

El juego de la reconstrucción. La Menesunda medio siglo después

ARTICULO

La Menesunda – Producción – Reproducción– Arte – Renovación artística – Memoria.

Lucía Flor Roitman

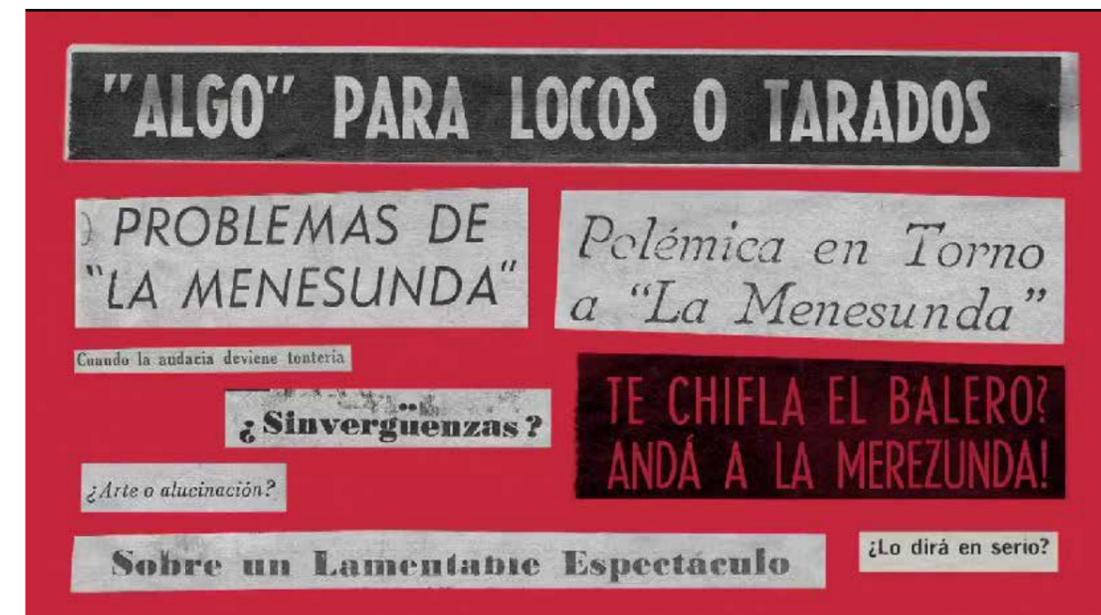
Arquitecta egresada de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se encuentra cursando la Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo, FADU, UBA. Desarrolla funciones docentes en la asignatura Historia de la Arquitectura III, en la cátedra Aboy. Participa como investigadora en formación en el proyecto Ubacyt “Historia y prácticas sociales en los conjuntos habitacionales de Buenos Aires. Área Metropolitana, Provincia y Ciudad de Buenos Aires, 1946- 1955”, a cargo de la Dra. Arq. Rosa Aboy y el Arq. Rafael E. J. Iglesia.

Recibido: 16/12/2015

Aceptado: 11/05/2016

La Menesunda medio siglo después

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote (Borges, 1971:55).



Presentación audiovisual de La Menesunda según Marta Minujín. (MAMBA, 2015)

Si pensamos que cada producción cultural deja a la vista, con diversos grados de claridad o de agudeza, el contexto en el que se genera, estaremos enunciando una relación inexorable entre la obra y su tiempo. Bajo la idea del zeitgeist ineludible, cabe preguntarnos de qué manera podemos entender esta relación en una instancia de reproducción en otro marco contextual. Es bajo este cuestionamiento que el presente trabajo se propone reflexionar sobre la reconstrucción de La Menesunda cincuenta años después de haber sido presentada por primera vez en el año 1965. Este caso de estudio resulta interesante a partir de la trascendencia particular de la obra de Rubén Santantonín y Marta Minujín en la escena del arte argentino.

En un contexto signado por la efervescencia social y cultural de una sociedad que luchaba por la obtención de libertades en distintos ámbitos, se generaron grandes transformaciones que modificaron el lenguaje artístico a partir de nuevas nociones conceptuales y estéticas. A nivel internacional, una multiplicidad de sucesos como las protestas estudiantiles y obreras, luchas entre potencias mundiales durante la Guerra Fría, la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam, junto con los movimientos de liberación socio-culturales, conformaron hitos claves para entender la rebeldía de los sesenta. La voluntad de cambio de aquellos niños del Baby Boom¹ frente a los modelos opresores que llegaban a su fin, o al menos así se creía, se tradujo en la Argentina, y particularmente en Buenos Aires, en una gran cantidad de manifestaciones estéticas y políticas. La Menesunda nació, con ese mismo carácter provocativo, en un contexto atravesado por la cultura pop, donde desde “la manzana loca” de la calle Florida se propuso una ruptura con los esquemas ya vencidos del arte académico de los salones tradicionales.

Esta exposición fue definida como un environment creado por Minujín y Santantonín presentado dentro del marco del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella entre el 28 de mayo y el 11 de junio de 1965. Compuesto como un recorrido polisensorial no lineal de once estaciones, La Menesunda buscaba ser una “cápsula perceptual capaz de exacerbar aspectos adormecidos en el espectador” (Giunta, 2008:163). Asimismo, a través de la utilización de diversos materiales y estímulos, la exposición proponía una actitud simbiótica entre el arte y el público.

La Menesunda, según Marta Minujín reconstruye en el año 2015 la experiencia del Di Tella cincuenta años después. Esta vez, ya alejados de Florida y sus swinging sixties, Minujín realiza su versión en el marco del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, como expresión de un arte que dejó de ser rupturista para ser reconocido y valorado por las academias e instituciones públicas de hoy en día. A partir de pensar el rol actual de los museos dentro de la cultura contemporánea, podemos considerar la reflexión de Huyssen (1994), que entiende al museo posmoderno² con un rol dialéctico: como tumba que conserva el pasado, y como espacio de posible resurrección. La creciente digitalización de bancos de datos pareciera quitarle funcionalidad al museo; sin embargo, la aceleración de los procesos de caducidad de todo

1. Generación nacida durante o inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial.

2. A partir de la década del ochenta. “La muerte del museo, anunciada con tanta valentía en los años 60, no fue, evidentemente, la última palabra.” (Huyssen, 1994:155)



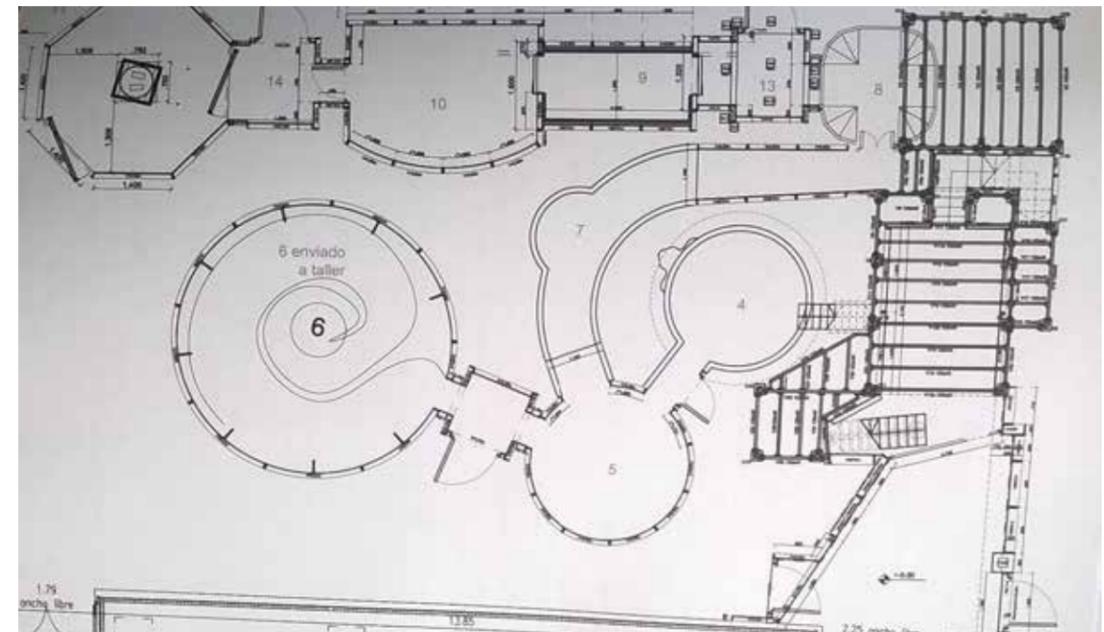
IMAGEN 01. Minujín y Santantonín en el acceso de la obra (Túnel de Neón). (MAMBA, 2015). El título de la obra remitía a las drogas (meresunda, en lunfardo) que debilitan los controles de la conciencia, expandiéndola hacia nuevas fronteras; en referencia a un estado de confusión. En el texto de la invitación se explica como “[...] ‘situaciones’ extrañas difíciles, embarazosas a quien las acepta INTENSIFICANDO EL EXISTIR más acá de dioses e ideas, sentimientos mandatos y deseos [...]”. Texto de la invitación de *La Menesunda* en 1965 (MALBA, 2002)

tipo de objetos pareciera favorecer al particular proceso de museomanía, entendiendo al museo como medio masivo, sitio del espectáculo y del consumo. Inserto en una visible tendencia actual a la restauración y revalorización de espacios y modas, el MAMBA expresa desde su fabril arquitectura el contrariado vínculo que se genera con el tiempo pasado. Las largas colas de la Avenida San Juan para entrar en el mundo de la famosa artista, motivadas por conocer y experimentar una más de sus “locuras”, ya en nada se parecen a las caras de curiosidad de los adultos en formales trajes que, con sorpresa y un poco de desconfianza, se enfilaban en el microcentro porteño para formar una opinión crítica frente a “algo para locos o tarados”³.

Atravesado por estos dos momentos, este trabajo propone repensar cuál es la significación de La Menesunda en el momento de su producción original y en el de su reproducción. Para analizar la relación generada con cada marco contextual, nos vamos a servir de la noción de mimesis de Ricoeur (1985). Desde este lugar, la producción artística puede ser entendida como un proceso de prefiguración, producción y consumo. En la obra que podemos definir como original (por ser el origen de la posterior reproducción) el momento de creación se propone articular los conceptos y lenguajes con los que se va a trabajar. Sin embargo, en la reconstrucción el momento prefigurativo no reside en la creación de la obra en sí misma, sino en la ocurrencia de reconstruir la obra retomando el valor, ya no sólo estético o conceptual, sino sobre todo simbólico. En un segundo momento, el de producción, la obra original construye las articulaciones que se prefiguraron para construir la trama. En la reproducción, esta instancia es el desafío más importante, ya que desde la técnica debe reconstruirse una obra sin dar lugar a la diferencia. Es decir, la producción de la obra original siempre puede estar afectada por el azar, por una libertad técnica y por inercias propias de la invención; mientras que la reconstrucción debe ser rigurosa, precisa y justa. Pero será sobre todo en la instancia de consumo donde se establecen las mayores y más interesantes diferencias. El espectador construye entonces, una lectura que marca una brecha cada vez más grande entre el momento de prefiguración original (primera instancia de la producción) y la comprensión contemporánea (tercera instancia de la reproducción).

3. Título que lleva un artículo periodístico de la época sobre la inauguración de la exposición.

Estos tres momentos de la composición artística definen a la obra como experiencia irrepetible y singular. Cabe preguntarse entonces cuál es la motivación para reproducir una obra y cuál es el significado fuera del contexto original. La relación entre producción y reproducción podría entenderse en términos de ausencia, como lo hace Walter Benjamin, planteando que “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. [...] el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil.” (1936:2). Sin embargo, podríamos explorar este espacio definido por Benjamin como vacío, entendiéndolo como un posible espacio de resignificación y ambigüedad por las propias contradicciones de la reconstrucción. Tal como advierte Borges, “[...] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)” (1971:56).



Planta de la obra (MAMBA, 2015)

El Instituto Di Tella fue un Centro de Investigación cultural sin fines de lucro fundado en 1958 por la Fundación Di Tella y clausurado en 1970 por el gobierno de facto de Onganía. El ITDT abrió la puerta de distintos centros artísticos con el propósito de actualizar y modernizar las disciplinas; y fomentar su desarrollo a través del fortalecimiento de los lazos con Europa y Estados Unidos y la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional.

Aquí entendemos que la reproducción será otra obra. Aun siendo aparentemente idénticas, ésta se tejerá desde sus propias lógicas y con sus propios desafíos, y será entendida a través de otras lecturas. En definitiva, existe un nuevo aquí y ahora que resignifica la obra, siendo ineludible su contemporaneidad, y dejando a la vista que “no hay obra que no sea de su tiempo” (Borges,1925:Prólogo).

La ruptura y la memoria.

Una vez atravesado el acrílico rojizo, el espectador es parte de esta experiencia artística recorriendo un laberinto de espacios cúbicos, poliédricos, triangulares y circulares, que buscarán sacudir la tradicional contemplación pasiva del arte. El carácter lúdico que se le imprime a esta obra, casi como un juego de niños donde la sorpresa se renueva a cada paso, propone a la espontaneidad y a la azarosa reacción como principal expresión artística. Será la experiencia de cada espectador la que construya la obra, discutiendo las nociones de autoría⁴. “¿Quién es la estrella del show: los visitantes o quienes montaron el espectáculo? Todo hace suponer que el papel de privilegio corre por cuenta de los primeros, o de los segundos puestos en la situación de los otros.” (Févre en MALBA, 2002:25)

Esta obra evidencia la crítica frente a la tradicional condición de aproximación ideal entre el espectador y la obra de arte, construida en la cultura occidental desde los antiguos gabinetes de curiosidades⁵ y consolidada en los museos como instituciones públicas. Según Fajardo, “[...] la distancia referencial frente a las piezas, la prohibición de tocarlas y la exigencia de silencio y compostura, hacen sentir al público como si estuviera en una iglesia” (2009:43). Cabe destacar que contemplación deviene de *contemplum*, una plataforma situada delante de los templos paganos que invita a mirar desde lejos. En este sentido, podríamos pensar que existe una secularización simbólica en la forma de experimentación del arte, proponiendo así la interacción participativa y fomentando la crisis del museo en los términos antes concebidos. Resulta indicativo entonces, que el marco institucional donde se presentó esta obra, a diferencia de su reproducción, no es un museo de arte, sino un centro de investigación cultural.

4. A finales de la década el debate sobre la figura del autor quedaría registrado en los escritos de Roland Barthes “la muerte del autor”, 1968 y Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”, 1969.

5. Los gabinetes de curiosidades del Siglo XVII, predecesores de los museos, son recintos privados en los que se coleccionaban y exhibían una multitud de objetos extraños.

De esta manera, La Menesunda, así como otras obras del Di Tella, se veía a sí misma como una ruptura frente a una estática forma de entender el arte. “Pretendemos un octavo arte, que vaya más allá del cine, que no evada al espectador, que lo enfrente con su total apariencia de ser. Un arte de compromiso vital.” (Santantonín en Giunta,2008:160). Con el fin de provocar una vivencia singular, la obra intentó invadir el espacio íntimo, sus valores, sus prejuicios y compromete al cuerpo ante situaciones de estrechez, comodidad, frío, calor, y olores particulares. Se incorporaron situaciones que rememoran la vida cotidiana pero atravesadas por la conmoción o el desconcierto. “El pop⁶ contrapuso el sarcasmo y la irreverencia, armas muy poderosas si se recuerda que fueron usadas contra siglos de arte serio y consagrado” (Pujol, 2002:322).

El Di Tella fue fomentando la idea de que “los artistas locales podían desarrollarse mediante una fusión de ‘formas’ europeas y ‘contenidos’ americanos” (King,1985:13). Esta posibilidad de sincretismo cultural, como conciliación de distintas culturas y la generación de algo nuevo, se comprendía como un camino posible hacia el progreso. Dentro de un contexto económico desarrollista, la renovación artística se entendió como un paso hacia la modernización nacional, ya que “un arte avanzado era síntoma de una sociedad y una economía avanzadas”(Giunta, 2008:114). Siguiendo la línea de esta autora, podríamos pensar que existió un proyecto internacionalista ligado a la escena oficial y articulado desde los sectores privados, consolidando el reconocimiento de un arte argentino como representación de una “nueva” Nación en pleno desarrollo. “Queríamos convertir a Buenos Aires en otro de los centros de arte reconocidos. París había perdido desde la Segunda Guerra su centro indiscutido y creíamos posible incorporar a Buenos Aires al grupo de grandes ciudades con movimientos propios y reconocidos” (G. Di Tella en King, 1985:10). En el marco de la “teoría de la dependencia”, que buscaba explicar el fenómeno de modernización en diversos territorios a través del binomio centro-periferia, mientras unas posturas defendían la construcción de puentes entre Europa y Argentina; otras sólo veían un contacto unidireccional con los centros de arte extranjeros.

6. Movimiento artístico de los ‘50 que se caracterizó por utilizar temas y técnicas basados en la cultura popular de producción masiva como publicidad, comics, y otros objetos culturales. Propuso una crítica, incorporando íconos de la sociedad de consumo y la vida cotidiana, borrando así los límites que separaban al arte de aquello que no lo era. El término “Pop Art” es atribuido al crítico británico Lawrence Alloway refiriéndose al arte popular en su ensayo *The Arts and the Mass Media* (1958).

La obra de Minujín y Santantonín no fue definida por sus creadores de una manera unívoca y clara. No fue explicada como “happening” (menos aún como “exposición” o “espectáculo”), sino más bien como “experiencia”. Resulta preciso sin embargo retomar la concepción de los primeros happenings⁷ de Allan Kaprow en los inicios de los 50 o los “vivo ditos”⁸ de Alberto Greco para entender el contexto artístico de esta obra. Estos podrían ser entendidos como sucesos o acontecimientos que buscan desdibujar la separación entre la vida cotidiana y el arte, así como entre artista y público, a través de una acción que suele interrumpir el acontecer diario. En relación a esto, *La Menesunda* no se generó en un espacio público, pero sí irrumpió en el ámbito público desde los medios de comunicación masiva. Estos plantearon críticas positivas y negativas frente a la liberación de las artes plásticas tanto de la representación mimética, así como del objeto artístico acabado.

Esta obra propuso, al igual que los happenings, entender al arte como proceso, es decir como acto performativo. “El suceso debía reemplazar a la obra. Y el arte, finalmente, debía fusionarse con la vida. Como la vida era tiempo, acontecer, sólo una situación estética en la que pudiera participar el espectador de manera directa podría destronar a los estáticos museos de antaño” (Pujol, 2002:324). La constelación discursiva en torno al problema de la vanguardia adoptó a partir de esta obra, según Giunta, el concepto de la experiencia. “La noción abría un campo infinito para el artista, ya que la experiencia no tenía límite alguno” (2008:162). Cabe preguntarse entonces, cuál es la relación entre esta transformación conceptual del arte (volcado hacia el acto) y el contexto de los efervescentes sesenta, década de manifestación que planteó a la presencia corporal en el espacio público como fenómeno de visibilización de actores sociales silenciados.

Minujín y Santantonín durante la construcción de la obra. (MAMBA, 2015). “Minujín y Santantonín, Marta y Rubén, el día y la noche, el agua y el aceite. La joven Marta, [...] efervescente y llena de entusiasmo, fascinada por

7. Término utilizado por primera vez por Jack Kerouak (escritor estadounidense) para referirse a las actividades artísticas de Allan Kaprow (artista estadounidense), denominando al artista como “The happenings man”.

8. Intervenciones artísticas creadas por Alberto Greco, como Arte Vivo (vivo de vivido y dito de dedo, del acto de señalar, de mostrar). En 1962 escribe el manifiesto de “Dito del Arte Vivo” inaugurando un tipo de manifestación fundada en la idea de que la obra ya está hecha y sólo hace falta señalarla.



el futuro y todo lo que éste tiene para ofrecerle, siempre ansiosa por conocer el mundo y que el mundo la conozca a ella; Rubén [...], ‘pintor-cosista’, austero, sobrio, reflexivo y circunspecto, siempre preocupado por los males que aquejaban al hombre contemporáneo. [...] Se trata de dos artistas de generaciones distintas, y temperamentos opuestos, pero que, en un momento dado de la historia, recorrieron caminos paralelos y simultáneos, que se iniciaron en la pintura informalista, oscura y existencial, de materiales precarios, para disolverse en los itinerarios de la obra de arte total y la experiencia de la inmersión, transitando en distintos momentos y circunstancias por la senda de la destrucción de su propio trabajo” (MAMBA, 2015:36).

La Menesunda propuso entonces diversas rupturas. Una de ellas fue frente al arte tradicional, transformando el dinamismo de la obra a partir de incorporar la idea de recorrido y de vivencia corporal, como obra en constante construcción y resignificación gracias al espectador. De esta manera, incluyó elementos de la vida cotidiana y de la cultura de masas, donde una heladera, unos maquillajes de moda, la televisión o el cine fueron las nuevas herramientas del arte en un camino hacia la popularización, entrelazados con infiltraciones de la alta cultura, como las escenas proyectadas del director Ingmar Bergman. Minujín destaca que la importancia de “*La Menesunda* [radicó en] traer la gente de la calle a un ámbito reservado para las élites.” (MALBA, 2002:26). Asimismo, la experiencia de esta obra condensó la mira-

da esperanzadora sobre el futuro, que pondera el valor y reconocimiento de los artistas locales vivos en relación a un pasado extranjero. “[...] el pasado había sido una larga preparación para llegar a un presente excitante y lleno de sorpresas. Como había un proyecto de futuro, ¿Cómo no estar atento a lo que estaba sucediendo?” (Pujol, 2002:314). Mientras la democracia argentina pendía de un hilo, el arte fue un medio de transgresión a los límites impuestos desde la política y desde la cultura.

En septiembre de 2015, el MAMBA junto con Marta Minujín condensa en la reconstrucción de esta obra una de las contradicciones más sorprendentes. Los acontecimientos, happenings y experiencias nacen como arte efímero y desechable, cuyo consumo inmediato hace imposible su reproducción. La caducidad de La Menesunda se estableció el mismo día que su concepción, como parte de su significación conceptual de desapego frente a la obra como resultado acabado. Sin embargo, al cumplir cincuenta años esta influyente obra es reproducida de la manera más fiel posible desde lo material, según el recuerdo de una de las creadoras. Cabe preguntarse entonces, ya habiendo existido una Menesunda rupturista, ¿cuál es su significación ahora, en este nuevo contexto?, ¿por qué resulta necesario volver a presentarla, no como actualización sino como reproducción?

Iniciado ya el segundo milenio, la escena artística es muy distinta y nombres como Minujín, Felipe Noé o León Ferrari -por mencionar sólo algunos- ya no forman parte de una vanguardia transgresora, sino que son considerados padres del arte contemporáneo local. Este pasaje desde la ruptura hacia la academia, permite pensar que la reconstrucción contemporánea de esta obra es un homenaje y conmemoración a una situación que cincuenta años atrás allanó el camino por el que hoy transita el arte argentino. Podríamos pensar en este sentido, que esta nueva Menesunda funciona como un rescate del olvido a un arte trascendente dentro de nuestro contexto actual.

La memoria, que puede ser entendida como una interrogación sobre el pasado, es un proceso subjetivo, siempre activo y construido socialmente (Jelin, 2001). En este sentido, “La memoria colectiva, sin embargo, no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder. [...] La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro” (Le Goff, 1991:181). De esta manera, puede leerse la función de conmemoración como transformadora de la historia y, a su vez, como motor de un futuro.

“Tanto en términos de la propia dinámica individual como de la interacción social más cercana y de los procesos más generales o macrosociales, parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos.” (Jelin, 2001). Podría pensarse entonces, en un presente que pondera los recuerdos de una época rebelde, al mirar la actual reconstrucción de otras obras que también fueron destruidas por sus creadores, como “Nosotros afuera” de Federico Peralta Ramos, o “Verificación esquemática” de Antonio Trota. La primera, generada por primera vez también en 1965 en el marco del Di Tella, es hoy reproducida en la Plaza San Martín, el MALBA y el MOMA de Nueva York. La obra de Trota originalmente fue parte de “Experiencias 68”, exhibición del ITDT, y fue reconstruida por la fundación PROA en 1998 ; hoy donada al MAMBA, donde se expone al público.

Retomando el rol dialéctico que Huyssen (1994) asigna a los museos, podríamos entender al MAMBA como espacio de preservación y conservación de un arte ya sin vida -expresión de la victoria del museo por sobre la vanguardia-; y a su vez, como espacio de resurrección, donde además de operar sobre la memoria colectiva, podría fomentar en la actualidad una nueva renovación artística, que retome de aquella el espíritu de cambio y la liberación de ataduras actuales -expresión de la victoria de la vanguardia por sobre el museo-.

Los recuerdos de la primer Menesunda que hoy son construidos pueden analizarse bajo las lógicas de la noción de contracultura⁹ artística. Esta implica que mientras existe una cultura dominante en lo relativo al arte, entendida como un código de conductas establecido, también existe una cultura artística reaccionaria o marginal que se opone a la tradición. La contracultura según Clarke (1976), sin embargo, ataca tanto a la cultura dominante como a las instituciones que representan este sistema hegemónico. En este caso, las manifestaciones artísticas no emergen desde los márgenes -el underground-, sino desde una institucionalidad que se encuentra sostenida por capitales productivos locales y extranjeros. Ante esta situación cabe retomar el cuestionamiento de Andrea Giunta: “¿Hasta qué punto una vanguardia celebrada por las instituciones podía considerarse auténtica?” (2008:114). Asimismo, Pujol (2002:313) detecta esta contradicción en su análisis. Por otro lado, Fadanelli (2000 en Arce, 2008) agrega que la contracultura se constituye como

9. El término “Contracultura” es introducido por Roszak en 1968 en su libro “El nacimiento de una contracultura”.

un contrapeso de la cultura que va a estimular su evolución. Entendida como motor de la evolución o progreso cultural puede vincularse claramente a los objetivos del Di Tella de transformar la escena artística de Buenos Aires, generando una renovación que posicione a la ciudad como nuevo centro cultural reconocido.

La construcción del simulacro

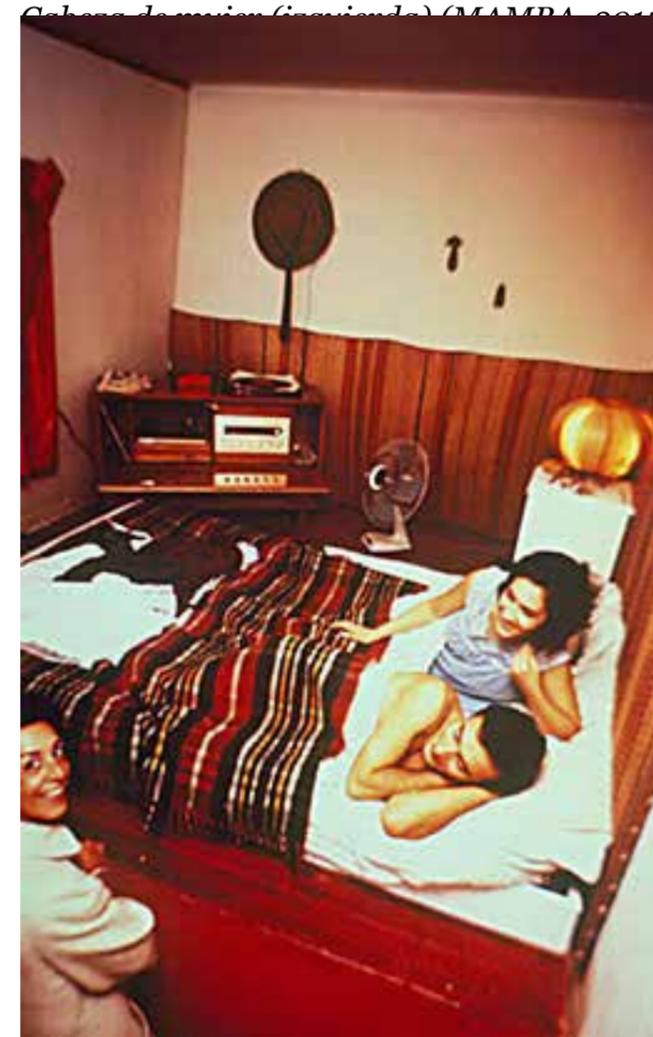


Túnel de TV (izquierda). (MAMBA, 2015)

El recorrido de la obra se inicia subiendo una empinada escalera, una vez ya atravesado el acrílico traslúcido que distingue claramente el afuera del adentro. Accediendo al Túnel de TV unas pantallas reciben al espectador mostrando su propia imagen en tiempo real, junto con una serie de televisores que emiten distintos programas de televisión abierta. En la producción de 1965 esto significaba un acercamiento sorpresivo a los medios de comunicación masiva, donde la mayoría de los visitantes se veía por primera vez a sí mismo registrado en un televisor. En el 2015, los televisores con archivos históricos de programas sucedidos en 1965 resultan llamativos, a partir de la distancia temporal que los ubica fuera del orden de lo cotidiano. Luego de este espacio, el recorrido continúa en el Dormitorio, posiblemente el espacio

más controversial y provocador de esta obra. Aquí el visitante ineludiblemente observa, y aún más, es parte de una escena cotidiana del ámbito privado, donde una pareja descansa en una cama matrimonial. “[...] un golpe de liberación propinado por una juventud sofocada a una sociedad pacata [...]” (MAMBA, 2015:31).

Dormitorio (derecha). (MAMBA, 2015)



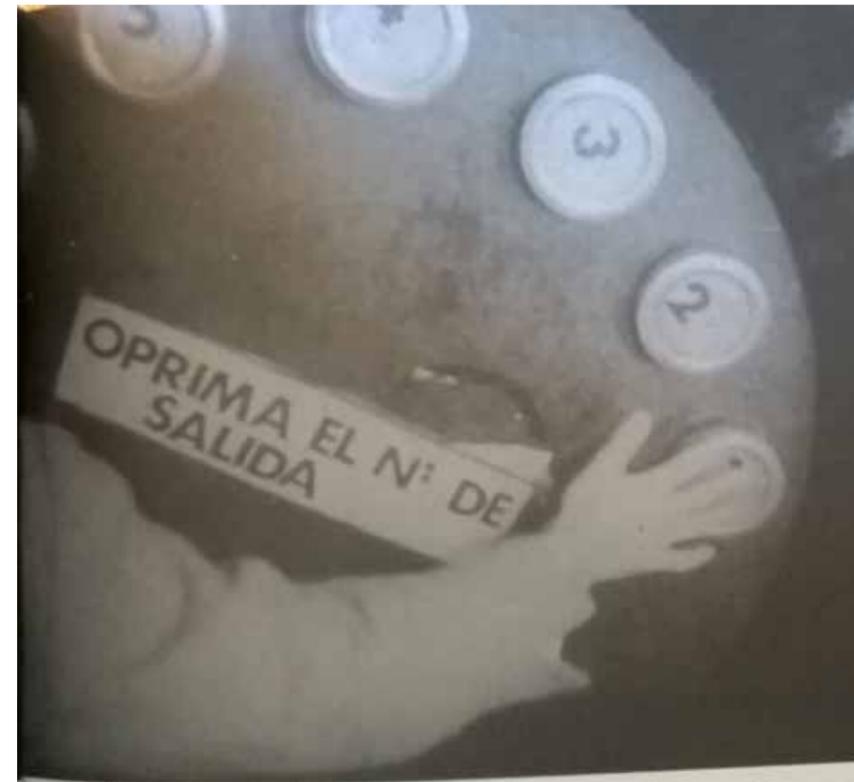
Esta primera etapa del recorrido ya define el carácter lúdico y provocador del resto. Aquí ya puede detectarse el nuevo rol de la tecnología y los medios de comunicación en el arte, junto con la necesidad de invadir la privacidad del espectador, no pudiendo escapar o evadir situaciones de la vida cotidiana. El consumo de objetos que propone la sociedad de masas estimula la utilización -y el ciclo de desecho y nueva adquisición- de elementos que sirven al con-

la sede de la Facultad de Filosofía y Letras [...] y contenía la frecuentada librería Verbum y los bares favoritos de los intelectuales y los estudiantes [...]” (King, 1985:25).

Continuando el recorrido, la tercera estación de La Menesunda es el Túnel de neón, al que se accede desde un vano muy estrecho y se recorre a lo largo para volver a ingresar por la escalera inicial. Este túnel de neón, como reflejo de las luces y la vida nocturna de la calle Florida y del microcentro de Buenos Aires, nos permite ingresar en la cuarta instancia del recorrido. Nos recibe un espacio acolchonado y revestido íntegramente por productos de belleza, entendido como el interior de una cabeza femenina, donde dos personas ofrecen un masaje o un maquillaje al visitante. Ingresando en un canasto giratorio de hierro y plástico de colores se puede acceder a dos nuevos recintos. El primer acceso desemboca en un angosto pasillo que, achicando todas sus dimensiones y rodeado por unos “intestinos” de polietileno, termina en un pequeño espacio desde el que se contemplan escenas tomadas de películas de Ingmar Bergman. El segundo pasillo conforma La Ciénaga, espacio mullido y de colores fríos, por el que se accede a un lugar de dimensiones muy reducidas y con olor a dentista donde sólo hay un enorme dial numérico de teléfono con la indicación de “Oprima el N° de salida”. El paso por una heladera Siam con temperaturas frías, permite el ingreso al bosque de formas y texturas, donde una diversidad de elementos colgantes ásperos y suaves resultan inevitables al paso del público. Por último, se accede a un espacio octogonal lleno de espejos, donde el ingreso a una cabina de acrílico en el centro activa los ventiladores y las luces negras haciendo volar papel picado.



Intestinos.



Teléfono. (MAMBA, 2015)



Cultura Andante. “Viaje a los 60 con 'La Menesunda'”.
<http://pumpet7.tumblr.com/post/133445662626/la-menesunda-de-marta-minujin-creo-que-el-arte> (agosto, 2016)

Este espacio final con el olor a fritura de la Avenida Corrientes, donde las miradas se repiten infinitamente, “era la confrontación final con la vanguardia, con la brutal transformación del arte y con el propio ego”.

La noción de recorrido de esta obra buscó representar la ciudad en su cotidianeidad, traducida en las sensaciones abstractas que se generan en ella. Podría pensarse a esta reconstrucción del recorrido urbano en vinculación con la actitud de flâneur, como actitud burguesa de “curiosear” la ciudad en el tiempo libre. En este sentido, la multiplicidad de estímulos del paisaje urbano puede comprenderse como puntapié para la creación de este artificio. Sin embargo, la posición activa en la experimentación de la obra por parte del visitante, permite asociar este tipo de recorridos a las experiencias de las derivas situacionistas, donde la caminata por la ciudad se define por emociones y situaciones espontáneas, generando un carácter lúdico. En un momento político-cultural de manifestaciones y revoluciones, es decir de acción, la vivencia corporal y activa en el arte se vuelve necesaria. A partir de esto, la construcción de un simulacro de recorrido buscó generar sensaciones genuinas, pero a partir de un artificio. La sensación de ciénaga, los ruidos de intestinos, o el olor a fritura no son reales pero sí evocan una sensación real a quien recorre la obra. De esta manera, podemos vincular La Menesunda con la teoría generada por Guy Débord¹⁰ sobre la construcción de la irrealidad. “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, ahora se aleja en una representación” (Débord,1967:8).

Los recorridos por la ciudad que dan origen a esta obra resultan posibles ante la existencia de un tiempo de ocio, es decir en principio un tiempo no-productivo¹¹. Este tiempo exige la creación de un mercado para las nuevas necesidades de entretenimiento, donde se establece una relación estrecha entre la juventud y el consumo, gracias a un contexto de recuperación económica de posguerra. Los Estudios Culturales (CCCS, Birmingham) en la década del cincuenta propusieron la noción de subcultura¹² como un modelo

10. Filósofo, escritor y cineasta francés nacido en 1931, Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Situacionista.

11. Sin embargo, Débord entenderá en la posmodernidad un “tiempo espectacular” que establecerá al tiempo de ocio como un acuerdo perverso para mantener intacto el tiempo productivo, es decir que este falso pacto anula cualquier existencia de tiempo fuera de la producción

12. Término ya utilizado por la Escuela de Chicago en la década del 20 para analizar las pandillas delincuentes.

para estudiar la juventud, donde el consumo cultural define sus identidades. Hedbige (2002) entendió a la subcultura como un grupo que rechaza a la cultura dominante a través de la creación de un estilo particular. Este estilo estaba entonces en función del consumo de determinada ropa, vehículos, música, espacios de ocio, lenguajes, etc. Los niños del baby boom convertidos en una juventud revolucionaria crearon su sentido de pertenencia y de diferenciación del mundo adulto a partir de una apropiación material y simbólica de bienes culturales. Aquí vale mencionar el trabajo de Pujol (2002) donde sitúa en la década del sesenta la consolidación en Argentina del concepto de juventud, donde la aparición de la adolescencia volvería manifiestas



Bosque de texturas. (Pilar Altillo, 2015).



Habitación octogonal de espejos. (MAMBA, 2015)

las necesidades de una porción de la sociedad que quedaba enmarcada entre dos etapas claramente consolidadas, la niñez y la adultez.

El Di Tella ocupa un rol fundamental en la creación estética de una nueva subcultura de la juventud de Buenos Aires. Sobre esta situación, “Goldar ha puntualizado que a principios de los años cincuenta, ‘la moda juvenil como tal, prácticamente no existe. Lo corriente es copiarse de los mayores, vestirse de grande’. Después de 1956, hubo una creciente percepción de un mercado juvenil, y empezaron a surgir nuevos estilos. El Di Tella se transformaría en uno de los centros de la moda porteña y muchos de los artistas que estuvieron estrechamente relacionados con él fueron o llegaron a ser diseñadores de modas”. (King, 1985:24)

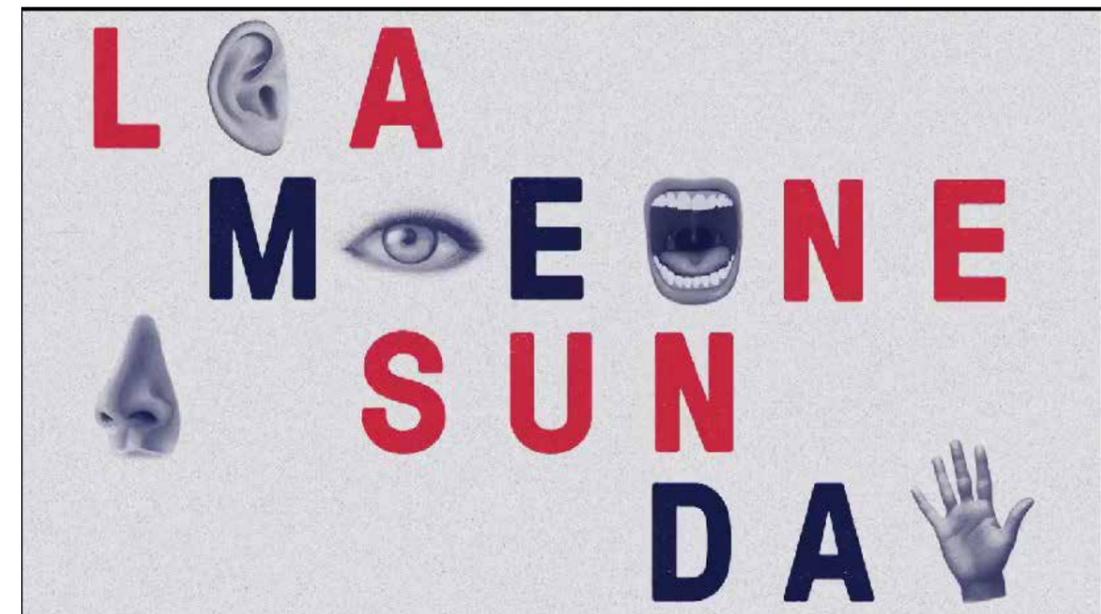
Las huellas de La Menesunda

“[La Menesunda] es en lo material, tan igual a la anterior que es lo más diferente de aquella que podamos imaginar en términos conceptuales.” (Molina, 2015). Siguiendo la línea que plantea Daniel Molina frente a la experimentación de la obra reconstruida, cabe pensar que si cada obra es propia de su época y encuentra en su coyuntura nuevas significaciones, entonces aún reproduciéndose con la mayor exactitud, se abre la posibilidad de una resignificación eterna y constante de todas las obras artísticas hasta ahora producidas. Esto implica pensar a la producción, así como a la reproducción, como reflejo de la transformación de los procesos culturales. Sin embargo, además de este lugar pasivo como reflejo o espejismo, puede concebirse el rol del arte como agente transformador de la sociedad, motorizando una renovación cultural. Su rol como catalizador puede darse a través del quiebre de barreras culturales establecidas -ruptura- o a través del recuerdo de otro espíritu de tiempo que incentive al cambio -memoria-.

Podría entenderse a la obra de 1965 como una arqueología de su propia contemporaneidad, donde se retomaron de la vida diaria los ritos cotidianos y los elementos que integran el nuevo entorno del hogar porteño, como el televisor, el teléfono y la heladera. Sin embargo, la obra del 2015 está construyendo una arqueología del ayer, al proponer al participante una relación con elementos que ya no forman parte de la cotidianeidad de la sociedad presente, sino que son restos y huellas de una época pasada. Inmersa en una cotidianeidad tecnológica y consumista cada vez más acentuada, la sociedad del segundo milenio ya no utiliza viejos televisores con perillas en sus casas, ni grandes teléfonos con dial circular y, por supuesto, ya no son televidentes de “El club del clan” o las peleas de Bonavena. Todos estos elementos, como sucesión de imágenes en la retina, apuntan a una reconstrucción mental de un pasado perdido, y tal vez añorado. Resulta interesante pensar que tal vez,

tanto la primer Menesunda como la segunda, se proponen pensar desde un tiempo distinto al presente. Mientras la primera, a través de la ruptura, se situó en el futuro, dando un salto hacia adelante y dejando atrás un pasado agotado; la segunda, se sitúa en el tiempo pasado, alejándose de la situación actual y de la sociedad del presente.

La contradicción inherente a la reproducción de la obra de arte queda evidenciada en la enunciación de Minujín ante una entrevista publicada en 1985, donde con seguridad afirmaba: “No hay que mirar para atrás, mirás para adelante. Fue genial, pero fue; entonces no podés seguir pensando en lo que fue; además ya no va a volver a ser” (King, 1985:246). Sin embargo, ante el Diario La Nación en septiembre de 2015 comenta: “Partimos de fotos, videos y, sobre todo, de mis recuerdos para reconstruirla lo más exactamente posible. Actualizarla no tiene gracia. La idea es volver atrás” (Zacharías, 2015). Aun con la mirada esperanzada de mitad de los ‘60, o con la lectura nostálgica de un pasado enérgico y prometedor, cada una de las dos Menesundas nos está contando otra historia que será siempre la que acontece en su presente.



Presentación audiovisual de *La Menesunda* según Marta Minujín. (MAMBA, 2015)

Bibliografía

- Arce Cortés, Tania. 2008. "Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles, ¿homogeneización o diferenciación?". Universidad Iberoamericana, México D.F.
- Benjamin, Walter. 1936. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" reproducido en <http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> (Noviembre 2015).
- Borges, Jorge Luis. 1925. Prólogo. En: Luna de enfrente. Proa, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis. 1971[1956]. Ficciones. Alianza Emecé, Madrid.
- Clarke, John. Hall, Stuart. Jefferson, Tony. Roberts, Brian. 1976. "Subcultures, cultures and class: a theoretical overview". En: Hall, Stuart. Jefferson, Tony. *Resistente thought Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*. Centre of Contemporary Studies, University of Birmingham, Birmingham.
- Debord, Guy. 1967, La sociedad del espectáculo. Ediciones Naufragio, Santiago de Chile. Tercera edición.
- Fajardo Fajardo, Carlos. 2009. "De la contemplación estética a la interacción participativa". En: *Enunciación*, Año XIV, núm. 2 (julio-diciembre):42-50. Bogotá (ISSN:0122-6330).
- Giunta, Andrea. 2008. Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta. Siglo XXI, Villa Ballester.
- Hedbigge, Dick. 2002. Subcultura: el significado del estilo. Paidós Comunicación, Barcelona.
- Huysen, Andreas. 1994. "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo". En: *Criterios*, núm. 31 (enero-junio): 151-176. La Habana. <http://www.criterios.es/pdf/huysenacumulacion.pdf> (Abril 2016)
- Jelin, Elizabeth. 2001. "De qué hablamos cuando hablamos de memorias?". En: Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Capítulo 2. Siglo XXI, España.
- King, John. 1985. *El Di Tella*. Arte Gaglianone, Buenos Aires.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria*. Paidós, Barcelona.
- Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [MAMBA]. 2015. La Menesunda según Marta Minujín. MAMBA, Buenos Aires.
- Molina, Daniel. 2015, 18 de octubre. "Nueva visita al mundo feliz de La Menesunda", *Diario La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/1837461-nueva-visita-al-mundo-feliz-de-la-menesunda> (Octubre 2015).
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [MALBA]. 2002. Marta Minujín. *Obras 1959-1989*. MALBA, Buenos Aires.
- Pujol, Sergio. 2002. *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Emecé, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul. 2004 [1985]. *Tiempo y narración*. Configuración del tiempo en el relato histórico. Siglo XXI: México. Quinta Edición.

Zacharías, María Paula. 2015, 29 de septiembre. "Tiempo de revival: del huevo a la menesunda, el arte de los 60 se ve hoy", *Diario La Nación*, <http://www.lanacion.com.ar/1832026-tiempo-de-revival-del-huevo-a-la-menesunda-el-arte-de-los-60-se-ve-hoy> (Octubre 2015).

Fuentes Gráficas

IMAGENES 01-02-03-04-05-06-11-14. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [MAMBA]. 2015. La Menesunda según Marta Minujín. MAMBA, Buenos Aires.

IMAGEN 07-10-12. Getty Images. "La Menesunda by Marta Minujín". (Noviembre 2015)

07. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/tunel-de-ne%C3%B3n-room-is-seen-during-la-menesunda-show-an-news-photo/492825900>

10. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/tunel-de-ne%C3%B3n-room-is-seen-during-la-menesunda-show-an-news-photo/492825900>

12. <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/tunel-de-ne%C3%B3n-room-is-seen-during-la-menesunda-show-an-news-photo/492825900>

IMAGEN 08. King, John. (1985), *El Di Tella*, Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, pp. 107

IMAGEN 09. <http://www.diariobae.com/wp-content/uploads/2015/10/32-Josefina-Tommasi-7006-copy.jpg> (Noviembre 2015)

IMAGEN 13. Pilar Altilio. "La Menesunda según Marta Minujín. Su reconstrucción en el MaMBA"

http://www.arte-online.net/Notas/La_Menesunda_por_Marta_Minujin (Noviembre 2015)

IMAGEN 15-16. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires [MAMBA]. 2015. "La Menesunda según Marta Minujín" https://www.youtube.com/watch?v=4CRAq6c3_H8 (Noviembre 2015)