MONDONGO

MAXXI
MUSEO NAZIONALE
DELLE ARTI
DEL XXI SECOLO

La sfilata di immagini che nutre il gruppo Mondongo appartiene all'attento registro delle loro esperienze reali rimestate con influssi digestivi della grande tradizione culturale. La quale si installa in una concezione più ampia, carente di proclami programmatici, poiché questa cultura visiva forma parte costitutiva del loro proprio DNA.
Non è un dato minore il fatto di essere nati come gruppo, presto divenuto binomio artistico. Questa condizione pluralista è stata il detonante che stimolò la loro provocatoria attitudine, tradotta in un singolare sviluppo sperimentale, caricato di una materialità significante. Elementi che ab origine appartenevano a un uso differente —pezzi di carne, plastilina, fili, diversi materiali amalgamati con ricette segrete— si trasformano in soggetto-oggetto della loro prassi pittorica.
La stranezza dei materiali scelti crea sentimenti di attrazione e repulsione, che svelano caratteristiche somatiche e semantiche di un realismo spesso parodistico e scioccante, dove si coniugano tutti i verbi pittorici. Dettagli ossessivi costituiscono forme e colori che risaltano la loro sapienza pittorica con magniloquenza e effetti sconcertanti, interferiti da referenze culturali che vanno dalla tradizione remota, la classica, alla reinterpretazione contemporanea.
Le loro opere sono impregnate da una inquietante melanconia romantica che inonda i loro paesaggi. Anche non completamente: sempre includono un occhiolino ironico impercettibile, come nei loro polittici, ambientati in una panoramica ellittica, che racchiude un'allegoria marcata dalla coscienza terrificante di un fluire eracliteo, dove la vita e la morte si succedono nell'incerto divenire del tempo e la natura diventa prova tangibile della sua esistenza.
La loro arte incontra un micro territorio dove la grandezza inafferrabile della natura comporta mitologie personali collegate a una memoria selettiva delle loro emozioni più intime, espresse magistralmente nei loro ritratti, tanto gli eventuali come i familiari. Un esempio qualificante è quello emblematico del controverso scrittore, loro amico e mentore R. E. Fogwill, nel quale la sua condizione umana è smascherata nei solchi del suo volto con fili graduati che disegnano il suo drammatico tramonto, sublimato in una intangibilità emozionale che respira, latenza irraggiungibile questa che si avverte ad ogni incrocio che incarnano le loro opere.
La prossimità oggettuale è il limite del dettaglio di questi "ritratti viventi" che li trasporta verso una fuga irrimediabile, il cui camuffamento —di apparente crudezza— rivela la forza liberatrice di questa accattivante materialità oggettuale con la quale tingono la superficie che occupano. Come in quelli teschi babelichi di plastilina che sembrarebbero fagocitare la storia tutta del genere umano.
Sotto questo contaminante fascino emerge una sospettosa fragilità che si nutre di un presentimento di irrealtà, insinuante della precarietà dell'universo. Questo paradosso si nasconde nella concettualità delle loro osservazioni, dove il reale, in permanente mutazione, diventa rappresentazione della vita stessa.

LAURA BUCCELLATO

Memento mori: la metafora della vita

Il mistero della creazione artistica è il mistero stesso della nascita naturale. Può una donna, amando, desiderare di diventar madre; ma il desiderio da solo, per intenso che sia, non può bastare. Un bel giorno ella si troverà a esser madre, senza un preciso avvertimento di quando sia stato. Così un'artista, vivendo, accoglie in sé, tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana.

SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE
LUIGI PIRANDELLO

Così come suggerisce Pirandello, l'artista ha da sempre il diritto a vivere, a costruire o a creare in sintonia con la sua personale storia e/o fantasia o con la sua spesso accertata dualità. La sua legittimità è data dall'essere sempre uno spirito libero in cui la base della sopravvivenza estetica è la "ricerca" e non un risultato pratico. Per questo all'artista che concepisce, rischia e assume questa realtà (a volte fisica) non importa nulla del passare del tempo. Ma in generale egli esige, per il suo lavoro, un impatto di successo, di emozione e intimità che ponga tutti coloro che entrano in contatto con la sua opera, sia personalmente che attraverso altri mezzi di divulgazione, in una simbiosi metaforica e analogica di dialogo.

L'arte contemporanea sembra talvolta ricercare una sua precisa integrazione con la realtà sociale, con l'ambiente, che la pone inevitabilmente in confronto con il suo contesto visivo. E il visibile si impone così chiaramente solo per quello che è, non per quello che rappresenta, e l'impatto talvolta è molto duro o difficile da capire.
E dunque, se l'artista con il suo lavoro, affronterà con procedimenti dissacralizzanti o artificiali il superamento del doppio gioco della realtà o della fantasia, tutto questo si rifletterà meglio sull'interesse crescente e contemplativo o addirittura partecipativo dell'osservatore, con un significato e un contenuto che sono una sfida alla sua spontaneità creativa. Ed egli è dunque cosciente che la meraviglia del pensiero umano è uno dei principi della conoscenza e che se smettiamo di meravigliaci corriamo il rischio di non conoscere.
Questi pensieri sono forse la base per comprendere lo straordinario lavoro portato avanti in questi anni da Juliana Laffitte e Manuel Mendanha, in arte "Mondongo".
Mondongo in italiano significa "trippa" e si può immaginare che curiosità ha provocato in me "romano de Roma" appena arrivato in Argentina, incontrarmi con questo gruppo che evocava uno dei piatti tipici della nostra cucina. E conoscendo bene nel corso degli anni i loro lavori, sempre più mi è sembrato un nome che accompagnava intensamente la forza creativa e sociale delle loro opere. Opere pensate dal "di dentro" e che generano un rapporto tra l'arte e la vita entrando in relazione con il tessuto sociale, dove l'intenzione è quella di incidere sul modo di pensare e di agire con un taglio decisamente impegnato sul piano sociale. Dove è posta in grande risalto la vera ruota della nostra esistenza, l'alternanza della vita e la morte, la rigenerazione dei cicli umani che si ripetono nel corso dei secoli e che formano la nostra storia e la nostra attualità.
Mondongo lavora principalmente per serie dove i cicli umani sono posti in grande evidenza da due sequenze di lavori composti negli ultimi anni: i teschi e i paesaggi.
Nei teschi, simbolo principe della morte che ricorda all'uomo che per sua stessa natura deve morire, è indicata come lo scopo della vita, e la vita come mezzo per cui si arriva alla morte, una sottile ma profonda differenza. In questi lavori, riprendendo l'antico tema della "vanitas vanitatum, et omnia vanitas" allusiva alla caducità della vita, scorrono in forma tridimensionale più storie parallele che coinvolgono momenti della storia recente e momenti di quella passata, riassemblando la storia dell'umanità secondo una sequenza di avvenimenti che hanno determinato cambiamenti radicali nel tessuto sociale e umano. Dando così un forte ammonimento all'effimera condizione dell'esistenza e alla corruttibilità materiale dell'essere umano davanti al suo inevitabile destino.
Nei paesaggi, anzi, nel grande paesaggio formato da ben quindici pannelli di grandi dimensioni e che formano l'apice di un lavoro durato oltre cinque anni osservando il passaggio del tempo in una zona particolarmente difficile del paese in cui si susseguono stagionali inondazioni, è presente il tema della "vanitas" apparentemente rivolto alla natura questa volta. Ma osservando bene tra il fogliame e tra le trame degli alberi anche qui scorrono storie umane, rimandi a una situazione sociale fortemente dura in questi anni in Argentina e anche nel resto del mondo. Si tratta di una riflessione sui temi della memoria e dell'esperienza, elementi che presiedono alla formazione della Storia e, più in generale, all'evoluzione della civiltà. Quella di Juliana Laffitte e Manuel Mendanha resta una forma di racconto malinconica ed ironica allo stesso tempo. Un percorso caratterizzato secondo una linea di assoluta compattezza, tanto che preferiamo parlare di Opus, piuttosto che di Corpus. Potremmo dire che tutta la loro opera concorre a formare un unico quadro, e che ogni quadro, a ben guardare, contiene tutti gli altri. Questo, in buona sostanza, perché sappiamo che ogni lavoro e' illusorio; anche laddove riproducono, in modo estremamente realistico, frammenti di ambiente naturale, a scopo ludico, ma anche di denuncia verso uno stile di vita che, col passare del tempo, diventa sempre più artificiale, dove il raggiungimento di uno stato sociale effimero ci fa scordare quelli valori che sono l'essenza della vita umana.
Le opere scelte per questa esperienza visiva delineano quindi un percorso culturale avventuroso e sorprendente, in cui la giustapposizione di punti di vista a volte radicalmente diversi, tra tecniche e linguaggi a volte similari a volte lontani, riesce a dipanare la trama di un racconto a più voci, offrendoci in parte una rilettura trasversale della realtà in cui siamo immersi. L'arte è un miracolo della vita che impone all'artista un lavoro permanente, e Mondongo con le sue opere ha svolto una parte del compito, quello della perenne ricerca del "NOI".

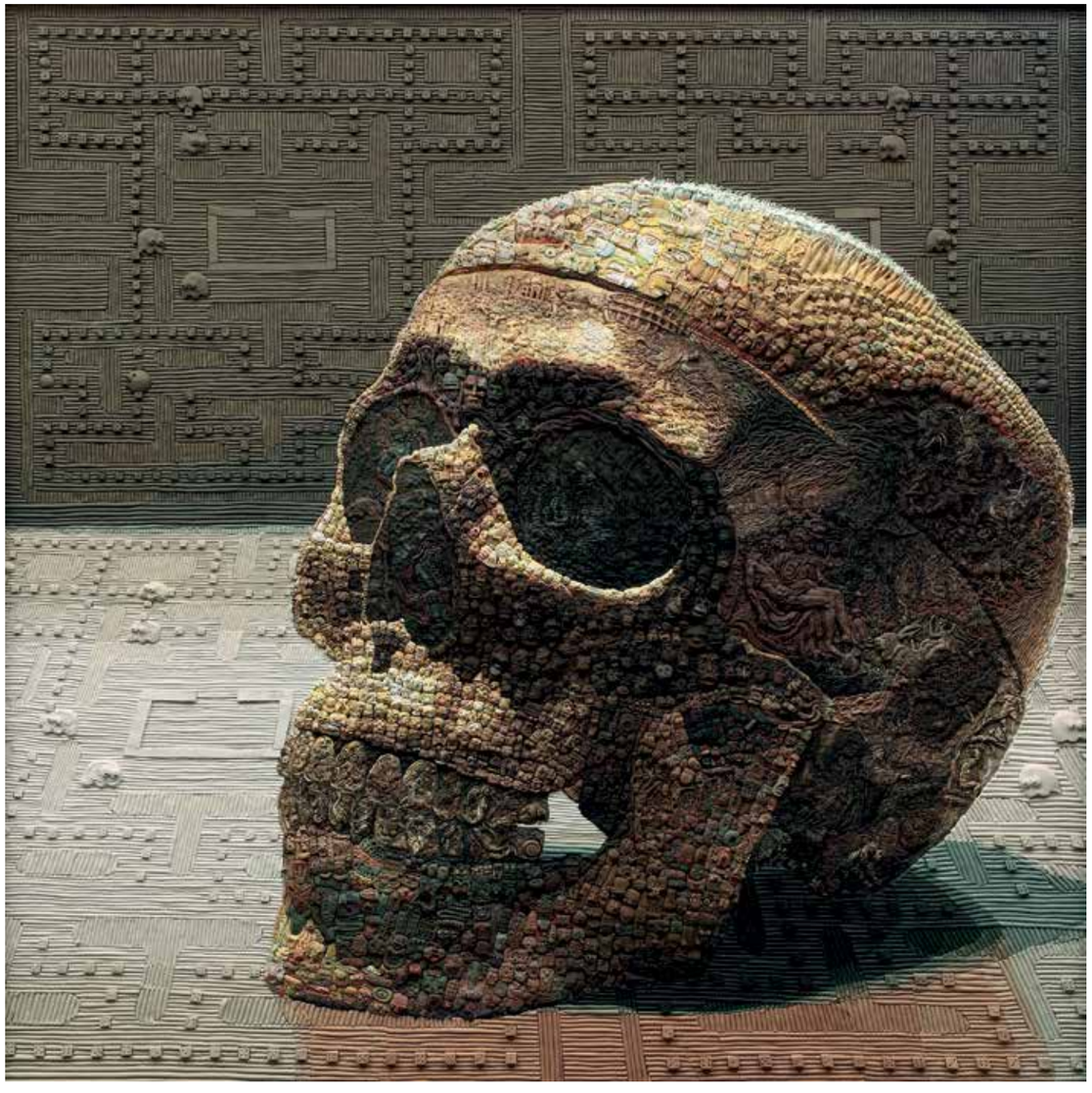
MASSIMO SCARINGELLA

teschi

Calaveras

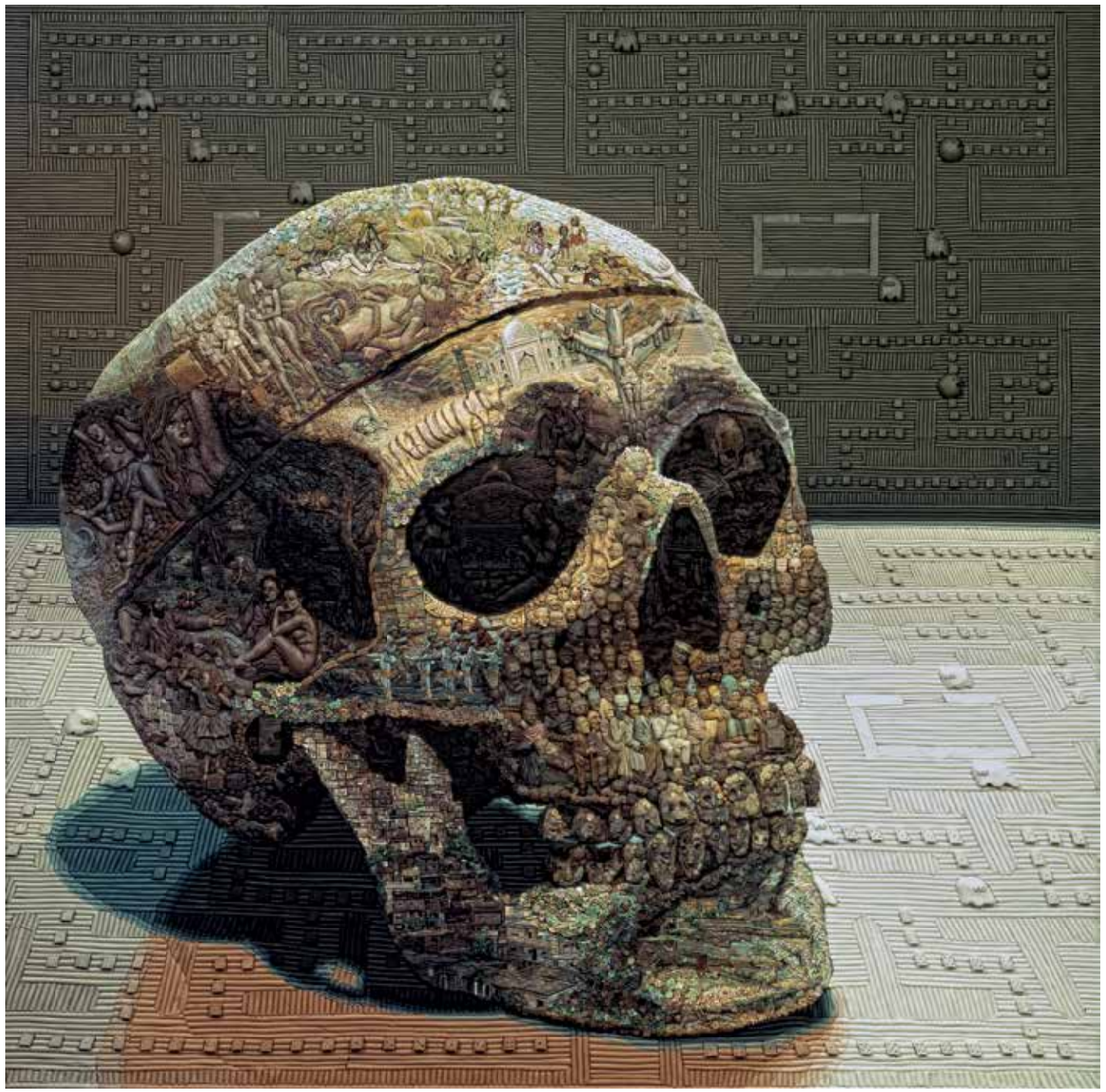
MARIANO LLINÁS

Mi padre
(ya se sabe, antes
él hacía versos)
escribió un verso
Con esa risa terca de las calaveras...
Y sí-
Mi padre tenía razón: Las Calaveras
10 ríen
siempre ríen
tercas.
Es una imagen espeluznante, pero bueno
es así: Todos
tenemos adentro a un señor blanco
sinestro, cadaverico
que sonríe
que se ríe
¿De qué?
¿De quién?
¿De mí?
¿De vos? ¿De todos
nosotros?
Con esa risa terca de las calaveras
y en ese verso
está su propia calavera
su propio esqueleto
el esqueleto de Baby Jules
y el de mi hermano, muerto en el Supremo Sur
y mi esqueleto
también
mi esqueleto, Mariano
que intenta escribir como él
como si fuera él
un esqueleto copiando a otro
una bella guerra entre dos esqueletos
una pulseada una partida
de ajedrez
¡Y en el ajedrez sí que me cago!
habrá de decir Baby Jules.
Yo también, Baby Jules
me cago en esa mierda, pero
bueno, en fin... Hago lo que puedo
vos ya no escribís
más
y yo
como puedo
en fin...
Las Calaveras
ríen
tercas
van escondidas disfrazadas detrás de la apariencia del
fasto
del mundo
van ahí sonriendo
y uno como un boludo
ni se entera. Calaveras
nuestro rostro insospechado y fatal
nuestro mensaje
oculto
como en una novela de espías
de John Le Carré
hay uno que lleva algo adentro y ni se entera
un microfilm
datos un mapa el plano
de una bomba atómica
algo así. Calaveras
adentro nuestro, ríen,
tercas, las llevamos
como unos ingenuos portadores, pero aquí
en estos cuadros
(porque este versito lo estoy haciendo para presentar
cuadros para
eso
me lo pidieron)
no se esconden
se ríen, pero no mucho
son tercas, pero hasta ahí nomás, Calaveras
cuya gracia es que adentro encierran
el mundo.
El Mundo,
todos los puntos del Universo
sin superposición y sin transparencia
el Aleph el Maelstrom todos los trucos
juntos:
está la risa; están las cuencas vacías, sin ojos
pero adentro, adentro de esos agujeros
negros
están las muchedumbres del mundo
los grandes hombres
los profetas los muertos los hombres
de Genio
los grandes asesinos,
las multitudes anónimas hambrientas humilladas
pequeñas cabezas que aúllan
musulmanes, muñecos de goma, plastilina, estrellas
de cine, de televisión, el Horror del mundo
el Horror de los canallas de los reyes de los miserables
aparece
aparece, te juro. Lo veo, lo sentís, está, de algún
modo
está
San Jerónimo,
Jerónimo de Estridón, a quién el Espíritu Santo
(así dicen) le dictó
la Biblia, y a quien Velázquez
pintó con una calavera al lado y con un pájaro
que parece que va a atacarlo que parece
de Hitchcock.
Velázquez, pero también
Courbet, varias veces
las piernas abiertas
América latina, esa ficción.
Los trucos las trampas las imposturas
el mundo es espeluznante, el mundo que mostrás
Calavera
¿De qué te reís?
Los simios, por todos lados
monos, hay mas monos que hombres esos monos
a quienes el Dios decidió probar
como dueños del mundo.
Ni con las plantas ni con los reptiles
ni con las piedras terminó de armarse
del todo habrá pensado
Dios.
Probemos entonces
con los monos. 11
Y aquí estamos, dueños del
mundo
Monos
Ofelia muerta en el fondo de un estanque con las manos que
sobresale
por fuera del agua
flores peces la lección de anatomía del profesor
Nicholaes Tulp
las señoritas de Avignon: Astucias
trucos, es cierto. Pero a vos no se te ocurrieron
a vos no se te ocurre nada, sólo vas a las muestras y
hablás
y leés este prólogo y hablás
y hablás y hablás. Criticás
pero no hacés nada y nada se te ocurre
ves los cuadros y no sentís nada, pobretón
tontorrón. Vos no estás allí
y sin embargo, están allí los santos y los héroes
la belleza, que aniquila las miserias
como un huracán
es tan espeluznante y tan devastador verte
Calavera,
el Planeta Tierra que gira insomne, y nosotros con él
los muertos
con él, los grandes muertos los anónimos
todos, girando
sonriendo, mirando
a cámara, hacia afuera del cuadro
como queriendo
escaparse
pero no se puede.
Es tan espeluznante verte, Calavera,
y tan devastador...



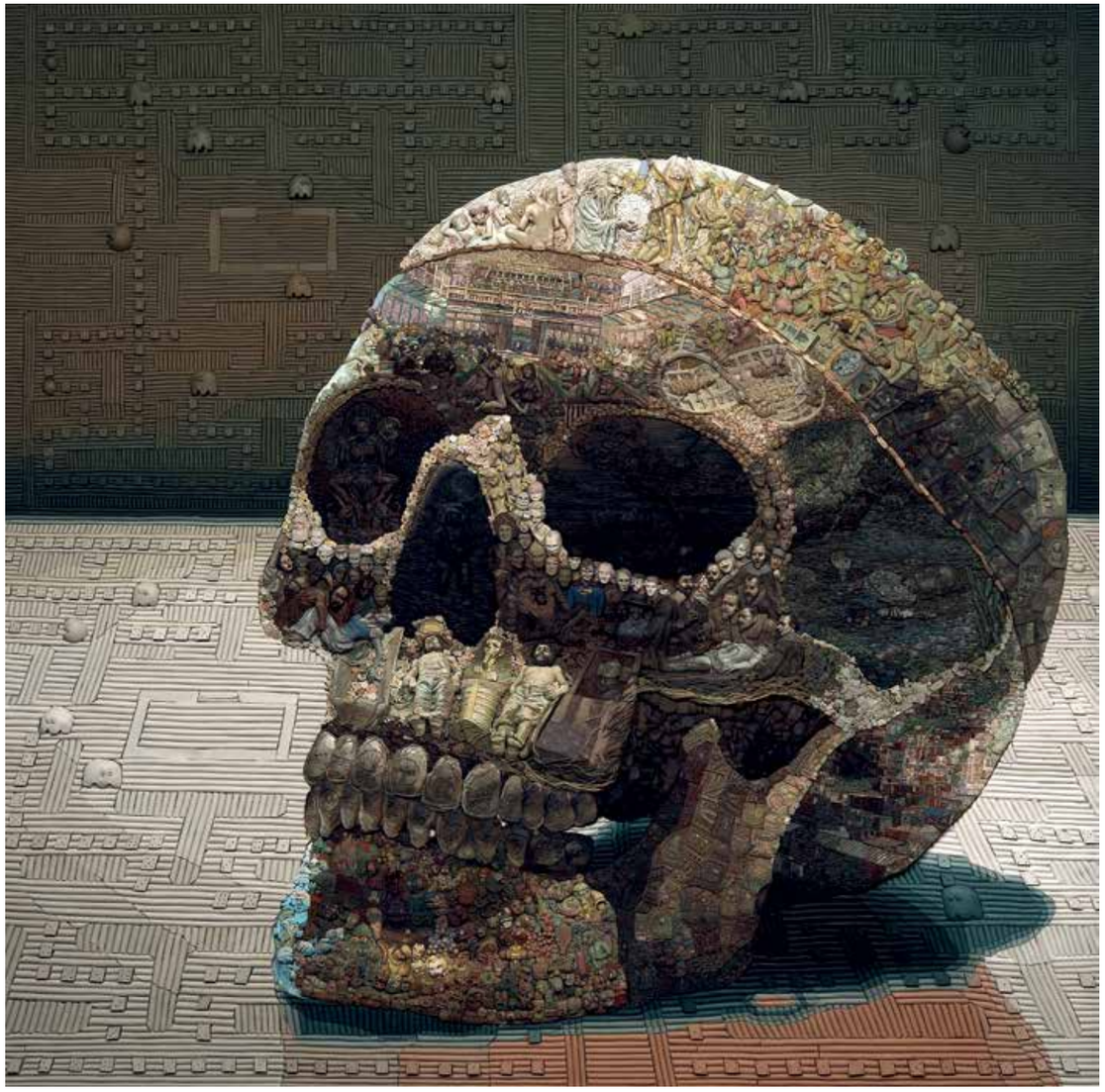
TESCHIO I, 2009
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL I, 2009
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



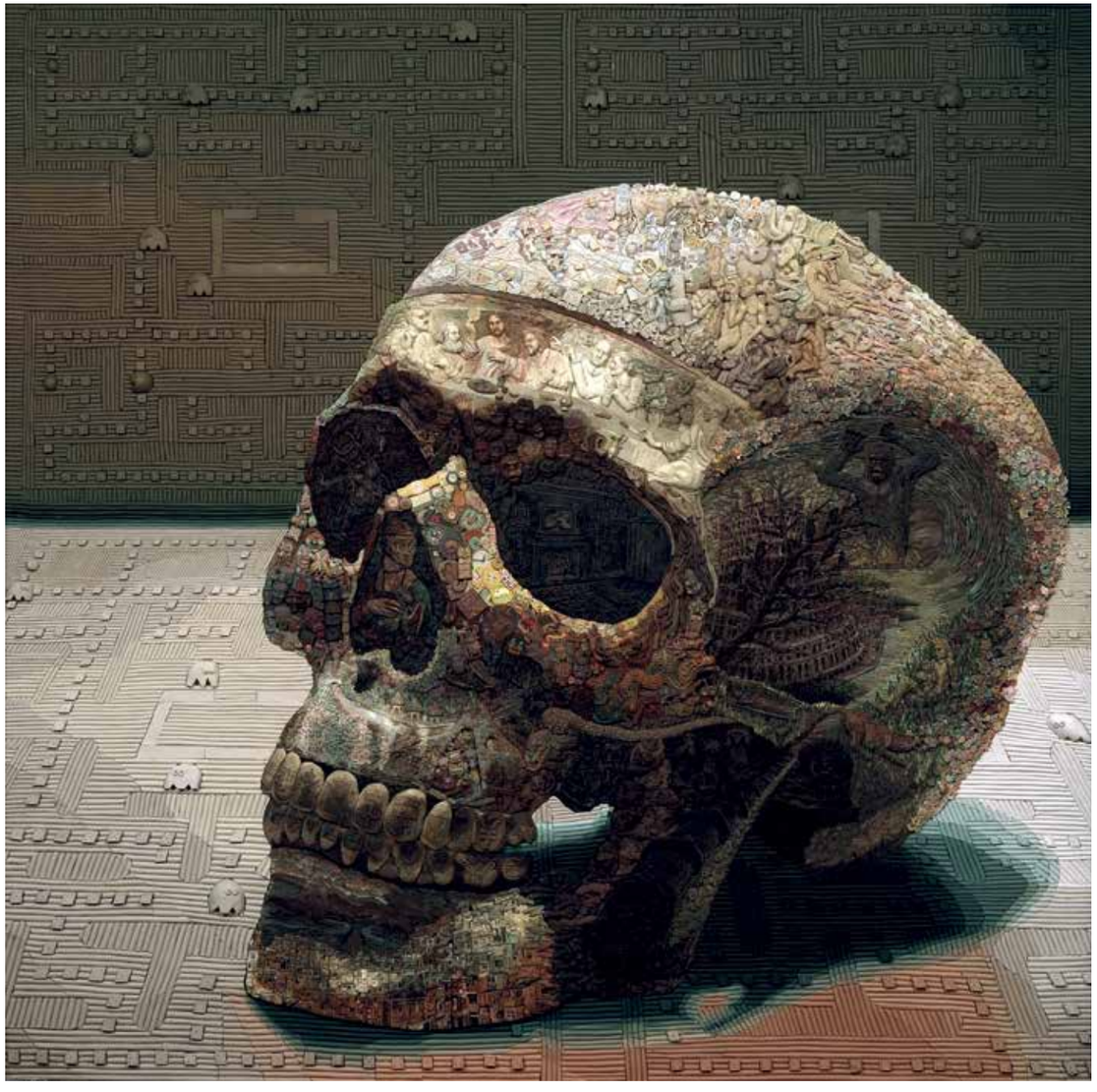
TESCHIO II, 2009
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL II, 2009
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



TESCHIO III, 2009 - 2010
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL III, 2009 - 2010
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



TESCHIO IV, 2009 - 2010
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL IV, 2009 - 2010
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

TESCHIO V, 2009 - 2010
PLASTILINA SU LEGNO,
COLLEZIONE PRIVATA

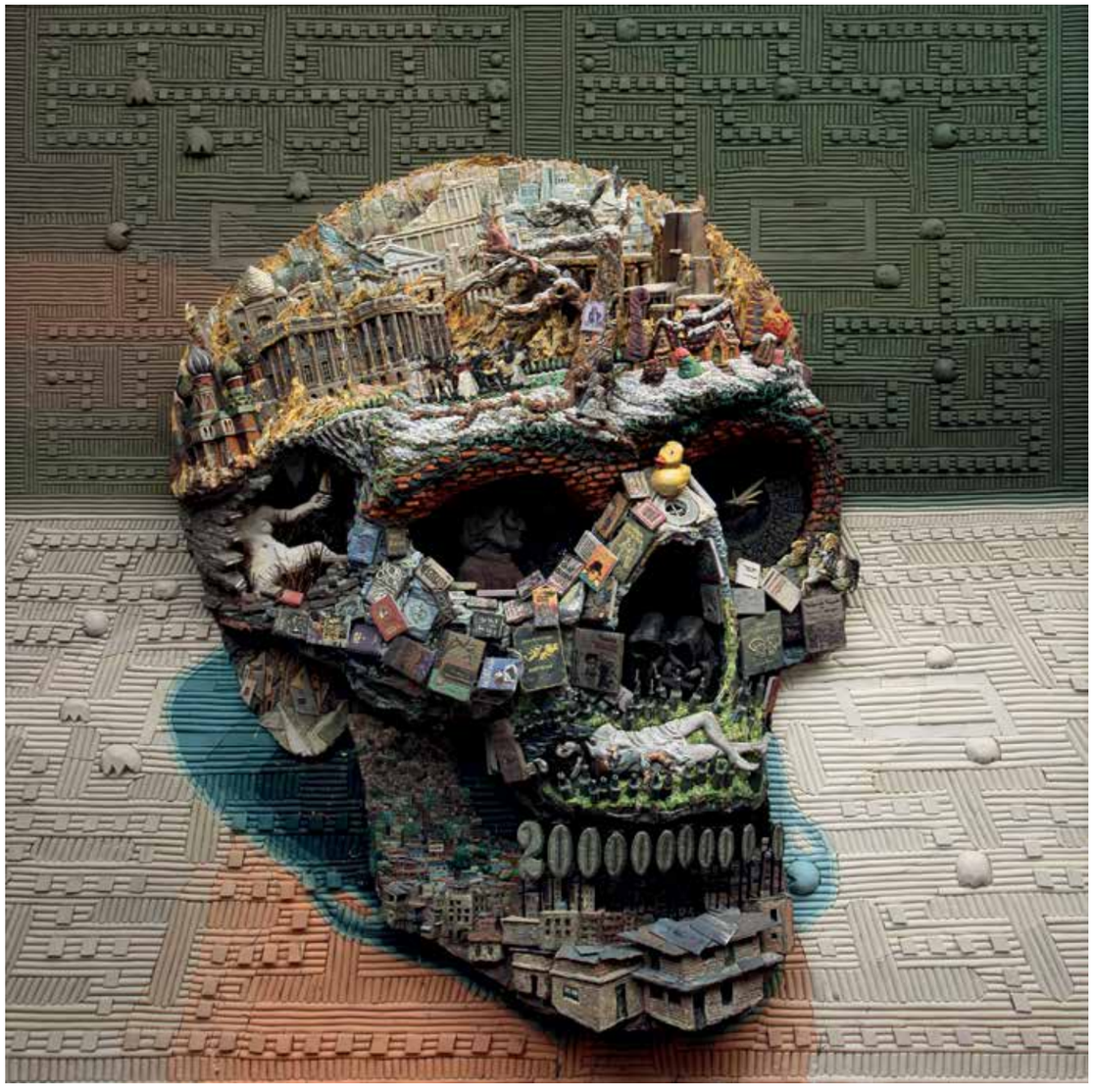
SKULL V, 2009 - 2010
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

TESCHIO VI, 2011 - 2012
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL VI, 2011 - 2012
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

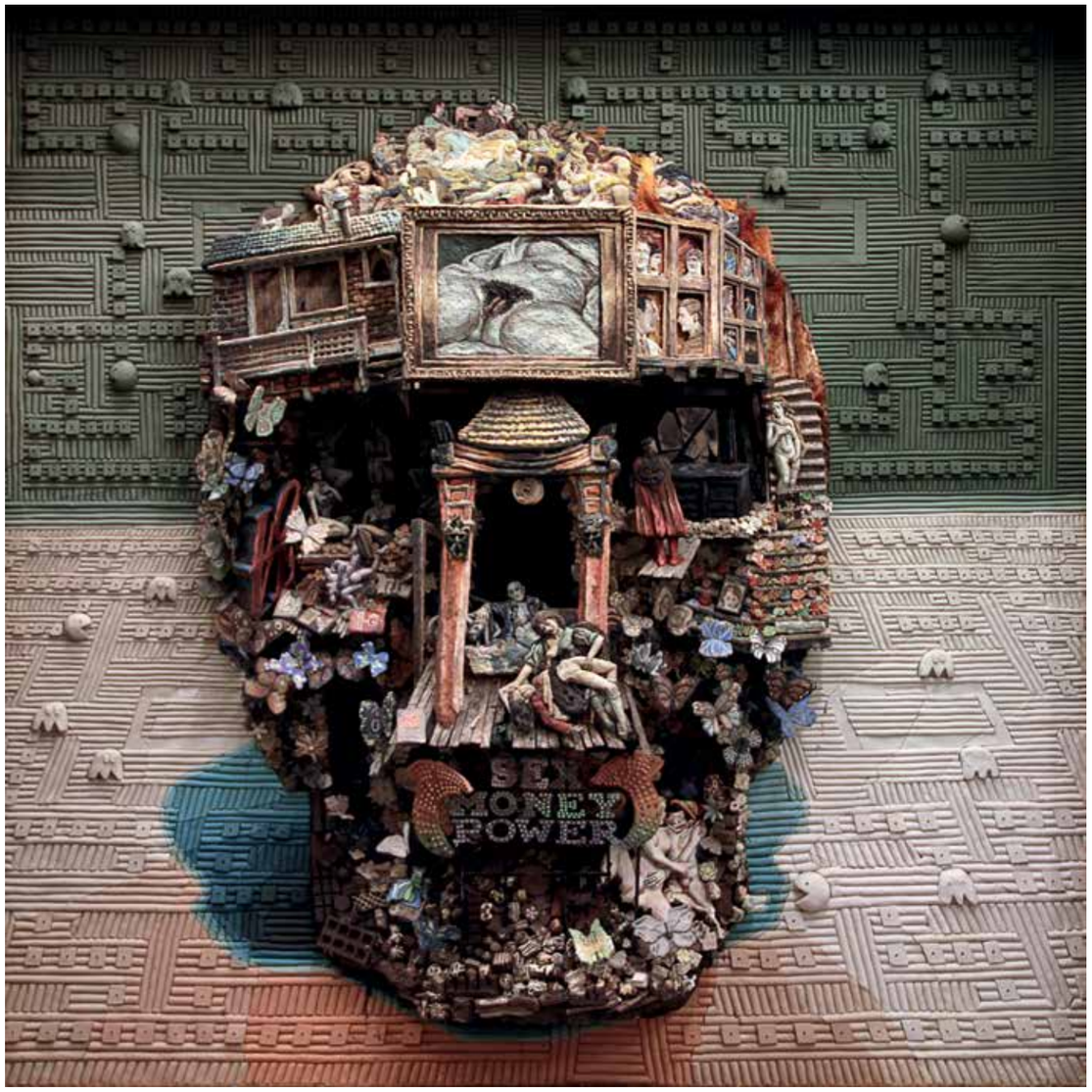
TESCHIO VII, 2011 - 2012
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL VII, 2011 - 2012
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



TESCHIO VIII, 2012
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL VIII, 2012
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

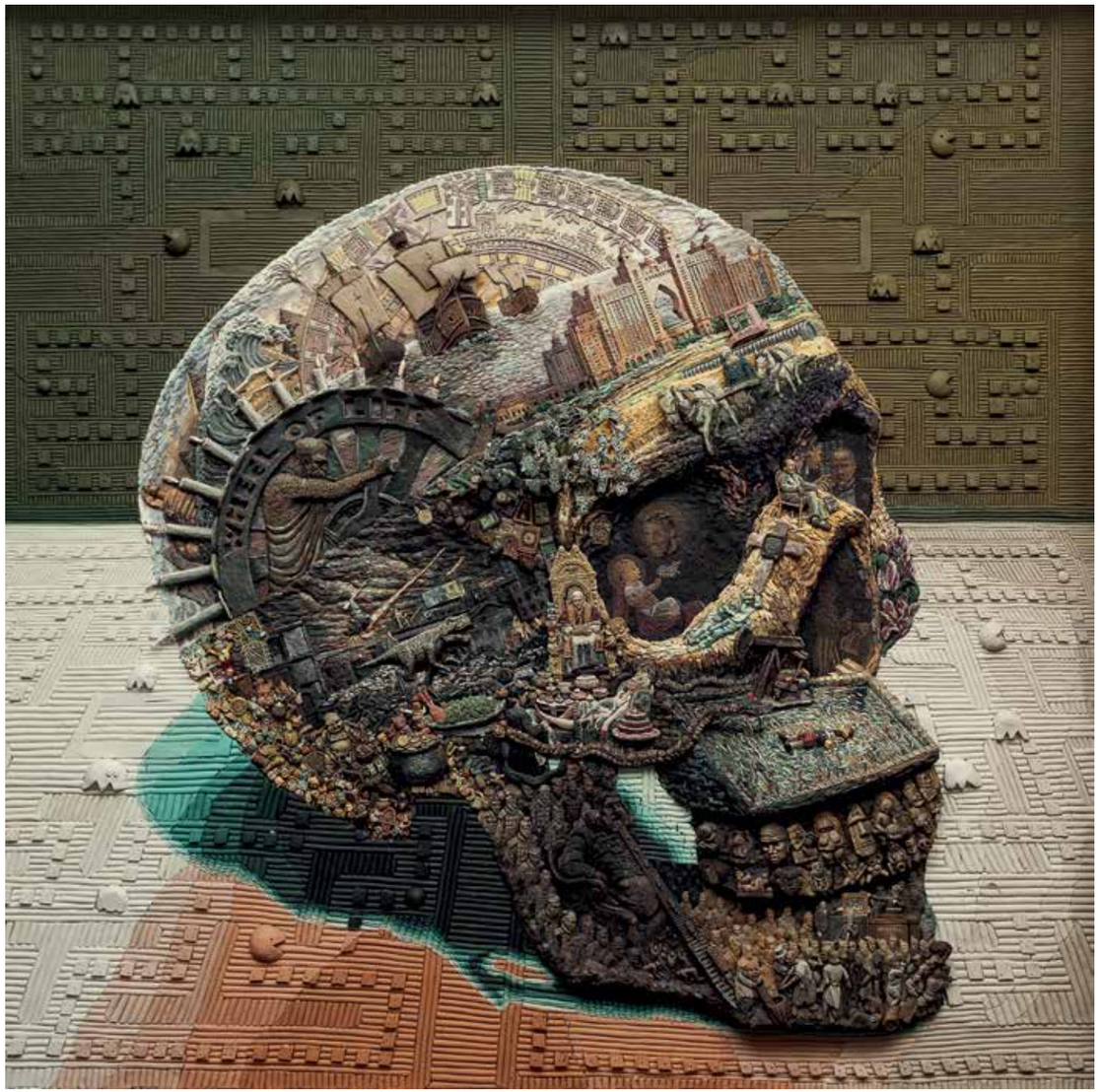


TESCHIO IX, 2009 - 2013
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL IX, 2009-2013
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

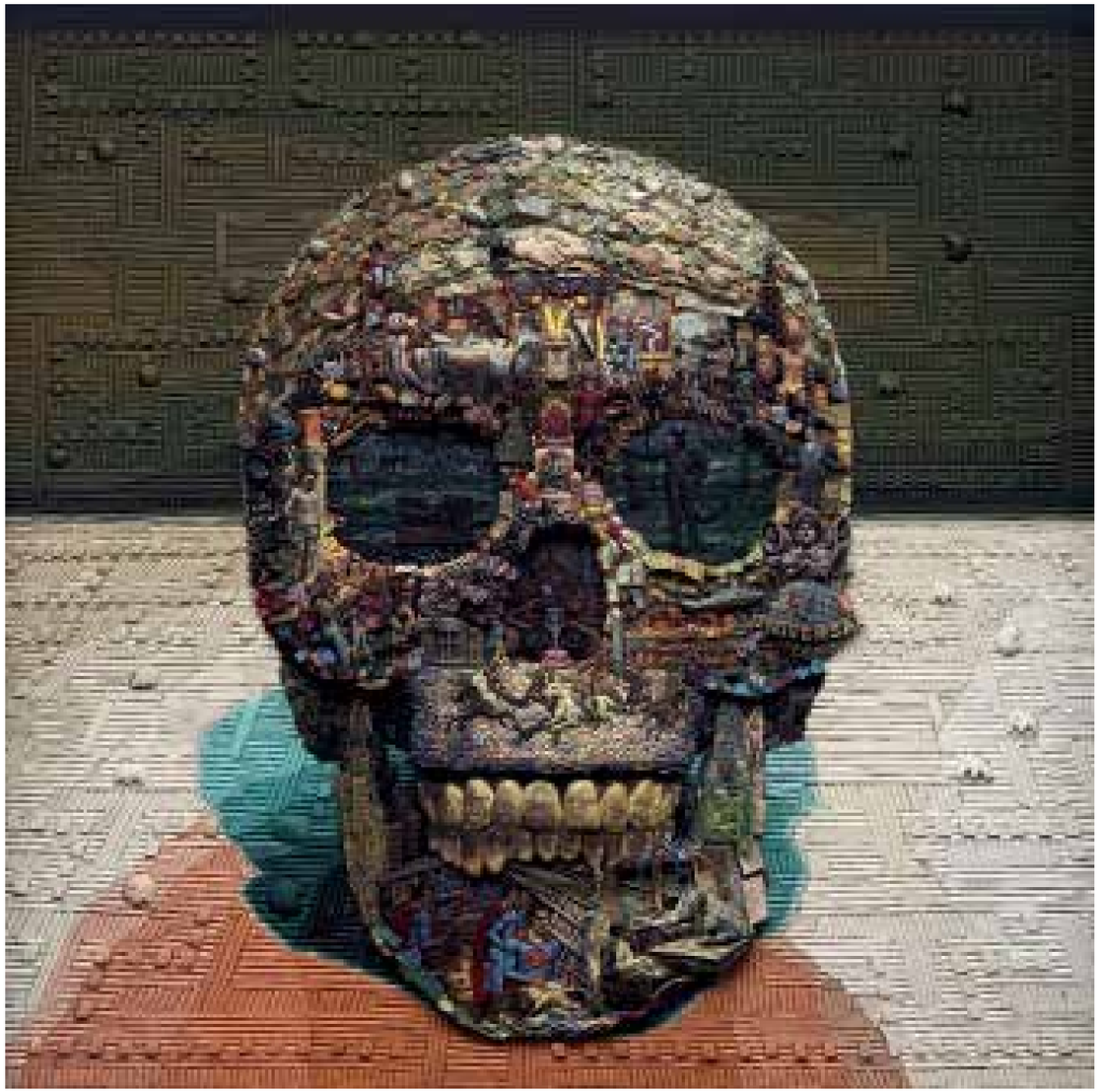
TESCHIO X, 2010 - 2013
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL X, 2010-2013
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



TESCHIO XI, 2011 - 2012
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL XI, 2011-2012
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION



TESCHIO XII, 2011 - 2012
PLASTILINA SU LEGNO, 200 × 200 × 40 cm
COLLEZIONE PRIVATA

SKULL XII, 2011-2012
PLASTICINE ON WOOD, 200 × 200 × 40 cm
PRIVATE COLLECTION

teschi: dettagli

PAGINA	DETTAGLIO TESCHIO ERAS
38	I
40	II
42	II
44	III
46	III
48	III
50	V
52	VI
54	VI
56	VII
58	VII
60	VII
62	VIII
64	VIII
66	VIII
68	IX
70	IX
72	IX
74	X
76	X
78	XI
80	XI
82	XI
84	XII
86	XII
88	XII

TESCHIO I, DETTAGLIO / SKULL I, DETAIL

TESCHIO II, DETTAGLIO / SKULL II, DETAIL

TESCHIO II, DETTAGLIO / SKULL II, DETAIL

TESCHIO II, DETTAGLIO / SKULL II, DETAIL

TESCHIO III, DETTAGLIO / SKULL III, DETAIL

TESCHIO IV, DETTAGLIO / SKULL IV, DETAIL

TESCHIOV, DETTAGLIO / SKULL V, DETAIL

TESCHIO VI, DETTAGLIO / SKULL VI, DETAIL

TESCHIO VI, DETTAGLIO / SKULL VI, DETAIL

TESCHIO VII, DETTAGLIO / SKULL VII, DETAIL

TESCHIO VII, DETTAGLIO / SKULL VII, DETAIL

TESCHIO VII, DETTAGLIO / SKULL VII, DETAIL

TESCHIO VIII, DETTAGLIO / SKULL VIII, DETAIL

TESCHIO VIII, DETTAGLIO / SKULL VIII, DETAIL

TESCHIO VIII, DETTAGLIO / SKULL VIII, DETAIL

TESCHIO IX, DETTAGLIO / SKULL IX, DETAIL

TESCHIO DI METALLO / SKULL IN METAL, DETAIL

TESCHIO IX, DETTAGLIO / SKULL IX, DETAIL

TESCHIO X, DETTAGLIO / SKULL X, DETAIL

TESCHIO X, DETTAGLIO / SKULL X, DETAIL

TESCHIO XL DETTAGLIO / SKULL XL DETAIL

TESCHIO XL DETTAGLIO/SKULL XL DETAIL

TESCHIO XL DETAGLIO / SKULL XL DETAIL

TESCHIO XII, DETTAGLIO / SKULL XII, DETAIL

TESCHIO XII, DETTAGLIO, SKULL XII, DETAIL

TESCHIO XII, DETTAGLIO / SKULL XII, DETAIL

scenario

Mettere in questione il paesaggio: il sbalordimento istupidente dinanzi l’impoverito. Argentina con l’ acqua alla gola.

KEVIN POWER

Mettere in questione il
paesaggio: il sbalordimento
istupidente dinanzi
l’impoverito… Argentina con
l’ acqua fino al collo
L’oggetto della conoscenza è
il paesaggio naturale. Si arriva
a conoscerlo attraverso la
totalità delle sue forme.

CARL O. SAUER

Inverno.
Pomeriggio trepido.
Come in una gioia
diamantina tutto.
Aerei, quasi, l’erba e
l’acqua.

JUAN L. ORTIZ

Molti paradisi fioriti
ai lati del camino.

JUAN JOSÉ SAER

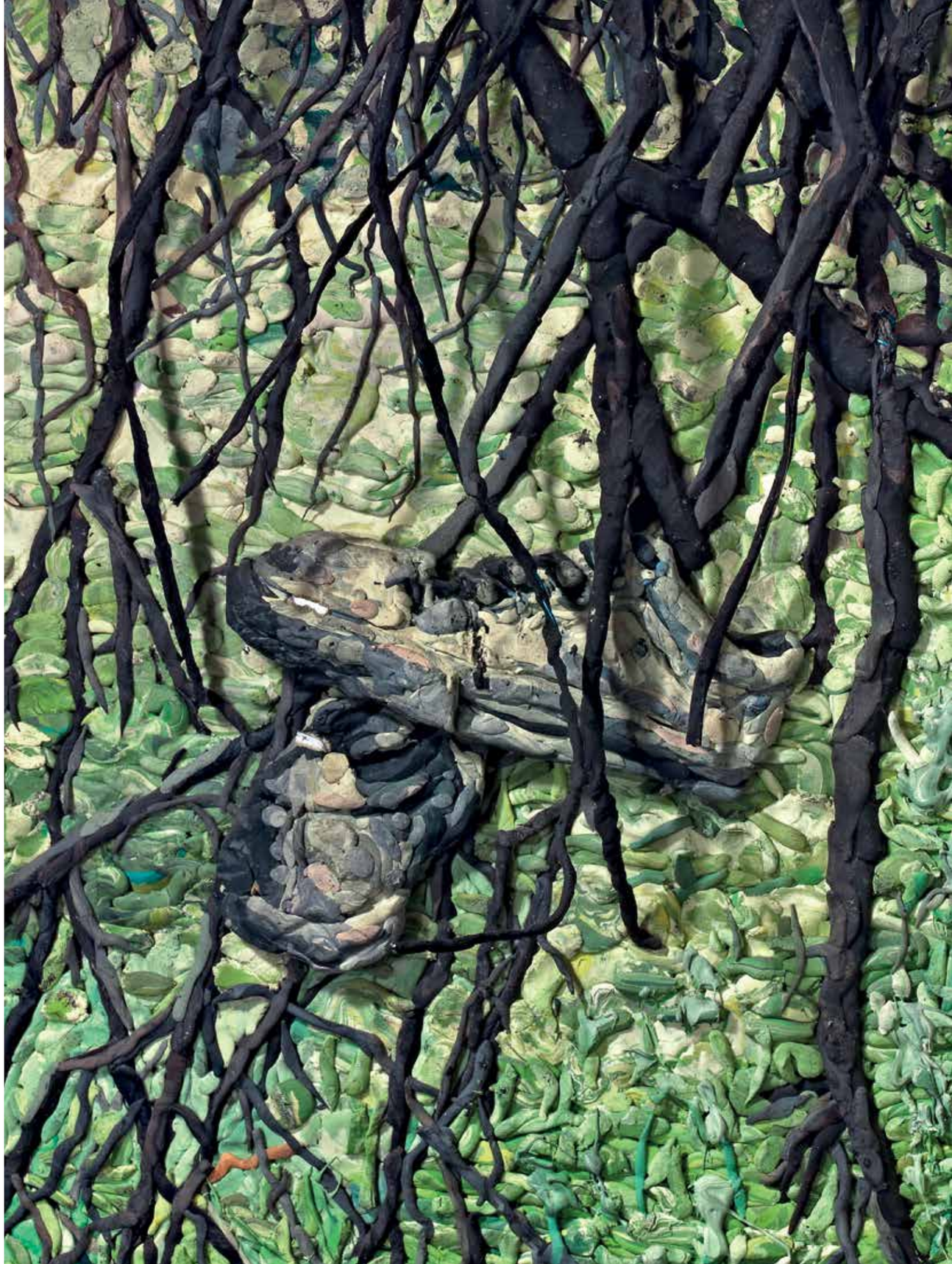
DETTAGLIO PANNELLO V

Su Entre Ríos

Non sono molti gli artisti contemporanei che dipingono paesaggi, ma quelli che lo fanno hanno dimostrato di essere eccezionali. Durante il corso di questo saggio farò riferimento a due: David Hockney e Gerhard Richter; occasionalmente tornerò anche a Poussin, Constable e specialmente a Monet. Già dall'inizio, mi piacerebbe dire chiaro che Mendanha y Laffitte hanno trovato il loro percorso nel tema, e che questa alluvione di nomi è solo un aiuto per incontrare punti di accesso al loro lavoro senza pretendere influenze specifiche sull'argomento. Mendanha e Laffitte non si occupano della nostalgia ne del ricordo; non sono in rivalità con la realtà fotografica ne si chiedono con che forma rappresentare la naturalezza: non aderiscono a nessun neo "ismo" nella ricerca di evocare il realismo, il simbolismo o l'impressionismo. Non pretendono tornare alle presenze inquietanti del Romanticismo boreale ne agli universi ordinati di Lorrain o Poussin, nemmeno all'opulenza borghese degli impressionisti, e ne si dica alla ricca tradizione argentina del paesaggio novecentesco.

Fanno quello che sempre han fatto: affermare la libertà di non costringersi a nessun linguaggio o stile, muovendosi per il mondo attraverso idee, occasioni e immagini che in certi momenti soffiarono energia alle proprie esperienze. E' un'attitudine che necessitiamo più di quello che possiamo immaginare nella cafonaggine della nostra vita contemporanea, è qualcosa che giace nel centro dell'esperienza che questa serie di immagini suscita.
Le loro versioni di questi paesaggi ci sopraffanno con il tipo di presenza immediata che loro stessi devono aver sentito quando lo hanno visto per la prima volta. Mi riferisco al senso di *meraviglia,* un sentimento di terrore, mistero e meraviglia davanti al mondo. Questi paesaggi hanno peso e presenza; ci impattano e ci sorprendono. Sono vivi, occasionalmente diventano focolaio di scaglie di simboli e allegorie; sono poveri ma indiscutibilmente seduttori.

Questi paesaggi sorgono da un viaggio che hanno fatto Lafitte e Mendanha durante un fine settimana alla fattoria di un amico a Entre Rios (*tra i fiumi*), una provincia ricca di risorse non ancora sfruttate e, come indica il suo nome, soggetta a frequenti inondazioni; i boschi ai lati del fiume si inondano e i campi diventano dei pantani. Come provincia, non ha potuto fuggire alla stagnazione causata dalla crisi rurale che influenza gran parte dell'economia argentina nella quale più del quaranta per cento della popolazione lavora in condizioni molto precarie, senza sicurezza sociale e con salari più bassi del minimo. Le grandi fattorie sempre sono state in mano di pochi privilegiati, meno del tre per cento della popolazione, che solo deve sfruttare una piccola parte della terra per vivere con una immensa comodità. La maggior parte di queste fattorie sono ora in mano a compagnie straniere multinazionali anonime: americane, cinesi, russe, e brasiliane. La loro relazione con la terra è virtualmente la stessa che c'è tra di loro: non molto più che la ricerca di guadagni rapidi! Argentina è stata sempre un'economia di esportazione e adesso si sta beneficiando del boom momentaneo dovuto alla domanda di soja per parte di nazioni in espansione come Cina e India, ma la triste verità è che solo una piccola parte dei guadagni arriva a quelli che più hanno necessità per migliorare la loro vita.



DETTAGLIO PANNELLO VII

Juliana e Manuel fecero innumerevoli foto in questo viaggio e si sentirono sopraffatti per lo sconcertante dramma del paesaggio, saturato dall'acqua con la quale si incontrarono: la fertilità putrida, i segni della morte e del rinascimento, la palpabile energia sommersa. C'era li un'affermazione semplice ma anche la brutale volontà di sopravvivenza della natura, che può servire anche come una metafora dello spirito umano: un'energia diretta e istintiva che possedeva un'eleganza caotica ma naturale. Si sentirono emozionati e incuriositi dal risultato delle foto e poco a poco si trovarono come le mosche impigliate nella tela di ragno, catturati ma allo stesso tempo senza voler fuggire (in effetti, c'è voluto molto tempo per farlo, già che l'esperienza ha acquisito un senso che ha superato l'intenzione originale ed è diventata un'opera vasta e chiaramente più grande). Nel rivedere le immagini, hanno sentito che potevano anche servire come metafora semplice dei mali sociali e economici: dei ciclici recuperi e di un radicato spirito di resistenza. L'Argentina tornò a essere presa da un altro dei suoi innumerevoli cicli discendenti, disorientata nel mezzo di una flagrante corruzione da parte dei politici e da un'assenza totale di una visione ideologica.

Probabilmente i ricchi già avrebbero depositato il loro denaro nelle banche svizzere, o nei paradisi fiscali nel Caribe, o lo avrebbero convertito in dollari americani; la classe media stava perdendo quello che aveva risparmiato; la svalutazione e l'inflazione la stavano liquidando, i poveri stavano sperimentando una situazione di grado zero: passare da nulla a meno che nulla. Senza dubbio, la natura, come guaritrice e maestra, continua mostrando segni di resistenza e pare essere capace di mantenere viva una piccola speranza che le cose possano migliorare in qualche modo, anche se tutto dimostra il contrario. Davanti alla necessità, sempre noi ci incontriamo ritornando alla natura che rappresenta, non importa sotto che condizioni, il miracolo della rinascita. I suoni di questa oscura canzone si alzano dentro il vasto corpo di questa opera e, di sorpresa, noi ci incontriamo ascoltando, incantati. Prima ci sommerge e dopo va penetrando lentamente.

Questa straordinaria serie ci colpisce per la sua saturazione visuale: un sopraccarico di immagini che ci chiude nei cicli naturali della nascita, decadenza e ringiovanimento nel quale la vita risorge dalla putrefazione. La bellezza delle immagini apre la strada a un tipo di caos primordiale e ci lascia impantanati, allo stesso modo che il paesaggio rimane sommerso sott'acqua ogni anno come risultato delle tormente e della crescita stagionale. Questi paesaggi sommersi appaiono esausti, ma miriadi di attività continuano a trovarvi posto. La densa pastoia dei tronchi e dei rami ci attrae e rimaniamo fisicamente presi; il nostro movimento impedito. La scena generale ci circonda con una presenza fisica, insieme a un palpabile senso potenzialmente visionario che ci forza a guardare attraverso il sottobosco in cerca dei misteri della luce naturale. Siamo presi dai dettagli, ci imbrogliamo nei tronchi e nei rami che spingono con forza verso l'alto. Senza dubbio, nel mezzo della *tabula rasa*, sentiamo i segnali di una energia indomita che respinge qualunque atto finale di resa. La natura è dolorosa, caotica e prepotente e, allo stesso tempo, solida, prolifica e versatile. Ci incontriamo con un paesaggio di radici esposte, alberi inclinati dalla corrente, pezzi di legno lasciati dall'alluvione o strappati per il vento, sentieri tra gli alberi aperti dagli uomini e dall'acqua, foglie sommerse, tronchi coperti di muffa che indicano da dove viene il vento,

DETTAGLIO PANNELLO IX

esplosioni di verde che parlano di nuovi germogli, foglie e prati in crescita. Tutto questo, conseguenza delle tormente che alzano il livello dei fiumi e inondano i campi. Ci sono scarse referenze umane, appena alcuni resti, tracce, oggetti tristi come evidenza dispersa nella scena di un crimine violento. Poche persone camminano qui per il loro piacere. Questi quadri abitano in un tempo dimenticato, appena perturbato per i ritmi della natura, e profondamente assorti nel loro dramma.

Sauer ci dice che un paesaggio ha, per definizione, un'identità che è basata in una costituzione riconoscibile, certi limiti e una relazione generica con altri paesaggi. E' parte di un sistema generale: "La sua struttura e funzione è determinata da forme integrali e dipendenti. Per questo, il paesaggio si considera come possessore di una qualità organica. Seguendo a Bluntschli, possiamo dire che non si è capito per completo la natura di un terreno fino a quando non si è appreso a intenderlo come una unità organica, a comprendere la terra e la vita come interdipendenti." [1] Il paesaggio ha un significato generico. Croce ha detto una volta che il geografo che descrive un paesaggio ha lo stesso compito dell'artista che lo dipinge. Bene, chissà è così, ma il geografo sempre ha in mente il significato generale e procede per comparazione, mentre l'artista si relaziona con impressioni sensoriali specifiche. Mendanhla e Laffitte registrarono le energie di qualcosa che loro sanno che è rilevante per tutti noi: la natura sacramentale dei cicli della vita, di un'eleganza nata dalla povertà, da una volontà di sopravvivenza.

Manuel e Juliana si sentono attratti dall'etica della povertà ma anche soccombono alle silenziose modulazioni del colore e delle loro sessioni danzanti di luminosità. Tecnicamente, enfatizzano l'impatto di quello che hanno visto attraverso un processo di immagini fotografiche ritagliate che si centrano in dettagli e scene prese da differenti prospettive e differenti luoghi. Non stanno facendo trascrizioni letterali di una immagine ma, piuttosto, elaborandola selettivamente per aumentarne l'immediatezza vitale delle forme, l'ampiezza dei significati e la sottigliezza dei colori. Mendanha e Laffitte rimarcano e concentrano gli effetti. I pannelli sono cinematici e iper reali; tutto risulta intensificato, indiscutibilmente reale e, allo stesso tempo, più reale della realtà. I quindici pannelli sono connessi in forma artificiale per creare l'impressione che ciascuno conduce al prossimo, come a suggerire una coesione organica, una sensazione cumulativa che corrisponde piuttosto a quello che *sentirono* che non a quello che *videro*. La serie comincia in un tunnel secco, una specie di fossa o canale dimenticato dall'acqua; continua per il sottobosco ingarbugliato: immagini di tronchi pesanti, gruppi di alberi, cortecce e forme intrecciate; passa per uno scoppio repentino della primavera che fiorisce nello scintillio del cielo e la superficie dell'acqua illuminata, e conclude con un orizzonte grigio e piatto di fango e sponde alla bocca dell'estuario. L'artificio visivo che connette le immagini e suggerisce una relazione tra loro è simultaneamente disarticolato dalla logica del frammento: un collage di sentimenti e percezioni. Il gioco di queste tensioni operative, che si oppongono o talvolta si complementano, è una parte essenziale di come sperimentiamo questi lavori. Ci sono dei pochi momenti di eccesso lirico ma c'è un dispiego costante di un'energia ingarbugliata.

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

DETTAGLIO PANNELLO XIII

Il materiale utilizzato per tutti i pannelli è la plastilina, che si usa come se si trattasse di pittura volumetrica con tratti in rilievo. Alcuni rami sembrano sospesi nell'aria. In quanto alla tecnica, molte delle sezioni del cielo furono terminate con plastilina fusa, che gli permise "dipingere" con una spatola, aggiungendo intensità all'opera. Il "paesaggio" permise anche a ciascun membro del gruppo di incontrarsi dentro se stesso. Questo procedimento essenzialmente inclusivo permetteva a ciascuno di loro di lavorare a quello che più gli interessava e, allo stesso tempo, arrivare insieme nello stesso pannello: l'estensione del cielo, i dettagli di un ramo, il movimento dei tronchi, le sponde di fango nell'estuario, ecc. Per Mendanha, questo lavoro di gruppo, nel quale ciascuno realizza indipendentemente la sua propria attività ma cosciente degli altri, è un imperativo etico e la ragione fondamentale per l'esistenza di un equipe di studio.

Come già detto, le opere sono presentate come una serie interconnessa, ma non seguono una cronologia precisa e provengono da distinte parti di Entre Rios. Percepiamo i movimenti dei cambi stagionali. I pannelli funzionano in forma individuale e di gruppo simultaneamente, ma incontrano la loro potenza completa in una affermazione sinfonica collettiva. Sono paesaggi mentali, più grandi che la vita, presenti teatralmente. Si spiegano più come sensazioni, come un *locus* per un complesso di emozioni, che come una narrativa lineare. Per Mendanha, hanno una qualità onirica di "qualcuno camminando in un sogno fino al canto dell'acqua dolce"[2]. Certo, può essere che sia così, ma la frase suona chissà troppo simbolica e evangelica…. Quello che è indiscutibile è che questo vasto lavoro è dominato da un'ondata di voci, una musica corale sommersa che sembra composta per Arvo Part. Una volta che la composizione è stata decisa, gli artisti si concentrano nel problema del volume, dando all'opera una qualità musicale, sontuosa e severa, vibrante e densa. Le cose si affondano o si rialzano, gli accordi sono discordanti e le armonie si modulano costantemente. Nella base di questi pannelli ci sono strutture realizzate con materiali molto diversi che vanno dal cartone fino al polistirolo e il legno. La scelta dei materiali pone una sorte di chiave musicale e accesso tonale all'atto di dipingere, elevando l'impatto a un'affermazione orchestrale.

Questi paesaggi frammentari diventano quello che Gerard Manley Hopkins chiamava "inscapes", (paesaggi interiori), *loci* per il nostro proprio pensiero. E' una vittoria maggiore che risitua il genere dentro dei dibattiti seri sulla pratica e le possibilità dell'arte contemporanea. In questo momento già non necessitiamo tanto di un arte *relazionale* che ci redima dalle nostre infermità sociali, ma un arte che si arrischia ed esplora, che abbia qualcosa da dire, che nasca dalla necessità di essere espressa, no qualcosa che si dice solo per dirla. Questi pezzi di paesaggi sono simulacri preparati e autocoscienti. Non copiano meramente le foto ma le interpretano in termini di forma e sentimento, e in questo modo recuperano un genere senza metterlo in questione. Cominciano con l'oscurità e finiscono in un orizzonte umido e freddo, come facciamo tutti; una sensazione di affondarci con l'ultima luce. Il suo ciclorama riunisce elementi di psicodramma!

L'opera arriva a noi come una esperienza pittorica intransigente: una presa di posizione dentro di un

2. Mendanha, M., correspondenza e-mail , novembre 2012.

DETTAGLIO PANNELLO XV

clima dove l'arte contemporanea, quando torna a guardare alla natura, tende a farlo attraverso progetti di attivismo concettuale caratterizzati dal rispetto al pianeta e la curiosità per lui, e che involucrano un approccio che combina la ricerca intellettuale con il compromesso sociale. Mi si permetta menzionare tre esempi sorprendenti (dentro di questo saggio cercherò di situare l'opera di Mendanha e Laffitte dentro del contesto più ampio della pratica contemporanea): *Revival Field,* di Mel Chin, il progetto di Mark Dion e Alexis Rickman su specie-r selette, e *Circles of time,* di Alan Sonfist. Cito questi lavori per la manifesta chiarezza concettuale, dove l'idea è stata soppesata e elaborata nei dettagli. Questi artisti propongono procedimenti che si distinguono per la loro radicalità, anche se non hanno nulla a che vedere con il lavoro di Mendanha e Laffitte, che incontrano il loro senso nella sperimentazione e nell'attività di "dipingere". Nonostante, Mendanha e Laffitte ampliano anche loro il campo referenziale, che si può interpretare come un gesto con lo stesso livello di radicalità.

Il lavoro di Sonfist tratta dell'esperienza essenziale della creazione. Scrive: " per accedere alla parte centrale della scultura, bisogna muoversi per un tunnel dentro la terra, e riscoprire il nostro passato geologico. Quello che ho creato è un circolo, che si propaga in onde di roccia. Ciascun circolo concentrico rappresenta uno strato del tempo, come succede nella crescita di un tronco d'albero di legno duro. Questa è una visualizzazione degli strati superiori e inferiori delle coline toscane. Quando camminiamo fuori di questo anello, entriamo in un altro di lauri che rappresenta i greci, che introdussero l'albero in Italia. Dopo si attraversa un'apertura che è vicina al suolo, e da li si può percepire l'aroma dell'erba etrusca. Dopo, il paesaggio sale e si vedono rappresentazioni di specie di alberi estinte, o in pericolo, che imitano gli eroi greci e romani delle sculture antiche. Nel centro del circolo, si incontra il bosco vergine d'Italia, quello che esisteva prima dell'intervento umano. Finalmente, per completare le storie della terra, ho simbolizzato il suo uso attuale con un anello di olivi e campi di grano.[3]
Qui bisognerebbe domandarsi, in primo luogo, se il lavoro realmente arriva ad esprimere la densità e il peso simbolico che Sonfist pretende. E, in secondo luogo, se l'opera provoca la stessa empatia che l'artista aveva evocato con le sue parole. Se l'opera ha successo o no, dipende dai fattori menzionati, dato che l'artista desideri che viviamo empaticamente questa esperienza. E inutile dire che l'accento nell'aspetto fisico e la ricerca di empatia e di una sensazione di esperienza totale, sono elementi chiave per intendere come sperimentiamo i paesaggi di Laffitte e Mendanha.

Un concetto simile di catarsi soggiace nel progetto di Chin: un'intervento diretto che mette in prova i limiti tra agronomia e poesia. L'artista lavora con certe piante che possono eliminare le tossicità dal suolo. L'opera contiene un'intensa carica spirituale e sociale nel suo intento di spandere la vita fino a una forma che continui a cambiare, alla pari delle strutture economiche e politiche. Si tratta, effettivamente, di una opera meravigliosa che arriva fino all'immaginazione; anche se, la nostra esperienza, consiste essenzialmente nell'osservazione di un campo![4]
Dion, il terzo artista menzionato, si interessa specificamente per le

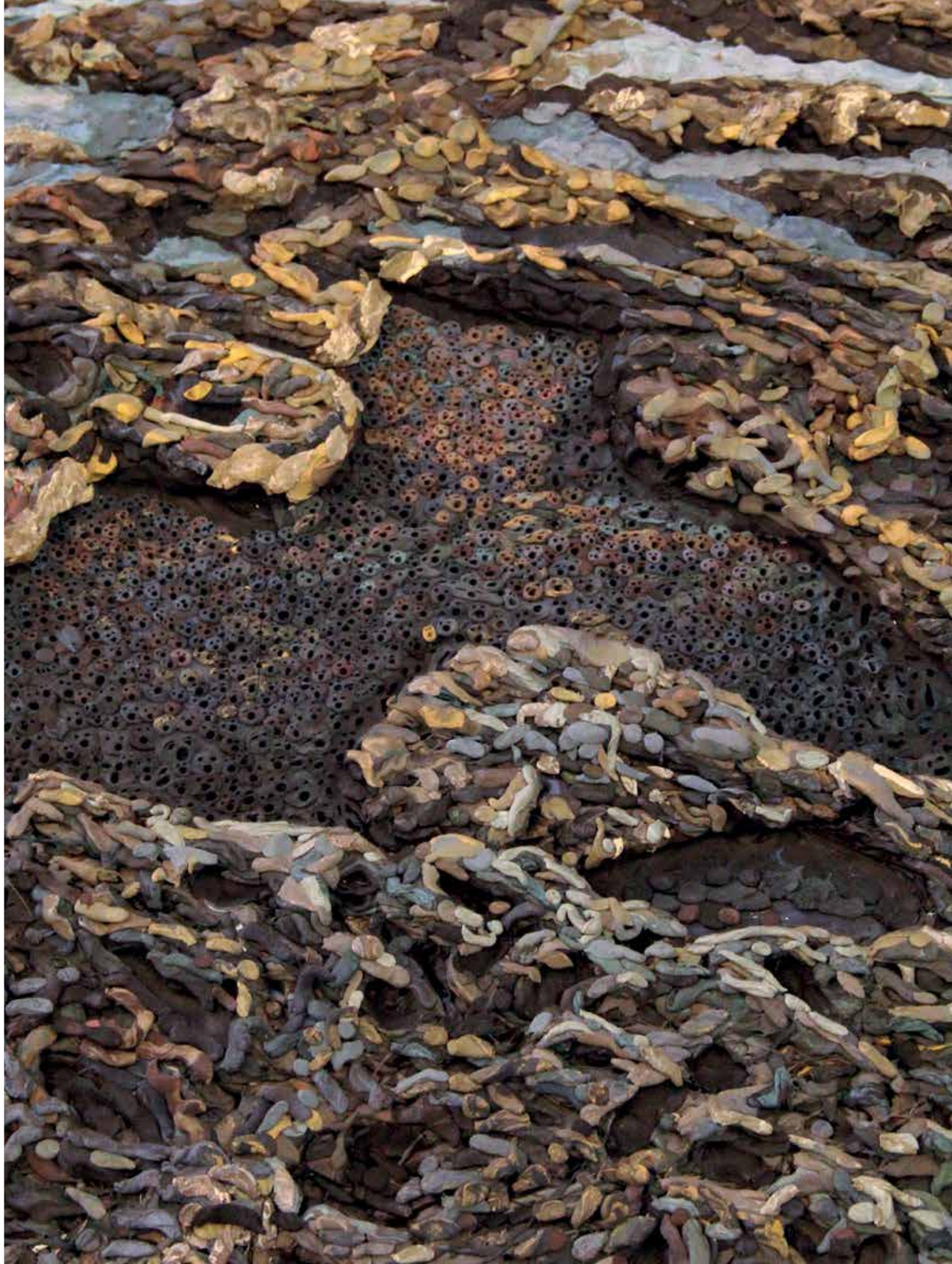
3. Sonfist, A., *Nature*, Documents of Contemporary Art, Whitechapel and MIT, editato da J. Kastner, 2012, p.154-55.
4. Forse il lavoro *Earthfield* di De Maria produce reazioni similari.

DETTAGLIO PANNELLO IV

reppresentazioni della natura o, per essere più precisi, per la forma in cui è rappresentata ufficialmente nel contesto di un museo. Dion ci chiede che è quello che, in questo contesto istituzionale, arriva ad essere inteso come natura in un momento e in un posto particolare per un gruppo particolare di individui. Tutti questi artisti lavorano negli interstizi, e chissà, se proprio lì, non si incontri lo spazio più interessante per la produzione dell'arte attuale, un luogo in cui l'arte è vista come una questione di *status quo*, e richiama il recupero del filo critico.

Mendanha e Laffitte, comunque, ci pongono di fronte a uno spettacolo orchestrato per farci sentire l'intensità e l'immediatezza di quello che loro stessi sentirono, e ci circondano con un grido di fede nel processo ciclico. Quello che ci lascia realmente attoniti è la strana ma innegabile verità di queste immagini e la loro semplicità: la sensazione di essere inghiottiti e soggiogati. L'opera ci fonde in un pantano, della stessa forma che il paesaggio stesso è impantanato e sotto l'acqua da molti secoli come risultato delle tormente e crescite stagionali. Senza dubbio, nel guardare questi lavori torniamo a pensare all'appartenenza al *sensus communis* di Kant. Con questo concetto il filosofo non si riferisce al senso comune ma a una sensibilità comune, capace di riconoscere come universale certe manifestazioni semplici e immediate della bellezza. Negli ultimi anni, la critica contemporanea ha visto come le questioni estetiche acquistano nuovamente un luogo importante tra le preoccupazioni teoriche. La bellezza sempre si manifesta come apparenza, ma senza limitarsi a questo; suscita reazioni troppo complesse per essere considerate puro piacere. Kant utilizza l'esempio di una rosa che tutti riconosciamo come bella, affermazione che oggi ci sembra essere valida vista anche da differenti culture, che possono leggere la rosa in distinta maniera. L'arte ridefinisce costantemente il concetto di bellezza come una qualità che cambia a seconda del riconoscimento del concetto collettivo. L'estetica delle società dei consumi non dovrebbe ridursi alle comodità indolente dell'occhio che consuma. Una finitura simpatica e professionale sono una cosa; il brivido –problematico e soddisfacente– della bellezza, è altra ben distinta!

Il paesaggio ha, indubbiamente, la sua lunga storia, e Laffitte e Mendanha gli stanno aggregando qualcosa. Possiamo ricordare che già all'inizio del novecento ritornò in discussione il concetto della pittura di paesaggio. Turner cambiò tutto in forma brusca e inventò nuove regole. I paesaggi, che pretendevano essere imitazione vicina alla natura, si trasformarono nella forma d'arte più comune. Il gusto portò un nuovo consenso attraverso il quale una scena pacifica con acqua di fronte che rifletteva un cielo luminoso e alberi oscuri intorno, era qualcosa che tutti erano d'accordo nel considerare non solo reale ma anche bello. In molti sensi il paesaggio continua ad essere una costruzione sociale; tendiamo a riconoscerlo attraverso serie di vettori collettivi. E' stato Constable a dire che la sua arte poteva incontrarsi sotto qualunque siepe, e che la sua visione naturale corrispondeva con una realtà riconoscibile per una psiche sociale. Questi artisti dipingevano quello che vedevano! Nel suo saggio *L'arte del paesaggio*, libro altamente percettivo anche se un po' passato di moda, Kenneth Clark menziona la frase di Constable, "il chiaroscuro della natura", che, secondo lui, descrive due effetti: primo si riferì ai lampi di luce, alla rugiada,



DETTAGLIO PANNELLO XV

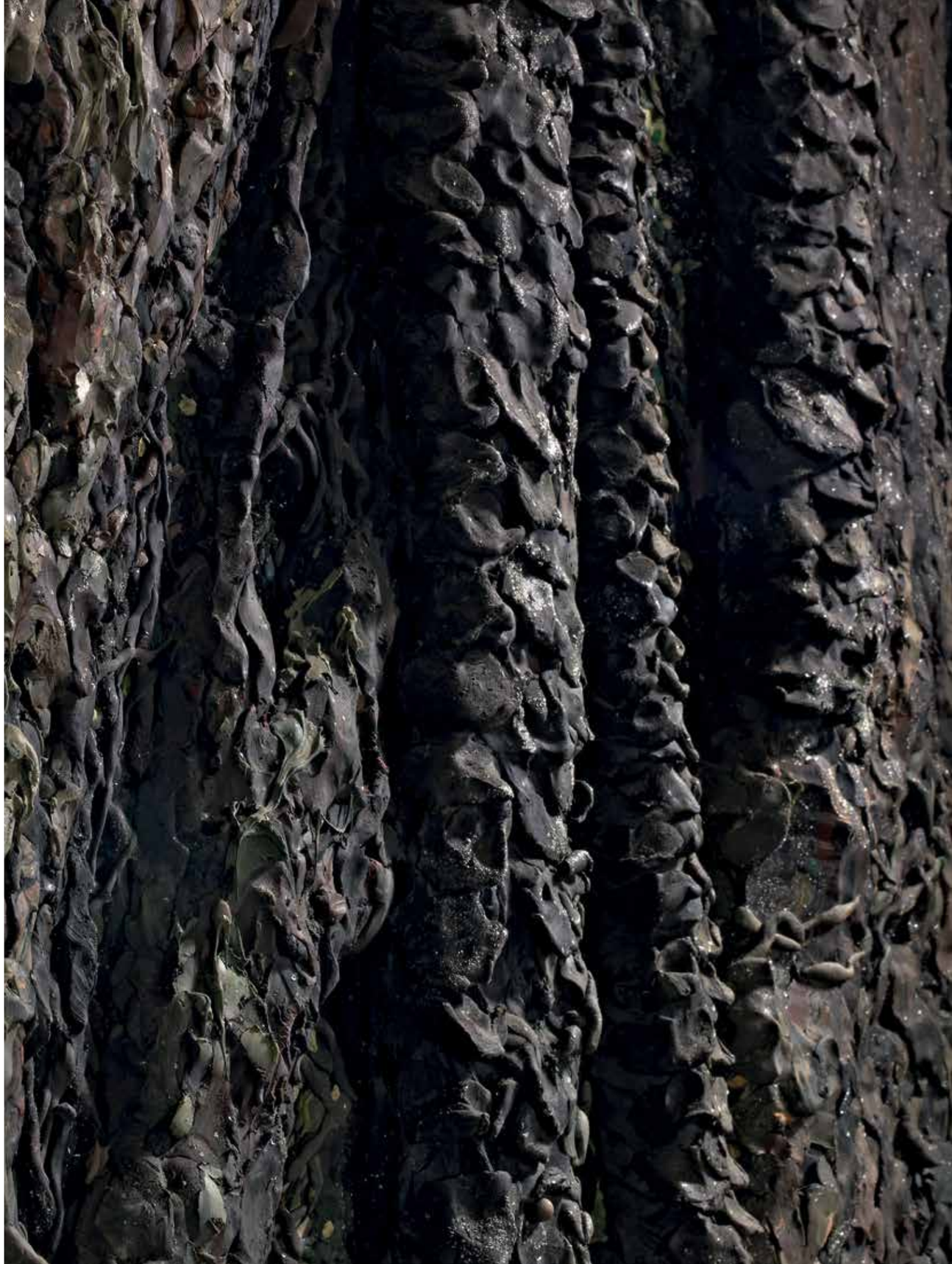
alle brezze, la freschezza, l'azione di fiorire, nessuno dei quali è stato perfezionato nella tela di nessun pittore nel mondo (…) e anche ha fatto riferimento a che il dramma della luce e dell'ombra deve soggiacere a tutta la composizione del paesaggio e offrire i fondamenti del sentimento nel quale la scena è stata dipinta"[5] In altre parole, la visione di Constable corrisponde con la credenza che c'è una realtà esterna per essere pitturata e che tutti possiamo apprezzarla. Manuel e Juliana, comunque, utilizzano foto per ridurre una distanza che, in altro modo, si farebbe per loro troppo grande. Come se incontrassero la realtà troppo sospettosa; un'altra costruzione più umana. Mendanha e Laffitte si distanziano dalla natura e centrano la loro preoccupazione nel congelare istanti come parte di un mosaico totale; si sforzano più per creare uno stato d'animo –una manifestazione della immanenza– che per imitare la realtà.

Come genere, il paesaggio ha avuto una carriera fluttuante. Quando Gainsborough morì nel 1788, il vestibolo della casa in Pall Mall era tappezzato di paesaggi non venduti. In altre parole, a fine del secolo XVIII, i paesaggi non erano un genere particolarmente apprezzato. Suppongo che oggi noi ci incontriamo di fronte a una situazione simile; si può dire che le apparizioni di paesaggi sono poche e distanziate. Il romanticismo sembra malato e sospettoso, scollegato dall'ironia e il cinismo dominante nella nostra epoca. I paesaggi di Mendanha e Laffitte appartengono a un genere orfano ma ci propongono una piega perfetta per una completa varietà di emozioni e per l'intricata storia locale.

5. Clark, K., *Landscape into Art*, Penguin, London, 1956, p87-88.

Le narrazioni e la mitologia riflettono le realtà di una regione e, in questo caso, vale la pena leggere le novelle e i racconti di Horacio Quiroga per vedere come le parole possono conferirci delle forme occulte. Si Goethe chiedeva più luce, e gli americani più spazio; qui, in Entre Rios, tra il letargo e l'indifferenza di alcuni e la mera sussistenza e il sopportare di altri, la chiamata è per un nuovo inizio. Quello che già è stato ha permeato tutto, ed è solo da lì è che può sorgere il nuovo.

Tra le grandi incertezze che bombardano il nostro clima attuale, esiste un'inevitabile respinta alle idee che soggiacciono ai paesaggi classici di artisti come Claude Lorrain e Gaspard Poussin. Queste figure giganti sono serviti come esempio a numerosi altri artisti, includendo l'eccellente pittore inglese Richard Wilson che li utilizzò evidentemente come modelli ed è stato capace di costruire il suo proprio mondo basandosi su si loro. Wilson prese dai suoi precursori gli effetti della brillantezza della luce e anche possiamo dire che c'è qualcosa nello stile olandese nel suo trattamento del fogliame. Per contrasto, la storia si intende oggi come una serie di letture parziali senza un valore assoluto, dove le rotture non devono essere giustificate. Nel loro lavoro Mendanha e Laffitte prendono dalla storia quello di cui hanno necessità, come un elemento di più del loro repertorio di immagini, la storia è li per essere esplorata e rovinata. Forse l'inclusione che fanno di elementi in miniatura tra il fogliame e il sottobosco ha un certo debito con Poussin, ma è solo un debito visivo e gratuito; essi sanno che il loro *sottobosco* è completamente capace di ricevere, nascondere e assorbire qualunque elemento esterno. I nostri modelli diari di esistenza già non sono guidati per un insieme di gerarchie



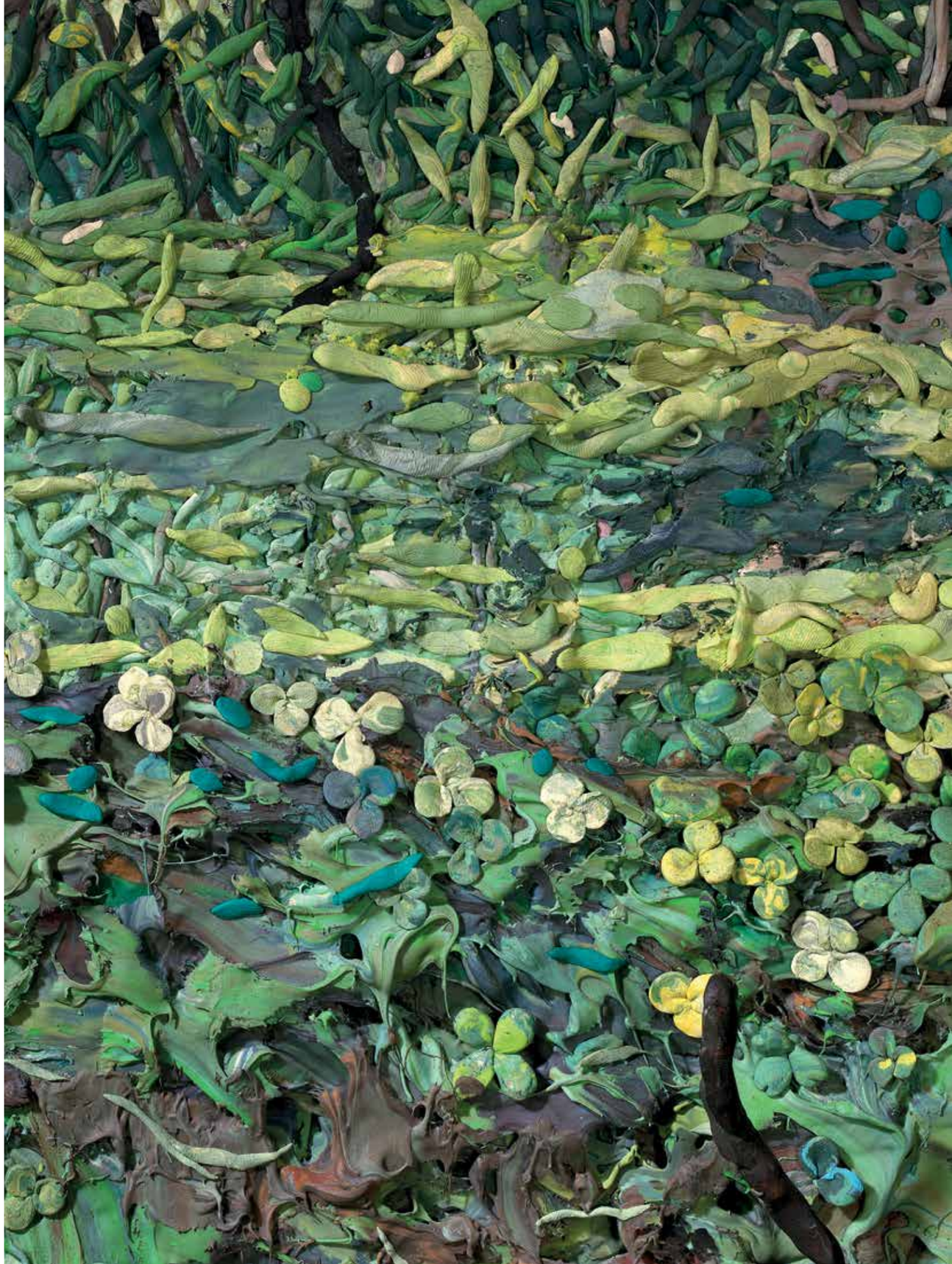
DETTAGLIO PANNELLO VI

condivise collettivamente. La razionalità sembra tener meno influenza su di noi che la teoria del caos! Un ordine imposto dall'esterno già non risulta accettabile; tutto sembra diventare un ciberspazio instabile.

Juliana mi disse che queste opere le servirono come una boccata di aria pura, come una terapia che le permise allontanarsi da quello che era diventato un'immersione eccessiva in problemi sociali e personali (si riferiva alle immagini cariche di significati sociali delle baraccopoli, con le sue reminiscenze di Berni). C'era qualcosa nei paesaggi, commentò, che lei sempre avrebbe voluto dire ma che si sentiva incapace di esprimere con le parole. A che si riferiva esattamente? A un sentimento di comunione con la natura? A una certa predisposizione verso l'epifania? Lo dubito! Che era, dunque, quello che non si sentiva capace di dire a parole? Solo possiamo speculare con la speranza di far luce sul suo commento. Si tratta di un sentimento di stupore davanti alla esuberanza della natura? Era il riconoscimento del potere che ha la natura per fare attenzione da se stessa mentre noi interferiamo troppo con lei? Una intuizione femminile della presenza e del potere della nascita e della rinascita? Una percezione della piccolezza umana? Vai a sapere, ma quello che si è chiaro è che queste opere generano sentimenti e valori di un'importanza umana più amplia. Forse possiamo comparare questo sentimento con quello che Robert Morris sentì quando collocò cinque pietre di granito basaltico nei caposaldi di Documenta, a Kassel, nel 1977? Si e no! Morris intentava chissà provocare al suo pubblico, ma anche era profondamente impressionato per la storia e la vita interna di queste forme. Mendanha e Laffitte si sentirono chiaramente commossi dalla storia di questo paesaggio, e nel presentare il suo intricato flusso, presentano anche le sue energie liriche: le straordinarie evidenze della sua bellezza "povera". Ricordo le parole del poeta George Oppen, che ci chiede che cominciamo ripetutamente, sempre più impoveriti, come una parte integrale della nostra ricerca del senso della nostra vita e del nostro essere.

Juliana risalta la sensazione che sentì di perdersi nel paesaggio, e la compara con quello che sente nel dipingere. Manuel lo stesso riconosce la poesia di questa terra vergine, ma è sospettoso dei movimenti interpretativi in direzione alla pastorale e al bucolico, e insiste che la nostra costruzione dei paesaggi è innanzitutto sociale; vediamo in loro, dice, quello che vogliamo vedere. Appena c'è il pericolo di cadere nei cliché facili del romanticismo e, se nel caso sorge, non ci sarebbe da temere. Il paesaggio si muove guidato per le sue proprie energie, umide e ingarbugliate, non stanno sempre sotto controllo!

Ricordo un'altro poeta americano, Ed Dom, che disse: "il paesaggio dà forma e sostanza alle persone che lo abitano". E' possibile che non ci siano uomini in questo lavoro di quarantacinque metri esteso al largo della foce del fiume Uruguay, ma il silenzio e l'assenza degli uomini ha una sua propria maniera di parlare. La serie serve come un recettore occasionale di immagini in miniatura, nello stile di Poussin, piccole evidenze capaci di trasportare certo peso allegorico che fa referenza alla storia del luogo e della nazione. Cose che sono perse nel paesaggio, come lo siamo anche noi. Sono immagini di oggetti rimasti impressi nella mente degli artisti. Se guardiamo con attenzione, vediamo uno *scettro caná*, una figura umana, un orecchio, un paio di scarpe e un elicottero. Ciascun



DETTAGLIO PANNELLO VII

oggetto ha la sua storia. E' un sistema inclusivo nel quale la tipografia e la psicologia del posto aprono la porta a storie frammentate.

Lo scettro è un resto archeologico che risale agli abitanti originari del delta, una tribù indigena, i Canás, popolazione nomade che deambulava nella zona, La legenda dice che quando catturavano un prigioniero, lo onoravano per una settimana prima di mangiarselo per acquisire il suo potere. Nulla sembra essere cambiato troppo. Gli utensili di questa tribù, molti di essi scolpiti in corno, ancora si possono incontrare sottoterra. Evidenziano una forma di vita e servono come guardiani della storia.

Una figura umana, dello stile di uno spiritello, sembra essere scappata da quei tempi trapassati. Sta lì perché quella è la sua origine, ma la sua inclusione è puramente aneddotica. Keto è una persona che Juliana e Manuel conobbero nelle loro camminate in quei boschi; un eremita solitario che vive con i suoi animali, quasi senza contatto con il resto dell'umanità e che, come parte del paesaggio, afferma la sua indipendenza e la scelta del suo stile di vita; un antisociale selvaggio più in là delle norme e dell'integrazione. Anche gli incubi provocati dalla cronaca nera dei giornali argentini, impregnano, come è prevedibile, questi alberi e arbusti. Quando li incontriamo, ci supplicano di non dimenticarli. C'è una sinistra orecchia di Van Gogh che potrebbe essere uscita dalla pellicola *Blue Velvet* di David Lynch, o semplicemente essere lì come un triste segnale di un regolamento di conti tra bande di narcotrafficanti. Ma anche possiamo vedere, appeso al ramo di un albero, un paio di scarpe Topper abbandonate, simbolo stanco ma moderno del glamur scadente della vita in un quartiere degli estesi sobborghi di Buenos Aires. A un certo livello, queste scarpe fanno riferimento all'incendio della Discoteca Cromagnon, dove molte persone persero la vita in quella che è stata una delle tragedie più grandi degli ultimi anni. In un altro piano, simbolizzano la presenza di un trafficante di droga nel circondario, ai quali piace sfoggiare la presunta ricchezza, per affascinare le ragazzine che affollano la discoteca il sabato notte per allontanarsi da tutto. Questi simboli visivi dicono chiaro che non c'è una scappatoia verso l'idilliaco; che la natura è completamente indifferente alla maniera in cui si usa, e al destino umano in generale: è ossessivamente occupata in una lotta ripetuta *ad infinitum* per riprodursi per se stessa.

Non esiste una narrativa unica che proporzioni coesione a questi paesaggi, ma la terra, effettivamente, colleziona storie lungo il tempo: cose che sono state gettate, abbandonate, nascoste o dimenticate. La Storia è le storie dell'uomo nel suo posto; la Storia presenta un'accumulazione di strati archeologici, sociali, antropologici e ideologici. E' letteralmente la storia di qualcuno. La terra è indiscriminatamente recettiva: un testimone silenzioso. Questi piccoli dettagli sono presenze della memoria, ricordi problematici, fuori scala, come piccole irritazioni perverse, incomplete e scollegate. Senza dubbio il più eloquente si incontra nell'ultimo pannello, perso nella nebbia sorvolando l'estuario del fiume Uruguay. Mi riferisco a una piccola aeronave militare, un elicottero. Nello scoprirlo, è inevitabile un brivido nel ricordare gli anni più freddi e crudeli della dittatura (1976-1980), quando i chiamati squadroni della morte lasciavano cadere nel fiume borse con corpi aumentando in maniera criminale la terribile cifra dei

DETTAGLIO PANNELLO IX

desaparecidos. Questi corpi apparivano con frequenza nelle anse del fiume e rimanevano li come evidenza degli crimini inumani.[6] Un lavoro recente su questo oscuro periodo segnala tristemente: “Se si lanciano cose voluminose al fiume, questa saranno restituite come verità. Il fiume non mente”. Ed è così, nella natura nulla mente. La natura ci da tempo e solitudine per riflettere e ha il potere di rivolgerci contro noi stessi. L’ultimo pannello si spegne poco a poco fino a diventare una litania: un ultimo e scomodo abbraccio. E’ una linea d’orizzonte tremula che ci dà una certa sensazione di libertà avvicinandoci all’aria e al cielo, e che presto ci rapisce ricordandoci ombrosamente una storia che non può essere dimenticata e per la quale non c’è consolazione.

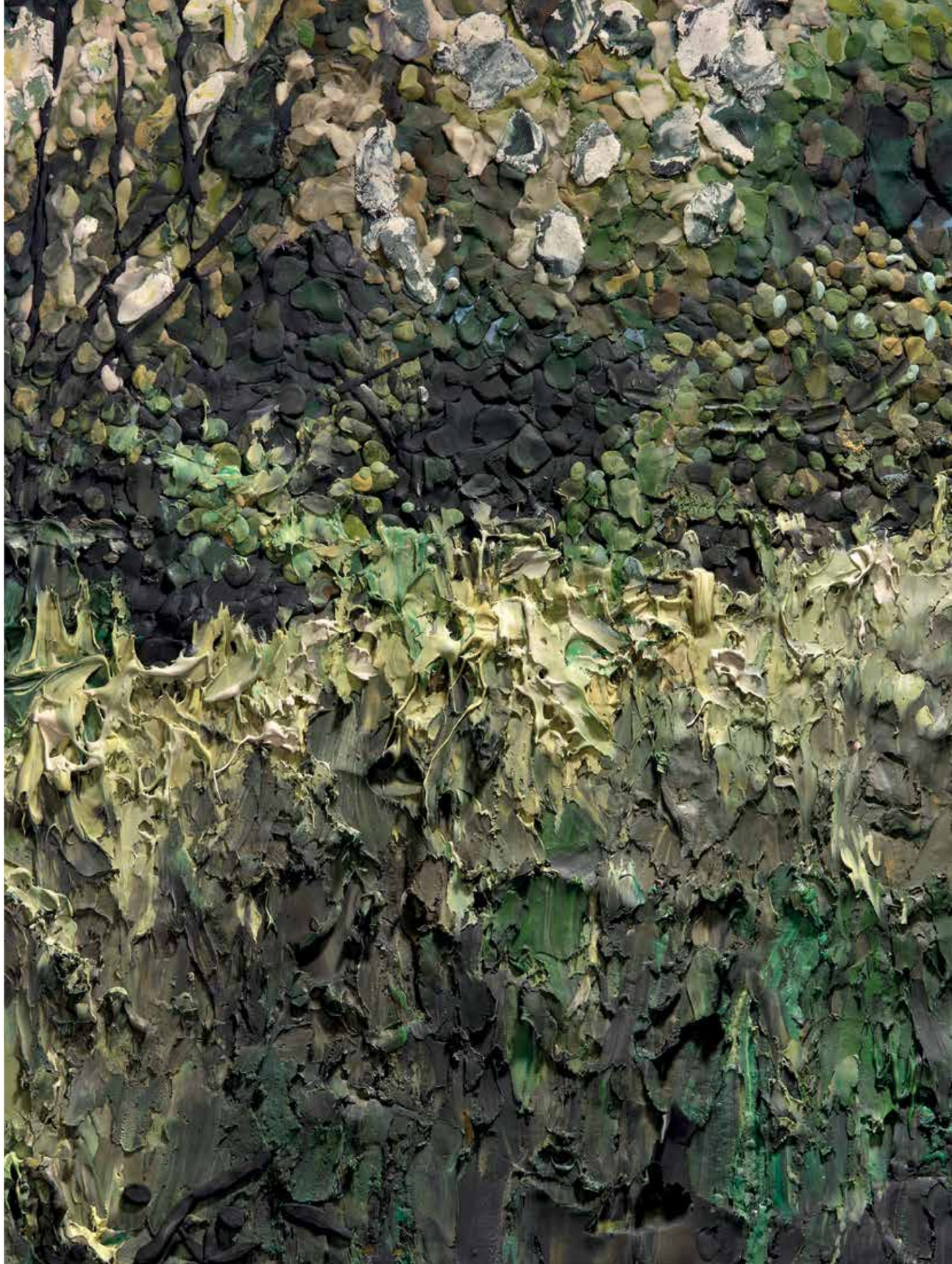
Su Monet

Come ho già detto, mi piacerebbe prestare attenzione a tre casi che fanno luce su questa formidabile serie. I tre sono ugualmente ovvi, e non è necessario chiedere scusa per il suo eurocentrismo. Il primo, quello di Monet, corrisponde con quella che talvolta è la prima impressione che molti possiamo avere vedendo questi lavori. Gli altri due sono forse i principali esempi del genere: Gerhard Richter e David Hockney. Nessuno può essere considerato come influente in senso stretto, ma i tre sono, quasi in forma inevitabile, presenza dentro l’opera.

Tra le nostre prime reazioni al vedere questo spettacolo –e non ci sia, talvolta, un termine migliore– possono apparire le *Ninfee* di Monet (che si possono visitare nelle Tuileries); ma questa prima impressione presto si dissipa, in quanto il tema Monet è, sopratutto, la rappresentazione del piacere borghese. La bellezza naturale di uno stagno la cui superficie è ripiena di fiori e giochi di luce, e in cui con sottile riflessioni possiamo includere, senza dubbio, a un’emergente classe media soddisfatta con se stessa. In altre parole, si tratta di un immagine di piacere senza problemi. Dopotutto, Monet ci parla di edonismo, delle comodità e delle aspirazioni di una crescente classe media che aveva tempo per le delizie: i picnic, i viaggi in battello, i ristoranti sulla riviera di Argenteuil, con una sensazione di benessere e una progressiva mobilità sociale in ascesa. La bellezza naturale delle *Ninfee* si vede realizzata con la soddisfazione sociale di avere il tempo per contemplarle.

In Giverny, Monet ha dato briglia sciolta ai suoi piaceri borghesi, e può anche essere che si sia arrabbiato che il treno gli abbia chiuso l’accesso diretto allo stagno, e che i quattro treni che arrivavano giornalmente gli usurpavano il confortante silenzio. In molti aspetti, Monet sembra un personaggio del *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, incluso se l’eccitazione della vita nel suo intorno, specialmente nei fine settimana, gli risultava essenzialmente gratificante. Non ci sorprende che Mendanha e Laffitte non si vedano riflessi in Monet, perché decisero intraprendere un’altra via, quella di uno spettacolo più inquietante, vicino alla nostra realtà contemporanea: un paesaggio di provincia banale e prosaico, che in qualche momento viene preso da piogge e tormente; senza zucchero, senza picnic domenicale, senza divertimenti ne giochi, solo immondizia sparsa o rami sospesi nel mezzo del caos. E’ una realtà più dura, decisa dalla natura indomabile

6. Mendanha e Laffitte mi hanno detto che nel 2012 hanno ricevuto una copia del libro “*El Lugar Perfecto (Il Posto Perfetto)*”, dove erano documentate queste pratiche.



DETTAGLIO PANNELLO XIV

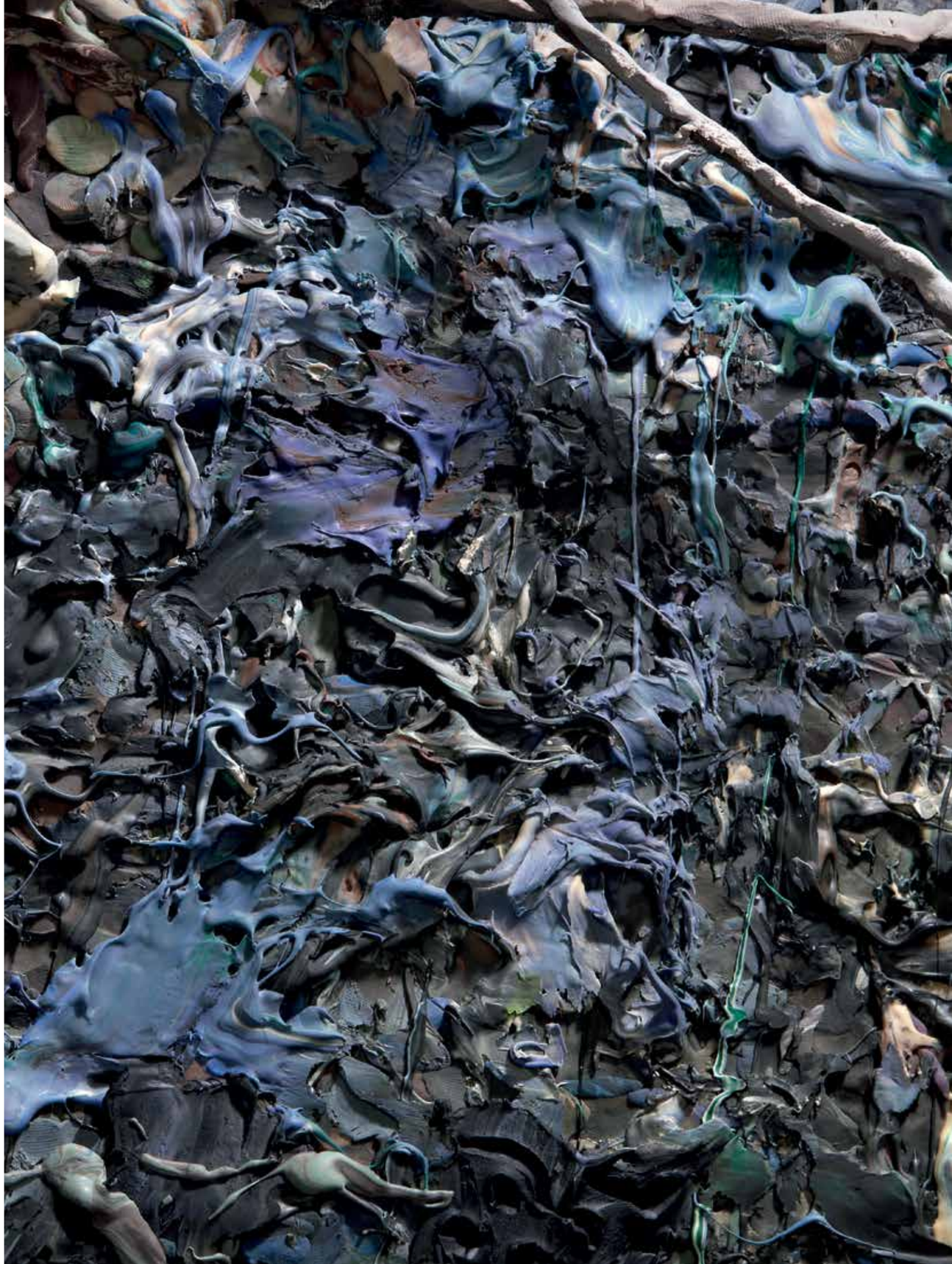
e dalla lotta elementare per la sopravvivenza. Questa battaglia si è fatta innumerevoli volte: i suoi attributi sono la permanente rinascita e la sfidante fertilità.

Nessuno dubita che tanto Monet come Mendanha e Laffitte ci sorvolano e ammaliano con le loro immagini cinematografiche. Ci chiedono che registriamo una raffica iniziale, dopo che prendiamo distanza per assorbire tutto il suo impatto e, per ultimo, che ci avviciniamo per concentrarci nei dettagli e metterci nello spazio dell'azione. La situazione di Manuel e Juliana è da Monet: prendere qualcosa nello studio di Palermo, mettere la bimba nell'auto e guidare fino a Entre Rios per fare un sacco di foto. I loro paesaggi sono incomodi, impenetrabili; i rami sporgenti, ti raschiano e si rompono. Questi territori non sono europei e addomesticati, sono americani, giovani e selvaggi; solo garantiscono il minino necessario per esistere; sanno che l'unico che mai cambia è la necessità di cambiare. I paesaggi di Monet sono confortevoli e ospitali; i loro temi sono la luce, la superficie e il colore, mentre quelli di Mendanha e Laffitte sono la morte, il rinascimento, l'aggrovigliamento, l'abbandono, e una specie di dura promiscuità. Lavorarono una terra semi ostile, regolarmente impedita per l'acqua che, nonostante tutte le circostanze avverse, ogni tanto si vede intrisa in una raffica di luce traslucida, facendoci sentire che finalmente arriviamo a vedere quello che cercavamo. Monet presenta la natura e cerca di catturare la luce (in altre parole, una sfida tecnica che lo avvicina pure alla verità), Manuel e Juliana, in cambio se la vedono con l'immediatezza travolgente, la metafora e il crudo sentimento. Il loro lavoro parte dalla conoscenza che la resilienza e la resistenza della gente che abita in questa regione vergine e inflessibile finalmente gli permetteranno di uscire fuori e cominciare a dipanare la loro vita.

Il lavoro di Manuel e Juliana ci arriva diretto nella sua frontalità assoluta, nella sua profondità discontinua e nelle sue difficoltà. Non porta una macchia di compiacimento, una promessa di relazioni, ne un intento di seduzioni, ma una esperienza diretta di energia della natura. La vita è dura qui: un costante cumulo di difficoltà pone ostacoli a tutto, i problemi torcono le spalle ed è impossibile arrivare a trovare qualcosa con il minimo ordine. Gli artisti arrivarono fino al luogo, ma non vivono lì. Monet, in cambio, si trasferì a Argenteuil alcuni giorni prima del Natale del 1871, e visse lì i sei anni seguenti. Gli amici della città, come Renoir e Sisley, viaggiavano per vederlo, si fermavano e dipingevano. Caillebotte viveva dall'altro lato del fiume. In questo frattempo, Monet produsse circa centocinquanta lavori che incarnano l'alba e il fiume. Le sue preoccupazioni erano numerose: quello che la pittura può o non può fare, la maniera di rivivere un genere e, soprattutto, la maniera di definire la relazione tra l'uomo e la natura, tanto profondamente radicata nella coscienza europea. Un'agenda di problemi molto differente da quella di Mendanha e Laffitte.

T. J. Clark suggerisce che Monet credeva che la natura possedeva una coerenza introvabile altrove. "Ha una presenza e una unità che concordano perfettamente con l'atto di dipingere."[7] Monet si sentiva parte di una tradizione che necessitava riorganizzarsi e estendersi: Courbet, la scuola di Barbizon, Hobbema, Ruysdael,

7. Clark, T.J., *The Painting of Modern Life*, Princeton U.P., 1984, p. 182.



DETTAGLIO PANNELLO XII

Daubigny, Jongkind, Corot. L' essenza del problema era la interdipendenza dell' uomo e la natura, e no la natura con se stessa. Il lavoro di Monet negozia questa relazione provvisoria: il punto nel quale l'uomo costruisce il paesaggio o è costruito da lui. La natura, se si vuole, funziona come un registro del progresso umano, raccogliendo i rifiuti che si accumulano, ospitando prima il bestiame e la fattoria, dopo il villaggio, a continuazione l'incipiente città, e infine, nel lavoro di Monet, la fabbrica e il fumo. Egli stesso dovette trasferirsi a Giverny, che gli sembrava un paesaggio meno rovinato, nonostante i suoi sforzi a Argenteuil per equilibrare le ciminiere delle fabbriche con i tronchi degli alberi, o le bandiere e i vapori commerciali, mascherando o ponendo lontano la presenza industriale. Queste preoccupazioni sono irrilevanti per Manuel e Juliana. Per loro il paesaggio è indipendente e indifferente, umido e fertile, vivo e dotato di ordinamenti occulti che solo tendono a ripetersi. L'ordine che presentano è difficile ma abbagliante: giustapposizioni forzate in un agglomerato organico prima che un'armonia naturale.

Sia Monet come Mendanha e Laffitte ci chiudono in un circolo che ci lascia meravigliati. Per Monet, difficilmente poteva esserci un paesaggio senza intervento umano. Mentre che Entre Rios è un esempio di libertà e resistenza alle circostanze. Non è la bellezza umanizzata dello stagno e del giardino, comprensibile anche quando ci sorprende, ma una bellezza strana e sconosciuta, che ci involge in maniera sofisticata. Guardando questi quindici quadri, sentiamo la spontaneità nella profusione, l'humus dormiente, la terra che cresce. Un secolo dopo Monet, Manuel e Juliana trattano il paesaggio come un'immagine in più nella lavagna dell'informazione visiva. Questo gesto implica una comprensione differente del ruolo e del luogo della natura nella nostra vita. Scoprirono che cosa è importante per loro e, come Monet, la utilizzarono per provare forme per ampliare la gamma delle referenze della pittura di paesaggio.

Monet incorporò l'industria dell'ozio ai sui paesaggi: la gente remando in barca e il fiume a valle per vedere le aziende agricole, pranzare nei ristoranti e rilassarsi in famiglia. C'è un unità e un incanto: la società gode se stessa. Tutto è domestico e pulito. In un atto di complicità, Monet lascia la pittura più allegra. Per Mendanha e Laffitte, il paesaggio è sensazione, un riconoscimento del potere terapeutico in una delle forme più semplici, ma ancora capace di una critica rustica, parziale e in parte tormentata.

Le dimensioni sono, certamente, centrali per questo spettacolo. Monet cominciò a dipingere le sue *Ninfee* nella decade del 1880, ma le opere che vediamo esposte nell'Orangerie sono datate tra il 1917 e il 1926. In altre parole, sono state realizzate nell'oscura epoca che segue alla prima Guerra Mondiale, in una delle più grandi macellerie della storia umana. Monet cercava coscientemente di essere decorativo, talvolta come se trattasse di raggiungere una sorta di panacea. Già nel 1908 suggerì che pensava utilizzar le *Nenúfares* "per una decorazione. Estesa sulla lunghezza delle pareti, coinvolgendo lo spazio interno nella sua unità, avrebbero dato l'impressione di un tutto senza fine, una superficie acquosa senza orizzonte. I nervi saturati sal lavoro vanno riposando li seguendo l'esempio delle acque calme: per chi vive lì saranno un asilo di meditazione tranquilla nel centro di un acquario di fiori."[8]

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

In forma simile, Matisse desiderava cercare un'arte d'equilibrio, purezza e tranquillità, un vero calmante per l'intelletto. A Monet, però, la produzione di questa serie, portò solo problemi di salute, con difficoltà di vista, e con problemi pratici rispetto a come appendere le opere. Distruggeva le opere, insoddisfatto per il risultato, ma il decorativo certamente era presente. Di fatto, due dei pannelli della serie sono stati riprodotti come tappezzeria gobelin. Manuel e Juliana, in cambio, non sono interessati a riprodurre il paesaggio e non gli interessa l'idea della decorazione. Vogliono liberare il paesaggio, farlo parlare con i suoi propri termini. Gli interessa il potere puro delle immagini, il confronto, il questionamento, la crítica. Seducono, ma gli interrogativi seguono vivi.

L' impressionismo operava sul gioco caleidoscopico della luce, così come la visione lo fissa istantaneamente sulla retina. L'interessante per Monet era la maniera con la quale poteva incorporare due momenti del tempo differenti nel suo lavoro: la sorpresa energica dello sguardo e la meraviglia estesa della meditazione. Manuel e Juliana si coinvolsero in una operazione tanto o più complessa, nel trasferire l'immagine fotografica al lavoro, ma introducendo anche l'improvvisazione associata alla libertà della pittura, scegliendo e incorniciando frammenti lirici e drammatici di quello che videro, sommergendoli nella tensione di un tutto, fondendo distinti tempi, umori e prospettive.

Monet poteva sentire la presenza diretta di altri artisti che lo aiutavano nel compito di chiarire i suoi interessi e il cui lavoro serviva come un contributo e una addizione al linguaggio impressionista: Renoir, Caillebotte con i suoi assemblaggi decorativi a motivi circolari, Morisot e il suo uso della scala murale, Boudin e la sua intuizione nel transito delle nuvole, etc. Mendanha e Laffiette, in cambio, formano un gruppo di assistenti molto più eclettico, caratteristico della disposizione contemporanea fino al saccheggio delle immagini che forma, in una maniera o l'altra, l'iconografia quotidiana del loro lavoro: Poussin, Kiefer, Richter, Hockney, Monet, Berni, Friedrich e etc. Non c'è bisogno di coerenza; sono opere di consultazione, senza influenza diretta. L'appropriazione delle immagini è continua, illimitata, più che una costruzione passo a passo. Tutte le immagini sono a mano, pronte per essere usate; per questo gran parte del lavoro consiste nel sceglierle.

Tanto Monet che Mendanha e Laffitte hanno sentito il canto delle sirene che gli suggeriva il lavorare in serie: il primo, con *St. Lazare*, *Haystacksy*, *Cathedrale de Rouen*; gli ultimi, con i teschi, e le nature morte e Cappuccetti Rossi. Le opere di Monet consistono in frammenti che implicano un tutto maggiore e involvente; Manuel e Juliana, in cambio, documentano le stagioni, ma cercando di porre in scena uno spettacolo. Monet ci offre descrizioni da sopra, da sotto e da lato a lato; Mendanha e Laffitte costantemente cambiano l'angolo dello sguardo dello spettatore, in modo che noi ci moviamo dentro le immagini come testimoni coinvolti.

Monet utilizzò tele di due metri di altezza e quattro metri di larghezza per completare la sua suite decorativa. Lavorava all'aria aperta in primavera e estate, e dopo correggeva nello studio in autunno e inverno. Dato le misure delle immagini, necessitò costruire un nuovo studio, che risultò orribile, secondo quanto egli stesso diceva, ma che gli permetteva di disporre una serie di almeno dodici tele:

ventitre metri di lunghezza, dodici di larghezza, e circa quindici di altezza. Molto differente è la condizione piena di ostacoli che si incontra nello studio di Manuel e Juliana, un fedele riflesso delle restrizioni asfissianti proprie della situazione economica attuale che, ironicamente, costituiscono in buona misura il significato delle immagini. Monet non fotografa il suo lavoro fino a quando non era soddisfatto dei risultati; Mendanha e Laffitte, in cambio, utilizzano la fotografia come un meccanismo di appoggio per la costruzione dei loro lavori, e giocandoci digitalmente. Clemenceau[9] cercò di convincere Monet di donare la suite allo stato, come un monumento alla pace. Il Governo in un primo momento aveva proposto la costruzione di un edificio per contenere la serie, ma poi desistette per mancanza di fondi. Le negoziazioni si prolungarono interminabilmente. Monet insistette per avere pareti curve, e non era in nessun modo convinto che l'Orangerie era la migliore sede per installare il lavoro. Il progetto finalmente fu pronto, tre anni prima di quanto pianificato, nel 1927. Dopo averci pensato molto Monet rifiutò di negoziare i suoi termini. Nel 1926, gli fu diagnosticato un cancro al polmone. Morì il 5 di dicembre di questo anno, senza aver visto installato il lavoro. Nella sua scrivania lasciò un esemplare dei poemi di Baudelaire, aperto a "Lo straniero": "Amo le nubi … le nubi che passano per di qua … le meravigliose nubi." Queste parole lo sostenerono, chissà, mentre dipingeva il trittico. C'è da desiderare che la storia non si ripeta.

Su Richter

Non c'è nulla di sublime in questi paesaggi; non vediamo l'uomo che, nello stile di Friedrich, si dibatte a cavalcioni tra la vita e la morte, tra un mondo e l'altro. Nulla di questo. Mendanha e Laffitte necessariamente rileggono una tradizione, ma sopratutto furono sorpresi da un'esperienza visiva. Richter y Kiefer, tutti e due, coscientemente rivivono a Friedrich, in una cultura per i più acutamente cosciente della sua propia storia immediata. Dopo le perdite e la pazzia criminale della Seconda Guerra Mondiale, Richter e Kiefer si incontrano, chissà, orfani di identità nazionale, e spogliati di tutta la fede ideologica.[10] Queste erano circostanze molto difficili per le trappole del sublime, con rispetto alle quali Richter mantiene una distanza comoda, o almeno da l'impressione di farlo. Manuel e Juliana, per parte loro, non lasciano spazio al sublime romantico ma incontrano le metafore della loro precaria situazione economica in questi paesaggi, nei quali appaiono elementi che possono essere letti come frammenti di critica ideologica o sociale.

I primi paesaggi di Richter sono datati da un viaggio che realizzò in Corsica nel 1968. Anche se Richter considerò sempre il paesaggio come qualcosa di marginale, non desistette dal fare incursioni di questo genere da allora. Specialmente in relazione con l'astrazione, il paesaggio gioca un ruolo chiave nel suo lavoro. Richter arrivò a dire che tutto quello che ha voluto fare nella sua opera era dipingere un'immagine bella. Questa affermazione si può interpretare come un riconoscimento tacito del *sensus communis* kantiano: non si tratta di un sentimento comune, come ho menzionato anteriormente, ma di una sensibilità comune che ci permette, aldilà della nostra identità culturale, riconoscere qualcosa come innegabilmente bello: un rosa, un tramonto, una vista del mare, un paesaggio. E' interessante avvertire che, per Richter, questi motivi erano degni di essere dipinti solamente se li dissociava dalla sua carriera e dai suoi interessi professionali, vedendoli come oggetti privati per il suo proprio piacere. Si tratta di una strategia chiara di resistenza al progetto d'avanguardia del progresso. Bene, ma anche è certo che Richter introdusse questi motivi nelle sue esibizioni, considerandole pertanto importanti per il suo discorso come artista. Ritornare al paesaggio, abitualmente considerato un genere molto conservatore, nella seconda metà degli anni sessanta, implicava un posizionamento sovversivo dalla sua parte contro il corso del tempo. Implicava introdurre una carica di sublimità che, effettivamente, può permettere comparazioni con il lavoro di Caspar David Friedrich. Tutti e due vissero per un periodo a Dresda, che gli può aver dato un'esperienza similare della natura. Richter osserva in una missiva diretta a Jean-Christophe Amman che i lavori di Friedrich non muoiono: quello che muore è l'ideologia ambientale che li accompagna. Richter insiste che una buona opera si posiziona più in la dell'ideologia, si sostiene come arte che necessita essere difesa, e essere vista. Per estensione, nulla impedisce a un artista di dipingere come lo faceva Friedrich. Richter, lo stesso, non lo fa attraverso il confronto diretto con la natura, ma rappresentando la realtà circostante attraverso l'utilizzo di un mezzo di riproduzione meccanica, avvicinandosi alla pittura di paesaggio attraverso le condizioni tecniche della fotografia.

E che relazione ha tutto questo con la straordinaria serie di Manuel e Juliana? I tre rivitalizzano il paesaggio utilizzando la fotografia come mezzo per registrare e organizzare quello che hanno visto, e tutti tre trasformano le immagini in qualcosa che contiene un dramma insperato. L'artista tedesco utilizza il mare e il cielo, una vasta estensione di nulla; gli argentini recuperano boschi inondati poco attrattivi e lo caricano con un energia nuova nel riflettere il processo naturale proprio di questo territorio. Richter ci chiede di perderci in questi paesaggi marini. Opere come *Korsika* (1968), *Seestuck* (1969), o *Seestuck* (1975), non si manifestano come lavori individuali, già Richter taglia e incolla, costruendo una specie di collage, nubi di una foto con un mare tratta da un'altra immagine, lasciando che le onde e le nubi non coincidano. Mendanha e Lafitte lo stesso adattano le immagini fotografiche per migliorare il risultato finale. Questa perversione di Richter non è tanto una strategia ma un'attitudine: il suo compromesso per arrivare a un'immagine bella continua ad essere incondizionato. Anche se appaiono meno programmatici, Manuel e Juliana lo stesso sono imbarcati nella ricerca di una immagine che lasci a bocca aperta. E anche se il loro lavoro non ha certo la complessa accumulazione degli strati concettuali di Richter, essi sembrano star cominciando a compromettersi, poco a poco, in qualcosa che promette essere un monologo dalla stessa complessità. Manuel e Juliana hanno ora più o meno l'età che Richter aveva alla fine degli anni sessanta, ma il loro contesto è radicalmente distinto. Essi dividono un rilassato benessere globale, il

9. Chissà valga anche la pena commentare che nonostante gli sforzi di un personaggioper nulla minore come Clemenceau, nessuno si mosse per comprare la serie delle Ninfee con il fine di preservarla come gruppo completo. Per questa ragione, dobbiamo cominciare a chiederci sul destino di questa serie nello spazio popolato e mal definito dell' arte contemporanea argentina. I pannelli individuali sono necessari uno all'altro e dovrebbero essere mantenuti come serie!

10. Senza dubbio, la migliore forma di intendere il suo saluto fascista è come un gesto che riconosce l' impossibilità di separarsi dal sentimento di colpa predominante, così come un' accettazione ironica di un *mea culpa*.

mormorio di alta tecnologia e di una economia ripetutamente colpita nella quale buona parte della popolazione sopravvive sotto la linea della povertà e nella quale la classe media si smembra sempre di più. La loro definizione della bellezza non è qualcosa di pulito ma un fiorire crudo e non controllato che afferma il potere di sopravvivere passi quello che passi. Mentre Richter ci spinge fuori, Mendanha e Laffitte ci spingono dentro, facendoci far parte della loro densa coreografia di morte e resurrezione, nella quale cantano con voci che tuttavia non sono state udite, canzoni spente dallo spessore del delta, con la bellezza pallida di un requiem.

Richter disse, per non lasciare dubbi sulla sua posizione: “Il paesaggio è bellissimo. Probabilmente, è la cosa più bella che esiste.”[11] E per dissipare ancora più i dubbi: “Voglio correggere la falsa impressione che ho adottato un punto di vista estetico. Non mi interessa vedere il mondo in una maniera personale, qualsiasi esso sia. Le pitture astratte mostrano la mia realtà; i paesaggi e le nature morte mostrano la mia bramosia. Questa è una semplificazione, naturalmente. E sebbene queste pitture sono inspirate in un immagine di ordine classico o incontaminato – un’idea di nostalgia, in altre parole– il loro anacronismo gli dà una qualità sovversiva e contemporanea.”[12]

“Mostrare il mio desiderio”: possiamo intendere questa frase in relazione con Manuel e Juliana, e sentirla nel loro lavoro come una manifestazione dello spirito del tempo. Il dilemma di Richter a fine dei sessanta è radicata nelle condizioni culturali e socioeconomiche della Germania, così come il suo sforzo per internazionalizzarsi. Nei suoi paesaggi e marine si fà domande specifiche relazionate con la tradizione e con la possibilità dell’arte contemporanea in quanto pratica: Mendanha e Laffitte lo stesso si fanno domande pertinenti sulle direzioni della cultura e della società in Argentina: in che maniera l’arte contemporanea si vede influenzata per le condizioni locali? Come saranno intesi questi paesaggi nel contesto nazionale e globale?

Di fatto, Richter ritornò al paesaggio nel sentire che la sua opera si muoveva verso una qualità selvaggia che già non era centrale nel discorso *urgente* associato con l’arte contemporanea. Il paesaggio appariva come qualcosa passata di moda, conservatore, un luogo per respirare e lasciarsi riposare, specialmente dopo che Palermo lo aveva concepito come una linea orizzontale azzurra, o nel momento in cui Smithson si incontrava lavorando in *Spiral Jetty* e bucando il deserto. Richter, nel tornare al paesaggio, si involucrava con i problemi critici per l’arte contemporanea, e bene può essere che Manuel e Juliana stessero riconsiderando queste questioni nella distanza. Tanto loro come Richter si negano, anche se con motivi distinti, a utilizzare la figura umana come una presenza retorica.[13] Nel contesto tedesco, la figura umana avrebbe risonanze romantiche che porterebbero a pensare a Friedrich, ma anche echi fascisti: tutti ricorderebbero al Führer, ritirato nelle Alpi, alla fine degli anni trenta. I politici argentini non sembrano manifestare gesti grandiosi di questo tipo. L’eroismo non ha posto nel paesaggio argentino, ma le opere ugualmente frugano nelle connotazioni economiche e sociali che si nascondono lì. Richter respinge, in quello che appare una postura etica e talvolta estetica, vedere i picchi innevati come forze monumentali o maiestatiche e, per tanto, inibisce la sua associazione con l’immediato passato nazi. Nella panoramica *Alpen* (1968), collassa la vista, dissolvendo le immagini dei picchi in schizzi e colature di colore grigio. Mendanha e Laffitte lo stesso trattano di giustapporre l’etica e l’estetica: si mostrano soggiogati per la straordinaria bellezza del semplice e per l’energia curativa della natura, e c’è una sorta di asserzione wittgensteiniana nella quale “immaginare un linguaggio è immaginare una forma di vita.” (*Ricerche filosofiche*, 1.19)

Buchloch disse sull’opera di Blinky Palermo che stiamo dinanzi “l’articolazione manifesta della cultura dell’abisso”.[14] E’ una osservazione che egli avrebbe potuto facilmente applicare a Richter. L’artista contemporaneo scarseggia del fondamento spirituale che è sottostante alla pittura romantica: il sentimento dell’onnipresenza di Dio nella natura. Le cose hanno perso sul filo trascendentale; sono vuote e ci invadono in un senso più oscuro e minacciante. Sembra cha stiamo regressando a un eccesso selvaggio e incolto; c’è con frequenza una dimensione di perdita e alienazione, di ossi nudi e struttura caotica. Se Richter, comparato con Friedrich, mostra un paesaggio di un vuoto senza precedenti nell’eliminare la figura con la quale si identificava lo spettatore; Mendanha e Laffitte, comparati con Richter, hanno sentito i lascivi piaceri dell’indipendenza anarchica della natura, la sua capacità di invadere e passare sopra i segni dell’umano. Richter crea un desiderio ma il desiderio non arriva a essere soddisfatto; Manuel e Juliana, in quindici pannelli di 3 x 2 metri, 45 metri di opera, non si contengono, e sembrano allo stesso tempo metterci alle porte della cultura dell’abisso.

Su Hockney

La forma di coinvolgersi esistenzialmente e esperienzialmente in quello che dipinge, ci riporta a Hockney, forse, una figura emozionalmente più vicina di Richter per Mendanha e Laffitte. Hockney lavorò alle sue spettacolari serie di paesaggi nel Nord Yorkshire durante gli ultimi anni. Possiamo incontrare in lui la stessa classe di passione e compromesso e lo stesso ritorno ossessivo al luogo. Mendanha e Laffitte non dipingono *au plein air* come fa Hockney, ma ritornano a Entre Rios, come presi da un’addizione, per seguire i cambi stagionali e mantenersi in contatto con quelli che stanno vivendo lì. Ciascun artista ha le sue proprie ragioni. Hockney voleva ritornare alla terra e alle origini della sua vita. Desiderava ulteriormente esplorare la tecnica dell’acquarello. Manuel e Juliana lavorarono in questa serie per più di cinque anni, e lo stesso si sentirono interessati all’acquarello con sollievo rispetto alla tecnica e alla scala.

I tre artisti sono stati compromessi in una produzione torrenziale. Hockney si occupò dei problemi della vita e della morte, come succede inevitabilmente alla sua età, e nel processo scoprì “l’opposto….l’amore

11. Intervista con Rolf Gunter Dienst, in: *Gerhard Richter The Daily Practice of Painting, Writing 1962-1993*, edito da Hans Ulrich Obrist, MIT Press, Anthony d’Offay Gallery, Londres, 1995, p.64
12. Richter, G., ibid, estratto da una carta a Benjamin B. Buchloh, p.98
13. E’ curioso che Richter, nelle sue strategie disgresive, ha scelto utilizare l’imagine di un teschio, e anche le sue intenzioni erano molto diverse, uno non puo evitar pensare se il lavoro del pittore tedesco non ha influenziato Manuel e Juliana nel uso que loro hano fatto dello stesso tema.
14. “The Palermo Triangles”, in Cooke, L., *Blinky Palermo: Retrospective 1964-1977* DIA Foundation, N.Y, 2010, p.43.

alla vita. Qualcosa che considerò una forza molto più potente."[15] Sua madre stava male e viveva in una casa per anziani a Bridlington, città nella quale lui andò a vivere. Il suo amico e mecenate, Jonathan Silver, lo stesso stava morendo. Hockney spesso guidava attraverso la campagna per visitarlo, e fece lo stesso viaggio per varie settimane. Questo atto di ripetizione, tinto di intense emozioni, ha condotto alla realizzazione di alcune opere meravigliose. *The Road across the Wald* (1997), e *Garrowby Hill* (1998) ci offrono la visione delle valli e della città di New York da una strada che arriva fino a 270 metri. Questi due paesaggi non sono tanto rappresentazione di un paesaggio reale come paesaggi composti, fatti dei dettagli più significativi che gli rimasero registrati durante il viaggio. Sono indiscutibili celebrazioni della vita. Mendanha e Laffitte presentano lo stesso un'immagine composta che funziona finalmente come una celebrazione della vita con la natura come campo di battaglia. I poveri e i primitivi, i malconci e danneggiati, gli schiaffeggiati, i colpiti lottano le loro interminabili battaglie. Già è stato tutto fatto o si tornerà a farlo! La vita ritorna, e con lei i momenti di silenzio e calma; le acque sono tranquille e dolci, sotto un cielo scoppiato di azzurro; i rami nudi spingono fino alla prossima primavera; una raffica verde di nuova vita striscia velocemente verso il suolo; riflessi sull'acqua che addolciscono le forme riportandole a linee liquide. Colui che si metterà li dentro non ne uscirà incolume, qualcosa si gli attaccherà o strofinerà da dietro, i piedi si affonderanno nel fango, ma nonostante, sentirà anche la complessità abbagliante della danza, i soavi piaceri delle luci e delle ombre, la capacità di adattamento e una flessibilità innata. C'è un lungo cammino dallo stato d'animo e il significato del tunnel di alberi e del sentiero transitato che conduce a una fattoria mantenuta bene da Hockney. Questo non è un paesaggio inglese addomesticato ma qualcosa di più basico e brutale, più angustiante e diretto. Hocknet voleva dipingere le sue origini: il terreno ondulato, le colline di calcare con piccole valli senza nessun fiume che le attraversa, uno spazio profondamente umano. Gli importavano i dettagli: "andavo e venivo e osservavo la superficie cambiare. Sento che questi sono i termini con i quali sperimentiamo fondamentalmente questi paesaggi. Incominciai a vedere come quello che era dorato la settimana scorsa, adesso aveva questi piccoli punti che avevano lasciato le macchine, che erano come insetti gravidi che lasciano le uova. Nell'ombra della notte, un campo si vede verde, altro aveva questi punti, altro, pecore".[16] Mendanha e Laffitte si relazionano con una terra vergine che poche persone conoscono, e nelle quali i dettagli sono più difficili, e la sussistenza sembra una verità fondamentale.

I paesaggi di Hockney ci danno una sensazione di vita domestica. Il lavoro in questi campi durante il raccolto, negli anni cinquanta. Non c'è una prospettiva unica, Hockney introduce multiple linee di orizzonte nello stesso lavoro. Manuel e Juliana ci fanno sentire, piuttosto, come se ci stessero trascinando per questi paesaggi in cerca di una via d'uscita, intrappolati in un fascino ostile: non sono nostri ne di nessun altro. Le distanze da cui noi ci avviciniamo variano e noi ci sentiamo facilmente incomodi. Tanto Hockney come Mendanha e Laffitte desiderano una immersione palpabile e si incontrano nella ricerca di un significato potenziale. Hockney crede che la fotografia gestisce male lo spazio, ma la utilizza come aiuto nella costruzione dell'immagine. Hockney parla della forma in cui Vermeer cattura le vibrazioni dei colori e come ottiene che le sue immagini brillino attraverso le accumulazioni di strati e la costruzione di sottili strati di colore, una sull'altra. I materiali di Manuel e Juliana non sembrano permettere tale sottigliezza, ma accuratamente mischiati, hanno la stessa capacità di mischiare il colore, con una freschezza molto simile a quella dell'olio. Hockney cattura l'esperienza dello spazio; Mendanha e Laffitte sono più preoccupati per come la natura si accumula, chiacchiera, si inquieta e asfissia. Vogliono comunicare la sua presenza e la sua attività incessante. Qualcosa comune ai tre artisti è la domanda di come trattare il fenomeno degli alberi. Hockney ritorna all'abilità e intimità della mano; parla di Rembrandt e della calligrafia vista nella porcellana cinese che inondava l'Olanda nella metà del Settecento. Anche mira a Christen Kobke – un pittore danese del principio del Novecento– e la sua meditazione sul paesaggio: "guardate come traccia chiaramente il contorno degli alberi, molto simile a come Andy Warhol lo faceva quando lo trasferiva a partire dalle diapositive, registrando i contorni lo stesso tempo che cancellava, per quanto possibile, ogni traccia della mano che lo registrava."[17] Manuel e Juliana si concentrano in forti linee grafiche che articolano rami e tronchi, la filigrana di nuovi focolai, la densa spuma del colore, forma e testura, le radici esposte, il fogliame che separa il cielo dalla terra, e i pezzi di legno morti spezzati dal vento sparsi dappertutto.

Sul paesaggio, la storia dell'arte e, inevitabilmente, l' arte cinese:

"Rembrandt", dice Hockney, "evoca la forza vitale degli alberi ma sintetizza questa forza, la crescita dal suolo fino alla luce, attraverso l'atto di disegnare con un tratto coraggioso e vivace fino in alto e fino a fuori, "[18] I loro propri paesaggi sono impregnati di un senso della vivacità della terra e sono testimoni dei cambi dei colori, le testure e le sensazioni. Adduce che uno dei benefici dell'acquarello o la pittura è di permettere all'occhio di vagare: "gli alberi sono molto belli, così sempre mi è parso. Sono la pianta più grande, per questo mi piace osservarli, chissà questo passi a tutto il mondo. In loro uno raggiunge a vedere la forza della vita."[19] Gli alberi ci spingono verso fuori, il tempo ci spinge sotto. Constable è stato il primo pittore inglese a occuparsi del paesaggio inglese in una forma autentica: cieli tempestosi, boschetti nudi, alberi concisi e scheletrici. "Con Gainsborough, per esempio, per contrasto, solo abbiamo un telone di fondo generico. Ma Constable sta definitivamente vagando per la campagna di Suffolk; uno può cosi sentire il fango sugli scarponi."[20] Hockney lo stesso sta nel mezzo del campo realizzando bozzetti, dopo torna al suo studio a dipingere. Quando cercò di dipingere nella scala di Constable, ha dovuto lottare con il problema di come trasportare una tela di queste dimensioni al campo e come lavorare per vedere più in là della tela. Spesso prevedeva i colori che avrebbe usato guardando il pronostico del tempo, prima di cominciare il suo viaggio. Manuel e Juliana lavorano

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

nel loro studio, circondati da una grande varietà di plastilina da cui partono per mischiare i loro colori. L'immagine fotografica è stesa dentro la pesante cornice. In principio la completano in forma visibile, ma quando cominciano a lavorare l'immagine, questa si va oscurando gradualmente ed è rimpiazzata per una versione più libera e tattile, rispondendo a cambi che sorgono dalle domande formali o atmosferiche dalla stessa opera.

Nella nostra corrispondenza, Manuel ha menzionato le antiche pergamene cinesi come un'influenza sul modo con il quale volevano mostrare questa vasta opera: una simile rivelazione e un occultamento delle scene. Precisamente in quel momento stavo leggendo, per caso, un articolo sulle ragioni che ci sono dietro le dimensioni quasi sproporzionate della pittura cinese contemporanea. Il testo menzionava l'opera *Water Rising* (2006) di Yun-Fei Ji come un esempio appariscente. A differenza del *display* tradizionale, nel quale la pergamena si mostra in sezioni, questa opera espone la pittura completa in una sola volta. Manuel e Juliana fanno qualcosa molto simile forzando lo spettatore a avanzare e retrocedere catturato tra il desiderio di vedere l'opera completa e quello di voler seguire i dettagli concentrandosi en settori parziali. Le pergamene, ovviamente, si estendevano orizzontalmente e non si montavano verticalmente, come fece Ji sopra una parete. L'occhio deve muoversi naturalmente nel senso verticale per leggere i dettagli. Questo lavoro misura 57,2 cm per 1.143 cm e la grandezza crea un'esperienza molto differente, già che ci sono un numero di figure che vengono tagliate nel mezzo. La miniaturizzazione delle figure, che si riducono a un quarto dell'altezza del lavoro, ci attrae nello spazio per poter vedere quello che sta succedendo. Manuel e Juliana occupano uno spazio ancora maggiore in cui la figura umana è secondaria. Tutti e due i lavori si mostrano in disaccordo con ogni tendenza a feticizzare l'individuo e alla sua capacità di agire. Tutti e due pongono la scala in primo piano.

Più sopra ho menzionato Poussin, il classicista esemplare. Ma che è quello che questo artista può offrire a Mendanha e Laffitte? Forse l'idea dell'ubicazione del dettaglio dentro di un paesaggio o, per dirlo in altra forma, la disciplina del pensiero. Poussin si dedicò a quello che è stato inteso come puro paesaggio molto più tardi nella vita. Uno si chiede perché, soprattutto tenendo in conto la sua credenza nel carattere essenzialmente morale della pittura. La risposta sembrerebbe essere che desiderava dar forma logica al disordine naturale del paesaggio, all'esplodere il bilancio armonico prodotto per gli elementi verticali e orizzontali nella sua progettazione, creando così, un senso di permanenza. Questo potrebbe sembrare un anatema per Mendanha e Laffitte, compromessi con un caos organico che si struttura d'accordo al suo proprio ordine spontaneo. Questo disordine ordinato sembra più fedele alla vita che la propensione di Poussin alla *sezione aurea* come mezzo per imporre un equilibrio armonioso al mondo. Il paesaggio inevitabilmente scarseggia di elementi verticali (con l'eccezione degli alberi), Poussin introduce elementi architettonici in cerca di una compensazione. Queste idee influenzeranno a Cezanne e Seurat. Oggi, senza dubbio, l'artista non abita in uno spazio sociale capace di credere in un ordine ideale; tantomeno vivono questo spazio gli abitanti di Entre Rios! Poussin cercava di stabilire angoli retti, un ordine che la natura non offre. Lui lo fece come forma per costruire l'autorità del proprio credo; ma una tale visione solo può essere imposta da una società che crede, lei stessa, nella possibilità dell'ordine. In altre parole, ci stiamo riferendo all'ordine ideale che Poussin definì come il paesaggio eroico. Nelle sue illustrazioni per la storia di Foción, Poussin avverti specificatamente contro le velleità della folla che minacciava pericolosamente tutto l'ordine stabilito. La natura era utilizzata e subordinata ai suoi propositi; rimarcava l'ordine inerente di una natura senza imperfezioni: il sensuale mischiato con il pensamento astratto, l'ideale e il reale attraverso un senso del progetto nutrito dall' osservazione. Manuel e Juliana, nonostante, conoscono e abbracciano l'ordine del disordine, includendo il frammento. Ritornano a questi paesaggi perche vedono la loro vita riflessa in loro e non desiderano – cosa che non sarebbe possibile– portarli a un ordine prestabilito. Si sentono bene nell'insoddisfazione presente. Queste opere sono guidate dalla cura. E la cura è una delle migliori definizioni che abbiamo dell'amore: molto dentro di noi sappiamo che tutti lo necessitiamo, così come lo stesso sappiamo che in questi boschi umidi alcuni perderanno la ragione e avranno lo stesso altre soddisfazioni fino a ora sconosciute.

MOSTRA MONDONGO
MUSEO DE ARTE MODERNO
DE BUENOS AIRES
MAGGIO - OTTOBRE 2013

Scenario

numero dal 1 al 15
2009/2013
Plastilina su legno
300x200x10 cm

Entrando in sala

Le buone storie mi fanno impazzire, e c'è una bella storia, eterna e persistente, chiamata Argentina, che Mondongo narra in quindici capitoli, nel Museo d'Arte Moderna di Buenos Aires. Questi paesaggi ravvicinati ci trasportano in un viaggio meraviglioso e rischioso verso l'ignoto. L'ignoto , chiaramente, è la vita stessa, un miscuglio di luce e ombre, di vegetazione alta e bassa, di rovi e grovigli, di decisioni da calpestare, in che cosa avere fiducia, verso dove andare. Lungo il cammino incontriamo le evidenze di quelli che andarono per questi prati e tra questi arbusti: marchi, segnali – se ti piace – , e in questo caso, nel pannello numero 6, un'orecchia nel suolo. Nell'ottavo capitolo del viaggio, il pannello centrale, arriviamo a un canale azzurro e bello, bagnato dal sole e dalla serenità. Un oasi, dove desidereremmo rimanere per sempre. Ma il tempo non aspetta nessuno, e ancora dobbiamo percorrere molti chilometri prima di riposare. Ci sono più capitoli da vivere prima di arrivare al cielo aperto e al mare nei due pannelli finali. Sembra che siamo arrivati al finale. Ma è veramente il finale? O è solo un momento di riposo sulla riva, prima di alzare le candele in lontananza non importa cosa contiene?

TOM PATCHETT

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 polypytch, 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. Like the skulls, composed as the Tower of Babel, seem to engulf the whole history of humanity.

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.

LAURA BUCCELLATO

Memento Mori:
The Metaphor for Life

The mystery of artistic creation is the same as that of birth. A woman who loves may desire to become a mother; but the desire by itself, however intense, cannot suffice. One fine day she will find herself a mother without having any precise intimation when it began. In the same way an artist imbibes very many germs of life and can never say how and why, at a certain moment, one of these vital germs inserts itself into his fantasy, there to become a living creature on a plane of life superior to the changeable existence of every day.

SIX CHARACTERS IN SEARCH OF
AN AUTHOR, LUIGI PIRANDELLO

As Pirandello suggests, the artist holds from the very beginning the right to live, to build or to create a connection with his personal background and/or his fantasy, or with his often proven duality. His legitimacy stems from always being a free spirit where the basis for aesthetic survival is the "quest" rather than a practical result. Therefore, the artist who imagines, takes risks and assumes this (sometimes physical) reality does not care at all how time goes by. But he usually demands that his work should cause a shock, combining emotion and intimacy, bringing all those who approach his work, either personally or through other dissemination means, into a metaphorical and analogical symbiosis of dialog.

Contemporary art sometimes seems to aim at such precise integration with reality, with the environment, which inevitably places it against its visual context. And what is visible prevails so clearly just on the grounds of what it is, not of what it represents, and the impact is often very harsh and hard to understand.
And, thus, if the artist with his work will address with desacrilizing or artificial procedures the solution of the double game of reality and fantasy, all this will be better reflected on the growing, contemplative —even involved— interest by the observer, with a meaning and a content that prove challenging to his creative spontaneity. And then he becomes aware that the marvel of human thought is one of the principles of knowledge and that, if we ever stop marveling, we run the risk of failing to know.
These thoughts may be the basis on which to understand the extraordinary work carried out by Juliana Laffitte and Manuel Mendanha in "Mondongo" art.
No wonder I was so curious (being a "Roman from Rome") when I first arrived in Argentina, as I met this group called Mondongo (in Spanish, the stomach and guts of an animal), which recalled one of the typical dishes in our Italian cuisine. And on getting to know their work better over the years, it has increasingly seemed to me to be a name strongly attached to the creative and social power of their works. Works conceived from within and triggering an exchange between art and life establishing a relationship with the social fabric, where the aim is to influence the way of thinking and behaving with a decisive commitment to the social area. That is where the true wheel of our existence becomes manifest, as well as the alternating character of life and death, the regeneration of human cycles recurring over the centuries and shaping our history and our present. Mondongo works mainly with series where human cycles are evidenced by two sequences of works from the last few years: skulls and landscapes.
Skulls —a primary symbol of death that reminds man that he must die because of his very nature— are signaled as the end of life, and life as the means through which death is reached, a subtle but profound difference. In these works, taking up the old theme of "vanitas vanitatum, et omnia vanitas" referring to the decay of life, there develop parallel stories in a three-dimensional way, involving moments of recent history and moments of older history, reassembling the history of humankind according to a sequence of events that have determined radical changes in the social and human context, thereby giving a serious warning of the ephemeral condition of existence and the material corruptibility of the human being vis-à-vis his inevitable destiny.
In landscapes, or, rather, in the great landscape made up of fifteen large panels that form the apex of an over five-year-long work watching time go by in a particularly difficult area of the country where seasonal floods are common, the theme of "vanitas" is present, this time apparently nature-oriented. But carefully looking amidst foliage and tree branches, here there are also human stories relating to a very harsh social situation over these years both in Argentina and in the rest of the world. It is a reflection on the topics of memory and experience, elements governing the development of History and, in general, the evolution of civilization. The work by Juliana Laffitte and Manuel Mendanha ends up being a kind of melancholic and at the same time ironic account. A path characterized by a line of absolute compactness, to the extent that we would talk about an Opus, rather than a Corpus. We could argue that their work as a whole helps to form a single picture, and that each picture —if properly looked at— contains all the others. This is so because, to a large extent, we know that each work is illusory: both when they reproduce, in an extremely realistic way, fragments of natural environments for playful purposes, and when they denounce a lifestyle that becomes, over time, increasingly artificial, where the achievement of an ephemeral welfare state makes us forget those values which prove the essence of human life.
The works chosen for this visual experience draw a hazardous, amazing cultural journey, in which the juxtaposition of points of view, radically diverse at times, among techniques and languages that are sometimes similar, sometimes remote, manages to unravel the network of a polyphonic account, partly offering a cross-sectional review of the reality in which we are immersed. Art is a miracle of life that demands of the artist continuous work, and with its works Mondongo has fulfilled part of the task —the eternal quest for the "SELF".

MASSIMO SCARINGELLA

Skulls

MARIANO LLINÁS

My father
(It's known, he once
wrote poems)
wrote a line
With that stubborn laughter of skulls... And indeed
My father was right: Skulls do laugh
they always laugh
It's a terrifying image, but anyway
it' true: All of us
have a white man inside us
a sinister, deathly man
who smiles
who laughs
At what?
At who?
At me?
At you? At all
of us?
With that stubborn laughter of skulls
and in that line
is his own skull
his own skeleton
Baby Jules' skeleton
and my brother's, dead in the Supreme South and my
skeleton
too
my skeleton, Mariano
trying to write like he did
as if it were him
one skeleton copying another
a beautiful war between two skeletons
an arm wrestling match a game
of chess
And I truly couldn't give a shit about chess!
Baby Jules must have said.
Me neither, Baby Jules
I could give a shit about all that, but whatever, anyway...
I do what I can you don't write
anymore
and I
I do my best...
The Skulls
laugh
stubborn
they're hidden disguised behind the appearance the pag-
eantry
of the world
there they are smiling
and like an idiot
one doesn't even realize. Skulls
our unforeseen and fatal face
our hidden
message
like in a spy novel
by John le Carré
there's someone who carries something inside and
doesn't even know it
a microfilm
information a map the plans
for an atomic bomb
something like that. Skulls
within us, they laugh,
stubborn, like unsuspecting couriers
we carry them, but here
in these paintings
(because I'm writing this ditty to introduce paintings
that's why they asked me to write it)
they don't hide
they laugh, but not too much
they're stubborn, but only up to a point, Skulls
whose beauty is that within them they contain
the world.
The World,
every point in the Universe
without overlap and without transparency
the Aleph the Maelstrom all those hoaxes
together:
there's laughter; there are empty sockets without eyes
but inside, inside those black
holes
are the hordes of the world the mighty men
the prophets the dead the men of Genius,
the great murderers,
the anonymous masses hungry downtrodden
little heads that howl
muslims, rubber dolls, plasticine, film
and television stars, the Horror of the world
the Horror of mobs of kings of the wretched appears
it appears, I swear.
I see it, you feel it, it's there, somehow
Saint Jerome
is there,
Jerome of Stridonium, to whom the Holy Spirit
(so they say) dictated
the Bible, and whom Velázquez
painted with a skull by his side and with a bird
that seems like it's going to attack him that seems
like something out of Hitchcock.
Velázquez, but also
Courbet, a few times
legs spread
Latin America, that fiction.
Hoaxes traps frauds
the world is terrifying, the world you reveal
Skull
What are you laughing at?
Apes, everywhere
monkeys, there are more monkeys than men those
monkeys
God decided to try out
as masters of the world.
It didn' really work out with plants or
reptiles or rocks that must have thought
God.
So let's try
with the monkeys then.
And here we are, masters of the world
Monkeys
Ophelia dead at the bottom of a pond with her hands
sticking out of the water
flowers fish the anatomy lesson of Dr. Nicolaes Tulp
les demoiselles d'Avignon: tricks
hoaxes, it's true. But it wasn't you who invented them,
it's never you,
you just see the shows and talk
and you read this prologue and you talk
and talk and talk. You criticize
but you do nothing and you have no idea
you look at the paintings and you feel nothing, you
poor fool,
you big idiot. You're not inside
but the saints are there anyway and the heroes
beauty, which annihilates misery
like a hurricane
it's so terrifying and so devastating to see you
Skull,
Planet Earth spinning sleepless, and all of us with it
the dead
with it, the mighty dead the anonymous
all of them, spinning,
smiling, looking
into the camera, out from the painting
as if wanting
to escape
but they can't.
It's so terrifying to see you, Skull, and so
devastating...

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 Argentinean 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 Rios, a province rich in resources but underexploited and, as its name suggests, subject to frequent flooding: the woodlands along the river- banks fall under water and the fields turn into water-meadows. As a province, it has to a large extent has escaped the stagnation caused by a rural crisis that affects a large part of the Argentinean 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! Argentine has always been an export economy and it is now benefitting 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. Argentine 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 one 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 river banks 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 Rios. 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 Rickman'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 Lafitte 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

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, p.154-55.

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 f*risson* - 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 nineteenth 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:

4. Maybe De Maria´s *Earthfield* produces similar reactions.
5. Clark, K., *Landscape into Art*, Penguin, London, 1956, p87-88

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 eighteenth 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 foild for a complex range of emotions and the complex story of place.

Story-telling and mythology reflect a region's reality and in this instance we would do well to read 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, 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 River Uruguay, 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 Argentinean 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 Cro-Magnon 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 Rios to take a mass of digital photos! Their landscapes are uncomfortable, impossible to penetrate,

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.

and the branches reach out, scratch, and tear. They are not European and domesticated but New World, 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 Rios 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, Mandanha 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.

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

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.

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

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 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. Mandanha 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!

Clemenceau[9] 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 Dec 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.

On Richter

There is nothing sublime about these landscapes from Entre Rios: 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 comunis* 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 Julieta'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 Argentineans 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 there 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 stilI-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

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 Argentinean 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

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 Argentine i.e how are contemporary practices affected by national conditioning, and how will these landscapes of Entre Rios 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 Fuhrer retreated to the Alps in the late thirties. Argentinean politicians seem unlikely to adopt any grandiose gestures of this kind! The heroic has no place in this Argentinean 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, 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 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 Julieta, 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!

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.

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 Rios, 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. Mandanha 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 buffeted, 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] Mandanha and Laffitte deal with a virgin land that knows few people and where details 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 Julieta 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

15. Weschler, L, *True to Life, Conversations with David Hockney*, Univ. of California Press, Berkeley, 1998, p.98.
16. ibid., p.102.

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. Simultaneously 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 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 countryside; 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 wanted to show this vast work: a similar hiding and revealing of scenes. I take their point but just as pertinent seemed to be an article I happened to be reading on the reasons behind the almost disproportionate 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 vertically 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 individual 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 landscape 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 Cezanne 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 Rios! 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!

17. id.,p.191
18. id., p.192
19. id., p.202
20. id., p.208

Entering the Hall

TOM PATCHETT

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?

Indice

5 Laura Buccellato

6 *Memento mori: la metafora della vita*
Massimo Scaringella

10 *Calaveras*
Mariano Llinás

92 *Mettere in cuestione il paesaggio: l*
o sbalordimento schiacciante dinanzi al pauperizzato.
Argentina con l' acqua alla gola
Kevin Power

130 *Entrando in sala*
Tom Patchett

165 *Testi in lingua inglese*

Sindaco della Città Autonoma di Buenos Aires
Horacio Rodríguez Larreta

Ministro di Cultura della Città Autonoma di Buenos Aires
Dario Lopérfido

Sottosegretario Gestione Culturale della Città Autonoma di Buenos Aires
Viviana Cantoni

Direttore Generale del Patrimonio, Centro Storico e Musei
Guillermo Alonso

A cura di
Laura Buccellato
Massimo Scaringella

Produzione
Alessia Autuori
Guadalupe Ramirez Oliberos

Assistente alla produzione
Maria Marta Alosilla
Laura Scaringella

Traduzioni
Jerry Brignone (italiano)
Stuart Krimko (inglés)

Disegno grafico
Alejandro Ros

Fotografía
Gustavo Sosa Pinilla (Teschi)
Jose Luis "Puma" Rodriguez (Paesaggi)

Ritocchi fotografici
Ricardo Farias

Ringraziamenti
Tom Patchett
Ariel Aisiks
Patricio Fuks
Kevin Power
Mónica Carballas
Mariano Llinás
Myriam de Solages
Amaury de Solages
Maria Victoria Alcaraz
Alessandro Bianchi
Sol Sugahara
Juan Salas
Matias Higashi
Federico Bergutz
Agustín Mendilaharzu
Guillermo Friedenthal
Federico Bugada
Delmiro Mendez e Hijos
Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno

número del Proyecto de Mecenazgo: 2042/RPC/2014

E20PROGETTIEDITORE

Ministerio de Cultura

Buenos Aires Ciudad