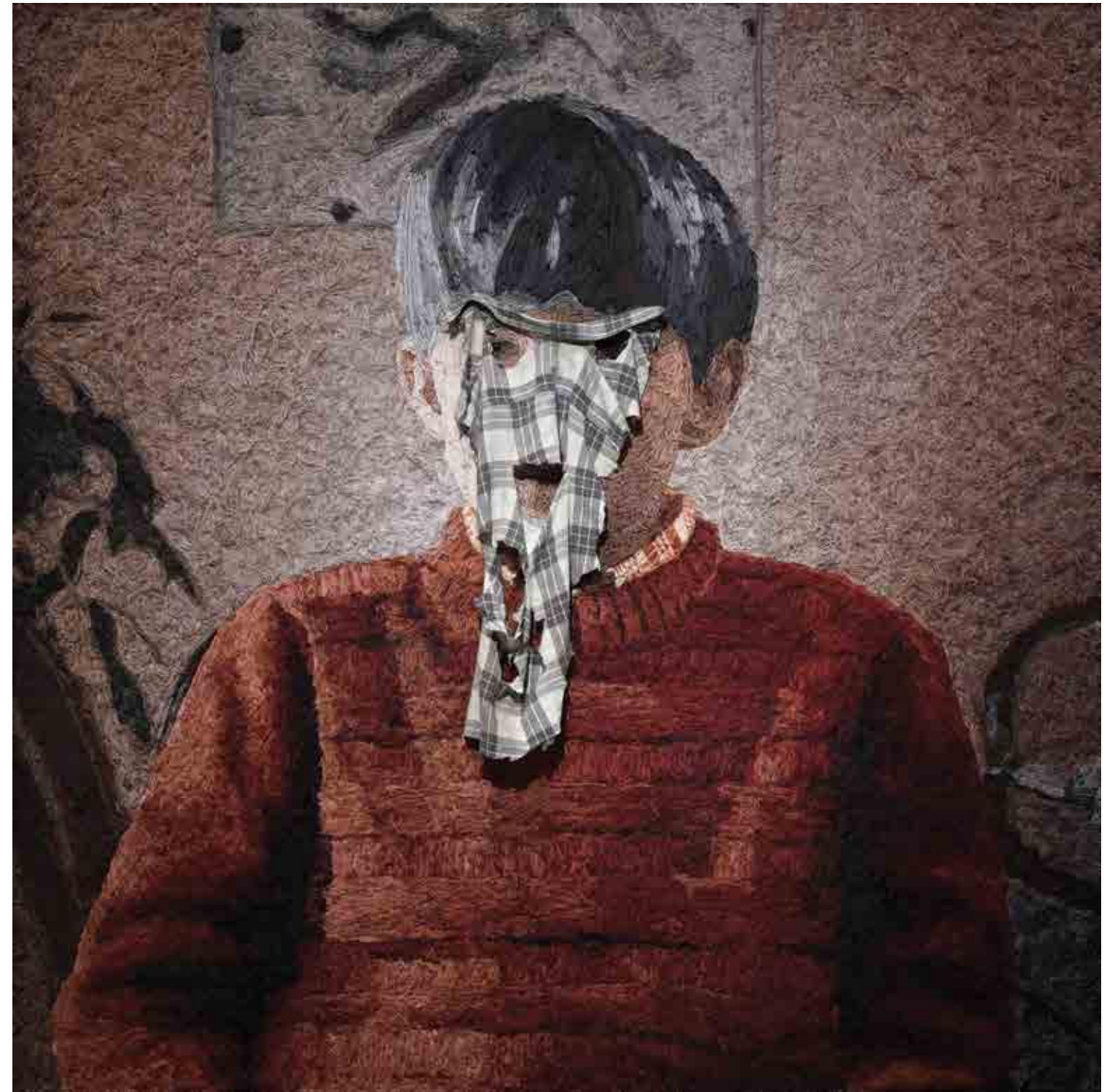
Francisca, 2011-2013
Hilos de algodón sobre madera
Cotton thread on wood
300 x 200 cm



Embarazo, (Pregnancy), 2007-2009
Hilos de algodón sobre madera
Cotton thread on wood
300 x 200 cm



Manuel, 2009-2013
Hilos de algodón sobre madera
Cotton thread on wood
200 x 200 cm



María y Anna, 2013
Hilos de algodón sobre madera
Cotton thread on wood
300 x 200 cm



Pilar y José, 2005
Cera sobre madera
Wax on wood
250 x 200 cm



Lucian Freud, 2002
Fiambres ahumados y quesos sobre madera
Smoked cold cuts and cheese on wood
150 x 150 cm





Extractos¹ *Conversaciones en la Cabaña:* *After Hours en el estudio de Mondongo*

Del retrato de Fogwill²

Kike Fogwill es una presencia constante dentro de nuestro taller desde nuestros inicios, simultánea al momento en que decidimos trabajar juntos. Fue nuestro primer interlocutor de peso. Nuestra relación con él siempre es desafiante y difícil. Cuando teníamos veinte años, entraba al taller completamente fuera de eje y nos recitaba poemas de Pessoa con una gracia inaudita, y a los cinco minutos destrozaba a golpes nuestra única computadora porque la música le parecía de mal gusto.

La relación con él es muy distinta para cada uno. En mi caso particular sus eternas críticas me hacen posicionarme en lugares que antes no conocía o me hacen repensar lo que estamos haciendo. Es como un espolonazo que puede ser afinadísimo o demente. Nos queremos mucho, a veces con enojo incluido.

Es el escritor *punk* de su generación. Hizo millones de dólares con la publicidad en su juventud, los quemó con la cocaína, escribe lo que le sale de los huevos, publica gratuitamente toda su obra en internet. Es inseguro, frágil, sobreinformado, odioso, petardista, querible y un genio. Es uno de los amigos de Mondongo.

Los textos que más me interesan de alguna manera son generalmente los *hits*: *Los Pichiciegos* (sobre la guerra de las Malvinas), los cuentos *Muchacha punk*, lo cristalino. De sus novelas, *Runa*, *Urbana*, *En otro orden de cosas*. Leer a Fogwill siempre implica, para mí, pensar esquemas de realización. En su obra siento una mente en ebullición queriendo desarmar los códigos. Por ejemplo: borra todos los nombres propios de una novela de doscientas páginas y logra que el lector no se sienta perdido. La lectura de los textos de Kike rara vez me resulta simple y llevadera, por lo general me demanda el esfuerzo de desentrañar estructuras subyacentes. Su personalidad, en algún punto, está siempre intentando algo parecido.

Manuel Mendanha

Fogwill era un amigo que nos visitaba, opinaba sobre el trabajo, sobre nuestra hija, de nuestras ropas y nuestro físico, de mi forma maleducada de pedir las cosas, de medicina, de literatura, sobre los conceptos de nuestra obra, y además despotricaba contra nuestra música (cuando la que sonaba en el taller no era clásica). Murió, quedaron sus obras para acompañarnos, pero lo extrañamos mucho.

Claro que las ideas no tienen dueño, más cuando trabajamos intentando que ni la propiedad intelectual ni las firmas individuales existan. La escultura está actualmente en proceso. Por eso me resulta aún más difícil hablar sobre ella. Antes de morir, Fogwill le dejó como tarea a un amigo que nos recordase que una de las partes de esta escultura era idea suya. Seguramente tenía razón. Él fue una presencia e influencia muy activa para nosotros. Nos hablaba de nuestro trabajo como lo que era, un sabio. Y eso es irremplazable. Lo extrañamos tanto...

Juliana Laffitte

*De las monedas*³

Creo que, básicamente, cualquier idea no es propia de una individualidad y más bien surge de una sumatoria de esfuerzos de muchas personas. Chuck Berry, al que se le otorga el privilegio de haber inventado el *rock 'n' roll*, dice que tocaba lo mismo que sus predecesores pero que simplemente sonaba diferente.

Desde los comienzos de nuestro proceso de trabajo las ideas fueron un plano abierto. Cuando Fogwill, o vos [Kevin], nos visitaban en nuestros comienzos y vertían todo tipo de críticas, no hacían otra cosa que abrirnos nuevos caminos de pensamiento. Trabajar con un ente contenedor, no querer adueñarse de la autoría de las ideas como forma de comportamiento básico, nos habilita a ser más permeables a las otras ideas posibles, novedades, o lo que sea que aparezca en el aire. Una charla casual con un amigo, un documental, una angustia personal, un chiste en la última página del diario, la tapa de una revista, un cuento, un libro, una canción, cualquier cosa puede encender la mecha de una nueva idea. La anécdota con Fogwill: minutos antes de cerrar los ojos para adentrarse en el sueño final le dijo a un amigo en común que una de las cosas que estábamos realizando en ese momento, la sección del esternón de monedas de la escultura, era una idea de él, que no lo olvidáramos. Al escuchar el comentario nos resultó gracioso y halagador, uno de nuestros mentores compañeros más cercanos nos enviaba un mensaje, quería dejar asentado que era parte de nuestro universo de trabajo. Con el paso de los días descubrimos que de alguna manera tenía razón. El esternón estaba inspirado en un libro que nos había dado hacía un lustro, durante el desarrollo de la obra de la cama de clavos que se convirtió en el *Dólar*. Se titulaba: *Dinero, lenguaje y pensamiento. La economía literaria y la filosofía, desde la edad media hasta la época moderna*.

Aparentemente, durante el período del barroco musical, cuando un compositor presentaba una obra que sus pares consideraban sobresaliente, era usual que se tocaran sus momentos más reconocibles o representativos durante las presentaciones de otros autores, a manera de homenaje o difusión; Haydn podía tocar así cosas de Mozart. Esta es una hermosa manera de entender que cualquier cosa que haga uno es parte de un todo superador. Es gratificante poder aceptarlo abiertamente.

M. M.

*Del retrato de Pilar y José Fogwill*⁴

Los hijos de Fogwill vienen a visitarnos y a jugar con nuestros elementos al taller desde muy pequeños. Son parte de nuestro paisaje visual. Los amamos de manera profunda. Representan una esperanza. La infancia se sabe perdida de antemano, produce melancolía saber que todos, tarde o temprano, caemos de alguna manera en esta telaraña funesta, que nuestro deseo de pisotear al de al lado nos vence y es lo que nos da ganas de vivir. La infancia está absolutamente sola y desvalida. Usualmente los propios padres devoran a sus hijos. Los obligan a transformarse en máquinas tragamonedas: ¡Gastá, nene, hasta que sacies tu estado de desesperación y vacío!

M. M.

Pilar y José, los retratados, son niños con una carga potente. Frecuentan el taller y decidimos pintarlos. Para mí es un cuadro bueno. Está en el taller, a la vista, hace muchos años (eso es algo inaudito para nosotros) y puedo mirarlo siempre con ganas. Eso me hace creer que es un buen trabajo.

Si debo ponerme a analizar qué es lo que me interesa de este cuadro, entro en dificultades (que trataré de sortear). Me cuesta tanto saber. Creo que el hecho de que sean niños es lo importante. Hace que me pregunte si ellos sabrán que del otro lado de la infancia van a encontrarse con el teatro de la crueldad, donde tendrán que empezar a participar en una actuación siniestra en la que el rol es despedazarse mutuamente los cuerpos, no ser libres, y donde quizás el cielo puede caérseles encima.

J.L.





*Del retrato de Lucian Freud*⁵

El retrato es para Mondongo como su primer amor. Debutó con él. Entonces, todo lo que se pueda explicar es pura retórica. Lo considero como un regalo, lo siento tan naturalmente dentro de nuestra matriz, que es como cuestionarme por qué tengo ojos negros. Amamos hacer retratos, vuelvo a repetir que siempre nos ha dado grandes sorpresas, y por eso estoy tan agradecida de que este género nos haya adoptado. Yo lo siento no como una elección, sino como algo natural de Mondongo. El retrato vendría a ser como una parte fundamental del cuerpo de nuestro engendro Mondongo, creo que la cabeza. J.L.

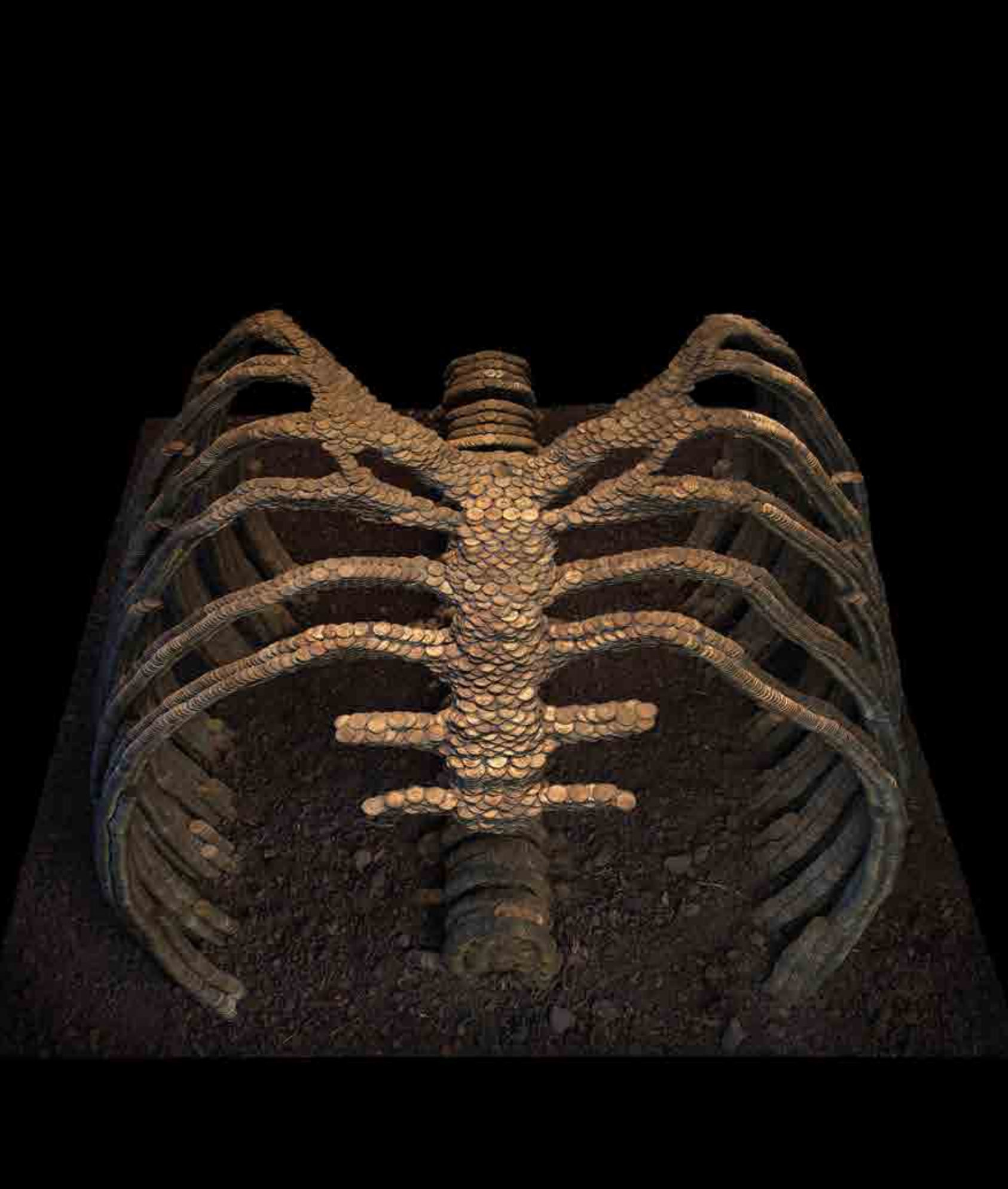
Siempre me interesaron los retratos de Lucian Freud, especialmente los dedicados a sus hijas y a Leigh Bowery. Lo vi por primera vez cuando tenía quince años y yo estaba en crisis preguntándome si pintar no sería un callejón sin salida. Encontrarme con ese cuadro matérico, con esos colores contrapuestos que componían una realidad que respiraba, me hizo creer que era posible descubrir nuevos caminos técnicos a través de la pintura. De Velázquez, todo, pero más que nada, sus enanos. Para mí es el pintor por antonomasia, no el que más me gusta pero sí aquel que logra que todo funcione a la perfección. Mi cuadro preferido es el retrato de *La dama del armiño* de Leonardo Da Vinci. Siempre lo vi como un ejemplo de ese estadio superior que se respira en los cuadros del Renacimiento. Es tan sólo una hermosa mujer con un animal estrambótico entre los brazos, pero la imagen te desarma como si, para hacer ese cuadro, Da Vinci hubiera tenido ayudas sobrenaturales. Me gustan todos los autorretratos de Courbet, y su postura *punk* de una cualidad muy bella. Esa arrogancia me ayudó a ver que en el arte también importan las improntas personales. Su recorrido, comúnmente definido como carrera contra los otros, siempre me pareció de los más interesante. Él creía de manera absoluta en lo que hacía sin importarle la cárcel, la miseria, el éxito ni las convenciones. También me interesa la obra de Avedon en general. Me encanta su capacidad de incluir al espectador en un instante de la vida del retratado, personalmente siento que estoy mirándome a los ojos con una foto. Cuando comenzamos con los retratos de hilo fue una influencia preponderante. Y podría citar algunos retratos de Nan Goldin, en especial los de la serie de su amiga muerta de sida, los retratos femeninos. Me interesó por su cualidad narrativa en la que, para completar el retrato, es necesario recorrer un número importante de imágenes. *Women*, de De Kooning, me supera. Sus colores son increíblemente contemporáneos. Y tanto el autorretrato erótico de Charles Ray como los cuarenta y ocho retratos históricos de Gerhard Richter me hicieron tomar conciencia de que un hermoso retrato podía tener también una cualidad conceptual. Por último, el retrato del niño villero argentino en la serie *Juanito Laguna* y la puta en *Ramona Montiel*, de Antonio Berni, son las obras que me decidieron a intentar dedicarme a esta tarea. Mundialmente, su obra no es muy conocida, pero para mí es un demonio, es uno de los artistas más radicales que conozco. Su obra sólo pudo hacerse en Argentina: todos esos cuadros hechos de basura, el reflejo de la extrema desigualdad económica de nuestras sociedades... Me gustan también los retratos de indígenas de Lucio Boschi... Puedo seguir infinitamente. M.M.

1 - *After hours en el estudio de Mondongo*, "Conversaciones en la cabaña nº 3", Pisueña Press, Cantabria, 2013.
2 - *Ibíd.*, pp. 40-41.
3 - *Id.*, pp. 131-132.
4 - *Id.*, pp. 42-44.
5 - *Id.*, pp. 53-54.





ARGENTINA



Oro'

Fogwill

Alguna vez el ámbar —*elektron*, para los griegos— sustituyó a las piedritas de cuenta y a la palabra empeñada en los actos de intercambio. Desde allí a la plástica moneda electrónica, la historia del dinero cuenta la evolución de una creencia en la veracidad. La resina polimerizada —el ámbar— garantizaba una pronta verificación de su validez por su virtud de cargarse de estática con un mero frotar. Los metales preciosos, por su resistencia a los corrosivos que requerían una prueba más compleja, dieron lugar a un arte numismático de gofrados, relieves y tramas que garantizasen su integridad, a prueba de las limaduras de saqueadores infinitesimales. El papel moneda extremó ese arte, y hoy el peso o el dólar son una amalgama de las distintas fases históricas que compusieron el dinero: invocaciones a la seriedad, a la autoridad, al Estado y a la perfección, junto a restos fósiles de distintas etapas del arte gráfica y decorativa y restos —fósiles en la era electrónica— de artes y artificios desarrollados para evitar los fraudes. La historia técnica del dinero es también la historia de las técnicas de sugestionar, inspirando confianza, y de eludir los fraudes.

1 - Extracto texto para muestra *MERCA*, 2005, galería Ruth Benzacar.

Argentina, 2010

Aproximadamente 100.000 monedas
de 5 y 10 centavos de pesos.

Approximately 100,000 coins of
5 and 10 cents pesos.

115 x 110 x 115 cm





TENER UN MUNDO



Tarkovsky, *El sacrificio*

- 1 00:00:12,600 ---> 00:00:17,594 SACRIFICIO
2 00:05:27,440 ---> 00:05:30,512 Hijo, ven y ayúdame.
3 00:05:34,600 ---> 00:05:38,309 Érase una vez, hace mucho tiempo,
4 00:05:39,280 ---> 00:05:44,229 un anciano monje que vivía en un monasterio ortodoxo.

5 00:05:45,160 ---> 00:05:47,196 Se llamaba Pamve.
6 00:05:47,360 ---> 00:05:51,319 Y plantó un árbol seco en una montaña.
7 00:05:51,480 ---> 00:05:53,471 Como éste de aquí.
8 00:05:54,480 ---> 00:05:57,119 Luego, le dijo a su discípulo,
9 00:05:57,280 ---> 00:06:00,431 un monje llamado Loann Kolov,
10 00:06:00,600 ---> 00:06:06,550 que regara el árbol cada día hasta que reviviese.
11 00:06:08,040 ---> 00:06:10,600 Pon algunas piedras ahí, ¿quieres?
12 00:06:11,320 ---> 00:06:13,959 Así que cada mañana, temprano,
13 00:06:14,120 ---> 00:06:17,635 Loann llenaba un cubo con agua y partía.
14 00:06:17,800 ---> 00:06:23,591 Subía la montaña y regaba aquel tronco seco
15 00:06:24,240 ---> 00:06:27,789 y por la noche, en plena oscuridad,
16 00:06:28,600 ---> 00:06:31,433 regresaba al monasterio.
17 00:06:31,600 ---> 00:06:34,273 Hizo esto durante tres años,
18 00:06:34,400 ---> 00:06:36,709 y un buen día
19 00:06:37,320 ---> 00:06:39,390 subió a la montaña y vio
20 00:06:39,560 ---> 00:06:44,031 que todo su árbol estaba lleno de flores.
21 00:06:45,520 ---> 00:06:51,311 Digan lo que digan, un método, un sistema, es algo muy bueno.

22 00:06:52,600 ---> 00:06:56,149 ¿Sabes? A veces...
23 00:06:57,400 ---> 00:06:59,550 me planteo que...
24 00:07:00,280 ---> 00:07:03,078 si una persona, cada día,
25 00:07:03,240 ---> 00:07:06,152 exactamente a la misma hora,
26 00:07:06,600 ---> 00:07:10,513 hiciera la misma cosa, como un ritual,
27 00:07:10,680 ---> 00:07:12,750 inmutable, sistemático,
28 00:07:12,920 ---> 00:07:16,595 cada día a la misma hora,
29 00:07:16,760 ---> 00:07:19,149 el mundo cambiaría.
30 00:07:19,600 ---> 00:07:23,275 Algo cambiaría, por fuerza.
31 00:07:23,520 ---> 00:07:27,433 Pongamos lo contrario, que alguien se levantara cada mañana

32 00:07:27,600 ---> 00:07:30,592 a las siete en punto,
33 00:07:31,600 ---> 00:07:33,909 fuese al cuarto de baño,
34 00:07:34,080 ---> 00:07:37,550 llenase un vaso de agua del grifo
35 00:07:38,160 ---> 00:07:40,674 y la vertiese en el retrete... sólo eso.

Tener un mundo, (To Have a World), 2011-2012
Plastilina, materiales varios y leds sobre madera
Plasticine, mixed media and leds on wood
98 x 148,5 x 59,5 cm



Tener un mundo, (To Have a World), 2011-2012
Plastilina, materiales varios y leds sobre madera
Plasticine, mixed media and leds on wood
82,5 x 111,5 x 55 cm



Tener un mundo, (To Have a World), 2011
Plastilina, materiales varios y leds sobre madera
Plasticine, mixed media and leds on wood
82,5 x 111,5 x 55 cm



Tener un mundo, (To Have a World), 2011-2012
Plastilina, materiales varios y leds sobre madera
Plasticine, mixed media and leds on wood
82,5 x 111,5 x 55 cm







S/T (Sin título)

Cecilia Pavón

¿Qué momento de la consciencia es el que muestra un poema? Cuando voy a escribir, siempre me pregunto, ¿qué es lo que tendría que contar? ¿De qué tengo que hablar? Bueno, pero esto no se trata de poesía, se trata de pintura... y no se trata de mí, se trata de Mondongo(s). Aunque a veces la poesía y la pintura se confundan, y también me suele suceder que cuando salgo del taller de Juliana y Manuel siento que ellos y yo somos la misma persona, es decir que yo me confundo con ellos, y que sus cuadros también los podría haber hecho yo, o que ellos podrían haber escrito mis poemas. No sé por qué, tal vez porque cuando voy a visitarlos, paso horas en su taller rodeada de sus cuadros y de tanto mirarlos se vuelven parte de mi consciencia. A mi hijo Félix, que tiene seis años, también le gusta mucho ese lugar y siempre me pide volver al taller de Mondongo(s). Una vez que insistía, le dije: “Pero Félix, uno no puede ir a un lugar sin que lo inviten”, y él: “Pero mamá, Mondongo es público”. Creo que esa semana en la escuela les habían estado hablando de la diferencia entre lo privado y lo público y por alguna razón él sintió que Mondongo era de todos, igual que una plaza. Es un lugar común decir que los niños no mienten, pero no importa, porque es una linda anécdota y me sirve para hacerme una pregunta: ¿Qué es lo que a mi hijo y a mí nos hace sentir que son también nuestros? Al recorrerlos siento que la emoción que sintieron Juliana y Manuel cuando se internaron en ese paisaje pantanoso del Delta del Río Paraná o el asombro que los invadió al vislumbrar la genialidad en la mirada de Fogwill están intactos. Y esos momentos de consciencia únicos y extraordinarios están abiertos a todos, como diría Félix: son públicos. Una visión, entonces, que fue particular trasciende el tiempo, se multiplica y se hace general. ¿Y qué es la belleza si no un fragmento de consciencia apresado para siempre y arrojado al mundo para que los demás lo lean?

Claro que eso no es nada sencillo de hacer. (Mientras escribía este texto decidí por primera vez en la vida intentar pintar un cuadro. Me di cuenta de que lograr que lo que uno siente y piensa se vea, se perciba a través del sentido de la vista, es muy pero muy difícil, mucho más difícil que escribir). Además, no crean que no me doy cuenta de que no estoy diciendo nada nuevo. Todos sabemos (o al menos lo sabíamos hasta hace un tiempo) que el arte es eso: el misterio de cómo algo personal se vuelve común, general, obviamente que un arte que no trascienda lo particular no puede ser arte. Pero si lo menciono, es porque también me doy cuenta de que Juliana y Manuel son una especie de *freaks* en ese sentido. Dos idealistas buscando que algo propio se vuelva universal en un momento en que gran parte de la humanidad va en sentido contrario. ¿O esos cientos de millones de personas conectada en este momento a Internet, confesándole a una máquina sus actos privados, no están intentando hacer que un instrumento universal y general se vuelva particular, es decir, lo contrario de lo que hace un artista? De paso podríamos preguntarnos si la comunicación se parece más a Facebook o al arte, pero ése es otro tema.

Tampoco es a través de la referencia al arte y su historia que Juliana y Manuel intentan evadirse de ese espíritu de época marcado por los límites de la primera persona. A ellos tampoco les interesa hablar del “mundo del arte” sino del mundo, y parecen tener tanta fe en que sus obras seguirán dando vueltas por la Tierra durante tantos años por venir, que el calificativo “artistas contemporáneos” no les cuadra del todo. Si en el término “contemporáneo” resuena la idea de compartir un espacio y un tiempo con otros artistas movidos por preocupaciones similares, la obsesión que los

Mondongo(s) tienen con algo tan poco contemporáneo (es decir tan poco irónico) como la técnica los aleja de la mayoría de sus pares. Sin mencionar que sus vidas no se parecen en casi nada al estilo de vida de “celebrity” que el *mainstream* prescribe para los artistas exitosos. Al fin de cuentas, Juliana y Manuel son artistas muy exitosos, cuyas obras cotizan alto y se exhiben en museos y galerías del mundo. Sin embargo, al observar esos millones de hebras que tuvieron que encajar en un lugar exacto para conformar alguna de sus imágenes, es difícil creer que les quede demasiado tiempo libre para hacer algo parecido a cultivar un “estilo de vida”. Yo diría que la mayor parte de su existencia transcurre luchando con una técnica que ni siquiera tiene una historia, que ellos mismos inventaron: porque la pintura con óleo existe, pero la pintura con hilos y plastilina no. Y por conocerlos personalmente, puedo decir que para ellos el arte se parece más a una guerra que a una fiesta. Casi nunca salen, casi nunca se van de vacaciones, (casi nunca tienen sexo), no van a eventos ni a inauguraciones en museos, no hacen relaciones públicas ni viajes de placer. La verdad es que pasan todo el día encerrados en su taller, obsesionados con cada centímetro de sus cuadros. Si alguien les dijera que son esclavos del arte no deberían ofenderse (Nota al margen: Queridos Manuel y Juliana, espero que tampoco se ofendan por esta apreciación y por revelar cosas íntimas de su vida).

En la Antigua Grecia, Juliana y Manuel habrían tenido que soportar la ira de los dioses por estar cometiendo *hybris*, término que se puede traducir como arrogancia o desmesura, y que para esa civilización era la mayor falta de la que un ser humano podía ser capaz. Su arrogancia y su desmesura consisten en creer que si se esfuerzan lo suficiente, si se sacrifican lo necesario, sus monumentales obras serán inmortales. Hoy, que el pluralismo, la ironía y la corrección política han vaciado casi por completo el arte de misterio, ¿no sería maravilloso que hubiera más artistas como los Mondongo(s), arrogantes y desmesurados, y que al entrar a una muestra fuera más frecuente que nos quedáramos sin aliento —como pasa con estos paisajes—, y soñáramos, nosotros espectadores, con ser inmortales también? Aunque, por otro lado, estoy convencida de que esa arrogancia, esa *hybris*, no es algo que se pueda elegir o aprender. No es un sentimiento que se pueda adquirir en una clínica de arte, ni siquiera en el mercado. Como todo misterio es algo que llega desde un lugar desconocido. Y tampoco estoy diciendo que sea algo bueno, seguramente debe ser como una maldición, debe tener algo de maldición y de don a la vez, algo que no lo deja a uno en paz, algo que lo obliga a uno a estar encerrado en el sótano de un taller obsesionado durante meses y meses con un cuadro. Obsesionado con algo, finalmente, tan vulgar como un cuadro, porque, como diría Osvaldo Lamborghini: “Todo arte es vulgar”.

Creo que Juliana y Manuel, en el fondo, saben que al ser un objeto, una mercancía, una cosa, todo cuadro es siempre, también, inevitablemente ridículo y vulgar (¿acaso no es ridículo creer que el misterio puede tener una forma material?). Por eso pueden hacer obras con monedas de diez centavos, o con carne, o con colillas de cigarrillos. Porque así como se mueven guiados por la arrogancia de creer que la belleza les abrirá las puertas de la inmortalidad, también son conscientes de la imposibilidad de lograrlo. La rara gravedad de la obra de Mondongo(s) reside en ese doble camino. Y esa gravedad hace que su obra sea, finalmente, una obra filosófica y no apenas una obra visual.

Bueno, y ya que hablé de mi hijo Félix al principio, no quiero terminar este texto sin hablar de otra niña que se llama Francisca y que es la hija de Juliana y Manuel. Francisca le dijo el otro día a su madre: “Mamá, hoy en la escuela hablamos de la filosofía”, y su madre le preguntó: “¿Y qué es la filosofía, Francisca?”, a lo que ella contestó: “La filosofía es hacer preguntas que no tienen respuesta”.

Inspirada por Francisca, entonces, voy a recorrer esta exhibición buscando la filosofía de estas imágenes.





Laura Buccellato
Director at Museo de Arte Modeno

The parade of images that feeds the Mondongo collective pertains to the detailed registry of their real experiences, mixed with the digestive influxes of their great cultural tradition situated in a more ample conception. It lacks programmatic proclamations, for that visual culture forms a constituent part of their very own DNA.

It should not be overlooked that they were born as a collective, quickly turned into an artistic binary. That condition of plurality was the detonator that instigated their provocative attitude, which translated into their singular experimental development dense with significant materiality. Elements that initially pertained to different uses—slabs of meat, clay, threads, diverse materials amalgamated via secret recipes—are transformed into the subject-object of their pictorial praxis.

The bizarreness of the materials chosen creates feelings of attraction and repulsion that reveal somatic and semantic characteristics of an often-satiric and impactful realism, where all pictorial verbs are conjugated.

Obsessive details create forms and colors that highlight their pictorial wisdom with bombast and disconcerting effect, intersected by cultural references that go from the remote tradition to the classical, driven by their contemporary reinterpretation.

Mondongo's works are pervaded by a disarming romantic melancholy that floods their landscapes (although not completely). They always include some imperceptible ironic wink, such as in their polypytych, decorated in an elliptical panorama that contains an allegory marked by the frightening awareness of an Heraclitean stream in which life and death succeed each other in the uncertain evolution of time, and nature becomes the tangible evidence of their existence.

Their art finds a microterritory where *natura's* elusive grandeur brings one to personal mythologies that weave into a selective memory of their most intimate emotions, masterly expressed in their portraits, equally casual and personal. A meaningful example is the emblematic portrait of the controversial writer, their friend and mentor Fogwill, in which his human condition is unmasked in the wrinkles that traverse his face made up of blended threads crafting his dramatic decline, sublimated in the emotional intangibility that it breathes. That intangible latency can be sensed in every intersection made incarnate through their works.

Object proximity is the limit of detail in those "living portraits" that carry them into an irremediable flight, one whose camouflage, given its apparent crudeness, reveals the liberating force of that compelling objectual materiality that permeates the very surface they occupy. Underneath that contaminating fascination emerges a suspicious fragileness, fed by the foreboding of an unreality, suggestive of the precariousness of the universe. This paradox hides itself in the ideology behind their observations, where the real, in constant mutation, becomes a representation of life itself.

*Questioning Landscape: the Overwhelming Awe of the Impoverished.
Argentina Up to its Neck in Water.*

Kevin Power

*The thing to be known is the natural landscape. It
becomes known through the totality of its forms.*
Carl O.Sauer

*Winter. A warm afternoon.
Everything as if in an adamantine bliss.
The grass and water almost airborne.*
Juan L. Ortiz

*Many flowered paradises along
the roadside.*
Juan José Saer

On Entre Ríos

Not many contemporary artists are painting landscapes but those who do have proved to be exceptional. I shall be making reference to two of them in the course of this essay: David Hockney and Gerhard Richter; and, at the same time, I'll occasionally be moving back in time to Poussin, Constable, and especially to Monet. I should also make it clear from the outset that Mendanha and Laffitte have found their own way into the genre and that this barrage of names may help us to find points of access to their work without claiming to be specific influences upon it; they are not dealing with nostalgia or memory, they are not vying with photographic representations of reality nor questioning how to portray nature, and they are not part of some larger *neo-ism* that seeks to evoke Realism, Symbolism, or Impressionism. They make no claims for a return to the daunting presences of the Northern Romantics, nor to the ordered universes of Lorrain or Poussin, nor to the bourgeois opulence of the Impressionists, nor even to their own rich Argentine tradition of 19th century landscape. They are doing what they have always done, asserting their freedom not to be tied to any language or style, moving into the world through ideas, occasions, and images that have momentarily energized their own experiences. It is an attitude we need more than we know in the tawdriness of contemporary living and something that lies at the heart of our experience of this series. Their versions of these landscapes overwhelm us with the kind of immediate presence that they themselves must have felt when they first encountered them. I am talking of a sense of *awe*, the suggestion of fear, mystery, and wonder before the world. They have scale and presence; they impinge and surprise. They are alive; now and again they serve as home to fragmentary chips of the symbolic and the allegoric. They are poor but indisputably seductive.

Their origin lies in a trip that Laffitte and Mendanha made to the farm-estate of a friend for a long weekend. It was situated in Entre Ríos, a province rich in resources but underexploited and, as its name suggests, subject to frequent flooding: the woodlands along the riverbanks fall under water and the fields turn into water-meadows. As a province, to a large extent, it has escaped the stagnation caused by a rural crisis that affects a large part of the Argentine economy where over 40% of the population work in highly precarious conditions, without social security and with salaries below the minimal wage. The vast estates have always been in the hands of a privileged few, less than three per cent of the population, who only have to exploit a small part of the land to continue to live in immense comfort. The majority of these estates are now in the hands of faceless, foreign, transnational companies: American, Chinese, Russian, and Brazilian. Their relationship to the land is becoming virtually the same as their relationship to each other: little more than the unscrupulous search for quick profits! Argentina has always been an export economy and it is now benefiting from a momentary boom as a result of the demand for soya in expanding nations such as China and India, but the sad fact remains that little of the profit returns to improve the lives of those who most need it.

Manuel & Juliana took numerous photos on this trip and were overwhelmed by the startling, water-logged drama of what they saw: the putrid fecundity, the signs of death and rebirth, the palpable submerged energy. Here was a simple, even brutal, affirmation of Nature's will to survive that could also serve as a metaphor for the human spirit: a direct and instinctual energy that carried a chaotic but natural elegance. They were excited and intrigued by the mass of photos and slowly found themselves, like flies, being drawn into the web, imprisoned but not wanting to get out (and indeed it has taken several years for them to do so, as the experience has grown beyond their original intentions and turned into a vast and what is clearly a major work). Browsing through the images they also felt that they might stand as simple metaphors for social and economic ills: for cyclic recovery and an engrained spirit of resistance. Argentina was caught in yet another of its

immense downward cycles, disoriented amidst increasingly flagrant political corruption and a total absence of political vision. The wealthy had moved their money to Swiss banks, or to fiscal paradises in the Caribbean, or simply converted it into American dollars; the middle class was losing all it had saved; devaluation and inflation were slowly wiping them out; and the poor were living a ground-zero situation: a slide from nothing to less than nothing. Nevertheless, Nature, as healer and teacher, continues to show signs of resilience and seems to be able to keep alive a gleam of hope that things can somehow improve, despite all the evidence to the contrary. We find ourselves turning to it whenever we are in need. It acts out, whatever the conditions, the miracle of rebirth. The sounds of this darkened song soar up within the vast physical body of this work and we find ourselves listening spellbound! It engulfs us and then slowly permeates.

The impact of this extraordinary series is one of visual saturation: image overload, closing us in with the natural cycles of birth, decay and rejuvenation where life re-emerges out of putrefaction. The beauty of the images comes through from some kind of primal chaos and swamps us, just as the land itself is swamped and underwater every year as a result of seasonal storms and floods. These sodden landscapes seem exhausted but myriad activity goes on within. The dense trammelling of trunks and branches pulls us in so that we become physically involved; movement becomes impeded. The overall scene surrounds us as a physical presence, together with a palpable sense of visionary potential, forcing us to attempt to see through the undergrowth in search of the mysteries of natural light. We are stopped by details, entangled in trunks, branches, and twigs that are pushing robustly upwards. Yet, in the midst of the *tabula rasa*, we also feel the signs of an indomitable energy that refuses any final act of surrender. Nature is barbed, chaotic, and overwhelming and, at the same time, robust, prolific, and versatile. We find ourselves with a landscape of exposed roots, wind-swept trees set at an angle, bits of wood left behind after the flooding or snapped off by the wind, paths trodden between the trees, opened as much by water as by man, moss-covered trunks signalling the direction of the wind, explosions of green that declare new buds, leaves, and grass. All the consequence of the slanted rainstorms that push up the level of the rivers and flood the meadows. There is little that is human, just leftovers, traces, sad objects like scattered evidence at the scene of a violent crime. Few people wander here for pleasure. These tableaux live in forgotten time, disturbed only by the rhythms of nature herself and utterly absorbed in their own drama.

Sauer tells us that by definition a landscape has identity that is based on recognizable constitution, limits, and generic relation to other landscapes. It is part of a general system: "Its structure and function are determined by integrant, dependent forms. The landscape is considered, therefore, in a sense of having an organic quality. We may follow Bluntschli in saying that one has not fully understood the nature of an area until one has learned to see it as an organic unit, to comprehend land and life in terms of each other."¹ Landscape has a generic meaning. Croce once said that the geographer who is describing a landscape has the same task as a landscape painter. Well, perhaps, but the geographer always has in mind the overall meaning and proceeds by comparison, whereas the artist reacts to specific sense impressions. Mendanha and Laffitte registered the energies of something they know is relevant to us all: the sacramental nature of elemental life-cycles, of an elegance born out of poverty, of a will to survive.

Manuel and Juliana are drawn, perhaps, to an ethics of poverty but also succumb to the muted modulations of colour and its dancing bouts of brilliance. Technically the two artists have emphasized the impact of what they saw through a process of working with cropped photographic images that focus both details and scenes that have been taken from different perspectives and at different locations. They are not making literal transcriptions of an image but rather selectively working it to heighten the vital immediacy of its forms, the range of its meanings, and the subtlety of its colours. They emphasise and concentrate effects. The panels are cinematic and hyperreal; everything is intensified, indisputably real but, at the same time, realer than real. They are linked together artificially so as to create the impression that each of the fifteen panels leads into the next, as if to suggest an organic cohesion, an accumulative sensation that corresponds to what they *felt* before what they *saw*. The series begins in a dried up tunnel, a kind of gulley, or channel, left behind by the waters; moves on through entangled undergrowth: images of sturdy trunks, groups of trees, bark surfaces and enlaced forms, to a sudden burst of spring flowering with the brilliance of the sky and the illuminated surface of the water, and concludes on a grey flat horizon of mud and riverbanks at the mouth of the estuary. The visual artifice that provides a link and suggests relationship is simultaneously undone by logic of fragments: a collage of feelings and perceptions. The play of these operative tensions that both oppose and complement each other is an essential part of our experience of these works. There are few moments of lyrical excess but there is a constant display of knotted energy.

Plasticine is used as the material for all the panels and exploited as if it were volumetric paint with touches of relief. Some of the branches appear suspended in the air. Technically many of the sky

sections have been finished with melted plasticine, allowing the artists to “*paint*” with a spatula and thus lending an added density to the work. The ‘landscape’ also allowed each member of the group to find his/her place within it. This essentially inclusive procedure meant that each could work on what most interested him and that they could move forward together on the same panel: the expanse of sky, the details of a branch, the movement of the trunks, the mud-banks in the estuary, etc. For Mendanha, this sense of working as a group, each independent in his own activity but conscious of the others, is an ethical imperative and the fundamental reason for the existence of a team studio.

The works are presented, as I have just said, as an interconnected series, but they follow no precise chronology and come from different parts of Entre Ríos. We feel the varying movements of the seasons as an essential part of the choreography. The panels are assembled to function both individually and as a group, but their full power is in their collective symphonic statement. They are mental landscapes, larger than life, theatrically present. They reveal themselves as sensations, as a locus for a complex of emotions rather than as linear narrative. For Mendanha, they have an oniric quality of “somebody walking in a dream towards the song of fresh water”.² Well, maybe, but perhaps it sounds a little all too symbolic and even gospel! Yet what is indisputably true is that this vast work is dominated by a surge of voices, a submerged choral like something from Arvo Part! Once the composition is decided, the artists turn to the question of volume, giving each panel a musical tone, sumptuous and harsh, vibrant and dense that moves to a crescendo or dies down into a flurry of sounds. Things sink in or protrude; chords are discordant and harmonies are constantly being modulated. Everything is in process of change. At the base of these panels there are signs of relief sculpting, exploiting very different materials, ranging from cardboard and wire to Styrofoam and wood. The choice of material sets up a musical key and a tonal access to the act of painting, heightening the impact of an orchestrated statement.

These fragmentary landscapes become what Gerard Manley Hopkins called ‘inscapes’—*loci* for our own thoughts. It is a superb achievement, resituating the genre within any serious discourse on the practices and possibilities of contemporary art. We now need not so much a *relational* art as a potential saviour for our social ills, but an art that risks and explores, that has something to say that needs to be said, not something to say that has finally to be said for it! These slices of landscape are groomed, self-conscious simulacra. They do not so much copy the photographic image as interpret it in terms of form and feeling, recovering a genre by questioning it. They begin in darkness and end on a dank horizon, as we all do, a sense of sinking with the last light! The cyclorama gathers elements of psychodrama!

The work comes at us as an uncompromising painterly experience: a positioning within a climate where contemporary art, when it looks at nature, tends to do so mostly through activist conceptual projects, characterized by a care for and curiosity about the planet, involving both an intellectual investigative approach and an unquestionable commitment to the social. Let me mention, for example, three impressive examples—and throughout this essay I’ll try and situate Mendanha and Laffitte’s work within the larger context of contemporary practice—Mel Chin’s *Revival Field*, Mark Dion’s and Alexis Rockman’s project on r-selected species, and Alan Sonfist’s *Circles of Time*. I cite these works because of their manifest conceptual clarity where the idea has been weighed and worked through in detail. These artists propose radically distinct procedures that have nothing to do with Mendanha and Laffitte, whose work finds its meanings through the activity of “painting” and through the experiential. Yet, they are also extending the referential field and that may stand as a compatible radical gesture.

Sonfist’s work deals with the primal experience of creation. He notes: “to enter the main part of the sculpture, you must go through a tunnel in the earth and rediscover our geological past. What I have created is a circle, rippling in waves of rock, each concentric circle representing a layer of time, as with the growth of a hardwood tree. This is a visualization of the upper and lower strata of Tuscan hills. As one walks out of this ring, one enters a ring of laurel representing the Greeks, who introduced the tree to Italy. One then goes through an opening, which is close to the ground, and there you can feel and smell the Etruscan herbs. Then the passage rises, opening to view bronze castings of endangered and extinct trees, which mimic and represent the Greek and Roman heroes of ancient sculpture. In the centre of the circle is the virginal forest of Italy, that which existed before human intervention. Finally, to complete the histories of the land, I have represented its contemporary use by a ring of olive trees and wheat.”³ Our question here would be if the work actually conveys the symbolic weight and density that Sonfist intends? And secondly, whether the work produces the same empathy as the visual poetic image that he has managed to conjure up in his words? The success, or not, of the work depends on these factors, since he emphatically wants us to feel the experience. It hardly needs saying that the stress on physicality, the search for empathy and a sensation of total experience are also a key part of our experience of Laffitte and Mendanha’s landscapes.

A similar sense of catharsis underlies Chin’s project: a direct intervention testing the borders between agronomy and poetry. She works with specific plants that can remove toxics from the soil. The work carries both a social and an intense spiritual charge, attempting to expand life into a shape that keeps changing and spinning as it is affected by political and economic structures. This is, indeed, a wondrous work that carries over into the imagination, even if our experience of it consists essentially in gazing at a field!⁴

Dion, the third artist I mentioned above, is specifically interested in the representation of nature or, more precisely, the way it is officially represented in the context of a museum. He asks us what is it in this institutional context that comes to stand for nature, at a particular time and place and, also, for a particular group of individuals? All of these artists are working in the in-between spaces that may indeed be one of the most interesting spaces for the production of art today where art is seen as a questioning of the *status quo* and a call for the recovery of a critical edge.

Mendanha and Laffitte, however, confront us with an orchestrated spectacle in order to feel the intensity and immediacy of what they themselves felt, closing us in with a cry of faith in the cyclic process. What truly astounds is the strange but undeniable beauty of these images and the sheer scale: the sense of being engulfed and overpowered. It swamps us, just as the landscape itself has been swamped and underwater for centuries as a result of seasonal storms and floods. Surely, looking at these works, we feel once again the applicability of Kant’s *sensus communis*, by which he means not common *sense* but a common *sensibility*, capable of recognizing as universals simple, immediate manifestations of beauty. Over the last few years, contemporary criticism has seen aesthetic questions once again coming to the fore of theoretical concerns. Beauty is always manifested as appearance without ever being limited to it. It elicits reactions that are much too complex to be thought of as simply pleasure. Kant uses the example of a rose as something we all recognize as being beautiful. It still seems a viable statement, even if it is clear that different cultures may well read the rose in different ways! What art does is constantly redefine the concept of beauty as a changing quality recognized by collective consensus. The aesthetics of consumer societies should not be reduced to the lax comforts of the consumer eye. Pretty, professional finish is one thing; the *frisson*—troubling and satisfying—of beauty is something else!

Landscape has, of course, its own long history and Laffitte and Mendanha are adding to it. We can all recall how early in the 19th century the status of landscape painting was once again under consideration. Turner abruptly changed everything and invented new rules. Landscapes, claiming to be close imitations of nature, suddenly became the most popular form of art. Taste showed a new consensus whereby a peaceful scene with water in the foreground, reflecting a luminous sky, and set off by dark trees was something everyone agreed was not only real but also beautiful! Landscape remains, in many respects, a social construct; we tend to recognize it through a series of collective vectors. It was Constable who said that his art could be found under every hedge and his natural vision corresponded to a reality recognized by a collective psyche. He painted what they saw! Kenneth Clark in his highly perceptive, even if somewhat outmoded, *Landscape into Art* mentions Constable’s phrase, “the chiaroscuro of nature”, as describing two effects: “first he meant the sparkle of light, the dews, breezes, bloom and freshness, not one of which has been perfected on the canvas of any painter in the world [...] and he also meant that the drama of light and shade must underlie all landscape compositions, and give the keynote of feeling in which the scene was painted.”⁵ In other words, Constable’s view corresponds to the belief that there is a *reality* outside to paint and that we are all able to appreciate it. Manuel and Juliana, however, use photos to facilitate a distance from what otherwise might be too much on top of them, as if finding reality somewhat suspect: just one more human construct. They keep nature at a remove and are more concerned with freezing instants as part of a mosaic of the whole, more intent on creating a mood—a manifestation of immanence—than imitating reality.

As a genre, landscape has had a chequered career. When Gainsborough died in 1788, the entrance hall of the house where he lived in Pall Mall was lined with unsold landscapes. In other words, at the end of the 18th century it was not particularly appreciated. I guess the same could be said today where its appearances seem few and far between. Romanticism seems sick and suspect, out of touch with the dominant irony and cynicism of our times. Mendanha’s and Laffitte’s landscapes belong to an orphaned genre but they provide a perfect fold for a complex range of emotions and the complex story of place.

Storytelling and mythology reflect a region’s reality and in this instance we would do well to read Horacio Quiroga’s novels and tales to see how words can give the hidden shape. If Goethe called for more light and the Americans for more space, then here in Entre Ríos, amidst the lethargy and indifference of some and the mere subsistence and endurance of others, the call is for new beginnings. All has been permeated by all that has been and only from there can the new emerge!

Amidst the massive uncertainties that wrack our present climate, there is an inevitable rejection of the ideas that underlie the classical landscapes of artists such as Claude Lorrain and Gaspard Poussin. These gigantic figures served as examples for numerous other artists, including the fine English painter, Richard Wilson who used them as ostensible models and was able to build his own world upon them; taking from them the glowing effects of light or something of the Dutch style in his treatment of foliage where history is now understood as a partial reading with no absolute validity and where breaks do not have to be justified. Mendanha’s and Laffitte’s work appropriates from history what it needs as one more element in their image-bank. It is there to be spoiled and exploited. Their inclusion of miniature elements in the undergrowth and foliage may have a certain debt to Poussin but it is simply a visual and gratuitous debt; they know that their *undergrowth* is fully able to receive, hide, and absorb all extraneous elements. Our daily patterns of existence are no longer geared to a collectively shared set of hierarchies. Rationality seems to have less hold on us than chaos theory! An order imposed from outside no longer appears acceptable; everything seems to be moving into an unstable cyberspace.

Juliana told me that these works had served as a breath of fresh air, as a therapy that allowed her to get away from what had been becoming an excessive immersion in social and personal problems (she was referring to the socially charged images of the *Villas*, with their hints of Berni). There was, she said, something in the landscapes that she had always wanted to tell but that she felt incapable of saying or putting into words. What exactly was it? A sense of communion with nature? A certain predisposition towards epiphany? I doubt it! So what was it that she could not put into words? One can only speculate in the hope of throwing some small light on her remark. Was it a sense of awe before the sheer ebullience of nature? Was it a recognition of the power of nature to look after itself, as long as we don’t interfere with it too much? Was it a feminine intuition of the presence and power of birth and rebirth? Was it a feeling of human smallness? Lord knows, but what remains clear is that these works give rise to feelings and values of general human significance. Can this be seen as similar to what Robert Morris felt when he placed five basalt granite stones on the grounds of Documenta at Kassel in 1977? Yes and no! Morris was perhaps trying to provoke his public but he was also profoundly impressed by the history and inner life of these forms. Mendanha and Laffitte have clearly been impacted by the history of this landscape and they gather in its confused outpourings, its lyrical energies: the extraordinary evidences of its “poor” beauty. I recall the words of the poet, George Oppen, who asks us to begin again and again, each time further impoverished, as an integral part of our search for the meanings of our self and our lives.

Juliana also calls attention to her impression of losing herself within the landscape, as paralleling her experience when painting. We can all feel this sense contact with first things. Manuel similarly acknowledges the poetry of this virgin land but he is wary of all interpretative pushes towards the pastoral or the bucolic, insisting that our construction of landscape is primarily social and that we see what we want to see in it! There are few dangers of any collapse into the facile clichés of Romanticism and should they arise on occasion there are no fears. The landscape is moved by its own energies, dank and tangled; they are not always in control!

I recall another American poet, Ed Dorn, who said that: “Landscape both forms and informs the people who live within it.” There may be few signs of the human in this vast forty-five metre work, set along the Uruguay River, but silence and the absence of the human have their own ways of talking. The series serves as the occasional recipient for miniature images, in the style of Poussin, small evidences capable of carrying a certain allegorical weight that refer to the history of both place and nation. They are there lost in the landscape as we ourselves are. They are images of things that have stuck or suddenly entered the artists’ minds. If we look carefully we can find a chaná sceptre, a human figure, an ear, a pair of shoes, and a helicopter. Each object has its own story. They are not related but they lie easily up against each other. It is an inclusive system where the topography and psychology of place call in fragmentary stories.

The sceptre is an archaeological trace that goes back to the originary inhabitants of the delta, an Indian tribe, the Chanas, a nomadic population who roamed the area. As legend has it, when they caught a prisoner, they feted him for a week before eating him so as to acquire his powers. Nothing seems to have changed very much! Their artifacts, many of them carved out of horn, can still be found buried in the ground. They evidence a way of living and serve as guardians of a history.

The dwarfish, anachronic human figure seems like a spillback to these times. He is there because he also comes from there but his inclusion is purely anecdotal. Keto is somebody Manuel and Juliana met on their wanderings through these woods, a solitary hermit who lives with his animals, almost without contact with humanity. He belongs to the landscape, asserting his independence and choice of life-style: one that refuses to integrate, fiercely antisocial, and outside the norm. The nightmares of Argentine yellow journalism also permeate, as might be expected, these bushes and trees. As we come across them, they ask us to remember. There is a sinister Van Gogh ear that seems as if it

could have come from David Lynch’s *Blue Velvet* or simply stand as a grim reminder of a settling of accounts between drug gangs. We can also find, hanging abandoned from the branches of a tree, a pair of Topper dance shoes, limp but modish symbols of the tinsel *glamour* of barrio life in the urban sprawl of Buenos Aires. At one level, they refer to the fire in the Cromañón Dance Hall, one of the major tragedies of recent years where so many lost their lives; and, at another level, symbols of the presence of a macho drug dealer, known by all in the barrio, who loves to flaunt his wealth and dazzle any of the young girls packed into the dance hall in search of her Saturday night escape-from-it-all! These image symbols seem to suggest that there is no escape into the idyllic and that Nature is always supremely indifferent to how it is used and to human fate in general; it remains obsessively engaged in its own, endlessly repeated, struggle to reproduce itself.

There is no single narrative holding these landscapes together; yet the fact remains that the land across time collects stories—things that have been dropped, left behind, hidden, abandoned, or forgotten. History is the story of man in place; it presents an accumulation of archaeological, social, anthropological, and ideological layers. It is literally his-story. The land is indiscriminately receptive: a silent witness. These small details are memory presences, problematic reminders, out of scale, like small perverse irritations, incomplete and unrelated. Yet, they introduce new layers of meaning. Undoubtedly, the most telling can be found in the last panel, lost amidst the mist and fog and flying over the estuary of the Uruguay River. I am referring to a small military aircraft or helicopter. When we come across it, we inevitably experience a shudder of recognition that takes us back to the coldest and cruelest years of the Dictatorship (1976-1980) when the so called Death Squadrons dropped body bags into the water, murderously adding to the terrible and endless death-toll of the missing. These bodies were often washed up on the banks of the river and left stranded there as stark evidence of heinous crime.⁶ A recent work on this dark period grimly notes: “If you throw bulky things into the waters, they will be returned to you as truths. The river does not lie”. Nothing, indeed, lies in Nature. It permits time and solitude for reflection and it has the power to bring us up against ourselves. This final panel trails off into a litany: a slow but uncomfortable embrace. It is a tremulous horizon line, allowing us a certain sense of freedom as we come out into the sky and air but taking it away again through the presence of this bleak reminder of a history that cannot be forgotten and for which there is no forgetting.

On Monet

As I said earlier I’d like to look at three cases that throw light on this formidable series. All three are obvious and there is no need to make apologies for their eurocentrism. The first, that of Monet, corresponds to what is, perhaps, the immediate reaction of most of us when we first see this work; and the other two constitute, perhaps, the two most evident practitioners of the genre: Gerhard Richter and David Hockney. None of them can be seen as major influences but they all, almost inevitably, are presences within the work.

Amongst our first impressions or reactions before this *spectacle*—and there is, perhaps, no better term—may well be the image of Monet’s *Waterlilies* in the Tuileries, but it is an impression that quickly fades since Monet’s subject is the representation of bourgeois pleasure: the rich natural beauty of a pond whose surface is scattered with flowers and the play of light, and amidst whose subtle reflections we can undoubtedly include an emerging middle class’s own contentment with itself. In other words, it is an image that unproblematically delights. Monet was talking of a new hedonism, of the comfort and aspirations of a middle class who found themselves with time for diversion: picnics, boat trips, restaurants along the riverbank at Argenteuil, a sense of general well-being and a progressive upward movement in terms of class. The natural beauty of the water lilies is enhanced by the social satisfaction of having the time available to go and look at them.

At Giverny, Monet was fully able to indulge himself and may even have complained about the fact that the railway line cut him off from direct access to the pond and about the noise from the four trains a day that intruded into his comfortable silence! In many ways, he seems like a character out of Chekhov’s *Cherry Orchard*, who felt that the bustle of life around him, especially at the weekends, was part of the price of progress, and even occasionally gratifying. It can come as no surprise to learn that Mendanha and Laffitte, however, remain unconvinced by the comparison. They have taken another route, a more disturbing *spectacle*, closer to our contemporary reality: a banal and prosaic provincial landscape often subject to rain and storm: no sugar, no Sunday picnic, no fun and games, just token litter scattered haplessly in the rampant undergrowth or hanging from the branches. It is a bleaker reality—with an indomitable nature and an elemental fight for survival. It is battle that is fought and will be fought again and again and belongs, at the same time, to a process of rebirth and to a joyous and fertile act of defiance.

None of us would question that both scenes visually overwhelm as an all-pervasive telling and that both artists present cinematic images that have the power to haunt us. We are asked to register an

initial blast, then to step back in order to take it all in, and then to step forward to concentrate on detail and to enter the space of the action. Manuel’s and Juliana’s world, however, is a very different one from that of Monet—more a matter of picking up stuff in the Palermo studio, bunging the kid into the car, and driving over to Entre Ríos to take a mass of digital photos! Their landscapes are uncomfortable, impossible to penetrate, and the branches reach out, scratch, and tear. They are not European and domesticated landscapes but New World ones, young, and wild. They assert the bare minims of existence; and they know that the only thing that does not change is the will to change. Monet comforts and cuddles, his themes are light, surface, and colour; whereas Manuel’s and Juliana’s are more tragic, death and rebirth, entanglement and abandon, fertility and, perhaps even, a certain tough promiscuity. They deal with a semi-hostile, waterlogged ground that is imbued occasionally with a translucent flurry of light, as if momentarily offering a promise that we might finally be able to reach what we have been looking for. Monet presents nature and tries to capture light (in other words, he deals with a technical challenge that moves him closer to the truth); Mendanha and Laffitte deal with an overwhelming immediacy, metaphor, and raw feeling: undomesticated forces were resilience and resistance are required if we are to get out of the undergrowth and start to untangle our lives!

Manuel’s and Juliana’s work comes straight at us: it is frontal, powerful, and gesturally extravagant. It carries no whiff of complacency, no promise of relaxation in the sun, no facile seductions but rather a direct experience of nature’s raucous energy. Life is hard here: a constant grinding down, backbreaking tasks, and hard won growth that knows no order. They went there, but they don’t live there! Monet, on the other hand, moved to Argenteuil, just before Christmas of 1871, and lived in the town for the next six years. Friends used to come out from the city to see him, such as Renoir and Sisley. They stayed with him and painted. Caillebotte lived across the river. It was a calm, pleasurable existence and throughout this period Monet produced over one hundred and fifty works depicting the town and river. His concerns were multiple: what paint can and cannot do and, above all, how to define the relationship between man and nature that is so deeply rooted in the European consciousness. It is a totally different agenda from that of Mendanha and Laffitte.

T. J. Clark suggests that Monet believed that nature possessed a consistency in a way that nothing else did “It had a presence and a unity which agreed profoundly with the act of painting”⁷ Monet felt himself part of a tradition that needed to be rephrased and extended: Courbet, the Barbizon School, Hobbema, Ruysdael, Daubigny, Jongkind, and Corot. The gist of the matter was the interdependence of man and nature, and not nature by itself. His work deals with this provisional relation—the extent to which man makes the landscape or is made by it. In Monet’s work nature gathers in and registers human progress, accommodating first the farm, then the thriving village, and then the nestling town, and then finally the factory and the smoke. Monet took off to Giverny because it seemed less spoilt, despite all his efforts whilst living in Argenteuil to balance factory chimneys and tree trunks, or yacht sails and commercial steamers, and thus set industrial presence at a distance. These preoccupations are irrelevant to Mendanha and Laffitte who see landscape as independent and indifferent, damp and fertile, alive with hidden orders bent solely on repeating themselves They present a difficult but dazzling order: an image of organic meshing of forced juxtapositions rather than natural harmonies.

Both artists enclose us within a circle where we find ourselves standing in wonder. Yet, for Monet, landscape could hardly be construed without human intervention; whereas Entre Ríos is a determined and irrepressible declaration of freedom and reaction whatever the circumstances. It is not the man-made beauty of garden and pond that even as it surprises remains beyond question, but rather a strange beauty that we did not know was there and that steamrolls us without sophistication. Looking at these fifteen *tableaux* we sense the spontaneity of rot and profusion, the dormant humus and the ongoing process of growth. One hundred and fifty years after Monet, Mendanha and Laffitte treat landscape as, perhaps, one more image amidst the barrage of visual information. It implies a different understanding of the role and place of nature in our live. They have discovered that it matters to them and, like Monet, they have used it to test ways of extending landscape painting’s range of reference.

Monet incorporated the leisure industry into his painting: people boating down the river to look at the villas, eating at the restaurants, and generally relaxing *en famille*. There is a unity and a charm; people are enjoying themselves. There is orderliness and domesticity and Monet’s act of complicity allowed painting to become more light-hearted. For Manuel and Juliana, however, landscape is sensation, a recognition of therapeutic power manifested in one of its simplest and most unprepossessing forms but still capable of a garrulous, partial, and somewhat tormented critique.

Size is, of course, central to this spectacle. Monet started painting the Lilies back in the 1880’s but the works seen today in the Orangerie date from 1917 until 1926. In other words, they were produced in the midst of the depressing aftermath of World War I, one of the major carnages in

human history. Monet was consciously looking for the decorative as a kind of panacea. He had already suggested back in 1908 that he was thinking of using “the theme of the *Nymphéas* for a decoration. Carried the length of the walls, enveloping the entire interior with its unity, it would attain the illusion of a whole without end, of a watery surface without horizon, nerves overstrained by work would be relaxed there, following the restful example of the still waters, and to whomsoever lived there, it would offer an asylum of peaceful meditation at the centre of a flower aquarium.”⁸ And, in much the same way, Matisse spoke of searching for an art of equilibrium, purity and tranquillity to produce a sedative for the intellect. For Monet, the production of this series caused him a number of problems. It led to a fight with his health, since he was having trouble with his sight and also to serious disagreements with the politicians as where and how the work should be installed. He was constantly destroying pieces because he was unsatisfied with the results. Yet the emphasis on the decorative remains a constant, as is vouched for by the fact that two of the pieces from this series were reproduced as Gobelin tapestries. Manuel and Juliana show no interest in secondary effects and feel little or no sympathy for the idea of decoration. They want to free landscape, to allow it to speak in its own terms; they are more concerned with the bare power of image, with confrontation, question, and critique. They seduce but the interrogatives remain present.

Impressionism dealt with the kaleidoscopic play of light, as registered instantaneously on the retina in a glance. What was interesting for Monet was the way he was able to incorporate two distinct senses of time into the work, not only the brisk surprise of a glance but also the extended wonder of meditation. Mendanha and Laffitte are engaged in an equally complex operation, transferring what they need of the photographic image to the work but also introducing the improvisational play that is associated with the freedom of painting, selecting and framing lyrical and dramatic elements, bringing them into the tensions of the work as a whole, and fusing different times, moods, and perspectives into the ongoing totality of the image.

Monet felt the weight of a tradition and the direct presence of a range of artists who were able to help him in clarifying some of his interests and whose work served as a clear contribution to the language of Impressionism. I am thinking of Renoir, of Caillebotte’s use of decorative ensembles with circular motifs, of Morisot’s exploitation of mural scale, and of Boudin’s sense of the fleeting condition of clouds; Mendanha and Laffitte assemble a much more eclectic mix of possible visual aids rather than specific influences. It is a roll call that might well include Poussin, Kiefer, Richter, Hockney, Monet, Berni, Friedrich, etc. There is no need for coherence. They are there, as it were, to consult but they have no specific influence on the work. Their sense of continuity is not a step-by-step building, it is more a matter of image-plunder and endless appropriation. Images are all at hand; they are there to be used and, as such, an important part of the procedures behind their day-to-day choice of iconography.

Both artists have felt the siren calls of working in series: the former with themes such as *St Lazare* or *Rouen Cathedral*; and the latter, with the *Skulls* or *Red Riding Hood*. In the *Waterlilies* Monet gives us above, below, and upside down reflections; and Manuel and Juliana, similarly, change the angle of viewing and the viewer’s distance from the scene, so that we move in and out as entangled and enthralled witnesses.

Monet used two metre high and four meters wide canvases to complete this decorative suite. He worked outside in spring and summer and then, in autumn and winter, refined what he had done in the studio. To house the work he had to build a new studio—an eye sore in his opinion—where he was able to set out as many as twelve canvases, twenty three metres in length, twelve in width, and nearly fifteen in height. It is very different from the cramping situation of Manuel and Juliana’s studio, who won’t have seen the series grouped together until the works are finally installed in the museum, apart from digital mock-ups that serve as a practical visual guide but lack, of course, the effects of physical presence. Monet refused to make any photographic record of the work’s progress until he was satisfied with the results; Mendanha and Laffitte have used photography as a support mechanism for the construction of their images and constantly play with them on the computer!

Clemenceau⁹ tried to persuade Monet to donate his entire suite to the state as a monument to peace! Initially the government had talked of commissioning a building to house the series but they failed to come up with the money. Negotiations stretched on and on. Monet was far from convinced that the Orangerie was the ideal site and wanted curved walls. The project was finally ready three years behind schedule in 1927; it had all been a huge battle but Monet refused to compromise on any of his demands. It had taken a huge toll on his health and, in 1926, he was diagnosed with a lung tumour. He died on December 5th, 1926, without ever having seen the works installed. On his desk was copy of Baudelaire’s poems, open at the “Stranger”: “I love the clouds ... the clouds that pass over there ... the wonderful clouds” and these words may well have sustained him as he painted the triptych. It is to be hoped that history will not be allowed to repeat itself.

There is nothing sublime about these landscapes from Entre Ríos: no Friedrich style encounter of man standing astride a mountain in the Swiss Alps between life and death, between one world and another. It was simply a chance incident—a weekend trip—that took Mendanha and Laffitte into what has become a rereading of the genre. The circumstances have little in common, say, with those of Richter and Kiefer who both consciously relive Friedrich’s encounter and do so within a culture that is acutely aware of its immediate history. It is highly probable that these two German artists, after the debacle of the Second World War, with its murderous insanity and ensuing guilt, were left devoid of ideological belief and orphaned in terms of country.¹⁰ These were highly compromising circumstances for any trappings of the sublime and Richter’s landscapes choose to keep a cool distance from these issues or, at least, give the appearance of so doing. Mendanha and Laffitte have no place for the Romantic sublime but they do find metaphors for their precarious economic situation in these landscapes and introduce fragments that can be read as ideological or social criticism.

Richter’s first landscapes came from a trip he made to Corsica in 1968. He has always tended to consider them as something apart from his normal output but he has continued to produce them ever since that time as a key part of his work, especially in their relationship to his abstract paintings. Richter has frequently argued that all he has ever wanted to do is to paint a beautiful image. This can be construed as a tacit acknowledgement of the Kantian *sensus communis* that I have already mentioned and that allows us, whatever our culture, to recognize something as being indisputably beautiful: a rose, a sunset, a seascape, a landscape. It is interesting to note that for Richter these landscape motifs were only paintable if he disassociated them from his professional career and interests, and thus saw them as private objects for his own pleasure. It was a clear strategy of resistance to the avant-garde project of progress. Yet, it is also true that Richter soon included these works in his exhibitions and thus saw them as important to his artistic discourse. To turn to landscape, seen as a highly conservative genre at this point in the late sixties, implied a subversive positioning on his part that went against the grain of the time. It may well have carried a sublime charge that might effectively permit comparisons with the work of Gaspar Friedrich who had also lived in Dresden for a time and known a similar experience of nature. Indeed, Richter notes in a letter to Jean-Christophe Amman that Friedrich’s works do not die, what dies are the surrounding ideologies that accompany them. He insists that a good work goes beyond ideology and stands as an art that needs to be defended and seen. By extension, therefore, there is nothing to prevent an artist from painting in the way that Caspar David Friedrich did. Richter, however, does not do so through a direct confrontation with nature as Friedrich did but rather by representing his surroundings through images drawn from a mechanical means of reproduction, approaching landscape painting through the technical conditions of photography.

How, then, does all of this relate to Manuel’s and Juliana’s extraordinary series? Both revitalise landscape using photography as a medium for registering and organizing what they have seen and both transpose the image into something that carries an unexpected drama. The German artist uses sea and sky, a vast expanse of nothing; the Argentines recover unprepossessing, flooded woodland and charge it with new energy by mirroring its own natural processes. Richter asks us to loose ourselves in these seascapes, works such as *Korsika* 1968, *Seestuck* (Marina) 1969, or *Seestuck* (Marina) 1975. They appear not so much as individual works since he is pasting or collaging together clouds from one photo with a sea from another, and as a result the wave and cloud formations are often incompatible. Mendanha and Laffitte also adapt the photographic image to heighten the final result. Richter’s perversion is not so much a strategy as an attitude; his commitment to a beautiful image remains unconditional. Manuel and Juliana are less programmatic. They too are engaged with a quest for the breath-taking image: and although their work does not yet have the complex conceptual layering of Richter’s, they are slowly engaging what promises to be an equally complex monologue. They are now around the same age as Richter in the late sixties but their context is radically different. They are part of the global *chill out*, part of the high-tech chatter, part of a very different society with a repeatedly bruised economy where much of the population exists below the poverty line and where the middle-class is being dismembered. Their definition of beauty is not something technically polished and perfect, as in Richter (although also let me say that his understanding of beauty is much more complex than those two adjectives suggest), but rather an uncontrollable cruder blossoming that affirms the power to keep on living whatever happens. Where Richter pushes us out, they draw us in, making us part of a dense choreography of death and resurrection; they sing muted songs from the greyness of the delta, the soaring beauty of a requiem!

Richter has said, as if wanting to leave no doubt about his position: “Landscape is beautiful. It’s probably the most beautiful thing there is.”¹¹ And, as if wishing to elaborate further so that there can be no doubts: “I wanted to correct the false impression that I had adopted an aesthetic viewpoint. I didn’t want to see the world in any personal way. The abstract pictures show my reality, then the

landscapes and still-lifes, show my yearning. This is a grossly oversimplified, off-balance way of putting it, of course; but though these pictures are motivated by the dream of classical order and a pristine world—by nostalgia, in other words—the anachronism in them takes on a subversive and contemporary quality.”¹² *Show my yearning*, we can understand that phrase in relation to Mendanha and Laffitte and palpably feel it going on within the works, not, of course, in the same way but certainly as a manifestation of the spirit of their times. Richter’s dilemma in the late sixties was rooted in the socio-economic and cultural conditions of Germany, as well as in his struggle to find a place in the international context. His landscapes and seascapes ask specific questions concerning tradition and also the possibilities of contemporary art as a practice. Mendanha and Laffitte are also asking pertinent questions about the directions being taken by both culture and society in Argentina: i.e. how are contemporary practices affected by national conditioning, and how will these landscapes of Entre Ríos be understood in local and global contexts?

Richter, in fact, turned to painting landscapes when he felt that his work was being pushed into the wilderness that it was no longer central to the discourse around *urgent* contemporary practice. Landscape appeared as old fashioned, conservative, somewhere to take a breather and sit out for a time on the side-lines, especially after Palermo had reduced it to a horizontal blue line or when Smithson was literally out there in it producing *the Spiral Jetty* and digging desert craters. As I have just said, Richter, in turning to landscape, was exploring critical questions for contemporary art and may well be that Manuel and Juliana are rephrasing some of these questions at a remove. Both artists refrain, even though for entirely different reasons, from using the figure as a rhetorical presence.¹³ In the German context it would have had not only romantic overtones in a clear echoing of Friedrich but also fascistic ones since everybody would inevitably recall the fact that the Führer retreated to the Alps in the late thirties. Argentine politicians seem unlikely to adopt any grandiose gestures of this kind! The heroic has no place in this Argentine landscape but the work looks at social and economic connotations that hide within it. Richter refuses in what seems like both an aesthetic and ethical stance to see the mountain peaks as monumental or majestic forces and thus inhibit their association with an immediate Nazi past. In the panoramic *Alpen* (1968) he collapses the view, dissolving the image of the peaks in troughs and twists of grey paint. Manuel and Juliana also seek to merge aesthetics and ethics, they are astounded by the mysterious power and beauty of the ordinary and by the healing energies of nature, and there is a kind of Wittgensteinian assertion of “to imagine a language means to imagine a form of life.”(*Philosophic Investigations*, 1.19)

Buchloh says of Blinky Palermo’s work that we are talking about “the manifest articulation of the culture of chasm”.¹⁴ It is a remark he could have, just as easily, applied to Richter. The contemporary artist lacks the spiritual foundation that supported Romantic painting: the feeling of God’s omnipresence in nature. Things have lost their transcendental edge; they are emptier and encroach upon us in a darker and more threatening sense. We seem to be returning to wild and uncultivated excess; there is often a dimension of loss and alienation, of bare bones, and chaotic structure. If Richter, compared to Friedrich, shows a landscape of unprecedented emptiness, having removed the figure with which the spectator identified; then Mendanha and Laffitte, compared to Richter, have felt the wanton pleasures of nature’s anarchic independence, its capacity to invade and overrun the signs of the human. Richter creates desire but the desire is unfulfilled; Manuel and Juliana, in fifteen panels, 300x200 cms, forty-five meters of work, hold nothing back and seem also to situate us at the gates of the culture of the chasm!

On Hockney

For Mendanha and Laffitte, Hockney’s existential and experiential involvement in what he paints make him, perhaps, an emotionally closer figure than Richter. Hockney has been working on his astounding series of landscapes in North Yorkshire over the last few years. We can find the same kind of passion and commitment and the same kind of obsessive return to place. Mendanha and Laffitte don’t paint *au plein air* as Hockney frequently does but they return, as if hooked, to Entre Ríos, to follow the seasonal changes and keep in touch with some of those who are living there. Each artist has his own reasons. Hockney wanted to get back to the land and to the origins of his own life. He also wanted to explore the medium of watercolour. Manuel and Juliana have been working on this series for more than five years and they have also found themselves becoming interested in watercolour as a kind of relief in scale and technique.

Both artists have been engaged in a torrential production. Hockney had come up against the issues of life and death as inevitably happens at his age, and in the process he discovers “its opposite... the love of life. Which I think is a much greater force.”¹⁵ His mother was ill and living in a nursing home in Bridlington where he also took up residence. His friend and patron, Jonathan Silver, was also dying. Hockney used to drive across the moors to see him, and repeated the same journey for weeks. This act of repetition, tinged with intense emotions, led finally to a pair of astonishing works: *The Road Across the Wolds* (1997) and *Garrowby Hill* (1998). They give us a view of the plains

and the city of York as the road climbs up to eight hundred feet. These two landscapes are not so much representations of an actual scene as composite landscapes, made up of the most significant details that had stuck in his memory from the drive. They stand as indisputable celebrations of life. Mendanha and Laffitte also present a composite image that is also finally a celebration of life with Nature as the battle-ground. The poor and the primordial, the battered and the broken, the buffet-ed, the beaten, fight their endless battles. It has all been done before and will be done again! Life returns and with it moments of stillness and quietude; waters lie still and sweet, left behind in a sky blown blue; bare branches push up towards their next spring; a green flurry of new life scurries along the ground; reflections are caught in the water that softens shapes into liquid lines. Go in and you will not come out unscathed, something will cling to you or scratch you from behind, your feet will sink into the mud, yet you will also feel the dazzling intricacy of the dance, the soft pleasures of light and shadow, the ability to adapt and an innate flexibility. It is a long way in mood and meaning from Hockney’s tunnel of trees and well-trodden track that leads to a well-husbanded farm. This is not a domesticated English landscape but something more basic and brutal, more anguished and direct. Hockney wanted to paint where he came from—the Wolds, the chalk hills with tiny little valleys without any rivers running through them, a deeply human space. He was concerned with detail: “I was going back and forth watching the surface changing. These are the terms, I believe, in which primarily we feel these landscapes. I began to notice how last week what was golden now had all these little dots on it from those machines, which were like pregnant insects laying eggs. In the evening shadows one field would be green and another would have those drops on it, another would have sheep.”¹⁶ Mendanha and Laffitte deal with a virgin land that knows few people and where de-tails are harder and where subsistence seems a basic truth.

Hockney’s landscapes give us a sense of domesticated living. He has worked here in the fields during harvest-time in the fifties. There is no single perspective; he introduces multiple horizon lines into the same work. Manuel and Juliana make us feel more as if we were crawling through them to find a way out, entrapped in a hostile fascination; they don’t belong to us or to anybody. They constantly vary the distance from which we approach and things easily become uncomfortable. Both artists want palpable immersion and are searching for potential meaning. Hockney believes photography deals badly with space but use it as an aid to the construction of the image. Hockney talks of the way Vermeer catches the vibrancy of colours and how he manages to make his images glow through the layering and the building up of thin layers of colours, one on top of another. Manuel’s and Juliana’s materials appear to allow no such subtlety but, if carefully mixed, they are equally capable of blending colour and have a freshness akin to that of oils. Hockney seeks to capture the experience of space; Mendanha and Laffitte are more concerned with how nature crowds in, chatters, broods, and asphyxiates. They want to communicate its presence and relentless activity. And then in both artists there is the question of how to treat the phenomenon of the tree! Hockney returns to the skill and intimacy of the hand. He talks of Rembrandt and of the calligraphy seen on the Chinese porcelain pouring into Holland at that same time in the mid 17th century. He also points to Christen Kobke’s—a Danish painter from the early 19th century—mysterious meditation on landscape: “see how he is clearly tracing the exterior silhouette of the trees—much the same way, once again, that Andy Warhol did when he would trace from photographic slide projections. Simul-taneously recording the contours of the object while effacing, as it were, to the extent possible, any trace of the hand doing the recording.”¹⁷ Manuel and Juliana centre on the strong graphic lines that articulate branches and trunk, the filigree of new shoots, the dense weaving of colour, form and texture, the exposed roots, the canopy that separates earth and sky, and the dead pieces of wood, broken off by the wind that lie around everywhere.

On Landscape, Art History, and Inevitably Chinese Art

“Rembrandt,” says Hockney, “evokes the life-force of the tree but he recapitulates that force, how it is, growing out of the ground towards the light, in his act of drawing with his bold and lively up-and-out stroke.”¹⁸ His own landscapes are impregnated with a sense of how alive the land is, and witness to the changing colours, texture, and feel. He argues that one of the benefits of watercolour or painting is that they allow the eyes to wander: “trees are very beautiful. I’ve always felt that. They’re the largest plant, which is one of the things I love about looking at them, probably everybody does. And another thing about them is you get to see the life force.”¹⁹ Trees pull us out; time pulls us down. Constable was the first English painter to engage the English landscape in an authentic manner: blustery skies, groves stripped bare, trees stark and skeletal. “With Gainsborough, for example, by contrast, you merely get a generic backdrop. But Constable is clearly out there traipsing through the Suffolk coun-tryside; you can almost sense the mud on his boots.”²⁰ Hockney, likewise, is out in the fields sketching and then goes back to paint in the studio. He wanted to paint at the scale of Constable and thus had to deal with the problem of how to transport that size of canvas out to the country, to work and be able to see past the expanse of canvas itself. He used to anticipate the colours he would have to use by checking the weather forecast before he started out on his trip. Manuel and Juliana work in the studio, surrounded by an array of plasticines from which they can mix their colours. The photographic

image is laid out flat in the heavy frame and initially is completely visible but as they begin to work the image gradually gets obscured and replaced by a freer, more tactile version, responsive to changes that stem the formal or atmospheric demands of the work itself.

In correspondence, Manuel mentioned ancient Chinese scrolls as an influence on the way they want-ed to show this vast work: a similar hiding and revealing of scenes. I take their point but just as per-tinent seemed to be an article I happened to be reading on the reasons behind the almost dispropor-tionate size of Chinese contemporary painting that mentioned Yun-Fei Ji’s, *Water Rising (2006)* as one outstanding example. Contrary to traditional display in which the hand scroll is shown in sections, this piece shows the entire painting at once. Manuel and Juliana do something very similar, forcing the viewer to shift back and forth, caught between wanting to see the entire piece and wanting to follow the details by focusing on discrete sections. Scrolls were, of course, laid flat and not mounted verti-cally as Ji has done on a wall. The eye naturally has to move vertically to read the details. This work is 57.2cm x 1143 cm and the size creates a very different experience since a number of the figures are truncated in the middle. The miniaturisation of the figures, reduced to a quarter of the height of the work, draws us into the space to see what is going on. Manuel and Juliana occupy an even larger space where the human is secondary. Both works take issue with any tendency to fetishize the indi-vidual and his or her capacity for agency. Both make scale into the protagonist!

I have mentioned Poussin, the exemplary classicist, but what is it that he can offer Mendanha and Laffitte? Possibly, the idea of the placement of detail within a landscape or, to put it another way, the discipline of thought. Poussin turned to what would have been seen as pure landscape fairly late in his life. One wonders why, especially given his belief in the essentially moral character of painting. The answer seems to be that he wished to give logical form to even the natural disorder of land-scape by exploiting the harmonious balance produced by the vertical and horizontal elements in his design, thus creating a sense of permanence. That would seem an anathema to Mendanha and Laffitte who are engaged with an organic chaos that structures according to its own spontaneous orders. This ordered disorder seems truer to life than Poussin’s proclivity to the golden section as a means of imposing harmonious balance on the world. Landscape invariably lacks vertical elements (except trees) and Poussin introduces architectural elements to compensate. He thus guarantees a scheme of balanced proportions. These ideas would come to influence Cézanne and Seurat. Today, however, the artist does not inhabit a social space capable of believing in any ideal order; neither do the inhabitants of Entre Ríos! Poussin sought to establish right angles, an order that nature herself does not provide. He did so, as if to cement the authority of his own beliefs but such a vision can only be imposed by a society that itself believes in the possibility of order. In other words, we are talking about the ideal order that Poussin came to define as the heroic landscape. In his illustrations for the story of *Phocion* he warned specifically against the fickleness of the mob who dangerously threaten all established order. Nature was applied and subservient to his own purposes; it stressed the inherent order of an unimpaired nature: the sensuous mixed with abstract thought, the ideal and the real through a sense of design nourished on observation. Manuel and Juliana, however, know and espouse the order of disorder, including the fragment. They turn to these landscapes because they see their lives reflected in them and they have no desire, nor is it possible, to bring them into any pre-established order. They are at ease in the unsatisfactory present. These works are moved by care and care is one of the best definitions we have of love—and deep within us we know we all need it, just as we all know that in these dank woods some will lose their reason and others find satisfactions that they have not known before!

1- Sauer, C.P, *Land and Life*, Univ. of California Press, Berkeley, 1963, p.321

2- Mendanha, M., e-mail correspondence, Nov. 2012.

3- Sonfist, A., *Nature*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel and MIT, ed. J.Kastner, 2012, pp.154-55.

4- Maybe De Maria’ s *Earthfield* produces similar reactions.

5- Clark, K., *Landscape into Art*, Penguin, London, 1956, pp. 87-88

6- Mendanha and Laffitte told me that in 2012 they were given a copy of a book called “*El lugar perfecto*” (*The Perfect Place*) where these practices were fully documented.

7- Clark, T.J., *The Painting of Modern Life*, Princeton U.P., 1984, p182.

8- Monet, C., in C.Stuckey, *Waterlilies*, McMillan, N.Y., 1988, p.18.

9- Also, perhaps, worth commenting that despite the efforts of no less a figure than Clemenceau, nobody stepped forward to buy the whole series of *Waterlilies* so as to preserve them as a group; we should, therefore, also begin to wonder about the fate of this series in the crowded, ill-defined space of Argentine contemporary art. The individual panels need each other and should be kept together as a series!

10- Surely the best way to understand their fascist salutes is as a gesture recognizing the impossibility of separating themselves from the overriding sense of guilt, as the ironic assumption of a *mea culpa*.

11- Interview with Rolf Gunter Diest Gerhard Richter *The Daily Practice of Painting, Writing 1962-1993*, edited by Hans Ulrich Obrist, MIT Press, Anthony d’Offay Gallery, London, 1995, p. 64.

12- Richter, G., *ibid* from a letter to Benjamin B. Buchloh, p.98.

13- It is curious that Richter, in his digressionary strategies, chose to make use of the image of a skull, and even though his intentions were very different, one can’t help wondering if his work had any influence on Manuel and Juliana in their use of the same theme.

14- “The Palermo Triangles” in Cooke, L., *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977*, DIA Foundation, N.Y., 2010, p. 43.

15- Weschler, L., *True to Life, Conversations with David Hockney*, Univ. of California Press, Berkeley, 1998, p. 98.

16- *Ibid.*, p.102.

17- *Id.*, p.191

18- *Id.*, p.192

19- *Id.*, p. 202.

20- *Id.*, p. 208

I'm a sucker for a good story, and there's an eternal and haunting one, called Argentina, being told at the Museum of Modern Art, Buenos Aires, in fifteen chapters, by Mondongo. These contiguous landscapes take us on a beautiful and hazardous journey into the unknown. The unknown, of course, is life itself, a mixture of light and shadow, of growth and undergrowth, of brambles and tangles and deciding where to step, what to trust, which direction to go. Along the way, we find evidence of those who have trod these meadows and briars before us—earmarks, if you will, and in this case, in panel #6, an actual ear on the ground. In the eighth chapter of the journey, the center panel, we arrive at a blue waterway, sunlit and serene. An oasis. We want to stay. Forever. But time waits for no one, and we have miles to go before we sleep, more chapters to live, before we reach in the final two panels the sea and the open sky. We seem to have come to the end. But is it really the end? Or is it simply time to rest on the shore before setting sail into the distance, whatever it may contain?

Beyond the Cattle Gate

One night I had to be on a mountain in Entre Ríos, after getting off a train at a station well on its way to abandon. Some friends from high school were waiting for me to go fishing and camp out on the mountain. I didn't make it that night because I got held up working, an odd job, and I had no way to let them know that I'd be late, but I still went the following night. They were no longer awaiting me: my friends had grown tired of waiting for me the night prior at the cattle gate. It had a sketch map that pointed out the village square, a few streets, the farthest houses (even the dogs that guard those houses), and one last street that turns into a path, interrupted by the cattle gate and farther along by streams and some major mistakes in the topography, even though—now I know it—nothing natural can be so large on a mountain; everything is on a human scale. The sketch map had been made by a hand that knew the place and it came accompanied by a story that foretold the things I would cross on my path. But that sketch served a purpose for the little town. After jumping the cattle gate, I no longer found myself on that map. It had rained and the stream was overflowing. It seemed like a good idea to follow the stream to the left, seeking the camp, the lights of its embers, the bonfire. After a short distance, I could turn around and seek the path in the opposite direction, I thought. It seemed like a good idea, but I got lost. I realized it when a strong light came rushing to me parallel to the ground, head on, which, after initially provoking fear, calmed me. It curved and straightened out parallel to me, revealing a locomotive pulling forth a few train wagons, and its lights showed me a bridge that crossed the stream. I knew I was close to a path, a bridge, and I knew that this path was not shown on the map. That the sketch map or what it was showing was far from where I was at that moment, in the middle of a mountain where no maps serve any purpose. It is not easy to find your bearings on a mountain, at night (it isn't by day either, but that's another story). Dawn struck at some point of those long hours after a few shakeups due to pigeons taking flight behind me, twigs cracking in the darkness, and cows, alive and foolish, in the middle of the night, as well as a dead cow, surrounded by flies, wedged between two logs, drowned by the rapids of the creek whose water level was already lowering. Dawn struck and the mountain ceased to be a series of big stains, darker than darkness, and a white fog began to lift. A fog that, despite its opacity, showed details, shades. The sun came out and put the landscape ahead of me into order. I had returned to the world. The purpose of a map is to guide, to show whatever it finds relevant above all else; Mondongo's paintings resist that idea. Unlike maps, they are not synthetic, and on the contrary, I'd almost say the reason for their being is to abound in the first person; to slow down time, even freezing it, rather than rushing to reach a destination. These paintings are what's beyond the cattle gate. You must jump it to appreciate the pines, dikes, dried creeks, and fallen trees; the idea that drives them is that getting lost on the mountain is also be a good intention or, better put, that the idea of an intention isn't useful for this exhibit. More useful is trying to go back and experience old techniques with, in this case, plasticine, like when we were children and we used to do things just to kill time, like when we took pleasure in getting lost.

Astonishing. That's the first word that comes to my mind or what I can say I feel when I am facing the forest of this two-headed hyperphenomenon known as Mondongo. There is no conflict between thought and feeling. The flash of the first impression leaves you with a blank mind, detached—fortunately—from questions about what the work means or its influences or relationship to other works. What does any of that matter? It intrigues you to come in, plant your feet, and walk through it: an effect of the sensuality of this paradoxical forest that invites us to touch what it evokes. But the forest is a forest and it is also a series, beyond its "paintings," its continuities and interruptions: it is Valéry's geometric forest, where everyone becomes lost before they've even walked in; it is the "gallery forest" (as we call—and on this occasion, the beauty does not come up short—those forests that grow on the banks along the course of a river or stream); it is the forest that serves as the prequel to the Red Series (a wolf will pass through here from any moment to the next, perhaps running); it is the theatrical forest, the stage for a picnic or a crime, or a picnic followed by a crime... And to the extent that the observer associates it with other forests and enumerates them, the work makes him dance: he comes up close, moves away, leans to one side and then the other, comes closer again. If you look at the forest from far away, it casts illusions over its reality. There is a whole ecosystem there, with its own insects, plants, debris from fallen leaves, microorganisms. If you get close, test or decide that the work's existence is a condition imposed by an idea—the texture of its plant life, and even more so: the personality of the forest—but no urgency to explain the realms of darkness that the artists themselves had to deal with while they worked. As a matter of fact, you get close to the work because you are afraid that it is, indeed, real, and move away, relatively relieved, to capture the complete physiognomy of the material operation that sustains it. Immediately after, you come closer again and the whole process repeats itself. It's a ballet of observation, capable of creating a second work, a tangential one (the work of the crazed public), in which steps and breaking branches may be heard. But the purpose of the genius (have he or she one head, two heads, or many) is to look, more than to be seen; to make the work see. So that suddenly you discover that you were already within it, before you even moved a foot. An interval of cellular panic is then produced. Those steps are my own. And in effect, now it is the forest that verifies my own reality. I entered with a blank mind and I left spitting blood.

A Portrait's Weft

Mónica Carballas

What we generally call the image of man, that thing we believe to see in him, is but at once much more and much less than his effective visibility.

Georg Simmel

There are faces that we know well because we live with them, there are others that seem familiar to us due to their social relevance or continuous presence in the media. Our manner of looking at them, drawing closer to them or understanding their expressions is very different. For Mondongo, the portrait has always implied a search that goes beyond a simple representation of the face. In this selection of portraits, they delve deeper both into the enigma of the diverse faces the portrait bears and into how to account for that diversity itself.

Not a single one of us possesses a face. Our face, just as our identity, is multiple, and that multiplicity is not simply resolved through showing different faces. As Pessoa wrote, “Everything in me tends to go on to become something else”¹. A face is a constant mutation, or continuity—a series of layer-faces that, like a weft of fabrics, interlace with earlier faces, become superimposed upon others, or sync up with later ones: a complex and intricate weft that resists unveiling its mystery through a single image. Just like the landscape, the face changes at each moment dependent upon the lighting, or mood or the passing of time, without ever ceasing to be the same, at least while it is alive. Death renders the face unrecognizable, distant, and empty, as if it no longer pertained to that person we knew.

This collection of portraits from Mondongo corresponds to a moment of inflection in their way of taking on this genre. Although the portrait of *Lucian Freud* may function like a quote of a previous period, it also introduces the metaphor of the passing of time to the character by showing the changes that the image has undergone with the aging of the slabs of meat used to create it. One could uphold that in these works a targeted will is perceptible, one that grows greater in intensity over time, one targeted at formulating the most profound questions that immersion in this classic genre departing from our contemporaneity may provoke. Questions more closely related, perhaps, to the compression and representation of being than to the person. The relationship between the materials used and the person portrayed is no longer a direct reference to their personality, their work, their tastes and vices; it has transcended this strategy to move towards a less stable territory.

Mondongo was born and grew up drawing portraits. They initially used the analogy between the materials used and the person portrayed to point out a particular feature of their character or what he or she represents. As in the series of portraits of the Spanish Royal Family. On this series, like a reminder, pointing out that in 2003, in the moment of neocolonial expansion of Spanish businesses in Latin America, the Spanish Ministry of Foreign Affairs, through its sector committed to cooperation, commissioned Mondongo of all artists to create portraits of the royal family to be displayed in the Casa de América the following year. The commission could have been rejected for obvious reasons. But Mondongo, at that time a trio in their thirties, accepted the challenge and, without any more thought, found a way of inverting the colonial exchange by creating the Spanish Royal Family's portraits with little colorful mirrors, the symbol of the pillaging of the South American continent's richness by the colonizers. In this case, Mondongo switched out the little colorful mirrors for Euros and, what's even more important on a symbolic level, the works became a part of the royal collection. It boils down to a somewhat naïve, inoffensive gesture, and it certainly suggests a critique that ought to be easily digestible by the monarchy's machinery and the government's Commissioner. Nonetheless, instead of capturing the joke with humor and an open mind, what he did was deny its existence, omit it, not even mention it. In the review of the exhibit, which appeared in the *El País* newspaper, it claimed the work was made as “a mosaic of small, glassy grids that attempt to represent a fragmented mirror as a reflection of royal identity and power.” Evidently, the gamble was enthusiastically applauded on the other side of the Atlantic.

Nevertheless, in the series shown in the Museum, the materials carry a symbolic or metaphoric weight that is much more subtle. The subjects are chosen for what they have meant or continue to mean for the collective's existence. Regarding formalization, they are worked on through developing all of the materials' pictorial qualities to the utmost limit.

With the exception of *Pilar and José* (Fogwill's sons) and *Lucian Freud*, the rest of the works were made using a very particular technique that was born for a portrait, and which consists of the over-

lapping of layers of cotton strings. This gives the portrait a very special tenderness and quality. Cotton is a smooth, natural material: comfortable and used in day-to-day life, not as warm as wool but it wraps around us in the winter and keeps us cool in the summer. Seeing ourselves wrapped in cotton is an image that suggests placental refuge. It absorbs more light than painting and gives a soft edge to the work. It draws the spectator into the work and awakens the human and sensual temptation to reach out and touch it.

Thus, Mondongo weaves their portrait. Overlaying layers upon layers of colorful strings, mixed to create a specific tone and applied as if it were paint on canvas. It is a meticulous, slow, drawn out, and toxic task (toxic given the adhesive they use). It requires great visual concentration and an understanding of the creation and application of color. If you were to ask what it is that each one of them does, Manuel would explain that Juliana mixes the colors; Juliana would tell you that Manuel applies them to the painting. They both acknowledge that when the manual work gets into a rhythm, there is barely any communication between them. Their eyes and heads work in synchrony; the gestures become automatic; they reach a kind of state of trance or communion between them and also with the portrait.

Manuel often defends the importance of the manual labor in the work. That time dedicated to the almost artisanal task of producing these works with strings is the time needed to weave the narration of their relationship with the person portrayed. They are the strings that bind the narrator to the narration, the authors to the subject portrayed. As Walter Benjamin states, narration “sinks the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again. Thus traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel”².

The technique of strings emerged with the portrait of *Kevin Power*, and Mondongo then used it for the portraits of *Fogwill*, followed by *Tom Patchett*. These three portraits, in my opinion, could form a sort of structural trilogy, in the sense of something akin to a tripod. They are portraits that, as it is in *Fogwill's* case, give more of the person than just the image of their face. The sensation of united that is achieved in the portrait of *Fogwill*, for example, immediately gives way to new possibilities for reading into other personality dimensions of a psychological nature: nonconformist, complex, lucid, imaginative, radical, attractive... The attention to detail in the strands of hair, the eyes, mouth, or wrinkles on his face, the play on lights and the deep, light-toned backgrounds serve to highlight, even furthermore, the presence of those three illuminated heads.

They are three people that count for Mondongo, with whom they have or have had a special connection. Each one comes from a different continent but among the three of them there are shared aspects, even if in the case of Kevin and Fogwill they never managed to meet in person. They belong to the same generation (perhaps this causes them to share some vital attitude); all three of them write; they are seductive personalities; but, above all, the three of them have all had a constant presence in the evolution of the group and there is (as there was in the case of Fogwill) a complicity and trust established with them that only comes out of years of exchanges and dialogue that is open, sincere, and direct about their work, and life.

Fogwill's presence in the study continues on through his sons Pilar and José, who accompanied him and spent hours with Mondongo. The portrait of *Pilar and José* was created with dyed liquid wax, serving as a contrast of light and shadows that can easily evoke one of Bresson's cinematographic sets for us. The silhouettes and faces come together on the surface of the work through the dripping of hot wax, a technique that bears an almost phantasmal air in the apparition of the image and, yet, at the same time, leaves it with a density and depth that weighs psychologically upon the characters. What, in my view, makes this portrait both a particularly intense work and one that is quite meaningful is its capacity to connect the world of children to that of adults. Perhaps this is due to the dramatic effect of the black-and-white image, or perhaps simply given the age of the children, who share something more with the adult world than what is detected in the portrait of Francisca, Manuel and Juliana's daughter, who seems engrossed before the camera, with a gaze somewhat lost in her particular and imaginative universe, removed from whatever is occurring around her, around us.

María and Anna are the mother and maternal grandmother of Manuel, respectively. In this portrait, just as in the one of Francisca, the subjects appear to be somewhat absent, even though here the mystery of the scene surpasses that sensation: something is happening; their gazes are elsewhere; they escape from the work's frame. They attend the photo shoot undeterred, or maybe they have been captured in a moment of silence mid-conversation—the kind of discussion that can only occur within the comfort of family. The subtle, delicate palette of colors, cold and Vermeerian, with its whitish flesh tones and tenuous lighting, brings an unsettling ambiance to the scene. In this double portrait, as occurs in none other, there is an action taking place, something that touches on the cinematographic world again, a world quite present in the Mondongo experience. And from there, it

becomes a reflection on time, reinforced further by the presence of two prior generations, two lives on horseback across two continents. All of these aspects make this piece bear more of Manuel than his own childhood portrait, also included in the exhibit.

But let’s return to the essential question: what is it that happens inside of a painting that makes that portrait in particular especially attractive to us? That we stand a little longer in front of it? Or have the sensation that it is trapping us? Georg Simmel claims that “only when, and because, the work suffices on its own will it offer us its plenitude—its being-itself is the distance that allows it to take the necessary impulse to trap us more fully and deeply. The sensation of undeserved happiness that it gives us is due to a pride in that totality retracted in on itself which we, nonetheless, end up appropriating for ourselves”³. On contemplating the portrait of Juliana, it becomes difficult to remain indifferent. We can blame the effect on the sheer magnitude of the figure and dimensions of the work, but quickly we realize that there is something else in there that is bewitching us. Perhaps the array of colors, from the dark depths of the hair, framing the facial features, to the warmth of the golden ochre background, kept in harmony with the skin tones, as if bathed in a warm afternoon glow. Nonetheless, despite the warmth and certain sweetness of that array, the image does not come off sickeningly sweet. Her stare is profound and direct, but not head on. The gesture of the chin thrust forward seems as though it would like to mark a distance, albeit with her own self’s reflection in the camera’s lens or with the spectator. Either way, the experience of a daily defiance shows through. The ambivalent gesture of the face surrounds the character with a halo of skepticism that, nonetheless, becomes at the same time affirmative. I recall Yishai Jusidman’s commentary when he writes about his portrait series *Bajo tratamiento/en-treat-ment* (1998) and lists Morandi’s self portrait or Velázquez’ *The Jester Calabacillas* among his references from that genre, observing with quite the insight that “they are portraits painted via watching them”⁴. Perhaps these threaded portraits by Mondongo are woven by watching them.

1 - Pessoa, Fernando, *The Book of Disquiet*, Ed. & trans. Richard Zenith. New York: Penguin, 2002, p. 20.
2 - Benjamin, Walter, “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, from *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969, pp. 91-2.
3 - Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, Casimiro libros, Madrid, 2011, p. 51. *Translated for this essay*.
4 - Jusidman, Yishai, *Bajo tratamieto/en-treat-ment*, cat. Museo Carrillo Gil, México D.F., 1999, p. 15. *Translated for this essay*.

Extracts¹

After Hours at Mondongo’s Studio

On Fogwill’s Portrait ²

Kike Fogwill’s presence in our studio has been constant since our beginnings, when we first decided to work together. He was our first meaningful interlocutor. Our relationship with him has always been challenging and difficult. When we were twenty years old, he would burst into the studio and quote Pessoa with infinite grace, and five minutes later he would start destroying our only computer because he didn’t like the music we were playing. Each one’s relationship with him is different. In my case, his never-ending criticism makes me shift perspectives and think about our work from a new point of view. It’s a sparring bout that can be either razor sharp or insane. We love each other, hate included. He is the punk writer of his generation. He made millions in advertising when he was young, and squandered them with cocaine. He writes whatever he feels like writing, he unloads his complete works for anyone to enjoy for free. He is insecure, fragile, over informed, hateful and lovable. He is one of Mondongo’s friends. The texts I’m most interested in are generally Fogwill’s hits: *Los pichiciegos* (about the Malvinas war), the stories in *Muchacha punk*, his novels *Runa*, *Urbana*, and *En otro orden de cosas*. In his texts, I feel an effervescent mind attempting to dismantle all codes. For example: he erases all personal pronouns from a two hundred page novel, and manages not to confuse the reader. Kike’s books are rarely simple and accessible to me, on the contrary, they generally demand the effort of unravelling underlying structures. His personality, in some point, is always attempting a similar effect.

Manuel Mendanha

Fogwill was a friend who visited us, he would tell us his opinions on work, our daughter, our clothes, our physique, my uncouth way of ordering things, on medicine, literature, the concepts behind our work, but also he would rant about our music (whenever what we played in the workshop wasn’t classical). He passed away; his works stayed behind with us, but we miss him very much. Obviously ideas have no owner, even more so when we are working to try and make it such that no even intellectual property or individual signatures exist. The sculpture is currently in process. That is why it is more difficult yet for me to speak about it. Before passing away, Fogwill enlisted one of his friends with the task of reminding us that one of the parts of this sculpture was his idea. He was certainly correct. He was an incredibly active presence and influence upon us. He spoke to us about our work just like what he was: a wise man. And that’s irreplaceable. We miss him very much...

Juliana Laffitte

On the Coins ³

I think that, basically, no idea belongs to some individuality and more so emerges from the sum of efforts of many people. Chuck Berry, who is crowned as the inventor of rock ‘n’ roll, says he played the same thing as those before him, but it simply sounded different. Since the beginnings of our working process, the ideas were an open field. When Fogwill, or you [Kevin], came to visit us in our early stages and every type of critic poured in, all they did was open up new paths of thought for us. Working with a contained entity, not wanting to take ownership over ideas as an essential behavior enables us to be more permeable to other possible ideas, to novel-ties, or whatever appears in the air. A casual chat with a friend, a documentary, a personal angst, a joke on the last page of the newspaper, the cover of a magazine, a story, a book, a song, anything can light up the wick of a new idea. The Fogwill anecdote: minutes before closing his eyes to go deep into his final sleep, he told a mutual friend that one of the things we were doing at that time, the coin sternum of this sculpture, was his idea, and that we shouldn’t forget it. On hearing that comment, we thought it was funny and flattering, one of our friends and dearest mentors sending us a message. He wanted to set in stone that he was a part of our working universe. With the passing of days, we discovered that, in some way, he was correct. The sternum was inspired by a book that he had given us during the development of the work with the nail bed that ended up becoming the *Dollar*. It was called: *Money, Language, and Thought. Literary Economy and Philosophy, from the Middle Ages through Modernity*. Apparently, during the musical baroque period, when a composer presented a work that his peers considered excellent, it was common for his most recognizable or representative pieces to be played

during other author’s presentations, as an homage or promotion; Haydn could thus play pieces by Mozart. This is a beautiful way of grasping that anything that the individual does is part of a total that exceeds it. It’s satisfying being able to accept it so openly.

M.M.

On Pilar and José Fogwill’s Portrait ⁴

Since early childhood, Fogwill’s children have regularly visited our studio and played with our materials. They are part of our visual landscape. They represent a hopeless hope, a conscious childhood that knows it is already doomed; the melancholic certainty that all of us, sooner or later, get trapped in this ill-fated spider web, that our impulse of stamping on our neighbour is what finally wins out and makes us want to live. Children are completely alone and defenceless. Their own parents devour them, forcing them to become spot machines: “Spend, sweetheart, until you satisfy your emptiness and desperation”.

M.M.

Pilar and José, the portrayed children, have a very clear energy. They frequently visit our studio, and we decided to paint their portrait. I think it is a good painting. It is in our studio, on the wall, and has been for many years (that is quite rare for us). I can always look at it with interest. That makes me believe it is a good piece of work.

If I try to analyze what it is that interests me in this portrait, I’ll find myself in a predicament... of which I’ll attempt to extricate myself. I find it so difficult to talk about what we are doing. I believe that the fact that they are children is extremely important. It makes me wonder if they know that on the other side of childhood, what they will find is the theatre of cruelty, where they will have to play a role in a sinister play, in which the goal is to rip each other’s bodies apart, to be enslaved and remain enslaved, and where the sky may fall in on their heads.

J.L.

On Lucian Freud’s Portrait ⁵

Portraits are Mondongo’s first love. We made our debut with them. Anything we might try to explain is pure rhetoric. I consider portrait painting as a gift... I feel it falls so naturally within our matrix, that to question why we work with portraits would be similar to asking myself why my eyes are black. We love making portraits. They have always given us great surprises, and that is one of the reasons why I am so thankful that this genre kind of adopted us. I feel portrait painting not as an election, but as something natural to Mondongo. Portraits are a fundamental part of this Mondongo monster’s body, and even possibly its head.

J.L.

I’ve always been interested in Lucian Freud’s portraits, especially those dedicated to his daughters. The first time I saw it I was fifteen years old, and was wondering whether painting was not a blind alley. To find myself face to face with that materic painting, with opposed colors that composed a living breathing reality made me think that it was possible to find new technical ways of painting. I like all of Velázquez’s works, particularly his midgets. He is the painter by antonomasia, maybe not the one that I like most but the one who manages to make everything function perfectly. My favourite portrait is Leonardo Da Vinci’s *Lady with an Ermine*. I always thought of it as an example of that superior quality that surrounds Renaissance painting. It is just a beautiful woman with a curious animal in her arms, but the picture is as disturbing as if Da Vinci had had supernatural help in painting it.

I like all of Courbet’s self-portraits, and the way his punk attitude is clothed in a beautiful quality. His arrogance helped me understand that the individual stamps his own substance onto art. Courbet’s professional career, often defined as a race against others, has always been extremely interesting to me. He believed in what he did in an absolute way, and didn’t care about misery, prison, success or conventions.

I am also interested in Avedon’s work. I love his capacity of plunging the spectator in a moment of the portrayed person’s life, it makes me feel that I am looking into my own eyes through a photograph. His influence was preponderant when we began working with thread portraits. I could also mention some of Nan Goldin’s pictures, especially those of Siobahn’s series. I am interested in the narrative quality of her works, in which, in order to complete the picture, it is necessary to look through an important number of images.

De Kooning’s Women overwhelm me. His colours are amazingly contemporary. And both Charles Ray’s erotic self-portrait and Gerhard Richter’s forty-eight historical portraits of Gerhard Richter made me see that a beautiful portrait could also have a conceptual content.

Finally, Antonio Berni’s portrait of the Argentine slum boy Juanito Laguna and the prostitute in his

Ramona Montiel series, are the works that convinced me to dedicate myself to this task. World-wide, Berni’s work is still not very well-known, but he is one of the most radical artists than I know of. Its work only could only have been done in Argentina: all those pictures done with garbage, which mirror the extreme economic inequality of our societies... I also like Lucio Boschi’s pictures of aborigine populations... I could go on and on.

M.M.

1 - *After hours en el estudio de Mondongo*, “Conversaciones en la cabaña nº 3”, Pisuena Press, Cantabria, 2013.

2 - Ibid., pp. 40-41.

3 - Id., pp. 131-132.

4 - Id., pp. 42-44.

5 - Id., pp. 53-54.

Gold¹

Fogwill

At one point, amber—or *elektron*, as the Greeks called it—held the place of counting pebbles and vows in acts of trade. Starting there and progressing to plastic and electronic currency, the history of money tells the story of the evolution of a belief in truthfulness. Polymerized resin—amber—guaranteed a quick verification of the currency’s validity by way of its static charge from a mere brush. Precious metals, which, given their resistance to corrosives, required a more complex test, gave way to a numismatic art of embossing tools, reliefs, and wefts that would guarantee their integrity against the filings of infinitesimal looters. Paper money took this art to a new extreme, and today the *peso* or the dollar are an amalgam of distinct historical phases that created money: invocations to integrity, authority, the state, and perfection, along with the fossil remains of distinct eras of graphic and decorative art, as well as the remains—fossils of the electronic age—of art and artifice developed to avoid fraud. The technical history of money is also the history of the techniques of persuasion, inspiring confidence, and eluding scams.

1 - Fragment for the show *MERCA*, 2005, galería Ruth Benzacar.

1 00:00:12,600 --> 00:00:17,594: SACRIFICE
2 00:05:27,440 --> 00:05:30,512 Son, come help me.
3 00:05:34,600 --> 00:05:38,309 Once upon a time, a long time ago
4 00:05:39,280 --> 00:05:44,229 there was an elderly monk who lived in an Orthodox monastery.
5 00:05:45,160 --> 00:05:47,196 His name was Pamve
6 00:05:47,360 --> 00:05:51,319 And he planted a dead tree on a mountain.
7 00:05:51,480 --> 00:05:53,471 Just like this one here.
8 00:05:54,480 --> 00:05:57,119 Then, he spoke to his disciple,
9 00:05:57,280 --> 00:06:00,431 a monk by the name of Loann Kolov,
10 00:06:00,600 --> 00:06:06,550 telling him to water the tree each day until it was revived.
11 00:06:08,040 --> 00:06:10,600 Put some stones there, would you?
12 00:06:11,320 --> 00:06:13,959 So each morning, very early,
13 00:06:14,120 --> 00:06:17,635 Loann filled a pail with water and set off.
14 00:06:17,800 --> 00:06:23,591 He would climb the mountain and water that dried up trunk
15 00:06:24,240 --> 00:06:27,789 and at night, in pitch black darkness,
16 00:06:28,600 --> 00:06:31,433 he would return to the monastery.
17 00:06:31,600 --> 00:06:34,273 He did this for three years,
18 00:06:34,400 --> 00:06:36,709 and one fair day
19 00:06:37,320 --> 00:06:39,390 he climbed the mountain and saw
20 00:06:39,560 --> 00:06:44,031 that his tree was filled with flowers.
21 00:06:45,520 --> 00:06:51,311 Say what some may, but a method, a system, is something quite good.
22 00:06:52,600 --> 00:06:56,149 You know? Sometimes...
23 00:06:57,400 --> 00:06:59,550 I wonder if...
24 00:07:00,280 --> 00:07:03,078 a person, every day,
25 00:07:03,240 --> 00:07:06,152 at precisely the same time
26 00:07:06,600 --> 00:07:10,513 did the same thing, like a ritual,
27 00:07:10,680 --> 00:07:12,750 immutable, systematic...
28 00:07:12,920 --> 00:07:16,595 each day at the same time,
29 00:07:16,760 --> 00:07:19,149 if the world would change.
30 00:07:19,600 --> 00:07:23,275 Something would change, by force.
31 00:07:23,520 --> 00:07:27,433 Let us suggest the alternative, that somebody arose each morning
32 00:07:27,600 --> 00:07:30,592 at seven o'clock sharp,
33 00:07:31,600 --> 00:07:33,909 and went to the bathroom,
34 00:07:34,080 --> 00:07:37,550 and filled a glass of water from the faucet
35 00:07:38,160 --> 00:07:40,674 and poured it into the toilet bowl... just that.

Cecilia Pavón

Which moment of consciousness does a poem show us? Whenever I’m going to write, I always ask myself, what is it that I need to tell? What must I speak of? But alright, this isn’t about poetry, it’s about painting... and it’s not about me, it’s about Mondongo. Even though poetry and painting are sometimes seen as interchangeable, and it happens to me quite often that upon leaving Juliana and Manuel’s workshop, I feel like they and I are one and the same person, that is to say, I feel interchangeable with them, and I feel as if I could have made their paintings myself, or that they could have written my poems. I don’t know why, perhaps because when I visit them, I spend hours in their workshop, surrounded by their paintings, and staring at their paintings so much engrains them in my consciousness. My son Félix, who is six, also loves this place, and always begs to go back to Mondongo’s workshop. One time when he was insisting, I tried explaining to him “But Félix, you can’t just go somewhere if they haven’t invited you,” and he answered, “But Mom, Mondongo belongs to the public.” I think that week in school they were teaching the kids about the difference between private and public, and for some reason he felt that Mondongo belongs to everybody, just like a park. It’s a common thing to say that children don’t lie, but it doesn’t matter, because it was a beautiful story and it helps me ask this question: What is it that makes my son and me feel that they are also ours? Thinking it over, I feel like the emotion that Juliana and Manuel felt when they took refuge in that swampy landscape of the Parana River Delta, or the awe that overtook them upon shedding light on the genius in Fogwill’s glare, is in tact. And those unique and extraordinary moments of consciousness are open for all, or as Félix would say, they’re for the public. A vision, then, that was particular transcends time. It multiples outward and becomes something general-ized. And what is beauty if not a fragment of consciousness seized eternally and thrown to the world to be read by all?

This is obviously not an easy thing to achieve. (As I was writing this text I decided for the first time in my life to try painting a picture. I realized that in order for what you feel and think to be seen, for it to be perceived through the sense of sight, is extremely difficult, much more so than writing). What is more, don’t think that I don’t realize that I am not saying anything new. We all know (or at least we knew until recently) that art is precisely that: the mystery of how something personal and particular becomes shared, common. For an art that never transcends particularity can never truly be art. But if I spell it out, it is because I, too, am realizing that Juliana and Manuel are sort of freaks in that sense. Two idealists seeking to make something of their own universal at a time when much of humanity is seeking the opposite. Or are those hundreds of millions of people signed online at this very moment, confessing their most private acts to a machine, not trying to make a universal and shared tool into something particular, that is, the opposite of what an artist does? In passing we could ask ourselves if communication looks more like Facebook or art, but that’s an issue for another day.

Nor is it through reference to art and art history that Juliana and Manuel try to avoid that spirit of the times marked by the boundaries of the first person. Nor are they interested in speaking of the “art world,” but rather, the world itself. And they seem to have so much faith that their works will continue touring this Earth for so many years to come that the qualifier of “contemporary artists” does not befit them at all. If in the term “contemporary” resounds the idea of sharing a space and time with other artists preoccupied with similar concerns, Mondongo’s obsession with something so un-contemporary (that is to say so un-ironic) as a technique distances them from the majority of their peers. Without getting into their personal lives, they don’t seem at all to fit into the “celebrity” lifestyle that the mainstream prescribes to successful artists. At the end of the day, Juliana and Manuel are very successful artists, whose works earn well and can be seen in museums and galleries the world over. Nonetheless, upon seeing the millions of threads that they had to set in a precise location to create some of their images, it is hard to believe that they have much free time left over to do anything remotely similar to cultivating a “lifestyle.” I would dare say that the majority of their existence takes place fighting with a technique that doesn’t even have a history, one that they, themselves, invented. Because painting with oil exists, but painting with strings and Plasticine does not. And knowing them personally, I may say that for them, art looks more like war than a party. They almost never go out, they almost never take vacations, (they almost never have sex), they don’t attend events, or gallery openings in museums, they don’t engage in public relations, or trips for leisure. The truth is that they spend all day holed up in their workshop, obsessing over every square inch of their paintings. If somebody were to call them slaves to art, they should not get offended (An aside: Dear Manuel and Juliana, I hope you aren’t offended by this appreciation, or for revealing aspects of your private life).

In Ancient Greece, Juliana and Manuel would have had to put up with the ire of the gods for having committed hubris, that Greek word for arrogance or excess, something that for that civilization was the greatest flaw a human being was capable of possessing. Their arrogance and excess consisted of believing that if they put in enough effort and sacrificed whatever was necessary, their monumental works would be immortal. Today, when pluralism, irony, and political correctness have almost entirely emptied the mystery out of art, wouldn't it be wonderful to have more artists like Mondongo, arrogant and excessive? And upon entering an art showing it would be more typical to be left breathless—as happens in these landscapes—and for we the spectators to also dream of being immortal? Although on the other hand, I'm convinced that that arrogance, that hubris, it is not something to be chosen or learned. It isn't a feeling that you can acquire at an art workshop, not even on the market if you so wanted. Like every mystery it is something that emerges from an unknown place. And I'm not saying that it is something good: it must certainly be like a curse; it must be somewhat of a curse and a blessing at once. Something that never lets you rest, something that forces you to hole up in the basement of a workshop, obsessing for month after month over one painting. Obsessing over something, ultimately, as vulgar as a painting, because, as Osvaldo Lamborghini would say, "All art is vulgar."

I think that Juliana and Manuel, deep down, know that by being an object, goods, a commodity, every painting is also always inevitably ridiculous and vulgar (perhaps it is not ridiculous to think that mystery could have a material form?). This is why they are able to make works out of ten-cent coins, or raw meat, or cigarette butts. Because the way they move, guided by the hubris of believing that beauty will open for them the gates of immortality, they are also conscientious of the impossibility of achieving it. The strange gravity of Mondongo's work lies in that forking path. And that gravity makes their work what it is, in the end: a philosophical piece and not just a visual one.

And, well, since I already mentioned my son Félix at the beginning, I don't want to end the text without mentioning another little kid named Francisca, Juliana and Manuel's daughter. The other day, Francisca said to her mother: "Mom, today in school we talked about philosophy," and her mom asked: "So what is philosophy, Francisca?" To which the little girl responded: "Philosophy is asking questions that don't have an answer."

Inspired by Francisca, then, I will walk through this exhibit seeking the philosophy of these images.