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

Kevin Power

2013

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

Carl O. Sauer

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

Juan L. Ortiz

*Muchos paraísos florecidos en los costados del
camino.*

Juan Jose Saer

Sobre Entre Ríos

No son muchos los artistas contemporáneos que pintan paisajes, pero los que lo hacen han demostrado ser excepcionales. En el curso de este ensayo haré referencia a dos: David Hockney y Gerhard Richter; ocasionalmente, me remontaré también a Poussin, Constable y especialmente a Monet. Desde el comienzo, me gustaría dejar claro que Mendanha y Laffitte han hallado su propio camino dentro del género, y que este aluvión de nombres es sólo una ayuda para encontrar puntos de acceso a su trabajo sin pretender que sean influencias específicas sobre él. Mendanha y Laffitte no se ocupan de la nostalgia ni del recuerdo; no rivalizan con la realidad fotográfica ni se preguntan por la forma de representar la naturaleza: no se adhieren a ningún neo “ismo” en busca de evocar el realismo, el simbolismo o el impresionismo. No pretenden volver a las presencias inquietantes del Romanticismo boreal ni a los universos ordenado de Lorrain o Poussin, tampoco a la opulencia burguesa de los impresionistas, y ni si quiera a la rica tradición argentina del paisaje decimonónico. Hacen lo que siempre han hecho: afirmar la libertad de no ceñirse a ningún lenguaje o estilo, moviéndose por el mundo a través de ideas, ocasiones e

imágenes que en ciertos momentos insuflaron energía a sus propias experiencias. Es una actitud que necesitamos más de lo que podemos imaginar en la chabacanería de nuestra vida contemporánea, y algo que yace en el centro de la experiencia que esta serie de imágenes suscita. Sus versiones de estos paisajes nos apabullan con el tipo de presencia inmediata que ellos mismos deben haber sentido cuando los vieron por primera vez. Me refiero a un sentido del *asombro*, un sentimiento de pavor, misterio y maravilla ante el mundo. Estos paisajes tienen peso y presencia; nos impactan y nos sorprenden. Están vivos, ocasionalmente se vuelven el hogar de astillas de símbolos y alegorías; son pobres pero indiscutiblemente seductores.

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

Juliana y Manuel tomaron innumerables fotos en este viaje y se sintieron abrumados por el desconcertante drama del paisaje, saturado de agua con el que se encontraron: la fecundidad pútrida, los signos de muerte y renacimiento, la palpable energía sumergida. Había allí una afirmación simple y hasta brutal de la voluntad de supervivencia de la naturaleza, que podía servir también como una metáfora para el espíritu humano: una energía directa e instintiva que poseía una elegancia caótica pero natural. Se sintieron emocionados y curiosos por el resultado de las fotos y poco a poco se encontraron como moscas enredadas en la tela de araña, atrapados y a la vez sin querer escapar (en efecto, les ha tomado varios años hacerlo, ya que la experiencia adquirió un sentido que trascendió la intención original y se volvió una obra vasta y claramente mayor). Al revisar las imágenes, sintieron también que podían servir como metáforas simples de los males sociales y económicos: de las cíclicas recuperaciones y de un arraigado espíritu de resistencia. Argentina volvía a estar presa de otro de sus incontables ciclos descendentes, desorientada en medio de una flagrante corrupción por parte de los políticos y de una ausencia total de visión ideológica. Probablemente los ricos ya habrían depositado su dinero en bancos suizos, o en paraísos fiscales en el Caribe, o lo habrían convertido a dólares americanos; la clase

media estaba perdiendo lo que había ahorrado; la devaluación y la inflación los estaban liquidando, los pobres estaban experimentando una situación de grado cero: pasar de nada a menos que nada. Sin embargo, la naturaleza, como sanadora y maestra, continúa mostrando signos de resiliencia y parece ser capaz de mantener viva una pequeña esperanza de que las cosas pueden mejorar de alguna forma, a pesar de que todo demuestre lo contrario. Ante la necesidad, siempre nos encontramos volviendo a la naturaleza que representa, no importa bajo qué condiciones, el milagro del renacimiento. Los sonidos de esta oscura canción se elevan dentro del vasto cuerpo de esta obra y, de repente, nos encontramos escuchando, hechizados. Primero nos sumerge y luego va permeando lentamente.

Esta extraordinaria serie impacta por su saturación visual: una sobrecarga de imágenes que nos encierra en los ciclos naturales de nacimiento, decadencia y rejuvenecimiento en el que la vida resurge de la putrefacción. La belleza de las imágenes se abre paso desde algún tipo de caos primordial y nos deja empantanados, de la misma manera que el paisaje mismo queda sumergido bajo el agua cada año como resultado de las tormentas y crecidas estacionales. Estos paisajes sumergidos parecen exhaustos, pero una mirada de actividades sigue teniendo lugar en ellos. La densa trabazón de troncos y ramas nos atrae y quedamos físicamente atrapados; nuestro movimiento, impedido. La escena general nos rodea con una presencia física, junto a un palpable sentido potencialmente visionario que nos fuerza a mirar a través del sotobosque en busca de los misterios de la luz natural. Somos detenidos por los detalles, nos enredamos en los troncos y en las ramas que empujan con fuerza hacia arriba. Sin embargo, en el medio de la *tabula rasa*, también sentimos las señales de una energía indómita que rechaza cualquier acto final de rendición. La naturaleza es hiriente, caótica y apabullante y, al mismo tiempo, sólida, prolífica y versátil. Nos encontramos con un paisaje de raíces expuestas, árboles inclinados por la corriente, trozos de madera dejados por la crecida o arrancados por el viento, senderos entre los árboles abiertos por el hombre y por el agua, hojas sumergidas, troncos cubiertos de moho que indican de dónde viene el viento, explosiones de verde que hablan de nuevos brotes, hojas y pasto en crecimiento. Todo eso, consecuencia de las tormentas que elevan el nivel de los ríos e inundan los campos. Hay escasas referencias humanas, apenas unos restos, rastros, objetos tristes como evidencia dispersa en la escena de un crimen violento. Pocas personas caminan por aquí por placer. Estos cuadros habitan un tiempo olvidado, apenas perturbado por los ritmos de la naturaleza, y profundamente absortos en su propio drama.

Sauer nos dice que un paisaje tiene, por definición, una identidad que está basada en una constitución reconocible, ciertos límites y una relación genérica con otros paisajes. Es parte de un sistema general: “Su estructura y función están determinadas por formas integrales y dependientes. Por lo tanto, el paisaje se considera como poseedor de una calidad orgánica. Siguiendo a Bluntschli, podemos decir que no se ha entendido por completo la naturaleza de un terreno hasta que no se ha aprendido a verlo como una unidad orgánica, a comprender la tierra y

la vida como interdependientes.”¹ El paisaje tiene un significado genérico. Croce dijo una vez que el geógrafo que describe un paisaje tiene la misma tarea que el artista que lo pinta. Bueno, quizás sea así, pero el geógrafo siempre tiene en mente el significado general y procede por comparación, mientras que el pintor reacciona a impresiones sensoriales específicas. Mendanha y Laffitte registraron las energías de algo que ellos saben es relevante para todos nosotros: la naturaleza sacramental de los ciclos de la vida, de una elegancia nacida de la pobreza, de una voluntad de supervivencia.

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

El material utilizado para todos los paneles es la plastilina, que se usa como si se tratara de pintura volumétrica con toques de relieve. Algunas ramas aparecen suspendidas en el aire. En cuanto a la técnica, muchas de las secciones del cielo fueron terminadas con plastilina derretida, lo que les permitió “pintar” con una espátula, y agregó densidad a la obra. El “paisaje” también permitió a cada uno de los miembros del grupo encontrar su lugar dentro de él. Este procedimiento esencialmente inclusivo les permitía trabajar a cada uno en lo que más le interesaba y, a la vez, avanzar juntos en el mismo panel: la extensión del cielo, los detalles de una rama, el movimiento de los troncos, los bancos de lodo en el estuario, etc. Para Mendanha, ese trabajo grupal, en el que cada uno realiza independientemente su propia actividad pero

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

consciente de los demás, es un imperativo ético y la razón fundamental para la existencia de un equipo de taller.

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

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

La obra llega a nosotros como una experiencia pictórica intransigente: una toma de posición dentro de un clima en el que el arte contemporáneo, cuando vuelve su mirada hacia la naturaleza, tiende a hacerlo a través de proyectos de activismo conceptual caracterizados por el respeto al planeta y la curiosidad por él, y que involucran un enfoque que combina la investigación intelectual con el compromiso social. Permítanme mencionar tres ejemplos sorprendentes (a lo largo de este ensayo trataré de situar la obra de Mendanha y Laffitte dentro del contexto más amplio de la práctica contemporánea): *Revival Field*, de Mel Chin, el proyecto de Mark Dion y Alexis Rickman sobre especies-r seleccionadas, y *Circles of time*, de Alan

² Mendanha, M., correspondencia por e-mail, noviembre de 2012.

Sonfist. Cito estos trabajos debido a su manifiesta claridad conceptual, en ellos la idea ha sido sopesada y elaborada en detalle. Estos artistas proponen procedimientos que se distinguen por su radicalidad, aunque no tengan nada que ver con el trabajo de Mendanha y Laffitte, quienes encuentran su sentido en lo experimental y en la actividad de “pintar”. No obstante, Mendanha y Laffitte también amplían el campo referencial, lo cual puede interpretarse como un gesto con el mismo nivel de radicalidad.

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

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

Dion, el tercer artista mencionado, se interesa específicamente por las representaciones de la naturaleza o, siendo más preciso, por la forma en que ésta es representada oficialmente en

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

⁴ Tal vez, el trabajo *Earthfield* de De Maria produzca reacciones similares.

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

Mendanha y Laffitte, sin embargo, nos ponen frente a un espectáculo orquestado para que sintamos la intensidad y la inmediatez de lo que ellos mismos sintieron, y nos rodean con un grito de fe en el proceso cíclico. Lo que nos deja realmente atónitos es la extraña pero innegable verdad de estas imágenes y su simpleza: la sensación de estar siendo tragados y subyugados. La obra nos hunde en un pantano, de la misma forma que el paisaje mismo está empantanado y bajo el agua desde hace siglos como resultado de las tormentas y crecidas estacionales. Sin duda, al mirar estos trabajos, volvemos a pensar en la pertinencia del *sensus communis* de Kant. Con este concepto el filósofo no se refiere al sentido común sino a una sensibilidad común, capaz de reconocer como universales ciertas manifestaciones simples e inmediatas de la belleza. En los últimos años, la crítica contemporánea ha visto como las cuestiones estéticas adquieren nuevamente un lugar importante entre las preocupaciones teóricas. La belleza siempre se manifiesta como apariencia, pero sin limitarse a ello; suscita reacciones demasiado complejas para ser consideradas mero placer. Kant utiliza el ejemplo de una rosa como algo que todos reconocemos como bello, afirmación que hoy nos sigue pareciendo viable más allá de que diferentes culturas puedan leer la rosa de distintas maneras. El arte redefine constantemente el concepto de belleza como una cualidad cambiante que el consenso colectivo reconoce. La estética de las sociedades de consumo no debería reducirse a las comodidades laxas del ojo que consume. Un acabado lindo y profesional es una cosa; el estremecimiento –problemático y satisfactorio– de la belleza, ¡otra bien distinta!

El paisaje tiene, por supuesto, su larga historia, y Laffitte y Mendanha están agregándole algo. Podemos recordar que ya a comienzos del siglo XIX volvió a cuestionarse el concepto de pintura de paisaje. Turner cambió todo de forma abrupta e inventó nuevas reglas. Los paisajes, que pretendían ser imitaciones cercanas de la naturaleza, se transformaron en la forma de arte más común. El gusto alcanzó un nuevo consenso a través del cual una escena pacífica con agua en el frente que reflejaba un cielo luminoso y árboles oscuros alrededor, era algo que todos estaban de acuerdo en considerar no sólo real sino también bello. En muchos sentidos el paisaje sigue siendo un constructo social; tendemos a reconocerlo a través de una serie de vectores colectivos. Fue Constable quien dijo que su arte podía encontrarse bajo cualquier seto, y que su visión natural se correspondía con una realidad reconocible por una psiquis social. ¡Estos artistas pintaban lo que veían! En su ensayo *El arte del paisaje*, libro altamente perceptivo aunque un poco pasado de moda, Kenneth Clark menciona la frase de Constable, “el claroscuro de la naturaleza”, que, según él, describe dos efectos: “primero se refirió a los destellos de luz, al rocío, las brisas, la frescura, la acción de florecer, ninguno de los cuales ha sido perfeccionado en la tela de ningún pintor del mundo (...) y también hizo referencia a que el drama de la luz y la

sombra debe subyacer a toda composición de paisaje y ofrecer los fundamentos del sentimiento en el que la escena fue pintada.”⁵ En otras palabras, la visión de Constable se corresponde con la creencia de que hay una realidad exterior para ser pintada, y que todos podemos apreciarla. Manuel y Juliana, sin embargo, utilizan fotos para reducir una distancia que, de otra forma, se les haría demasiado grande. Como si encontraran la realidad demasiado sospechosa; otro constructo humano más. Mendanha y Laffitte se distancian de la naturaleza y centran su preocupación en congelar instantes como partes de un mosaico total; se esfuerzan más por crear un estado de ánimo —una manifestación de la inmanencia— que por imitar la realidad.

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

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

Entre las grandes incertidumbres que bombardean nuestro clima actual, existe un inevitable rechazo a las ideas que subyacen a los paisajes clásicos de artistas como Claude Lorrain y Gaspard Poussin. Estas gigantes figuras sirvieron como ejemplo a numerosos otros artistas, incluyendo al excelente pintor inglés Richard Wilson que los utilizó como modelos evidentes y fue capaz de construir su propio mundo basándose en ellos. Wilson tomó de sus precursores los efectos del brillo de la luz y también podemos decir que hay algo del estilo holandés en su tratamiento del follaje. En contraste, la historia se entiende hoy como una serie de lecturas parciales sin un valor absoluto, donde las rupturas no tienen que ser justificadas. En su trabajo, Mendanha y Laffitte toman de la historia lo que necesitan, como un elemento más de su banco de imágenes. La historia está ahí para ser explotada y echada a perder. Quizás, la inclusión que hacen de elementos en miniatura entre el follaje y el sotobosque tenga una cierta deuda con Poussin, pero es sólo una deuda visual y gratuita; ellos saben que su *sotobosque* es completamente capaz de recibir, esconder y absorber cualquier elemento externo. Nuestros patrones diarios de existencia ya no están guiados por un conjunto de jerarquías compartidas colectivamente. ¡La racionalidad parece tener menos influencia sobre nosotros que la teoría del

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

caos! Un orden impuesto desde el exterior ya no resulta aceptable; todo parece estar volviéndose un ciberespacio inestable.

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

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

Recuerdo a otro poeta americano, Ed Dorn, quien dijo que: “el paisaje les otorga forma y sustancia a las personas que habitan en él”. Es posible que no haya humanos en este vasto trabajo de cuarenta y cinco metros extendidos a lo largo de las orillas del río Uruguay, pero el silencio y la ausencia de humanos tienen su propia manera de hablar. La serie sirve como un receptor ocasional de imágenes en miniatura, al estilo de Poussin, pequeñas evidencias capaces de transportar cierto peso alegórico que hace referencia a la historia del lugar y de la nación. Cosas que están perdidas en el paisaje, como nosotros también lo estamos. Son imágenes de objetos que han quedado impresionadas en la mente de los artistas. Si miramos con atención, vemos un cetro caná, una figura humana, una oreja, un par de zapatos y un helicóptero. Cada objeto tiene

su historia. Es un sistema inclusivo en el que la topografía y la psicología del lugar le abren la puerta a historias fragmentarias.

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

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

No existe una narrativa única que proporcione cohesión a estos paisajes, pero la tierra, efectivamente, colecciona historias a lo largo del tiempo: cosas que han sido arrojadas, abandonadas, escondidas u olvidadas. La Historia son las historias del hombre en su lugar; la Historia presenta una acumulación de capas arqueológicas, sociales, antropológicas e ideológicas. Es literalmente la historia de alguien. La tierra es indiscriminadamente receptiva: un testigo silencioso. Estos pequeños detalles son presencias de la memoria, recordatorios problemáticos, fuera de escala, como pequeñas irritaciones perversas, incompletas e inconexas. No obstante, introducen nuevas capas de sentido. Sin dudas el más elocuente se encuentra en el último panel, perdido en la niebla sobrevolando el estuario del río Uruguay. Me refiero a una pequeña aeronave militar, un helicóptero. Al descubrirlo, es inevitable estremecerse al recordar los años más fríos y crueles de la dictadura (1976-1980), cuando los llamados escuadrones de la

muerte dejaban caer al río bolsas con cuerpos aumentado de manera criminal la terrible cifra de desaparecidos. Estos cuerpos aparecían con frecuencia en las orillas del río y permanecían allí como evidencia de los inhumanos crímenes.⁶ Un trabajo reciente sobre este oscuro período señala tristemente: “Si se arrojan cosas voluminosas al río, éstas serán devueltas como verdades. El río no miente”. Y es así, en la naturaleza nada miente. La naturaleza nos da tiempo y soledad para reflexionar y tiene el poder de volvernos contra nosotros mismos. El último panel va apagándose hasta volverse una letanía: un último e incómodo abrazo. Es una línea de horizonte trémula que nos da cierta sensación de libertad al acercarnos al aire y al cielo, y que muy pronto nos la arrebató al recordarnos sombríamente una historia que no puede ser olvidada y para la que no hay consuelo.

Sobre Monet

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

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

En Giverny, Monet dio rienda suelta a sus placeres burgueses, y hasta puede que se haya quejado de que el ferrocarril le cortara el acceso directo al estanque, y de que los cuatro trenes que llegaban diariamente le usurparan el reconfortante silencio. En muchos aspectos, Monet parece un personaje de *El jardín de los cerezos* de Chejov, incluso si la excitación de la vida a su alrededor, especialmente los fines de semana, le resultara esencialmente gratificante. No nos

⁶ Mendanha y Laffitte me dijeron que en 2012, recibieron una copia de un libro llamado “*El Lugar Perfecto*”, donde estas prácticas estaban documentadas.

sorprende saber que Mendanha y Laffitte, no se ven reflejados en Monet, pues decidieron tomar otra ruta, la de un espectáculo más perturbador, cercano a nuestra realidad contemporánea: un paisaje de provincia banal y prosaico que a menudo cae preso de lluvias y tormentas; sin azúcar, sin picnic dominical, sin diversión ni juegos, sólo basura esparcida o colgando de las ramas en medio del caos. Es una realidad más dura, pautada por la naturaleza indomable y la lucha elemental por la supervivencia. Esta batalla se dará incontables veces: sus atributos son el permanente renacimiento y la desafiante fertilidad.

Nadie dudaría que tanto Monet como Mendanha y Laffitte nos sobrepasan y hechizan con sus cinematográficas imágenes. Se nos pide que registremos un estallido inicial, luego que tomemos distancia para absorber todo su impacto y, por último, que nos acerquemos para concentrarnos en los detalles y meternos en el espacio de la acción. La situación de Manuel y Juliana es muy distinto del de Monet: agarrar algunas cosas en el estudio de Palermo, subir a la nena al auto y manejar hasta Entre Ríos para sacar un montón de fotos. Sus paisajes son incómodos, impenetrables; las ramas sobresalen, te rasguñan y se rompen. Estos parajes no son europeos y domesticados, son americanos, jóvenes y salvajes; sólo garantizan lo mínimo necesario para existir; saben que lo único que nunca cambia es la necesidad de cambiar. Los paisajes de Monet son reconfortantes y hospitalarios; sus temas son la luz, la superficie y el color, mientras que los de Mendanha y Laffitte son la muerte, el renacimiento, el entrelazamiento, el abandono y una especie de dura promiscuidad. Trabajaron una tierra semi hostil, regularmente impedida por el agua que, a pesar de todas las circunstancias adversas, cada tanto se ve imbuida de una ráfaga de luz traslúcida, haciéndonos sentir que finalmente llegamos a ver lo que buscábamos. Monet presenta la naturaleza y trata de capturar la luz (en otras palabras, un desafío técnico que también lo acerca a la verdad), Manuel y Juliana, en cambio se las ven con la inmediatez abrumadora, la metáfora y el sentimiento crudo. Su trabajo parte del conocimiento de que la resiliencia y la resistencia de la gente que habita esta región virgen e inflexible finalmente les permitirán salir adelante y comenzar a desenredar sus vidas.

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

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

Tanto Monet como Mendanha y Laffitte nos encierran en un círculo que nos deja maravillados. Para Monet, difícilmente podía haber paisaje sin intervención humana. Mientras que Entre Ríos es un ejemplo de libertad y resistencia a las circunstancias. No es la belleza humanizada del estanque y el jardín, comprensible incluso si nos sorprende, sino una belleza extraña y desconocida, que nos envuelve de manera sofisticada. Mirando estos quince cuadros, sentimos la espontaneidad en la profusión, el humus durmiente, la tierra que crece. Un siglo y medio después de Monet, Manuel y Juliana tratan el paisaje como una imagen más en la avalancha de la información visual. Este gesto implica una comprensión diferente del rol y el lugar de la naturaleza en nuestras vidas. Descubrieron qué es lo importante para ellos y, como Monet, lo utilizaron para probar formas de ampliar el rango de referencias de la pintura de paisaje.

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

El tamaño es, desde luego, central para este espectáculo. Monet comenzó a pintar sus *Nenífares* en la década de 1880, pero las piezas que vemos colgadas en la Orangerie están fechadas entre 1917 y 1926. En otras palabras, fueron realizadas en la oscura época que sigue a la primera Guerra Mundial, una de las mayores carnicerías de la historia humana. Monet buscaba

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

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

El impresionismo operaba sobre el juego caleidoscópico de la luz, tal como la visión lo fija instantáneamente en la retina. Lo interesante para Monet era la manera en la que podía incorporar dos sentidos del tiempo diferentes en el trabajo: la sorpresa enérgica de la mirada y la maravilla extendida de la meditación. Manuel y Juliana se involucraron en una operación tanto o más compleja, al transferir la imagen fotográfica al trabajo, pero introduciendo también la improvisación asociada con la libertad de la pintura, eligiendo y enmarcando fragmentos líricos y dramáticos de lo que vieron, sumergiéndolos en las tensiones de un todo, fusionando distintos tiempos, humores y perspectivas.

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

Tanto Monet como Mendanha y Laffitte han oído el canto de sirenas que les sugería trabajar en series: el primero, con *St. Lazare*, *Haystacks*, *Cathedrale de Rouen*; los últimos, con calaveras, bodegones y Caperucitas Rojas. Las obras de Monet tienden a consistir de fragmentos

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

que implican un todo mayor y envolvente; Manuel y Juliana, en cambio, documentan las estaciones, pero buscando escenificar un espectáculo. Monet nos ofrece descripciones desde arriba, desde abajo y de lado a lado; Mendanha y Laffitte constantemente cambian el ángulo de mirada del espectador, como para que nos movamos entre las imágenes como testigos involucrados.

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

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

Sobre Richter

No hay nada sublime en estos paisajes; no vemos al hombre que, en el estilo de Friedrich, se debate a horcajadas entre la vida y la muerte, entre un mundo y el otro. Nada de eso. Mendanha y Laffitte necesariamente releen una tradición, pero sobre todo fueron atrapados por sorpresa por una experiencia visual. Richter y Kiefer, ambos, conscientemente reviven a Friedrich, en una cultura por lo demás agudamente consciente de su propia historia inmediata.

⁹ Quizás valga también la pena comentar de que a pesar de los esfuerzos de un personaje nada menor como Clemenceau, nadie se movió para comprar la serie de los Nenúfares con el fin de preservarla como grupo; completo. Por esta razón, deberíamos comenzar a preguntarnos sobre el destino de esta serie en el espacio poblado y mal definido del arte contemporáneo argentino. ¡Los paneles individuales se necesitan unos a otros y deberían ser mantenidos como serie!

Después de la debacle y la locura criminal de la Segunda Guerra Mundial, Richter y Kiefer se encuentran, tal vez, huérfanos de identidad nacional, y despojados de toda fe ideológica.¹⁰ Estas eran circunstancias muy difíciles para las trampas de lo sublime, con respecto a las cuales Richter mantiene una distancia cómoda, o al menos da la impresión de hacerlo. Manuel y Juliana, por su parte, no dejan lugar a lo sublime romántico pero encuentran las metáforas de su precaria situación económica en estos paisajes, en los que aparecen elementos que pueden ser leídos como fragmentos de crítica ideológica o social.

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

¿Y qué relación tiene todo esto con la extraordinaria serie de Manuel y Juliana? Los tres revitalizan el paisaje utilizando la fotografía como un medio para registrar y organizar lo que han visto, y los tres transponen la imagen en algo que contiene un drama inesperado. El artista alemán utiliza el mar y el cielo, una vasta extensión de nada; los argentinos recuperan bosques

¹⁰ Sin duda, la mejor forma de entender su saludo fascista es como un gesto que reconoce la imposibilidad de separarse del sentimiento de culpa predominante, así como una aceptación irónica de un *mea culpa*.

inundados poco atractivos y los cargan con una energía nueva al reflejar el proceso natural propio de este territorio. Richter nos pide que nos perdamos en estos paisajes marinos. Obras como *Korsika* (1968), *Seestuck* (1969), o *Seestuck* (1975), no se manifiestan como trabajos individuales, ya Richter corta y pega, armando una especie de collage, nubes de una foto con un mar procedente de otra imagen, dejando que las olas y las nubes no coincidan. Mendanha y Laffitte también adaptan la imagen fotográfica para mejorar el resultado final. Esta perversión de Richter no es tanto una estrategia como una actitud: su compromiso con lograr una imagen bella sigue siendo incondicional. Aunque parezcan menos programáticos, Manuel y Juliana también están embarcados en la búsqueda de una imagen que robe el aliento. Y aunque su trabajo no tiene aún la compleja acumulación de capas conceptuales de Richter, ellos parecen estar comenzando a involucrarse, poco a poco, en algo que promete ser un monólogo de la misma complejidad. Manuel y Juliana tienen ahora más o menos la edad que Richter tenía a fines de los sesenta, pero su contexto es radicalmente distinto. Ellos comparten un relajado bienestar global, el murmullo de la alta tecnología y de una economía repetidamente golpeada en la que buena parte de la población sobrevive bajo la línea de pobreza y en la que la clase media se desmembra cada vez más. Su definición de la belleza no es algo pulido sino un florecer crudo y descontrolado que afirma el poder de sobrevivir pase lo que pase. Mientras que Richter nos empuja hacia afuera, Mendanha y Laffitte nos arrastran hacia adentro, haciéndonos parte de su densa coreografía de muerte y resurrección, en la que cantan con voces que todavía no fueron oídas, canciones apagadas de la espesura del delta, con la belleza pálida de un requiem.

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

¹¹ Entrevista con Rolf Gunter Dienst, en: *Gerhard Richter The Daily Practice of Painting, Writing 1962-1993*, editado por Hans Ulrich Obrist, MIT Press, Anthony d’Offay Gallery, Londres, 1995, p.64

¹² Richter, G., *ibid*, extraído de una carta a Benjamin B. Buchloh, p.98

De hecho, Richter se volvió al paisaje al sentir que su obra se movía hacia un salvajismo que ya no era central en el discurso urgente asociado con el arte contemporáneo. El paisaje aparecía como algo pasado de moda, conservador, un lugar para respirar y echarse a descansar, especialmente después de que Palermo redujera la paisajística a una línea horizontal azul, o en el momento en el que Smithson se encontraba trabajando en el *Spiral Jetty* y agujereando el desierto. Richter, al volverse al paisaje, se involucraba con problemas críticos para el arte contemporáneo, y bien puede ser que Manuel y Juliana estén reconsiderando estas cuestiones en la distancia. Tanto ellos como Richter se niegan, aunque con motivos distintos, a utilizar la figura humana como una presencia retórica.¹³ En el contexto alemán, la figura humana tendría resonancias románticas que llevaría a pensar en Friedrich, pero también ecos fascistas: todos recordarían al Führer, retirado en los Alpes, a fines de los años treinta. Los políticos argentinos no parecen con ganas de tener gestos grandiosos de este tipo. Lo heroico no tiene lugar en el paisaje argentino, pero las obras igualmente hurgan en connotaciones económicas y sociales que se esconden allí. Richter rechaza, en lo que parece una postura ética a la vez que estética, ver los picos nevados como fuerzas monumentales o mayestáticas y, por lo tanto, inhibe su asociación con el inmediato pasado nazi. En la panorámica *Alpen* (1968), colapsa la vista, disolviendo la imagen de los picos en salpicaduras y chorros de pintura gris. Mendanha y Laffitte también tratan de yuxtaponer la ética y la estética: se muestran subyugados por la extraordinaria belleza de lo simple y por las energías curativas de la naturaleza, y hay una suerte de aserción wittgensteiniana de que “imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida.” (*Investigaciones filosóficas*, 1.19)

Buchloch dijo sobre la obra de Blinky Palermo que estamos ante “la articulación manifiesta de la cultura del abismo”.¹⁴ Es una observación que él habría podido fácilmente aplicar a Richter. El artista contemporáneo carece del fundamento espiritual que subyacía a la pintura romántica: el sentimiento de la omnipresencia de Dios en la naturaleza. Las cosas han perdido su filo trascendental; están vacías y nos invaden en un sentido más oscuro y amenazador. Parecemos estar regresando a un exceso salvaje e inculto; hay con frecuencia una dimensión de pérdida y alienación, de huesos desnudos y estructura caótica. Si Richter, comparado con Friedrich, muestra un paisaje de un vacío sin precedentes al eliminar la figura con la que el espectador se identificaba; Mendanha y Laffitte, comparados con Richter, han sentido los lascivos placeres de la independencia anárquica de la naturaleza, su capacidad de invadir y sobrepasar los signos de lo humano. Richter crea deseo pero el deseo no llega a ser satisfecho; Manuel y Juliana, en quince paneles de 3 x 2 metros, 45 metros de obra, no se contienen, y parecen a la vez situarnos a las puertas de la cultura del abismo.

¹³ Es curioso que Richter, en sus estrategias digresivas, eligió utilizar la imagen de una calavera, y a pesar de que sus intenciones eran muy diferentes uno no puede evitar pensar si el trabajo del pintor alemán no influyó en Manuel y Juliana en el uso que ellos hicieron del mismo tema.

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

Sobre Hockney

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

Los tres artistas han estado comprometidos en una producción torrencial. Hockney se ocupó de los problemas de la vida y la muerte, como sucede inevitablemente a su edad, y en el proceso descubrió “lo opuesto... el amor a la vida. Algo que considero una fuerza mucho más potente.”¹⁵ Su madre estaba enferma y vivía en un hogar para ancianos en Bridlington, ciudad a la que él se mudó. Su amigo y mecenas, Jonathan Silver, también estaba muriendo. Hockney solía conducir a través del campo para visitarlo, e hizo el mismo viaje durante semanas. Este acto de repetición, teñido de intensas emociones, desembocó en la realización de algunas obras maravillosas. *The Road across the Wald* (1997), y *Garrowby Hill* (1998) nos ofrecen la visión de los valles y la ciudad de York desde una ruta que asciende hasta una altura de 270 metros. Estos dos paisajes no son tanto representaciones de un paisaje real como paisajes compuestos, hechos de los detalles más significativos que se le quedaron grabados durante el viaje. Son indiscutibles celebraciones de la vida. Mendanha y Laffitte presentan también una imagen compuesta que funciona finalmente como una celebración de la vida con la naturaleza como campo de batalla. Los pobres y los primitivos, los maltrechos y estropeados, los abofeteados, los golpeados luchan sus interminables batallas. ¡Ya ha sido todo hecho y se volverá a hacer! La vida regresa, y con ella los momentos de silencio y calma; las aguas están tranquilas y dulces, bajo un cielo estallado en azul; las ramas desnudas empujan hacia la próxima primavera; una ráfaga verde de nueva vida repta con prisa por el suelo; reflejos sobre el agua que suavizan las formas volviéndolas líneas líquidas. El que se interne allí no saldrá indemne, algo se le adherirá o lo rozará desde atrás, los pies se le hundirán en el barro, no obstante, también sentirá la deslumbrante complejidad de la danza, los suaves placeres de la luz y la sombra, la capacidad de adaptación y una flexibilidad innata. Hay un largo camino desde el estado de ánimo y el significado del túnel de árboles y del sendero transitado que conduce a una granja bien mantenida de Hockney. Este no es un paisaje inglés domesticado sino algo más básico y brutal, más angustiante y directo. Hockney quería

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

pintar sus orígenes: el terreno ondulado, las colinas de caliza con valles diminutos sin ningún río que los atravesara, un espacio profundamente humano. Le importaban los detalles: “Iba y venía y observaba la superficie cambiar. Siento que estos son los términos en los que experimentamos fundamentalmente estos paisajes. Empecé a ver cómo lo que era dorado la semana pasada, ahora tenía todos esos pequeños puntos que habían dejado las máquinas, que eran como insectos preñados dejando huevos. En las sombras de la noche, un campo se ve verde, otro tenía esos puntos, otro, ovejas”.¹⁶ Mendanha y Laffitte se relacionan con una tierra virgen que pocas personas conocen, en el que los detalles son más difíciles, y la subsistencia parece una verdad básica.

Los paisajes de Hockney nos dan una sensación de vida domesticada. Él trabajó en esos campos durante la cosecha, en los años cincuenta. No hay una perspectiva única, Hockney introduce múltiples líneas de horizonte en el mismo trabajo. Manuel y Juliana nos hacen sentir, más bien, como si estuviésemos arrastrándonos por estos paisajes en busca de una salida, atrapados en una fascinación hostil: no son nuestros ni de nadie. Las distancias desde la que nos acercamos varían y nos sentimos fácilmente incómodos. Tanto Hockney como Mendanha y Laffitte desean una inmersión palpable y se encuentran en busca de un significado potencial. Hockney cree que la fotografía se las arregla mal con el espacio, pero la utiliza como ayuda en la construcción de la imagen. Hockney habla de la forma en que Vermeer atrapa la vibración de los colores y cómo logra que sus imágenes resplandezcan a través de la acumulación de capas y la construcción de delgadas capas de color, una sobre otra. Los materiales de Manuel y Juliana parecen no permitir una sutileza tal, pero cuidadosamente mezclados, tienen la misma capacidad de mezcla de color, con una frescura semejante a la del óleo. Hockney busca capturar la experiencia del espacio; Mendanha y Laffitte están más preocupados por cómo la naturaleza se amontona, parlotea, se inquieta y asfixia. Quieren comunicar su presencia y su actividad incesante. Algo común a los tres artistas es la pregunta de cómo tratar el fenómeno del árbol. Hockney regresa a la habilidad y la intimidad de la mano; habla de Rembrandt y de la caligrafía vista en la porcelana China que inundaba Holanda a mediados del siglo XVII. También apunta a Christen Kobke –un pintor danés de principios del siglo XIX– y su misteriosa meditación sobre el paisaje: “vean cómo traza claramente el contorno de los árboles, muy parecido a cómo Andy Warhol lo hacía cuando calcaba a partir de diapositivas, registrando los contornos al tiempo que borraba, en la medida de lo posible, cualquier trazo de la mano que hacía el registro.”¹⁷ Manuel y Juliana se centran en fuertes líneas gráficas que articulan rama y tronco, la filigrana de nuevos brotes, el denso oleaje del color, forma y textura, las raíces expuestas, el follaje que separa el cielo de la tierra, y los trozos de madera muerta partidos por el viento esparcidos por todas partes.

¹⁶ *ibid.*, p.102.

¹⁷ *id.*, p.191

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

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

En nuestra correspondencia, Manuel mencionó los antiguos pergaminos chinos como una influencia en la manera que querían mostrar esta vasta obra: una similar revelación y ocultamiento de las escenas. Precisamente en ese momento estaba leyendo, por casualidad, un artículo sobre las razones detrás de las dimensiones casi desproporcionadas de la pintura china contemporánea. El texto mencionaba la obra *Water Rising* (2006) de Yun-Fei Ji como un ejemplo llamativo. A diferencia del *display* tradicional, en el que el pergamino se muestra en secciones, esta pieza expone la pintura completa de una sola vez. Manuel y Juliana hacen algo muy similar forzando al espectador a avanzar y retroceder atrapado entre el deseo de ver la pieza completa y el de querer seguir los detalles concentrándose en sectores parciales. Los pergaminos, por supuesto, se extendían horizontalmente y no se montaban verticalmente, como hizo Ji sobre una pared. El ojo tiene que moverse naturalmente en sentido vertical para leer los detalles. Este trabajo mide 57,2 cm por 1.143 cm y el tamaño crea una experiencia muy diferente, ya que hay un número de figuras que están truncadas en el medio. La miniaturización de las figuras, que se

¹⁸ Id., p.192

¹⁹ Id., p.202

²⁰ Id., p.208

reducen a un cuarto de la altura del trabajo, nos atrae hacia el espacio para poder ver lo que está pasando. Manuel y Juliana ocupan un espacio aún mayor en el que la figura humana es secundaria. Ambos trabajos se muestran en desacuerdo con cualquier tendencia a fetichizar al individuo y su capacidad de actuar. Ambos ponen la escala en primer plano.

Más arriba mencioné a Poussin, el clasicista ejemplar, pero ¿qué es lo que este artista puede ofrecer a Mendanha y Laffitte? Tal vez la idea de la ubicación del detalle dentro de un paisaje o, para decirlo de otra forma, la disciplina del pensamiento. Poussin se dedicó a lo que sería entendido como el paisaje puro bastante más tarde en su vida. Uno se pregunta por qué, sobre todo teniendo en cuenta su creencia en el carácter esencialmente moral de la pintura. La respuesta parece ser que deseaba dar forma lógica al desorden natural del paisaje, al explotar el balance armónico producido por los elementos verticales y horizontales en su diseño, creando, así, un sentido de permanencia. Esto podría parecer un anatema para Mendanha y Laffitte, comprometidos con un caos orgánico que se estructura de acuerdo a su propio orden espontáneo. Este desorden ordenado parece más fiel a la vida que la propensión de Poussin a la sección áurea como medio de imponer un equilibrio armonioso al mundo. El paisaje inevitablemente carece de elementos verticales (con excepción de los árboles), Poussin introduce elementos arquitectónicos en busca de una compensación. Estas ideas influenciarían a Cezanne y Seurat. Hoy, sin embargo, el artista no habita en un espacio social capaz de creer en un orden ideal; ¡tampoco viven ese espacio los habitantes de Entre Ríos! Poussin buscaba establecer ángulos rectos, un orden que la naturaleza no ofrece. Él lo hizo como una forma de cimentar la autoridad de sus propias creencias; pero una visión tal sólo puede ser impuesta por una sociedad que cree, ella también, en la posibilidad del orden. En otras palabras, nos estamos refiriendo al orden ideal que Poussin definió como el paisaje heroico. En sus ilustraciones para la historia de Foción, Poussin advirtió específicamente contra las veleidades de la turba que amenazaba peligrosamente todo orden establecido. La naturaleza era utilizada y subordinada a sus propósitos; remarcaba el orden inherente de una naturaleza sin imperfecciones: lo sensual mezclado con el pensamiento abstracto, lo ideal y lo real a través de un sentido del diseño nutrido de la observación. Manuel y Juliana, sin embargo, conocen y abrazan el orden del desorden, incluyendo el fragmento. Se vuelven hacia estos paisajes porque ven sus vidas reflejadas en ellos y no desean –algo que tampoco sería posible– llevarlos a un orden preestablecido. Se sienten bien en el insatisfactorio presente. Estas obras están guiadas por el cuidado. Y el cuidado es una de las mejores definiciones que tenemos del amor: muy dentro de nosotros sabemos que todos lo necesitamos, así como también sabemos que en estos bosques húmedos algunos perderán la razón y tendrán también otras satisfacciones hasta ahora desconocidas.

Kevin Power

(Traducción: Cecilia Pavón y Claudio Iglesias)