

Caminos a una nueva conciencia histórica

Argentina (2009-2013) de Mondongo como proyecto alternativo al paisaje nacional



Gesa Wieczorek

Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland.
gesa.wieczorek@studium.uni-hamburg.de



Claudio Marcelo Iglesias (traducción)

claudioigl@gmail.com

Resumen

La suite del Grupo Mondongo llamada *Argentina* aborda un proyecto alternativo al paisaje nacional, que quedó establecido en los siglos XIX y XX, a lo largo del proceso de gestación y establecimiento de los Estados nacionales modernos. «Pintado» y modelado de 2009 a 2013 con plastilina, *Argentina* presenta en quince paneles monumentales un paisaje de bosque indomable y amenazante que en lugar de construir una identidad nacional destruye los «mitos de la historia». La participación activa del espectador es necesaria para echar luz sobre lo que permanece oculto y parcialmente enterrado bajo un pesado ramaje. Al moverse en medio de la profundidad boscosa, el espectador comienza a leer entre líneas las crónicas del país. De esta manera los artistas llevan al espectador a una nueva conciencia histórica.

Palabras claves:

Arte contemporáneo
Pintura de paisaje siglo del XIX
Entre Ríos
Pampa
Creación de identidad
Abstracción

Paths to a new historical awareness Mondongo's *Argentina* (2009-2013) as an opposing national landscape

Abstract

Mondongo's *Argentina* presents a contrasting concept to the traditional national landscape established in the nineteenth and twentieth centuries during the formation of modern nation-states. Created from 2009 to 2013 using plasticine, *Argentina* features fifteen monumental panels depicting an untamed, threatening forestscape. Instead of fostering a national identity, these works deconstruct the "myths of history". The spectator's active participation is crucial in unveiling what is hidden beneath the dense foliage. As the spectator navigates through the thicket, he begins to decipher the country's chronicles. Thus, the artists guide the viewers towards a new historical awareness.

Keywords:

Contemporary art
19th century
Landscape painting
Entre Ríos
Pampa
Identity-creating concepts

Introducción

La serie de quince piezas llamada *Argentina* del Grupo Mondongo pinta un cuadro inusual del país americano. En quince paneles de 3 x 2 m, el grupo de artistas, fundado en 1999 y compuesto ahora por Manuel Medanha y Juliana Laffitte, así como por otros asistentes, presenta un paisaje que se extiende sin concesiones en el espacio.¹ Así, el ahorcamiento prescrito por los artistas no deja ninguna posibilidad a los visitantes de escapar de lo que se representa. Dispuestos en un óvalo, los paneles monumentales encierran al espectador, que se adentra en la espesura circundante como un explorador en la selva. Sólo a medida que se avanza hacia las imágenes individuales del paisaje, la estructura del material del que se forma la vegetación se hace visible. Se produce un momento de desconcierto, porque visto desde la distancia, lo que se representa parece tan engañosamente «real», como si las obras fueran fotografías de tamaño real. De hecho, sin embargo, los artistas hicieron paneles de madera en alto relieve en combinación con tubos de metal y otros materiales cotidianos, sobre los que luego aplicaron plastilina que fue en parte modelada, en parte calentada, y por lo tanto de gran espesor (Laffitte, Medanha, Picasso, & Power, 2013: 107-108). Tan real como el paisaje aparece cuando se lo ve desde la distancia, su naturaleza artificial es tan enfática cuando se lo ve de cerca.

El ciclo se presentó por primera vez en 2013 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA).² A esto en 2016 le siguió una exposición en el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI) en Roma.³ Sin embargo, debido a su edad relativamente joven, la serie apenas ha sido investigada hasta la fecha. Con su entrevista con los artistas y con su artículo en el catálogo de la exposición del MAMBA, el curador Kevin Power creó una base (Laffitte *et al.*, 2013, pp. 91-111; Power, 2013; 23-78 y 146-157). Las siguientes reflexiones representan ahora un intento de una penetración más profunda en la compleja obra de Mondongo. La presente lectura se asemeja a una exploración paso a paso del interior de *Argentina*, que va acompañada por el movimiento del espectador a través del espacio.

El viaje a través del paisaje comienza en el lecho de un río seco, una zanja que se abre a los lados del primer panel y corre hacia un punto de fuga en el centro de la pintura [figura 1]. De esta manera, el primer relieve crea un efecto de succión en la espesura a través del cual el ojo debe luchar en los siguientes trabajos. Cuando el punto de fuga del panel 1 todavía cumple una función de guía, el espectador pierde toda la orientación en el paseo posterior por las ramas. No es hasta el séptimo panel que el bosque se despeja y el espectador llega a un lago de agua clara. El ojo puede descansar un momento y observar la escena, pero los árboles desnudos con sus ramas flacas y atornilladas crean un efecto fantasmagórico, de modo que ni siquiera este lugar invita al espectador a quedarse. En cambio, el explorador del paisaje se forja a través de las ramas, que ahora se vuelven aún más impenetrables que antes. Después de sortear una estrecha masa de agua, logra liberarse de la espesura en el decimocuarto relieve. El espectador se encuentra en el lecho de un río de grava, que continúa en el último panel.

Por fin la vista es clara hasta el nebuloso horizonte blanco. El agua ha retrocedido mucho y parece presentarle al excursionista la toma de decisión: ¿debería atreverse a cruzar o regresar y luchar de nuevo a través de la espesura

Argentina y el paisaje nacional de Argentina

Las locaciones elegidas para los paisajes están situadas en la provincia de Entre Ríos, Laffitte y Medanha las descubrieron visitando la casa de un amigo (Power, 2013, p. 26).

1. En este trabajo utilizaremos el masculino genérico incluso para en casos en que se trate de grupos de género mixto. De tratarse de un grupo estrictamente masculino, se aclarará separadamente.

2. Mondongo. Argentina, 6 de junio a 15 de septiembre 2013, MAMBA, Buenos Aires.

3. Mondongo, 10 de febrero a 15 de marzo 2016, MAXXI, Roma.

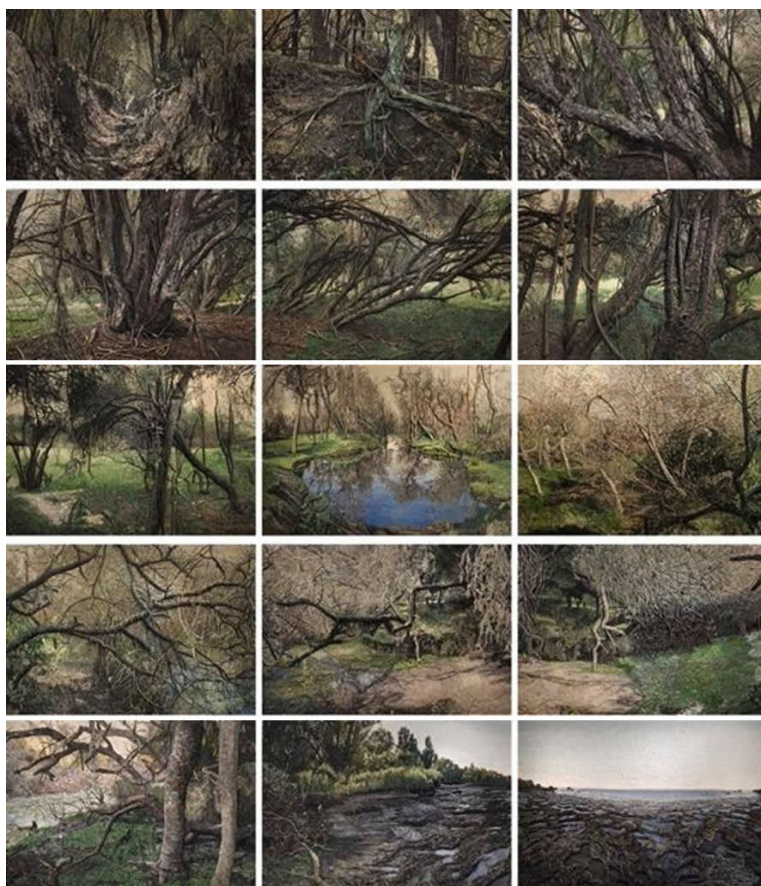


Figura 1. Grupo Mondongo, Argentina, núm. 1-15, 2009-2013, plastilina sobre madera, 300 cm x 200 cm x 10 cm, propiedad de los artistas. © Archivo Mondongo, Buenos Aires.

Es fácil imaginarse a los dos artistas fascinados con el paisaje natural de esa provincia, situada entre los ríos Paraná y Uruguay. Debido a esa proximidad de los cursos de agua, Entre Ríos sufre anualmente importantes inundaciones. Los bosques en las orillas del Río Uruguay, que pasan grandes temporadas sumergidos hasta la mitad, comienzan a deformarse siguiendo la dirección de la corriente. ¿Pero qué motivó a los artistas a tomar este paisaje, de entre todos los otros, como modelo para un ciclo que llamaron *Argentina*?

Esta pregunta presupone una aclaración del término «paisaje». «Los paisajes», escribe Rainer Guldin en *Politische Landschaften [Paisajes políticos]*, «son procesos socialmente relevantes de identificación colectiva y subjetiva» (Guldin, 2014, p. 9). En este punto Guldin sigue las tesis de W. J. T. Mitchell (1994) quien ha afirmado que los paisajes son fabricaciones humanas que surgen de complejas mezclas de recuerdos, modos de conducta y estados de ánimo. Este concepto del paisaje no refiere solamente a las imágenes pintadas, sino a todas aquellas imágenes subjetivas que se forman en la mente, y que no se inscriben en territorios objetivos, sino que son construcciones cognitivas (Guldin, 2014, p. 9). Los segmentos geográficos se cargan con la memoria de los hechos que ocurrieron en ellos. También existen interdependencias entre el espacio vital y sus habitantes. El hombre forja su ambiente y el ambiente forja al hombre. Estos factores intervienen en la percepción subjetiva que un visitante tiene de cierto paisaje. El observador siempre elige dónde poner el acento. Y lo que queda de ese proceso de selección es lo que forma un todo coherente: el paisaje (Franck & Lobsien, 2001, p. 620).

Un Estado consta de una gran diversidad de paisajes. Pero solo unos pocos son elegidos para convertirse en la alegoría de la nación. Este tipo de paisajes nacionales quedaron establecidos en los siglos XIX y XX, a lo largo del proceso de gestación y establecimiento de los Estados nacionales modernos. El territorio del Estado debía diferenciarse del de los Estados vecinos, para dar legitimidad a las fronteras (Guldin, 2014, p. 16; Löfgren, 1989, p. 201; Thiesse, 1999, p. 187). Este proceso de construcción de un paisaje específico dotó al paisaje nacional de una cierta homogeneidad retórica. El paisaje nacional siempre tiene como punto de partida, la reducción de la diversidad territorial a una imagen específica. Según Guldin, la constitución de un paisaje armónico y consonante en sí mismo le permite a cada nación individual postularse como un todo coherente y bien proporcionado, y en un segundo paso tornar esta soñada unidad contra los desafíos que se producen a nivel interno, en el plano político y social (Guldin, 2014, p. 13). En este sentido, ni siquiera requiere una intervención humana física en la naturaleza, como la describe Martin Warnke, para convertirla en un paisaje político, sino más bien la difusión dirigida de una narración creadora de identidad (Warnke, 1992, p. 14).

Guldin resalta el carácter general, pero al mismo tiempo construido de las imágenes. La tarea del paisaje nacional no es solo la de representar la nación hacia afuera, sino también hacia adentro. La elección de una cierta región geográfica como paisaje nacional destina a esa región a convertirse en el espejo para la autocomprensión de la nación en su conjunto. Otro criterio distintivo del paisaje nacional es su contraste con el paisaje elegido por las naciones vecinas. Del conjunto de imágenes susceptibles de ser enarboladas como distintivos de la nacionalidad, se eligen aquellas que mayor contraste ofrecen con el paisaje de los otros países (Guldin, 2014, p. 16).

La pampa en la pintura argentina del siglo XIX y el concepto alternativo de Mondongo

Argentina en el siglo XIX no se decidió por el bosque entrerriano, como haría pensar el título de la serie aquí tratada, sino por la pampa. Primero fueron los artistas viajeros llegados de Europa, quienes hicieron visible el paisaje de la pampa. Esto puede parecer sorprendente puesto que la pampa no contaba con elementos que le permitieran convertirse en un tema pictóricamente adecuado (Malosetti Costa, 2007b, p. 87). Carece, la pampa, de una vegetación notable, de cursos de agua espectaculares, de colinas o montañas. Su monotonía sin fin, que se pierde en lo lejano, provocaba en los artistas viajeros fascinación y sobrecogimiento. En Europa existían pocos equivalentes para el paisaje de la pampa, por lo cual despertó interés como un lugar exótico (Penhos, 2007, p. 7). Marta Penhos y Laura Malosetti Costa describen, en los trabajos de artistas viajeros como Jean Léon Pallière, Thomas Gibson y Adolphe d'Hastrels, la forma en que las representaciones de la pampa equivalen a una mezcla de representación artística e ilustración etnológica de la época (Malosetti Costa, 2007b, p. 87; Penhos, 2007, p. 7). Motivos típicos de estas *Costumbres* eran los grupos indígenas con asiento en la pampa, los gauchos trashumantes o la vida cotidiana de los campesinos criollos bajo la línea aparentemente interminable del horizonte, que llenan de vida el espacio vacío. Marta Penhos articula así la forma en que los habitantes de la pampa eran sentidos como parte del paisaje: contribuían, a los ojos de los viajeros, a darle al paisaje un carácter pintoresco (Penhos, 2007, p. 7).

Otras obras, como *El rapto de la cautiva* (1845) de Rugendas, muestran de forma mucho más dramática la vida en la pampa. En la representación de los crímenes sangrientos de parte de los grupos indígenas en el paisaje lindero con Buenos Aires, Penhos ve «una cierta búsqueda de lo sublime», en el sentido de Burke (Penhos, 2007, p. 7; 2008,

pp. 5-6).⁴ Casi todo a lo largo del siglo XIX podemos encontrar conflictos armados entre las tribus nómadas y las fuerzas del gobierno de Buenos Aires (Malosetti Costa, 2007b, p. 92). La llanura se convirtió así en el escenario de terribles atrocidades, que fueron justificadas por los militares bonaerenses como medidas necesarias para la «civilización» de la zona. La pampa se elevó así a un lugar impregnado de historia, escenario de la lucha de la «civilización» contra el «indio salvaje».

Estas imágenes de los viajeros luego fueron incorporadas en la búsqueda de un símbolo nacional para la República Argentina, porque abundaban en la retórica de lo exótico y estaban cargadas de historicidad. La pampa se convirtió en un sinónimo de la lucha contra la «barbarie», válido para todo el país. Debido a su diferencia fundamental con los paisajes europeos, y por su potencial para aparecer como un entorno típicamente argentino, se instaló como paisaje nacional gracias al aporte de escritores, periodistas y pintores, que difundieron la imagen de la pampa como expresión del paisaje nacional y fueron, a su vez, apoyados por la elite gobernante, si no hicieron parte de ella.

La formación de la literatura argentina, de hecho, centralmente tuvo que ver con la elucidación de la semántica del paisaje pampeano (Malosetti Costa, 2007c, p. 8). Esteban Echeverría, con su *Cautiva* (1837), y luego Domingo Faustino Sarmiento con el *Facundo* (1846) de distintas maneras le dieron forma al conflicto entre «civilización» y «barbarie» en la pampa, siempre con descripciones expresivas del paisaje.

Los artistas plásticos, por otro lado, enfrentaban un problema: «¿cómo eludir el pintoresquismo, la mirada “desde afuera” de los pintores viajeros o extranjeros?, ¿cómo atrapar el alma de ese paisaje que parecía ser el de la nación misma?» pregunta Laura Malosetti Costa en su libro sobre la «generación del 80» en Buenos Aires. Al paisaje descubierto por los extranjeros, los artistas argentinos debían convertirlo en un auténtico paisaje nacional (Malosetti Costa, 2007a, p. 174).

Una respuesta a la pregunta planteada por Malosetti Costa fue la que trataron de dar artistas como Ángel Della Valle. Su pintura *La vuelta del malón* [figura 2], que muestra el regreso de los indios de una tribu tras un ataque a una población criolla, es un excelente ejemplo de la transmisión de valores nacionales.⁵

4. La discusión sobre lo sublime, por su parte, quedó determinada a lo largo del siglo XIX por las posiciones de Immanuel Kant y Edmund Burke. Mientras para Burke lo sublime estaba en aquello que provocaba miedo y terror, Kant sofisticó el tratamiento del tema: lo sublime no está en el objeto mismo, sino en la idea de infinitud que provocan ciertas vistas de la naturaleza (Burke, 1761, p. 95; Kant, 1790/2011, § 25, pp. 101-103)

5. Cfr. Malosetti Costa, L. (s/f). Comentario sobre *La vuelta del malón*. Recuperado de Colección Museo Nacional de Bellas Artes, <http://mnba.gov.ar/coleccion/obra/6297>



Figura 2. Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892, óleo sobre tela, 186,5 cm x 292 cm, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes © MNBA

Los guerreros sobre sus caballos al galope, avanzando desde el fondo hacia la mitad izquierda de la imagen, están cargados de furia. El pelo largo al viento, las lanzas en la mano como enarbolando una victoria. Algunos de ellos cabalgan sin ropa de la cintura para arriba, dejando ver sus torsos musculosos y oscuros. Malosetti Costa encuentra una relación entre la furia de los guerreros y las fuerzas de la naturaleza, manifiesta en el cielo tormentoso, a punto de venirse abajo.⁶ Al tiempo que los invasores se alejan, el cielo convenientemente se aclara sobre el horizonte, de donde ellos proceden. Es como si los indios viajaran con la tormenta a cuestas. Della Valle los representa como una fuerza originaria, ligada a la naturaleza, conectada con ella. Esto los distingue de los representantes autoproclamados de la «civilización», para quien la naturaleza, gracias a la primacía de la razón, ha de convertirse en un súbdito. Más vehemente es el carácter salvaje de los indios mostrados en los despojos del saqueo: un cáliz, un incensario y una cruz que enarbola el líder de los guerreros sobre un caballo blanco. Parece que los atacantes han asaltado una parroquia. En la contraposición de la cruz con la lanza, en la mitad derecha de la imagen, Malosetti Costa reconoce el símbolo del cristianismo, que Della Valle usó aquí como sinónimo de la «civilización», opuesto al de la «barbarie». Indudablemente Della Valle se hace eco, en este cuadro, de los justificativos del general Roca para emprender su campaña del desierto contra los grupos indígenas.⁷ Los indios aparecen en el cuadro no solo como seres extraños e incivilizados, sino también como siniestros y peligrosos: eso se verifica en el rapto de la mujer blanca, montada en ancas sobre el animal de su raptor, y en un estado de aparente inconciencia.

6. *Ibidem.*

7. *Ibidem.*

También los motivos costumbristas fueron tratados por los artistas argentinos. Pintores como Eduardo Sívori, a fines del siglo XIX, comenzaron a ocuparse, no tanto de los habitantes de la pampa, sino más bien del paisaje mismo (Malosetti Costa y Penhos, 1991, p. 202). Las representaciones de la pampa como lugar de la violencia alternan con otros en los que el paisaje es el protagonista, como en las acuarelas y cuadros de Sívori. Malosetti Costa afirma que la búsqueda de lo sublime en la extensión pampeana se había convertido en una verdadera obsesión para el artista. Así es como Sívori se había planteado «pintar una pampa inmensa, incommensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más» (Eduardo Sívori en Malosetti Costa, 2007b, p. 103). Si previamente lo sublime se manifestaba en el espectáculo de la violencia, ahora con Sívori la pampa se volvía sublime solo gracias a lo infinito de su representación.

Esta nueva perspectiva de la pampa vino fuertemente condicionada por algunos cambios sociales que ocurrieron en Buenos Aires. La industrialización y la incipiente ola inmigratoria ahora habían convertido a la ciudad en la residencia de una «nueva barbarie», a la que se contraponía la tranquilidad del campo (Malosetti Costa, 2007b, p. 96). Las escenas pastorales y la representación del digno trabajo del granjero, que se puede encontrar sobre todo en documentos escritos a fines del siglo XIX, acercan este nuevo concepto de la pampa más a las Églogas y las Geórgicas de Virgilio, y hacen pensar en una nueva Arcadia (Silvestri, 2011, p. 154). Las Églogas cantan la vida del pastor lejos de la civilización y en armonía con la naturaleza; las Geórgicas ofrecen indicaciones, en forma poética, para el trabajo rural. Como ha observado Graciela Silvestri, esta construcción de la pampa como *locus amoenus*, con una vida agreste y tranquila que contrasta con su identificación previa con el desierto, paradójicamente surge del crecimiento de la ciudad de Buenos Aires y de la domesticación del paisaje (2011, pp. 154-155). El boom del comercio de la lana y las innovaciones técnicas en la producción agrícola jugaron un rol en este punto. Por otro lado, a comienzos del siglo XX los grupos indígenas de la pampa estaban casi erradicados, por lo cual el paisaje dejó de ser el lugar de la guerra entre «civilización» y «barbarie» (Malosetti Costa y Penhos, 1991, p. 202). «La sensibilidad ante la naturaleza es inseparable del renacimiento de la vida urbana, del avance de las técnicas, de la voluntad expresa de dominio sobre la superficie terrestre y de la centralidad de la razón», dicen Aliata y Silvestri (2001, p. 14). Al no ser ya un lugar siniestro, al encontrarse en manos de «hombres civilizados», la

pampa se convierte en pacífico contraste de la vida cosmopolita de la gran ciudad, lugar de nostalgia y consuelo (*ibidem*, 2001, p. 13).

El trabajo de Mondongo que nos ocupa no podría estar más alejado de la pampa y sus representaciones a lo largo del siglo XIX. No es casualidad que los artistas hayan elegido un paisaje en la provincia que más se contrapuso con la ciudad puerto, líder y poderosa, después de la revolución de mayo de 1810 (Laffitte *et al.*, 2013, p. 101; Riekenberg, 2009, p. 44). Tras la deposición del virrey y la asunción del poder político de parte del cabildo local, se suscitó el debate sobre el grado de autonomía política y económica de las provincias del virreinato (*ibidem*, 2009: 57). En Uruguay, el coronel José Gervasio Artigas proponía un sistema federal para las provincias del Río de la Plata y la formación de una república constitucional (*ibidem*, 59-60). Buenos Aires por otra parte insistió en un gobierno central. El conflicto se extendió en una guerra civil. Los gobiernos provinciales de Entre Ríos, Corrientes, Córdoba y Santa Fe entonces formaron la liga federal, con Artigas como protector. Artigas no era solo el favorito de los círculos de élite afincados en el Litoral; también lo vivaban los desposeídos, como los gauchos, los indígenas y los esclavos africanos. Dentro del territorio de la liga, se estableció el fin de la esclavitud y una reforma agraria. Pero en cuestión de cuatro años, la liga fue derrotada y disuelta.

En 1852, el gobernador de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, intentó nuevamente adueñarse del poder de Buenos Aires (Riekenberg, 2009, p. 78). Urquiza formó una fuerza con tropas de Brasil, Uruguay y las provincias del Litoral, las llevó a la batalla de Caseros contra el ejército del gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas. Tras salir victorioso, Urquiza fue proclamado presidente de la Federación y la capital se trasladó a Paraná, en Entre Ríos (*ibidem*, 2009, p. 90). Sin embargo, Buenos Aires no aceptó la nueva constitución. La provincia se declaró independiente y no fue reincorporada hasta la fundación de la República Argentina después de 1861. Entre Ríos fue entonces, por un tiempo, una alternativa política a la provincia de Buenos Aires.⁸

Así es que Mondongo propone una alternativa a la pampa como paisaje nacional. Por supuesto, las pampas también ocupan grandes áreas de Entre Ríos. Pero Mondongo eligió deliberadamente un paisaje en el litoral que difiere de «la pampa» como concepto formador de identidad, dentro del cual la ciudad pampeana de Buenos Aires constituye el centro ideológico (Silvestri, 2011, p. 28-29). La alternativa de Mondongo no sugiere una nueva unidad, sino que más bien tematiza el fracaso de la unidad antes y después de la independencia. Los artistas apelan a aquello mismo que la retórica nacionalista combate. Símbolos nacionales como la pampa son, para los argentinos, dadores de identidad, capaces de aunar al pueblo. Los Mondongo eligen otro paisaje como modelo: se trata de un paisaje que no propone un todo armónico sino una imagen del caos a partir de la vegetación desbordada.

La suite de Mondongo es, de cierta manera, la contraimagen de la pampa. El espacio dilatado y sin fin propio de la pampa recién aparece en el último cuadro, en el resto domina el impenetrable ramaje del bosque. El espectador no confronta con el espacio vacío, sino con el caos indescifrable de la vegetación.

Por todo esto, *Argentina* no es un paisaje más hospitalario que la pampa. La pampa ofrece al observador un espacio imposible de llenar, mientras *Argentina* lo obliga a luchar por el espacio. Por un lado, los árboles le salen al paso todo el tiempo; por otro lado, el agua le corta el camino. En el cuadro número 8, el espejo de agua lo obliga a desviarse. Y al final del camino, el espectador no encuentra un lugarcito tranquilo, sino que se ve obligado a tomar una decisión. El río sin fin del cuadro número 15 puede ser interpretado de dos maneras: por un lado, el paisaje del otro lado se ve más apacible; por otro, el río es tan ancho en su cauce que cruzarlo parece imposible. Al cortar el

8. Urquiza se había propuesto liberar al país del peso de Buenos Aires, pero durante su presidencia no lo consiguió. Las elites porteñas se negaron a ceder el control de la aduana al gobierno federal. Incluso, la aduana aumentó la carga de impuestos a las importaciones dirigidas al Litoral. Al ser la economía del país fuertemente dependiente de los productos agrícolas de Buenos Aires, y al carecer de los ingresos derivados del sistema aduanero, la Federación se fue acercando a la bancarrota. Hubo otra campaña victoriosa sobre Buenos Aires en 1859. Y en 1861, tras otra disputa, Urquiza perdió una batalla decisiva y dejó su cargo como presidente (Riekenberg, 2009, p. 89-92).

camino del espectador, y al ser demasiado el riesgo del cruce, no queda otra que volver y seguir luchando... con el paisaje de *Argentina*.

En *Argentina* no es la extensión ilimitada, sino lo lleno, lo que genera la sensación de estar «sobrepasado», como dice Power, y que resulta comparable con el sentimiento de lo sublime (Power, 2013, p. 149). Por supuesto que la serie tiene un fin y un principio, lo que contradice el criterio del desdibujamiento de las fronteras propio de la sublimidad. Pero esto en seguida se revela como una falacia. Por un lado, la vegetación alcanza hasta el borde de las imágenes, lo que significa que continúa más allá de nuestro campo visual, y por eso el espectador nunca puede aprehenderla totalmente. Por otro lado, el formato grande de los trabajos y su nivel de detalle sobreexigen al ojo, y en ese sentido lo «sobrepasan». Al no poder contener cada uno de los quince cuadros, deambula intranquilo entre todos y de un punto a otro de cada uno. Al acercarse, el ojo pierde la visión de la totalidad. Si se aleja para capturar mejor el todo, los detalles como las zapatillas del séptimo cuadro se pierden. Si se aproxima lo más posible, la vegetación igualmente hace difícil captar los detalles, y todo lleva a una total pérdida de control sobre la representación. Sobreviene una sensación de incapacidad, pero que pronto se ve reemplazada por una sorpresa maravillada ante semejante caos.

Un sentimiento parecido encuentra Kant en la descripción que Savary hace de las pirámides de Egipto, que por su porte no pueden nunca captarse íntegramente (Kant, 1790/2011, §26, 106). Y sin embargo, Kant observa que no hay que confundir la «satisfacción» [*Wohlgefallen*] que se desprende de esta experiencia con el sentimiento de lo sublime en tanto tal. Las obras de los hombres, con su tamaño y su forma, persiguen un cierto fin. El sentimiento de lo sublime, en cambio, solo puede producirse ante la naturaleza, que no persigue ningún fin. A pesar de esta precisión que hace Kant, pueden buscarse las oscilaciones de lo sublime en el arte, a través de la historia del arte.

La historia oculta de marginación en *Argentina*

Sin embargo, Juliana Laffitte y Manuel Medanha están lejos de afiliarse con sus precursores del siglo XIX y pintar un paisaje nacional sublime. Si el concepto kantiano de lo agradable, que se manifiesta en la sensación de incapacidad y en la admiración de *Argentina*, resulta útil, es solo porque este sentimiento, emparentado con lo sublime, se rompe con la aproximación del espectador a las obras. *Argentina* no es lo que parece ser a la distancia.

La oreja cortada sobre el musgo, por ejemplo, solo puede observarse cuando el espectador se sitúa en un grado de cercanía máxima con el cuadro número 5 [figura 3]. Si se aleja, la orejita se pierde en el entramado del musgo, los troncos y las ramas. En la entrevista con Kevin Power Medanha explica: «A simple vista, fácil de emparentar con *Blue Velvet* de David Lynch, o quizás con la oreja cortada de Vincent Van Gogh. Esperamos que estos elementos puedan disparar hacia otros lugares» (Manuel Medanha en Laffitte *et al.*, 2013, p. 98). La oreja entonces no pertenece a una persona en particular. Más bien tiene la tarea de animar al espectador a una mirada más profunda. En cuanto uno piensa que la oreja pertenece a un cuerpo humano, sobreviene la convicción de que fue arrancada de él con violencia. La enigmática oreja, como las zapatillas del cuadro número 7, o el hombre de chaqueta roja en el número 4, es una etapa en una historia de la violencia, a la que *Argentina* vuelve una y otra vez [figura 4]. Esta historia no sigue ninguna cronología, sino que se filtra en todas las obras, y quizás alcanza un punto de intensidad dramática en las últimas. Con independencia de cuál sea el punto que el espectador elija para ingresar en esta historia, aprehenderá sus componentes narrativos en su recorrido mental y visual por las obras, y estos harán accesible el carácter de estos



Figura 3. Grupo Mondongo, *Argentina*, 2009-2013, vista de detalle de núm. 5. © Archivo Mondongo, Buenos Aires.



Figura 4. Grupo Mondongo, *Argentina*, 2009-2013, vista de detalle de número 4. © Archivo Mondongo, Buenos Aires.



Figura 5. Grupo Mondongo, *Argentina*, 2009-2013, vista de detalle de número 7. © Archivo Mondongo, Buenos Aires.

paisajes. El movimiento activo en el espacio acompaña la lucha de los ojos contra la vegetación dentro de los cuadros.

Para las zapatillas del cuadro número 7 Medanha propone dos posibles recorridos. O bien indican la presencia cercana de un *dealer*, o bien remiten a un hecho traumático en la historia de la ciudad [figura 5] (Laffitte *et al.*, 2013, p. 98; Power, 2013, p. 150). Se trata del incendio de la sala de conciertos República Cromagnon en Buenos Aires en 2004 (Laffitte *et al.*, 2013, p. 98). El accidente, originado en el uso de pirotecnia, le costó la vida a 194 personas y causó heridas en otras setecientas (Vera Rojas, 2014). La mayoría de los decesos se produjo por la inhalación de gases tóxicos y por el amontonamiento de quienes se encontraban en el concierto (*El País* (Uruguay), 2014). Varias salidas de emergencia se encontraban clausuradas y en el lugar había más de tres mil personas por encima de lo autorizado; eso hacía que escapar del lugar fuera extremadamente difícil. Como signo de su pérdida, los familiares de las víctimas colgaron de los cables de luz de la zona las zapatillas de los muertos, en el barrio de Balvanera, en Buenos Aires.⁹ Cada par de zapatillas es más que un recuerdo de una víctima.

El «caso Cromagnon» reveló no sólo los inadecuados controles de seguridad de la Ciudad de Buenos Aires en los clubes nocturnos, sino también una densa red de corrupción, fraude y otras actividades delictivas que giran alrededor de la discoteca

9. Información recibida de Manuel Medanha durante una conversación personal

(Rodríguez, 2009; Videla, 2008). Resultó que al menos un oficial de policía estaba al tanto de la enorme cantidad de visitantes del club nocturno, pero permitió que los organizadores le concedieran un soborno. La investigación también sacó a la luz la dudosa propiedad del edificio, que en apariencia estaba en manos de empresas extranjeras. Sin embargo, éstas resultaron ser «empresas buzón», detrás de las cuales se encontraba un fabricante textil argentino que realizaba negocios ilegales encubiertos en varias casas de Buenos Aires. Cuanto más se alargaban los procedimientos judiciales, los zapatos colgantes de los fallecidos se convertían en un símbolo de la demanda de justicia, mucho más allá de la aceptación del desastre del incendio provocado. Al mismo tiempo, los zapatos representan la lucha de las familias de las víctimas y de los supervivientes de la catástrofe por el reconocimiento de su sufrimiento.

Otros dos indicios de violencia similares estuvieron presentes en las pinturas hasta poco antes de la muestra en el MAMBA, y aun puede encontrárselos mencionados en el catálogo (Power, 2013, p. 150-151). Se trata de un cetro del grupo indígena chaná y de un helicóptero, en su momento alojados en el cuadro número 15. A último momento, los artistas decidieron sobrepintar estos detalles.¹⁰ El cetro acarrea una historia más de represión. Los chaná habitaban las tierras adyacentes al Paraná con anterioridad a la colonización española (Hernández, 1995, p. 88; Power, 2013, p. 150). Pero esta historia, junto con los milenios previos a la conquista, fue borrada de la faz de la historia nacional. Domingo Ighina describe la forma en que los historiadores nacionalistas, como Ricardo Rojas, cuentan la historia argentina a partir del arribo español (2005, p. 630). Los chaná pertenecen a aquellos grupos que, como consecuencia de la Conquista, se disolvieron. En un interesante *pars pro toto*, los Mondongo proclamaron a los chaná como parte de la historia al incluir su cetro. Pero luego taparon este indicio, lo que resulta en consonancia fehaciente con la represión. En verdad, nadie sabe cuántos ni cuáles artefactos de los pueblos indígenas yacen enterrados en el territorio entrerriano. En *Argentina*, también, están tapados bajo una gruesa capa de plastilina. El cetro ya no puede verse cuando uno se acerca al cuadro, sino que precisa ser desenterrado, en el sentido original del término. La historia argentina, a su vez, necesita ser activamente forzada por parte del espectador. Debe de acercarse al cuadro para redescubrir las zapatillas y meter mano en él para encontrarse con la historia de los chaná.

10. Información surgida de conversaciones con Guadalupe Ramírez Olibero, Archivo Mondongo, 1 de diciembre de 2015, y Sol Sugahara, manager de los artistas, entre el 1 el 3 de diciembre de 2015.

Al final de este recorrido extenuante, el espectador se encontrará con el capítulo más oscuro de la historia argentina después de la Conquista. El río Uruguay, sobre el que podía verse volando al helicóptero, está irremediablemente relacionado con los llamados «vuelos de la muerte» de la última dictadura militar (Laffitte *et al.*, 2013, p. 109; Power, 2013, p. 151). El gobierno militar negó su responsabilidad en el crimen de miles, si no decenas de miles de personas que fueron secuestradas, llevadas a lugares secretos, torturadas y finalmente asesinadas. Las familias nunca fueron notificadas de las detenciones. Todavía hoy no se sabe con exactitud la cifra de las personas desaparecidas (Crenzel, 2010, p. 15). Una medida de la dictadura militar para deshacerse de los prisioneros que mantenía en las cámaras de tortura consistía en arrojarlos fuertemente atados desde un avión o helicóptero al río de la plata o al Uruguay, dejándolos morir en la caída o simplemente ahogándose (Dandan, 2015).

Tras el fin de la dictadura, el gobierno de Raúl Alfonsín comenzó a echar luz sobre estos casos y muchos militares fueron juzgados, pero por presiones de las fuerzas armadas en 1986 debió declarar una amnistía que recién fue revocada en 2003, al dictaminar la corte suprema que los crímenes de la humanidad son imprescriptibles (Kaleck, 2010, pp. 21-29; Wiegmann, 2012).

Hoy en día, los crímenes de la dictadura se conmemoran en un día feriado, la tragedia de los desaparecidos forma parte de los programas de estudio y puede encontrárselos en libros y manuales escolares, y las artes se han referido al tema de distintas maneras

(Crenzel, 2010, p. 15). Pero el plan de negar la existencia de los desaparecidos y borrar los crímenes de la historia solo pudo ser revertido en parte. Muchos casos todavía siguen en la oscuridad, sin que se sepa el destino final de los detenidos.

Este es el punto máximo de la dramaturgia truculenta de la historia argentina, no porque los crímenes de la dictadura hayan sido mayores a los de la Conquista, o a las muertes del incendio de Cromagnon, sino porque en ellos la voluntad de camuflar la ausencia de justicia encuentra un grado superlativo. Al tapar el helicóptero, este indicio explícito se borra. Como ocurrió con el cetro de los chaná, no queda de los desaparecidos nada visible en *Argentina*. Queda como testigo mudo el río en el que murieron, como el bosque en el que vivieron los chaná es testigo de su borramiento.

En los tres casos, la corrupción que, a los ojos de muchos parientes, fue la verdadera causa de la catástrofe de Cromagnon, la erradicación de los chaná y los desaparecidos por la dictadura, se trata de crímenes que fueron ocultados, en distintos momentos de la historia argentina. En *Argentina* Mondongo deja claro que la forma en que los hechos se interpretan y la decisión por la cual se incorporan a la historia depende esencialmente de las autoridades. Y así como la vegetación de *Argentina* tapa los indicios de estos momentos, entre las líneas de la crónica de la nación se ocultan abismos inimaginados. Por otro lado, el trabajo busca ir a las profundidades de la historia y no percibir solo lo que está a la luz, sino también hacer ver, es decir desenterrar, lo que está oculto.

Más allá de Arcadia

Los artistas se propusieron, no volver a contar los hechos históricos como momentos heroicos, tal como habían hecho sus predecesores del siglo XIX, sino hacer que el espectador descubra lo que permaneció reprimido. En lugar de glorificar los «hechos heroicos» del pasado, los Mondongo posan la mirada sobre los signos de la violencia, la pérdida de incontables vidas y la desaparición de culturas enteras. Los artistas del siglo XIX representaron la violencia en la pampa y sobre esa violencia edificaron los cimientos de la identidad nacional; los Mondongo, en cambio, muestran lo que queda después del ejercicio de la violencia: nada más que una oreja cortada y un par de zapatillas (Power, 2013, p. 147).

En *Argentina*, en verdad, la vida humana ha desaparecido casi por completo. La naturaleza reclama el territorio para sí misma. Solo sobrevive, aparentemente, el hombre de chaqueta roja en el cuadro núm. 4 [figura]. Pero ante él, la naturaleza tampoco se detiene, lo cubre casi por completo. El modelo de esto, era un hombre de nombre Keto, que nació en Entre Ríos y vivió toda su vida allí con sus animales, en el bosque, sin contacto casi con otros hombres (Laffitte *et al.*, 2013, p. 102; Power, 2013, p. 150). En el cuadro de los Mondongo, el hombre parece perderse en la naturaleza. Su mano derecha apenas se diferencia de una rama; y sus botas se hunden en el suelo, perdidas entre las raíces. Existe un contraste, sin embargo, entre sus vestimentas y la vegetación. La chaqueta roja y los jeans azules traicionan su origen, la civilización, e impiden que el hombre se desdibuje totalmente en la naturaleza. Como las zapatillas del cuadro número 7, estos atavíos son un elemento extraño en el paisaje. Parecen no pertenecer a él en lo absoluto. Power, frente a la figura de Keto, recuerda el tiempo de los chaná, la población de Entre Ríos de parte de los indígenas (2013, p. 150). Al confundir sus extremidades con la vegetación, los Mondongo proponen la conexión de esta figura con la naturaleza, tal como habíamos visto en el caso de los guerreros de Della Valle [figura 2]. Aquellos indígenas venían en malón junto a la tormenta; en ese sentido, tenían una fuerte conexión con las fuerzas de la naturaleza. En los Mondongo, en cambio, la naturaleza domina a los hombres y prácticamente los devora.

Argentina es por todo esto la contracara de un paisaje arcádico. Existe desde Homero, al menos, la idea en la literatura de un lugar en el que la naturaleza provee todo lo que el hombre necesita, sin que sea necesario trabajar a cambio (Schäfer-Maisak, 1981, p. 18). Teócrito utiliza esta representación en sus *Idilios*, poemas pastorales, que para Aliata y Silvestri (2001, p. 21) constituyen el fundamento de la escena arcádica como tal. Con la Arcadia se aúnan el motivo pastoral y el *locus amoenus*, desde Virgilio en adelante (Schäfer-Maisak, 1981, p. 23). Si la pampa a fines del siglo XIX todavía irradiaba el sueño nostálgico de una tierra en la que el hombre estuviera en armonía con la naturaleza, esta conexión en los Mondongo ya se ha roto por completo. En lugar de encontrar un lugar para la existencia pastoral que provee al hombre de todo lo que necesita, es el hombre el que debe luchar con la naturaleza para satisfacer sus necesidades.

En este sentido, lo sublime toca un punto final en *Argentina*. Por supuesto que lo agradable puede encontrarse todavía en la contemplación de los cuadros. Pero los elementos truculentos que los cuadros despiertan en el espectador borran toda expectativa de belleza. Finalmente, el hombre solo puede encontrar paz en la idea de infinitud cuando el objeto que comporta tal infinitud se mantiene a una cierta distancia. Esta distancia, sin embargo, desaparece en la mirada cercana. El espectador en este caso queda tan cerca del ramaje, que le impide la mirada, que no puede desentenderse de los vestigios de la historia. Una vez que el espectador se vuelve consciente de la pérdida del control sobre su mirada y ajuste sus sensaciones a esta sensación de pérdida, su mirada cercana y la aproximación al detalle destruyen el sentimiento de placer y solo queda el terror.

De esta manera los Mondongo no solo rompen por completo con el paisaje nacional de la pampa, sino también con el cliché mayor del arte americano. Este cliché, según Aliata y Silvestri, se reduce al paisaje jovial y al paisaje sublime, en los que han incurrido tanto latinoamericanos como extranjeros (2001, p. 161). *Argentina* no es sublime, sino que pone frente a los ojos del espectador la escala espantosa de la autodestrucción humana. Aún menos es una tierra virgen, como la imaginaron los conquistadores españoles cuando se aventuraron a cruzar el océano, América ya estaba habitada. Sin embargo, el sueño de un territorio virgen persistió en el siglo XX, al que las figuras literarias argentinas contribuyeron significativamente (especialmente Sarmiento, 1846/1874, p. 22). *Argentina* no es un lugar tranquilo. Por el contrario, se trata de un lugar regado con sangre, cuyos habitantes, en la medida en que todavía viven, no tienen una relación armónica con la naturaleza.

Todo eso reconoce el espectador a través de su movimiento activo en el espacio, así como también a través de la penetración en la obra con los ojos y el entendimiento. Al moverse en medio de la profundidad boscosa, el espectador comienza a leer entre líneas las crónicas del país. De esta manera los artistas llevan al espectador a una nueva conciencia histórica y a ejercer una mirada crítica sobre el hombre mismo.

Una versión alemana de este texto fue publicada en Wieczorek, 2019.

Referencias

- » Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Buccellato, L., Power, K., Patchett, T., Ríos, D., Bizzio, S., Carballas, M., y Pavón, C. (Eds.). (2013). *Mondongo. Argentina* [catálogo de exposición, 6 de junio a 15 de septiembre 2013 MAMBA]. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- » Buccellato, L., & Scaringella, M. (Eds.). (2016). *Mondongo* catálogo de exposición, 10 de febrero a 15 de marzo 2016, MAXXI, Roma]. Biella: EzoprogettiEditore.
- » Burke, E. (1761). *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. and J. Dodsley.
- » Crenzel, E. (2010). Memorias y representaciones de los desaparecidos en la Argentina. 1983-2008. En E. Crenzel (Ed.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 11-24). Buenos Aires: Ed. Biblos.
- » Echeverría, E. (2003). *La cautiva*. Buenos Aires: Biblioteca virtual universal. (Original publicado en 1837)
- » Franck, H. & Lobsien, E. (2001). Landschaft. In K. Barck (Ed.). *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (t. 3, pp. 617-664). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
- » Guldin, R. (2014). *Politische Landschaften. Zum Verhältnis von Raum und nationaler Identität*. Bielefeld: transcript Verlag.
- » Hernández, I. (1995). *Los indios de Argentina*. Quito: Ed. MAPFRE.
- » Ighina, D. (2005). Los límites de la tierra. La identidad especial de la nación argentina. En F. Colom González (Ed.). *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico* (tomo 1, pp. 621-646). Madrid y Fráncfort: Iberoamericana.
- » Kaleck, W. (2010). *Kampf gegen die Straflosigkeit. Argentinien's Militärs vor Gericht*. Berlin: Wagenbach.
- » Kant, I. (2011). *Kritik der Urteilskraft*. Hamburgo: Tredition. (Original publicado en 1790).
- » Laffitte, J., Medanha, M., Picasso, A. y Power, K. (2013). *Conversaciones en la cabaña. Número 3*. Cantabria: Pisueña Press.
- » Löfgren, O. (1989). Landscapes and Mindscapes. *Folk. Journal of the Danish Ethnographic Society* (31), 183-208.
- » Malosetti Costa, L. (2007a). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- » Malosetti Costa, L. (2007b). Pampa. En *Pampa, ciudad y suburbio* [catálogo de exposición] (pp. 86-135). Buenos Aires: Fundación OSDE.
- » Malosetti Costa, L. (2007c). ¡Pampa, ciudad y suburbio! En *Pampa, ciudad y suburbio* [catálogo de exposición] (pp. 6-9). Buenos Aires: Fundación OSDE.
- » Malosetti Costa, L. y Penhos, M. (1991). Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica en los siglos XIX y XX* (pp. 192-204). Buenos Aires: CAIA.
- » Mitchell, W. J. T. (1994). Imperial landscape. En W. J. T. Mitchell (Ed.). *Landscape and*

power (pp. 5-34). Chicago: Univ. of Chicago Press.

- » Penhos, M. (2007). Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina. En *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina* [catálogo de exposición] (pp. 6-21). Buenos Aires: MNBA.
- » Penhos, M. (2008). Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX. *Studi Latinoamericani* (4), 139-164.
- » Power, K. (2013). Questioning Landscape: The Overwhelming Awe of the Impoverished. Argentina Up to its Neck in Water. En L. Buccellato, K. Power, T. Patchett, D. Ríos, S. Bizzio, M. Carballas, & C. Pavón (Eds.). *Mondongo. Argentina*, [catálogo de exhibición, MAMBA] (pp. 23-78 y 146-157). Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- » Riekenberg, M. (2009). *Kleine Geschichte Argentinien*. Munich: Verlag C. H. Beck.
- » Sarmiento, D. F. (1874). *Facundo. Civilización i Barbarie en las Pampas Argentinas*. Paris: Librería Hachette. (Original publicado en 1846).
- » Schäfer-Maisak, P. (1981). *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*. Frankfurt y Bern: Peter Lang.
- » Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Thiesse, A. M. (1999). *La creation des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Éd. du Seuil.
- » Warnke, M. (1992). *Politische Landschaft*. Munich - Vienna: Carl Hanser Verlag.
- » Wieczorek, G. (2019). Wege zu einem neuen Geschichtsbewusstsein. Mondongos Argentina (2009-2013) als Gegenentwurf einer Nationallandschaft. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e.V.* (29/30) (2017/2018), 129-144.

Fuentes

- » A 10 años de la tragedia. Argentina recuerda el infierno de Cromagnon. (2014, 30 de marzo). secc. Mundo. *El País (Uruguay)*.
- » Dandan, A. (2015, 28 de abril). Los oficiales de los vuelos de la muerte, secc. El País. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-271557-2015-04-28.html>
- » Rodríguez, C. (2009, 20. de agosto). Una herida abierta. La justicia todavía investiga al dueño del local, secc. Sociedad. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/subnotas/130296-41942-2009-08-20.html>
- » Vera Rojas, Y. (2014, 29 de diciembre). El concierto más trágico del mundo, secc. Internacional. *El País (España)*. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2014/12/29/actualidad/1419888729_364738.html
- » Videla, E. (2008, 22 de diciembre). La lógica empresaria Cromañón, secc. El País. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/117185-37276-2008-12-22.html>
- » Wiegmann, J. (2012, 29 de noviembre). Betäubte Opfer fielen wie kleine Ameisen ins Meer, secc. Ausland. *Die Welt*. Recuperado de <http://www.welt.de/politik/ausland/article111675709/Betaeubte-Opfer-fielen-wie-kleine-Ameisen-ins-Meer.html>