

MNBA

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN

A mannequin is seated in a dark, ornate chair. The mannequin wears a large, faceted crystal mask that covers its entire face. The mask is composed of many triangular and quadrilateral facets, reflecting light in various colors. The mannequin is dressed in a light yellow, textured cardigan with dark buttons, over a dark long-sleeved shirt. The background is dark and out of focus, showing the intricate details of the chair's backrest.

Mondongo



Mondongo

Mayo de 2014

Museo Nacional de Bellas Artes - Neuquén

MINBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN



Presidenta de la Nación Argentina
Cristina Fernández

Ministra de Cultura de la Nación
Teresa Parodi

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Horacio Quiroga

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Director
Oscar Smoljan

La ciudad de Neuquén se honra en recibir a los artistas del grupo Mondongo, en el marco de la programación de muestras temporarias del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén.

Las obras de este colectivo de creadores reflejan la realidad desde la valentía y el talento, aunando el arte con el testimonio en la línea de los grandes artistas sociales que signaron la historia de la cultura nacional.

A ello se suma el hecho de que uno de sus integrantes pasó su infancia en esta tierra neuquina, lo cual nos vincula a la obra de este grupo de manera más cercana, próxima y hasta afectiva, haciéndola un poco nuestra, gestada en parte por estos vientos, estos ríos y estas bardas.

Tanto para Neuquén como para sus habitantes y, en especial, quienes tenemos la responsabilidad de gobernar este presente, es un privilegio poder asistir a una exhibición de esta jerarquía, la cual seguramente dejará una huella imborrable en nuestra memoria, tal como lo han hecho otras expresiones igualmente valederas del arte y la cultura.

Horacio Quiroga
Intendente
Ciudad de Neuquén

Staff

Dirección MNBA Neuquén:

Oscar Smoljan

Dirección Municipal de Relaciones

Institucionales:

Marcela Rodríguez Ponte

Dirección de Administración de los Recursos:

Sandra Pavese

Dirección de Investigación, Capacitación y

Extensión:

Gustavo Altuna

Dirección de Mantenimiento, Eventos y

Exposiciones:

Ricardo Ruíz Díaz

Secretaría Privada:

Giselle Calamita

División Mesa de Entradas y Salidas:

Emilio Bonaiuto

División de Administración y Gestión de
los Recursos Humanos:

Graciela Monti

División Investigación, Aplicación y Desarrollo
de Nuevas Tecnologías:

Andrea Jiménez

División Capacitación:

Jenny Sepúlveda

División Mantenimiento y Técnica:

Carlos Britos

Guías de Sala:

Damián Duflós, Noelia González,

Gonzalo Pérez, Marcos Giménez,

Guillermo Inda, Guillermo Reyes,

Silvia Amillano

Asistentes de Sala:

Silvia Bosa, Néstor Fernández,

Natalí Minor, Carlos Quinteros, Bella Sáez,

Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, Silvina Vesco

Recepción:

Maricel Riquelme, María Teresa Vargas,

Colaboradores:

Carlos Aguería, Juan Manuel Andrés,

Fernando Cammarotta, Cecilia Cil,

Patricia Del Río, Lucas Guevara,

Beatriz Jará Navarrete, Norberto Masso,

Valeria Sierra

Curadores de la exposición: Laura Buccellato y Oscar Smoljan

Fotografía en el MNBA Neuquén: *Daniel Mussatti*

Diseño gráfico del catálogo: *Estudio Marius Riveiro Villar*

Impresión del catálogo: *Talleres Trama*

Mondongo en el MNBA Neuquén

Damos la bienvenida a Mondongo en la primera muestra individual que presenta en el interior del país, lo cual resulta un privilegio tanto para este museo como para nuestra ciudad.

Tenemos ante nosotros los resultados de una incesante, curiosa y osada creatividad plasmada a partir del uso de elementos no tradicionales en las artes plásticas los cuales, sin perder su esencia original, se mancomunan y transforman en función del sentido que la misma obra impone.

Como modernos alquimistas, estos artistas parecen buscar incansablemente, la llave de la transformación que es, en definitiva, su búsqueda.

Con elementos tan cotidianos como salamines, lana o plastilina, los creadores le dan nuevo sentido a la materia en función de la pura y exclusiva expresión artística, la cual resulta impactante y novedosa,

resignificando el sentido de la materia prima en pos de una nueva estética.

Estas obras, curadas por Laura Buccellato, componen un inventario imperdible del lenguaje expresivo de este colectivo de artistas.

Sus obras fueron adquiridas por algunos de los museos más importantes del mundo, como el MOMA de Nueva York o la Tate de Londres, pero también habitan algún palacio europeo, como el de la familia real de España, que les encargara sendos retratos de sus miembros, como en otros siglos lo hicieran con Velázquez o Tiziano.

Pero también, ver esta colección es comprender el lenguaje y la filosofía que apuntala el arte moderno de estos tiempos.

Si bien el resultado final de la obra en sí pueda parangonarse con estilos tradicionales como el expresionismo o la figuración –en particular en los retratos o los paisajes– el hecho de emplear materiales inusuales e inesperados, y la propia elección de dichos elementos entre tantos otros, convierte a cada obra en una idea en sí misma.

Un postulado artístico pero también un poderoso mensaje social.

En cada obra de esta muestra como en las de toda su producción, Mondongo nos está enseñando que la materia es principalmente idea, que la obra es materia pero también pensamiento que surge de esa misma materia y que conlleva en sí un mensaje que trasciende al modelo o al motivo aparente de la obra misma.

Resulta gratificante además constatar que uno de sus integrantes, Manuel Mendanha, pasó su infancia en Neuquén. Nos honra descubrir algo de nuestra provincia en este grupo de talentos.

Invitamos pues a los visitantes que asistan a esta muestra, como en un juego, a encontrar en sus obras esas inefables pistas de aquella transitoria pero fundacional identidad del artista.

Oscar Smoljan

Director

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén



No soy tan joven como para saberlo todo

Entre el 27 de abril y el 7 de junio de 2015 se desarrolla en la Argentina la Primera Bienal de Performance, **BP.15**. Uno de los objetivos que la misma se planteó fue tensionar los límites mismos del género, trabajando desde prácticas centradas en el uso del cuerpo. Entre los artistas participantes se destacan Marina Abramovic, Laurie Anderson, Liu Bolin, Tania Brughera, Sophie Calle, Ana Gallardo, Roberto Jacoby / Alejandro Ros, Jorge Macchi / Edgardo Rudnitzky, Marta Minujín, Amalia Pica, Martín Sastre, Nicolás Varchausky / Juan Onofri Barbato/ Matías Sendón.

Mondongo participa del proyecto invitado por el Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén y presenta, en el marco de la Bienal, un trabajo en el que venían trabajando: *No soy tan joven como para saberlo todo*.

Esta *performance* transcurre en una vidriera de Palermo, Buenos Aires, donde un Pinocho con máscara de espejos y larga nariz, solitario y contemporáneo, convierte actividades cotidianas en rituales, en ocasiones alegóricos. Barre, corta una torta y la reparte, se sienta entre calaveras y busca la mirada del espectador, quien lo observa desconcertado desde el otro lado del vidrio.

Pinocho conserva ciertos rasgos de su entidad inanimada y el espacio que habita

simula el *Salón de los Espejos del Palacio de Versalles*, con propias alegorías donde subyace otra misteriosa realidad que, en ocasiones, requiere de la agudeza de la percepción para ser revelada.

La escenografía tiene su propia profundidad, que aumenta la ilusión al evidenciar la desproporción de escala entre el lugar y el cuerpo que lo habita. Ambos componen una pintura viviente, que transcurre en la cotidianidad de la calle y logra una comunicación directa entre la propuesta, un espectador inocente –sin intermediarios– y en un espacio diferente.

Con esta *performance* en la vidriera, Mondongo realiza un salto de escala en su serie de *Cajitas* (2011-2012), donde trabajan el espacio de manera tridimensional, a partir de recreaciones escenográficas detrás de un vidrio. Asimismo, retoma la idea de la máscara, vector de su primera exposición en el Centro Cultural Recoleta (2000), y que también utiliza para recrear al *Lobo de Caperucita*, en sus trabajos sobre los clásicos personajes de la literatura infantil.

También la apropiación de cuentos infantiles es un tema recurrente en la obra de Mondongo, se sirven de personajes inocentes para metaforizar sobre las debilidades y los excesos del ser humano. Entre sus series

se incluyen *Caperucita roja*, *Blancanieves* y *Pinocho*.

Para Mondongo, "Es un universo que alcanza a todos los seres humanos, porque todos crecimos con esas metáforas, con esos cuentos. Como son para niños están muy cerca de la médula del tema que tratan, el tema está

muy claramente enunciado y es interesante para reinterpretarlos porque habla de cómo son las sociedades".

No soy tan joven como para saberlo todo es el resultado de indagaciones formales y existenciales que sintetizan la producción artística del grupo.

Curador:
Oscar Smoljan

Pinochos:
José Fogwill
Francisco Ferrari

Niña:
Francisca Mendanha Laffitte

Manos:
Mía Falcone
Luisa Arditi
Lucía Iaccarino,
Patricio Toscano
Sofía Efron
Kiki Sorvik
Lola Rubinstein
Paula Selby Avellaneda
Lucía Battiston
Julie Belkhir
Antonella Bruni
Lucila Safdie

Pinochos sótano:
Fausto Rivadulla
Patricio Toscano
Federico Bergutz

Asistentes:
Juan Manuel Salas
Sol Sugahara

Diseñadores:
Ignacio Neri
Martín Fernández Méndez
Federico Bergutz

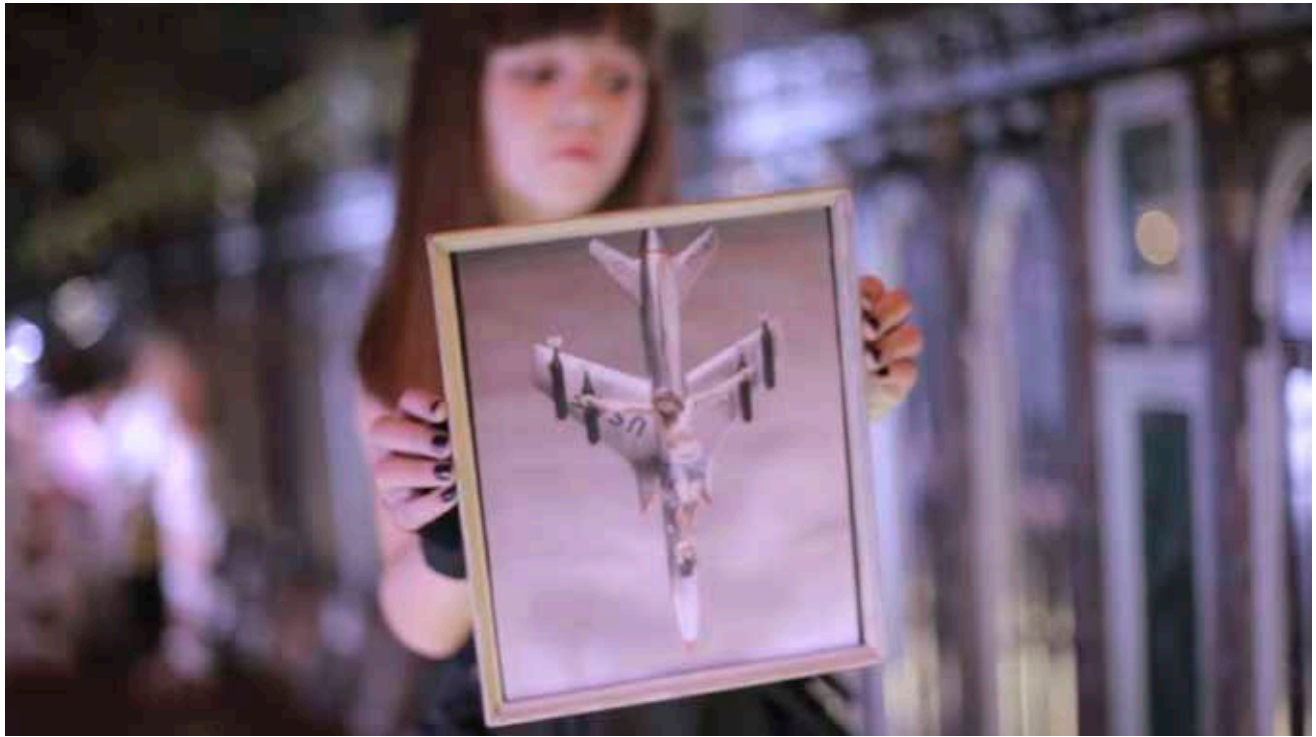
Carpintería:
Federico Bugada
Leandro Gamon

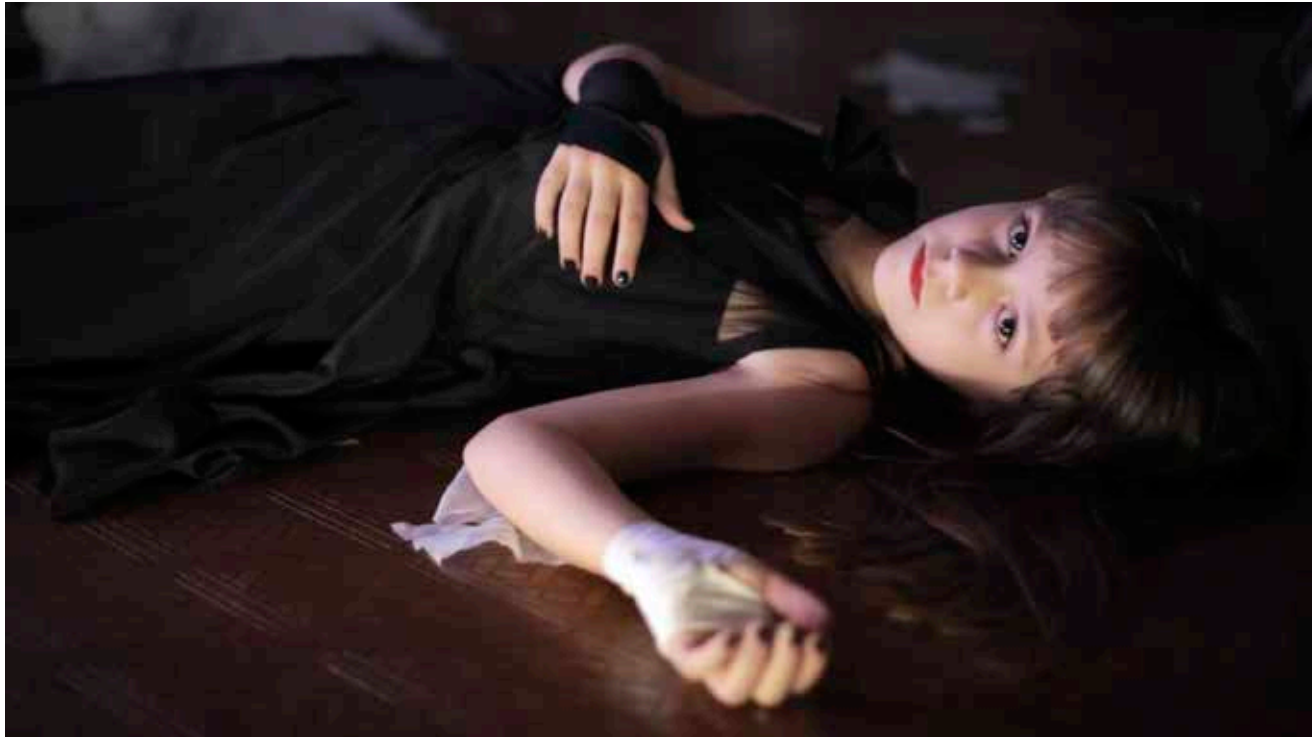
Vestuario:
Noel romero
Paula Selvy Avellaneda
Jackie Ludueña Koslovitch
Yamila Antonioli

Iluminación:
Eli Sirlin
Verónica Alcoba



Vidriera donde se realizó la performance, en el barrio de Palermo, Buenos Aires.



























Las calaveras*

Las calaveras inevitablemente nos hacen pensar en los *memento mori* y, en un principio, nos llevan hacia una relectura del tema clásico de la muerte. Sin embargo, hoy en día, en un mundo plagado de guerras de alta o baja intensidad, de terrorismo y asesinatos en masa; donde se siente la amenazante cultura de la violencia gratuita que Haneke describía en *Funny Games*, las calaveras parecieran representar, más bien, una cierta versión de la psique contemporánea. Son inmensos contenedores que transportamos siempre con nosotros a cualquier puerto, llenos a reventar, donde se apila toda la basura que hemos logrado acumular a lo largo de la vida. Son imágenes tristes y banales sobre el empacho de información, pero a la vez son muy divertidas, todo se amontona sin orden ni fin. Cada uno de nosotros portamos nuestra propia calavera, algunas no son más que una acumulación sin sentido de cosas elegidas, o no elegidas, otras son intelectuales, otras emocionales, unas son radiografías egocéntricas, otras generosamente abiertas; todas son autorretratos.

K. P.: La serie de las calaveras es dramática y compleja. En ella se percibe una ironía

posmoderna en cuanto al tratamiento del juego entre contenedor y contenido. El cráneo funciona como contenedor de una sopa de referencias y citas visuales globales. Se trata de una especie de *collage* de imágenes no relacionadas, un verdadero *mappa mundi*. ¿Cómo surge esta idea? ¿Proviene de alguna referencia específica?

J. L.: La imagen de un gran contenedor es lo que resume el espíritu de la serie de las calaveras. Aquí entran en juego conceptos múltiples y al final es como una música compuesta por muchos géneros diferentes, pero que aspiramos a que suene de manera armónica. Es un trabajo muy lento, dedicado y minucioso (tanto en la etapa del pensamiento como en la realización), requiere de una concentración y tiempos especiales. Por otro lado, nos permite introducir la irreverencia, la parodia, la política, lo monstruoso, lo infantil, todo junto.

M. M.: Esta serie de cuadros constituye un punto de inflexión dentro de nuestro trabajo. Se erigió como el final de una búsqueda de la representación del universo consumista que nos agobia. La acumulación de elementos, símbolos, conceptos y demás que conforman la imagen es tan exagerada, absurda y

* Fragmento de la conversación entre Juliana Laffitte, Manuel Mendanha y Kevin Power publicada en el libro *After Hours en el estudio de Mondongo. Conversaciones en La Cabaña*, Pisueña Press, Cantabria, 2013.

demencial, que generó en nosotros la necesidad de explorar universos austeros en paralelo. Por otra parte, fue el comienzo de un camino hacia el volumen, el paso de las dos dimensiones hacia una tercera.

La calavera es un clásico dentro de otro de los tópicos de la historia del arte: la naturaleza muerta. Con ella es la primera vez que tomamos la naturaleza muerta como eje central de una de nuestras series de trabajo. El cráneo es un símbolo poderoso y significativo en nuestra sociedad. Mientras exista la humanidad siempre será un tema relevante y pertinente. Como cita Pettibon a Shakespeare: “quieras o no, cada uno tiene que tener una”.

Al comienzo de la serie cada calavera se hacía con miniaturas de plastilina, como pequeños alto relieves. Pero durante el transcurso del proceso de trabajo fue evolucionando hacia un alto relieve más pronunciado. Cada pieza mide 200 x 200 cm. Ya estamos realizando la número doce. Al final habrá cuatro vistas de perfil desde el lado izquierdo, cuatro desde el lado derecho y cuatro vistas que presentan la imagen de frente.

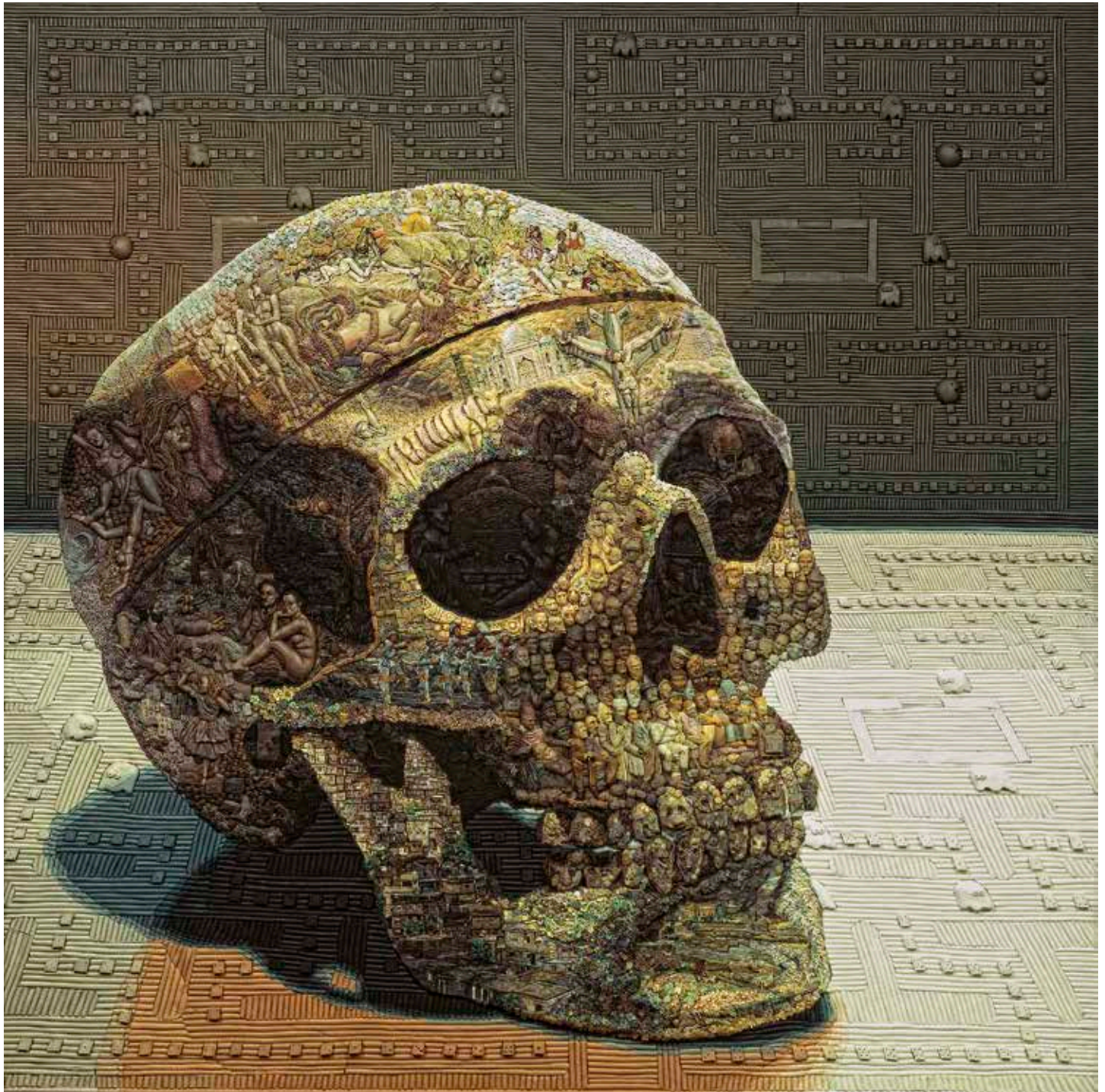
El cráneo representa una especie de gran contenedor de todo tipo de temas e ideas, nos permite hablar de forma abierta de una multitud de discursos al mismo tiempo. Es un símbolo que alude tanto a la muerte como a la vida.

K. P.: El mundo de imágenes que rellena la calavera es infinito, abierto y caprichoso, casi cualquier estímulo podría encajar. Parece evidente que no hay una jerarquía en la organización de las imágenes. Todo vale igual y plantea un dilema sobre la saciedad; sobre los límites de ese bombardeo continuo de la retina que constituye una experiencia cotidiana para mucha gente. ¿Qué es lo que buscan con la saturación? ¿Cuál sería la relación de fuentes empleadas, o, por lo menos, algunas de ellas?

M. M.: Es una nueva manera de ver la realidad, ya no hay jerarquías en el conocimiento, casi todo está al alcance al mismo tiempo en el mismo lugar: *World Wide Web*.

Tratamos de bombardear al espectador a través de una multitud abrumadora de estímulos visuales. La percepción fragmentaria ha de ser una de las entradas de energía que permita que las asociaciones fecundas crezcan en las mentes de la audiencia, abierta tanto a los significados literales, como figurativos o relacionales. Al pararse frente a la obra, buscamos que el espectador sienta la imposibilidad de aprehender la totalidad, solo la percibe a través de la focalización en determinados sectores, lo que da una sensación de infinito y vacío.

Esta serie busca abordar lo políticamente incorrecto y lo políticamente correcto en un mismo lienzo: decir nuestras verdades más









incómodas de la manera más seductora posible con tal de que el aguijón alcance a la mayor cantidad de feligreses. Una manera de liberar a los lobos adormecidos que llevamos dentro y lanzar todas las interpretaciones personales de la realidad que podamos articular. Nos permitió también bucear y estudiar múltiples temas desconocidos y que, sin esta macabra excusa, nunca hubiésemos abordado.

En la calavera caben todo tipo de conceptos: imágenes, anuncios, obras de arte clásicas, historia, personajes históricos, amigos, obras ultrarreproducidas de la historia del arte occidental, obras casi desconocidas u ocultadas de artistas argentinos o de otra latitud olvidada, paisajes ideales de Poussin, villas latinoamericanas, comida chatarra, escenas gloriosas del séptimo arte, baratijas chinas del "Once" o Miami, chistes, horror, dios y el diablo; todo, dialogando al mismo

nivel. Ese todo habita una misma geografía. Las cosas se acumulan como lo hacen en la vida y se contradicen entre sí, o simplemente, se rozan entre sí.

Este proceso se transformó en un dispositivo de pensamiento. Nos permitió dar rienda suelta a nuestra admiración por infinidad de maestros e influencias que nos han constituido como artistas. Pero debo decir que no me hubiera sido posible articular esta serie sin Brueghel, sin el Bosco, sin las pinturas del pintor filipino Manuel Ocampo o la serie *Dollarscape* del cubano Pedro Álvarez, sin la última época de Goya y también la primera: son tomas de posición tajantes, violentas, con dosis de humor y mucha autocritica, tampoco sin los cafés de Immendorff, sin la obra políticamente *left-handed* de León Ferrari, y, sobre todo, sin Antonio Berni, a quien le debo el deseo de pintar o algo parecido.







El tejido del retrato

Mónica Carballas

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

Georg Simmel

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

Ninguno de nosotros posee un rostro. Nuestro rostro, como nuestra identidad, es múltiple y esa multiplicidad no se resuelve únicamente al mostrar caras diferentes. Como escribió Pessoa: "*Tudo em mim é a tendência para ser a seguir outra coisa*".¹ Un rostro es una mutación constante, una continuidad, una serie de rostros-capa que, como en un tejido, se enlazan con los ante-

riores, se superponen a otros o se interconectan con los siguientes, una trama compleja e intrincada que se resiste a desvelar su misterio a través de una sola imagen. Al igual que el paisaje, el rostro cambia a cada momento modulado por la luz, por el humor o marcado por el paso del tiempo, sin dejar nunca de ser el mismo, al menos mientras está vivo. La muerte vuelve el rostro irreconocible, lejano, vacío, como si ya no perteneciese a esa persona que hemos conocido.

Este grupo de retratos de Mondongo se corresponde con un momento de inflexión en su manera de afrontar este género. Aunque el retrato de Lucian Freud pueda funcionar como una cita a la etapa anterior, introduce, además, la metáfora del paso del tiempo sobre el personaje, al mostrar los cambios sufridos en la imagen con el envejecimiento de las carnes empleadas para elaborarlo. Se podría afirmar que en estos trabajos se percibe una voluntad encaminada, cada vez con mayor intensidad, al planteamiento de las cuestiones más profundas que la inmersión en este género clásico desde nuestra

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

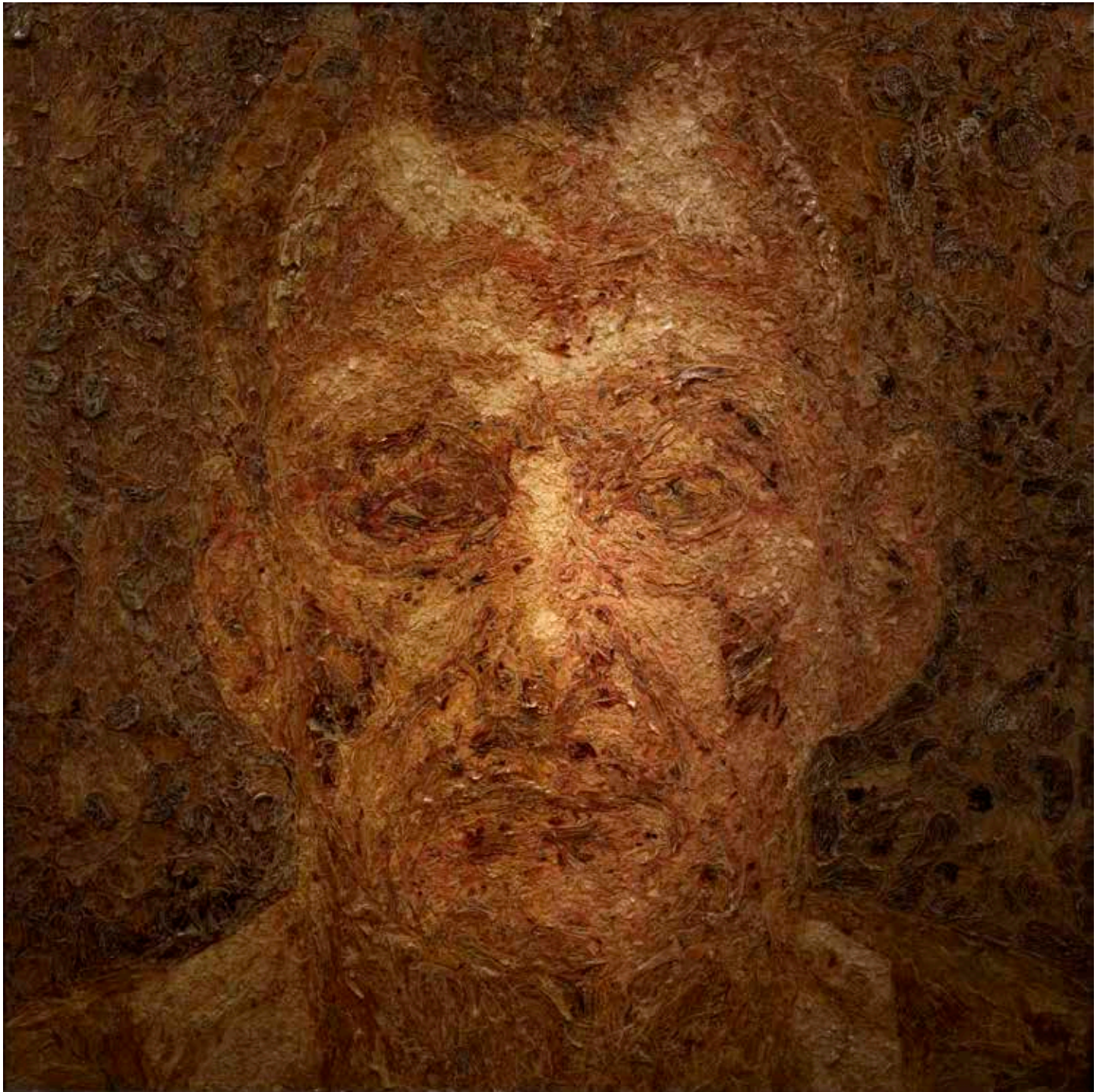
contemporaneidad puede suscitar; más relacionadas, quizás, con la comprensión y la representación del ser que de la persona. Las relaciones entre los materiales y el retratado ya no son una referencia directa a su personalidad, su trabajo, sus gustos o sus vicios, han trascendido esta estrategia para dirigirse hacia un territorio menos estable.

Mondongo nació y creció retratando. Inicialmente utilizaron la analogía entre los materiales empleados y el personaje retratado para señalar un rasgo particular de su carácter o lo que él o ella representan. Como en la serie de los retratos de la familia real española. Sobre esta serie, a modo de recordatorio, cabe señalar que en el año 2003, en pleno momento de expansión neocolonial de las empresas españolas en Latinoamérica, el Ministerio de Asuntos Exteriores español, a través de su área dedicada a la cooperación, se dirigió a Mondongo para encargarle los retratos de la familia real que se expondrían en la Casa de América al año siguiente. El encargo podría haber sido rechazado por motivos obvios. Pero Mondongo, en aquel momento un trío de veinteañeros, aceptó el reto y, sin demasiadas vueltas, encontró la manera de invertir el intercambio colonial realizando los retratos de la familia real española con espejitos de colores, el símbolo del expolio de la riqueza del continente sudamericano por los colonizadores. En este

caso, Mondongo intercambió espejitos de colores por euros y, lo que es más importante a nivel simbólico, las obras pasaron a formar parte de la colección real. Se trata de un gesto algo ingenuo, inofensivo y ciertamente propone una crítica que debería ser fácilmente digerible por la maquinaria de la monarquía y por el comisionador del gobierno. Sin embargo, en lugar de encajar la broma con humor y apertura, lo que se hizo fue negar su existencia, obviarla, ni mencionarla. En la reseña aparecida en el diario *El País*, con motivo de la muestra, se dice que el cuadro está realizado como “un mosaico de cuadrículas vítreas que pretende representar un espejo fragmentado como reflejo de la identidad y el poder real”. Evidentemente, la jugada fue aplaudida con entusiasmo al otro lado del Atlántico.

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

Excepto el de Pilar y José (los hijos de Fogwill) y el de Lucian Freud, los demás han sido realizados usando una técnica muy particular, que nació para un retrato, y que consiste en la superposición de capas de hilos de



algodón. Esto confiere al cuadro una ternura y calidez especiales. El algodón es un material suave, natural, cotidiano, confortable, no tan cálido como la lana pero nos arropa en invierno y nos mantiene frescos en verano. Vernos envueltos en algodones es una imagen que sugiere un cobijo placentero. Absorbe más la luz que la pintura y proporciona un aspecto mullido al cuadro. Acerca al espectador a la obra y le provoca la humana y sensual tentación de acariciarlo.

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

Manuel defiende a menudo la importancia del trabajo manual en la obra. Ese tiempo dedicado a la tarea, casi artesanal, de

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

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

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

destacan, aún más, la presencia de esas tres cabezas iluminadas.

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

La presencia de Fogwill en el estudio se extendía a través de sus hijos Pilar y José, que lo acompañaban y pasaban horas con Mondongo. El retrato de Pilar y José está realizado con cera líquida teñida, es un claroscuro que fácilmente nos puede evocar un plano cinematográfico de Bresson. Las siluetas y los rostros se forman en la superficie del cuadro a través del goteo de cera caliente; esta técnica aporta un aspecto casi fantasmal a la aparición de la imagen y, a la vez, le confiere una densidad y profundidad que carga psicológicamente a los personajes. Lo que a mi parecer hace a este retrato doble una obra particularmente intensa y significativa es la capacidad que tiene de conectar el mundo del niño con el del adulto. Quizás por el dramatismo de la imagen en



Visita guiada con Manuel Mendanha.



Vista de la sala en el MNBA Neuquén



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

blanco y negro, o quizás simplemente por la edad de los niños, que comparten algo más del mundo adulto, al contrario de lo que se percibe en el retrato de Francisca, la hija de Manuel y Juliana, que aparece absorta frente a la cámara, con la mirada algo perdida en su particular e imaginativo universo muy lejos de lo que sucede a su alrededor, de nosotros.

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

Todo ello hace que este cuadro tenga más de Manuel que su propio retrato de niño, incluido también en la muestra.

Pero volvamos a la pregunta esencial: ¿qué es lo que sucede en el interior de un cuadro, para que un retrato en particular nos resulte especialmente atractivo, nos paremos más tiempo frente a él, o tengamos la sensación de que nos atrapa? Georg Simmel afirma que “solo cuando, y porque, la obra se basta a sí misma, se nos ofrece en su plenitud: ese ser-en-sí-misma es la distancia que le permite tomar el impulso necesario para atraparnos más plena y profundamente. La sensación de inmerecida felicidad que nos proporciona se debe al orgullo de esa totalidad replegada en sí misma de la que, no obstante, nos acabamos apropiando”.³ Al contemplar el retrato de Juliana, resulta difícil permanecer indiferente. Podemos justificar el impacto por la escala de la figura y las dimensiones del cuadro, pero enseguida nos damos cuenta de que hay algo más en él que nos está hechizando. Quizás la gama de colores; de la oscura profundidad del cabello, que enmarca las facciones de la cara, a la calidez del fondo ocre dorado, que se modula en armonía con los tonos de la piel, como si estuviera bañada

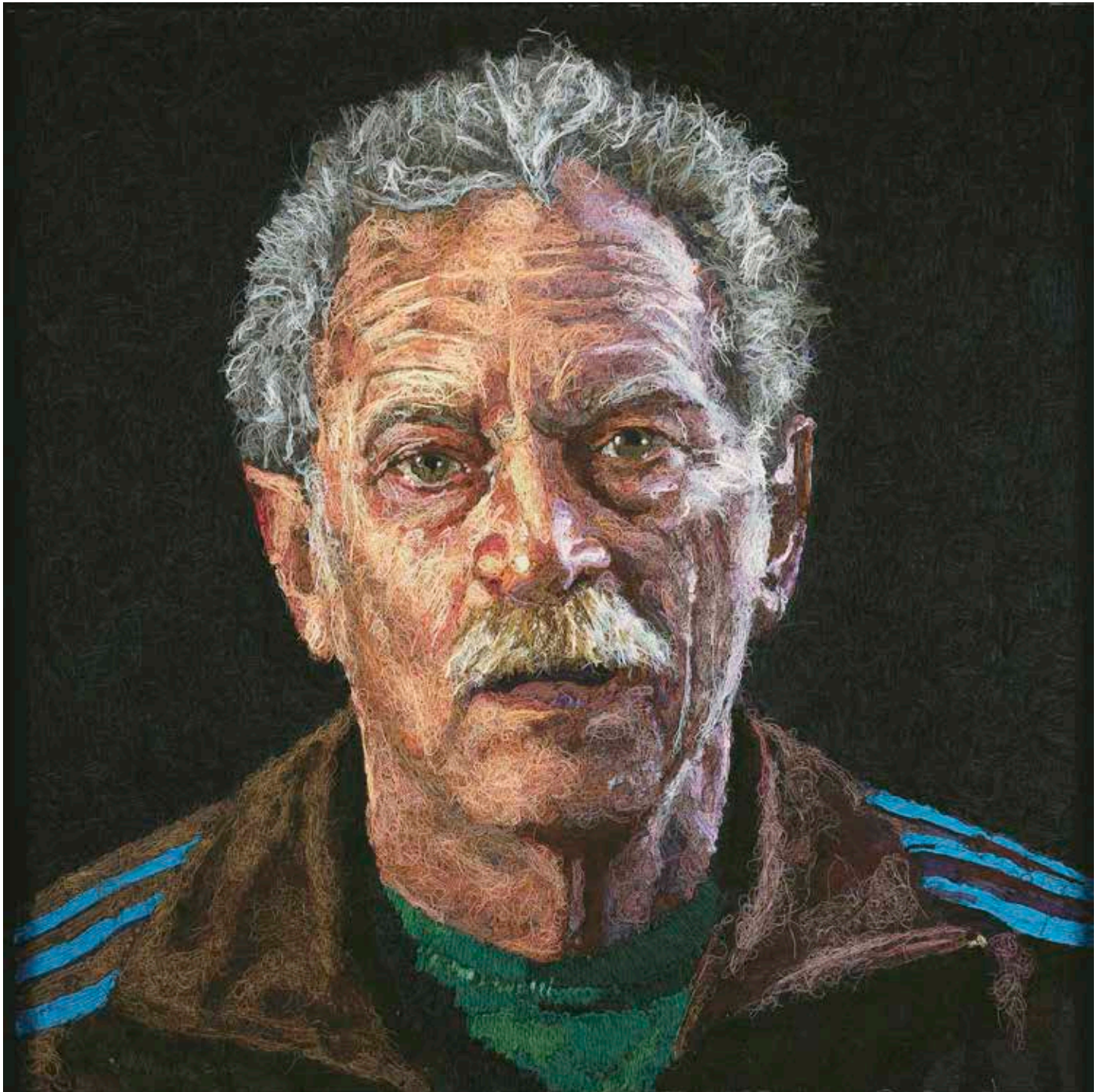
³ Simmel, Georg, *El rostro y el retrato*, Casimiro libros, Madrid, 2011, p. 51.

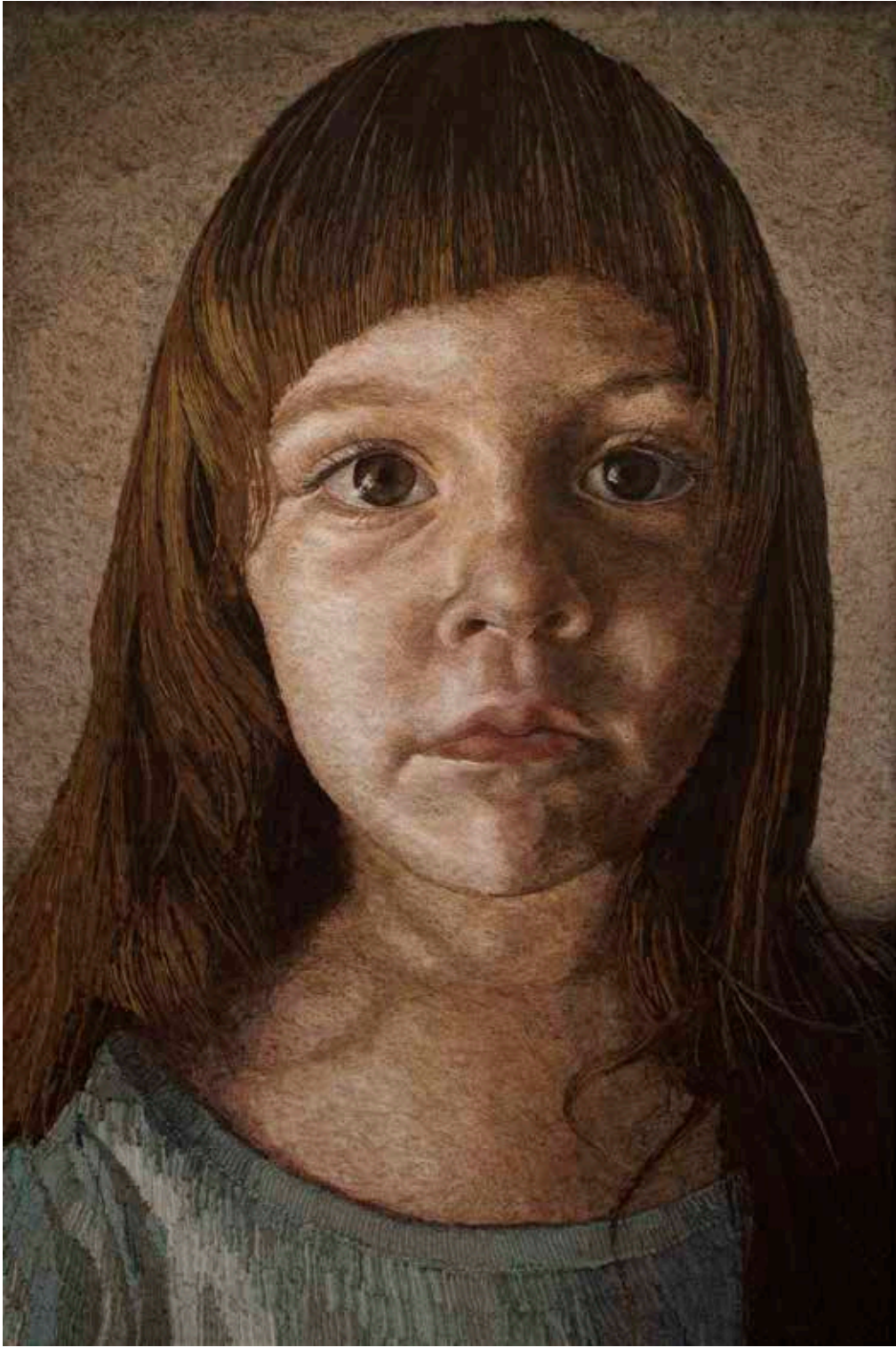
Fogwill, 2006
Hilos de algodón sobre madera
150 x 150 cm

por una luz cálida de atardecer. Sin embargo, a pesar de la calidez y cierta dulzura de la gama, la imagen no resulta empalagosa. Su mirada es profunda y directa, pero no frontal. El gesto de mentón avanzado parece como si quisiera marcar una distancia, bien con el propio reflejo del yo en el espejo de la cámara, o bien con el espectador, dejando entrever así la vivencia de un desafío cotidiano. El gesto ambivalente del rostro envuelve al personaje de un halo de escepticismo,

que sin embargo resulta, a la vez, afirmativo. Pienso en el comentario de Yishai Jusidman cuando escribe sobre su serie de retratos *Bajo tratamiento / En-treat-ment* (1998) y menciona como una de sus referencias en este género el autorretrato de Morandi o el del *Calabazillas* de Velázquez, y observa con perspicacia que “son retratos que se pintan al mirarlos”.⁴ Quizás estos retratos de hilos de Mondongo se tejen al mirarlos.

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







p. 42
Francisca, 2011-2013
Hilos de algodón sobre madera
300 x 200 cm

Manuel, 2009-2013
Hilos de algodón sobre madera
200 x 200 cm

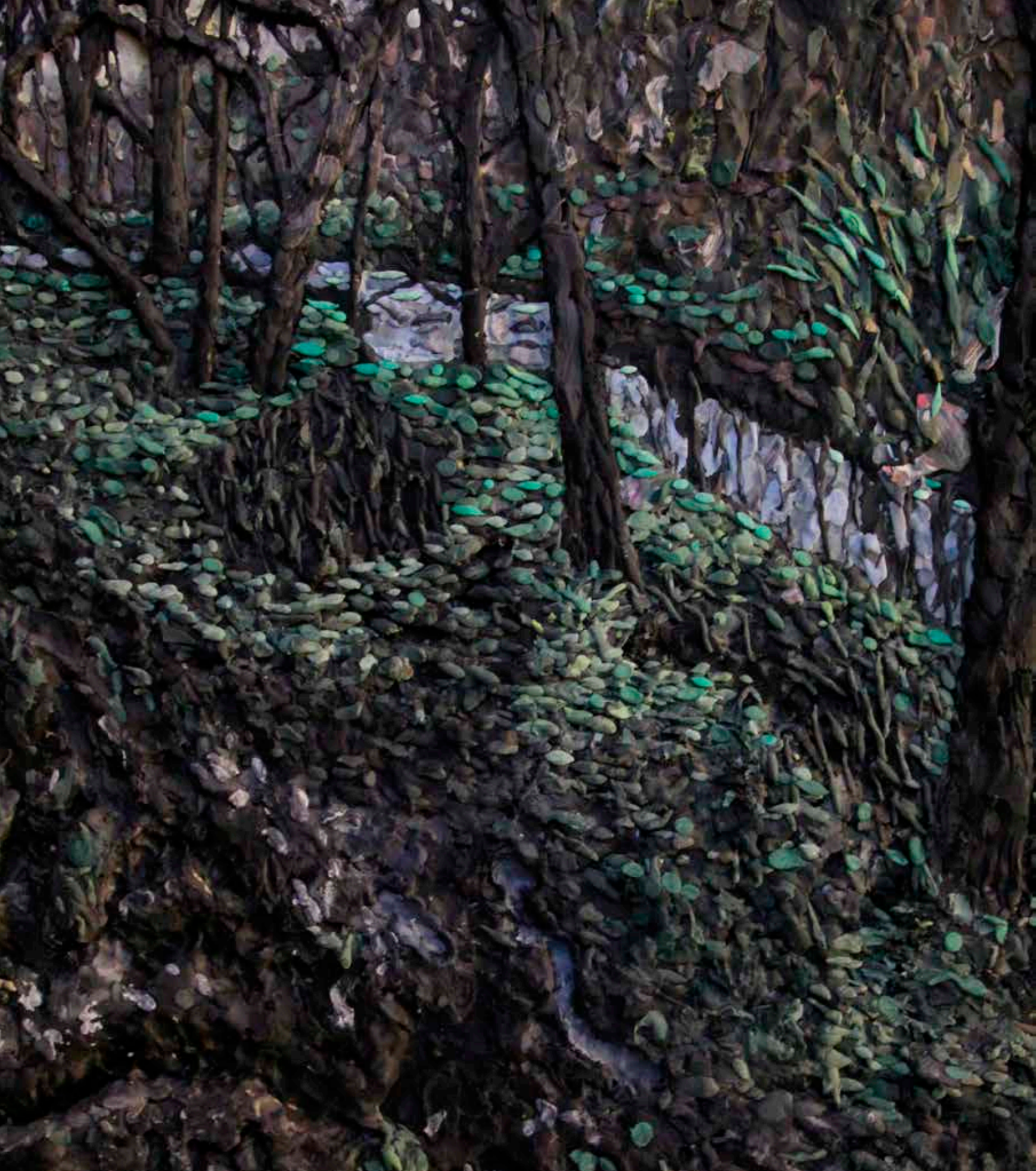
p. 43
Embarazo, 2007-2009
Hilos de algodón sobre madera
300 x 200 cm



Anna y María, 2013
Hilos de algodón sobre
madera
300 x 200 cm







Los paisajes*

No hay tantos artistas contemporáneos que hayan pintado paisajes, pero los que lo han hecho, han sido excepcionales. Los Mondongo(s) han encontrado su propia manera de abordar este género; no pretenden tratar con la nostalgia o la memoria, ni competir con la realidad fotográfica, ni cuestionar cómo representar la naturaleza, ni ser asociados con un “ismo” más amplio: realismo, simbolismo, o impresionismo. No vuelven a las presencias abrumadoras de los románticos nórdicos, ni a los universos ordenados de Claude Lorrain o Nicolas Poussin, ni al decoro cómodo de la burguesía de los impresionistas, ni a la tradición rica de paisajistas argentinos del siglo XIX. Hacen lo que siempre han hecho: reaccionar y actuar. Siempre se han empeñado en defender su libertad para no atarse a un lenguaje o estilo, se dirigen al mundo a través de ideas, oportunidades e imágenes que han proporcionado energía, momentáneamente, a sus propias experiencias. Sus versiones nos sobrecogen por esa impactante presencia inmediata que ellos mismos, como artistas y como personas, han tenido que sentir. Transmiten una impresión de pavor y de asombro, de misterio y espiritualidad: una sensación de

sorpresa ante el complejo tejido de tensiones del mundo.

El origen de esta serie se encuentra en un viaje que Laffitte y Mendanha hicieron a la finca de un amigo en Entre Ríos para pasar un largo fin de semana. Se trata de una provincia relativamente deprimida, no explotada, pero rica en recursos y, como tal, ofrece una imagen algo desalentadora y con la marca de la crisis económica argentina; una imagen que nos habla de la gente común, de dónde y cómo viven, y quiénes son.

Manuel y Juliana tomaron una gran cantidad de fotografías durante aquel viaje pero, sobre todo, se quedaron impresionados por el drama de aquel paisaje, empapado y abrumador; por la putrefacción fecunda de la vida vegetal y por las señales de muerte y renacimiento tras las devastadoras y frecuentes inundaciones. Estaban entusiasmados con el proyecto de pintar paisajes e intrigados por el resultado. De modo que, poco a poco, se encontraron atrapados por él, como moscas en una tela de araña. Se dieron cuenta de que aquellas imágenes podrían ser transferibles o aplicables a la situación social del momento. Argentina se encontraba prisionera, una vez más, de un ciclo económico; inmersa

* Fragmento de la conversación entre Juliana Laffitte, Manuel Mendanha y Kevin Power publicada en el libro *After Hours en el estudio de Mondongo. Conversaciones en La Cabaña*, Pisueña Press, Cantabria, 2013.

en una caída libre y desorientada en medio de la corrupción flagrante y la ausencia de visión política. Los ricos, por descontado, ya habían puesto su dinero a buen recaudo en los bancos suizos o en los paraísos fiscales caribeños, o lo habían convertido en dólares norteamericanos. La clase media, por su parte, estaba en proceso de volver a perder todo lo que había ahorrado: la devaluación y la inflación la iba haciendo menguar poco a poco. Y allí, en los paisajes de Entre Ríos, se podía percibir una situación simbólica similar al *ground zero*: una sensación de hundimiento de la nada a lo menos que nada.

Aunque también es preciso señalar que nuestra conversación se desarrolló durante el transcurso de la realización de la serie y, con el paso del tiempo, se fue haciendo patente que las dimensiones sociales o políticas de las obras pesaban menos, en este caso, que las connotaciones alegóricas, metafóricas y poéticas, en las que el espectador encontraría sus propias lecturas subjetivas.

K. P.: ¿Cómo entienden ustedes esta serie de los *Paisajes*? Quizás como paisajes mentales, paisajes de ficción, o simplemente sensaciones de un lugar...

J. L.: Los paisajes llegaron en el momento justo. Como aire fresco y puro. Personalmente estaba deseando pintar cuadros que no fueran un palo en la cabeza (me refiero al tema

de la violencia) o un discurso político directo. Pareciera como si estos cuadros contuvieran algo que siempre he querido contar, pero que no sabía cómo expresarlo.

Como sabés, hicimos un pequeño viaje a Entre Ríos. Nos habían invitado a pasar tres días en un campo para descansar. Allí tomamos fotos de esos bosques y campos que habían sufrido tormentas violentas e inundaciones, lo cual hizo que gran cantidad de árboles murieran, pero de esos troncos moribundos y agotados crecieron nuevas criaturas, erectas y vitales. Al regreso, comenzamos a pintar ese lugar.

Confieso que sentí regocijo, algo cercano a la felicidad (con conciencia de que duraría muy poco). El disfrute pintando es algo tan poco frecuente para mí, que ese recuerdo de los primeros tiempos de conexión con los paisajes quedará para siempre grabado en mi memoria. La sensación de que pintar es perder y abandonar, es la base de mi experiencia como artista, por eso esta serie fue tan particular para mí. Fue hermoso, increíble, como una oración.

Lo sentí como un descanso pasajero; una posible salida de la crisis amorosa en la que a veces me encuentro con la pintura.

El sonido del campo en la noche cerrada es enloquecedor. Varada en el medio del monte, con el barro succionando las ruedas de la camioneta en la que nos movíamos, mis



oídos decían ¡basta! frente a todo ese ruido de bichos, hojas, ramas y animales de los que no sabía nada. ¿Descansar en el campo?

Los lugareños se movían en medio de una oscuridad absoluta, se dirigían con total seguridad por senderos que no se ven, llegaban a su destino guiados por no entiendo qué.

Una característica esencial de esta serie es la ausencia del humano como personaje protagonista de las obras. Y fue un gran alivio, aunque fuera por un rato, desvincularnos de la carne y conectarnos con la naturaleza. Creí perderme absolutamente en Dios y en el tiempo.

Y así como en la pintura debe existir el oficio, es motivo de júbilo cuando aparece la sorpresa. La asocio a la poesía. Como dijo Lamborghini, cuando alguien le preguntó en

medio de una entrevista con respecto a un texto suyo: ¿Vos desde qué lugar lo hacías? Y respondió: “Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar.”

No nos hemos puesto presión para terminarlos en determinado tiempo. Eso lo cambió todo. Pues les dimos tiempo para que se desarrollaran: cuerpo, cabeza, tronco, brazos, manos, piernas, pies.

Creo que hay muchas veces que dejamos salir obras del taller que son mancas o les faltan unos dedos. Algún descabezado puede haber también.

M. M.: El paisaje es uno de los tópicos clásicos de la historia del arte, que siempre fueron nuestra debilidad, la primera diferencia evidente con los trabajos pintados

pretéritamente es la ausencia de humanidad. Es también el primer grupo de obras donde se puede vislumbrar de forma plausible una intención de abrir las obras a visiones más metafóricas, con temáticas un tanto más ocultas a simple vista, emparentadas con una necesidad más poética. Corriéndonos de alguna manera de la denuncia directa.

La serie está inspirada en esa visita que realizamos a un enorme campo ubicado al

borde del río Uruguay, en la provincia de Entre Ríos, una tierra rica en recursos y con una población rural que vive de manera extremadamente alejada de los vaivenes de la contemporaneidad.

El campo está explotado solo en un treinta por ciento y el resto se encuentra como hace miles de años. Es una geografía exuberante, arrolladora, que te envuelve, te deslumbra y te confunde.



Vista de los Paísesajes en la exposición en el MNBA Neuquén

Por otra parte, más allá de que Argentina es, en términos generales, un país empobrecido, en los últimos años ha vivido en un oasis gracias a una combinatoria de factores: de un lado, los adelantos tecnológicos de la actividad agrícola y, de otro, la subida del precio de los bienes de consumo a nivel mundial. Y Entre Ríos no escapa a esta realidad.

La serie tiene ya casi cinco años de desarrollo y en todo este tiempo ha sufrido mutaciones, pequeños cambios, agregados. Actualmente está compuesta por quince cuadros, cada uno de 300 x 200 x 20 cm y las imágenes están encadenadas con los paneles vecinos, de modo que se transforma en una franja de una longitud total de 45 m de paisaje continuo y envolvente.

La idea del montaje está vagamente asociada a *Los nenúfares* de Monet, pero con un enfoque opuesto en relación con la interpretación de la naturaleza. En Buenos Aires mucha gente relaciona inmediatamente la serie con el cuento de Julio Cortázar *Continuidad de los parques*.

Los primeros cuadros que pintamos estaban inspirados en un sector de este campo de monte espeso, es una zona de bañados, con lo cual se inunda completamente por períodos y una vez que el agua se retira su vegetación emprende un proceso de renacimiento. Los troncos principales de los árboles

están inclinados besando el piso: vencidos, y las nuevas ramas crecen erectas buscando el sol. Esta visión se nos presentó inmediatamente como una metáfora muy hermosa de las posibilidades que siempre residen en el deseo. Cercano a la canción que popularizó Mercedes Sosa: "Tantas veces me mataron, tantas veces me morí, sin embargo estoy aquí, resucitando."

En sucesivas visitas al lugar y adentrándonos en su inmensa diversidad descubrimos nuevos paisajes que podían encarnar metáforas potentes. Entonces decidimos que el comienzo sería la representación de una cárcava o río seco y olvidado, que había perdido su humedad debido al descenso de la altura del agua o al taponamiento de algunos de los vasos que la alimentaban, de manera natural o gracias a la mano humana.

Es un reflejo del paso del tiempo, de aquello que tuvo vida y función y que el devenir de los tiempos dejó como monumento o complejo escultórico. El último de los cuadros representa las orillas del río Uruguay que delimita el lugar y sirve de frontera con el país hermano de la banda oriental.

Este lugar está a 30 km de distancia de la ciudad argentina Gualaguaychú. Que además es el epicentro del conflicto con la República Oriental del Uruguay, por el emplazamiento de las papeleras europeas Botnia en su lado del río y la consecuente

e inevitable contaminación ambiental que esto traerá aparejado y que, tal vez, transforme esta geografía lenta e indefectiblemente para siempre.

De modo que la serie de cuadros se transforma, de alguna manera, en una caminata desde lo arrasado y seco hacia el agua dulce. Siempre nos interesaron esos antiguos papiros de la China imperial que relataban los viajes de los emperadores a través de sus vastas posesiones. Unos viajes inabarcables que solo se pueden aprehender parcialmente pero que luego de mirarlo en extensión nos dan una idea del todo.

No buscamos que estos paisajes se conviertan solo en visiones bellas, bucólicas o nostálgicas, como una sugerencia romántica o clásica hacia los paraísos perdidos. Los paisajes son también y ante todo artefactos mentirosos que glorifican nuestra manera de observar la naturaleza. *“Sans une viellesse originaire, la nature dans son innocence eut été moins belle qu'elle ne l'est aujourd'hui dans sa corruption”*.

Una vez leí que la naturaleza, en todas sus formas y por definición, está en nuestra contra; porque la naturaleza no tiene sentido, ni tiene piedad, ni simpatía, porque no sabe nada y carece completamente de intencionalidad: es nuestra antítesis total, absolutamente inhumana, casi lo antihumano. O tal vez los humanos nos hayamos convertido,

con el desarrollo atolondrado y eficaz de nuestra especie, en la antinaturaleza. De ahí la distancia abismal que nos separa, una distancia que también nos seduce y nos atrapa.

La naturaleza es tan inhumana que ni siquiera es criminal. Cuando un tsunami devora ciudades enteras no se puede apuntar con el dedo a nadie, solo temer. Imagino nuestro planeta como un organismo mayor, conformado por diversos organismos menores: la humanidad, uno de ellos.

Toda la belleza que podamos encontrar en un paisaje, cualquier pasaje de color, escena idílica, atmósfera poderosa, cada traspaso tonal delicado o profundidad espacial, puede ser tan solo una proyección nuestra. Y se puede apagar en cualquier momento, solo para revelar el horror o la fealdad atroz y sumergirnos en el miedo inesperado.

El campo puede envolvernos con el encantamiento poético o con el erotismo de la vida en estado puro. Nos embelesamos en sus colores, texturas y olores, pero puede también sumergirnos en infiernos repletos de aristas desconocidas y atemorizantes. Actualmente, la mayor parte de estas tierras se encuentra en manos de empresas transnacionales de origen extranjero, las condiciones se mantienen, pero los patrones son entes sin cara. La forma en la cual nos relacionamos con los recursos brindados por la naturaleza nos define. Argentina siempre fue un país exportador

de materias primas y, específicamente ahora, goza de un *boom* exportador gracias a la demanda de soja de las economías en crecimiento de China e India, a lo que se suma el alza del precio de los alimentos a nivel mundial.

Por otro lado, cada vez que nos adentramos en lo abstracto de su espesura el proceso de trabajo resulta altamente reparador y alucinógeno: generalmente trabajamos casi todos juntos sobre el mismo panel. Es una serie absolutamente inclusiva, de alguna manera permite que cualquiera de los miembros del grupo de trabajo, cualquiera que sea su desarrollo dentro del proceso de aprendizaje o habilidad manual, pueda encontrar un lugar donde explayarse. Esto permite que en el resultado final aparezcan diversos focos; el mismo paisaje visto desde miradas, por momentos antagónicas que, finalmente, se unen en un mismo universo. El todo desdibuja completamente lo individual. Un cambio gradual que se viene dando en el trabajo manual de las obras consiste en la desaparición de convenciones técnicas de realización consensuadas *a priori*.

El vicio barroco que nos acompaña hace que nos tentemos de colocar, de vez en cuando, elementos disonantes. En el tercer panel se intuyen, colgadas de unas ramitas, un par de zapatillas Topper, símbolo simultáneo de la tragedia más triste, solitaria y final del

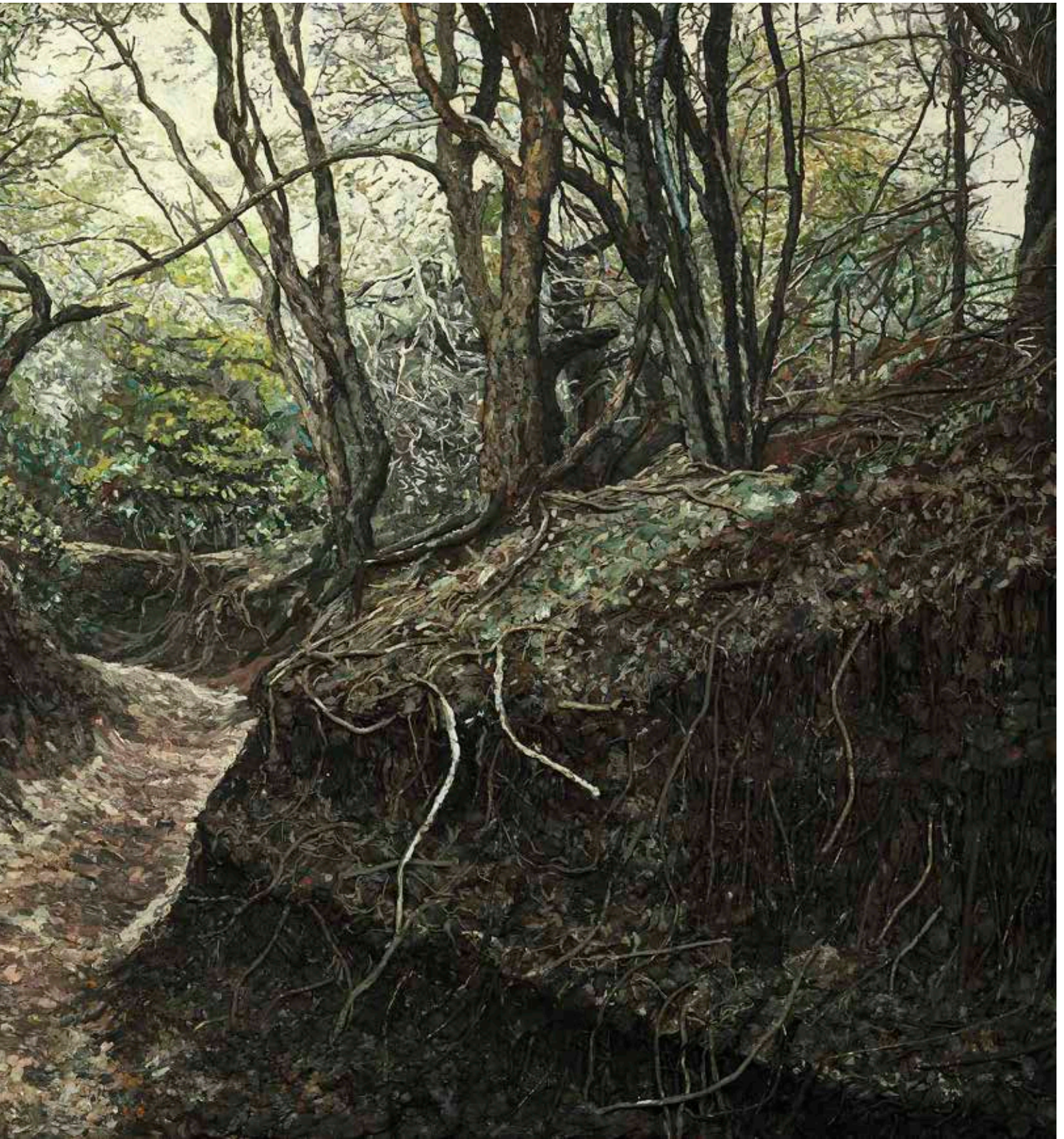
último quinquenio en nuestra historia, el incendio del boliche Cromagnon y, en el conurbano bonaerense, un símbolo que denota la presencia de un *dealer* de drogas en la cuadra. En el primer panel yace una oreja cortada sobre la hierba. A simple vista, fácil de emparentar con *Blue Velvet* de David Lynch, o quizás con la oreja cortada de Vincent Van Gogh. Esperamos que estos elementos puedan disparar hacia otros lugares.

Todos los paneles están realizados exclusivamente con plastilina, la técnica es un tenue alto relieve o una pintura extremadamente volumétrica, algunas de sus ramas quedan suspendidas en el aire. Muchas de sus partes están terminadas con plastilina derretida, casi hirviendo, devolviéndonos la posibilidad de pintar con espátula o pincel con una materia mucho más corpórea que el óleo.

A primera vista exuda una mayor tranquilidad que series anteriores. Se necesita más tiempo para adentrarse en sus profundidades y sus discursos no son tan unidireccionales. En estos cuadros también está presente la influencia del cine, de fuentes antagónicas: por un lado las alegorías poéticas de Andrei Tarkovski y su sensibilidad para la luz y el color y, por otro, un tratamiento más real que la realidad explotada por la maquinaria del entretenimiento *mainstream*.

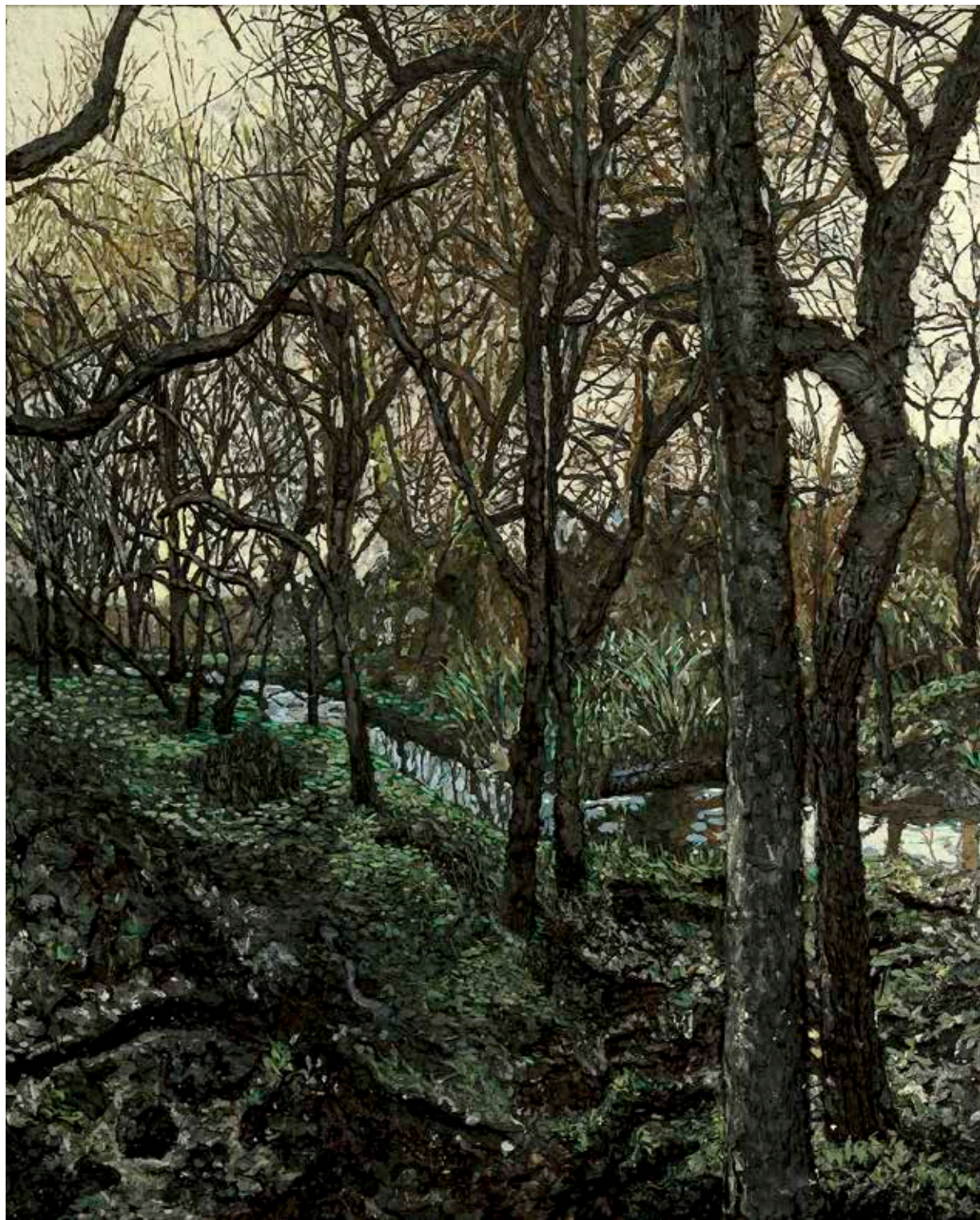
Sin embargo, estos cuadros tal vez sean solo ventanas donde perderse.





Estudio para un paisaje #3,
2009-2013
Plastilina sobre madera
235 x 130 cm

pp. 56-57
Estudio para un paisaje #2,
2009-2013
Plastilina sobre madera
235 x 130 cm





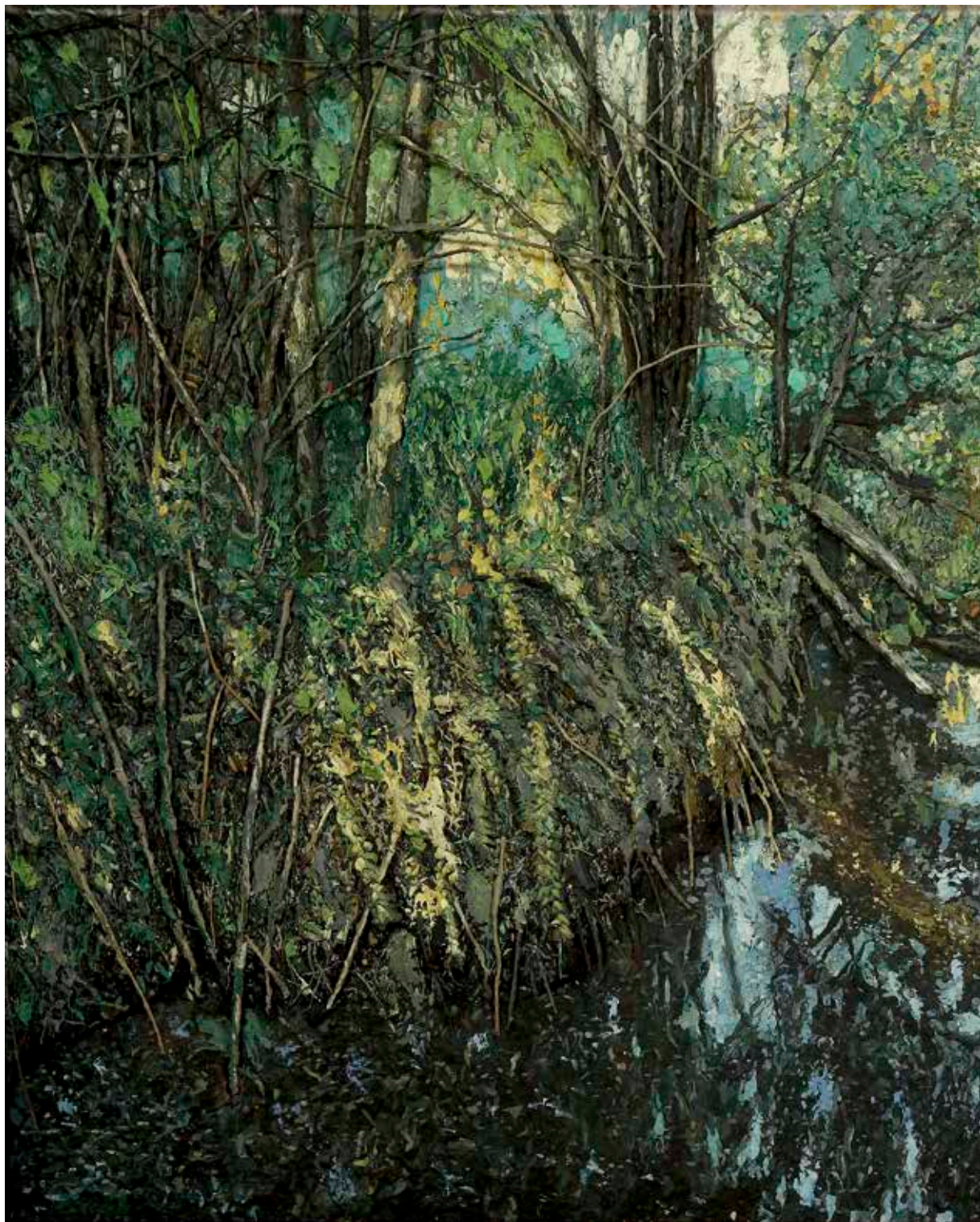




Estudio para un paisaje #5,
2009-2013
Plastilina sobre madera
235 x 130 cm

pp. 60-61
Estudio para un paisaje #4,
2009-2013
Plastilina sobre madera
235 x 130 cm

pp. 64-65
Estudio para un paisaje #6,
2009-2014
Plastilina sobre madera
235 x 130 cm









Encuentro Courbet y Torres García, 2015
Plastilina y madera
34 x 39,5 cm



Encuentro entre Courbet y Torres García en NQN

Ciento cincuenta años separan *El origen del mundo*, el gran cuadro “maldito” del francés Gustave Courbet, de esta obra de Mondongo, no menos provocadora que aquella que permaneciera oculta a la vista del público durante un siglo, incluso en poder del célebre psiquiatra Jacques Lacan.

Un hilo invisible conecta ambas obras, un puente que atraviesa un siglo y medio de guerras, genocidios, revoluciones, millones de muertos y arte luminoso por doquier, desde el cubismo al arte pop, desde el rock al arte conceptual. Mondongo nos propone en esta creación un dilema crítico: que todo esto quizás fue en vano, o quizás no.

Esta nueva lectura que el grupo hace de aquella pintura del siglo XIX nos está diciendo que tal vez, tanta muerte, tanta guerra, no impidieron la censura y el ocultamiento de todo lo que el cuadro de Courbet intentó decirnos desde el realismo más atroz en 1866.

Descarnado, casi pre-conceptual, el cuadro de Courbet anticipa el arte provocador de Mondongo: el sexo de la mujer, el inicio de todo, el *Aleph* de Borges donde todo confluye y todo surge, el poder infinito de la creación universal.

Pero Mondongo va más allá y enlaza el realismo naturalista del francés con el constructivismo de Torres García, la piedra basal del arte moderno latinoamericano. La mujer ya no descansa relajada en un lecho en penumbras, sino que ahora forma parte de una estructura, una suerte de andamio que no sólo la contiene, sino que en cierta forma también la encierra.

Mondongo retoma ese hilo y lo expone ciento cincuenta años después, ya entrado el tercer milenio, en la era de Internet, en el mundo interconectado y global, donde los interrogantes y las preocupaciones de la sociedad siguen buscando respuesta.

Oscar Smoljan

Director

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén



Biografía

Mondongo es un grupo de artistas argentinos que se formó en 1999. Apareció en la escena del arte en noviembre del 2000, con la exhibición **La primera Cena** en el Centro Cultural Recoleta. En aquella ocasión presentaron una serie de máscaras en yeso y pintura, eternizando las caras estáticas de amigos, personajes de la cultura, artistas y empresarios, sumergidos en universos de resina poliéster reconstruyendo micro mundos oníricos personales.

En 2002, inauguran una exhibición en la galería Braga Menendez-Schuster: una serie de retratos englobando diferentes figuras relacionadas con el mundo del arte local (Amalia Fortabat, Ruth Benzacar, Federico Klemm, Jorge Glusberg, entre otros). En esta ocasión, los materiales utilizados para sus trabajos (perlas del Once, fósforos, tachas, caramelos) se conjugan con las personalidades retratadas.

En 2003, fueron comisionados por la Familia Real Española para realizar retratos oficiales de tres miembros: la Reina Sofía, el Rey Juan Carlos y el príncipe Felipe, realizados con espejos de colores aludiendo al intercambio colonial de mercancías e invirtiéndolo, consiguiendo euros por espejitos de colores.

En enero de 2004, en la exhibición **Cumbre** en la Casa de Américas de Madrid, expandieron su catálogo de retratos con personajes

como David Bowie, Juan Pablo II, Walt Disney y José de San Martín.

Luego siguió **Esa boca tan grande** con sede en la galería Daniel Maman. En esta instancia presentan tres series interconectadas desde diferentes líneas que se unen, divergen y potencian, cuestionando distintos temas como: la omnipresencia de la carne, el solipsismo, la vulnerabilidad, la historia del arte, la perversión y lo erótico. La *Serie Negra* hecha de galletitas dulces y basada en imágenes pornográficas bajadas de Internet; la *Serie Roja* inspirada por el famoso relato de Perrault "Caperucita Roja", que encuentra a Caperucita, de la mano del Lobo, paseándose por el Jardín Japonés hacia su propia decadencia y caída; y la *Serie* hecha de carne que propone diferentes variaciones y covers de obras clásicas y contemporáneas como *Mujer bañándose*, de Rembrandt, *Siobhan en casa*, desnudo fotografiado por Nan Goldin, y *Leigh Bowery*, reinterpretación de la obra de Lucian Freud, como también, una versión carnívora de la Casa Blanca .

Merca es la exhibición que abren en 2005 en la galería Ruth Benzacar donde se debaten temas como el poder, el trabajo y la economía y sus múltiples resonancias a distinto nivel con la realización del billete de un dólar objetual hecho en clavos e hilos, flotando en el espacio y congelado, cual objeto de deseo, acompañado con obras realizadas

empleando distintas abstracciones tanto del diseño como conceptuales del mismo billete.

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

En 2008, Mondongo inaugura dos exhibiciones: **Gaslighting** en Track 16 y **Mondongo** en MaddoxArts, Londres. También, junto a Comme des Garçons, tuvieron un año de trabajo en colaboración para desarrollar la imagen de la marca. Comme des Garçons presentó a Mondongo en muestras colectivas en Londres y en 798, en Beijing.

En 2009, inauguran **Silencio** en la galería Ruth Benzacar incluyendo una serie de obras donde desarrollan diferentes lecturas a través de una profundización y libertad en el uso de la plastilina, llevando su trabajo en el detalle un paso más lejos tanto en tamaño como en complejidad y potencialidad. Como ejemplo se puede nombrar a la obra *Calavera* donde se ve el infierno danés desde la mayor cantidad de ángulos y





La raza que aguanta, 2012
Bolsas de basura y plastilina sobre madera
195 x 286,5 x 11 cm (abierto), 195 x 145, 55 x 22 cm (cerrado)



Villa, 2012
Plastilina sobre madera
183 x 300 x 28 cm

miradas a distintos temas como el consumo, el ego, la máscara, el arte, la soledad o la muerte. También a la obra *Río*, realizada en bolsas de basura, además de dos nuevos paneles para su *Panóptico infinito*, obra en donde multi procesan todas sus diferentes obras y las resignifican en una nueva convivencia, hábitat y circunstancia espacio-temporal.

En 2010, realizaron exhibiciones en en la galería Bose Pacia de Nueva York y en el Museum of Fine Arts de Houston y, en 2011, en la Maison Particulière de Bruselas y en Art International Zurich.

Durante 2012 participan en la exposición **Morbid Curiosity** en el Chicago Cultural Center. También participan en **Struggle(s)**, nuevamente en Maison Particulière, Bruselas. Realizan una exhibición en Artsawa Galery, Dubai.

Durante octubre de 2012 participan de la exhibición **Chambres à part VI: Poetic trajectories / Political trajectories**, en el Foro

de Arte Contemporáneo de París. También participan de **Transcultural narrations** en la Galería de la Universidad de Bangkok.

En 2013, participan en **Sex, Money and Power**, que toma lugar en Maison Particulière, Bruselas; en **Sobre Pintura**, exhibición en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas; en **Death: a self portrait**, en el museo Wellcome Collection, Londres. En junio fueron invitados por Amaury y Myriam De Solages de Maison Particulère para la sección de Solo Projects de ArtBasel Basilea. Entre los meses de mayo y septiembre, realizan una importante muestra individual en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, **Mondongo. 2009-2013**, que fue considerada por la crítica como una de las mejores del año.

A los largo de 2014 participaron de numerosas exposiciones colectivas en el exterior.

Las obras de Mondongo están presentes en colecciones tanto públicas como privadas a nivel internacional.











NEUQUÉN | CIUDAD CAPITAL

MUNICIPALIDAD DE NEUQUÉN

