

LA MENESUNDA SEGÚN MARTA MINUJÍN

Curadores: Iván Rosler y Sofía Dourron

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires

8 de octubre de 2015 al 22 de mayo 2016

Isabel Plante

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Con motivo de los cincuenta años de *La Menesunda*, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) encaró su reconstrucción íntegra. *La Menesunda según Marta Minujín* –tal como se la bautizó para saldar la ausencia del testimonio de su coautor, Rubén Santantonín– inauguró en octubre de 2015 y hasta fines de mayo de 2016, y nos permite experimentar esa célebre obra-recorrido sobre la que hemos leído y escuchado tanto. Todo un desafío si se considera la complejidad de la estructura laberíntica que Minujín y Santantonín construyeron en el Instituto Torcuato Di Tella con la colaboración de los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez: organizada a partir de una secuencia de espacios ambientados con muy diversos materiales y dispositivos que generan estímulos sensoriales en el visitante, la obra ocupa unos 400 metros cuadrados.

El objetivo fue, según lo expresa el catálogo realizado para la ocasión, “construir una versión fiel al espíritu, visualidad y materialidad de la obra producida en 1965” e implicó el trabajo conjunto de los departamentos de curaduría, producción y conservación del museo, de la misma Marta Minujín y de diseñadores, arquitectos y constructores contratados para la ocasión. La coordinación del proyecto estuvo a cargo del jefe de diseño y producción de exhibiciones del museo, Iván Rosler, y de Sofía Dourron del área de curaduría. La minuciosa reconstrucción se organizó en base a fuentes históricas y visuales relevadas en una serie de repositorios que, cabe aclarar, han sido catalogados y abiertos a la consulta gracias al trabajo de diversas instituciones y equipos de investigación: Archivo Marta Minujín (catalogado hacia 2007 por la Fundación Espigas), Archivo Centro de Artes Visuales de la Universidad Torcuato Di Tella, Archivo Jorge Romero Brest (donado al Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, Universidad de Buenos Aires, y catalogado hace unos 15 años por un equipo dirigido por Andrea Giunta) y del patrimonio del Museo del Cine.

También se utilizaron las fotografías de los diversos ambientes de la obra encontradas en archivos y medios de prensa, y las imágenes de dos cortometrajes –uno realizado por Leopoldo Maler y el otro por el noticiero

cinematográfico *Sucesos Argentinos*-. A su vez, se complementó toda esta información con entrevistas a Minujín, Maler y Prayón. Se contaba, por otra parte, con el trabajo realizado por Victoria Noorthoorn –hoy directora del MAMBA– para la curaduría de la retrospectiva *Marta Minujín. Obras 1959-1989* (2010) realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que incluyó la reconstrucción un ambiente de *La Menesunda*, el más comentado y reproducido en la época: la habitación con la pareja en la cama.

La combinación del interés en las producciones culturales de los años sesenta y setenta por parte de la academia, los museos y los coleccionistas ha redundado en nuevos conocimientos y relatos; y por ende también en una redefinición del valor (cultural, simbólico y de mercado) de obras, registros fotográficos y documentación de proyectos que, en muchos casos, se proponían desmarcarse del estatus de la obra de arte, su materialidad y circuitos tradicionales. En las últimas dos décadas, este interés renovado ha animado la realización de reconstrucciones o réplicas tanto de obras puntuales como de exhibiciones enteras.

Uno de los casos menos felices es el de los *Bichos*, de Lygia Clark, y sus réplicas, que desatienden el corazón mismo del proyecto original: no podemos manipularlas, lo que hubiera escandalizado a la artista brasileña fallecida en 1988. En cambio, uno de los casos más interesantes es, a mi criterio, el de *Other Primary Structures*, la exposición realizada en 2014 por el Jewish Museum y curada por Jens Hoffman. Como su título lo indica, ésta referenciaba la exhibición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, que en 1966 había reunido más de 40 artistas (Carl André, Donald Judd, Barbara Rose, Anthony Caro y Robert Morris, entre ellos) en ese mismo museo neoyorkino. En verdad, no se trataba de una reconstrucción, sino que la referencia se hacía mediante fotografías de esas salas tomadas en 1966, ampliadas y ploteadas en las paredes de las mismas salas que casi cincuenta años más tarde alojaban piezas de corte geométrico o minimalista realizadas en los años sesenta por Hélio Oiticica, Noemí Escandell, Oscar Bony o la mencionada Lygia Clark, entre otros artistas activos en América Latina, Asia, Medio Oriente, África y Europa del Este. *Other Primary Structures* invitaba a imaginar cómo podría haber sido aquel hito del Minimal Art de haber incluido producciones formalmente afines realizadas en esos mismos años fuera de los circuitos anglosajones.

La Menesunda según Marta Minujín constituye otro tipo de caso: la reconstrucción íntegra y fidedigna de una obra efímera que marcó un punto de inflexión en cuanto a la escala y la complejidad de una propuesta artística participativa, pero también en cuanto a la repercusión en la prensa masiva y el público. *La Menesunda* fue una de las exposiciones

que en esos años sesenta convocaron una cantidad inédita de visitantes (y aquí hay que señalar que la exhibición de arte cinético del Groupe de Recherche d'Art Visuel realizada un año antes en el Museo Nacional de Bellas Artes también tuvo una convocatoria formidable: 50.000 visitantes en 1964 contra los 30.000 durante los quince días de *La Menesunda*). El trabajo de Marta Minujín viene recibiendo atención de la academia y los museos internacionales (el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la Tate Modern en Londres, el Museo Reina Sofía en Madrid y, en menor medida, el Musée Pompidou en París), que descubrieron valiosas producciones de los años sesenta en ciudades tan alejadas como Buenos Aires. De hecho, antes de su inauguración, al momento de anunciara la prensa la próxima apertura de *La Menesunda según Marta Minujín*, el MAMBA informaba que el MOMA estaba interesado en exhibir la reconstrucción.¹

Los más apocalípticos respecto de la entrada al mercado de obras, documentos y registros de los años sesenta y setenta ven en la puesta en circulación institucional y comercial una traición al espíritu de esos materiales. Cabría preguntarse si no se trata de un falso problema, o en todo caso si el problema no reside en otra parte, pues al fin y al cabo los museos son las instituciones que pueden dar a conocer y poner a disposición de un público amplio y diverso unas producciones culturales que muchas veces circularon de maneras muy restringidas. Por su parte, no puede afirmarse que *La Menesunda* haya sido antiinstitucional ni que haya tenido una difusión restringida: fue financiada y alojada por una institución cultural privada, solvente, modernizadora y convocante como el Instituto Torcuato Di Tella. Aclarado esto, ¿se justifica “traicionar” el carácter efímero de *La Menesunda* si implica la posibilidad de circular esa obra experiencial por otros museos del mundo y poder así, por ejemplo, financiar la actividad de un museo público sudamericano? Creo que sí se justifica.

En 1965, la obra se construyó sin considerar su perdurabilidad y se descartó luego de los quince días en que estuvo abierta al público. En contraste, la reconstrucción previó no solo una duración de varios meses en el MAMBA, sino también que se pudiera desarmar, guardar y transportar. Según comenta Sofía Dourron, la estructura fue diseñada por módulos y cuenta con un protocolo de desarmado y embalaje, aunque algunas partes del interior deberán ser reconstruidas al momento de volver a montarla. Así, se buscó que la estructura, que en esta oportunidad fue proyectada

1 “A 50 años de ‘La Menesunda’, el Museo de Arte Moderno recrea la mítica instalación”, *Télam* 22 de septiembre de 2015. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/120883-a-50-anos-de-la-menesunda-el-museo-de-arte-modernon-recrea-la-mitica-instalacion.html>.

por un equipo de arquitectos y no por los artistas, tuviera mayor solidez y a la vez fuera transportable para facilitar su itinerancia.

En el relato de Sofía Dourron, hay una gran satisfacción por haber logrado realizar una suerte de facsímil; haber resuelto los problemas de diversa índole que planteaba la reconstrucción al detalle de la obra, empezando por la falta de planos. En el archivo Santantonín, comenta Dourron,² hay una foto de los dos artistas durante la construcción de *La Menesunda*; por detrás se ve un planito muy simple: ese fue el que se utilizó, ampliado, para realizar el planteo general del recorrido. A su vez, se encontró en el piso del Di Tella el módulo con el cual reconstruir los tamaños de objetos y espacios, puesto que las maderitas del *parquet* tenían medidas estandarizadas que pueden tomarse de otros pisos similares.

“Aggiornar *La Menesunda* era riesgoso –afirma Dourron– pues la materialidad está implícita en la experiencia de esta obra”.³ En este sentido, “respetar el espíritu original” supuso un preciosismo que recuerda la reproducción de época de algunas series norteamericanas actuales, pero que era ajeno al trabajo de Minujín y Santantonín: reproducir varias decenas de cajitas de cosméticos Miss Ylan y conseguir actrices similares que estuvieran caracterizadas como en los años sesenta; encontrar alternativas al desaparecido Letraset, puesto que los que se consiguen ya no se adhieren; conseguir ventiladores y heladeras Siam y también televisores viejos que anduvieran, además de rastrear y obtener la programación de aquellos años;⁴ realizar facsímiles de los diarios de esos días para que los *performers* lean en la cama; averiguar qué materiales plásticos y telas circulaban en los sesenta en Buenos Aires, para así inferir cuáles eran los que se veían en las imágenes de época.

Pero a la vez que se intentaba replicar cierta precariedad, la instalación no podía ignorar los estándares actuales de accesibilidad y seguridad: “¡La gente toca los ventiladores!”, apunta Dourron. En este sentido, si bien no se modificó la angosta escalera que hay que trepar al inicio del recorrido (uno de los tantos elementos que no permiten el acceso en silla de ruedas), los olores a fritanga o dentista del original se emularon en un

2 Cabe destacar que el archivo del coautor de *La Menesunda* se menciona aquí pero no aparece en la lista de archivos consultados por el equipo para su reconstrucción.

3 Entrevista a Sofía Dourron, 10 de marzo de 2016.

4 Aquí resulta pertinente recordar la reconstrucción de otra obra que involucra tecnología de la época. A la hora de rehacer *Situación de tiempo* (1967) de David Lamelas para la exhibición del artista de 2011 curada por María José Herrera en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Muntref), no se buscaron televisores antiguos pues se consideró que la clave de la obra estaba menos en lo pintoresco de aquellos aparatos de los sesenta que en el efecto lluvia dado por la falta de transmisión.

laboratorio, puesto que no era viable esconder una sartén con milanesas, como se había hecho en 1965.

Con buen tino, la instancia del rearmado no se naturaliza ni queda como una instancia opaca, sino que aparece como un tema clave en la museografía. En la sala final, al salir del recorrido, se proyecta la edición del cortometraje de *Maler*, uno de los materiales clave para la reconstrucción, junto con fotografías y documentación que incluye las marcas del trabajo de medición y diseño de la nueva versión. A su vez, el voluminoso catálogo que acompaña la exhibición incluye un texto grupal en el que parte del equipo del museo (Javier Villa, Sofía Dourron, Iván Rosler, Almendra Vilela y Agustina Vizcarra) plantea estos temas y disquisiciones relativos a la reconstrucción.

De tapa dura y gran cantidad de imágenes (muchos *stills* del material audiovisual), el libro cuenta además con un texto de Sofía Dourron que con una escritura fluida contextualiza *La Menesunda* y repone parte de lo que se ha estudiado sobre el período, la artista y la obra. *La Menesunda* involucró una serie de artistas, articuló múltiples materiales y medios e implicó al visitante por medio de aspectos performáticos o de cámaras y un circuito cerrado de televisión, además de referir a la experiencia urbana. En este sentido, podría vincularse no solo con el campo de las artes visuales, sino también con la experimentación en artes escénicas que, sin ir más lejos, tenía un epicentro en el mismo Instituto Toruato Di Tella, o con el uso de tecnología en las producciones artísticas en particular y culturales en general, la historia de Buenos Aires y la “manzana loca”, así como otras obras participativas posteriores de la misma Marta Minujin y otros artistas. No resulta difícil listar algunos nombres de especialistas locales que podrían haber aportado miradas enriquecedoras sobre estos aspectos. Sabemos el esfuerzo institucional y económico que implica producir catálogos para sus exposiciones y por esa misma razón lamentamos la oportunidad perdida de reponer *La Menesunda* en un contexto cultural mayor que diera acabada cuenta de su relevancia y resonancias.⁵

De modo general, el fenómeno de las reconstrucciones de piezas y exhibiciones de los años sesenta y setenta podría pensarse en relación con lo que Simon Reynolds denomina “retromanía”.⁶ El crítico inglés se

5 Existen buenos ejemplos recientes en este sentido. Para citar uno por completo pertinente, el catálogo publicado en 2010 para la reconstrucción por parte de la America Society, Nueva York, de otra obra de Marta Minujin, *Minuicode* (CIAR, Nueva York, 1968), en el que además del texto curatorial de la coordinadora del área de artes visuales de esta institución, Gabriela Rangel, se incluyen un artículo del investigador norteamericano Alexander Alberro y otro de la curadora argentina Inés Katzenstein, junto con documentación sobre otras obras relacionadas de la misma artista, y transcripciones de textos de la época.

6 Simon Reynolds. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

refiere a la serie de *revivals*, re-ediciones, *remakes* y re-escenificaciones de la música pop de esos “años dorados” que tuvieron lugar en la década del 2000. Un fenómeno que vincula tanto al acceso a miles de horas de música de diferentes tiempos compartidas en internet, como al coleccionismo de vinilos. Lo paradójico de este gusto (o fetichismo) retrospectivo reside –señala el autor– en que en el pop habitaba la promesa de sumergirse en el futuro. Lo que parece signar los 2000, al menos en la música popular urbana, sería una “cultura de la re-experiencia”, lo que no implica necesariamente una nostalgia restauradora, sino que puede vivirse como una nostalgia reflexiva, tal como las denomina Reynolds al analizar el uso casi arqueológico del pop histórico en las producciones de musicales más contemporáneas.

Al momento de la inauguración en el MAMBA, una de las notas publicadas en la prensa plantea la pregunta retórica de si es posible revivir la experiencia de *La Menesunda* de los sesenta. Sabemos que eso no es viable, pues la sensibilidad, la cultura visual, la tecnología, el arte y la ciudad misma han cambiado demasiado (los neones del corredor de entrada a la obra refieren a los ya desaparecidos carteles luminosos de las marquesinas de los negocios, por ejemplo). Sin embargo, la versión actual también atrae a una gran cantidad de público. Los fines de semana se agotan rápidamente las entradas que se entregan para organizar el volumen de visitantes que deben entrar de a uno en la obra para optimizar la experiencia. Podría pensarse que estas visitas están animadas por una retromanía; esa obra provocativa, despreocupada y ambiciosa tal vez constituye una suerte de túnel del tiempo a ese pasado como un momento inaugural, cargado de sorpresa y de futuro.