

## Las ambivalencias de Marta Minujín

### Marcelo Expósito

#### Marta Minujín. OBRAS 1959-1989

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Avda. Figueroa Alcorta 3415, Buenos Aires. <http://www.malba.org.ar>

Hasta el 7 de febrero de 2011

#### Marta Minujín. MINUCODEs

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, Avda. Américo Vespucio, 2, Sevilla. <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/>

Hasta el 6 de febrero de 2011

En torno a la voluminosa retrospectiva del MALBA gravitan otras apuestas internacionales para recuperar la relevante obra histórica de Marta Minujín (n. Buenos Aires, 1941). Entre ellas se cuenta la "revisitación" de *Minucode* en el CAAC, proveniente de la Americas Society de Nueva York, donde se produjo esa obra originalmente en 1968. Ello deriva en una doble valorización del logo-Minujín: institucional (se evidencia la solidez de su trayectoria) y comercial (la acotación temporal de la retrospectiva no descarta obra objetual reciente dirigida al mercado; y casi sonroja la evidencia con que la revisitación del CAAC adjunta, a la instalación multiproyección reconstruida, fotografías e incluso documentos epistolares y administrativos reproducidos, en muchos casos enmarcados y ¡firmados con fecha de 2010!). En ese aspecto ambivalente, las exposiciones son estrictamente coherentes con el propio trabajo de Minujín.

La labor de la curadora invitada del MALBA Victoria Noorthoorn es muy detallista: su narración clasicista (una teleología que avanza en una linealidad casi imperturbable) establece una periodización bien estructurada que cataloga con rigor y acota sucesivas fases en un vertiginoso corpus de obra. La mitopoiesis-Minujín tiene un mito de origen: *La destrucción* (1963) de su obra en París mediante un proto-happening en el que participaron algunos *nouveaux-réalistes* (Pierre Restany fue su mentor).

Sus esculturas blandas de colchones, y otro proto-happening que, fuera de control, hizo reventar en directo un programa televisivo de gran audiencia (1964), se revelan como transición hacia *La menesunda* (con Rubén Santantonín, 1965), su primera obra clave y primer exitazo mediático: transformó el Instituto Di Tella de Buenos Aires en una instalación de dieciseis "situaciones" para la experimentación sensorial en grupo. *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) constituye ya un convincente happening, planeado en conexión internacional —frustrada— en tiempo real por satélite con Allan Kaprow y Wolf Vostell. Convocó, agredió sensorialmente y manipuló a decenas de celebridades en un éxtasis mediático que, emparejado con *La menesunda*, nos permite singularizar tempranamente las piezas de la eficaz máquina-Minujín: el humor no exento de picardía, el impulso a la participación mediante el juego, la desestabilización calculada de situaciones de orden y su relación ambigua con la erótica de la fama.

### Un arte de los medios

Noorthoorn describe el influjo que el humus de la vanguardia porteña tuvo sobre la práctica de Minujín. Originalmente el entorno de Alberto Greco, y más tarde las reflexiones generadas alrededor de Oscar Masotta a propósito del happening y las teorías sobre los medios de comunicación de Marshall McLuhan. Pero es justo reconocer que la simplificación con que Minujín adapta la sofisticación analítica y programática del manifiesto colectivo *Por un arte de los medios de comunicación* (enunciado por Masotta, Roberto Jacoby y Raúl Escari en 1966), compensa sin embargo el voluntarismo experimental de éstos con una contundencia asombrosa en la capacidad

que Minujín tiene de producir acontecimientos a gran escala, donde los propios medios de comunicación se ven a la vez tematizados e instrumentalizados.

En cambio, el intento de Noorthoorn por interpretar en retrospectiva el plus político de la obra que Minujín desarrolla posteriormente, en un clima internacional tumultuoso, parece algo impostado. Por ejemplo: el periodo de inmersión de Minujín en la contracultura lisérgica estadounidense (1968-1970) conduce sin duda a que la matriz originaria de *La menesunda* derive en propuestas para inducir contraconductas que vibran entre la micropolítica y la cultura popular de masas. Pero, para percibir el abismo que separa el tipo de relacionalidad que promueve Minujín y otras que la misma época fecunda, basta con contrastar *Importación-exportación* (1968) —su proyecto de importar la cultura hippie a Buenos Aires, exhibido en el Di Tella— con la virulencia de la exposición colectiva *Experiencias 68* —en el mismo Di Tella— como respuesta a la dictadura del general Onganía, o con el modelo de investigación extradisciplinar y de ambientación multisensorial desbordado hacia el activismo político que ejerció también en ese año *Tucumán arde*.

1971-1974: Minujín orquesta en Nueva York "híbridos inclasificables que cruzaban los géneros del happening, la performance, la ópera, el teatro y el cine" —a destacar *Kidnapping* (1973) e *Imago Flowing* (1974), donde resuenan las puestas en acto colectivas del Living Theatre, si bien más contenidas—. 1978-1983: monumentos efímeros en América latina para resignificar mitos colectivos: una reproducción tumbada —antifática— del Obelisco de Buenos Aires (1978, en situación de dictaduras militares) o un partenón formado por libros (1983, a la semana de comenzar el proceso democrático argentino). 1985: paga a Warhol la deuda externa argentina con choclos (mazorcas de maíz). 1987: fumiga Buenos Aires con perfume para "producir una sensación de participación agradable". 2009: pone a los transeúntes de una gran avenida a jugar en rayuelas de colores sobre el pavimento.

Esta lectura en *fast-forward* de las fases finales del relato-Minujín nos permite plantear cómo la capacidad que Noorthoorn demuestra para organizar la información histórica invita a interpretaciones potenciales del trayecto de Minujín que su método narrativo sólo podría efectuar de haberse dotado de herramientas analíticas menos atadas a los tópicos idealistas sobre el arte como "libertad, vorágine, exceso, egocentrismo, fiesta, pura creatividad y locura" (aun sumando a ello un genérico "espíritu crítico"). ¿Qué podríamos deducir del trayecto de Minujín, a tenor de las hipótesis según las cuales el capitalismo ha desarrollado su propia transformación incorporando las experimentaciones antiinstitucionales o creativas de las décadas de 1960-1970? Mientras Luc Bolanski y Eve Chiapello afirman que la "crítica artista", la contracultura del 68, es el nuevo espíritu del capitalismo, Suely Rolnik piensa que la subjetividad creativa que se oponía eficazmente a la rigidez identitaria impuesta por las dictaduras, se ha convertido después en la "personalidad flexible" (móvil, innovadora, participativa) requerida por el neoliberalismo.

Paolo Virno califica de ambivalente la posición del sujeto que sobrevive en el mercado postfordista mediante el cálculo de oportunidades: se ve impelido a destacar su singularidad, apropiándose de los actos de cooperación que sin embargo ha de producir. Pensar críticamente cómo los cambios históricos han variado la función que cumplieron las experiencias contraculturales no significaría descalificarlas: apuntaría más bien a evitar su reivindicación acrítica, la afirmación idealista de su vigencia; a deducir cuáles son sus actuales ambivalencias.