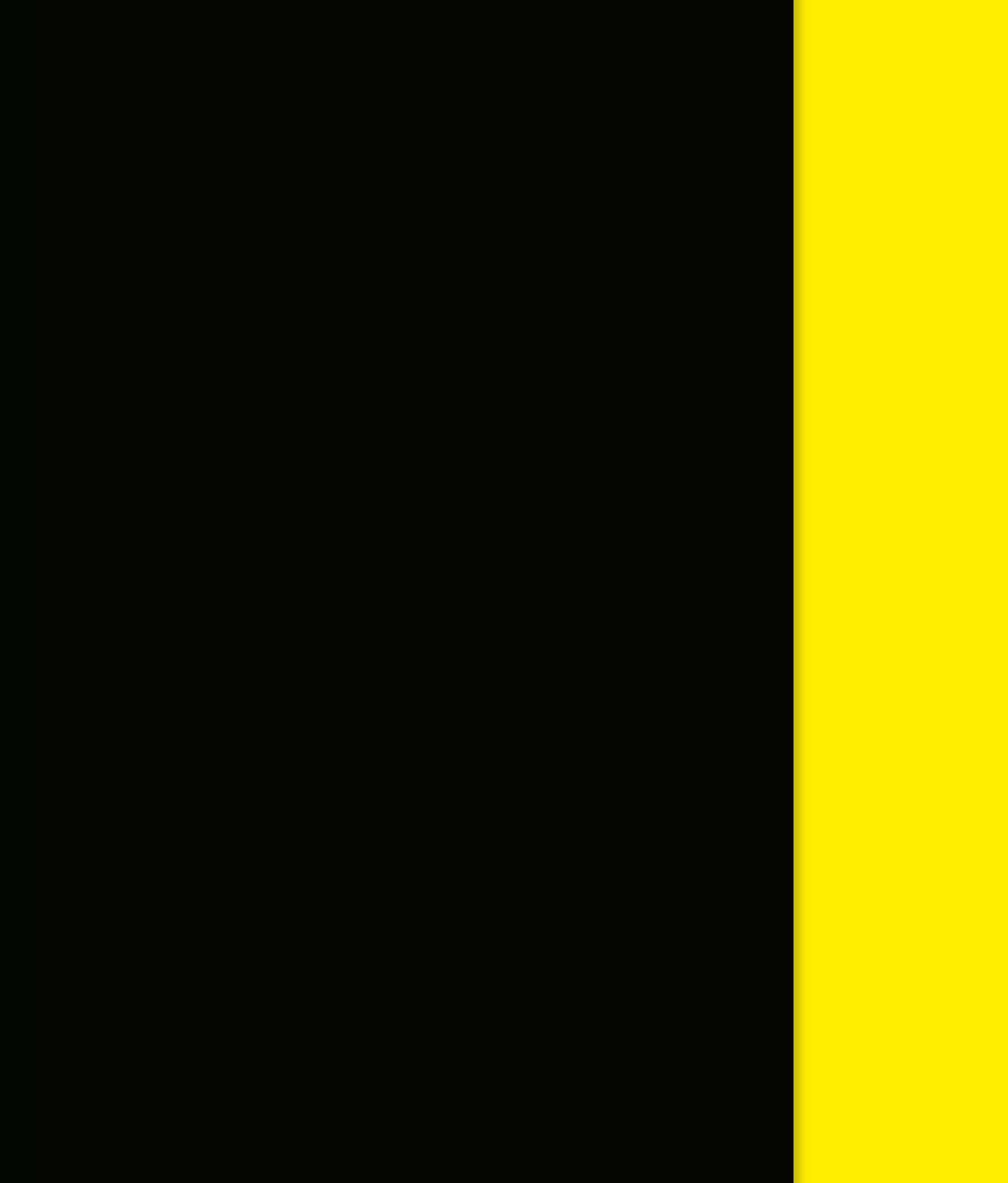




MARTA MINUJÍN

OBRAS 1959 - 1989



Tapa:

Marta Minujín junto a una de sus obras presentadas en la exposición colectiva *El hombre antes del hombre*, 1962.

Contratapa:

Freaking on Fluo, 2010

Cat. 14

malba  Fundación Costantini

Buenos Aires, Argentina
2010

Malba – Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Presidente **Eduardo F. Costantini**

Vicepresidente **Mauro Herlitzka**

STAFF

Curador en Jefe

Marcelo E. Pacheco

Gerente General

Emilio Xarrier

Asistente

María Costantini

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistentes **Jorge Cícero – José Luis Rial**

Montaje

Fernando Brizuela – Mariano Dal Verme –

Andrés Toro

Coordinación de Exposiciones

Socorro Giménez Cubillos

Coordinación de Producción

de Exposiciones

Victoria Giraudó

Registro y Documentación

Cintia Mezza

Asistente de Curaduría

María Laura Paredes

Programas Educativos

Florencia González de Langarica

Asistente **Laura Scotti**

Asesora Pedagógica **María Eva Llamazares**

Educadores **Solana Finkelstein –**

Alejandro Rozenholc – María José Kahn

Silva – Diego Murphy – Daniela Seco –

Martín Lanezan

Cine **Fernando Martín Peña**

Asistentes **Lucas Álvarez Kovacic –**

Maximiliano Basso Gold

Ayudantes de Sala **Alejandro Intriéri –**

Manuel Pose – Rafael Mediavilla

Literatura **María Soledad Costantini**

de Muniz Barreto

Asistentes **Carla Scarpatti –**

Magdalena Arrupe

Administración

Cinthia Moreno

Asistentes

Rocío González – Melisa Tandecarz

Recursos Humanos **Paula Cantariño**

Comunicación **Guadalupe Requena**

Diseño Gráfico **Fabián Muggeri**

Marketing Cultural y Fundraising **Julián**

Rosner

Asistente **Romina Pérez**

Tiendamalba **Facundo De Falco**

Asistentes **Juliana Eguía – Horacio Cornejo**

Atención al público **Clara María España –**

Mauricio Sosa – Ana Braconi Quinteiro –

Ana García Gibson

Sistemas **Javier Séré**

Intendente **Daniel Pepe**

Jefe de Mantenimiento

Rodrigo Julián López

Asistente **Rodrigo Martín Darricades**

Técnicos de Mantenimiento Edificio

Araldo Coronel Veira – Sam Toni

Alejandro Cuba – Héctor Rodríguez –

Heriberto Rodríguez –

Juan Carlos Carrizo

Orientadores de Sala

Gabriela Albornoz – Juan Valenzuela

Cruzat – Patricia Busoni – Valeria

Nakielski – Leonardo Belvedere – Jaime

Gutiérrez Fera – María Eugenia Estévez

Fager – Silvana Suárez – Patricia

Casidis – María Laura Guerín Bozzano

Auditorio **Andrés Smith**

Proyectoristas

Evangelina Loguercio – Georgina Tosi

Informes y Cajas

Carolina Bellomo – Mónica Lizzi –

Carlos Orlando – Mariana D. Muñoz –

María Marta Mongelli – Gerardo Barreto –

Fiorella Tálamo

Maestranza **Laly Largo Torres –**

José Insaurrealde – Julio César Calgaro

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

Comisión Directiva

Presidente **Miguel Menegazzo Cané**

Vicepresidente **Horacio Areco**

Tesorero **David Eric Weseley**

Prosecretaria **Sofía Inés Weil**

Vocales Titulares

Amalia Monpelat

Elena Nofal

Vocales Suplentes

Victoria de Carabassa

Comisión Revisora de Cuentas

Miembros Titulares

Margot Carlés

Catalina Grether

Myriam Costa

Miembros Suplentes

María Julieta Iturete de Martín

Luis Orellano



MARTA MINUJÍN

OBRAS 1959 - 1989

Buenos Aires, Argentina
2010

EXPOSICIÓN

Marta Minujín. Obras 1959-1989

Del 26 de noviembre de 2010 al 7 de febrero de 2011

Curadora invitada: Victoria Noorthoorn

Asistente: Jimena Ferreiro Pella

Coordinación de producción: Victoria Giraudo

Diseño y Producción de montaje: Gustavo Vásquez Ocampo

Co-producción de montaje: Javier Jusid

Realización de montaje: Jorge Cicero, José Luis Rial, Mariano Dal Verme, Fernando Brizuela y Andrés Toro

Coordinación logística: Socorro Giménez Cubillos

Producción de video: Daniela Muttis (edición); Cristina Blanco y Jimena Ferreiro Pella (guiones)

CATÁLOGO

Diseño gráfico: Fabián Muggeri

Producción de contenido: Victoria Noorthoorn, Cristina Blanco, Victoria Giraudo, Jimena Ferreiro Pella, Javier Villa

Coordinación editorial: Socorro Giménez Cubillos

Traducción al inglés: Jane Brodie

Traducción al español: Alicia Di Stasio

Imágenes de obras y documentos:

A menos que se indique lo contrario, todas las imágenes proceden del Archivo Marta Minujín.

Images of works and documents:

Unless otherwise indicated, all images belong to the Marta Minujín Archive.

Créditos fotográficos:

Pedro Roth: p. 43 (der.), p. 44 (arr.), p. 45 (arr.), p. 46 (izq. arr.), p. 47 (salvo der. arr.), p. 50 (der.), p. 56 (ab.), pp. 58-59 (salvo der. ab.), pp. 60-63, pp. 70-73 (salvo color), pp. 74-75 (salvo 74 centro), pp. 80-81, p. 84, p. 102-103, p. 106 (izq.), p. 110 (der. ab.), pp. 118-119 (salvo 118 izq. arr.), pp. 120-125

Oscar Balducci: p. 44 (ab.), p. 45 (ab.), p. 47 (der. arr.), p. 59 (ab. der.), p. 78, p. 79 (ab.), pp. 82-83 (filminas y diapositivas)

José Cristelli: p. 56 (arr.)

Horacio Mosquera: p. 57 (izq.)

Gustavo Barugel: p. 46 (ab.), p. 79 (arr.), p. 118 (izq. arr.)

Gustavo Sosa Pinilla (Cortesía Fundación Proa): p. 57 (der. ab.)

Rubén Santantonín: p. 48 (der. ab.), p. 82 (izq. ab.)

Shunk-Kender ©Roy Lichtenstein Foundation: p. 5, p. 50 (arr.), pp. 51-53, p. 135 (der. ab.)

Eduardo Comesaña: p. 74 (centro)

Leonard Le Grand: p. 87 (arr.), p. 89 (salvo izq. arr.)

Simon English: p. 92 (arr.), p. 93 (der. arr. y centro)

Michael Breed: p. 92 (centro)

Jon-Eric Eaton: p. 93 (izq. ab.)

Sherry Suris: p. 90 (centro)

Lisbeth Marano: p. 91 (arr.)

John Milisenda: p. 91 (ab. y centro)

Luz Elena Castro: p. 117 (der. arr.)

Studio of John-David Biggs: p. 114 (der. ab.), p. 115

Malba agradece a las siguientes instituciones y personas:

Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museum Art Center Buenos Aires (MACBA); Lilian y Mario Rodero; Mauro Herlitzka; Carlos Pedro Blaquier; Fabio Miniotti; Enrique Faría; Estrellita B. Brodsky; Nelly Ruvira de Di Tella; Miguel Fuks; Gustavo Teller; Marion Eppinger; Galería Ángel Guido Art Project (Adriana Martínez Vivot); Fundación Telefónica (Alejandrina D'Elía); Americas Society (Gabriela Rangel e Isabella Villanueva); Biblioteca Raquel Edelman del MNBA (Alejandra Grinberg); Rodrigo Alonso; Lichtenstein Foundation, New York (Shelley Lee y Natasha Sigmund); Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou (Yekhan Pinarligil y Annalisa Rimmaudo); Clelia Taricco; Universidad Torcuato Di Tella (Verónica Cánepa y María Alejandra Plaza); Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Darko Bozidar Sustersic, Andrea Giunta, Cristina Rossi, Lisa Di Cione); Patricia Artundo, Benjamín Cosentino, Jorge Castillo; Archivo Editorial Atlántida (Carlos Jiménez, Jorge de Luján Gutiérrez); Alicia Di Stasio y Mario Valledor; Laura Gerscovich; Francesca Sonara. Y muy especialmente a Marta Minujín.

Marta Minujín agradece

A mi marido, Bebe Gómez Sabaini, quien me acompañó en la adversidad y la buenaventura de mi vida con el arte. A todo mi equipo del taller, Inés, Gaby, Miguel, Sergio, Lili y Cecilia; y a mis amigos Mario y Lilian Rodero por su incondicional apoyo.

A Victoria Noorthoorn, por todo su empeño y la inteligencia con que resolvió las dificultades de mostrar mi obra.

A Victoria Giraudo y a Gustavo Vásquez Ocampo, por todo el acompañamiento con tan buena onda, y a Eduardo F. Costantini y Marcelo E. Pacheco, por haber tenido la idea de invitarme.

Victoria Noorthoorn agradece

Mi mayor agradecimiento a Marta Minujín por invitarme a desarrollar este proyecto; por su gran generosidad y confianza.

A Malba-Fundación Costantini, y especialmente a Marcelo E. Pacheco, por su apoyo. A su equipo, integrado por Victoria Giraudo, Gustavo Vásquez Ocampo, Socorro Giménez Cubillos y Fabián Muggeri.

A mi equipo de investigación: Jimena Ferreiro Pella, Cristina Blanco y Javier Villa, por su dedicación y entrega.

A Carlos Gamarro, por sus consejos e incondicional apoyo.

Noorthoorn, Victoria
Marta Minujín: obras 1959-1989 / Victoria Noorthoorn; Jimena Ferreiro Pella; Javier Villa. - 1a ed. - Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010. 100 p. ; 23x27 cm.

Traducido por: Jane Brodie y Alicia Di Stasio
ISBN 978-987-1271-29-0

1. Catálogo de Arte. I. Ferreiro Pella, Jimena II. Villa, Javier III. Brodie, Jane, trad. IV. Di Stasio, Alicia, trad. V. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 28/10/2010

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini

Malba - Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina | octubre de 2010

Primera reimpresión: enero de 2015

Socios corporativos



Auspiciantes



Mercedes-Benz

Bloomberg

Soporte tecnológico



Medio asociado



Con el apoyo de



ÍNDICE

- 9** **Presentación**
Eduardo F. Costantini
- 11** **El vértigo de la creación**
Victoria Noorthoorn
- 41** **Obras**
Textos de Jimena Ferreiro Pella
- 127** **Marta Minujín. Una biografía**
Javier Villa
- 161** **Cronología artística internacional**
Victoria Giraudó
- 183** **Bibliografía**
Cristina Blanco
- 201** **Documentos**
- 221** **Lista de obras**
- 233** **English Texts**



Marta Minujín delante de una
de sus primeras obras, 1962

PRESENTACIÓN

A nueve años de haber inaugurado Malba hemos logrado concretar una asignatura pendiente: producir una gran retrospectiva de Marta Minujín, una artista ícono del arte argentino.

Marta es, sin dudas, uno de nuestros artistas locales con más llegada a la gente; famosa desde los años 60 por ser de avanzada, por sus audaces obras con colchones y por presentar los novedosos *environments* y *happenings* en el Instituto Di Tella. Más tarde, redobló su popularidad con las obras de participación masiva desde fines de los años 70, con el colosal *Partenón de libros* que marcó el comienzo de la democracia en 1983.

Salvo algunos especialistas en el tema, el público en general conoce poco de su vastísima labor. Marta comenzó a incursionar en la escena artística a los 16 años, tenía 23 cuando ganó el Premio Instituto Torcuato Di Tella del 64 y desde entonces no paró ni un minuto. Sigue siendo una incansable trabajadora, profesional y organizada, que ha realizado innumerables proyectos en prestigiosos espacios de diferentes ciudades del mundo. Siempre fue reconocida y avalada por los más influyentes críticos de arte de cada momento y estuvo en relación con otros artistas argentinos e internacionales de renombre, con quienes en muchas oportunidades desarrolló interesantes obras en colaboración.

Esta exposición dedicada a Minujín continúa la línea de muestras en Malba sobre la aproximación al arte argentino a través de sus creadores más destacados del siglo XX, como lo fueron las retrospectivas de Xul Solar, Alfredo Guttero, Víctor Grippo, Jorge de la Vega, Oscar Bony o Guillermo Kuitca. En este caso, la curadora invitada Victoria Noorthoorn pautó un minucioso guión focalizado en los treinta años más intensos del trabajo de Minujín (1959-1989), al que sumó algunas obras actuales para dar cuenta de su carrera artística. Para lograr presentar su ambicioso plan curatorial, tuvo a su cargo un equipo de colaboradores e investigadores profesionales que trabajaron en directo con la propia Marta Minujín y sus asistentes, coordinado y pautado por el área de curaduría de Malba. La producción fue excepcional, porque, al contar con muy pocas obras tangibles (la mayoría fueron destruidas o deliberadamente efímeras), se recurrió a una inmensa cantidad de material fotográfico y fílmico de archivo que se reeditó y amplió, se grabaron relatos y se hicieron restauraciones, recreaciones y reconstrucciones de obra, entre otras cosas.

Además, al no existir ningún catálogo exhaustivo sobre su labor artística, la investigación de archivos fue un punto crucial en la elaboración de la muestra y del presente ejemplar, que esperamos se convierta en una lectura de referencia en el tema.

Expreso mi reconocimiento a todos los coleccionistas privados e instituciones que han cedido sus obras, ya que de no tenerlas hubiera sido imposible esta exposición. A Victoria Noorthoorn y a todas las personas que colaboraron y se comprometieron en consolidar su fantástico proyecto expositivo, les agradezco infinitamente.

Y un gran aplauso para Marta Minujín, y mi admiración por toda su trayectoria, por su contagiosa creatividad, por su coraje para asumir desafíos, por no conformarse con lo estándar e ir siempre para adelante.

Eduardo F. Costantini
Presidente
Malba - Fundación Costantini

EL VÉRTIGO DE LA CREACIÓN

Victoria Noorthoorn

ya no quiero simplemente
quiero hacer aquí
en este país que es el más
bello del mundo cosas maravillosas
todavía piensan en un arte
femenino un ser es un ser
y que importa el sexo
se necesita un artista para
crear y un artista para
interpretar

Se necesita un artista para
realizar y otros para mirar
El golpe de la realidad
ver en lo que es verdadero
no solo hay lo que vamos
viendo

hay momentos en que no se puede
hacer nada más que pensar

la acción constante es un bálsamo
contra la ansiedad
trabaja trabaja - el vertigo de la
creación - buscar ese momento en
que la realidad ^{es de verdad} ~~te recuerda~~ de
manera agradable - vivir en el
escenario creado por ~~uno~~ mismo
ser protagonista de tu propia
ambientación

Estos bien poder aguantar el no
hacer nada lo más interesante de
vivir es tu propia creación
trabaja en que las horas desaparecen
y vivir cualquier cantidad de cosas

Une métropole c'est avant tout une ville libre, dans ses aspirations, dans ses reflexes. Pas forcément autarcique ou universellement hégémonique; mais une ville où se ressent plus qu'ailleurs toute atteinte à la liberté du corps et de l'esprit, où la pratique de cette liberté, dans ses restrictions comme dans ses abus, est sujette à une constante redéfinition. Une ville où les intellectuels prennent parti pour telle ou quelle définition de la liberté, où la création artistique est le garant de ce facteur essentiel de la condition humaine. À l'occasion de mes conférences publiques et de mes contacts individuels, combien de fois ai-je senti dans Buenos Ayres battre les pouls de cette liberté! Malheur aux cités qui renoncent, même temporairement, à cette essentielle exigence [...] La capitale argentine ignore peut-être sa propre province, mais elle sait déjà qu'elle ne peut échapper à son propre destin, qui est à l'échelle du monde¹.

Pierre Restany, "Buenos Ayres et le nouvel humanisme" (1965)

Al releer estas líneas escritas en enero de 1965 por el crítico francés Pierre Restany (1930-2003) sobre la efervescencia cultural que encontró en la ciudad de Buenos Aires, no pude sino pensar que sus mismas palabras bien podrían aplicarse a la producción artística de Marta Minujín. Mediante esta analogía, entre la vorágine de una importante ciudad en plena expansión cultural a los ojos de un célebre crítico de arte y el ritmo y la envergadura propios de la producción de Minujín, intento dar cuenta de la complejidad y escala que caracterizaron su producción desde los tempranos años 60 y por lo menos durante las siguientes tres décadas de su incansable actividad, el período que esta exposición cubrirá de manera más exhaustiva. Quisiera subrayar tres claves que aquí provee Restany para intentar abordar la megapropuesta Minujín, a saber: la capacidad de una constante redefinición (cuyo corolario es la resistencia a una fácil categorización), la posibilidad de imaginar un destino a escala mundial, y una fundamental convicción sobre la necesidad de afirmar, a cada paso, una libertad de cuerpo y de espíritu.

He elegido estas tres claves para orientar el presente ensayo, el cual, en sintonía con las formas de Minujín, mostrará caprichos de libertad aquí y allí que interrumpirán el propio texto, en un intento por acercarme a la manera en que la artista juega cotidianamente con el tiempo y con los conocimientos, yendo y viniendo mil veces mientras uno intenta caminar en firme y con calma, paso a paso. Y me permito, para comenzar entonces, una digresión: durante este último año de trabajo he aprendido que *Marta es y no es todo lo que creemos que es*. Quiero decir, *Marta es* libertad, vorágine, exceso, egocentrismo, fiesta, pura creatividad y locura, y asimismo, contrariamente a lo que quizás imaginaríamos, *Marta es*, también, método, precisión, rigor, resistencia, generosidad y espíritu crítico, así como una autogestora de proyectos artísticos como no ha visto la Argentina. Y me permito añadir que es un ser de una percepción expandida como pocas veces he conocido. Si pudiera continuar su experiencia *hippie* la continuaría cada día, con la convicción de que la libertad no es opuesta a la enunciación de un juicio crítico sino todo lo contrario. Y éste es el punto crucial que motivó mi aceptación a realizar una retrospectiva, por definición, *imposible*: la oportunidad de contribuir a acercar el pensamiento crítico de la obra de Marta Minujín a un gran público. Entiendo que éste hoy conoce poco su complejo entramado de investigaciones, en parte por las escasísimas exposiciones que se han organizado sobre la artista en nuestro país, ya que su última gran exposición sucedió hace once años en el Museo Nacional de Bellas Artes, por iniciativa de su director, Jorge Glusberg. Y éste es el objetivo principal, entonces, de este gran proyecto: puntualizar, a lo largo de la muestra y de este catálogo, el fundamental carácter crítico de la obra de Minujín, o, lo que es lo mismo, enfatizar su *pertinencia contemporánea*.

¿Por qué digo que ésta es una retrospectiva imposible? Porque durante el trabajo en esta exposición, nos hemos topado con la infinitud de proyectos e ideas que juntos conforman el universo Minujín, cuya complejidad es tal que se requerirán numerosas retrospectivas, realizadas por intelectuales de diversa visión y tenor y edad y

¹ Pierre Restany, "Buenos Ayres et le nouvel humanisme", *Domus*, Milano, n° 425, abril de 1965. Versión en español en revista *Planeta*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, n° 5, mayo/junio de 1965: "Una metrópolis es ante todo una ciudad *libre*, en sus aspiraciones, en sus reflejos. No necesariamente autárquica o universalmente hegemónica; sino una ciudad donde se siente más que en otras partes todo atentado a la libertad del cuerpo y del espíritu, donde la práctica de esta libertad, en sus restricciones como en sus abusos, está sujeta a una constante redefinición; una ciudad donde los intelectuales tomen partido por una u otra definición de la libertad, donde la creación artística es la garantía de ese factor esencial de la condición humana. En ocasión de mis conferencias públicas y de mis contactos individuales, ¡cuántas veces he sentido, en Buenos Aires, latir el pulso de esta libertad! Ay de las ciudades que renuncian, aun temporalmente, a esta exigencia esencial [...] La capital argentina ignora quizá su propia provincia, pero ya sabe que no puede escapar a su propio destino, de escala mundial".

nacionalidad, para poder comenzar a aproximarnos con mayor justeza a la densidad y variedad de sus propuestas. En esta exposición puntual, nos interesa incitar al espectador a volver a mirar los proyectos emblemáticos de la artista con otros ojos, atendiendo a aspectos quizás antes no puntualizados, así como proveer una mirada sobre sus trabajos y proyectos menos conocidos. A lo largo de esta exposición y de este catálogo intentaremos, también, hacer accesibles las voces de quienes ya han apostado por la densidad y pertinencia de la obra de Minujín, a saber, Aldo Pellegrini, Rafael Squirru, Germaine Derbecq, Jorge Romero Brest, el propio Restany y Jorge Glusberg, por mencionar solo a algunos de los que se han jugado de manera contundente por su figura y por su propuesta. Esta exposición y este catálogo, por lo tanto, no tienen la pretensión de abarcar su producción, sino más bien de invitar al espectador y al lector a flexibilizar su mirada para quizás comenzar a encontrar dimensiones antes impensadas en los planteos de Marta Minujín, dimensiones que esperamos que otros investigadores tomen como desafíos o puntos de partida para futuras investigaciones.

Ahora bien, un aspecto importante a anotar en esta breve introducción se refiere a la metodología de trabajo adoptada. Tanto para el armado de la exposición como de este catálogo, hemos utilizado como fuentes primarias las (escasas) obras existentes y, sobre todo, el archivo que es propiedad de Marta Minujín. Todo lo cual responde a otra característica de la producción material de la artista: su fragilidad. La pomposidad de sus objetos, construcciones, ambientaciones y acciones deviene rápidamente una obra destruida y efímera, muchas veces deshecha, ante lo cual el registro fotográfico y la documentación se tornan de suma importancia. Como ella misma diría hacia 1964: “Mis obras duran un día, una semana o un mes. Después... no tiene sentido que permanezcan. Para eso están las fotos, o las películas o las grabaciones en cinta magnética”². Así, a lo largo de su vida, Marta ha guardado sus fotos, negativos, films, cintas VHS, recortes de prensa, correspondencia, invitaciones y catálogos en los altos pisos de su taller en la calle Humberto Primo. En algunos casos los ha destruido. En otros, se han ido acumulando junto a viejas pinturas y dibujos y restos de objetos, sin catalogación ni organicidad, simplemente depositados entre el polvo, las cajas de cartón, los viejos periódicos y los caireles de las arañas de la antaño maravillosa casa de barrio que fue de sus padres. Se trata de una sección de la casa que Marta prefirió mantener a distancia y retornar a ella lo menos posible, al condensar ésta su pasado.

16

Finalmente, hace solo tres años, la Fundación Espigas, bajo la dirección de Mauro Herlitzka, comenzó el proceso de catalogación de las diversas piezas del archivo. A partir de dicha catalogación parcial nos propusimos, junto con mi asistente Jimena Ferreiro Pella, ordenar y clasificar todos aquellos documentos todavía no catalogados, para, a partir de allí, realizar la edición de imágenes y de documentos tanto para la exposición como para el catálogo. Ambos proyectos resultan, por lo tanto, de dicho trabajo de edición de los archivos y, como tales, buscan realizar otro imposible: recuperar información sobre el dinamismo de obras concebidas, en su gran mayoría, para ser *vividas por un espectador*, y para las cuales *la experiencia* de ellas fue definitiva. En ambos proyectos –exposición y catálogo– el espectador podrá notar el paso de los años: si bien hemos digitalizado films y alrededor de un millar de imágenes, muchas de éstas aún lo delatan, y el observador deberá perdonar la falta de impecabilidad de algunas películas. Menciono esto porque al abordar el trabajo de una artista que apuesta siempre por su presente, la presencia delatadora del pasado puede resultar incluso agresiva. A los ojos de los historiadores, por el contrario, es fascinante el modo en que las imágenes logran mantener su propio presente, es decir, su pasado por su simple acto de presencia.

En cuanto a este ensayo, se desarrolla en diálogo con las otras secciones del catálogo. Es decir que, al recorrerlo, el lector podrá ir consultando, a medida que avanza, los diversos documentos elaborados por nuestro equipo de investigación, que incluyen la *Biografía*, de Javier Villa, y la *Bibliografía*, de Cristina Blanco, así como, en el caso de precisar descripciones más detalladas sobre los proyectos, la sección *Obras*, con textos de Jimena Ferreiro Pella. Finalmente, de manera complementaria al presente texto, la sección *Documentos* permite acceder a una selección de algunos de los aquí citados, así como de otros textos históricos complementarios que consideramos ofrecen miradas pertinentes sobre los proyectos aquí estudiados.

La exposición comienza con dos pinturas al óleo, *Las 4 Estaciones de Vivaldi* (ca. 1959) y *Música acuática de Haendel* (1960), realizadas cuando Minujín, todavía adolescente, se infiltraba como oyente en las clases de la Escuela

² En Fanny Polimeni, “La muchacha del colchón”, *Para Ti*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1964.

Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, en Buenos Aires, y que pertenecen a una etapa de primeros pasos por una pintura seudofuturista que rápidamente llamó la atención del crítico Aldo Pellegrini. Para la realización de estas obras, Minujín se inspiraba en fragmentos musicales de Bach, Sibelius y Vivaldi, así como en los trabajos del francés Francis Picabia (1879-1953), y surgían, sobre todo, de su intención de representar el movimiento. Son obras jóvenes, que ya dan cuenta de la marcada ambición que caracterizaría sus pasos por venir, y que se salvarían de su destrucción cuando Marta denigrase esta serie de obras por considerarlas anacrónicas y pasase a su próxima etapa de trabajo.

Será una verdadera vorágine la que se sucederá entre 1960 y 1964: un encadenamiento de etapas que responderá a la búsqueda desahogada de la artista por encontrar su lugar en el arte. Como ella misma escribiría en 1961: “No estamos para justificar ni inclinarnos ante nada, pero sí para elegir, enloquecer, arriesgar ilimitadamente hasta encontrar [la] ‘propia imagen’”³. Éstos son años en los cuales la artista veinteañera, voraz, impaciente, ansiosa, absorbe todo aquello que ve y escucha, y, lo que es premonitorio en su trabajo, logra saber exactamente a quiénes escuchar en cada momento para convertirlo y transformarlo con el tiempo en una *obra pertinente*. Fue así como asistimos a un desdoblamiento de su obra tan acelerado como coherente, como pocas veces constatamos en la historia del arte local.

A sus pinturas futuristas sucederá un cuantioso número de obras hoy prácticamente deshechas en las cuales gradualmente Minujín va simplificando las formas hasta llegar, entre 1960 y 1961, a una abstracción informalista caracterizada por grandes planos de materia apenas marcados por algunas pocas y curvilíneas incisiones. Son las obras que presenta en mayo de 1961 en la Galería Lirolay, por entonces uno de los espacios de avanzada, que dirigía Germaine Derbecq. Nuevamente jóvenes, estas pinturas nos interesan, no tanto por su maestría –que la artista no pretendía– sino por la manera en que reflejan dos situaciones. Por un lado, por resultar un engranaje fundamental en una secuencia de obras que a continuación describiremos que sí llevarán a Minujín a encontrar su “propia imagen”. Por otro lado, porque dan cuenta del modo en que Minujín se mostraba ansiosa por absorber la sapiencia de quienes la rodeaban. Entre ellos se encontraban, en ese momento, su profesor Jorge López Anaya (1936-2010), quien apoyaba abiertamente el informalismo al participar del mismo movimiento en tanto crítico y artista, y, fundamentalmente, en las calles de Buenos Aires, desde la Costanera hasta el hotel Lepanto y hasta el bar Moderno, su tan querido y admirado Alberto Greco (1931-1965), quien hacia 1959 ya se instalaba como un referente fundamental del movimiento informalista local, del cual, como todo *gran buscador*, se hartaría rápidamente: “Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces”⁴. Podríamos conjeturar que Minujín percibió este peligro cuando, como parte de la vorágine de estos años, la joven artista pasó de una pintura informalista plana (ca. 1960-1961) a una pintura que primero incorporó un relieve más bien sutil (ca. 1961), mediante la inclusión de pequeños cartones provenientes de viejas cajas de pinturas que tenía a mano, para luego pasar rápidamente, hacia fines de 1961 y principios de 1962, durante su estancia en París, a incluir en sus bastidores grandes cajas de cartón que encontraba en la calle. Así construye verdaderas pinturas tridimensionales que recubre enteramente de laca negra a la piroxilina. Y me animo a decir que es en la incorporación de estas cajas y en la creación de estas oscuras *cajas-cosas-objetos* que Minujín primero comienza a transitar el camino de su propio lenguaje artístico. Pues es en este preciso momento cuando aparecen dos preocupaciones encadenadas que marcarán fuertemente su trayectoria: una por tensionar el espacio real y, en consonancia con ésta, otra por construir una obra cuyo sentido se articula a partir de la *experiencia del espectador*. De hecho, varias fotografías de la época muestran a la artista ya ensayando maneras de insertarse entre los huecos de sus obras –a las cuales Pellegrini se referirá como “construcción[es] de aparatos-moradas con cartón y *collages*”⁵–, procurando tensionarlas.

Ya en estas obras se afirma en Minujín una actitud de resistencia y rechazo al statu quo y a toda categorización, en su búsqueda por dislocar y desestabilizar un determinado estado de las cosas y de la percepción. Hemos de notar, por ejemplo, que cuando expone sus cajas en la renombrada muestra *Pablo Manes. Sculptures. Période*

³ Marta Minujín, “Rebelarse contra lo condicionado...”, Buenos Aires, Galería Lirolay, mayo de 1961 (folleto).

⁴ En las transcripciones de textos de autoría de Marta Minujín se respetaron la redacción y la ortografía originales (Nota del editor).

⁵ Alberto Greco citado por Jorge López Anaya, quien citó de Germaine Derbecq, “Alberto Greco, el mago de Buenos Aires”, *Le Quotidien*, 1960.

⁶ Aldo Pellegrini, “La trayectoria de Marta Minujín...”, en *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964* (cat. exp.), Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1964, p. 32.

parisienne 1921-1946. 30 Argentins de la nouvelle génération en la galería Creuze de París, también organizada por Derbecq, genera la siguiente respuesta de un crítico de la época:

Marta Minujín est difficilement classable, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture, cette jeune fille de vingt ans est, sans aucun doute, la révélation de ce groupe de jeunes. Elle fait des reliefs en carton passés à la peinture des carrosseries automobiles, elle traduit avec violence les émotions que lui inspire la vie comme on la juge à vingt ans. Elle peint son monde de couleur sombre, presque noir, mat. Seule, une étrange chose posée sur un trépied, dégouline de couleur rouge: cela s'appelle « le chien mort ». On ne décrit pas une telle forme d'art: on reçoit un choc ou bien on se détourne⁶.

Es la misma exposición en la cual Greco presentó su obra *arte vivo: 30 ratas de la nueva generación*, que incluía treinta ratas vivas, respecto de la cual comentó: “A los argentinos, salvo a De la Vega y a Marta [Minujín], les pareció una gran estupidez”. Y añadirá, en la misma carta a Lila Mora: “Marta Minujín logra contagiarnos su inocencia terrible, su amor y su vida como la viruela, o mejor dicho, el sarampión. Sí, es el sarampión oxigenado de nuestra pintura. Aquí gustaron mucho (bastante) sus relieves cubistas”⁷. Y, más adelante: “Hay que apoyar ampliamente a Marta Minujín. Es más grequista que el propio Greco. Está vitalizando el cementerio”⁸. Imaginamos cuán provocativa habrá sido para Minujín la constante interlocución de Greco, quien ya en marzo de 1962 estaba firmando a Alberto Heredia en las calles de París en lo que sería su primer *Vivo Dito*.

Por otra parte, en Buenos Aires se sucedían las investigaciones de Rubén Santantonín, las cuales giraban en torno a definir un nuevo tipo de entidad de obra, que no era ni *objeto* (de la vida cotidiana), ni *obra* (museal), ni *acción* (porque tenía una materialidad). Más bien, Santantonín creaba *cosas* (expuestas en Lirolay en septiembre de 1961), mientras buscaba definir las:

El arte-cosa no es la colocación de objetos en el mundo [...] La cosa es la antítesis del objeto en la medida en que permite ser concebida como objeto sufrido ya por el hombre, rodeado, penetrado y hasta modificado por su angustia y por eso es menos desdichado que ante los objetos. Es menos desdichado porque pareciera no estar ante esa helada mudez de los testigos. El mundo de los objetos es cruel al hombre: las cosas lo exaltan⁹.

18

Estas investigaciones permeaban la cultura artística de Buenos Aires, mientras el clima existencialista de la época se infiltraba en la concepción de un conjunto de obras que buscaban fusionar la vida misma y la obra creada en un todo inseparable.

Mientras, en París, se desarrolla un movimiento que rápidamente acapara la atención de Minujín: el *Nouveau Réalisme* (nuevo realismo), fundado oficialmente por Restany en octubre de 1960 en el taller de Yves Klein (1928-1962), y que nucleó bajo su órbita al propio Klein, a Arman (1928-2005) y, posteriormente, a Niki de Saint Phalle (1930-2002), entre varios otros artistas¹⁰. Según Restany, dichos artistas ejecutaban un “reciclaje poético de lo real urbano, industrial y publicitario”, y específicamente investigaban:

⁶ Simone Frigerio, “Actualité de l’art argentin”, *Les Beaux-Arts à Paris*, Bruxelles, n° 966, 23 février 1962. “Marta Minujín es difícilmente clasificable; a medio camino entre la escultura y la pintura, esta joven de veinte años es, sin ninguna duda, la revelación de este grupo de jóvenes. Hace relieves en cartón a los que aplica pintura de carrocería de automóviles, traduce con violencia las emociones que le inspira la vida como se la ve a los veinte años. Pinta su mundo de color oscuro, casi negro, mate. Solamente una extraña cosa apoyada sobre un trípode chorrea color rojo: se llama ‘el perro muerto’. Una forma tal de arte no se describe: uno recibe un impacto o bien aparta la vista”.

⁷ Carta de Greco a Lila Mora, París, 1962. Citada por Francisco Rivas en “Alberto Greco (1931-1965). La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992, pp. 200 y 204.

⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁹ Rubén Santantonín, notas transcritas de sus manuscritos, Fundación Espigas, Buenos Aires. Texto fechado por Jorge López Anaya en *La vanguardia informalista* en 1963.

¹⁰ El grupo formado en octubre de 1960 incluyó, además de Klein y Arman, a François Dufrêne (1930-1982), Raymond Hains (n. 1926), Martial Raysse (n. 1936), Daniel Spoerri (n. 1930), Jean Tinguely (1925-1991) y Jacques de la Villeglé (n. 1926), y, al año siguiente, se sumaron Christo (n. 1935), César (1921-1998), Gérard Deschamps (n. 1937), Mimmo Rotella (n. 1918) y Niki de Saint Phalle (1930-2002). El movimiento duró veinte minutos o diez años, según se tome en consideración la primera discrepancia entre Klein y Hains, veinte minutos luego de firmar el manifiesto, o la celebración oficial de su “muerte” en 1970 en Milán, en ocasión de la cual los artistas presentes organizaron un banquete y descubrieron la escultura *La Vittoria*, de Tinguely.

*La passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. Quelle en est la marque? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que ce soit au niveau du choix ou de la lacération de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité au-delà des limites logiques de sa perception*¹¹.

En realidad, eran diversas las investigaciones de los artistas que se lanzaban a trabajar involucrando el espacio real y el tiempo real, a través de obras que se desarrollaban tanto en el espacio de una galería como en el espacio público, y que incluyeron, entre otras, las experiencias desmaterializadas de Yves Klein (1957), las acumulaciones de máscaras de gas de Arman (1960), los cuadros-trampa de Daniel Spoerri (1959-1960), pero asimismo su declaración de un almacén “encontrado” de Copenhague como una exposición en sí misma (1961), y los gestos de *décollage* –de desgarrar carteles en la vía pública– de Hains, Villeglé y Dufrêne (1959), entre otros. Algunos expusieron en la Galerie J de París, y respecto de las obras allí exhibidas, Minujín indicaría en una carta a Hugo Parpagnoli de 1962:

...por ej. Niki de Saint Phalle construye objetos blancos brutales. Uno que era un inmenso volante de tractor emergiendo de un bastidor, una trampa de zorro también pegada, unas cajas y no sé qué más. Todo recubierto con yeso blanco y chorreado con pintura [...] Pero le aseguro que bien logrado y dando una imagen plástica de fácil lectura y muy pictórica. Me gusta mucho.

Reflexionando sobre su propio trabajo frente a este movimiento, añadiría: “Bueno, yo en el fondo, con mis cajas de cartón, sin ningún futuro, hago lo mismo. Un material que mañana mismo puede no existir es no darle ningún valor al futuro, quizás un poco derrotista”¹². Anticipando, creo yo, cómo Minujín comenzaba a posicionarse y asimismo a diferenciarse respecto de este movimiento con el cual tuvo muchos puntos de contacto. Ahora bien, hay entre estos artistas por lo menos dos características que creo importante señalar porque encontrarán su lugar en la obra de Marta Minujín –quien durante este tiempo comienza a dejar visibles las etiquetas comerciales adheridas a las cajas de cartón de sus *cajas-cosas* (en lugar de cubrirlas íntegramente con laca a la piroxilina). En primer lugar, el recurso reiterado al *objeto cotidiano usado* como elemento que condensa el *espacio real* y que provoca, por su simple presencia, una apelación a la memoria del sujeto respecto de la *experiencia* que el objeto *vivido* pueda conllevar¹³. Desde ambos lados del Atlántico, los artistas resignifican el *collage* poscubista de Schwitters y el *readymade* de Duchamp¹⁴, mientras propician la entrada del teatro y la experimentación con el

19

¹¹ Cita del primer manifiesto de Pierre Restany, “Les nouveaux réalistes”, 16 de abril de 1960, Milán. “La apasionante aventura de lo real percibido en sí mismo y no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa. ¿Cuál es su marca? La introducción de un cambio sociológico en la fase esencial de la comunicación. La sociología viene en auxilio de la conciencia y del azar, ya sea a nivel de la elección o de la rotura del afiche, de la apariencia de un objeto, de una basura doméstica o de residuos de salón, del estallido de la afectividad mecánica, de la difusión de la sensibilidad más allá de los límites lógicos de su percepción”.

¹² Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, París, 22 de marzo de [1962]. Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En esta extensa carta citada por Andrea Giunta en su libro *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires, Paidós, 2001), p. 192, Minujín indica sobre los nuevos realistas: “Es lo único así, nuevo, distinto que hay en París”.

¹³ Ágnes Berecz insinúa este componente mnemónico de los objetos usados cuando indica, respecto de la producción de los artistas franceses: “No sólo se componía, se orquestaba y se manipulaba lo que hubiera a mano, sino que, al contrario que en el *readymade* de Duchamp, donde el objeto aparecía ostensiblemente como listo para ser usado, las obras objetuales de los *Nouveaux Réalistes* se presentaban como ya usadas, y, en cuanto tales, ya cargadas de interés estético”. Ver Ágnes Berecz, “Encuentros: Sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*”, en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 58.

¹⁴ Las investigaciones de los *Nouveaux Réalistes* no eran muy distantes de las que llevaban a cabo desde los Estados Unidos Robert Rauschenberg (1925-2008) –quien con sus *combinados* ya habría erradicado todo resto de diferenciación entre pintura y escultura– y Jasper Johns (n. 1930), quienes, bajo la influencia de John Cage, entre otros, también resignificaban el *collage* poscubista y el *readymade*. Es de notar cómo estos dos artistas, luego de su participación en la Biennale de París de 1959, volvieron a Nueva York con el título de *neodadaístas*, contribuyendo a delinear el nuevo mapa de las diversas neovanguardias de la posguerra.

tiempo real en las obras¹⁵. Al decir de Restany, “el gesto anti-arte de Marcel Duchamp se carga [ahora] de positividad... El *readymade* ya no es el colmo de la negatividad ni de la polémica, sino el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo”¹⁶. Y, en sintonía con este carácter afirmativo, en segundo lugar se afirma también en el arte de este momento un *modo de ser de la obra* que encuentro será un elemento clave en las grandes producciones de Minujín por venir: el carácter *performativo* de la obra. Pues, así como en el ámbito del lenguaje una frase *performativa* crea realidad cuando –a modo de ejemplo– establece que dos personas quedan unidas en matrimonio, una obra *performativa* puede también *crear realidad* (y no solamente *referir* a ella) –es decir, puede cambiar, en los hechos, un determinado estado de las cosas–.¹⁷ Es este carácter performativo el que se irá afirmando de manera más cabal y contundente en Minujín a medida que su obra avanza.

Ahora bien, durante ese intenso año 1962, llegó un momento en que la artista “estaba desesperada con la rigidez de los relieves duros, entonces ta!, agarro el colchón de la cama [y lo incorporo al bastidor] [...] [para mí, en ese momento] el colchón es la forma de algo muerto, que había vivido”. Marta ubica este gesto en relación con un conflicto imperante en la Argentina entre los *colorados* y los *azules*, dos facciones del Ejército que se disputaban el poder del Estado. A estas obras, Minujín incorpora, además de colchones usados que recoge en los alrededores de viejos hospitales, gorras y botas militares, así como culatas de escopetas, que consigue en un depósito de Fabricaciones Militares en Avellaneda. Son estos trabajos los que presenta primero en la exposición colectiva *El hombre antes del hombre. Exposición de cosas*, prologada por Rafael Squirru, y luego, en noviembre de 1962, en su exposición individual en Lirolay, con texto y sorprendente poema de Squirru, el entonces director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La exposición se inaugura, según relata Minujín, con la presencia de unos 80 conscriptos y con música de comparsas militares, anticipando la afición de la artista por lograr atención mediática valiéndose de la provocación. Sobre estos incidentes indicará: “Es la primera vez que me hago muy, muy famosa”¹⁸.

Hemos de detenernos por un instante ante la propuesta de Minujín para esta exposición y ante el modo en que, con solo 21 años, la artista responde de manera visceral al contexto imperante de la dictadura de José María Guido¹⁹. Aparece una dualidad aquí –entre un gesto que establece un comentario político y un interés mediático– que, creo yo, es estructural a gran parte de la producción por venir de Minujín y que entiendo que no ha sido cabalmente estudiada. Quiero decir que la inserción mediática de Marta –que ella misma ha construido a lo largo de los años– ha alimentado una imagen muchas veces superficial de la artista y de su obra que ha opacado, en algunos casos, la densidad y la complejidad de sus propuestas. Ahora bien, este territorio *mediático* al cual Marta ha accedido a través de su mágico carisma y contagioso entusiasmo puede haber sido, a mi entender, un *mecanismo de defensa* ante el contexto imperante en los distintos momentos de la Argentina, tanto en lo que refiere al contexto cultural e institucional como político. Pues en la Argentina ha sido necesario posicionarse no solo en relación con una realidad sociopolítica las más de las veces difícil, sino, asimismo, ante un generalizado *vacío institucional* en lo que al apoyo y exhibición del arte contemporáneo de avanzada se refiere. Es entonces a partir de este reconocimiento que quisiera, mediante este texto y esta exposición, incitar al espectador y al lector

¹⁵ Aquí pensamos en las obras de Claes Oldenburg (n. 1929), Allan Kaprow (1927-2006), Georges Brecht (1926-2008), Robert Whitman (n. 1935) y Al Hansen (1927-1995), entre otros.

¹⁶ Ágnes Berez, ob. cit., p. 57.

¹⁷ En su reciente libro, la historiadora alemana Dorothea von Hantelmann recupera el uso original del término *performativo* a partir del análisis que de él realizó John Langshaw Austin en *How to Do Things with Words* (publicado póstumamente en 1962 a partir de conferencias en la Harvard University en 1955), y que más tarde retomaron tanto Jacques Derrida como Judith Butler. Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity*, Dijon, Les presses du réel, y Zurich, JRP/Ringier, 2010.

¹⁸ Conversación con la autora, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.

¹⁹ El lector extranjero ha de notar que en la Argentina hubo gobiernos militares de facto en 1930-1932, 1943-1944, 1955-1958, 1966-1973 y 1976-1983, los cuales sucedieron a los golpes militares que derrocaron a los respectivos gobiernos constitucionales. Durante el período 1958-1966 que nos ocupa, ha de señalarse que no hubo, en estricto rigor, democracia, puesto que el partido peronista estaba proscrito. Durante este tiempo, se suceden tres presidentes: Arturo Frondizi, en el poder desde el 1º de marzo de 1958 hasta el 29 de marzo de 1962, cuando fue depuesto; José María Guido lo reemplaza, habilitado por una junta militar, y permanece en el poder hasta el 12 de octubre de 1963. Le sigue Arturo Humberto Illia, designado mediante elecciones, y depuesto el 28 de junio de 1966 por la llamada Revolución Argentina, que ubicará en el poder al general Juan Carlos Onganía.

a contemplar las dos caras de Marta Minujín: no solo la Marta mediática sino también la crítica; no solo la Marta lúdica sino la Marta que utiliza el humor, a veces incluso el grotesco, y la exageración, como estrategias que le permiten enfatizar una posición de libertad contundente frente un contexto, las más de las veces, de fuerte índole conservadora, incluso censuradora y represora, según el momento histórico del país.

Ahora bien, obsesionada por romper con toda convención aceptada y toda norma establecida, al volver a París Marta llevará sus investigaciones con el *colchón usado* a su propio límite. Arrastra, a estos fines, viejos colchones y cajas de cartón que encuentra por las calles, para lo cual prepara en su taller—como puede, pues comenta en sus cartas que apenas tiene fondos para vivir— una batería casera de desinfectantes. Rápidamente se dedica a ensamblar colchones con cartones en nuevas construcciones que, en ocasiones, monta sobre bastidores o sobre “caballetes por atrás para mantenerlos de pie”. Exhibe estos trabajos en una exposición organizada en su taller de la rue Delambre junto a la portuguesa Lourdes Castro y el venezolano Alejandro Otero, y en el catálogo de dicha muestra se anuncia: *Le jour de la fermeture à 19h. Marta Minujín détruira ses œuvres*. Esta acción, que pasará a la historia como *La destrucción* [p. 51], tiene lugar el 6 de junio en la famosa impasse Ronsin de París, terreno baldío donde antaño se encontraba el taller de Brancusi y que le facilitaron a Minujín Niki de Saint Phalle, Tinguely y Larry Rivers, quienes tenían talleres aledaños. Son de notar las líneas que José-Augusto França dedica a Minujín en el catálogo:

*Pour que le monde se repose, la jeune Marta Minujín lui offre ses matelas. Mais c'est un piège, car ses énormes constructions répugnent à nos gestes quotidiens — amas informes de torchons et de coussins pourris, objets de l'inconfort la plus totale... Décor qu'on imagine bougeant sur une scène, comme un organisme monstrueux que la vermine possède, il l'a déjà été un jour, à Buenos Aires; il pourra encore l'être dans l'espace trop réel où l'on fait semblant d'attendre Godot. Dans le jeu dangereux de la négation de l'art, Marta Minujín a introduit une dimension qui risque d'être la dimension totale: personne n'est allé aussi loin qu'elle dans sa démarche de décrier les choses qui appartiennent à l'homme. Ces objets-objets sont au bout de la nuit, en fin de la partie. Est-ce nécessaire; est-ce assez? De quel droit jugeons-nous?*²⁰

El “juego peligroso de la negación del arte” está presente en varias propuestas de la época. En su primer manifiesto sobre el *Nuevo Realismo* Restany establecía que la afirmación positiva de sus propuestas se basaba en un reconocimiento fundamental: *Nous assistons aujourd'hui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles [...] La peinture de chevalet [...] a fait son temps*²¹. En Berlín, el movimiento Fluxus ya había comenzado el pasado año, y entre sus postulados Georges Maciunas establecía:

*Anti-art is life, is nature, is true reality—it is one and all ... If man could experience the world, the concrete world surrounding him (from mathematical ideas to physical matter), in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar “nonproductive” elements*²².

En Buenos Aires, el crítico Aldo Pellegrini, en su texto introductorio a la exposición *Arte destructivo* (noviembre de 1961), que presentaba, entre otras cosas, objetos en estado de abandono o de destrucción, indicaba:

²⁰ José-Augusto França, “Toute boîte a son mystère”, en *Marta Minujín, Lourdes Castro, Alejandro Otero*, Paris, Atelier rue Delambre, 30 de mayo al 6 de junio de 1963. “Para que el mundo descansa, la joven Marta Minujín le ofrece sus colchones. Pero es una trampa, porque sus enormes construcciones son repugnantes para nuestros gestos cotidianos —montones informes de trapos y de almohadones podridos, objetos de la más absoluta incomodidad...—. Decorado que imaginamos moviéndose sobre un escenario, como un organismo monstruoso invadido por los parásitos, ya lo ha sido un día en Buenos Aires; podrá serlo nuevamente en el espacio muy real donde se finge esperar a Godot. En el juego peligroso de la negación del arte, Marta Minujín introdujo una dimensión que corre el riesgo de ser la dimensión total: nadie ha ido tan lejos como ella en su actitud de denigrar las pertenencias del hombre. Estos objetos-abyectos están al filo de la noche, al final del juego. ¿Es necesario; es suficiente? ¿Con qué derecho podemos juzgar?”

²¹ Cita del primer manifiesto de Pierre Restany, “Les nouveaux réalistes”, ob. cit. “Hoy somos testigos del agotamiento y la esclerosis de todos los vocabularios establecidos, de todos los lenguajes, de todos los estilos [...] la pintura de caballete [...] ha agotado su cometido”.

²² George Maciunas, “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art” (1962), en Janet Jenkins (ed.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p. 157. “El antiarte es vida, es naturaleza, es realidad verdadera; lo es todo [...] Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que lo rodea (desde las ideas matemáticas hasta la materia física), del mismo modo en que experimenta el arte, no habría necesidad de arte, de artistas ni de elementos ‘no productivos’”.

Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación. [...] Y esta destrucción lleva la carga de múltiples contenidos. Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una región sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de libertad²³.

En el catálogo que anuncia *la destrucción* en París, França se refiere a cómo Minujín lleva al límite la denigración *de los objetos* y la exposición de la crudeza de la realidad a partir del estudio de los *assemblages* que construye en su taller y a los cuales incorpora, además de colchones y almohadones, trapos y otros elementos sucios y gastados. Ahora bien, el texto fue escrito *antes* de que la joven artista llevase su propuesta al límite, es decir, de que realizara *la destrucción* de sus obras. Pues acto seguido, Minujín ubicó sus construcciones en el terreno baldío y, como estaba planeado (y anunciado en el catálogo y en panfletos que la artista cuidadosamente dejó en museos y galerías), convidó a sus colegas a intervenirlos –entre ellos participó Christo, quien ató a la artista a uno de sus colchones– y a destruirlos, incluso a hachazos, para luego prender fuego al conjunto mientras ella, liberada del embalaje de Christo, soltaba cientos de pájaros y una centena de conejos, que correteaban despavoridos entre los espectadores. Marta relataría:

Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que solo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías; para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador, sacudiéndol[o], sacándol[o] de su inercia, ¿para qué entonces iba a guardar mi obra?... para que fuera a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.

Y, sobre el final de la acción:

22

La imagen de los pájaros que se volaban más los conejos corriendo entre la gente, los colchones que despedían ese olor a quemado y a pintura chamuscada [compusieron] una sucesión de imágenes orgiásticas incontrovertibles. Las sirenas de los bomberos nos alejaron rápidamente del lugar y fue así que en medio de la excitación más total finalicé mi primer *happening*²⁴.

Ahora bien, mientras se prepara para *la destrucción*, Marta desarrolla sus primeros *colchones falsos* [p. 54], que pinta con rayas de colores estridentes y fosforescentes y que cose a mano ella misma. Y es justamente a partir de la conjunción de estas dos actividades –la acción catártica en la *impasse Ronsin* y la utilización del color en su trabajo en el taller– como podemos notar en Minujín una primera gran toma de conciencia sobre la potencialidad del *espectáculo*, otro elemento fundamental en el armado de su mapa de coordenadas y del mapa de coordenadas de la época. La necesidad de responder al avance paralelo de una creciente cultura de masas y una sociedad de consumo forma parte del caldero contemporáneo del momento. De hecho, ya los *Nouveaux Réalistes* serían criticados por otras dos importantes neovanguardias de la época –el letrismo y el situacionismo internacional, en la figura de Guy Debord– por la manera en que investigaban y afirmaban el componente *espectacular* de su tiempo. Y lo que es quizás más relevante a los fines de comprender la conjunción de factores que se condensan en las producciones de Minujín entre 1964 y 1965, es que a partir de 1960 se viene perfilando, fundamentalmente desde los Estados Unidos e Inglaterra, el otro gran movimiento de importancia de la época: el Pop, cuyos artistas tomaban una posición muy precisa respecto de la cultura de masas: la celebraban mientras exponían sus mecanismos de construcción y significación, es decir, sus códigos de enunciación y de comunicación²⁵. Ahora bien, aunque ambos movimientos –Nuevo Realismo y Pop– se diferenciaban notoriamente, han de señalarse sus importantes puntos de contacto, pues

²³ Aldo Pellegrini, “Fundamentos para una estética de la destrucción”, en *Arte destructivo*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 1961.

²⁴ Marta Minujín, texto dactiloscrito sobre *La destrucción*, Archivo Marta Minujín.

²⁵ Para una lectura reveladora sobre el Pop considerado desde el Río de la Plata en aquel mismo momento, cfr. Oscar Masotta, *El “Pop-Art”*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.

ambos tomaban posiciones conceptuales respecto de la cultura de masas, utilizándola pero asimismo criticándola a través de sus propios mecanismos de exposición –la exposición de la realidad burda, cruda y gastada, de un lado; la revelación de los propios mecanismos de construcción de imagen, del otro–. Incluso, ha de notarse cómo, hacia sus comienzos, sus propulsores incluso llegaron a considerarlos parte de un todo mayor²⁶. Y anoto esto porque creo que la obra temprana de Minujín se sitúa justamente en la encrucijada entre estos dos movimientos y no en la especificidad que luego éstos tomarían como tales.

La etapa que comienza con sus *colchones falsos* se alimentará y se construirá, justamente, en tensión puntual respecto de estos dos grandes movimientos internacionales y tomará su fuerza de la distancia que establece respecto de ambos, resistiendo toda categorización. Pues la operación que realiza Minujín es la de recuperar un elemento cotidiano –en este caso el colchón– pero, en lugar de ofrecerlo *utilizado, encontrado y/o gastado*, éste es *reconceptualizado, reinventado, construido artificialmente –si bien en forma manual– para reubicarlo en el mundo pero bajo otra forma, y con una apariencia que lo redefine como signo de una nueva sociedad del espectáculo, de la cual se alimenta*. Es interesante notar cómo los críticos de la época se debaten sobre la especificidad de estas obras: *¿son o no son nuevo realistas? ¿son o no son pop?* Oscar Masotta, por ejemplo, parece molestarse ante la práctica temprana de Minujín en su libro *El Pop* (basado en un seminario que dio en el Di Tella en septiembre de 1965), y critica fuertemente su carácter de espectáculo. Pero luego, en *Happenings*, al referirse a *El Batacazo* (obra posterior, de 1965-1966), finalmente toma una posición reconociendo la imposibilidad de encuadrar a Minujín:

Hule, plástico, acrílico, neón, hierro, madera, gomapluma: *El Batacazo* responde en gran parte al principio pop que consiste en acentuar la conciencia del material, el que ha sido elegido siguiendo la sensibilidad rápida y utilitaria, “ready made”, de las grandes ciudades [...] Pero a estos elementos pop Marta Minujín ha sumado la presencia de conejos reales y de moscas, que, encerrados en cajas transparentes y tocados por la iluminación de neón, transmiten la idea aberrante de un campo intermedio entre el mundo crudo y animal de los sentidos y los artificios de la cultura. Y, a mi entender, el resultado, de espíritu neorrealista, podría ser definido como no-pop²⁷.

23

Pero, ¿cuáles son las situaciones de espectáculo analizables en la obra de Minujín hacia septiembre de 1965? Eran varios los trabajos de Minujín que se habían sucedido para este entonces, luego de la vorágine de *La destrucción* en París, y que ella había presentado en Buenos Aires. Quisiera detenerme brevemente en dos *happenings* y en los tres conjuntos de obras más emblemáticas de este período: *Eróticos en Technicolor* y *¡Revuélquese y viva!*, presentadas en el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964, así como *La Menesunda*, realizada en colaboración con Rubén Santantonín, y *El Batacazo*, que Minujín presenta al Premio Internacional Instituto Di Tella 1965 y que luego llevará a Nueva York, en febrero de 1966.

Con *Eróticos en Technicolor* y *¡Revuélquese y viva!* (1964) recibe los elogios y las críticas de los tres críticos internacionales que componían el jurado del Premio Nacional: el propio Restany, firme defensor de su trabajo; el norteamericano Clement Greenberg –quien votó por la obra de Emilio Renart, el cual finalmente obtuvo un premio especial– y Romero Brest, quien votó por Minujín. Ésta recibió entonces el premio y, por ende, fue inmediatamente invitada a participar del próximo Premio Internacional y eligió Nueva York como sede de su próxima exposición individual en el extranjero.

²⁶ Julia Robinson nota cómo hacia 1962 Sidney Janis, directora de Janis Gallery, quien habría ofrecido a Restany organizar una exposición que finalmente se tituló *The New Realists* y que incluyó a artistas europeos y norteamericanos, todavía no utilizaba la nomenclatura de “pop” para las obras americanas que ella denominaba *factualist*. Robinson cita a Janis: “Como el expresionista abstracto vino a ser el pintor mundialmente reconocido de los años cincuenta [...] el nuevo artista factual (llamado artista pop en Inglaterra, poli-materialista en Italia, y aquí, como en Francia, nuevo realista) quizá haya demostrado ya ser el que marque el camino de los sesenta” (Sidney Janis, *The New Realists*, New York, Janis Gallery, 1962). Ver Julia Robinson, “Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962”, en *Nuevos Realismos: 1957-1962*, ob. cit., p. 38.

²⁷ Oscar Masotta, “Tres argentinos en Nueva York”, en Oscar Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 108.

¡*Revuélquese...*! [p. 56] era una pequeña ambientación enteramente construida mediante un ensamblado de colchones de diversas formas cosidos y pintados a mano que, como tal, ya contemplaba la participación directa y lúdica del espectador, y que proponía una estructura, construcción y dinámica similares a las de *La chambre d'amour* creada entre diciembre y enero del mismo año por Minujín y el artista holandés Mark Brusse en París [p. 55]. La obra insinuaba un componente de exceso, incluso del grotesco, y refería a una necesidad de liberación cercana a la psicodelia, que sería más propia de los dos *happenings* por venir: el realizado en el programa de TV *La campana de cristal* (en Canal 7, hacia fines de 1964) y *Suceso plástico* (en Montevideo, el 25 de julio de 1965) [p. 64]. Mientras el primero causó el escándalo del anfitrión del programa ante la invasión de fisicoculturistas, globos, gallinas e incluso caballos que “pintaban” colchones con baldes de pintura atados a sus colas, el segundo escandalizó al grupo que se acercó al estadio de fútbol del Club Atlético Cerro y vio llover desde un helicóptero cantidades de gallinas vivas mientras una cantidad de mujeres “gordas” perseguían a otra cantidad de fisicoculturistas. El absurdo de ambas situaciones habla de una Minujín interesada en la provocación *ad extremum*, sobre todo teniendo en cuenta la sociedad ultraconservadora de ese momento. Con estas acciones, entre muchas otras, Minujín instalaba el género *happening* en la Argentina, junto a una generación joven que, con Greco a la cabeza, buscaba afirmar su individualidad al tiempo que se encontraba ávida de estar conectada con el mundo²⁸. Ahora bien, en estas acciones, además de la provocación evidente, aparecen varios rasgos que hemos estado puntualizando en la obra de Minujín: el espectáculo, el interés por la atención mediática y una necesidad de afirmar la liberación frente a las convenciones, incluidas las del “deber ser” del arte contemporáneo del momento.

Es importante notar que existe una *actitud* en los artistas de estos años, que podemos detectar tanto en Minujín como en Greco, Santantonín, Renart, Federico Manuel Peralta Ramos (1939-1992), Pablo Suárez (1937-2006), Roberto Jacoby (n. 1944) o incluso en el propio Masotta, por mencionar solo a algunos. Si analizamos atentamente sus producciones, advertiremos que ellas dialogan con el arte contemporáneo de su momento y a la par parecen *reírse, burlarse* de los cánones internacionales (y nacionales). Y es que hay en esta risa, en este posicionamiento local de autosuficiencia, una actitud de resistencia, de independencia creativa que no está lejos de aquella percepción enunciada por Restany en enero de 1965: “*Sur quoi peut se fonder l'autonomie culturelle de Buenos Ayres? D'abord sur l'aménagement d'une distance spirituelle vis-à-vis de Madrid*”²⁹. En realidad, los artistas poco se preocupaban por Madrid y más bien el sentimiento de independencia se formulaba respecto de París y Nueva York.

Ahora bien, si hemos de hablar de espectáculo, provocación e independencia creativa, no podemos dejar de focalizar sobre *La Menesunda* [p. 66], la obra que Minujín y Santantonín concibieron y desarrollaron juntos, y que contó con la colaboración de Suárez, Rodolfo Prayón, David Lamelas (n. 1944), Floreal Amor (1919-1966) y Leopoldo Maler (n. 1937). Inaugurada, hacia fines de mayo de 1965, en el Instituto Torcuato Di Tella por invitación de Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales de esa institución, la obra –un recorrido a lo largo de unas dieciséis *situaciones*– causó real conmoción entre el público y congregó diariamente a miles espectadores (quienes hacían largas colas por la calle Florida para luego entrar de a uno por vez, encontrándose dentro de la obra hasta un máximo de ocho personas a un tiempo). Idéntica conmoción causó en la prensa rioplatense, en la que recogió epítetos tales como *tontería, estupidez (La Gaceta), lamentable (La Nación), gratuita (Leoplán), decadente* y de *mal gusto (Marcha)*, y *enervante (La Prensa)*, mientras sus creadores fueron adjetivados de *locos (Careo)* y *sinvergüenzas (El Eco de Tandil)*, sin omitir un *sentimos que nos han tomado el pelo descaradamente (Careo)*³⁰, como parecía ser el común denominador de lo publicado en los diarios. Hubo excepciones, por supuesto, y entre sus palabras mordaces un crítico del semanario *Marcha* dejaba entrever algunas verdades cuando establecía desde Montevideo: “‘La Menesunda’ creemos que viene muy a punto para un medio tan pacato

²⁸ Mirando retrospectivamente, unos años más tarde Masotta señalaría en el prólogo a su libro *Happenings*, cuando se refiere a la historia del *happening* en la Argentina: “Yo diría que en el centro de esa breve historia hay dos nombres: Alberto Greco y Marta Minujín. Y tal vez no se pueda comprender del todo a Marta Minujín sin tener en cuenta su amistad con Greco: la afirmación radical del valor del arte en relación a la vida y el rechazo del arte en favor de la vida, sumados a una atenta ansiedad referida a las etapas más recientes de la historia del arte”. Oscar Masotta, *Happenings*, ob. cit., pp. 13-14.

²⁹ Pierre Restany, “Buenos Ayres et le nouvel humanisme”, ob. cit. Versión en español en revista *Planeta*, ob. cit.: “¿Sobre qué puede fundarse la autonomía cultural de Buenos Aires? En primer lugar sobre la regulación de una distancia *espiritual* respecto de Madrid”.

³⁰ “Algo’ para locos o tarados”, *Careo*, Buenos Aires, 2 de junio de 1965.

y provinciano (en el peor de los sentidos, el cultural) como el nuestro a determinados niveles”³¹. O, entre las pocas críticas más lúcidas de la prensa porteña, Fermín Fèvre³² refirió a uno de los puntos fundamentales que planteaba la obra cuando, desde las páginas de *El Cronista Comercial*, indicaba:

...del calor al frío, de lo simbólico a lo impenetrable, de la luz a la oscuridad, el visitante continuará jugando un papel que no comprende, sintiéndose víctima o cómplice, aunque manteniendo una expresión de circunstancias. Burlador o burlado, el hecho es que el “espectador” pasa a ser “participante”. Casi puede decirse que contra sí mismo se encuentra formando parte de un juego que solo se vive jugando. Pero más allá de la impresión anecdótica y externa, “La Menesunda” nos está diciendo que los términos de la ecuación están cambiando. ¿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 [...] Entonces podrá apreciarse de manera más notoria que, contra lo que podría suponerse, “La Menesunda” no es un juego de chicos sino de adultos. Quien no se haya dado cuenta es mejor que no pregunte dónde se encuentra el arte, porque corre el peligro de hallarlo en él mismo. Es decir: en las distintas situaciones³³.

Sobre este punto crucial –la relación establecida entre la obra y el espectador– un boceto de la obra indica:

Quisiéramos dar vuelta al espectador como se da vuelta un guante sin conocer sus mecanismos psicológicos ni intimistas. Que se sienta reconocido con necesidades hasta ahora desconocidas de tocar, oír, palpar el arte de adentro hacia afuera, que recorra solo espacios interiores [...] Este sistema de La Menesunda contradice la exposición de obras individuales. Lo subtrae al espectador de la cosa separada³⁴.

Es el mismo punto que subraya Minujín cuando, en los diversos bocetos que delinea para la invitación de *La Menesunda*, indica:

La Menesunda no es como las exposiciones de cuadros o esculturas [...] Porque no siendo exposición o espectáculo no hay obra ni contemplador o espectador aunque sí Arte en algo sucediendo sin antecedentes que impulsa la imaginación y rescata el tiempo³⁵.

La obra incitaba al espectador a disolverse en la obra y a cambiar sus parámetros sobre lo que podía o no ser arte. Pero además, como indicaban sus creadores en sus numerosos escritos³⁶, incorporaba referencias del mundo del arte al mismo tiempo que las tornaba irreconocibles. De allí que quizás el visitante más viajado o más entendido pudiera detectar allí elementos del nuevo realismo –como en el caso de Germaine Derbecq³⁷– o del Pop, o de las experiencias más teatrales de los norteamericanos Robert Whitman, Allan Kaprow, e incluso de Jim Dine y Claes Oldenburg en Nueva York, en las cuales “el teatro no ‘reemplazaba’ la escultura: era una manera de ‘realizarla’”³⁸. Es decir que la obra se alineaba con las experimentaciones de quiebre que por ese momento se multiplicaban a escala mundial. Pero al mismo tiempo, la experiencia era completamente inédita, desfachatada, posiblemente una bofetada fría en pleno invierno porteño, y, fundamentalmente, local. Porque, ¿qué fue, exactamente, *La Menesunda*? Combinando las

³¹ Alberto Ciria, “La Menesunda”, semanario *Marcha*, Montevideo, s/f. Artículo consultado en Archivo ITDT.

³² “Problemas de ‘La Menesunda’”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 11 de junio de 1965.

³³ Fermín B. Fèvre, “Habla ‘La Menesunda’”, *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1965.

³⁴ “Sobre todo nos preocupa el espectador”, texto dactilografiado, s/f, Archivo Marta Minujín, Buenos Aires.

³⁵ Marta Minujín, “La Menesunda es una creación...”, texto dactilografiado, Archivo Marta Minujín, Buenos Aires.

³⁶ En su libro *Vanguardia, internacionalismo y política...*, ob. cit., p. 212, Andrea Giunta se refiere a los numerosos bocetos de *La Menesunda* por Rubén Santantonín, a quien prácticamente adjudica la concepción de la obra. Aquí queremos dejar expresa constancia de la existencia de más de cincuenta textos tipografiados, manuscritos y bocetos de *La Menesunda* por Marta Minujín en sus archivos, hoy accesibles a través de Fundación Espigas, que permiten deducir su indudable participación en la concepción y desarrollo de este proyecto, cuyo carácter colectivo fue incluso recalado en varias oportunidades por sus creadores.

³⁷ Ver Germaine Derbecq, “La Menesunda”, *Le Quotidien*, Buenos Aires, 14 de junio de 1965.

³⁸ Julia Robinson, ob. cit., p. 35.

experiencias “nuevo realista” y “happenista” de Minujín, las investigaciones sobre “la cosa” de Santantonín y las consideraciones que surgieron cuando los artistas presentaron el primer proyecto de Santantonín, *arte cosa rodante* (que buscaba “llevar el arte a la provincia y el arte a la calle”³⁹, pero que no prosperó), ante la invitación de Romero Brest a ocupar la última sala del Instituto en plena calle Florida, Minujín indica:

¿Qué hicimos? Caminamos con Rubén Santantonín [y nos debatimos sobre] crear una cosa; sobre la trasmisión del alma al objeto, que no era objeto porque éste era más racional. Sacar la cosa de adentro, como también decía Federico Peralta Ramos: “Tengo un algo adentro que se llama coso, coso, coso”. Bueno, la cosa, que es un invento porteño absolutamente porque el concepto “thing”, en inglés, no existía⁴⁰. Entonces, la idea fue reproducir la ciudad. Íbamos caminando todos los días por la calle Lavalle, por la calle Florida, Santantonín y yo, y pensábamos qué sensaciones abstractas podíamos transmitir en un espacio reducido y limitado dentro del Instituto Di Tella [...] Inventamos el proyecto entero, el laberinto, en la mesa de arriba del Florida Garden... [por ejemplo], la calle Lavalle va a estar sintetizada en un túnel de neón con olor a fritura... [...] Ahora, para mí la importancia de *La Menesunda* [...] [radicó en] traer la gente de la calle a un ámbito reservado para las élites, a una institución como era el Instituto que pese a todo era convencional [...] y ahí empiezo yo con el arte de participación masiva; el arte que es para todos, que no es elitista⁴¹.

26 Similares objetivos tuvo y similar estupor causó *El Batacazo* [p. 70], la siguiente obra de Minujín, presentada en primera instancia en Buenos Aires en el marco del Premio Internacional en el Instituto Torcuato Di Tella en septiembre de 1965, y sobre todo cuando fue presentada en febrero de 1966 en la Bianchini Gallery de Nueva York, gracias a la acogida de Leo Castelli, uno de los más poderosos e influyentes galeristas de la vanguardia norteamericana, por entonces socio de Bianchini. La obra —una gran estructura arquitectónica transparente y recorrible— buscaba “sintetizar la vida cotidiana de los argentinos” y celebrar la vorágine de la gran ciudad en movimiento (mediante su inclusión del neón, el hule, el movimiento de miles de abejas [obra en Buenos Aires] o moscas [obra en Nueva York] y las referencias iconográficas a los mundos del *rugby*, del *playboy* y del consumo), al tiempo que también generaba molestias al permitirse un juego irreverente con el canon estético del momento. Difícil de clasificar como *nuevo realista* o *pop*, la obra fue visitada y luego referida por Masotta como un *objeto-happening*, es decir, como un *objeto* susceptible de ser contemplado y aprehendido como tal por fuera, y como un “verdadero *happening*” con todas sus características de inmediatez, porque al transitarla, el visitante no podía dejar de *fundirse* en y con las situaciones materiales y vivenciales en que se veía inmerso.

Para este momento —febrero de 1966— tanto Masotta como Minujín ya están interesados, como es usual en ambos, por otras cuestiones, y concretamente abocados a explorar la especificidad de la intersección del arte con los medios de comunicación masiva. Por ejemplo, ya el 2 de enero de 1966, Masotta escribe a Romero Brest desde Nueva York:

En cuanto a novedades, fue una, para mí, el que Michael Kirby haga objetos. Según nuestra mentalidad ansiosa, desde los *happenings* (más los de Kirby, que había descubierto ya el instrumento, o la realidad de los “medios de información”) a hacer objetos, hay un retroceso. ¿Lo habrá? Marta y Jacob[y] dirían que sí. Yo no sé nada...⁴²

Minujín había llegado a Nueva York en noviembre de 1965, y fue allí donde conoció —a través de Castelli— a Roy Lichtenstein, y luego a Allan Kaprow, Robert Whitman, al propio Kirby y a Yvonne Rainer y Carolee Schneemann, entre otros grandes artistas del momento que devendrían importantes amigos. De crucial importancia fue el encuentro con Kaprow, conocido como padre del *happening* desde su *18 happenings in 6 parts* (1959) y ferviente defensor de determinadas características: la *inmediatez* o “*suchness*”, la *impermanencia* y el fuerte carácter

³⁹ Conversación con la autora, Buenos Aires, agosto de 2010.

⁴⁰ Minujín se refiere al concepto de *arte-cosa* elaborado por Santantonín y ya mencionado en este mismo texto.

⁴¹ Conversación con la autora, taller de Marta Minujín, 12 de mayo de 2010.

⁴² Carta de Oscar Masotta a Jorge Romero Brest, Nueva York, 2 de enero de 1966, Archivo Instituto Julio E. Payró, C23-S6-593.

de *presencia* del *happening*, que, según él, ofrecía una resistencia a la creciente mercantilización de la sociedad de consumo. Es interesante pensar en los puntos de contacto y de disidencia de las obras de Minujín respecto de este *purismo* “*happenista*”, sobre todo teniendo en cuenta que Marta se encontraría reiteradas veces con Kaprow, y que juntos, y junto con el alemán Wolf Vostell, concebirían *Three Country Happening*, que finalmente tendría lugar en octubre de dicho año. La obra, como es sabido, contemplaba que cada uno de los artistas presentaría, en simultáneo, un *happening* en su ciudad de residencia (Minujín desde Buenos Aires, Kaprow desde Nueva York y Vostell desde Berlín), y reproduciría los *happenings* de los dos restantes en la misma ciudad. De allí que la propuesta de Minujín –que ella cuidaba de referir como un “*suceso*” en lugar de *happening*– vendría a llamarse *Simultaneidad en simultaneidad*. La artista ya percibía la necesidad de focalizar no tanto sobre el *happening* entendido como el arte de lo *inmediato* que embanderaba Kaprow desde hacía algunos años, sino sobre el nuevo universo de exploración intelectual que se centraba, a partir de los escritos de Marshall McLuhan, sobre las mediaciones. En este sentido, también se alineaban las diversas manifestaciones del trabajo en un *arte de los medios* en Buenos Aires, entre cuyos exponentes más fuertes encontramos a Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby justamente con su manifiesto *El arte de los medios de comunicación* (1966).

Simultaneidad en simultaneidad [p. 74] fue un complejo proyecto articulado en torno a por lo menos tres instancias. La primera, denominada *Invasión instantánea*, ocurriría a través de los medios de comunicación –por radio, TV, teléfono y correo–. Alrededor de un millar de personas serían “*invadidas*” durante diez minutos en sus hogares por la imagen y las instrucciones de Minujín vía TV (a través del programa *Universidad del aire*, de Canal 13) y radio (Libertad y Excelsior). Según explicaría luego el escritor y periodista Bernardo Verbitsky en la revista *Confirmado*:

En el programa “Universidad del aire” apareció Marta Minujín y anunció pacíficamente que nos estaba invadiendo y que mil personas en ese instante recibían llamadas por teléfono, cartas y telegramas. En seguida mostraron al periodista Bernardo Neustadt viendo televisión; se levantó para atender una llamada y luego, con el teléfono en la mano, fue a abrir la puerta, donde un tipo disfrazado de cartero le daba un sobre. La escena la repitieron otros dos caballeros cuyos nombres no retuve, y también el teléfono de ellos tenía un cordón tan largo que no necesitaban soltarlo para alcanzar la puerta, lo que en mi casa sería imposible. Acaté la orden de M.M. y encendí Radio Municipal, pero como no entendía lo que decían y quería seguir viendo el televisor, la apagué. (Esta vez me desaliené yo). Después apareció un auto recubierto de mermelada que lamían cinco tipos de pelo largo, lo que al parecer ocurría en Berlín. Y terminó el suceso organizado por MM⁴³.

27

El escritor comenta así el final del *suceso*, que ocurrió el lunes 24 de octubre en los medios y en los hogares del millar de personas programadas para encender su TV a medianoche, y a partir de allí conectarse por radio, teléfono y correo. Pero asimismo, aquí Verbitsky refiere a otra instancia de *Simultaneidad*: la puesta en acto del *happening* de Kaprow, que la TV indicaba como sucediendo muy posiblemente en Nueva York (y no en Berlín), y asimismo fue transmitido el *happening* del alemán Vostell, programado para acontecer en Berlín y en Buenos Aires. Lo cierto es que a pesar de que dichos *happenings* debían tener lugar en las tres ciudades al mismo tiempo, solo ocurrieron en Buenos Aires gracias al tesón y la gestión de Minujín, quien así pudo propiciar, no obstante, la ficción de la simultaneidad⁴⁴.

Éste fue, como indica Verbitsky, el final del *suceso*. Ahora bien, *Simultaneidad...* había comenzado el jueves 13 de octubre de 1966, con la instancia denominada *Simultaneidad envolvente*, que contemplaba que unas sesenta personas, elegidas por ser las más mediáticas dentro de sus respectivos ámbitos, fueran convocadas a la sala audiovisual del Instituto, donde las esperaban unos sesenta televisores y radios portátiles y unos diez fotógrafos. Las celebridades fueron fotografiadas y grabadas mientras ocupaban sus puestos. Fueron invitadas a regresar

⁴³ Bernardo Verbitsky, *Confirmado*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1966, p. 53.

⁴⁴ Al respecto, sugerimos leer el revelador ensayo de Michael Kirby sobre esta obra “Marta Minujín’s ‘Simultaneity in Simultaneity’”, *The Drama Review: TDR*, vol. 12, n° 3, Duke University Press, 1968, en el cual el autor se refiere al modo en que en esta obra se fundieron realidad y ficción: la realidad de lo que sucedió efectivamente durante la sucesión de eventos, y la ficción sobre lo que, además de lo vivido, estaba sucediendo (la comunicación con Kaprow, la posible simultaneidad de los eventos, etc.).

el lunes 24 de octubre, para vivir la experiencia de ver su imagen devuelta por los medios, mientras asistían a la programación de *Invasión instantánea*.

De este modo, para *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujín eligió dos mecanismos de funcionamiento, la *invasión* y la *inversión*: *invasión* del espectador por los medios masivos, haciendo evidente su carácter alienado, resultado directo de su experiencia de comunicación *discontinua* en la nueva era, e *inversión*, dado que la obra propiciaba también una experimentación sobre una posible *inversión* de roles. ¿Cómo podría el espectador convertirse en observador e invasor de los medios en lugar de *observado* e *invadido*?, fue una de las preguntas que Eliseo Verón subrayó en su lúcido ensayo sobre este proyecto.

Simultaneidad... comparte estructuras, dinámicas y características con dos otras importantes obras por venir: *Circuit Super-Heterodyne* (Montreal, abril de 1967) [p. 143] y *Minucode* (Nueva York, mayo de 1968) [p. 77]. En los tres casos, además de la utilización de los medios y de circuitos cerrados de información, las obras se estructuraban a partir de una invitación puntual a las personas consideradas por Minujín como las más mediáticas en *Simultaneidad...* y en *Circuit* (una de las acciones de *Circuit Super-Heterodyne*), o bien a partir de una convocatoria abierta y pública –mediante cuestionarios publicados en periódicos– en *Super-Heterodyne* (cuyo cuestionario intentaba clasificar a las personas según su aspecto físico) y en *Minucode* (cuyo cuestionario buscaba clasificar a las personas según su profesión y posibilidades de liderazgo). Minujín manifestaba interés en realizar un estudio sociológico sobre los efectos de los medios masivos en una determinada sociedad, al tiempo que también se interesaba por el análisis de una herramienta fundamental de su estrategia artística (y, me animo a decir, de *supervivencia artística*): el poder de la fama entendida como una estrategia mediática que permite, en los hechos y de manera *performativa*, cambiar la realidad de las personas. Así, además de sus investigaciones sobre los efectos de los medios de comunicación y sobre los modos de subvertir dichos efectos, Minujín investigaba el modo en que los medios posibilitan el estatus de la *fama*. Un estatus que en Minujín cumple un doble rol: mientras por un lado le abre puertas para perpetuar su maravillosa capacidad de autogestión, convirtiéndose en herramienta, como dije, de *supervivencia artística*, por el otro es, lisa y llanamente, un mecanismo de *supervivencia física* en una Argentina que es asediada nuevamente por un gobierno militar de facto⁴⁵. Según comenta Marta, “era menos probable que un parapolicial llegase a las puertas de algún famoso”⁴⁶. De hecho, luego de *Simultaneidad...* Marta regresa a Nueva York, donde permanecerá por un prolongado año y medio, y donde había conocido, durante la inauguración en Bianchini Gallery en febrero anterior, a Andy Warhol, otro artista dedicado a una elaboración artística de las posibilidades de la fama. Desde entonces, Marta devino habitué del *back room* del bar Max’s Kansas City, sobre Park Avenue South, donde ambos compartieron más de un trago y donde la artista hizo el primer lanzamiento de prensa no oficial de su próximo trabajo, *Minucode*.

Al mismo tiempo, cada una de estas obras demostraba un trabajo técnico de avanzada: en la manipulación de los medios de comunicación en *Simultaneidad...* y *Super-Heterodyne*; en la utilización de una gran computadora que realizaba la selección de los participantes en *Super-Heterodyne*, y en la inclusión de mecanismos de proyección sofisticados para la época como lo fueron las enormes proyecciones que, de piso a techo, devolvieron a los espectadores las imágenes de los cuatro cócteles (de artistas, políticos, economistas y gente de la moda) que se sucedieron en el Center for Inter-American Relations en ocasión de *Minucode*, en mayo de 1968.

Ahora bien, ya en 1967 Minujín, con el apoyo de una beca Guggenheim, había comenzado a incursionar en experimentaciones tecnológicas de mayor sofisticación, como lo demuestra su cabina telefónica *Minuphone*⁴⁷, verdadero objeto lúdico que presentó en la Howard Wise Gallery de Nueva York a partir del 27 de junio de 1967, respecto de la cual la crítica Grace Glueck diría desde *The New York Times*:

⁴⁵ Es interesante para estos fines notar las palabras de Enrique Oteiza, quien fue director del Instituto Torcuato Di Tella, sobre este momento: “El nivel de represión cultural que se produjo durante la dictadura de Onganía –a veces no se ven las dos dictaduras, la de Onganía y la última, en perspectiva histórica– aparece como una cuestión banal, ya que fue menos asesina y “desaparecedora” que la última. Pero hay que ver a la de Onganía como la antesala de la que vino después; la de Onganía hizo una represión académica, intelectual y artística de primera magnitud. Censuró libros, cines, prohibió obras de teatro, o nos mandaba parapoliciales al Instituto”. Citado en María José Herrera y Mariana Marchesi, “Romero Brest, la libertad de un innovador. Conversaciones con Enrique Oteiza”, en Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest: la cultura como provocación*, Buenos Aires, 2006, p. 132.

⁴⁶ Conversación con la autora, Buenos Aires, 9 de agosto de 2010.

⁴⁷ *Minucode* ha sido objeto de una importante exposición en mayo de este año en la Americas Society de Nueva York. Al cierre de este catálogo, *Minuphone* es objeto de preparación de una importante exposición en el Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires.

*No ordinary phone booth, the Minuphone rings up a lot more than message units. By dialing a random combination of numbers, the user can make lights change, wind blow, smoke rise, tinted water climb the inner walls. His image may appear on a TV screen in the floor; a charge of helium may change the tone of his voice*⁴⁸.

La obra estaba en sintonía con las vivencias de la artista, quien en ese momento escribe a Romero Brest desde Nueva York:

Lo único que evolucionan son las ideas – los medios se comen todo – lo transforman todo – es lo único que va modificando los mensajes, provocando alguna escasa información excitante en la gente, [así] un nuevo producto cómo cuidarse la piel – o cómo mantener las bebidas frías – es más importante que lo que quiera expresar cualquier persona. Quizás porque es verano hasta las noticias sobre Vietnam están atenuadas por la “mejor semana por US\$ 200 round trip a Jamaica” o el último bronceador – todo tiende a suprimir intermediarios– a comprimir tiempos distintos [...] – el verano aquí es toda una experiencia – se largan a la calle con todo – con sus drogas, sus atenuantes de calor, hielo seco portátil que se ponen en las mejillas, pequeños ventiladores de bolsillo, bikinis de todo tipo – [y] escape, mucho escape los hippies se reúnen en Central Park y proclaman las flores del LSD – y el amor – los a favor de la guerra de Vietnam se pasean – sintiéndose orgullosos del último hijo propio muerto en el Vietcong – y la ciudad se enloquece – pone a la gente una contra otra ya no quedan malentendidos – ya inclusive entre nosotros los pequeños sobrevivientes al calor que seguimos pensando en cómo modificar la tecnología, cómo agregarle, cómo incursionar en los medios, cómo cambiar los tiempos de las cosas...⁴⁹

Minuphone se adentraba en el próximo terreno de exploración de Minujín: la psicodelia, sobre todo cuando, a través de Claudio Badal, ingiera su primera pastilla de LSD y se introduzca vertiginosamente en el mundo *hippie* de Nueva York, cultura *underground* que respondía a la ferocidad de la guerra de Vietnam; una experiencia que estructuraría la próxima gran obra de Minujín en Buenos Aires, *Importación-Exportación*, que presentó en el Instituto Di Tella en julio de 1968. Esta exposición había sido precedida por *Experiencias 68*⁵⁰, de mayo de ese año, que fue censurada con intervención policial y posteriormente evacuada por los mismos artistas participantes, quienes, en un acto de protesta ante la censura y ante el propio Instituto, tiraron sus obras a la calle, donde las destruyeron. Mientras, en lo que hoy resulta un verdadero contraste de situaciones, en Nueva York se sucedían en el Center for Inter-American Relations los cuatro cócteles del *Minucode* de Minujín, entre el 20 y el 23 de mayo, luego de lo cual regresaría a Buenos Aires para la realización de *Importación-Exportación*.

Minujín había propuesto a Romero Brest “importar la cultura *hippie*” desde Nueva York y, posteriormente, exportar la cultura porteña a los Estados Unidos, un segundo estadio de la obra que nunca aconteció. Para llevar a cabo *Importación*, Minujín contó con US\$ 4.000 para la compra de dicha “cultura”: afiches, diarios, trajes, *bijoux*, objetos decorativos, discos, luces estroboscópicas y retroproyectores, etc. En el Instituto, la obra se estructuró a través de cuatro salas en las cuales el espectador podía desde empaparse de la música de Jimi Hendrix y Manal y del incienso con fragancia a sándalo hasta bailar con los *performers* que se movían al compás del *Hare Krishna*; asistir a varias boutiques *hippies* o crear sus propias proyecciones psicodélicas a través de la manipulación de filminas pintadas por la artista sobre planchas de acrílico. Todo lo cual respondía en Minujín a un estado de *viaje*, en ese momento muy alejado de los acontecimientos políticos que se sucedían en Buenos Aires y en el mundo. Más bien, Marta se encontraba buscando la manera de llegar a San Francisco y, posteriormente, a México para investigar de primera mano los efectos que sobre la percepción ejercían las experiencias psicodélicas tanto

⁴⁸ “El *Minuphone*, que no es una cabina telefónica corriente, registra mucho más que llamadas. Marcando una combinación de números al azar, el usuario puede hacer que cambien las luces, que sople viento, que surja humo, que suba agua coloreada por las paredes interiores. Su imagen puede aparecer en una pantalla de televisión ubicada en el piso; una carga de helio puede cambiar el tono de su voz”.

⁴⁹ Carta de Marta Minujín a Jorge y Martita Romero Brest [ca. julio-agosto 1967], Archivo Julio E. Payró, C24-S6-895.

⁵⁰ Con *Experiencias 67* ya Romero Brest buscaba dar un formato más contemporáneo a su dupla de exposiciones más renombrada: el Premio Nacional y el Premio Internacional, que hasta entonces se sucedían todos los años. En 1967, Romero Brest renueva el formato y en lugar de los premios se organiza la serie de exposiciones *Experiencias visuales*, la cual no contemplaba un premio sino la financiación de la producción de obras expuestas.

sintéticas como naturales que propiciaban Timothy Leary y otros. De hecho, en su biblioteca ya contaba con la tercera edición, de 1965, del libro *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, por Leary, Ralph Metzner y Richard Alpert, tres doctores involucrados en un programa de experimentaciones con LSD y otras drogas psicodélicas en la Harvard University hasta que en 1966 el LSD fue declarado ilegal y los programas suspendidos. Tiempo después, durante el verano de 1969, Minujín viaja a San Francisco y luego a México. Comenta cómo en San Francisco conoce a Leary y al ahora legendario poeta *beat* Allen Ginsberg y se vincula “a todo tipo de juventud libre y desprejuiciada, ya que el movimiento *hippie* envolvió a músicos, artistas plásticos, gente del cine y del teatro, y ahí, en ese contexto, empiezo con los dibujos multicolores que eran transposiciones de las imágenes mentales que resultaban de esta percepción expandida”. Y añade:

Cada día era un año [...] y en las fiestas en el Golden Gate Park quedaba impresionada de ver tanta gente unida, ¡tan *tan* linda! Desfilaban imágenes de rostros extasiados de expresión botticelliana, figuras de pelo largo de todas las razas tocando cítaras, flautas, armónicas y arpas, sentados en el parque cantando y bailando, gozando de vivir en paz mientras en Vietnam se sucedía la guerra más atroz...⁵¹.

Ahora bien, gracias a las clases que dictó en las universidades de Nueva York junto a Robert Rauschenberg, Robert Whitman, La Monte Young y otros en junio de 1968, Minujín accede a comprarse una cámara filmadora que registrará sus experiencias de estos años en cantidades de pequeños cortos que filma en Central Park y a lo largo y ancho de la ciudad, una edición de los cuales presentamos en el *hippie lounge* de nuestra exposición, también abarrotado de trajes que ella misma se cosía por esos años. En una entrevista en agosto de 1968 establece:

Quisiera crear ropa yippie, joyas... La ropa que a uno lo acompaña por este mundo nuevo es distinta, los anteojos que uno se pone le cambian el color de lo que ve. Quiero darme a todo eso y hacer una película. Seré la productora⁵².

30 Hacia 1969 Minujín no solo filma sino que incluso propone a las autoridades del Central Park –junto con Claudio Badal y Bruce Perlman– la realización del primer “*walk-in filmmaking festival*”, que contemplaba, además de la proyección de películas sobre unas diez a doce pantallas dispersas a lo largo del parque, la interacción de grupos de rock y una ambientación que incluía una propuesta de vestuario –“*freak clothes designed by combinations of silks, domestic furs, texture clothes, shoes that talk!!! talk between them*”⁵³–, así como el diseño de pisos psicodélicos con luces electrónicas, en simultáneo. El festival finalmente no se realizó, pero entendemos que el proyecto fue un importante preludio para otros como *La imagen eléctrica* en el Instituto Di Tella, en agosto de 1969, o *Buenos Aires, hoy ya!*, concebido para ser proyectado en tres pantallas y presentado en combinación con cine, *happening* y teatro, gracias a la participación del grupo Teatro con la Vida en 1971. Pero sobre todo, el proyecto de festival anticipaba, a través de la fusión de áreas y disciplinas y de su ambiciosa escala, una importante serie de obras por venir durante la primera mitad de la siguiente década: híbridos inclasificables que cruzaban los géneros del *happening*, la *performance*, la ópera, el teatro y el cine, y que tendrían en común, en términos generales, una experimentación relativa a las posibilidades de alterar y ampliar la percepción y, específicamente, en algunos casos, de alterar la percepción del tiempo y del espacio, todo lo cual, por supuesto, encontraba sus raíces en las investigaciones psicodélicas en las que Minujín había incursionado durante los años pasados.

Una de las obras que focalizó sobre la alteración de la percepción del espacio fue la efímera y contundente *Sound Happening* [p. 85], de solo una hora de duración, que presentó en el Rock Creek Park de Washington D.C. en mayo de 1972. Para este trabajo, la artista grabó por un lado los sonidos de las *alturas* del parque, es decir, del viento, el movimiento de las hojas de los árboles y de los pájaros, y, por el otro, los sonidos al ras de la superficie, es decir, de las pisadas sobre hojas secas y el movimiento del agua en el arroyo, entre otros, y los dislocó.

⁵¹ Conversaciones con la autora, Buenos Aires, 9 y 10 de agosto de 2010.

⁵² “Marta Minujín. Una entrevista de Inés Malinow”, *Vosotras*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1968.

⁵³ Proyecto para *Instant Hip*, fechado el 24/3/1969, Archivo Julio E. Payró, C23-S3-434. “Ropa extravagante diseñada mediante combinaciones de sedas, pieles nacionales, telas texturizadas, ¡¡zapatos que hablan!!!; hablan entre ellos”.

Mediante treinta parlantes que ubicó en el parque, localizó los sonidos de las *alturas* en los parlantes ubicados sobre el pasto, y viceversa, presentó los sonidos usualmente a ras del piso en los parlantes ubicados en altura, creando una dislocación de la percepción espacial del parque a través del sonido.

En cuanto al tiempo, fueron varias las obras que intentaron dislocar la percepción habitual del tiempo; la más paradigmática fue *Four Presents. Time Aesthetically Registered* [p. 94], realizada en colaboración con Julián Cairol y presentada en Stefanotty Gallery hacia el final de la estadía de Minujín en Nueva York, el 8 de octubre de 1974, y que condensó resultados de varias de sus investigaciones durante esos años. Contemplaba varios elementos: la participación de unas cincuenta personas vestidas de gala cuyas sillas se ubicaban en una grilla dibujada sobre el piso de la galería, un aparato de TV que proyectaba una filmación realizada en el pasado, otro que “proyectaba el futuro” y una persona que filmaba el presente, es decir, la participación de Minujín y Cairol mientras daban una conferencia sobre el tiempo que era reiteradamente, y tal como estaba programado, interrumpida en seis oportunidades. En la obra, Minujín explora nuevamente la fuerza de la interrupción, que había constituido el eje principal de la creación de su obra *Interpenning* en 1972, pero asimismo podemos detectar en este trabajo otros intereses, entre ellos la manipulación de los medios (en la última interrupción, que sucedió cuando se repartió un periódico intervenido en el cual se anunciaba la falsa noticia del asesinato de Kissinger) y la incorporación de la ópera (cuando un cantante realizó la tercera interrupción).

Minujín presentó *Interpenning* [p. 86] en varias oportunidades en Washington y en Nueva York durante 1972 y 1973. La artista definía la obra como “An art action created to break rules of intermissions and to bring you into participation through sound and mystical exuberance”⁵⁴. Uno de los primeros anuncios explicaba que ésta había sido

*...created to build the art work from social situations already made by art presentations, like this art opening or waiting situations like airports or railroad stations or theater intermissions. It utilizes the people interacting in the above situations with a set of performers or guides who conduce them through invisible corridors designed by drawn diagrams on the floor. By spontaneously acting upon improvised “audiences” it is intended to make a non-directed situation focused and directed*⁵⁵.

La obra tomaba la forma de un ritual por el cual los *performers*, denominados *interpenactors*, desarrollaban una coreografía preestablecida de movimientos diseñados por Minujín mientras incitaban al público a seguirlos a lo largo de un recorrido de una arquitectura “invisible”, diagramada sobre el piso. Ahora bien, si *Interpenning* adquiría un formato esencialmente lúdico/místico en sintonía con la experiencia *hippie* de la artista, así como a partir de sus experiencias con el teatro del ridículo, focalizaba, asimismo, sobre generar una situación de *interrupción* –de detenimiento y alteración de la percepción del tiempo– mientras buscaba quebrar las pautas establecidas de una determinada situación social –el intervalo– y, sobre todo, un determinado conjunto de normas de comportamiento. Antiburguesa y alejada de todo interés por el circuito convencional del arte, la obra se presentó no obstante nada menos que en el Sculpture Garden del MoMA de Nueva York. Éste fue el caso también de la menos lúdica *Nicappening* [p. 88], acción que Minujín orquestaría para interrumpir, el 12 de junio de 1973, una subasta de Sotheby Parke Bernet organizada a beneficio de Nicaragua –recientemente víctima de un terremoto–, con el fin de propiciar un mayor compromiso con ese país latinoamericano.

Interpenning tuvo varios desdoblamientos; entre ellos, se presentó en abril de 1973 en el marco de *The Soft Gallery* [La galería blanda], serie de eventos programados por Minujín en *200 Mattresses*, exposición organizada en colaboración con Richard Squires y para la cual los artistas cubrieron enteramente la Harold Rivkin Gallery de

⁵⁴ Boceto del anuncio *Interpenning*, Washington D.C., 1972, tinta sobre papel, Archivo Marta Minujín. “Una acción artística creada para romper las reglas de los intervalos y para inducir tu participación a través del sonido y el entusiasmo místico”.

⁵⁵ Anuncio *Interpenning*, Washington D.C., 1972. Archivo Marta Minujín. “...creada para construir una obra de arte a partir de situaciones sociales ya establecidas por [el sistema de] presentaciones artísticas, como esta inauguración o las situaciones de espera en aeropuertos o estaciones de tren o intervalos de teatro. Utiliza la gente que interactúa en estas situaciones junto a un grupo de *performers* o guías que las conducen a través de corredores invisibles dibujados a modo de diagramas sobre el piso. Al actuar espontáneamente sobre ‘audiencias’ improvisadas, [la obra] intenta transformar una situación sin dirección en una situación direccionada y focalizada”. Mi traducción.

Washington con doscientos colchones que consiguieron del Cairo Hotel, provisoriamente cerrado tras haber sido sede de una serie de asesinatos. *200 Mattresses* contempló dos series de eventos: una organizada por artistas invitados por Squires y otra titulada *The Soft Gallery*, que incluyeron una presentación de *Interpenning*, así como presentaciones de artistas invitados por Minujín, entre los cuales se encontraban los renombrados Juan Downey, Ray Johnson, Al Hansen, Charlotte Moorman y Carolee Schneemann. Estos eventos se realizaron dentro del marco de la *galería blanda*, que, como tal, recuperaba el interés de Minujín por las posibilidades del colchón y, puntualmente, desarmaba la rigidez y jerarquía del cubo blanco en cuanto formato de exhibición *neutral* (y, como tal, indicativo del grado de hegemonía que le es inherente). Asimismo, *The Soft Gallery* materializaba un interés recurrente en Minujín: la organización de exposiciones que podrían ser, en sí mismas, plataformas de exhibición para otorgar visibilidad a producciones artísticas ajenas a la propia, que la artista considerase de importante interés. En este sentido, *The Soft Gallery* encuentra antecedentes directos en varios gestos de la artista: en la cantidad de cartas escritas a Romero Brest desde Nueva York durante los 60 en las cuales le ofrece ponerlo en contacto y proveerle información sobre artistas que ella consideraba cruciales, como Michael Kirby, Robert Whitman y Al Hansen; en la propuesta del “intercambio de culturas” que está en la base del proyecto *Importación-Exportación* y en su proyecto no realizado de 1971 *ARAR*, ideado para la Corcoran Art Gallery de Washington, que contemplaba la organización de una exposición de artistas argentinos en los Estados Unidos. Los textos de Minujín que delinearían el proyecto especifican:

La idea básica de *ARAR* es exponer una muestra de arte argentino de la última década de manera tal que la forma y manera en que las obras serán expuestas constituirán una contribución artística en sí misma.

ARAR consistirá esencialmente en la creación de una ambientación o “environment” que se compondrá de nueve ambientes distintos que se intercomunicarán entre sí por medio de túneles y pasajes. En cada uno de los nueve ambientes se crearán y desarrollarán distintas situaciones o “happenings” usando para ello tanto las obras presentadas como a sus mismos creadores y al público participante.

De esta manera se contribuirá a la difusión del arte argentino en sus diversas manifestaciones (cine, teatro, poesía, música, pintura y escultura) a la vez que se contribuirá a la realización de una obra enteramente distinta.

Las obras y artistas participantes serán integrados con aquellos que voluntariamente desean su participación y con las obras seleccionadas para tal fin.

El público, que será al mismo tiempo participante en forma activa, circulará por los distintos ambientes guiado en algunos casos por los mismos artistas y en otros por personas especializadas que provocarán la participación de los espectadores en las distintas situaciones⁵⁶.

Ahora bien, para el momento en que Minujín presentó *Interpenning* en el *art barn* de Washington, en el MoMA de Nueva York, y luego dentro de su *Soft Gallery* nuevamente en Washington, entre otras sedes, el radicalizado movimiento *yippie!* (oficialmente el Youth International Party, creado por Abbie Hoffman y otros en diciembre de 1967, que fundía intereses del “hippismo” psicodélico y del activismo político) se encontraba en pleno apogeo y ya había sido víctima de la represión del gobierno en estas dos ciudades y a lo ancho de los Estados Unidos. Sus acciones, contundentes protestas ante el contraste entre la vivencia *hippie* en Nueva York y las aberraciones en Vietnam, tomaban la forma de exaltadas y satíricas burlas al statu quo de un muy fuerte tinte teatral, que, por ende, eran o bien ignoradas o bien denunciadas. Entre ellas, las famosas protestas civiles ante la guerra, las *May Day Protests* que se sucedieron en Washington en 1971, acompañadas por bandas de rock, incitaciones al amor libre, una alta circulación de drogas y globos de helio que entorpecían la circulación de los helicópteros que intentaban reprimirlas, llevaron a uno de los más masivos arrestos en la historia de los Estados Unidos. Mientras, en la Argentina, la dictadura militar estaba plenamente instaurada desde 1966, momento a partir del cual se suceden los gobiernos de facto del general Onganía (1966-1970), de la junta militar (junio de 1970) y de los militares Levingston (1970-1971) y Lanusse (1971-1973). Es en este contexto, entre las protestas exaltadas de Nueva York

⁵⁶ Marta Minujín, “*ARAR* (Una muestra de arte argentino vista por Marta Minujín)”, texto dactiloscrito, 1971, Archivo Marta Minujín.

y Washington y las noticias de la represión en la Argentina, donde Minujín llevaría a cabo sus dos importantes acciones por venir: *Kidnappening*, que organiza para el MoMA en septiembre de 1973, e *Imago Flowing*, acción en el Central Park un año más tarde, en septiembre de 1974.

Como su nombre lo indica, *Kidnappening* [p. 90] proponía una combinación de secuestro y *happening*. Inspirada en la reciente muerte de Picasso, la cual resultó un verdadero *shock* para Minujín —“quién sabe cuándo volverá a nacer un creador de la dimensión universal que él tuvo”⁵⁷—, la obra contemplaba dos instancias: un primer momento fuertemente coreográfico en el cual una serie de *performers* se movían al ritmo de una ópera creada por Marta a partir de frases de Picasso y de Aristóteles, y un segundo momento donde quince personas permitían ser simbólicamente “secuestradas” y escoltadas por sus secuestradores *performers* a quince diversas locaciones de Manhattan. Por su parte, *Imago Flowing* [p. 96], realizada un año después con el apoyo de la Menil Foundation en el Naumburg Bandshell del Central Park, fusionaba ópera y *happening*. La obra tomó la forma de una ópera de gran envergadura entre cuyos caracteres estuvieron un grupo de “ángeles” (*performers* vestidos de blanco), otro de “musculosos”, la propia Minujín y un travesti caracterizado como Marlene Dietrich que emergía de un traje de gorila⁵⁸. La ópera incorporaba textos de Heráclito y finalizaba cuando los *performers* descendían del escenario en búsqueda de los invitados vestidos de negro, a quienes escoltaban a un *banquete negro* —que incluyó los manjares estereotipados de la riqueza, tales como caviar y champagne, pero de color negro—. Mediante este gesto, Minujín pretendía articular un comentario irónico sobre la situación racial en los Estados Unidos y alinearse con los reclamos de los Black Panthers, grupo activista creado en 1966 que reclamaba la igualdad racial y que sería fuertemente combatido por la cúpula del poder estadounidense.

Mientras Minujín se prepara para sus acciones *Imago Flowing* y *Four Presents* de 1974, ya ha comenzado a trabajar con Juan Downey y Cairol en la edición de su revista *Cha-cha-chá*, dedicada a investigar la situación del artista latinoamericano. Sobre el proyecto, Downey interroga a Cairol:

JD —Julián, a mí me parece que publicar una revista latinoamericana cultural es una falta de responsabilidad. Pues el movimiento latinoamericano debe ser político, debe ser total.

JC —Bueno, precisamente la revista aspira a unificar esa totalidad, al analizar, investigar el trabajo de los artistas que viven en New York, y se plantea inmediatamente un problema de conciencia —esa desintegración permanente; pues no está ni integrado aquí, ni integrado allá, en eso que todavía no sabe qué es y qué es su arte, esa posición crítica debe ser analizada para que no se lo trague la vida americana—⁵⁹.

Minujín regresa a Buenos Aires, donde se encuentra con un país convulsionado. Luego de la muerte de Perón en julio de 1974, ejerce la presidencia María Estela Martínez de Perón, o “Isabelita”, mandato sujeto a una creciente inestabilidad y que finalmente será derrocado, el 24 de marzo de 1976, por el golpe de Estado que instaurará la última dictadura militar de la Argentina, la cual se prolongará hasta el 10 de diciembre de 1983. Es en dicho contexto —en pleno gobierno de Isabelita— que Minujín se encuentra diariamente a conversar en el Florida Garden de Buenos Aires con su gran amigo y confidente Federico Manuel Peralta Ramos, entre otros artistas, a partir de lo cual se sucederán una serie de obras que deliberarán sobre la realidad latinoamericana. La primera, *La academia del fracaso* [p. 98], se presenta en septiembre de 1975 durante diez días en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), gracias a una invitación de Jorge Glusberg, quien lo dirigía. La obra, compleja amalgama entre exposición, obra de arte y plenario, proponía una reflexión sobre las potencialidades inherentes y liberadoras del fracaso, así como la posibilidad de revertir toda preconcepción relativa al éxito y al fracaso. Para ello, la exposición incorporaba una *tarima triunfalista* donde el espectador podría recibir todo tipo de vítores, para luego pasar a recibir una vacuna y el consiguiente “certificado internacional de vacunación contra el triunfalismo”, además de encontrarse con un segundo enfermero “que tiene la misión de darle la ‘inducción al delirio de pobreza’”⁶⁰, asistir a conferencias de individuos “fracasados”, etc. Al decir de Minujín en una entrevista:

⁵⁷ Marta Minujín, “Kidnappening”, texto dactiloscrito, s/f, Archivo Marta Minujín.

⁵⁸ Como en la escena de la película *Blonde Venus* (1932), de Josef von Sternberg.

⁵⁹ “Juan Downey interroga a Julián Cairol”, texto dactiloscrito, s/f, Archivo Marta Minujín.

⁶⁰ Marta Minujín, “La Academia del Fracaso”, texto dactiloscrito, s/f, Archivo Marta Minujín.

Se beberá licor de las frustraciones y yogurt (leche fracasada, al fin y al cabo) y en un cuadro de honor se exhibirán los grandes fracasados de la Historia Universal, tales como Artaud, Rimbaud y otros. No faltarán tesis doctorales al respecto, entrega de diplomas, togas de arpillera y coronas de espinas; ni siquiera un desfile por calles porteñas al compás del Himno al Fracaso, una marcha compuesta por un fracasado⁶¹.

Entre los textos que acompañaron la exposición, Minujín especificaba:

La Argentina posee por sus características socioculturales e idiosincrasias, millares de fracasos con distintos tipos de personalidad. El fracaso puede ser inspirador y a la vez, un modo de manifestarse, expresarse y crear. *La academia del fracaso*, similar a las manifestaciones futuristas o neo-dadá que expresaban el sentir de la humanidad en el primer tercio del siglo, se adelanta al tercer milenio y define conceptos que están en el aire. Esta vez le toca a la Argentina lanzar un primer indicio, un aviso, idear una primera configuración estética donde la convergencia de artistas, filósofos, científicos, trabajadores y personas de la calle, demolerá pautas momificadas a fin de revalorizar el fracaso⁶².

La exposición continuaba la línea estética y el sentido satírico característicos de las últimas obras de Minujín en Nueva York, al tiempo que la artista concentraba su mirada sobre la realidad regional. Un mes después del golpe militar de 1976, Minujín escribía el boceto para su próximo trabajo, *Comunicando con tierra* [p. 102]: “Con esta obra trato de comunicar a los artistas latinoamericanos entre sí y abrir un surco en el mundo desde Buenos Aires”⁶³.

La obra involucra una compleja acción conceptual que contemplaba extraer 23 kilos de tierra de Machu Picchu, enviar 1 kilo de tierra a cada artista latinoamericano previamente seleccionado residente en cada país, quien recibiría la instrucción de mezclarla con tierra de su propio lugar, y mandar 1 kilo de dicha mezcla a Minujín en Buenos Aires. Minujín luego regresaría con los 23 kilos de tierra provenientes de los diversos países a Machu Picchu, y los enterraría en el mismo sitio del cual había extraído la tierra original. Minujín pudo realizar la extracción de la tierra, como lo demuestran las diversas fotografías, que asimismo registran la quema de un billete de US\$ 1, acción mediante la cual proclamaba la independencia de su labor artística. En el CAyC, donde presentó la documentación de esta obra, la artista exhibió asimismo el video de su *performance Autogeografía* (1976) dentro de un gigantesco nido de hornero. *Autogeografía* es una videoperformance durante la cual Minujín es protagonista de un ritual de purificación a través de la tierra. La artista aparece recostada mientras se suceden dos acciones. Por un lado, su rostro viste sus característicos anteojos, los cuales, a medida que avanza la acción, serán reemplazados sucesivamente por tres máscaras prototípicas de los mitos del diablo, la edad y la raza. Por otro lado, sobre su figura llueven puñados de tierra, granos de maíz y de otros cultivos locales. La obra reivindicaba la revalorización de la cultura latinoamericana al tiempo que se alineaba con las propuestas de otras artistas tales como la cubana Ana Mendieta, que se encontraban trabajando sobre la identidad, la necesidad de dislocar prejuicios y situaciones de poder, y el cuestionamiento de un contexto dado entendido como fijo. El recurso de la transfiguración en el centro de esta *performance* se insertaba, asimismo, en toda otra línea de investigaciones que incluye las propuestas de la norteamericana Cindy Sherman, y que podría abarcar a los más jóvenes latinoamericanos que están trabajando hoy, tales como Carlos Amorales (de México) o José Alejandro Restrepo (de Colombia), por mencionar solo a algunos. Así, entiendo que *Autogeografía* abre todo un universo de posibilidades para la historiografía actual.

Durante los dos años siguientes, Minujín realiza tres acciones que intentan tensionar la relación entre arte e institución [p. 106]. Específicamente, *Repollos* (presentada en el Museu de Arte Contemporânea (MAC) de San Pablo en septiembre de 1977), *Toronjas* (en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de México en noviembre de 1977) y posteriormente *3.000 naranjas* (en el CAyC de Buenos Aires en abril de 1979) proponen llevar el campo

⁶¹ “Marta Minujín: del erotismo congelado al *happening* obrero”, Buenos Aires, *Siete Días*, n° 424, 25 al 31 de julio de 1975.

⁶² Marta Minujín, “Academia del fracaso”, CAyC, volante con la numeración impresa GT-524 22-7-75, Buenos Aires, septiembre de 1975, Archivo Marta Minujín.

⁶³ Marta Minujín, “Comunicando con tierra”, 1976, texto dactiloscrito, Archivo Marta Minujín.

a los museos, o, dicho de otra manera, desestabilizar la pureza y la asepsia del cubo blanco institucional mediante la incorporación de la realidad latinoamericana más cruda –simbolizada en los productos de su tierra–. Al decir de la artista: “La más contundente fue *Repollos* porque éstos tenían un olor brutal, y porque se realizó en un museo verdaderamente institucional, como es el MAC, con lo cual logramos contaminarlo”⁶⁴. De este modo, esta acción, en apariencia un ritual de características lúdicas, daba forma a una crítica al sistema institucional del arte y, específicamente, al modo en que la perpetuidad del museo –en cuanto espacio sacrosanto del arte– daba la espalda a una realidad que puertas afuera transitaba una de las peores circunstancias de su historia: una dictadura presente en la mayoría de los países latinoamericanos y, por ende, una situación de represión y de violencia generalizadas.

Una obra que asimismo combinó aspectos lúdicos y un comentario crítico sobre el momento fue *Espi-Art* [p. 104], presentada por Minujín en la Galería Birger de Buenos Aires del 5 al 16 de julio de 1977. Como en el caso de *The Soft Gallery*, *Espi-Art* fundía su condición de obra con un *replanteamiento del formato de exhibición*. Compuesta por un corredor a lo largo del cual se ubicaban ocho cubículos a cada lado, el espectador podía recorrerla y literalmente *espigar* dentro de cada cubículo a través de una mirilla. Dentro, dieciséis artistas desarrollaban a un tiempo sus obras y propuestas en vivo. Fueron treinta y dos los artistas participantes, quienes asistieron en dos turnos, de dieciséis por vez. Entre ellos se encontraban muchos de los más importantes del momento: Antonio Berni, Eduardo Costa, Jacques Bedel, Luis Fernando Bénédict, Víctor Grippo, Nicolás García Urriburu, Federico Manuel Peralta Ramos, Alejandro Puente, Pablo Suárez, Clorindo Testa y Luis Alberto Wells. La obra tenía características lúdicas, pues, según relata un crítico de la época, luego del recorrido por las casillas,

...a la entrada del callejón [el visitante] se ve a sí mismo, de perfil, en una pantalla de televisión, mirando por el orificio. En el pequeño recinto, iluminado con luz negra, [los espectadores] dejan las huellas de sus manos en un papel ultrasensible, se pintan con pintura fosforescente y juegan con pequeños espejos y lupas⁶⁵.

Es posible que este carácter lúdico haya opacado una propuesta que dialogaba directamente con su época. Pues la dictadura del momento se estructuraba justamente a partir de la acción de espigar o de ser espigado, para así eventualmente ser arrestado, torturado y/o desaparecido. La estructuración de una obra a partir de la acción de espigar no debe ser entonces menospreciada, y menos aún cuando algunos de los artistas participantes articularon respuestas puntuales a dicho contexto. Entre ellos, Juliano Borovio, a modo de carnicero, parecía cortar cuerpos humanos, mientras Omar Chabán se mostraba desnudo mientras se flagelaba cortándose con vidrios.

Finalmente, otra obra paradigmática que refiere a la realidad latinoamericana es la que Marta realizaría en 1985 con Andy Warhol una vez restaurada la democracia, *El pago de la deuda externa con choclos* [p.108]. Durante esta acción, que Minujín lleva a cabo en The Factory, la artista “paga” simbólicamente a Warhol la deuda externa argentina con mazorcas de maíz. En realidad, Marta comenta que no consiguieron maíz anaranjado y tuvieron que pintar los mil choclos blancos con spray naranja para realizar la acción. Ésta fue una fotoperformance, durante la cual se efectuaron doce tomas fotográficas que registraron el intercambio. Luego, Warhol y Minujín llevaron las mazorcas a la puerta del Empire State Building, donde intentaron repartirlas entre los transeúntes, pero éstos no osaron tomarlas, y los artistas abandonaron la acción.

Ahora bien, la primera gran obra de participación masiva, *El Obelisco acostado* [p.110], que Minujín exhibe en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, en el parque Ibirapuera, se realiza en pleno contexto de dictadura. Minujín construyó un obelisco de las mismas dimensiones del Obelisco porteño, recostado y recorrible por dentro. Con este gesto, buscaba “desplazar un mito de un país a otro, alterar la ley de gravedad del mundo, [transformar] lo vertical en horizontal y producir un estado de conciencia oblicua dentro del símbolo Obelisco –signo significativo del espíritu penetrante y de la luz solar–”⁶⁶. No es difícil de percibir, en este proyecto, la crítica que la artista enunciaba respecto del estado de las cosas vigente en la Argentina de ese momento y, específicamente, respecto del sistema verticalista por excelencia propio del régimen militar.

⁶⁴ Conversación con la autora, Buenos Aires, agosto de 2010.

⁶⁵ Martín Müller, “Hay que arrimar un ojo a la cerradura”, *La Opinión*, Buenos Aires, martes 12 de julio de 1977, p. 24.

⁶⁶ Marta Minujín, “El Obelisco tumbado”, texto dactiloscrito, s/f, Archivo Marta Minujín.

Minujín da inicio así a un inmenso cuerpo de obras que será desarrollado durante los años por venir, que resulta de sus investigaciones sobre la desmitificación y caída de los mitos tanto universales como nacionales y que se materializará a través de dibujos sobre papel, esculturas de yeso y de bronce y proyectos de escala monumental. Al respecto explicita en sus textos de presentación de proyectos:

La Tour Eiffel, las Pirámides de Egipto, la Estatua de la Libertad, la Venus de Milo, el Obelisco de Buenos Aires, el Pan de Azúcar brasileiro, son algunos de los mitos populares que Marta Minujín ha explorado y demistificado.

Estos monumentos-mitos de gran alcance popular fotografiados por miles de turistas, eternos lugares de citas y de encuentros, constituyen el símbolo de un lugar, su esencia más inmediata, [y] es por eso que me interesa considerar la posibilidad de crear una reflexión acerca de su simbología tradicional y la de “alterarlos”, convertirlos en otros.

Primeramente modificarles su ubicación en el espacio, acostarlos: de este modo lo que siempre fue vertical se presenta horizontal y así se flexibiliza la mentalidad del público observador, intentando así con la ruptura de su verticalidad, aludir a [las] sociedades democráticas y de participación; segundo, realizar estos monumentos en una materia comestible, para que la demistificación sea total, al comérselos el público, el mito material desaparece y se convierte en historia, al constituirlos en pan los destituye de su imponente bélica... de su perdurabilidad, ejemplo: el obelisco de pan dulce realizado en Buenos Aires en 1979 y la torre de James Joyce de pan (Dublín 1980). En estos casos el concepto de “consumo” se convierte en el alma de la obra⁶⁷.

El 8 de noviembre de 1979, Minujín presentó *El Obelisco de pan dulce* [p. 112] en la Feria de las Naciones de Buenos Aires. Para esta ocasión, construyó una réplica del Obelisco de Buenos Aires, si bien en escala algo menor, de 32 metros de altura, y la recubrió enteramente con unos 10.000 paquetes de pan dulce. En la víspera de la clausura de la feria una grúa reclinó el *Obelisco* sobre uno de sus lados, y al día siguiente se repartieron los paquetes de pan dulce entre los asistentes. Lo cierto es que el evento se frustró en parte por la efusividad de éstos, que se lanzaron a alcanzar los *panettoni*, con lo cual los bomberos, en lugar de repartir las delicias, hubieron de ahuyentar al público mediante manguerazos de agua. Y si bien la utopía de generar un arte “comestible” no funcionó del todo en esta ocasión, unos meses después, en agosto de 1980, Minujín logró llevar a cabo *La torre de pan de James Joyce* [p. 114] en el contexto de la exposición *Rosc'80/ The Poetry of Vision*, en la que fue invitada a participar. Construyó una réplica de la famosa torre Martello, en la cual vivió por unos días James Joyce y donde transcurre el primer capítulo del *Ulises*. Minujín recubrió su réplica enteramente con 5.000 panes de la Downes Bakery, la reclinó sobre uno de sus lados con la ayuda de grúas de bomberos, y luego el pan fue repartido entre los espectadores. De este modo, completaba su segunda obra de arte comestible de participación masiva.

Todos estos proyectos habían tomado forma, en primera instancia, en cuanto dibujos, los cuales dan cuenta tanto de proyectos realizados como no realizados de la artista. En ellos, además de los mencionados, se prefiguran, entre otros, los siguientes proyectos que no se llevaron a cabo. Entre ellos es importante mencionar la *Estatua de la Libertad de hamburguesas* (1979), que casi realizó gracias al patrocinio de la empresa McDonald's; *La pelota de fútbol de dulce de leche* (1980), que debía ser recubierta con treinta mil frascos del dulce del momento; *La Torre de Pisa inclinada* (1983), *El Pan de Azúcar de feijão* (1983) y *La Torre de Babel de libros* (1986)⁶⁸.

Entre estos proyectos, hemos de puntualizar *Carlos Gardel de fuego* [p.116, que Minujín pudo desarrollar para la IV Bienal de Arte de Medellín en Colombia y que tuvo lugar el día de la inauguración de ésta, el 15 de mayo de 1981. A partir del hecho de que el “mítico” Gardel había fallecido en un accidente aéreo al despegar en Medellín 45 años atrás, constituyéndose entonces en un mito no solo para porteños y uruguayos sino también para los colombianos, Minujín construyó una efigie del cantor de metal de unos 12 metros de altura y la recubrió enteramente de algodón. La noche de la inauguración prendió fuego a la figura, que así se alzó en llamas sobre el cielo de Medellín. La obra,

⁶⁷ Marta Minujín, “Marta Minujín y su ‘Homenaje a Carlos Gardel’ en la IV Bienal”, gacetilla de prensa, 1981.

⁶⁸ *La Estatua de la Libertad de hamburguesas* fue el primer proyecto comestible de participación masiva ideado por Minujín, que ésta describe al detalle en la nota de prensa de Eduardo Guiraud “¡A comer el Obelisco!”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1979. Asimismo, en el archivo de la artista pueden consultarse diversas piezas de correspondencia que ponen en evidencia el modo en que Minujín buscó materializar cada uno de estos proyectos.

encuadrada en la línea de las últimas investigaciones de la artista, no deja de remitirnos a los primeros años de su producción, cuando o bien Minujín destruyó sus propias obras o bien dejó que se destruyesen por el paso del tiempo u otras circunstancias.

Asimismo, el acto de destruir se encuentra implícito en el tratamiento cortante y facetado que Minujín otorga a sus esculturas de estos años. De hecho, fue en Medellín donde sus primeras esculturas tuvieron acogida. La artista creó una cantidad de esculturas de bronce para poder financiar *Carlos Gardel de fuego* y, al venderlas en Colombia en su totalidad, vio en estas obras una fuente de subsistencia a futuro. Así, exhibiría en su siguiente exposición en el CAyC, en noviembre de 1981, tanto dibujos como esculturas que deliberaban sobre la necesidad de desarmar los mitos universales. Dentro del ámbito de la escultura, se interesó por fragmentar la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia, el Esclavo de Miguel Ángel y, a partir de las lecturas de Marguerite Yourcenar, el Joven Helénico.

Finalmente, en diciembre de 1983, Minujín llevará a cabo su proyecto posiblemente más monumental y ambicioso, *El Partenón de libros* [p.120], que venía proyectando como un *Partenón de turrone*s desde hacía seis meses. Comenta la artista que, durante sus gestiones, la dueña de la empresa de turrone Georgalos le regaló un libro sobre el Partenón de Atenas.

¡Y ahí se me iluminó! Y dije: ¡Tiene que ser un Partenón de libros! Yo había estado aterrada durante la dictadura, tiré unos 300 libros en Humberto Primo, incluidos los de Marcuse, y había visto con mis propios ojos cómo Romero Brest tiraba sus libros por el incinerador. Yo venía hace seis meses tratando de conseguir el permiso de los militares para hacer el *Partenón de turrone*s, que claro, nunca me lo iban a dar, y al tiempo de que esta mujer me regalaba el libro, Pacho O'Donnell, que era ministro de Cultura de Alfonsín, finalmente liberó el permiso y avanzamos como tiro a instalar el Partenón y a conseguir los libros con la Cámara del Libro⁶⁹.

Así se inauguró *El Partenón de libros* en la avenida 9 de Julio, arteria principal de la ciudad de Buenos Aires, el 19 de diciembre de 1983, una semana después de restituida la democracia en la Argentina (el 10 de diciembre), levantándose como símbolo de su retorno. La artista construyó una réplica del Partenón de Atenas que luego recubrió por entero con unos 20.000 libros –muchos de los cuales habían sido censurados durante la dictadura militar–, que consiguió a gran velocidad a través de la Cámara Argentina del Libro, la cual movilizó a treinta y ocho editoriales para su donación. Así, *El Partenón* se pudo recorrer durante cinco días, hasta que el 24 de diciembre se inclinó en sintonía con la voluntad de la artista de horizontalizar los mitos universales, y finalmente pudo procederse a la distribución de los libros. Unos 12.000 volúmenes fueron repartidos entre el público expectante y otros 8.000 fueron enviados a las bibliotecas municipales. Con este gesto y el posterior desarme de la obra, Minujín cumplía su objetivo de que ésta “vuelva al público”⁷⁰. Es con el registro fílmico de esta gran obra y el relativo a otras dos de participación masiva que Minujín organiza sobre la avenida 9 de Julio –*Operación perfume*, de 1987, y *Rayuelarte*, de 2009– como esta exposición llega a su fin. Sin fin, no obstante, es la actividad de Minujín, quien siempre continúa activa en su taller y que hoy planifica su próxima obra monumental. Uno de sus proyectos no realizados, *La Torre de Babel de libros*, que la artista había ideado para su participación en la XLII Biennale Internazionale di Venezia, de 1986, se materializará finalmente, y así lo esperamos, el año entrante, en la ciudad de Buenos Aires.

Delinear una conclusión sobre Marta Minujín es casi un sacrilegio y va a contracorriente del vertiginoso paso de la producción de la artista según esperamos haberla presentado. Aquí, entonces, lejos de concluir, quisiera dejar otra puerta abierta al futuro y recordar lo que en una entrevista, luego de su legendario *Partenón de libros*, respondió a un periodista de la época: “Yo creo que a Marta Minujín no se la recordará por una obra determinada y mantenida en un museo, sino por toda su actitud, por sus espectáculos de arte, por la incorporación del show y la alegría a un terreno excesivamente sacralizado intelectualmente”⁷¹.

⁶⁹ Conversación con la autora, Buenos Aires, agosto de 2010.

⁷⁰ Orlando Barone, “Todo es posible para Marta Minujín”, *Río Negro*, General Roca, 8 de enero de 1984.

⁷¹ *Ibidem*.





OBRAS

Textos de Jimena Ferreiro Pella

**PRIMEROS AÑOS:
1959-1963**



Las 4 Estaciones de Vivaldi, ca. 1959
[Vivaldi's Four Seasons]
Cat. 1



Música acuática de Haendel, 1960
[Haendel's Aquatic Music]
Cat. 4



Sin título, 1961
[Untitled]
Cat. 6

44



Testimonio para una joven tumba, ca. 1960-1961
[Testimony for a Young Grave]
Cat. 5



Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 8



Mancha, 1960
[Stain]
Cat. 2



Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 9



Abstracción, ca. 1961-1962
[Abstraction]
Cat. 7

46



Movimiento interior, 1960
[Interior Movement]
Cat. 3



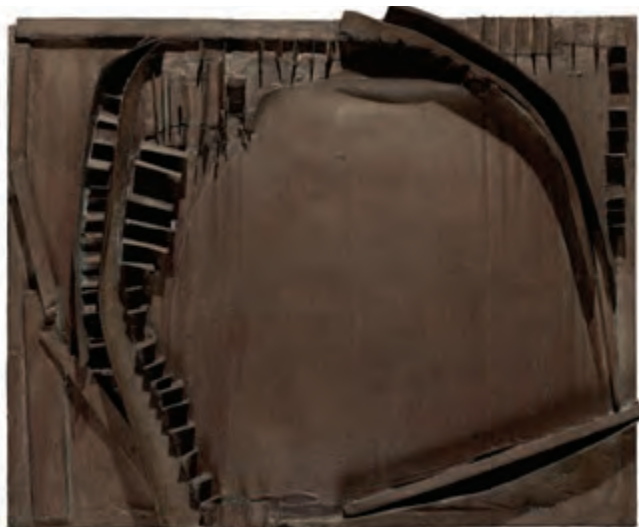
Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 10



Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 12



Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 11



Sin título, ca. 1961-1962
[Untitled]
Cat. 13

Luego de su etapa informalista, durante 1961 Minujín comienza a construir relieves con cajas de pintura que tiene a mano. Hacia fines de 1961 y principios de 1962, sus relieves incorporan grandes cajas de cartón que encuentra en la calle, las cuales recubre, también, de laca a la piroxilina. Durante 1962, en París, Minujín deja visibles las etiquetas comerciales adheridas a las cajas de cartón. Y más tarde, en su casa de Buenos Aires, decide agregar el colchón de su cama a una de estas estructuras de cartón con las que venía trabajando. A partir de allí, incluirá en sus obras colchones usados que recoge en los alrededores de viejos hospitales, gorras y botas militares, así como culatas de escopetas, todos elementos que hacen referencia al conflicto que estalló entre los *colorados* y los *azules*, las dos facciones del Ejército Argentino que se disputaban el poder.







50



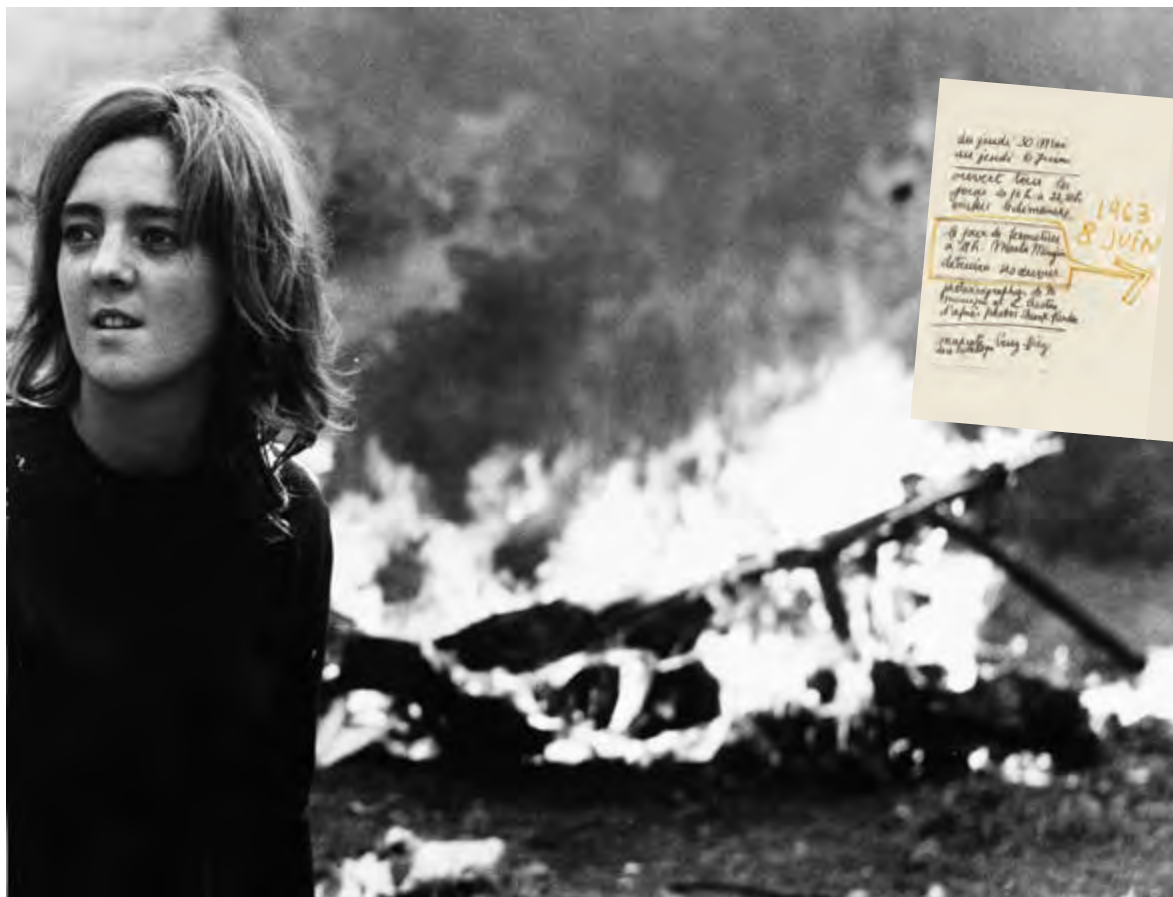
Sin título, 1962-2010
[Untitled]
Cat. 32

Marta Minujín junto a una de sus obras presentadas en la exposición colectiva *El hombre antes del hombre*. *Exposición de cosas*, en la Galería Florida, realizada del 7 al 30 de septiembre de 1962

LA DESTRUCCIÓN, 1963

Acción en la impasse Ronsin de París. La artista destruyó sus propias obras; participaron también Christo, Erik Beynom y Lourdes Castro, entre otros.

Cat. 55



Del 30 de mayo al 6 de junio de 1963 se organizó una exposición en el taller de Minujín en París. Participaron la artista portuguesa Lourdes Castro y el venezolano Alejandro Otero. Castro presentó un conjunto de cajas pintadas de plateado; Otero, una serie de puertas a las que pegaba cartas, y Minujín, sus relieves de cartón y colchones. El catálogo de la muestra contó con el diseño de Carlos Cruz-Diez e incluyó foterigrafías de Minujín y Castro, así como la obra *Ample Food for Stupid Thought No. 1*, de Robert Filliou, dedicada a Castro, y un texto de presentación de José-Augusto França. En el catálogo se anunciaba: “*Le jour de la fermeture à 19h. Marta Minujín détruire ses oeuvres*”, acción que sería registrada por el fotógrafo Harry Shunk.

Finalizada la exposición en el taller, el jueves 6, puntualmente a las 19, comenzó la acción que pasaría a la historia como *La destrucción*. Minujín, Castro y Otero, y los artistas Erik Beynom, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, Manolo Hernández, Jean-Jacques Lebel y Daniel Pommereulle trasladaron las obras de Minujín al terreno baldío de la impasse Ronsin. Allí, ubicaron las cajas-relieves que previamente Minujín había asignado a cada uno de ellos para que las interviniesen y luego las destruyeran. La artista recuerda:

Vinieron todos al taller y le dije a Erik Beynom, que era un artista pop: ‘Esta obra es para vos’; a Hernández, que

era un artista expresionista abstracto, lo mismo; a Paul Gette, que era un artista que hacía *performance*: ‘Ésta la destruí con un hacha rompiéndolas todas’; a Lourdes Castro, que hacía todo plateado, que pintase de plateado toda mi obra con aerosol, y a Christo, que me envolviese en una de mis obras.

Así fue como el poeta surrealista Flammand intervino minuciosamente la obra con guantes de goma e instrumental quirúrgico como si se tratase de una operación médica. Beynom cubrió con crema los volúmenes de una obra blanca, negra y roja; Castro pintó las obras con spray plateado; Hernández volcó pintura a la manera del expresionismo abstracto, y Christo envolvió a Minujín con un lienzo blanco junto a una de sus obras. Mientras tanto, Lebel, Pommereulle, Flammand y Hernández se alternaban y tocaban el bongó. Pocos minutos después, Gette apareció encapuchado y, luego de recibir una señal de Minujín, comenzó a destruir las obras con un hacha, “como si se tratase de un verdugo”. Acto seguido, Minujín soltó quinientos pájaros al aire y cien conejos, para luego rociar con combustible las obras y prenderles fuego con una antorcha. Plumas de colchón quemadas, pintura en combustión, conejos corriendo fueron algunas de las imágenes que, según relata Minujín, recibieron a los bomberos.





COLCHONES

PRIMEROS COLCHONES



Minujín en su taller
de la rue Delambre en París,
con sus primeros colchones
multicolores realizados en 1963.





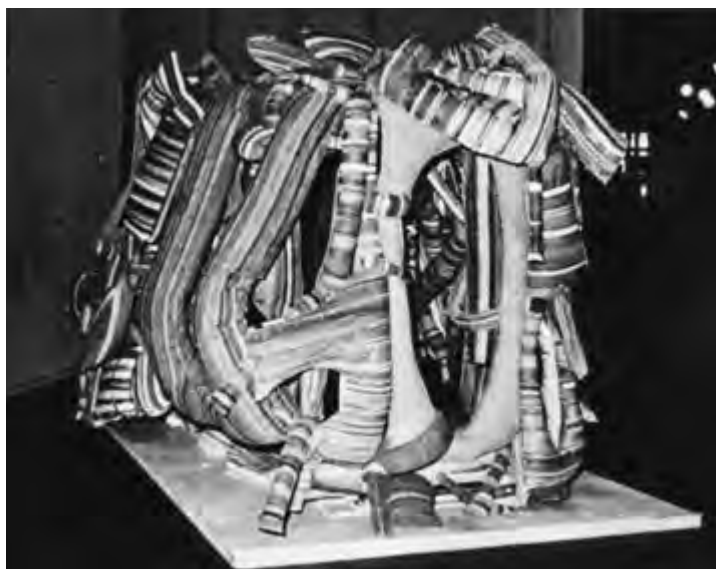
La chambre d'amour, 1963-1964
Obra de Minujin y Mark Brusse.
Incluía unos 70 colchones pintados
y cosidos a mano y una estructura de
madera, hierro y cadenas, y medía
2 x 2 x 4 metros aproximadamente.

¡REVUÉLQUESE Y VIVA! 1964-1985

56



¡Revuélquese y viva!, 1964-1985
[Wallow Around and Live!]
Cat. 35



La obra en su versión original, expuesta en el Instituto Di Tella, 1964.

ERÓTICOS EN TECHNICOLOR, 1964-1985



Colchón (*Eróticos en Technicolor*), 1964
[Mattress (*Erotics in Technicolor*)]
Cat. 33



Marta junto a la versión original de los
Eróticos en Technicolor, 1964.



Colchón (*Eróticos en Technicolor*), 1964-1985
[Mattress (*Erotics in Technicolor*)]
Cat. 34

COLCHONES RECIENTES



58
Ensoñación en fucsia, 2006-2010
[Daydreaming in Fuchsia]
Cat. 39



Amor a primera vista, 2006-2010
[Love at First Sight]
Cat. 38



Trepando al infinito con neones, 2006-2010
[Climbing Towards Infinity with Neons]
Cat. 41



Soñando en Technicolor, 2006-2010
[Dreaming in Technicolor]
Cat. 40



Batido Technicolor, 2006
[Technicolor Shake]
Cat. 36



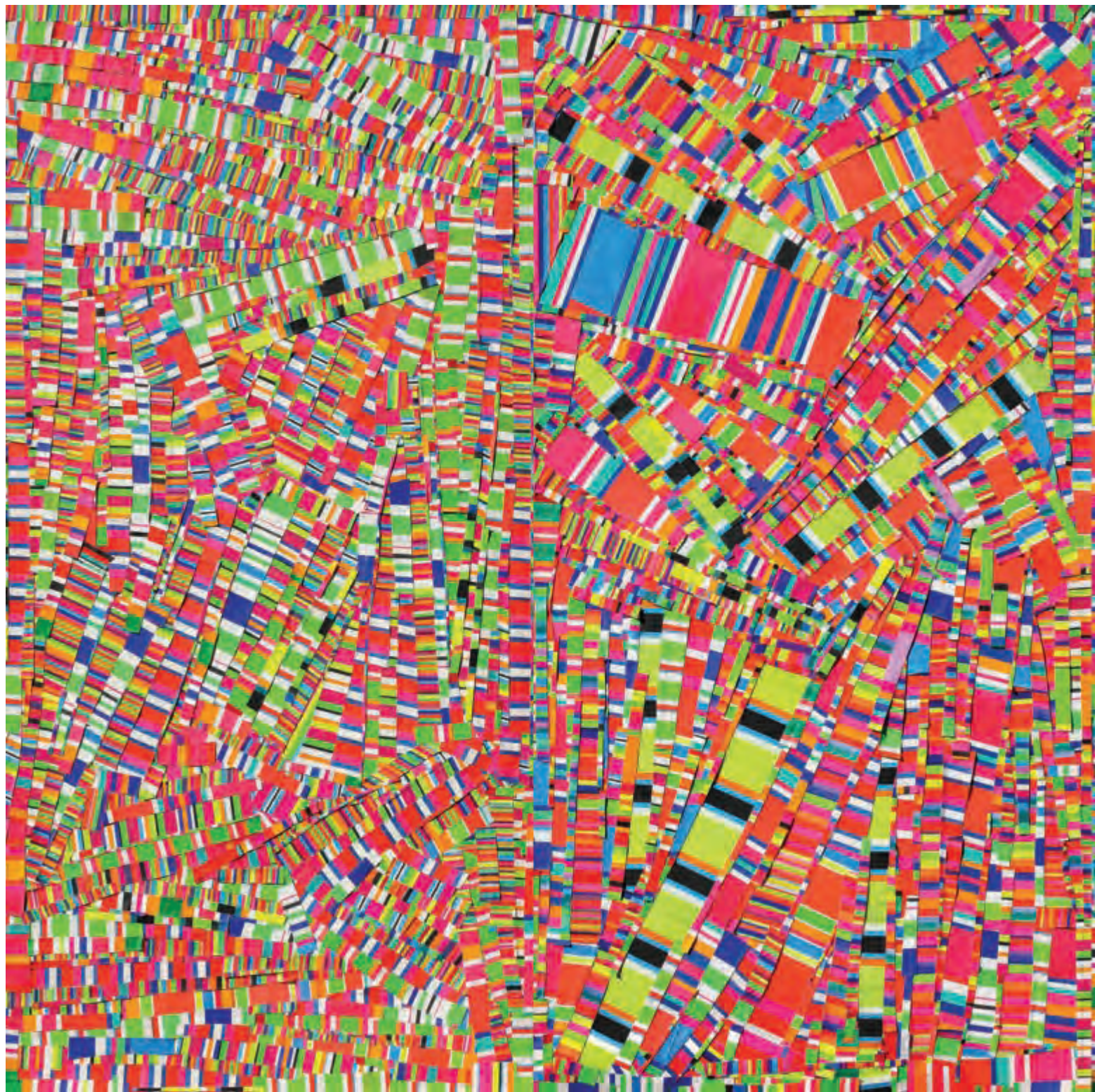
Ensoñación múltiple del martes, 2007
[Tuesday's Multiple Daydream]
Cat. 42



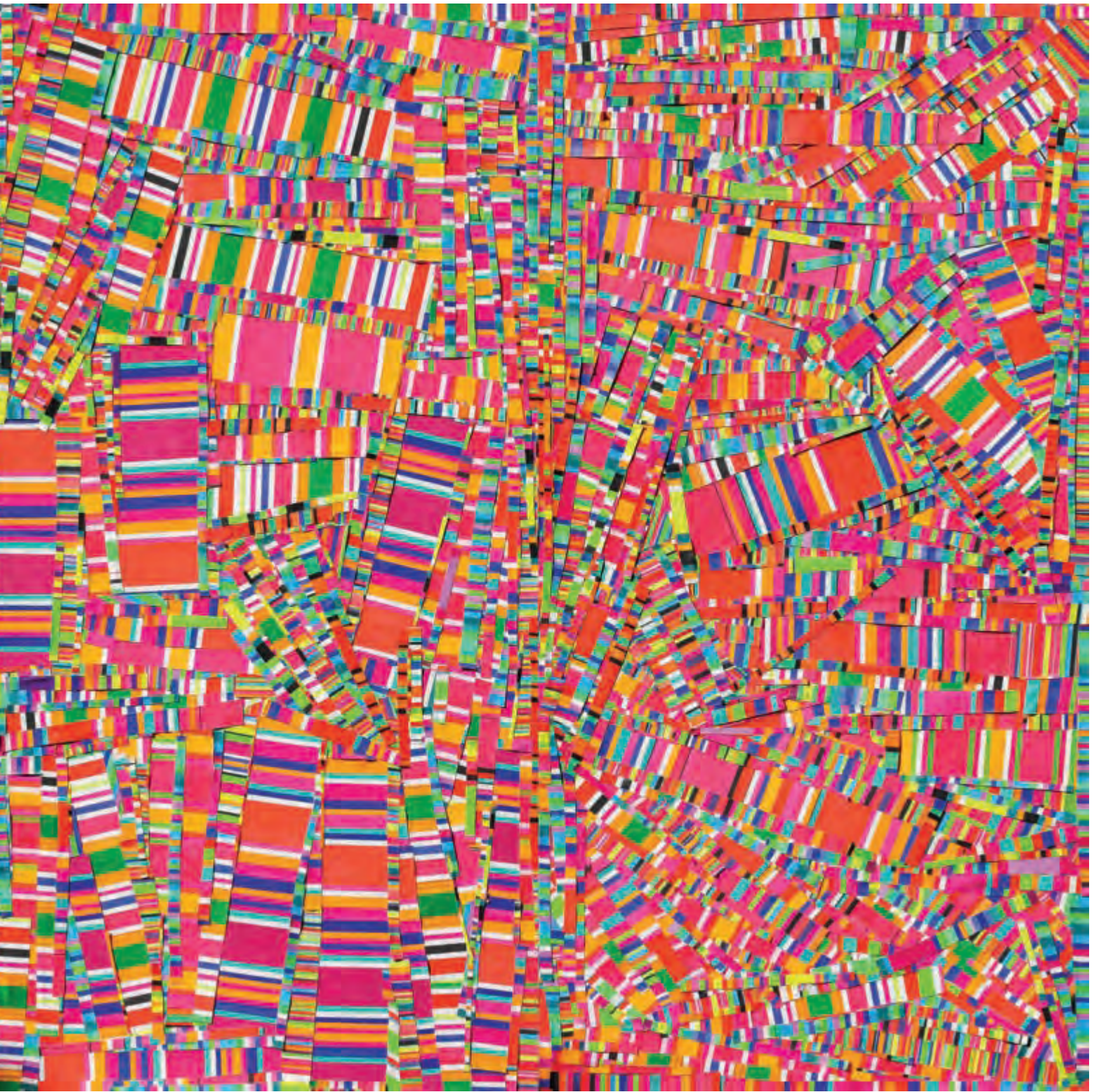
All the lovely people, 2010
Cat. 43



Para hacer el amor inadvertidamente, 2010
[For Making Love Inconspicuously]
Cat. 44



Freaking on Fluo, 2010
Cat. 14



SUCESO PLÁSTICO, 1965

Acción realizada el 25 de julio de 1965 en estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro en Montevideo, Uruguay.
Cat. 56

En 1965, Marta Minujín fue invitada por el Centro de Artes y Letras del diario *El País* para realizar una acción en Montevideo. Propuso un “suceso plástico” de gran escala en un estadio de fútbol, que contaría, entre otros recursos, con un helicóptero, tres inmensas bañaderas, varios musculosos que reclutó en clubes nocturnos, un grupo de motociclistas, mujeres gordas de inspiración “felinesca”, mujeres atractivas vestidas de coristas y veinte parejas de novios.

La música elegida para enmarcar la acción fue la *Misa en re* de Bach y, como todo *happening*, tenía un guión abierto que permitía la improvisación y los efectos inesperados de azar.

El domingo 25 de julio de 1965, los diarios anunciaron la acción con gran expectativa. Durante la mañana Minujín compró pollos, lechugas y harina en el mercado local, a la vez que continuó reclutando posibles participantes. Relata en sus memorias: “A las nueve en punto llegaron las bañaderas, y partimos. Era un domingo soleado de invierno [...] Me dirigí sin rumbo hacia el sur de la ciudad, buscando a los participantes para mi obra”. Y luego: “Eran las once de la mañana y la caravana de bañaderas continuaba su marcha. Pasamos frente a los canales de televisión. Ya había gente haciendo cola para entrar en los programas dominicales”. Finalmente comenta: “Había mucha gente esperando para entrar. La caravana cruzó la puerta trasera hacia el centro del campo”¹.

Posteriormente, el público que aguardaba en el exterior pudo ingresar al estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro y se ubicó también en el césped. Cuando empezó a sonar la misa, las mujeres gordas comenzaron a rodar por el piso, las coristas besaban a los hombres que se cruzaran en su camino, los novios se envolvían a sí mismos con tela, los musculosos alzaban en andas a las mujeres, mientras los motociclistas daban vueltas en círculos a su alrededor tocando bocina. Finalmente, Minujín se subió al helicóptero y comenzó a arrojar grandes cantidades de harina, lechuga y aproximadamente quinientos pollos vivos sobre los participantes, causando gran impacto y desconcierto. Sorprendentemente, según lo recuerda la artista, la acción no duró más de diez minutos, tiempo suficiente para provocar el estupor y la huida precipitada del público.

Éste fue quizás “mi último *happening* violento... incluso me sorprendí cuando supe que las noticias corrieron hasta Nueva York”, reflexiona Minujín muchos años después.

Me asusté cuando se desencadenó la acción, podría haber pasado cualquier cosa. Me asusté porque la situación se violentó. Cuando imaginé el *happening* pensé en imágenes bellísimas. Estaba influenciada por Fellini y entonces las gordas y las plumas me parecían bellas, maravillosas [...] *Suceso plástico* se salió completamente de los planes y por esa razón nunca más diseñé una acción así.

¹ Marta Minujín, “En qué consiste el suceso plástico...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Suceso plástico*, 1965, Archivo Marta Minujín.



imaginariamente la octava ?



Marta Minujín: sus "Sucesos" y la Creciente Desaparición de las Galerías y Marchands

LLEGO a Montevideo especialmente invitada por el Centro de Artes y Letras de EL PAÍS, la joven artista argentina Marta Minujín que colecciona hace un par de semanas a Buenos Aires con la ya famosa "Mensueta".

Marta Minujín, con sus veinticuatro años, plena de vitalidad, de empuje y de imaginación nos explica el porqué del nombre: La tomó el término del lunfardo y quiere decir —situación difícil o embarazosa—.

En nuestra ciudad llevará a cabo el próximo domingo en una cancha de fútbol, un "suceso plástico".

C. — ¿En qué consiste el suceso plástico y qué significado tiene?

M. — Es el desarrollo de una idea, a través de situaciones vivas, que por el contraste, la disociación, la rapidez casi sin tiempo cotidiano, provocan una especie de shock, sacando al espectador de su inercia y transformando todo en una situación colectiva.

C. — ¿En entonces la transformación del arte en espectáculo?

M. — No es un espectáculo, porque no existe distancia entre el espectador y la acción, el espectador participa, toma parte del suceso.

C. — ¿En qué medida es un hecho plástico, co?

M. — En la medida que sólo los artistas plásticos pueden realizarlo, ya que no cuenta con la palabra como el teatro o el cine en los que la visión y la pasividad del espectador juegan un papel preponderante. Se trata de un contacto directo, de una relación total, vitalidad del público con la acción y que tiene generalmente carácter compulsivo.

C. — ¿Por qué debe ser necesariamente compulsiva la acción?

M. — Para que permita arrancar al espectador de su inactividad y lo impulse a vivir.

C. — A su entender ¿cuál es el motivo por el cual el público se apesona y casi rompe

los vidrios del Instituto Torcuato Di Tella, el día del cierre, en que quedaron tres mil seiscientas personas haciendo cola y sin poder ver la Mensueta?

M. — El secreto es que se invita al espectador a vivir una experiencia similar a la vida, se le propone una vida distinta a la cotidiana. Un suceso plástico consiste en una serie de imágenes, de situaciones desconectadas de la realidad y que se le dan insólita, mento acopladas, y la gente quiere vivir y se siente bien cuando se libera de las ataduras, de las inhibiciones y es capaz de reaccionar libremente.

C. — ¿Cuál es el saldo más favorable que se obtiene desde el punto de vista del público?

M. — Se incentiva la imaginación general, mente amortiguada por los slogans, la propaganda y la rutina del trabajo diario.

El suceso ocurre y termina, luego la memoria cumple su cometido, lo deforma y re-crea. Al no poder volver al objeto agrega elementos nuevos. Por eso es importante que la obra se destruya, con lo que se evita además la desilusión que podría significar una posterior confrontación.

C. — ¿Qué duración tiene un "Suceso"?

M. — No más de diez o quince minutos. Debe ser breve para conservar la intensidad, y además por el costo del espectáculo, porque mantener la atención en ese extremo de vivacidad resultaría excesivamente costoso y obligaría a elaborar una verdadera Caja de Pandora.

C. — En cuanto al futuro, ¿cuáles son los proyectos inmediatos?

M. — Me interesa sobre todo lo que puede llegar a pasarle al espectador que prefiero llamarle "cómplice". Tengo un proyecto para el Premio Di Tella 1965, que consiste en una túnel transparente, en el que es espectador debe entrar gateando. Hacia arriba el espectador ve, a través del tubo transparente, moscas, cas, y abajo, conejos. Todo lleno de luces de neón. A su vez, los espectadores ven desde afuera todas las reacciones del que transita por el túnel, quien pasa sucesivamente por diferentes ambientes.

C. — Ud. afirma la muerte del arte en sentido tradicional.

M. — Absolutamente. El hombre actual es, tá más que nunca desconectado por el ruido exterior. A los pocos minutos de la muerte de Kennedy por ejemplo, ya lo sabía el mundo entero y lo lamentaba. Esta circunstancia, la televisión y otros múltiples elementos están impactando por todos los flancos permanentemente al individuo. El cuadro de caballete ya no alcanza para equiparar ese constante cambio y movilidad en la que él queda inmerso.

El "Suceso plástico", lo enfrenta a la vida, le ofrece múltiples imágenes de esa vida en permanente transmutación, le señala con el dedo cómo cambia la apariencia de los objetos y su ubicación.

C. — ¿Cómo puede definirse al Suceso plástico? ¿Es pintura, escultura?

M. — No, es simplemente un arte vital.

C. — ¿Y existen compradores para ese arte vital?

M. — Yo no creo ya en los Marchands ni en las Galerías de Arte. Un cuadro de caballete llega en poco tiempo a ser un objeto más en una casa descargado de todo contenido y no se le mira con más atención que a una silla o una mesa.

El arte de una sociedad en permanente cambio no puede ser de ninguna manera una imagen estática y perdurable.

Marta Minujín llevará a cabo mañana en el Canal 12, en Hogar Club, un "Suceso Plástico" y el próximo domingo realizará uno de mayo en una cancha de fútbol.

M. L. T.



Marta Minujín y su Suceso Casi Derribaron el Cerro

Esta mañana, ante "suceso" que le causó, por momentos, un estado de shock, la joven artista argentina Marta Minujín, con sus veinticuatro años, plena de vitalidad, de empuje y de imaginación nos explica el porqué del nombre: La tomó el término del lunfardo y quiere decir —situación difícil o embarazosa—.

En nuestra ciudad llevará a cabo el próximo domingo en una cancha de fútbol, un "suceso plástico".

C. — ¿En qué consiste el suceso plástico y qué significado tiene?

M. — Es el desarrollo de una idea, a través de situaciones vivas, que por el contraste, la disociación, la rapidez casi sin tiempo cotidiano, provocan una especie de shock, sacando al espectador de su inercia y transformando todo en una situación colectiva.

C. — ¿En entonces la transformación del arte en espectáculo?

M. — No es un espectáculo, porque no existe distancia entre el espectador y la acción, el espectador participa, toma parte del suceso.

C. — ¿En qué medida es un hecho plástico, co?

M. — En la medida que sólo los artistas plásticos pueden realizarlo, ya que no cuenta con la palabra como el teatro o el cine en los que la visión y la pasividad del espectador juegan un papel preponderante. Se trata de un contacto directo, de una relación total, vitalidad del público con la acción y que tiene generalmente carácter compulsivo.

C. — ¿Por qué debe ser necesariamente compulsiva la acción?

M. — Para que permita arrancar al espectador de su inactividad y lo impulse a vivir.

C. — A su entender ¿cuál es el motivo por el cual el público se apesona y casi rompe

Los jóvenes Marta Minujín ayer ofreció un espectacular show en el Estado de Veintisiete provincias de los alrededores de Buenos Aires, en el momento de la presentación que pudimos ver desde el Cerro. En realidad, la Minujín es un producto absolutamente contemporáneo. Si una cosa no se entiende, es que siempre se entiende, muchas de las ideas surgidas por los artistas. Al fin y al cabo se habla de los platos voladores y nadie los ha podido tener en su casa. A la vez, los platos son un "bopping" y nadie los tomaba nota de ellos.



LA VERA MARTA

Buenos Aires, Argentina

Cortes de prensa sobre Suceso plástico. Archivo Marta Minujín



El espectador en el túnel donde se hunde hasta el tobillo antes de encontrar la salida.

LA MENESUNDA, 1965

El 27 de mayo de 1965 abrió sus puertas al público del Instituto Torcuato Di Tella *La Menesunda*, obra creada por Minujín y Rubén Santantonín, en colaboración con los artistas Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler. Su título significa “mezcla” y “confusión” en lunfardo. De estructura laberíntica, el recorrido incluía dieciséis *situaciones* y se organizaba a partir de una secuencia no lineal de espacios cúbicos, poliédricos, triangulares, circulares recubiertos por diferentes materiales que generaban estímulos multisensoriales y ocupaban la totalidad de la superficie de la sala principal del Instituto.

Se ingresaba por un túnel de neón que buscaba recrear las luces de la calle Florida, para luego pasar o bien a un espacio longitudinal donde se había ubicado una serie de televisores que, en circuito cerrado, emitían las imágenes captadas en el momento, o bien a un dormitorio donde se veía una pareja en la cama. Luego, se descendía al interior de la cabeza de una mujer gigante donde una maquilladora se ofrecía para hacer masajes o maquillar al público y, a través de un visor ubicado en uno de los ojos, se podía tener la visión completa de la mujer reflejada en un espejo.

Después pasabas por la calesita –recuerda Minujín–, que era una jaula redonda de hierro soldado que tenía una sola puerta y por ahí llegabas y estaba la puerta cerrada como una cárcel, pero en ese momento vos veías que se abría, te metías y ¡jum!, giraba sobre un solo eje y podías ir a varios ambientes. La puerta se paraba: primera puerta que se detenía era una pieza en la que el piso subía y el techo bajaba, y entonces vos empezabas a caminar, ibas caminando en espiral y cada vez el techo se hacía más bajo, que estaba recubierto de intestinos gigantes, que eran bolsas de polietileno con arena. Entonces llegabas al centro del espiral, metías la cabeza y veías paisajes hedónicos, lagos, montañas, una película.

Luego seguían el espacio de la ciénaga, cuyo piso había sido recubierto con varias capas de gomaespuma que dificultaban la marcha del espectador, y un ambiente con “olor a dentista” con un dial de teléfono gigante y un cartel que indicaba: “Apriete el botón para abrir la puerta”. Acto seguido se sucedían un espacio que recreaba el interior de una heladera gigante con varios grados bajo cero y un “bosque” de distintas formas y texturas, peludas, suaves, coloridas, que el público podía tocar. Finalmente, según relata la artista, “pasabas a la pieza más fantástica, octogonal de espejos, con una cabina de espejos también en el medio, con olor a fritura y ventiladores que tiraban papel picado fluorescente y se prendían luces de colores negras, como estar en la calle Florida. Y ahí ya salías”².

La Menesunda fue un suceso mediático. Mientras la televisión, la radio y la prensa gráfica daban cuenta de las diversas polémicas, todos los días se formaban largas colas por la calle Florida de hasta tres cuadras de extensión. Mientras algunos medios nacionales se burlaban abiertamente de la propuesta, otros acercaron reflexiones más cercanas a la obra.

Ambientación multisensorial y polimatérica de Marta Minujín y Rubén Santantonín, compuesta por dieciséis situaciones y presentada en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires en mayo de 1965.

Cat. 50



² Conversación de Marta Minujín con Victoria Noorthoorn, mayo de 2010.





68





EL BATACAZO, 1965-1966

Ambientación a partir de cuatro situaciones en la cual se emplearon neón, hule, vidrio, madera, tobogán, abejas y conejos.

Cat. 51

En 1965 Marta Minujín participó del Premio Internacional Torcuato Di Tella, el cual se presentó entre el 27 de septiembre y el 24 de octubre e incluyó obras de Mary Bauermeister (EE.UU.), Pol Bury (Bélgica), Mark Brusse (Holanda), Jim Dine (EE.UU.), Sven Lukin (Letonia), Allen Jones (Inglaterra), James Rosenquist (EE.UU.), Frank Stella (EE.UU.), Richard Smith (Inglaterra), Günther Uecker (Alemania) y Emilio Renart (Argentina).

El mecanismo del premio preveía que el ganador de la edición nacional participaría automáticamente del Premio Internacional del año siguiente. Así fue como Minujín, ganadora del Premio Nacional Torcuato Di Tella 1964, y Emilio Renart, quien obtuvo una mención especial en el mismo certamen, integraron la sección internacional de 1965. Para la producción de su obra *El Batacazo*, Minujín utilizó un porcentaje importante del dinero obtenido con su premio del año anterior. Y, a pesar de haber contado con el voto positivo de Jorge Romero Brest, no obtuvo el Premio Internacional.

Con forma de hexaedro, *El Batacazo* se resolvía en dos niveles de altura. La obra se articulaba como un circuito de participación en el cual se sucedían cuatro situaciones: un primer espacio al que Minujín se refería como “el espacio del deporte”, que incluía varias siluetas de neón de jugadores de fútbol y rugby en diferentes posturas que se encendían y apagaban, generando una secuencia de movimiento; el “ámbito del *playboy*”, donde el público debía tirarse por un tobogán y caía sobre una gran muñeca inflable de hule, exuberante y desnuda, inspirada en la famosa actriz italiana Virna Lisi; “el ámbito del astronauta”, con varios muñecos también de hule que aludían a las expectativas de la época sobre la posibilidad de que el hombre llegara a la Luna, y, finalmente, “el ámbito ecológico”, que incluía miles de abejas ubicadas entre paredes de vidrio y cantidades de conejos a los cuales Minujín se ha referido como “formas blandas en movimiento”.

Pocos meses después de la presentación en Buenos Aires, Minujín viajó a Nueva York a exhibir *El Batacazo*, el cual finalmente presentó en la Bianchini Gallery. El 8 de febrero de 1966 se inauguró la exposición, que contó con gran afluencia de público. Luego de un inmediato éxito de prensa, con notas en importantes medios gráficos como *The New York Times* y otras tantas publicadas en Buenos Aires, la exposición cerró sus puertas a la semana de la inauguración por una denuncia de la Sociedad Protectora de Animales. Varios conejos muertos y centenares de moscas que pululaban en la sala fueron motivo suficiente para la clausura. Sobre el final de la exposición, Minujín comenta:

Finalmente duró sólo una semana, porque los conejos se morían y las moscas se escapaban. [...] los conejos muertos los escondíamos entre las bolsas [de residuos] [...] entonces vino la Sociedad Protectora a la semana y la cerró. Entonces, le llevé la obra al transportista Santini Brothers y un amigo mío que estaba acá [en Nueva York] salió de testigo por el depósito, y nunca pagamos, después tuvimos que ir a juicio y al final rompieron *El Batacazo* y ahí desapareció.³

³ Conversación de Marta Minujín con Victoria Noorthoorn, 13 de mayo de 2010.









SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD, 1966

Happening realizado en los días 13 y 24 de octubre de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y que contó con transmisiones en vivo en los canales 11 y 13, así como emisiones en Radio Libertad. Cat. 57

Durante su residencia en Nueva York, en 1966, Minujín conoció a Allan Kaprow (EE.UU.) y a Wolf Vostell (Alemania), con quienes diseñó *Three Country Happening*, una obra que sucedería en simultáneo, el mismo día a la misma hora, en cada una de sus respectivas ciudades de origen: Buenos Aires, Nueva York y Berlín. Cada artista debía crear un *happening* que los otros habrían de reproducir en el mismo día y horario en sus respectivas ciudades.

Minujín propuso *Simultaneidad en simultaneidad*, acción que se desarrolló en la sala de teatro del Instituto Torcuato Di Tella en dos etapas.

En primera instancia, el jueves 13 de octubre de 1966, sesenta personas famosas –entre las que se encontraban actores, críticos, periodistas, psicoanalistas, ejecutivos, modelos, intelectuales, políticos, deportistas– fueron convocadas para participar del *happening*. El criterio de la selección de los invitados había sido establecer una estadística de incursiones mediáticas (algo así como un *ranking* de popularidad y visibilidad mediática), que dio como resultado un listado de las sesenta personas “más famosas”. La sala de teatro había sido equipada con otros tantos televisores y radios ubicados delante de cada una de las butacas de la platea. Entre los elegidos se encontraban Enrique Pichon-Rivière, Oscar Masotta, Bernardo Verbitsky, León Rozitchner, Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Juan José Sebreli, Liliana Porter, María Vaner y Sacha Maler, entre muchos otros, cada uno de los cuales fue grabado, filmado y fotografiado de frente y perfil. En paralelo a la toma de los registros, podía verse en circuito cerrado de televisión todo lo que acontecía. La jornada se prolongó un poco más de lo estipulado, lo cual causó fastidio en algunos de los invitados. Aun así, la acción pudo completarse.

Los mismos invitados fueron convocados nuevamente a la sala del Instituto el lunes 24 de octubre para vivir la experiencia de ver su imagen devuelta por los medios. Según comenta Jorge Glusberg, se hicieron presentes treinta y cinco de los sesenta iniciales, a quienes se les solicitó previamente que acudiesen vestidos de la misma manera y que se ubicaran en los mismos lugares, y se los invitó a escuchar y a visualizar los registros captados durante su visita anterior, que se reproducían incesantemente en

los televisores y en grandes proyecciones ubicadas en el frente de la sala. Asimismo, también asistían a la emisión de *Invasión instantánea*, acción para la cual la artista eligió a tres personalidades (un periodista, una locutora de televisión y un boxeador), quienes fueron “invadidas”, cada una en su casa, por los diferentes medios de comunicación. Así, por ejemplo, Bernardo Neustadt fue filmado y, mientras ello ocurría, lo llamaron por teléfono, le enviaron un telegrama y mencionaron su nombre en la radio.

El registro fílmico de los tres famosos fue transmitido el 24 de octubre a medianoche a mil telespectadores, quienes podrían a su vez seguir las instrucciones que daba la artista por TV y por radio. Acto seguido, Canal 13 emitió el *happening* de Vostell, en el cual un grupo de personas pinchaba una res de vaca con alfileres como si se tratase de un ritual, mientras se ubicaban cien botellas de leche en cien esquinas de Buenos Aires. Por su parte, Canal 11 difundió el *happening* de Kaprow, que consistió en cubrir un auto con crema, luego de lo cual el grupo de rock The Con's Combo lo lamió, mientras de su interior salían jóvenes envueltos en aluminio. En paralelo a la emisión televisiva, un programa de Radio Municipal reproducía las voces atribuidas a Kaprow y Vostell y un discurso de Minujín que describía la naturaleza de la acción:

Ahora yo, Marta Minujín, los estoy invadiendo. En este momento me estoy metiendo en su pieza al mismo tiempo que Kaprow se mete en las casas de Nueva York y Vostell en las de Berlín. Desde aquí yo les estoy dando las indicaciones a ellos por télex y radio. Esto es simultaneidad. Usted puede ser un creador. Ponga ahora Radio Municipal. Ay, me llegan las indicaciones de Vostell por télex.

Asimismo, hubo quinientas personas que recibieron llamados telefónicos y telegramas con la consigna “Usted es un creador”: éstas habían sido seleccionadas por el Departamento de Investigaciones Sociales de la Universidad de Buenos Aires y habían aceptado participar del acontecimiento desde sus casas.





Afiche-invitación, diseñado por Wolff Vostell.



MINUPHONE, 1967

Desarrollada durante los primeros meses de 1967, la cabina telefónica *Minuphone* contó con el asesoramiento profesional del ingeniero Per Biorn (Copenhague, 1937) y de la institución EAT (Experiments in Art & Technology), que fue creada por Billy Klüver y Fred Waldhauer, junto con los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman. Asimismo, tuvo el apoyo de una beca Guggenheim. Fue exhibida en la Howard Wise Gallery de Nueva York a partir del 27 de junio y durante el verano neoyorquino de 1967 con gran repercusión de prensa.

Idéntica en apariencia a una cabina telefónica de las calles de Nueva York, *Minuphone* sorprendía a sus visitantes con una serie de efectos especiales aleatorios que convertían la experiencia en algo fuera de lo convencional: “un modelo desalienado”, como lo definía la artista.

El diseño contenía una pantalla de televisor en la base de la cabina que mostraba el rostro de la persona que ingresaba, emitido desde el piso. Esto implicaba una primera dislocación de los sentidos, que se potenciaba con la activación de los múltiples efectos aleatorios que contenía el dispositivo. Su funcionamiento era el siguiente: cuando el usuario ingresaba en la cabina marcaba un número y durante tres minutos se desataba una secuencia de efectos, siempre diversos, que variaban de acuerdo con los números que se habían discado, como “un baño de colores psicodélicos, que se alternaban según cada patrón de voz”, como lo describe John King en su libro *El Di Tella* (Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007). Estos efectos incluían el cambio de color de las paredes laterales —por medio de líquidos coloreados que circulaban por los paneles de vidrio—, la producción de un eco de la voz, la inyección de una humareda verde que envolvía al usuario, una secuencia de luces de colores que cambiaban según el timbre de voz y la toma de una foto Polaroid con la que se encontraba el usuario aleatoriamente a la salida de la cabina, entre otros.

Con posterioridad a su primera presentación, en 1969 el Instituto Torcuato Di Tella trasladó *Minuphone* a Buenos Aires, pero nunca pudo ser exhibida, ya que, según comenta Minujín, los técnicos del Instituto no pudieron repararla. Para la retrospectiva de la artista organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en 1999, se construyó un modelo parecido titulado *Minufónica*, que tenía un principio de funcionamiento similar, pero operado por una PC. En esta exposición, presentamos la cabina original.



Cabina telefónica electrónica interactiva con secuencia de efectos visuales aleatorios.

Cat. 46



MINUCODE, 1968

Minucode fue una “ambientación social” en formato de videoinstalación, presentada entre el 27 de mayo y el 8 de julio en el Center for Inter-American Relations (hoy Americas Society) de Nueva York, que resultó de una convocatoria a grupos sociales de diversos campos profesionales: el económico, el político, el de la moda y el artístico, que interactuarían en el marco de un mismo espacio considerado neutral. El proyecto buscaba crear una “atmósfera científico-social”, en la línea de las investigaciones que llevaba adelante la artista en aquel momento, orientada al estudio de los comportamientos humanos y sus reacciones frente a los procesos de mediatización.

Minucode involucró la realización de cuatro cócteles, cada uno de los cuales reunió a ochenta personas seleccionadas entre quienes habían respondido a una convocatoria pública que efectuó la artista por medio de un cuestionario que publicó el 7 de mayo en los periódicos *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Women's Wear Daily*, *The New Republic*, *The Village Voice* y *East Village Other*. En él interrogaba a los interesados sobre la actividad que llevaban a cabo en los campos específicos delimitados previamente por ella (económico, político, de la moda y artístico), sobre si desarrollaban actividades en otras áreas, y si preferían actuar como “participantes” o “líderes”. Las personas seleccionadas asistieron a los sucesivos cócteles: el 20 de mayo para economistas, el 21 de mayo para integrantes del mundo de la moda, el 22 de mayo para artistas y el 23 de mayo para políticos. Cada encuentro fue registrado por seis cámaras, que aportaron diferentes puntos de vista. Asimismo, con anterioridad a cada reunión, habían sido elegidas ocho personas de cada grupo, quienes en calidad de “líderes” tuvieron como tarea la creación de una segunda ambientación en una sala contigua, provista de todo tipo de elementos electrónicos (música, luces, slides, etc.), que se conoció bajo el nombre de *Light Show*, y que contó con la colaboración de Tony Martin.

El 27 de mayo abrió sus puertas al público la exposición *Minucode*. Allí podían verse las filmaciones de los cuatro cócteles proyectadas sobre los muros de la sala, en una secuencia de diez minutos cada una. Asimismo, en la sala contigua podía observarse la filmación del *Light Show*, la ambientación realizada por los representantes de los cuatro grupos.

La prensa mencionó la participación de los artistas Charlotte Moorman y Ray Johnson, así como del influyente crítico de arte Lawrence Alloway en el cóctel del arte; de Betsey Johnson y Benl Montresor entre los invitados del mundo de la moda; Reinaldo Scarpetta, decano de la Universidad del Valle, Cali, Colombia, del mundo de la economía, y Varian Fry, anteriormente directora de investigación del Democratic State Committee, y James Herbert, líder del Partido Demócrata del 71st Assembly District, entre los políticos.

Minujín contó con la colaboración de la Howard Wise Gallery, de EAT (Experiments in Art & Technology) y del Consulado Argentino en Nueva York para la realización de este proyecto.

Ambientación que incluía la proyección de los films de los cuatro cócteles con personalidades del arte, la moda, la política y la economía realizados entre el 20 y el 23 de mayo de 1968, y el registro del *Light Show*.

Cat. 52



77



ÉPOCA HIPPIE, 1968-1970





Sin título (Viaje de LSD), 1970
[Untitled (LSD Trip)]
Cat. 18



El gol, ca. 1969
[Goal]
Cat. 17



El gol, ca. 1969
[Goal]
Cat. 16



80



Trajes hippies, ca. 1966-1973
[Hippie Outfits]
Cat. 45



IMPORTACIÓN- EXPORTACIÓN, 1968

“En estos días, medio Buenos Aires discute y elogia, censura y aplaude (pero no deja de ver) algo que se llama, quizás caprichosamente, *Importación-Exportación*”, decía la crónica que se publicó en el semanario *Así* (Buenos Aires 3/8/68), posiblemente una buena síntesis de la controversia y la puja de opiniones que causó el nuevo proyecto de Minujín en el Instituto Torcuato Di Tella, entre el 22 y el 31 de julio de 1968 (una semana después de lo previsto inicialmente). Combinación de ambientación y *happening*, su invitación anunciaba “una kermesse, un espectáculo” y una “apelación a los sentidos”. En línea con el título, la propuesta consistió en importar una representación de la cultura *hippie* desde los Estados Unidos y transponerla al contexto argentino, en un esquema que preveía una situación de reversibilidad por la cual, en una segunda instancia, la artista exportaría fragmentos de la cultura joven de nuestro país a los Estados Unidos. Como un “templo *hippie*”, según la definición de la prensa, la experiencia psicodélica fue el eje de *Importación-Exportación*.

Al ingresar al espacio, el público era recibido por “muchachas de trajes increíbles, y un jovencito que ofrecía unos anteojos. Esos lentes dan la posibilidad de descomponer la visión en una serie de espectros que puede llegar a sorprender”. El espectador entraba en una sala cuyo piso estaba cubierto con motivos florales y arabescos que se destacaban por medio de la luz negra. Contribuían al clima de extrañamiento el humo blanco, las luces de colores, los aromas a anís, canela, tomillo; la música psicodélica, oriental, jazz y rock, y la incursión periódica de un grupo de jóvenes voluntarios que ingresaban a la sala cantando *Hare Krishna* y bailando al ritmo. En la sala siguiente, se sucedían los efectos psicodélicos gracias a la luz estroboscópica que parecía detener los movimientos: “...las personas que van caminando se chocan [...] todo se asemeja a una película rodada en cámara lenta [...] sucede la impresión que se está flotando en el aire. Éste es el reducto en que intervienen más los sentidos, con exclusión total de lo racional”, describía el cronista del semanario *Así*.

Junto a proyecciones de imágenes de filmas y diapositivas fabricadas artesanalmente por la artista que producían efectos coloridos, vibrantes y siempre cambiantes, podían verse cortometrajes de Gerard Malanga, Ira Schneider y Yud Yalkut, acompañados por sonidos producidos por los músicos Richie Havens y The Butterfield Blues Band. Al respecto, el cronista de *Así* agregaba: “[se pueden ver] simultáneamente diapositivas, trozos de películas por donde desfilan los más inesperados personajes y los efectos de la refracción de poderosas luces en platos de aceite coloreado. El panorama es cambiante”.

Por último, se había montado una tienda abarrotada de productos *hippies*, afiches, perfumes, pipas de agua, ropa, discos de música de rock, *slides* pintados a mano, anteojos psicodélicos, collares, anillos, lamparitas incandescentes con leyendas *I love you*, publicaciones independientes, inciensos, entre otros, que fueron importados por el Di Tella directamente desde Greenwich Village en un contenedor repleto de ellos.



Ambientación y *happening*, donde intervinieron *performers* y se emplearon luces de colores, humo, *slides*, films, música, fragancias, pósteres y tienda con exhibición de productos *hippies* importados de Nueva York. ITDT, Buenos Aires.

Cat. 53



Importación - Exportación “Lo más en la onda” por Marta Minujín

La información nos hace adoptar hechos, ideas, modas sin tener en cuenta su nacionalidad. El factor económico (país de origen) no otorga nacionalidad al producto.

Importación es una interpretación de la materialidad de la información.
Próximamente se organizará: Exportación.

Sala II:
Humo, incienso.

Piso: dibujos fluorescentes.
Música: Hare Krishna.

Salas laterales:
Tienda: objetos, luz negra, afiches, sonido.

Sala III:
Proyecciones, efecto stroboscópico, películas, sonido.

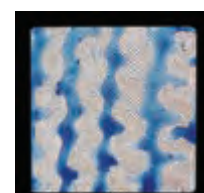
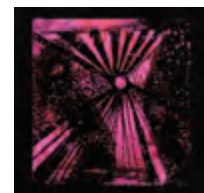
Películas: Gerard Malanga, Ira Schneider, Van San Productions, Yud Yalkut.

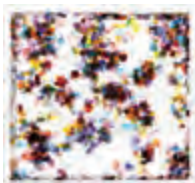
Música: Jimmy Hendrick, Richie Havens, Paul Butterfield Blues Band, Big Brother & The Holding Co.

Se agradece muy especialmente a Julian Cairoi y a Zulema Damianovich.

Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella

Del 17 al 28 de julio de 1968
Florida 936, Buenos Aires, 31-4721





Sin título, 1968
filminas y diapositivas
[slides and transparencies]
Cat. 47

BUENOS AIRES, HOY YA!, 1971

Buenos Aires, hoy ya! fue un *filmppenning*, según definición de Minujín, con cámara de Eduardo Pla, presentado los días 14 y 15 de septiembre de 1971 en la Escuela Panamericana de Arte. Fue filmado entre julio y septiembre de 1971 tomando como “locaciones improvisadas” las casas de Graciela Borges, Gerardo Mosquera, León Minujín, Oscar Korenblit, Eduardo Pla, Jorge Damonte, Federico Klemm, Rosita Frou-Frou y Gyula Kosice, además de la Galería Bonino, el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires, el Luna Park, el Teatro Sarmiento y la feria artesanal de plaza Francia. Contó también con la participación de figuras populares como Graciela Borges, Bergara Leumann, Marcia, Pinky y Vox Dei, entre otros.

La obra reúne fragmentos de escenas captadas espontáneamente por dos cámaras Súper 8 y una de 16 mm en incursiones sorpresivas de Minujín y un grupo de actores integrado por Daniel D’Almeida, Carlos Grilli, Federico Klemm, Gabriel Landó y Nora, así como amigos de la artista como Marcial Berro, en diferentes eventos sociales. Minujín lo relata del siguiente modo: “Me invitaban a fiestas y llegaba con la *troupe* de gente, con las caras pintadas, con una valija llena de ropa y rompíamos las situaciones”. La propuesta consistía en registrar diferentes escenas del Buenos Aires esnob, artístico, intelectual, mediático, deportivo, entre otras realidades que convivían al unísono en la ciudad.

El film es el resultado de la combinación de diferentes experiencias artísticas: *happening*, teatro, cine, poesía (con la inclusión de textos de Rimbaud, William Blake, Tymothis O’Leary, Hegel, Hölderlin, junto a “extractos de *freaks*” que Marta Minujín define como “voladas escrituras extraídas de *Diarios Underground*”), edición de registros de otras acciones de la artista como *La destrucción* (1963) y *Soft Gallery* (1973), musicalizado con canciones de Luis Alberto Spinetta y The Rolling Stones.

Buenos Aires, hoy ya! tenía una estructura en tres actos y un intervalo. Primeramente el “Noticiero”, “una serie ininterrumpida [...] de personajes desconocidos y conocidos —de Pinky a Nicolás García Uriburu—” (José Luis Castiñeira de Dios, “Con un *happening* filmico aburrido retornó la inefable Marta Minujín”, *La Opinión*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1971). “Simultáneamente 6 personas que participan en la película desarrollan ‘El Teatro con la Vida’. Entre los espectadores desencadenan situaciones vestidos con la misma ropa de las películas”, indica el texto que se reproduce en el afiche que acompañó la presentación del film, y hace alusión a un intervalo en el que irrumpieron en la sala Minujín y los actores e improvisaron una acción similar a las que se verían posteriormente en el film, donde se contorsionaban, se tiraban al piso y se acercaban al público para establecer algún tipo de interacción. Finalmente se exhibió el *filmppenning*, rodado con tres cámaras en simultáneo y presentado también en la sala por medio de tres pantallas en simultáneo. La prensa calificó muy duramente la experiencia.



Filmppenning en tres actos que combinaba diferentes experiencias artísticas, presentado en la Escuela Panamericana de Arte.
(Obra no expuesta)

Filmado en interiores reales en julio/sep. 1971
 en las casas de:
 Graciela Borges
 Rosita Mosquera Estroff
 León Minujín Oscar Korenblit
 Eduardo Pla
 Jorge Damonte
 Federico Klemm
 Rosita Frou-Frou
 Karyce
 Galería Bonino
 Museo de Arte Decorativo
 Luna Park
 Teatro Sarmiento
 Feria Artesanal de Plaza Francia

Colaboradores
Música Luis Alberto Spinetta
 The Rolling Stones
Canción Tu piel ya no está
 de Luis Dambalán y M. Mátizler

Poesía y textos Rimbaud
 William Blake
 Tymothis O'Leary
 Hegel
 Hölderlin
 Extractos de "freaks" (voladas escrituras extraídas de diarios underground)

Teatro Gabriel Landó
 Carlos Grilli
 Daniel D'Almeida
 Nora
 Marta Minujín
Duración: 45'
El filmppenning está fragmentado en 3 tiempos
Noticiero La gente se queda en su trabajo. Comienza la exhibición con dos proyectoras super 8 de un *happening* con algunas hechas realmente de Buenos Aires. Simultáneamente seis personas que participaron en una película desarrollan el Teatro con la Vida. Entre los espectadores desconocidos subsecuentemente editados emite la misma ropa de las películas.

Intervalo Corte de 5 minutos donde el Teatro con la Vida se manifiesta más fuertemente.

El retorno a las fuentes Sagudamente sigue la proyección del filmppenning con dos super 8 y cuatro 16 mm. A veces el Teatro con la Vida entra en acción. Fin.

Horarios Martes 14 y miércoles 15 de septiembre a las 19 horas y 21 horas.

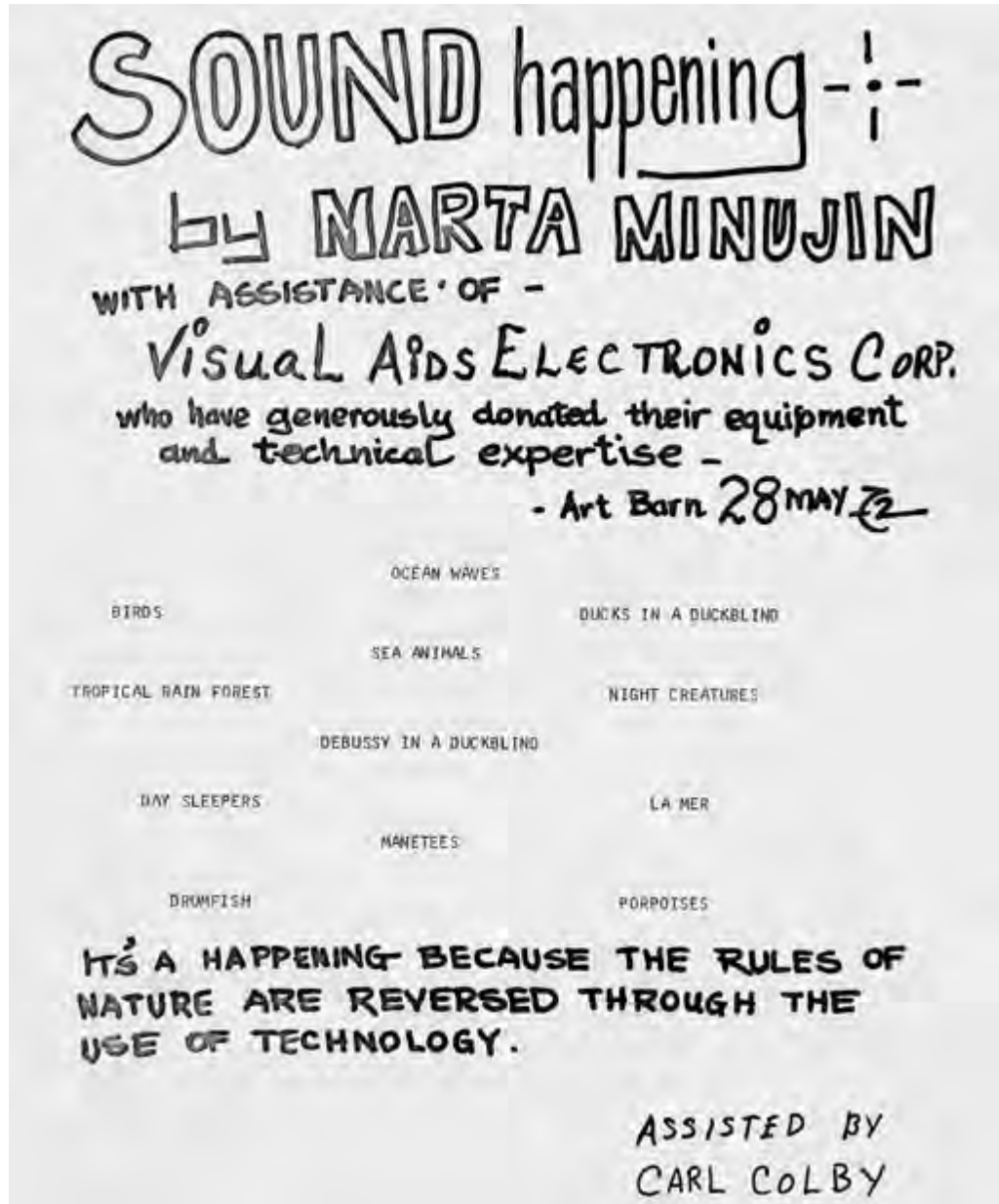
Escuela Panamericana de Arte
 Venezuela 842 Ingreso libre

Afiche con la programación del *filmppenning*.

SOUND HAPPENING, 1972

Acción realizada en el Rock Creek Park,
de Washington D.C.
Cat. 58

El 28 de mayo de 1972, Minujín realiza *Sound Happening*. El afiche del proyecto indica: "It's a happening because the rules of nature are reversed through the use of technology"*. La acción se realiza en Rock Creek Park, con el apoyo de la Visual Aids Electronics Corp. Asistida por Carl Colby, Minujín disloca sonidos dentro de un recorrido a través de un parque: a nivel del piso se escuchan pájaros; en las ramas de los árboles, un río, y entre las plantas, autos, y otros.



Anuncio de la acción.

* Es un *happening* porque las leyes de la naturaleza se revierten mediante el uso de la tecnología.

INTERPENNING, 1972

Quebrar las normas y reglas de una situación social existente, creando nuevas maneras de interacción de modo que el espectador participase activa y lúdicamente, fue la consigna de *Interpenning*, acción que Marta Minujín realizó en reiteradas oportunidades en Washington y Nueva York durante 1972. *Interpenning* se definía como una intervención que acontecía en el intervalo, en el “entre” de dos situaciones pautadas previamente. Inspirado en los “actos vivos” que tenían lugar entre película y película, *Interpenning* conjugaba en su nombre el concepto de intervalo y *happening*.

La obra se realizó por primera vez a principios de 1972 en el marco de *Minusquire*, un espectáculo dirigido por Richard Squires en el cual Minujín participó como actriz. En el intervalo de esta obra, Minujín presentó su *happening*, con la colaboración de Tailor Alonso, Jamis Blacksten, Anne Mains, Tommy O’Callaghan, Sue Pearson, Harold Rivkin, Shea, Mark Shechter, Patricia Trainor y Melody Williams, a quienes atribuyó la etiqueta de *interpenactors*. El público se ubicaba en el suelo, en el sitio señalizado por un número que le entregaban al ingresar a la sala. Los llamados *interpenactors* (unos veinte *performers*), vestidos en verde y azul y equipados con lupas, linternas y espejos, caminaban en diagonal, tomaban de la mano al público y lo ubicaban en otro lugar, de acuerdo con un guión de movimientos rígidos, esquemáticos y cortantes diseñados por la artista que recreaban la forma de “una gran rayuela metafísica”, según su definición. Susurraban también con efecto de eco una selección de textos de Ouspensky, un maestro *hippie* que sus seguidores solían definir como “un mago”. El *happening* duraba unos treinta o cuarenta minutos.

El 8 de julio de 1972, también en Washington, presentó nuevamente esta obra en The Ballroom Glen Echo Maryland, con la asistencia técnica de Gary Glover. Posteriormente, *Interpenning* formó parte de un festival organizado por Charlotte Moorman que se realizó en el ferry que une Manhattan con Staten Island. Una carta que se conserva en el archivo de la artista da cuenta de ello:

Dear Charlotte, Here you have what I could get about the piece I will do at the boat. The people who it's coming with me are: Gary Glover (poet and Mine person), Marc Shechter (painter), Martin Gold (actor), Richard Squires (writer and theater player, he has a work with the play house of the ridiculous and with John Vaccaro), Vicky Lowe (painter), Anne Mainns (art researcher), Robert Star (actor and designer), Melody Williams (musician).

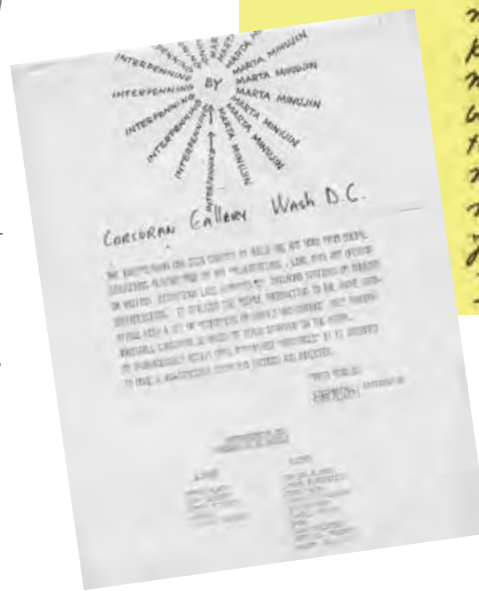
Finalmente, la obra se presentó los días 11 y 12 de agosto de 1972 en el Sculpture Garden de The Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, con la asistencia técnica de Glover, quince *performers* y la incorporación de Juan Downey, quien colaboró con su propuesta *invisible architecture*, o barreras invisibles, que permitían acentuar las direcciones diagonales que marcaba la secuencia de movimientos. Entre los *performers* se encontraron Tailor Alonso, Janis Blacksten, Martin Gold, Vicki Low, Anne Mains, Chris O’Callaghan, Tom O’Callaghan, Sue Pearson, Harold Rivkin, Shea, Mark Shechter, Patricia Trainor, Joyce Vitec y Melody Williams. Luego de esta presentación, la compañía *amateur* de actores que se conformó para realizar *Interpenning* se disolvió.

Happening realizado en varias ocasiones en el Art Barn, Washington D.C. (1972), y The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York (1972).
Cat. 59



the interpenning : created by marta minujin
saturday september 30 at 9 p.m.
near the "art barn"

interpenners :
david black
janis blackstein
ann mains
gary glover
tommy o'callahan
chris o'callahan
sue pearson
harold rivkin
shea
mark h. shechter
patricia trainor
melody williams
vicky lowe
taylor alonso
marta minujin
martin gold
jennifer rima beaton
holley
barbara





The Museum of Modern Art

(Open 12 noon, June 10th, 1972, Dec. 31st, 1972)

NO. 86
FOR IMMEDIATE RELEASE

ART EVENT STAGED BY MARTA MINUJIN IN MUSEUM GARDEN

A new work of art will temporarily take its place in the Sculpture Garden of The Museum of Modern Art on Friday and Saturday, August 11 and 12, at 8:00 P.M., when Argentine artist Marta Minujin conducts the weekend's Summergarden entertainment and stages her "Interpenning," an art happening which involves participation of the public in attendance.

The artist, along with technical assistant Gary Glover and fifteen performers or guides called "Interpenners," will approach unsuspecting people of all ages and invite them to join the "interpenning." Participants will pass through a "corridor" of high frequency sound waves to enter the "interpenning" area, which is itself surrounded by another barrier of ultrasonic waves, an "invisible architecture" created by Jack Downey.

Eighty people in all will take seats on the Garden floor, move about in directed patterns, and recite phrases in unison with the "Interpenners," who will be clothed in green and blue costumes. The idea of this unique ritual is to break the patterns and rules of an existing social situation and to create new patterns of interaction in which people participate more actively and more consciously.

During the past seven years, Marta Minujin has mounted a number of works in both North and South America, including Expo 67 in Montreal, and the Howard Wise Gallery and the Center for Inter-American Relations in New York City.

The "Interpenners" are: Tallor Alonso, Janis Blacksten, Martin Gold, Vicki Low, Anne Mann, Chris O'Callaghan, Tom O'Callaghan, Sue Pearson, Harold Rivkin, Ross, Mark Shacter, Patricia Tynanor, Joyce Viter, and Melody Williams.

Summergarden, made possible by a grant from Mobil Foundation, continues until October 1 and the Sculpture Garden at 8 West 54 Street is open free to the public every Friday, Saturday and Sunday evening from 6 to 11 P.M.

Additional information available from Lillian Gerard, Special Projects Coordinator, and Mark Segal, Assistant, Department of Public Information, The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, New York, New York 10019. Tel: (212) 904-7204.

NICAPPENING, 1973

Nicappening fue una acción realizada el 12 de junio de 1973 en el marco de una subasta solidaria de Sotheby Parke Bernet que fue organizada por la coleccionista Kitty Meyer a propósito de un terremoto sucedido en Managua, Nicaragua, el 23 de diciembre de 1972, que había destruido gran parte de la ciudad, dejando un saldo de más de diez mil muertos. Como lo describe la artista, “la ciudad quedó completamente hundida” y, frente a un episodio tan dramático, surgió la necesidad de movilizarse para colaborar activamente con la reconstrucción. La subasta perseguía ese fin, y fueron muchos los artistas que donaron sus obras para la causa. Todo lo recaudado con las ventas sería destinado a la reconstrucción de viviendas colectivas.

Nicappening consistió, entonces, en la irrupción violenta de los *performers* en la sala al grito de “*Nicappening*”. Cada uno de ellos estaba vestido con una malla blanca salpicada con pintura blanca, negra y roja. La acción fue muy enérgica, y el efecto visual, de *shock*. Las manchas aludían a la sangre, y la reiteración del nombre “Managua” dicho con efecto de eco (un recurso presente desde *Interpenning*), sumada a la interpelación directa a la audiencia con frases como: “¿Se da cuenta lo que sucedió?”, o más imperativas, como: “¡Dese cuenta!”, generó desconcierto e incomodidad, al extremo de que los *performers* fueron echados del recinto.

Happening que interrumpió la subasta de Sotheby Parke Bernet de Nueva York.

Cat. 60





KIDNAPPENING, 1973

El nombre de la obra combina referencias al acto de secuestrar —en inglés *to kidnap*— y *happening*. La artista la definía como una “ópera-cantata-*happening*”, que reunía en su estructura la danza y la poesía. *Kidnapping* surgió como un homenaje a Pablo Picasso en el mismo año de su muerte. Al respecto, Minujín comenta:

Kidnapping: sería una ópera-cantata-*happening*, ópera porque en algunos momentos se cantarían arias, cantata porque habrían muchos coros, y *happening* porque al final ocurriría algo inusitado, un desborde de imprevistos. Tendría treinta personajes en escena con los rostros maquillados según las pinturas de Picasso, cantando sus palabras y bailando sus cuadros⁴.

La artista reunió a unos cincuenta voluntarios, con quienes ensayaba por la noche después que el museo cerraba sus puertas al público. Finalmente, el 3 de agosto se presentó *Kidnapping*. La audiencia participó, en primer lugar, de un cóctel en el Sculpture Garden del MoMA y luego los actores hicieron un ingreso intempestivo, repitiendo fragmentos de textos de William Blake, Friedrich Hölderling, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Arthur Rimbaud y William Shakespeare, mientras se desplazaban siguiendo un alfabeto de movimientos creado por la artista a partir del estudio de la estatuaría griega y de las pinturas del período cubista de Picasso. La acción tenía un fuerte componente persuasivo y los actores habían recibido la indicación de intentar enseñar estos movimientos a la audiencia.

Finalmente, al grito de “¡Kidnappinging!” , los actores se dirigieron al público y buscaron a las quince personas con un botón plateado en la frente, señal de que habían prestado su consentimiento previamente para ser “secuestradas” y conducidas a diferentes destinos de la ciudad: un *loft* en el Soho, una peluquería, la casa de un crítico, un banquete en una casa elegante, el puente de Brooklyn, entre otros. La mayoría de los espacios que fueron preparados con ambientaciones especiales por sus anfitriones. Minujín comenta que los raptos debían ser “amistosos”, y “cada actor debería agarrar del brazo a la persona asignada, cantándole: ‘Usted tiene que venir conmigo’”.

Cada actor maquillado vendó los ojos de su víctima y la condujo hacia uno de los quince automóviles que los esperaban en la puerta del museo, a partir de lo cual cada auto emprendió su camino hacia su destino específico. Entre los secuestrados estuvieron el escritor Taylor Mead; entre los actores, la bailarina Margarita Ballesteros, y entre los anfitriones, Nancy Barber, quien “ofreció un gran ambiente iluminado y dos mesas repletas de comida de sofisticados colores, una de ellas era un homenaje a Picasso, un verdadero cuadro cubista”. Según los testimonios posteriores de los “secuestrados”, la acción fue una experiencia memorable. Entre otros relatos, una persona comenta que, gracias a su participación en *Kidnapping*, esa noche conoció a su futuro esposo.

Ópera-cantata-*happening* realizada el 3 y 4 de agosto de 1973, con asistencia de Gary Glover, en el marco del *Summertime Program* de The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. Cat. 61



⁴ Marta Minujín, “Kidnapping. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Kidnapping*, 1973, Archivo Marta Minujín.



200 MATTRESSES (THE SOFT GALLERY), 1973

Ambientación con 200 colchones, y organización de dos series de eventos de artistas invitados, *It's a Dog's Life* por Squires y *The Soft Gallery* por Minujín.

Cat. 54

The Soft Gallery fue presentada por primera vez entre el 16 y el 27 de abril de 1973 en la Harold Rivkin Gallery de Washington D.C., en colaboración con Richard Squires. La exposición llevaba el título de *200 Mattresses* y permaneció abierta al público durante veinte días consecutivos.

La llamada *galería blanda* se construyó con doscientos colchones usados obtenidos del Cairo Hotel de Washington, un edificio tomado que había sido desalojado por la policía tras haberse registrado una serie de crímenes en su interior. La noticia se publicó en los medios y Minujín consideró que era un buen punto de partida para pensar en una ambientación. Así fue como obtuvo los colchones en alquiler, a razón de US\$ 1 por cada uno, tras convencer al encargado del hotel que los tenía bajo su custodia. Comenta Minujín:

Rivkin nos invitó a un espacio que tenía en una impasse en Washington, un cubo de 5 x 5 x 5 metros. Me pareció que era tan duro el espacio, porque a mí siempre me interesó lo blando, entonces dije: "Hagamos una galería blanda y que la gente vea el arte de una manera blanda". Justo leemos en el diario que un hotel lo habían desalojado porque había habido tres asesinatos en una noche y la gente salió escapando, entonces pasamos por el hotel con Richard, fuimos a ver al hombre que cuidaba y lo convencimos de alquilarle los colchones...⁵.

Durante los veinte días en que *Soft Gallery* estuvo abierta, los artistas organizaron una programación de *happenings*, con una secuencia establecida por Squires, y la siguiente por Minujín, según el siguiente esquema:

Del 6 al 16 de abril se presentaron los *happenings* de los artistas convocados por Squires (quien realizó *It's a Dog's Life*), con participaciones de Claudio Badal, The Continental Drifters, Jean Dupuy, Tom Green, David McIntosh, Carol Sockwell y Norman Yeh.

Luego, entre el 17 y el 27 de abril, le siguió la programación de Minujín, que incluyó los siguientes eventos:

- *Out of Control Music*, de Kelley.
- *Untitled*, de Mike Breed, quien junto a "Claudio Badal reconstruyeron la escena de un crimen anónimo en el Cairo Hotel".
- *How to Be in a Movie*, de Minujín, donde "los visitantes de la galería eran invitados a caracterizarse según su actriz o actor preferido, y se les filmaba en esa situación".
- *Video Performance Tapes* y *Video Tapes*, de Juan Downey.
- *Films and Talk*, de Simon English, quien mostraba "películas de sus viajes alrededor del mundo y habló sobre sus propuestas estéticas".
- *Art Mail*, de Ray Johnson, quien "expuso una cadena de cartas".
- *Ice Cello*, de Charlotte Moorman, "cuya música eran los sonidos que el hielo hacía al derretirse".
- *Sin título*, de Al Hansen, "un *collage* de proyecciones e imágenes".
- *Sin título*, de Carolee Schneemann, "un film experimental".
- *Nicappening*, de Minujín y Gary Glover.

También se menciona la participación de La Monte Young el día de la inauguración; junto a "150 personas saltaron sobre los colchones que cubrían las paredes, el techo y el piso de la galería" (Jorge Glusberg, *Marta Minujín*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986). Como evento de cierre, la artista invitó al público a desarmar la ambientación.

The Soft Gallery fue posteriormente reconstruida en cinco ocasiones para las exposiciones *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience* en la Generali Foundation de Viena (2000) y *Wack! Art and The Feminist Revolution*, presentada en el MOCA de Los Ángeles (2007), P.S.1 de Nueva York (2008) y la Vancouver Art Gallery (2008), así como para la feria arteBA09 en Buenos Aires (2009).



⁵ Conversación de Marta Minujín con Victoria Noorthoorn, mayo de 2010.

Soet Gallery EVENTS ORGANIZED BY MARTA MINUZZI

17 OUT OF CONTROL MUSIC
BY KELLEY

18 MIKE BREED

19 HOW TO BE IN A MOVIE
BY MARTA MINUZZI

20 VIDEO PERFORMANCE TAPES
BY WAN DOWNEY

21 VIDEO TAPES J. DOWNEY

22 FILMS AND TALK BY S. ENGLISH

23 RAY JOHNSON ART MAIL

24 CHARLOTTE MOORMAN

25 AL HANSEN

26 CAROLEE SCHNEEMANN

27 NICAPPENING BY MM GG

3344 M STREET NW WDC 20018



FOUR PRESENTS: TIME AESTHETICALLY REGISTERED, 1974

Videospectáculo realizado en la Stefanotty Gallery, Nueva York.
Cat. 63

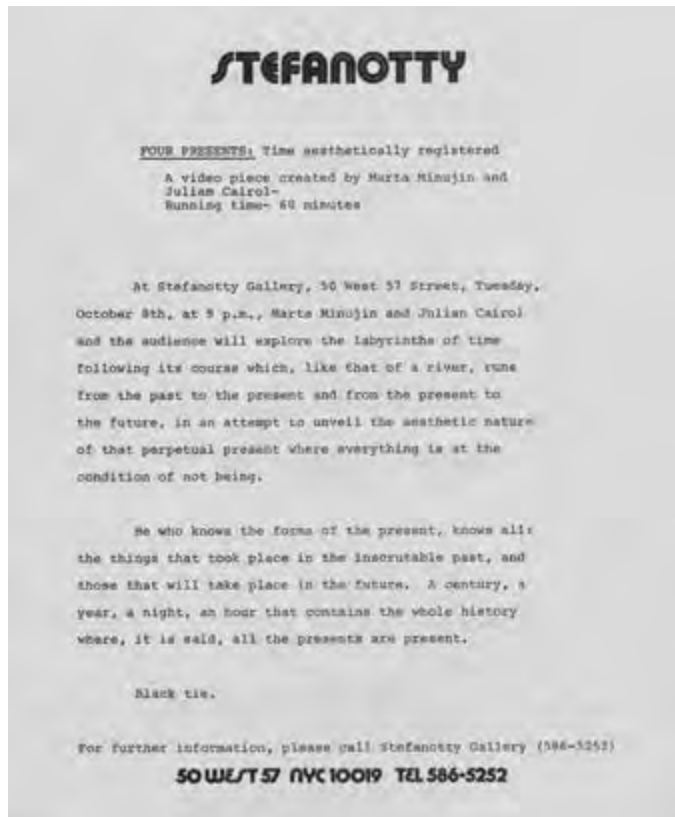
Marta Minujín y Julián Cairol presentaron en la Stefanotty Gallery, el 8 de octubre de 1974, *Four Presents: Time Aesthetically Registered*, una obra que definieron como *video-espectáculo*, de aproximadamente 60 minutos de duración, que contó con la colaboración de Gregorio Rozas, entre otros. *Four Presents...* proponía una reflexión sobre la percepción del tiempo y así lo expresaba en el texto que acompañaba la invitación:

[los artistas y el público] explorarán los laberintos del tiempo, siguiendo su curso, el cual, como el del río, corre desde el pasado al presente y desde el presente al futuro, en un intento por develar la naturaleza estética de ese perpetuo presente donde todas las cosas están en la condición de no ser. Aquel que conoce las formas del presente, lo sabe todo: las cosas que tuvieron lugar en el inescrutable pasado y aquellas que tendrán lugar en el futuro. Un siglo, un año, una noche, una hora, contienen toda la historia, donde, está dicho, todos los presentes están presentes.⁶

A partir de un diagrama ajedrezado sobre el piso de la galería, que lo dividía en cincuenta casilleros, cada espectador tomaba asiento según el número que había recibido al ingresar. Hacia el frente de la sala se ubicaron dos sillas y un aparato de televisión que emitiría un video que refería al tiempo pasado, a través de una historia inverosímil en la que dos personajes (interpretados por Minujín y Cairol) mezclaban intencionalmente pasado, presente y futuro. A los costados se colocaron otros dos televisores; uno de ellos transmitía en circuito cerrado lo que acontecía en tiempo directo (el presente) y el otro estaba señalizado con un cartel que le reservaba el espacio en “tiempo futuro”.

La aparente normalidad de la conferencia de Minujín y Cairol se vio interferida por una serie de interrupciones previamente programadas, que incluyeron la intervención de un cantante de ópera, un discurso sorpresivo y vehemente de un supuesto espectador que los interpelaba en su condición de “artistas latinoamericanos”, la discusión de una pareja que se peleó con mucha violencia, la irrupción de un ladrón de relojes y la infiltración en la sala de un periódico con un titular sensacionalista que anunciaba “Kissinger ha muerto”. Según relata la artista,

...en realidad, todo cuanto aconteció durante aquella hora, fue cuidadosamente planeado: lo inesperado, esas interrupciones, eran el verdadero espectáculo. [...] La idea era hacer vivir una hora de tiempo relativo, intercalada con tiempo metafísico: un minuto de intensidad vale más que media hora normal, en la cual, los acontecimientos se encadenan en forma esperada; la audiencia tuvo la impresión de que “algo” estaba pasando.



⁶ Marta Minujín, “Four Presents”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Four Presents*, 8 de octubre de 1974, Archivo Marta Minujín.

Politica Aesthetica VISUAL

STEFANOTTY

6 MINUTES PAVING	BLACK OUT
5 MINUTES OFFIC	OPERA SINGER
3 MINUTES "	ASSAULT
1 1/2 CAREK	CHORUS
1 MINUTES	ARGUMENT
3 MINUTES	KISSING OR PART
5 MINUTES	CAREK ENK

Tuesday, October 8, 1974- 9:00 PM

FOUR PRESENTS: TIME AESTHETICALLY REGISTERED

A video piece created by Marta Minujin and
Juliam Cairol-
Running time- 60 minutes

Read the following concepts and be prepared- a few people will be selected to read one: CAN YOU READ ANY SENTENCE OF PART A

- M A) 1. The model of Time is eternity.
2. Nobody loses the past or the future because nobody can lose what he does not have.
3. Time flows from the potential into the actual.
4. Neither at that time nor at any other.
- C B) 1. Time is nothing but the form of the internal sense, that is of our intuition of ourselves and of our internal states.
2. Different times are part only of one and the same time.
3. Time is a necessary representation on which all intuition depends.
- M C) 1. Time has one dimension.
2. Time is the sense of life.
3. Time is velocity of the moving object and the velocity of life.
4. Nobody remembers the present when he is in it.
X 5. If all time is eternally present, all time is irredeemable.
- C D) 1. There is no difference between time and any of the three dimensions of space, except that our consciousness moves along it.
2. To be conscious is not to be in time.
3. There is no before and after, but life-time burning in every moment.
4. The imagination lasts an eternity.
5. I have always known that at last I will take this road but yesterday I did not know that it would be today.
- M E) 1. X The assertion eternity is, was never true unless the assertion the world it was true at the same time.
2. If all is present, then life is a happening.
3. Our attention can be directed only to the past since whatever is new eludes the grasp of consciousness.
4. The past increases by the diminution of the future until by the consumption of all the future all is past.

We are going to read the following sentences all together:

Against Time-Ahead of Time-At one Time-At the same Time-At Times-Beat Time-
Behind the Times-For the Time-being-From Time to Time-Gain Time-In good Time-
In no Time-In Time-Keep Time-Kill Time-Make Time-On own Time-On Time-Out of
Time-Pass the Time of day-Take ones Time-Take Time by the forelock-Time after

SO WEST 57 NYC 10019 TEL 586-5252

Time-Time and Time again-Time and again-Time of life-Time of ones life.

Ideological argument- Gregorio Rozas; Participants: Stephen Colantti, Paul Bridgewater, Roger Metz, Richard Squires, Pia, & Naomi.

IMAGO FLOWING, 1974

Imago Flowing fue una ópera creada por Minujín y presentada el 24 de septiembre de 1974 en el anfiteatro Naumburg Bandshell del Central Park de Nueva York, la cual contó para su realización con el apoyo financiero de una beca de Menil Foundation Inc.

La obra tenía una estructura en actos, y su narrativa abierta permitía aunar la reflexión sobre el espacio y el tiempo por medio del pensamiento de Heráclito y la tradición griega (un tópico recurrente en los proyectos de este período), y la cultura contemporánea, a través de la presencia del culto de las grandes divas del cine clásico como Marlene Dietrich o íconos del cine como *King Kong*. Su duración fue aproximadamente de una hora y media.

En el comienzo se veía en escena un grupo de veinte hombres musculosos haciendo movimientos propios de la rutina de fisicoculturistas. Luego una actriz cantaba frases de Heráclito, mientras entraban en escena actores vestidos de ángeles, silbando y cantando con voz casi de susurro. Posteriormente, un bailarín ruso con plumas, junto con el famoso travesti Alexis del Lago disfrazado de King Kong, hacían una secuencia coreográfica, luego de la cual Alexis se quitaba su máscara y se mostraba caracterizado como Marlene Dietrich. Finalmente entraba en escena Minujín, quien entregaba a su paso una antorcha encendida a cada uno de los actores, instándolos a descender del escenario y buscar entre el público a las personas vestidas de negro que habían sido previamente invitadas a asistir a un gran banquete que ofrecería la artista como evento de cierre.

Esta última acción, titulada *La dramatización de comer en un acto estético*, aconteció en el primer piso del restaurante The Right Bank, al cual llegaron con procesión de antorchas atravesando el Central Park. El banquete ofreció a los selectos invitados, entre los que se encontraban Michael Kirby, George Segal y Taylor Mead, una mesa muy bien servida con champagne negro, manteca negra, caviar negro y pan negro. Los "ángeles" también formaron parte del evento: susurraban y silbaban en torno de la mesa. Afuera quedaron los musculosos; según comenta la artista, parece que se sintieron algo molestos por no haber participado de la velada.

Cabe mencionar que el evento tuvo una excelente recepción por parte del público y que salieron reseñas en importantes medios neoyorquinos, con un comentario destacado en *The New York Times* (24/9/74).

Ópera presentada en el anfiteatro Naumburg Bandshell del Central Park de Nueva York.

Cat. 62





LA ACADEMIA DEL FRACASO, 1975

Acción que consistía en una serie de experiencias a lo largo de varios días en torno a la idea del fracaso, inaugurada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires

Cat. 64

La academia del fracaso inicia el ciclo de acciones que Minujín realizó al volver a la Argentina, tras largos años de residencia en Nueva York. El fracaso es un concepto sobre el que venía reflexionando un grupo de artistas e intelectuales entre los que se encontraban Minujín, Agustín Merello, Pier Cantamessa, Carlos Bronovsky, Mercedes Esteves, Charlie Espartaco, Chito Méndez Casariego y Federico Peralta Ramos. Buscaban reconocer estigmas comunes y desmitificar los imperativos triunfalistas, por medio de una apología y “digna asunción del fracaso”. Algunas de las ideas surgidas en estos encuentros fueron materializadas por Minujín en *La academia del fracaso*, que inauguró en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires el 26 de septiembre de 1975, con la colaboración de Agustín Merello.

El proyecto proponía una serie de actividades durante diez días consecutivos con “funciones diarias” (del 27 de septiembre al 2 de octubre de 18 a 21, y del 3 al 5 de octubre de 16 a 20), en las cuales diferentes personalidades del arte y la cultura dictaban charlas en tono muy informal y jocoso sobre su experiencia de “fracasados”. Así fue como el director de cine Armando Bo se hizo eco y propuso la charla “Vida, pasión y fracaso de un productor cinematográfico”. También lo hizo el actor Jorge Bonino, quien “reconoció ser un gran fracasado” y “pidió a la gente que no se molestase, pero ‘tengo ganas de mirarlos’ y pasó casi media hora haciéndolo” (*Siete Días*, 17 de octubre de 1975). El músico Norberto Chaverry se propuso realizar “su obra máxima” y se dedicó a derribar una montaña de latas con nombres de músicos exitosos (*Siete Días*, *ibidem*). Participaron, además, Federico Peralta Ramos y Jorge Glusberg, entre otros.

La academia del fracaso contempla un recorrido de experiencias. Al ingresar a la sala, el espectador encontraba el *Frac-asado*, un objeto escultórico que jugaba con su literalidad, compuesto por un frac quemado colgado sobre una estructura de hierro con base de madera que contenía carbón quemado. Luego, los aspirantes a “fracasados profesionales” podían ubicarse sobre la “tarima triunfalista”, situada en el centro de la sala y rodeada de butacas

y televisores que devolvían al espectador su propia imagen, mientras una cantidad de parlantes emitían aplausos, hurras y demás congratulaciones. Una vez allí, el visitante era simbólicamente vacunado contra las ínfulas triunfalistas por un enfermero, y podía ingerir diferentes bebidas que proponían juegos exorcisantes y desinhibitorios con el espectador, tales como “licor de las frustraciones”, “delirios de grandeza”, “concentrado de resentimiento” y una pizca de “rencor”. Acto seguido, el visitante podía consultar al “fracasólogo” Agustín Merello, quien ayudaba a develar los resultados del “test para situarse ante el fracaso”. Este test interrogaba al público sobre sus reacciones antes situaciones frustrantes como el “fracaso reiterado de un hijo adolescente”, no tener a nadie a quien amar, una conversación con un burócrata que dice “no se puede”, entre otras. Al descender a la sala del subsuelo, el espectador se encontraba con una corona de espinas que podía colocarse sobre la cabeza frente a un espejo, “como máximo galardón para eximios fracasados”. Se le ofrecía la posibilidad de utilizar la hamaca como un remedio para la “ensoñación restauradora” y, finalmente, se le entregaba el “certificado internacional de vacunación contra el triunfalismo”, que daba cuenta de la inmunización realizada y consignaba que la persona:

No ganará ningún premio con que el sistema estimula / No será sensible a la adulación / No buscará tener pareja linda para hacer pinta [...] No hará de tripas corazón para justificar felonías / No creará tener una misión histórica aunque tenga hambre de inmortalidad / No querrá parecer inteligente cuando habla...

Finalmente, las personas que habían asistido todos los días a las conferencias de *La academia del fracaso* se recibían simbólicamente de “transfracasados” (más allá del fracaso), y podrían, de este modo, afrontar una nueva vida inmunizadas contra las exigencias de un mundo exitista.



Frac-asado, 1975
[Looser / Burnt Suit]
Cat. 48



cayc

GT - 550
16-9-75

academia del fracaso

una creación de marta minujín con la
colaboración de agustín merello

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

CERTIFICADO INTERNACIONAL DE VACUNACION CONTRA EL TRIUNFALISMO

Departamento de hechos estético especulativo en relación al Fracaso.

Nombre y apellido del fracasado:

Dirección:

Certificamos que..... ha sido vacunado contra el triunfalismo,
firma del aplicante

- 1.- No obtendrá los halagos con que una sociedad competitiva premia a unos pocos ganadores para aplastar a la mayoría.
- 2.- No ganará ningún premio con que el sistema estimula.
- 3.- No será sensible a la adulación.
- 4.- No buscará tener una pareja linda para hacer pinta.
- 5.- No querrá llamar la atención desmedidamente.
- 6.- No hará de tripas corazón para justificar felonías.
- 7.- No creará tener una misión histórica aunque tenga hambre de inmortalidad.
- 8.- No querrá parecer inteligente cuando habla.
- 9.- No fumará un puro para perder la inseguridad.
- 10.- No dirá "no se puede" para ser más que los otros.
- 11.- No vivirá para morir con dinero.
- 12.- No correrá la carrera de los otros sino la suya propia.
- 13.- No se comprará objetos para deslumbrar a los otros.
- 14.- No añorará un mundo sin obstáculos.
- 15.- No hará ostentación de lo conseguido.
- 16.- No se sentirá seguro, sólo porque tenga dinero.
- 17.- Dará importancia a sus inclinaciones.

"Es posible fracasar conociendo el éxito y triunfar aunque se esté hundido en el fracaso".

"La convicción de nuestro propio fracaso es el comienzo del único éxito posible".

"El Fracaso -al obligamos a considerar otras hipótesis- es fecundo".

INTRANSFERIBLE

Extendido en Buenos Aires, Septiembre de 1975, en la Academia del Fracaso.

Debe reforzarse la dosis cada vez que se experimente ganas de tirar bleque a alguien que se destaque.

Inauguración: viernes 26 de Septiembre de 1975, a las 19 horas.
del 27 de Septiembre al 2 de Octubre, de 18 a 21 horas.
del 3 al 5 de Octubre, de 16 a 20 horas.

Viamonte 452

cayc

GT - 552
18-9-75

la academia del fracaso

argentina

buenos aires

566-8046

elpidio gonzález 4070

centro de arte y comunicación

TEST para situarse ante el fracaso.

Marcá la respuesta que preferís

Cuando perdés una situación que te daba seguridad económica.....
... te desesperás y buscás otra enseguida.
... te regalés saboreando la inseguridad.
... te desesperás sin atinar a buscar otra.
... pensás en el suicidio.

B
a
b
c
d

Si la persona que amas empieza a manifestar desinterés por vos
... te inquietás procurando reconquistarla.
... usás la situación como acelerador para definirla.
... no insistís hasta que te reconquiste.
... te desesperás sin atinar a hacer nada.

1
a
b
c
d

Cuando estás en las fronteras del orgasmo y te tumba la impotencia, qué decís?..
... otra vez será.
... paciencia.
... caramba, qué papelón!

2
a
b
c

Si no tenés con quién hacer el amor
... te sentís un desgraciado.
... te refugiás en el autoerotismo.
... abandonás la idea y te independizás del sexo.

3
a
b
c

Cuando algo te sale mal
... crees que a vos sólo le pasan esas cosas.
... crees que la tenés merecida.
... no te explicás lo que pasó.
... le echás la culpa a los otros.
... sospechás que eso serviría para otra cosa.

13
a
b
c
d
e

Si un burócrata te dice "No Se Puede"
... crees que es así y te sometés.
... pensás que es un fisco pero no insistís.
... revolvéis cielo y tierra hasta hacer saltar al burócrata.
... le demostrás persuasivamente que con Buena Voluntad todo se puede.

9
a
b
c
d

Cuando todos tus seres queridos te abandonan
... buscás otros que te quieran.
... te refugiás mufado en tu cascarón.
... seguís impertérrito en tu búsqueda personal.

4
a
b
c

Cuando no tenés ganas de iniciar una tarea
... no la iniciás sencillamente.
... te convencés que es tu deber para alentarte a cumplirla.

11
a
b

Al fracasar
... te apichonás.
... te resignás.
... seguís nomás adelante como si tal cosa.
... cuestionás con más vehemencia el orden social.
... te endurecés al chocar contra los obstáculos.

12
a
b
c
d
e

Si estás gozando de momentos de gran felicidad
... los gozás como si fueras eternos.
... no podés gozarlos plenamente porque te atenaza el temor que se te acaben.
... los gozás despreocupadamente.

5
a
b
c

COMUNICANDO CON TIERRA, 1976

Comunicando con tierra (1976) fue exhibida en el marco de la exposición *Arte en cambio II -1976-* y del coloquio “¿Existe una vanguardia latinoamericana en las artes visuales?”, en el CAyC, durante el mes de junio de 1976.

La obra consistía en la proyección del video *Autogeografía* en una TV junto con tres sillas ubicadas en el interior de un nido de hornero gigante con tierra que la artista extrajo de Machu Picchu y trasladó hasta Buenos Aires. El nido copiaba con exactitud la técnica constructiva del pájaro hornero y tenía 2,30 metros de diámetro en la base por 2,50 metros de alto. También se exhibieron registros fotográficos del proceso de extracción de la tierra, junto a veintitrés bolsas plásticas de un kilo cada una, en las que se indicó el nombre de un artista y su país de origen.

La acción de extraer tierra de Machu Picchu, con la cual se origina la obra, fue posible gracias a una autorización especial que gestionó la artista ante las autoridades correspondientes. Al respecto comenta:

Expliqué mi propuesta a la gente del Museo de Antropología, ellos se interesaron por la propuesta, y me dieron un permiso para extraer 23 kilos. Es más, también ofrecieron la ayuda de dos hombres para que hiciera la extracción. Yo caminé por Machu Picchu y donde sentí que había más energía me detuve y tomamos la tierra de ese lugar. Luego ingresé al país con dos valijas llenas de tierra.

Esa misma tierra fue exhibida en el CAyC y luego enviada a diferentes destinos del mundo, como parte de una acción que proponía el intercambio entre artistas de distintos países. Al respecto, Minujín señalaba: “Cada bolsa de tierra es en sí misma arte en contexto, el área inexplorada entre los mundos de las ideas y la realidad”.

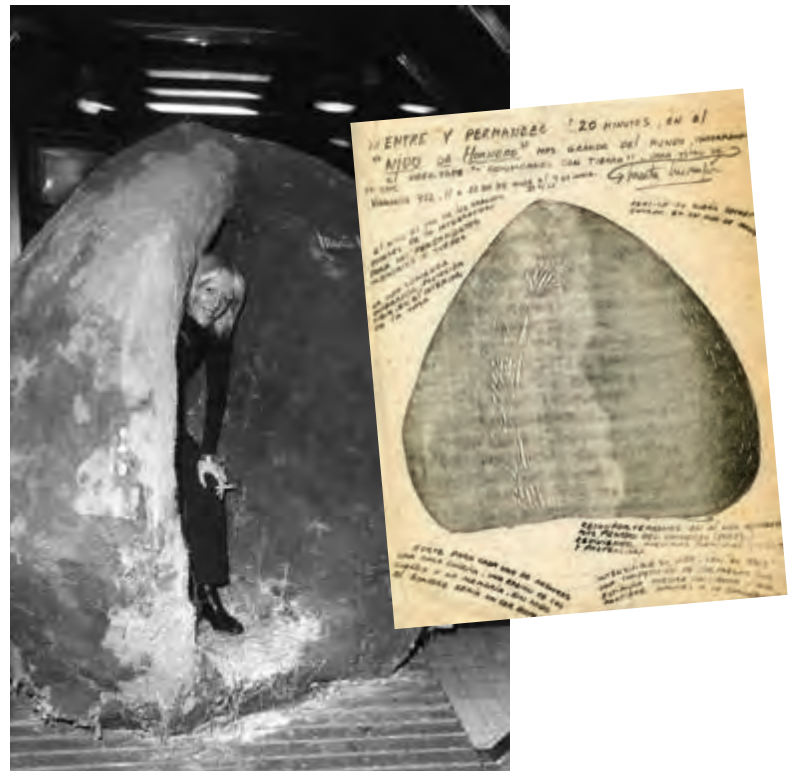
El intercambio se logró, pero con intervalos extensos a lo largo de diez años y esporádicamente, según llegaban los envíos a su taller. “Luego yo volví y enterré la tierra en el mismo lugar”, concluye.

Autogeografía

Por su parte, *Autogeografía* (1976) fue un film dirigido por Minujín rodado en Súper 8, con cámara de Claudio Caldini, que contó con la colaboración de Andrés Di Tella, Alejandro Rogel y Marcelo Soares, quienes “arrojaron la barbarie”, según figura en la placa del final del film. La frase alude a la tierra, que es el material que utilizaron para construir esta ficción en la que se ve a la artista con un *bikini* utilizando diferentes máscaras, acostada sobre un fondo blanco mientras la cubren de tierra, al tiempo que la edición intercala frases como “Si hay absurdo y si hay real, todo da igual” y “Solo es cierto aquello que inventamos”. La obra se filmó en la terraza del taller de la calle Humberto Primo y el final coincide con el momento en que la artista es totalmente cubierta de tierra.

Acción que involucró la extracción de tierra de Machu Picchu y un video proyectado en el interior de un nido de hornero gigante, presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires.

Cat. 65



Fotogramas de *Autogeografía*, 1976.



En Machu Picchu, al inicio de la acción.

ESPI-ART, 1977

Entre el 5 y el 16 de julio de 1977 Minujín presentó en la Galería Birger *Espi-Art* una exposición que incluía dieciséis escenas en progresión y en la cual participaron, en dos turnos, treinta y dos artistas de diferentes disciplinas convocados por aquélla. Durante la primera semana de la exposición podrían verse dieciséis obras y las restantes dieciséis se mostrarían la semana siguiente. El listado de artistas incluía a Aubele, Benedit, Bonani, Bonino, Borovio, Bueno, Caldini, Cantamessa, Costa, Chabán, Federman, Forte, García Uriburu, Glusberg, Grupo Aquí Federico, Grupo AYM, Grippo, Hirsch, Jalf Larsen, Mackintosh, Marechal, Marotta, Medina, Minujín, Peralta Ramos, Reidel, Risuleo, Rubistein, Smoje, Testa y Wells.

La instalación consistió en un corredor donde se ubicó, a cada lado, una secuencia de ocho cubículos de 2,40 x 1,60 x 1,60 metros contruidos con tela blanca tensada, con un orificio en el medio por el cual el espectador podía espiar a los artistas trabajando en sus propuestas en vivo. Así, tal como expresaba el catálogo de la exposición, el público tendría “acceso a varias áreas de expresión, observando los procesos invisibles que forman lo creativo, penetrando en la realidad de la obra sin perturbarla”.

Si bien *Espi-Art* pasó casi inadvertida para la prensa, un artículo permite conocer más en detalle algunas de las propuestas presentadas:

...Alejandro Larsen: una especie de flor azteca, vemos la cabeza de Alejandro con su rostro maquillado en tonos metálicos, que nos mira fijamente mientras oscila. Julián Borovio: una serie de torsos, brazos, piernas, trozos humanos en acrílico blanco, que simboliza el actual estado del hombre “hecho pedazos” y tironeado por todo. Malena Marechal: ella y otros amigos hacen movimientos de expresión corporal mientras una voz explica lo que ocurre en términos de física y filosofía tomada un poco en broma. Pierre Cantamessa: un “cuadro” que dice fe y una pelota de fútbol sobre una silla. Bonino y Nora Trossman: vestidos de novios (modernización de un estilo de fin de siglo) se casan permanentemente y brindan con el público. Manal: Medina toca el bajo, ensayando algún tema, el público puede entrar al cubículo y escucharlo con auriculares. Benedit: homenaje a Marcel Duchamp y la defensa veneciana. Sergio Mulet y Osvaldo Graciarena juegan todo el tiempo al ajedrez en un tablero pintado en un papel. Grippo: los brotes de una papa rodeada por espejos que la multiplican. Federico Peralta Ramos: escribió en lápiz azul sobre fondo blanco “Hoy me siento un ser insignificante”. Vicente Marotta: realiza un hobby de pintar uniformes antiguos, muñecos de plástico de 15,20 cm de altura...⁷

Instalación-exposición de dieciséis escenas en progresión creadas por diversos artistas. Galería Birger, Buenos Aires. Cat. 66



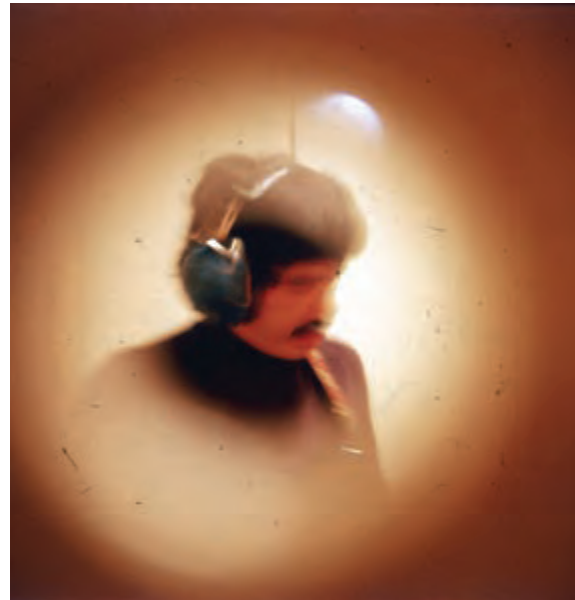
⁷ Martín Müller, “Hay que arrimar un ojo a la cerradura”, *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de julio de 1977.



1 TESTA - WOLLS - JALI - CHIMARRE - AUSELE - AYM -
 2 CALINI - VISUOLO - FEDERIKT. RUBSTEIN - SMOJE -
 3 RUENO - GERASSI - LATOU - PAVILLO - ANZELI - MAYNIN

16	AYM	ACT	COMPTON	ACT	AYM A
10	CHIMARRE	ACT	CALINI	ACT	PAROLI
11	JALI	ACT	RUENO	ACT	JALI
12	GERASSI	ACT	VISUOLO	ACT	SMOJE
13	CHIMARRE	ACT	PAVILLO	ACT	RUENO
17	TESTA	ACT	SMOJE	ACT	TESTA
15	ANZELI	ACT	FEDERIKT.	ACT	CHIMARRE
14	Kelly	ACT	PAVILLO	ACT	GERASSI

ING. H. ULLS
 11/91



ARTE AGRÍCOLA EN ACCIÓN, 1977-1979

El 29 de septiembre de 1977 efectuó su primera intervención, *Repollos*, en el Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, en el marco de la exposición colectiva *Poéticas Visuais*, en la que participaron Minujín, Carlos Espartaco, Peter Vogel, Janos Urban, John Cage, Tóth Dezider, entre otros. Luego presenta *Toronjas*, el 26 de noviembre, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad de México, en el marco de la exposición colectiva *21 Artistas argentinos*. Finalmente, el 9 de abril de 1979 realizó *3.000 naranjas* en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires. En todos los casos, el guión de la acción marcaba la misma secuencia: se ubicaban en el espacio las bolsas con el contenido específico de cada ocasión (repollo, pomelos o naranjas), se delimitaba un rectángulo, ingresaban posteriormente los *performers* vestidos de blanco y con un balde sobre la cabeza a modo de capucha, quienes formaban fila y realizaban movimientos mecanizados, al mismo tiempo que cantaban frases del tipo “RERERRERRE-RREPOPOPOPOPOLLLOLOLOLOLOLO” o “TOTOTORO-RORONJASJASJASJAS”, “La teoría es la práctica” y “La energía creativa reemplaza las tradicionales preocupaciones del arte, arte, arte”.

Su propuesta buscaba la participación activa del espectador, al tiempo que uno de sus objetivos fue “invadir los museos con elementos de fácil acceso y muy populares como lo eran el repollo en Brasil y los pomelos en México y ver qué sucedía cuando convivían al lado de un Picasso, por ejemplo”.

Obra que contempló tres acciones definidas por la artista como “óperas cantadas con frutas y verduras”.

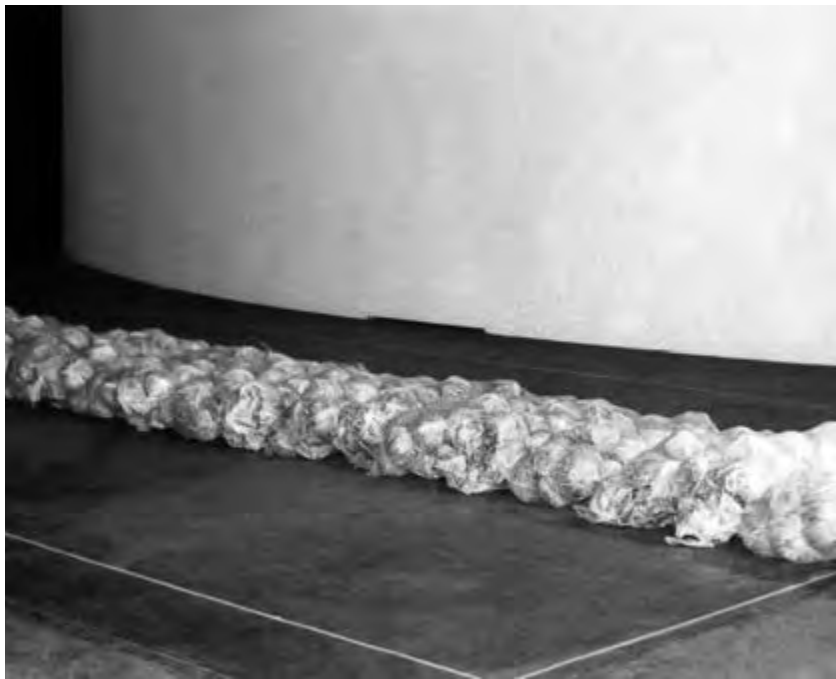
Cat. 67



Toronjas, 1977
[Grapefruits]
Cat. 67 b

Arte agrícola en acción, 1977
[Agricultural Art in Action]
Cat. 20





Repollos, 1977
[Cabbages]
Cat. 67 a



EL PAGO DE LA DEUDA EXTERNA CON CHOCLOS, 1985

Acción realizada en colaboración con Andy Warhol en
The Factory, Nueva York.



“Me encontré con Andy Warhol en el bar Odeon de Nueva York, yo venía de Buenos Aires y como todo el mundo estaba loco con el dólar, y con la deuda, entonces le dije: ‘Te quiero pagar la deuda argentina en choclos’. Él aceptó”. Así relata Minujín su encuentro con Warhol en septiembre de 1985, del cual surgió su acción *El pago de la deuda externa con choclos*.

Recuerda que fue al mercado puertorriqueño a comprar maíz y, como no encontró choclos anaranjados, compró blancos y los pintó con spray naranja. La distinción no era menor, ya que el maíz era considerado el “oro americano” y con él saldaría simbólicamente la deuda argentina.

Luego, en The Factory, se dispusieron los choclos en el piso de la entrada y en el medio del montículo se ubicaron dos sillas. Minujín y Warhol se sentaron en ellas, dándose la espalda uno al otro, y comenzaron una secuencia de doce movimientos en un giro de 360° en los cuales recrearon la acción de ofrecimiento, aceptación y concreción del pago de la deuda, los cuales fueron registrados por el fotógrafo Claudio Leiman. La imagen en que ambos toman los choclos con sus manos y miran la cámara coincide con el momento en que se salda la deuda. Finalmente, intentaron repartir las mazorcas entre la gente que pasaba por el Empire State Building de la misma ciudad.

*El pago de la deuda externa argentina con maíz,
“el oro latinoamericano”, 1985*

[Paying the Foreign Debt in Corn,
“the Latin American Gold”]

Cat. 29



OBRAS DE PARTICIPACIÓN MASIVA

EL OBELISCO ACOSTADO, 1978

El Obelisco acostado fue un proyecto creado para la Primera Bial Latinoamericana: *Mito y magia*, que tuvo lugar en el parque Ibirapuera de San Pablo, Brasil, entre el 3 de noviembre y el 18 de diciembre de 1978. La importancia de este evento radicó en el intento de crear una bial regional, cuyo objetivo fuese generar una plataforma de difusión para los artistas latinoamericanos. Finalmente el proyecto no prosperó y Brasil continuó con la tradicional Bial Internacional de San Pablo, instaurada en 1951.

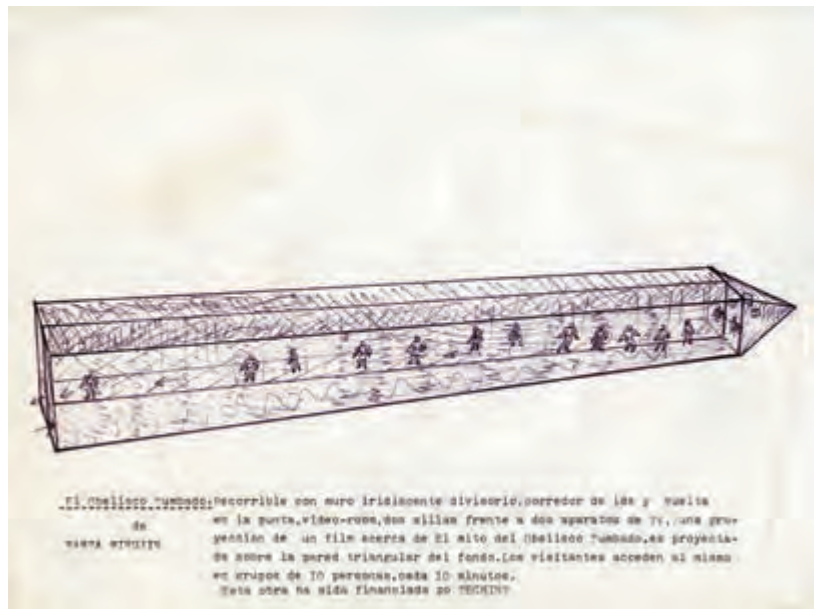
La obra consistió en la realización de un obelisco de idénticas dimensiones al emplazado en la plaza de la República en la ciudad de Buenos Aires, pero modificando su orientación, al presentarlo sobre un eje horizontal y así, según Minujín, "alterando la ley de gravedad mediante un hecho artístico". "Trasladar un mito de un país a otro", una acción realizada en pleno régimen militar.

En San Pablo, el espectador podía recorrer el interior de *El Obelisco acostado* a lo largo de sus 64 metros. Estaba dividido en dos tramos: un corredor de ida y otro de vuelta, separados por un muro iridiscente que generaba diferentes efectos de luz de acuerdo con el ángulo desde el que se observara la superficie, efectos que se potenciaban aún más por el uso de luz negra. Cuando el público recorría la obra, sus sombras provocaban una multitud de imágenes siempre en transformación. Hacia el extremo del obelisco, se ubicaban dos sillas fluorescentes frente a dos aparatos de TV en los cuales se proyectaban *videotapes* de filmaciones realizadas durante veinticuatro horas en el Obelisco de Buenos Aires. Las proyecciones tenían una duración de diez minutos y, entre otros registros, incluían imágenes de los festejos del Mundial de Fútbol de 1978, que se celebró en Argentina y en el cual nuestro país se consagró por primera vez campeón del mundo, así como la historia ficcional sobre el traslado del Obelisco desde Buenos Aires a San Pablo.

Con este proyecto, Minujín inauguraba una importante serie de obras que buscaban desmitificar los grandes monumentos universales de Occidente. Una vez finalizada la bial, la reconstrucción de la punta de *El Obelisco acostado* pasó a ser exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes, acción que permitió completar el viaje imaginario de un país al otro.



De la serie *La caída de los mitos universales*
 Construcción de un obelisco recostado y televisores con proyecciones dentro. Parque Ibirapuera, San Pablo.
 Cat. 68



El Obelisco acostado, 1978
 [The Obelisk Lying Down]
 Cat. 22



El Obelisco acostado, 1978
[The Obelisk Lying Down]
Cat. 11

A Fallen Obelisk The First Latin American Biennale

Although a series made in 1978 about the value of sculpture and whether sculpture was thought of as a form of communication, the Latin American Biennale and the concept of sculpture together for the first time in the history of Latin American sculpture under the title of Latin American sculpture.

There is a lot of speculation about the organization of a biennale in 1978, and the idea of a biennale in 1978 was not a simple one. The idea of a biennale in 1978 was not a simple one. The idea of a biennale in 1978 was not a simple one.

It was a group of people who were interested in the idea of a biennale in 1978. They were interested in the idea of a biennale in 1978. They were interested in the idea of a biennale in 1978.

The idea of a biennale in 1978 was not a simple one. The idea of a biennale in 1978 was not a simple one. The idea of a biennale in 1978 was not a simple one.



The first Latin American Biennale in 1978, at the Museo de Arte Moderno in Mexico City.

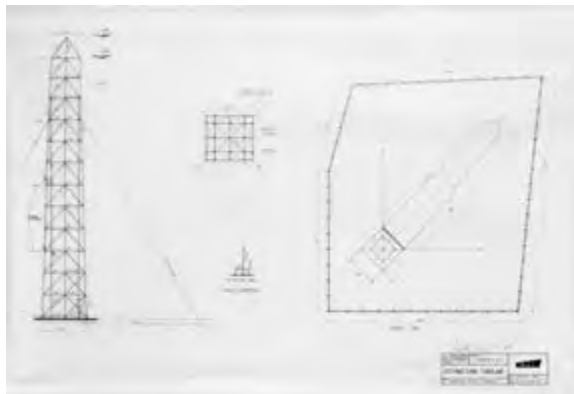
EL OBELISCO DE PAN DULCE, 1979

El *Obelisco de pan dulce* fue la primera obra de participación masiva realizada por Minujín en la Argentina. Se presentó en la Feria de las Naciones en Buenos Aires, entre el 8 y el 18 de noviembre de 1979. Involucró la construcción de una réplica en escala reducida del Obelisco porteño, a partir de una estructura tubular de unos 25 metros de alto, sobre la cual se colocaron diez mil unidades de pan dulce Marcolla que cubrieron por completo la superficie.

El 17 de noviembre se realizó la primera acción: con la intervención de una grúa, se ubicó el Obelisco en sentido horizontal, mientras el público ejecutaba espontáneamente un acompañamiento musical con campanas y xilofones, que se habían repartido con anterioridad. El Obelisco permaneció reclinado durante el resto de la jornada.

El 18 de noviembre a las 13, los bomberos voluntarios se acercaron al predio para ayudar a los espectadores a desmontar y repartir los paquetes mientras sonaba la canción *Navidad de Buenos Aires*, obra inédita del compositor Osvaldo Piro. El entusiasmo del público estuvo fuera de los cálculos del evento. La gente se precipitó violentamente para quedarse con un pan dulce. Hubo forcejeos, golpes, caídas y corridas, que provocaron la intervención de los bomberos, quienes tuvieron que dispersar a las personas reunidas mediante la acción del agua. La artista tuvo que refugiarse en la grúa que se encontraba en el predio, la cual se había empleado para acostar el Obelisco. El responsable de la empresa Marcolla se descompensó por los desmanes y finalmente los paquetes de pan dulce fueron entregados días más tarde.

112



Estructura tubular, 1979
[Tubular Structure]
Cat. 23



De la serie *La caída de los mitos universales*.
Obra de participación masiva. Estructura tubular de metal
recubierta con 10.000 unidades de pan dulce.
Feria de las Naciones, Buenos Aires.
Cat. 69



El Obelisco de pan dulce, 1981
[The Obelisk in Sweet Bread]
Cat. 25



LA TORRE DE PAN DE JAMES JOYCE, 1980

La torre de pan de James Joyce fue presentada en Dublín, Irlanda, en el marco de *Rosc '80, The Poetry of Vision*, un festival que tuvo lugar en Earlsfort Terrace, University College, y la National Gallery of Ireland, entre el 6 de julio y el 30 de septiembre de 1980, y que contó con la participación de importantes artistas como Marina Abramovic, Laurie Anderson, Sol Le Witt, Mario Merz, Dennis Oppenheim y Nam June Paik, entre otros.

Bajo el lema de "Alterar la ley de gravedad, lo vertical a horizontal" y de "Crear un espacio de conciencia oblicua", se recreó el mito de la Torre de James Joyce (también conocida como The Martello Tower) por medio de la construcción de una réplica de la torre original, a partir de una estructura metálica recubierta con alambre tejido, de 8,50 metros de alto por 2 metros de ancho. Ésta fue finalmente ubicada en sentido horizontal y recubierta de miles de paquetes de pan donados por la tradicional fábrica irlandesa Desmond Downes.

Minujín comenta que había leído *Dubliners* (1914), el libro de Joyce donde se menciona al panadero Downes. Al llegar a Dublín supo que se trataba de una de las fábricas más tradicionales de pan de la ciudad y consideró que era un buen punto de partida para su obra. Continuando con la experiencia de *El Obelisco de pan dulce* realizado el año anterior en Buenos Aires, decidió trabajar con el mismo principio adaptado al contexto irlandés, donde la presencia omnisciente de Joyce es parte del imaginario de la ciudad.

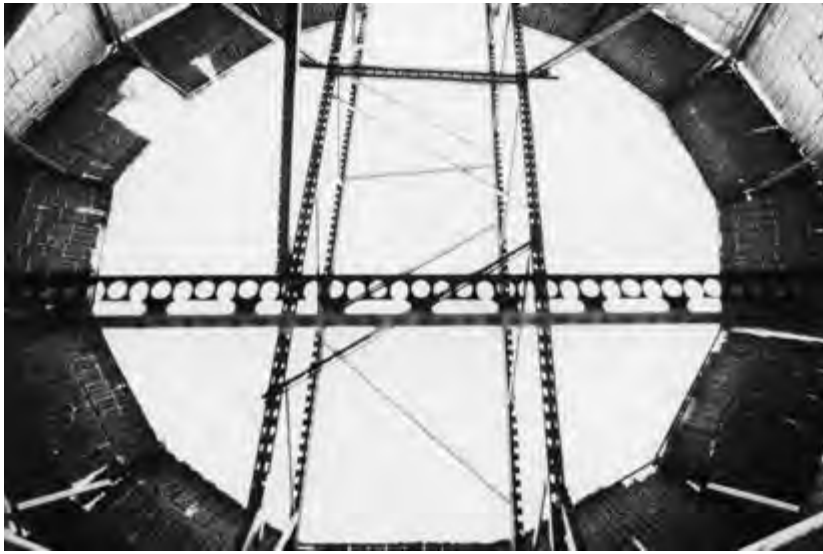
La torre se encontraba ubicada en el patio de la sede de Earlsfort Terrace, University College, y el día 30 de agosto a las 18 se invitó al público a recibir los panes. La jornada transcurrió con total normalidad, con gran participación del público y muy buena repercusión mediática.

De la serie *La caída de los mitos universales*.

Obra de participación masiva realizada sobre estructura tubular de metal recubierta por paquetes de pan, presentada en Dublín.

Cat. 70





CARLOS GARDEL DE FUEGO, 1981

De la serie *La caída de los mitos universales*.

Obra de participación masiva programada como evento central de la IV Bial de Medellín.

Cat. 71

El 15 de mayo, el *Gardel* de metal, de unos 12 metros de altura y enteramente recubierto de algodón, sería prendido fuego como homenaje al popular cantante de tango que murió en un accidente aéreo en dicha ciudad.

La noche de la inauguración llovía copiosamente en Medellín, el público estaba refugiado en sus paraguas y el *Gardel*, protegido con plástico transparente. Finalmente, al grito de "¡fuego, fuego!", Minujín lo roció con combustible y con una antorcha lo encendió. Luego de la quema, los restos de la estructura se exhibieron como una esfinge durante los meses que duró la bial.

MARTA MINUJÍN Y SU "HOMENAJE A CARLOS GARDEL" EN LA IV BIENAL.

La desmitificación de los mitos populares, es la idea que le interesa explorar a la artista argentina Marta Minujín, quien para la IV Bial de Medellín, ha modificado su idea y hace una remitificación de CARLOS GARDEL, creando una imagen de 12 metros de alta por 2,40 de ancho, realizada con estructura metálica envuelta en algodón.

El Proyecto consiste en producir una instalación en movimiento, ante de participación y Cultura Institucional. La estructura estará ubicada en una zona exterior del centro de exposiciones y convenciones, sede de la Bial. El 15 de Mayo día de la inauguración una grúa levantará la estructura a las 7:00 horas, mientras 33 personas vestidas a la usanza gardeliana acompañarán por su propia los trabajos de arista emitida por parlantes. A las 7:10 hora se encenderá fuego a la estructura, conmemorando el accidente de Carlos Gardel ocurrido hace 40 años. Con la ceniza ascientífica que van al cielo y con esta imagen de fuego Minujín, busca realizar una acción de comunicación masiva y de estético interacción que a los acontecimientos les transformará en único destinatario de esta obra.

DESMITIFICAR MITOS.

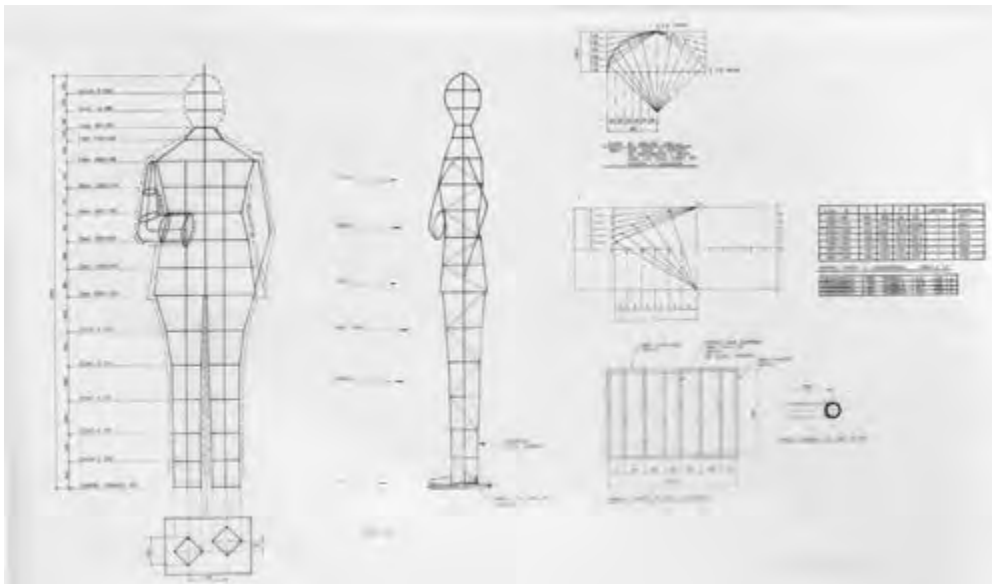
La Torre Eiffel, las Pirámides de Egipto, la Estatua de la Libertad, la Virgen del Milir, el Chelico de B/Aires, el Fon de Agustín Bracero, son algunos de los mitos populares que Marta Minujín ha explorado y desmitificado.

"Estos monumentos- mitos de gran relevancia popular fotografados por miles de turistas, atentos lugares de citas y de encuentros, constituyen al símbolo de un lugar, su esencia más inmediata, es por eso que me interesa considerar la posibilidad de crear una reflexión acerca de su simbología tradicional y la de "objetivos" convertidos en "otros".

El momento modificar su ubicación en el espacio, ocultas de este modo lo que fue siempre vertical se presenta horizontal y así se flexibiliza la mentalidad del público observador, intentando así con la ruptura de su verticalidad, abrir a nuevas sociedades democráticas y de participación segunda, realizar este monumento en una materia concreta, pero que la desmitificación sea total, al compararlo al público, el mito material desaparece y se convierte en historia, al constituirse en por la destituye de su imponencia bálica... de su perennidad, ejemplo: el obelisco de Fon dulce realizado en Buenos Aires en 1979 y la terna de James Joyce en pos (Julio 1982). En estos casos el concepto de "consumo" se convierte en el signo de la obra.



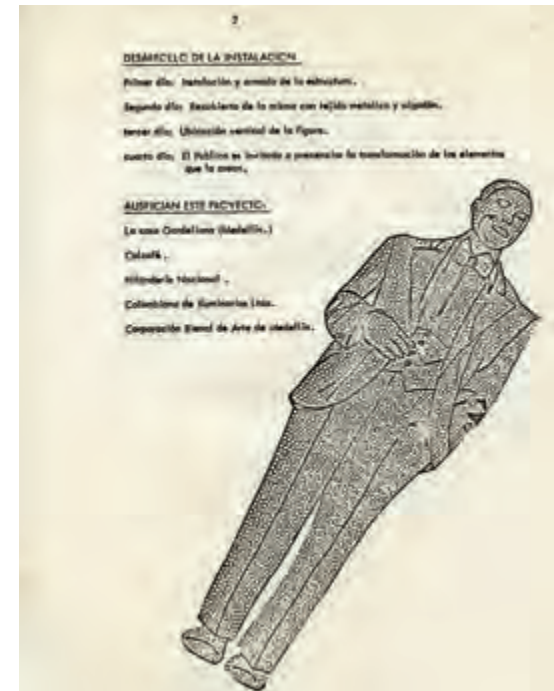
116



Carlos Gardel de fuego, 1981

[Carlos Gardel on Fire]

Cat. 24





ESCULTURAS

De la serie *La caída de los mitos universales*



Venus apolíptica triplicándose, 1993
[Tripling Apollictical Venus]
cat. 1 (apéndice)



Jóven Helénico fragmentándose, 1982-1993
[Greek Youth Falling to Pieces]
cat. 8 (apéndice)



Venus de Milo cayendo, 1986-2006
[Venus de Milo Falling]
cat. 31



Venus fragmentándose y recomponiéndose, 1983-2007
[Venus Falling to Pieces and Coming Back Together]
cat. 9 (apéndice)



Músculos y nieve, 1993
[Muscles and Snow]
cat. 10 (apéndice)



La Victoria cayendo, 1981-2002
[The Winged Victory Falling]
cat. 30

EL PARTENÓN DE LIBROS, 1983

El Partenón de libros fue posiblemente la obra de participación masiva de Minujín de mayor repercusión. Emplazada en Buenos Aires, en la plazoleta Provincia de Tucumán, ubicada sobre la avenida 9 de Julio, entre Marcelo T. de Alvear y avenida Santa Fe, fue construida a partir de una estructura tubular que medía 15 metros de frente, 30 de profundidad y 12 alto, a la que se ataron veinte mil libros envueltos en plástico transparente que juntos cubrieron la totalidad de sus columnas y frontones, y que fueron donados por treinta y ocho editoriales nucleadas a través de la Cámara Argentina del Libro.

La propuesta consistía en retomar el ícono mayor de la polis griega, como lo es el Partenón de Atenas, en ocasión del retorno de la democracia en nuestro país luego de la votación popular del 30 de octubre de 1983, tras el golpe militar del 24 de marzo de 1976.

La obra se inauguró el 19 de diciembre de 1983, y al mediodía del 24 de diciembre se inclinó el *Partenón* con la ayuda de grúas, lo cual permitió que el público pudiese retirar los libros. El acto celebraba la primera Navidad en democracia.

Para este proyecto, Marta Minujín contó con la colaboración de Mónica Morgestein.

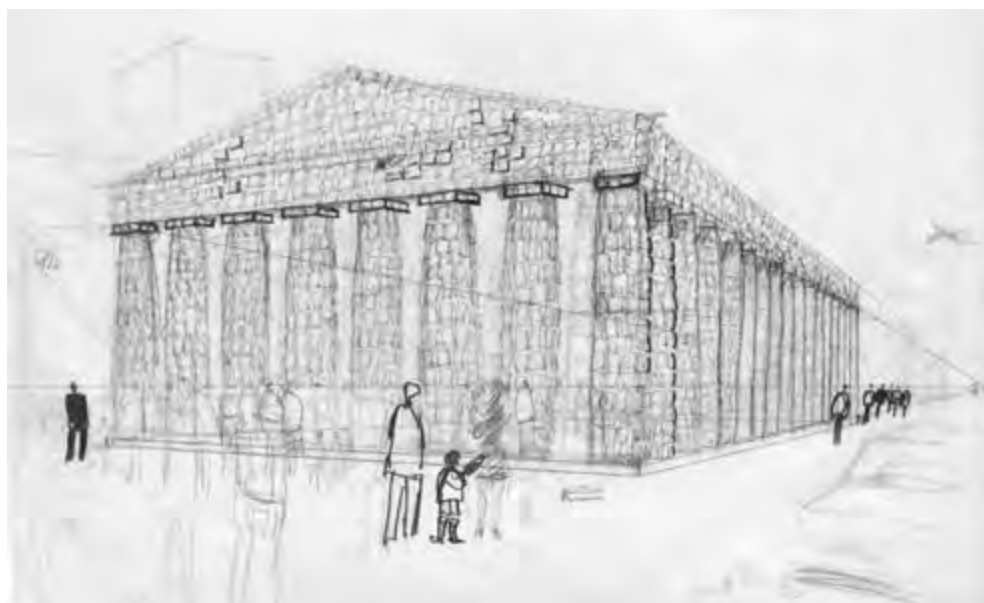
De la serie *La caída de los mitos universales*.
Obra de participación masiva realizada en la
avenida 9 de Julio, Buenos Aires.
Cat. 72



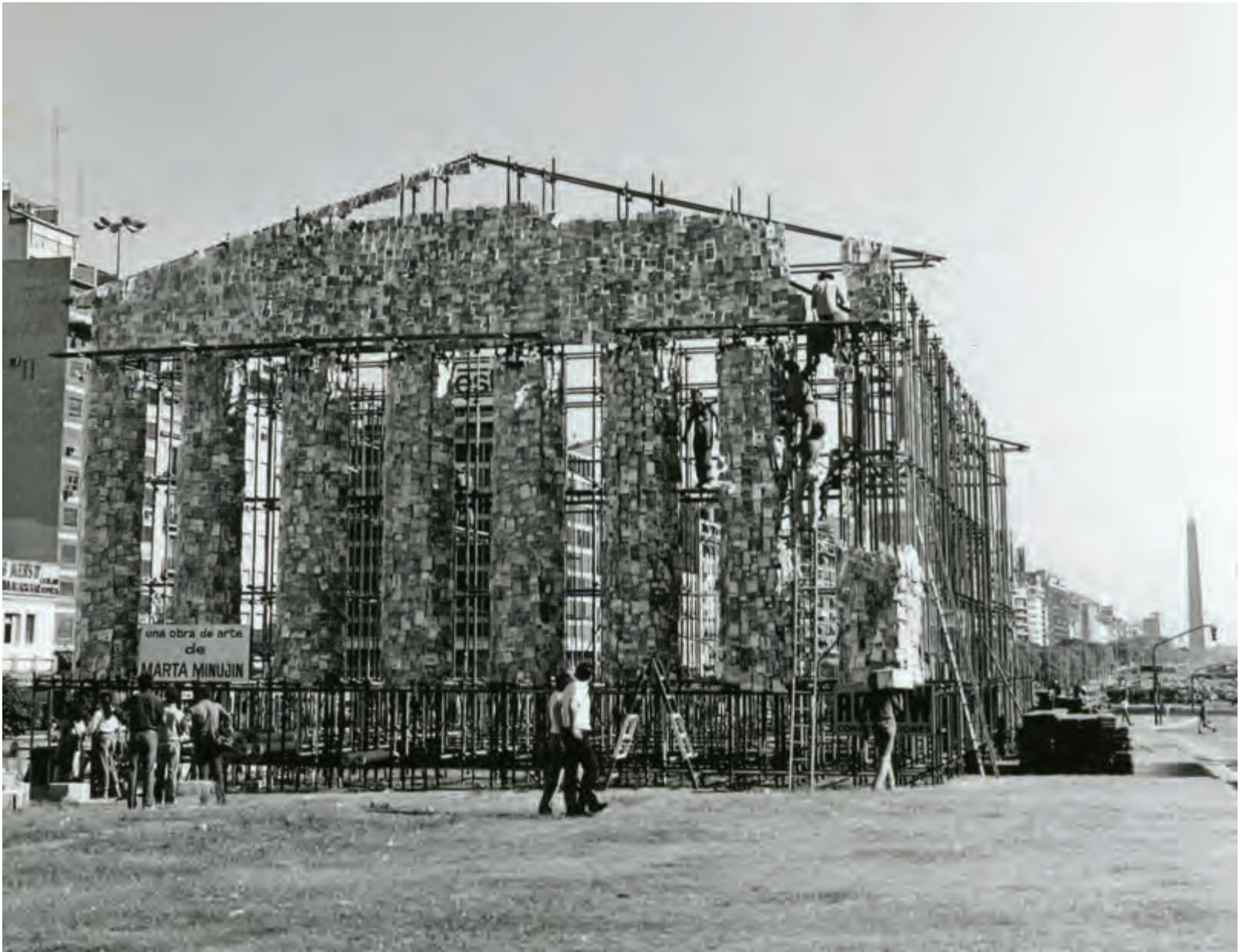
Partenón inclinado, 1983
[Leaning Parthenon]
Cat. 49



Mitos universales de arte de participación masiva, 1985
[Universal Myths of Mass Participation Art]
Cat. 28



Plazoleta Tucumán, 1983
[Tucumán Square]
Cat. 27





Partenón inclinado, 1983
[Leaning Parthenon]
Cat. 26



Marta Minujín y su insólito Partenón edificado con 25.000 libros

EL PRIMER MONUMENTO DE LA DEMOCRACIA

En esa misma calle, ancha y ajena, donde hasta ayer los transeúntes eran simples y reprimidos adsepechosos, Marta Minujín convocó a una nueva aventura artística llamada El Partenón de Libros. Los sospechosos, ahora considerados ciudadanos, estimulados por la libertad y la esperanza recorren la superficie de esa obra como quien pisa sobre una nube después de haber padecido el fuego. Cortázar acabe de decirlo: hasta una revolución tiene un sentido lógico. Es como un juego. ¿Por qué no entregarse entonces sin preclusión, sin contenciones ortodoxas ni culturales a esta afínara manifestación creada por Minujín? Veinticinco mil libros recubren la estructura del Partenón portátil. Hegel y Spinoza, Borges y Hemingway, María Elena Walsh y Proust, Karl Marx y Adam Smith, Roberto Arlt y Marguerite Yourcenar, Gern y Montale, todos los escritores del mundo...

...entran en sus fábulas y pensamientos. Los libros cuelgan de las columnas como monedas indestructibles y eternas. La idea de Minujín —repartir en la hochéuena todas las obras al público— parece un gesto fantástico, un pase de magia. El Partenón desaparecerá de la Nueva de Julio y se irá, libro a libro, pedacito a pedacito, a la casa de cada uno de los lectores. Cualquier significación artística e intelectual es aquí superada por el efecto; cualquier interpretación es posterior al gesto.

Minujín se propone una participación masiva, no una contemplación museológica, estática e inmóvil. Nosotros creemos que Buenos Aires, una vez despojada de la humareda oprobiosa, asistirá permanentemente a estos juegos, juegos, fantasías o lo que fuera, de una cultura sin corceps.

Esto no es nuevo ni desconocido: solo que para los argentinos, en general, estuvo marginado, como si, vos recordamos que alguna vez, Fania Gellia Unburu coloró las aguas de Venecia. Recordemos la década del sesenta, cuando el Instituto Di Tella nos proponía inodoros y gerritas, cuando en Buenos Aires la barba, los psicólogos y los intelectuales tenían un millón de locuras y no una discriminación omnicida. Ninguna crítica, entonces, será justa si no se valoriza antes el gesto de Marta Minujín. Se volvió necesario de la libertad y lo así y lo otro. El Partenón de Libros se demontará pronto. Ni la creatividad de lo artista como ella ni la receptividad de lo gente se detendrán. A la larga, el juego de la libertad es más entranado que el otro.

Orlando Barone
Foto: Eduardo Marí



OPERACIÓN PERFUME, 1987

“Intensificar la vida cotidiana utilizando los sentidos” fue el lema de la acción *Operación perfume*, realizada el sábado 28 de noviembre de 1987 a las 17 en el tramo de la avenida 9 de Julio comprendido entre las calles Lavalle y Córdoba.

La avenida fue cortada al tránsito y, durante una hora, el público fue invitado a respirar los aires frescos de una fragancia a jazmín del país creada para la ocasión por la perfumista Marta Harff. Luego de evacuada la avenida, dos camionetas y cerca de treinta fumigadores vestidos de blanco rociaron con perfume la calzada, acompañados por palomas blancas y una orquesta de vientos. Al respecto, la artista comentaba: “Al producir una sensación de participación masiva agradable, sinónimo de belleza, esta acción se convierte en una obra de arte”.



Obra de participación masiva realizada en la avenida 9 de Julio, Buenos Aires.

Cat. 73



RAYUELARTE, 2009

El sábado 21 de marzo de 2009, entre las 18 y las 19, el público fue invitado a participar de *Rayuelarte*, obra de participación masiva de Minujín en la que se rendía homenaje a Julio Cortázar por medio del emplazamiento de 120 rayuelas multicolores de 8 metros de largo por 2 metros de ancho cada una, el juego infantil con el que tituló su novela más celebrada, *Rayuela*, publicada en 1963.

La obra tuvo lugar sobre la avenida 9 de Julio entre las calles Bartolomé Mitre y Perón. Mientras el público jugaba, un grupo de saxofonistas tocaba una estrofa creada por Minujín, inspirada en las composiciones de Charlie Parker, el famoso músico a quien Cortázar dedicó su cuento "El perseguidor".

Las reglas del juego contemplaban:

Al entregar la contraseña antes detallada, las personas serán guiadas por personal identificado de RAYUELARTE a las rayuelas; en el predio habrá 120 personas guiando a los rayuelistas y 4 Marta Minujín con altavoces y mameluco blanco dirigirán la acción.

Doce personas del público podrán ingresar simultáneamente para dar comienzo a la acción, los saxofonistas harán sonar sus instrumentos y, guiados por altavoces, los participantes deberán tirar las piedras mágicas dentro de las rayuelas hasta llegar al "Cielo". Pasarán a la segunda rayuela; mientras sigan ganando seguirán avanzando y los que no, deberán retirarse.

Quien haya ganado las 12 rayuelas, se podrá llevar la piedra mágica firmada por Marta Minujín.

A las 18:55 ingresarán los últimos participantes y los saxofonistas crearán un sonido de despedida.

Luego de esto las rayuelas serán desarmadas y donadas a las escuelas municipales cuyos alumnos o profesores escriban el texto voluntario más interesante sobre esta acción de arte efímero vivida por ellos y creada por Marta Minujín.

Obra de participación masiva realizada en la avenida 9 de Julio, Buenos Aires, en homenaje a Julio Cortázar.

Cat. 74



MARTA MINUJÍN: UNA BIOGRAFÍA

Javier Villa

1941 ORIGEN

Marta Minujín nace el 30 de enero de 1941 en Buenos Aires, Argentina¹. Su padre hubiera preferido que fuese varón. “Hasta los cuatro años me pelaron la cabeza”².

Vivía en la calle Humberto Primo, barrio de San Cristóbal. El edificio está dividido en dos áreas. Un primer piso residencial habitado por la familia de la artista, compuesta por su padre, León Minujín, médico especialista en nutricionismo y diabetes; su madre, Amanda Inés Fernández, ama de casa, poeta, pianista y exploradora, y su hermano, Luis Andino Minujín, ocho años mayor que ella. En la planta baja funciona Casa Minujín, fábrica dedicada a la confección de ropa de trabajo, fundada por su abuelo paterno en 1907.

Siempre fui la oveja negra y la relegada, más cuando empiezo a estudiar Bellas Artes. Mi padre era médico y en mi familia eran más bien burgueses, aunque un tiempo después se van a desaburguesar por completo. Mi hermano fue de pupilo al San Andrés y de chiquito fue bautizado, yo no fui bautizada y fui al colegio de acá a la vuelta. Así que desde el vamos tuve una educación distinta. No sé por qué hicieron eso mis padres; creo que estaban concentrados en mi hermano. Le compraban todo, lo llevaban a Estados Unidos; a mí nada, como si no existiera. ¡Una locura, una diferencia brutal! Tuve una infancia horrible³.

Minujín pasa los mejores momentos de su niñez durante las vacaciones. Cada verano la familia parte a una hostería que posee sobre el lago Villarino, cerca de San Martín de los Andes. Allí, monta caballos en pelo desde los tres años y construye una fuerte conexión con estos animales –la que continúa hasta la actualidad–, que la artista considerará fundamental en la formación de su personalidad, a causa de la inyección temprana de salvajismo, libertad y velocidad. También, durante estas temporadas, pinta la naturaleza. “¡No podía parar de pintar, me creía Van Gogh!”⁴.

1953 MÚSICA, GRÚAS Y MANCHAS

A los doce años, ingresa a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Dos años después, su hermano enferma de leucemia. Durante esa época comienza a combinar sus estudios en la Manuel Belgrano con otras escuelas. Asiste sin inscribirse a clases en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Mi padre era médico y en un momento mi hermano –¡que era un genio, y ya era médico a los 21 años!– se agarra leucemia. Mi padre se vuelve loco y tiene un laboratorio en la casa para salvarlo. Fue una tragedia. Entonces yo hacía todo lo que quería porque nadie me miraba. Me iba todo el día. A las seis de la mañana me iba a la Cárcova, a la tarde me iba a la Belgrano y después a la Pueyrredón, volvía a las doce de la noche⁵.

Durante estos años de formación, las primeras obras que realiza son, entre otras, los *Homenajes* –a Vivaldi, Bach y Sibelius–, que pinta por las noches durante sesiones de música clásica. Asimismo, retrata las grúas del viejo puerto de Buenos Aires –actualmente Puerto Madero– con un palito de mimbre entintado. Por último, participa de diversos concursos de manchas junto a otros



Marta de niña

¹ La artista asegura haber nacido el 30 de enero de 1943 y que los documentos existentes fueron falsificados con el objetivo de conseguir la mayoría de edad dos años antes de lo permitido.

² Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, julio de 2010.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

estudiantes en diferentes plazas de la ciudad. Para sus composiciones utiliza una estrategia casi automática, cuyos resultados gustan y le permiten ganar varios premios.

Durante uno de estos concursos, ocurre un primer cruce mítico entre Jorge Romero Brest, crítico de arte respetado y director del Museo Nacional de Bellas Artes, y Marta Minujín, joven estudiante. El encuentro quedará en suspenso hasta principios de la siguiente década.

Corría el año 1957. Un grupo de jóvenes estudiantes de las escuelas de bellas artes pintaba a orillas del Riachuelo, participando en un concurso de manchas. Cuando examinamos como jurados, con Julio Payró y alguien más que no recuerdo, sobresalió el trabajo de Marta Minujín, que tenía apenas dieciséis años⁶.



En Buenos Aires, a los 20 años

1957 MUERTE E INICIO

En 1957 muere su hermano. Ese mismo año, pinta su autorretrato. Un año antes, se taja las manos intencionalmente; las cicatrices aún documentan el acto. En ese mismo momento, escribe un poema dedicado a la muerte, el primer texto de la artista que sobrevive hasta la actualidad.

Escúchame muerte
a ti te hablo
Tú, que provocas llantos
En seres sin verdades
Que siembras de muecas
Rostros sin bondades
Tú que cierras la vida
Para aliviar cargas vanas
y dejar sin materia
Estas almas humanas
Tú que llenas tus manos
De cuerpos tan mustios
Que sus almas vuelan
En busca de refugio
Tú dueña de lo inerte
Quiero conocerte
Quiero que me digas
Todo lo sincero que tiene la muerte.

Ese año se recibe de maestra de Bellas Artes y comienza a exponer asiduamente en salones y premios institucionales:

1957

- Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. Grabado *Vida*.
- III Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura. En las salas de la Dirección de Artes Plásticas, La Plata. Del 20 de septiembre al 12 de octubre. Dibujo *Mujer*.

⁶ Edgardo Giménez (ed.), *Marta Minujín por Romero Brest*, Buenos Aires, 2005.

- VII Exposición de Artes Plásticas. Centro Cultural y Biblioteca Popular Juan B. Alberdi, Buenos Aires. Recibe una mención en la sección Dibujos, Grabados y Acuarelas por el aguafuerte *Sikuri y quena*.

1958

- IV Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura. En las salas de la Dirección de Artes Plásticas, La Plata. Del 20 de septiembre al 12 de octubre. Recibe un premio estímulo en la sección Grabado, Dibujo y Monocopia por el grabado *Serenata*. Expone el dibujo *Figura n° 2*.
- Segundo premio Escultura del Salón San Fernando. Provincia de Buenos Aires.

1959

- Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. Dibujo *Puente*.
- V Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura. En las salas de la Dirección de Artes Plásticas, La Plata. Óleo en la sección Pintura: *Agresión*. Dos tintas en la sección Grabado, Dibujo y Monocopia: *Evolución y Puerta n° 2*.

1960

- XIX Salón de Arte de Mar del Plata. Hotel Provincial Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación, Dirección de Cultura. Del 20 de febrero al 27 de marzo. Participa en la sección Pintura con el óleo *Homenaje a Sibelius*.
- XX Exposición Internacional de Ganadería. Decimotercer Concurso de Croquis, Manchas y Bocetos Escultóricos. Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires. Julio. En la sección Pintura gana el premio Cabaña La Joyita.
- Salón Anual de Manchas y Bocetos Escultóricos. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. Diciembre. Gana el premio estímulo.
- Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. Dibujo *El mar*.

1959

PRIMERA EXPOSICIÓN INDIVIDUAL

“La exposición, en un subsuelo del teatro, incluyó una serie de dibujos realizados con tinta con un palito de mimbre. Eran dibujos sobre el mar y creo que también sobre las grúas de Puerto Madero”⁷. Realiza su primera exposición individual, *8 dibujos de Marta Minujín*, en el Teatro Agón de Buenos Aires, en mayo de 1959.

Durante ese año y el siguiente, comparte sala con los artistas locales que estarán activos en la próxima década. Primero, en el Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina, del 8 de septiembre al 3 de octubre de 1959, en la Galería Pizarro, Buenos Aires, expone la obra *El mar* junto a los artistas Alberto Greco, Víctor Chab, Nicolás García Urriburu, Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo y Rogelio Polesello, entre otros. Luego, del 14 de septiembre al 1º de octubre de 1960, interviene en el Premio De Ridder a los Jóvenes Pintores Argentinos, en la misma galería del año anterior. En esta oportunidad, participa con la obra *Dedicado al verano*. Expone, nuevamente, junto a



París



Buenos Aires

⁷ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.

García Uriburu, Greco, Noé y Polesello, a los que se sumarán Jorge Dermiján, Federico Manuel Peralta Ramos y Luis Wells, entre otros. Con dos de los tres jurados de este premio, Hugo Parpagnoli y Julio E. Payró, mantendrá una fluida relación durante los próximos años.

Para aquella época, ya es una asistente asidua del bar Moderno, punto de encuentro de los artistas activos del circuito porteño en el centro de la ciudad, donde se caldea el presente y se discuten los pasos del futuro próximo. El tema caliente durante ese año es el avance del informalismo, movimiento cuyo inicio fue ubicado por la historiografía argentina en dos exposiciones de 1959, en la Galería Van Riel y el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo E. Sívori. Las nuevas ideas captan la atención de Minujín, quien asistirá a los talleres sobre informalismo que dicta Jorge López Anaya (artista y crítico fundamental dentro del movimiento) en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y quedará subyugada por el magnetismo de Alberto Greco.

Además de frecuentar al grupo de artistas del Moderno, continuará aumentando el número de críticos que comienzan a prestarle atención a su trabajo. Durante ese año, su padre le muestra una de sus obras a Aldo Pellegrini, su socio en la medicina prepaga Cruz Azul y renombrado crítico de arte. Pellegrini recordará este encuentro en una de sus cartas a Minujín durante 1963, cuando la artista residía en París: “Me adjudiqué la jerarquía de padre adoptivo espiritual, no por mis méritos, sino por el entusiasmo que siempre demostré por su talento, desde el primer cuadro que me mostró su padre con mucho asombro en Cruz Azul hace ya algún tiempo”⁸.



Marta junto a Alberto Greco delante de una obra de Pablo Suárez

GRECO

Dirá Minujín, medio siglo después:

A Greco lo conocí en el bar Moderno e inmediatamente me subyugó su imagen, porque era más que un artista, era un mago total. Iba leyendo el destino, era un vidente y me dominó por completo, tanto que empiezo con el informalismo. En ese momento, compartía taller con Noé, Deira, De la Vega y Macció, pero el más creativo de todos era Greco, el más valiente. Era una mezcla de poeta, mago y pintor. Un día tenía muchísimo dinero e invitaba a todo el mundo, al otro día no tenía nada y no podía pagar el colectivo. Empezó a hacer cuadros informalistas y ahí es cuando el Instituto Di Tella le da el primer premio a [Mario] Pucciarelli⁹. Entonces [Greco] hizo una votación del público, diciendo: “Dime a quién votas y te diré quién eres”. Y se ponía a jugar como si el otro fuese un bruto, porque siempre tuvo un gran ego. Empapeló todo Buenos Aires [en 1960, con carteles que decían]: “Greco, qué grande sos” y “Greco: el pintor informalista más grande de América”. Después hizo todos esos cuadros maravillosos con su propia orina que se llamaban *Las monjas*¹⁰. Me subyugó y me influyó, por eso digo que mis pasiones más grandes fueron Alberto Greco, Salvador Dalí y Romero Brest... pero mucho más Alberto Greco. Fue crucial porque, en la adolescencia, conocés una persona así y te domina¹¹.

Dice Francisco Rivas, según M.L. [sic], en su biografía sobre Alberto Greco:

Para Jorge fue una aventura, para Greco no te digo que [Jorge de la Vega fue] el gran amor, pero sí un gran amor. Greco se pasaba las noches llorando. Te digo la verdad, desde la otra cama oía sus sollozos. A las tres de la mañana o así marcaba el número de Marta Minujín y se lo contaba todo: es mucho para mi vida, le decía, yo no puedo soportar todo esto. Y ella, claro, tenía 16 años¹².

⁸ Carta de Aldo Pellegrini a Marta Minujín, Buenos Aires, 11 de mayo de 1963, Archivo Marta Minujín.

⁹ Mario Pucciarelli obtiene el Premio Nacional de Pintura Torcuato Di Tella 1960, en el que también participan Alberto Greco y otros artistas del informalismo. Los jurados son Lionello Venturi y Jorge Romero Brest.

¹⁰ Según Jorge López Anaya, “entre el 3 y el 21 de octubre de 1961, Greco presentó su última muestra de pinturas en Buenos Aires: *Las monjas*. Estaba integrada por cinco o seis obras de concepción informalista, algunas, con acentos neofigurativos. Las había pintado, con mucha dificultad y en escaso tiempo, en su habitación del Hotel Lepanto, de la calle Guido y Callao. Los trabajos aludían a religiosas apenas perceptibles, negras, dramáticas, desgarradas. En uno de ellos, *La monja asesinada*, el hábito religioso era una sucia camisa sujeta con clavos de herradura a un bastidor de madera.” En Jorge López Anaya, *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003, p. 42.

¹¹ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.

¹² *Alberto Greco* (cat. exp.), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1991, p. 196.

1960

PARÍS, PRIMERA BECA

Se postula a una beca del gobierno francés, otorgada a través de su embajada en la Argentina. Presenta obras influenciadas por Francis Picabia (metafísico-futuristas, según catalogación de la propia artista) y un plan de estudios con Victor Vasarely. No hay datos concretos de que haya realizado un primer viaje durante ese año.

1961

LIROLAY

Germaine fue la que nos apoyó y nos dio la Galería Lirolay, era la curadora de la galería, la primera curadora que conocí. Ella vino acá y dijo: a esta joven hay que creerle, invítela. Por eso expongo primero informalismo y después, al otro año, las cajas. También exponía Greco, Lirolay era toda una revolución¹³.

Invitada por Germaine Derbecq, crítica de arte de origen francés, directora de la galería y mujer del escultor argentino Pablo Curatella Manes, Minujín tendrá dos fechas en la programación de 1961 en Lirolay, Buenos Aires. Es un año clave para dicho espacio, en el cual Rubén Santantonín exhibirá *Collages y cosas* y tendrá lugar la exposición de *Arte destructivo*.

Participa primero de *Davidovich. Heredia. Luzzati. Marchese. Minujín*, muestra colectiva del 3 al 17 de abril. Al mes siguiente, del 18 al 31 de mayo, exhibirá individualmente. Las obras estarán acompañadas por un texto de la artista. “La materia, medio de expresión, ha liberado sus fuerzas, encontrando imagen en sus elementos. Sin ilustrar nada, ella permite estructurar la superficie hasta llegar a un espacio posible de modificaciones...”¹⁴. El tono informalista del texto y de las obras presentadas surge, según Minujín, de la influencia directa de Alberto Greco:

Íbamos por la calle y decía: mirá qué maravilla esta pared, firmo esto [...] la influencia creo que fue Greco, el concepto de que encontrabas una pared y la podías firmar, entonces, yo trasladaba la pared al bastidor, todavía seguía con el bastidor¹⁵.

Entre medio de ambas muestras, el 22 de abril, Minujín se casa en secreto con Juan Carlos Gómez Sabaini. Antes de partir a París, participará de las siguientes exposiciones:

- Asociación Arte Nuevo. Salas Nacionales de Exposición. Sección Pintura. Buenos Aires. Del 12 al 28 mayo.
- *La mujer en la pintura argentina*. Galería Forum. Buenos Aires. Del 15 al 30 de septiembre. Expone junto a Noemí Di Benedetto, Martha Peluffo y Lea Lublin, entre otras.

PARÍS

El 24 de mayo de 1961, a una semana de la inauguración de su exposición individual en Lirolay, recibe una carta de la Dirección General de Cultura que la invita a integrar la participación argentina en la Deuxième Biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, que se realiza del 29 de septiembre al 5 noviembre de 1961. Minujín expone la obra *Témoignage*



En su casa de San Cristóbal



Con Juan Carlos Gómez Sabaini, su marido



Página del catálogo de Lirolay, 1962

¹³ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.

¹⁴ *Marta Minujín* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Lirolay, del 17 al 31 de mayo de 1961.

¹⁵ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.



Atelier de Marta en París.
Marta con la obra que presentó en el
Salon de la Jeune Sculpture, 1962

pour une tombe. Participan del envío argentino otros quince artistas, entre los cuales se encuentran Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo y Luis Wells.

La artista está en París hacia fines de agosto. El 30 de ese mes, se presenta a una beca del gobierno francés para la atribución del título “Étudiant patronné”, que le permite cursar el año universitario 1961-1962, con el objetivo de realizar estudios de pintura en la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. El Service de l’Accueil aux Boursiers Étrangers hace una observación en dicho documento: “*Le candidat est déjà en France*”. La postulación es aceptada el 16 de noviembre de 1961. Minujín nunca realizará los estudios indicados. “Yo llegué y estaba Greco. Me fui [a París] con Alberto Reyna y lo encontré. Vivía en un hotel, yo vivía en otro lado. Todos los días lo veía a Greco en París”¹⁶.

Durante ese viaje, reside en la *chambre de bonne* de un palacio que pertenece a Valéry Giscard d’Estaing, nombrado ministro de Finanzas y Economía de Francia en enero de 1962, quien, posteriormente, será elegido presidente de ese país.

Yo llegué y tuve un shock brutal. Iba al barrio Latino y había gente con barba, rubios de pelo largo sentados en los cafés, y aluciné. De ese barrio tan fantástico, lleno de gente joven, me fui a un lugar como si fuera la casa de Victoria Ocampo. Horrible. Me tenía que subir al metro sola y bajar sola en un castillo francés, que era de Giscard d’Estaing. Entraba por la puerta de servicio, cuarto piso, sin ascensor, en una pieza chiquitita, con baño y cocina juntos, pero confortable en invierno porque tenía calefacción. Ahí empecé con las cajas de cartón; cajas de cartón, cajas de cartón, desbordaba todo, inundaba la bañera, me odiaron desde el primer día. Mucho más cuando tiraba las cajas de cartón por la ventana, me empezaron a odiar a muerte¹⁷.

Además de su amistad inseparable con Greco, en aquella época Minujín frecuenta a diversos artistas argentinos que estaban en París, como Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé. También conocerá a un grupo de escritores a partir de la amistad que entabla con la poeta argentina Alejandra Pizarnik; entre ellos, Octavio Paz y André Pieyre de Mandiargues. En una de las tertulias junto a este círculo, se cruza con Jean-Paul Sartre, influencia ideológica fundamental durante su período parisino previo al Pop.

134



Recorte de prensa del
diario *La Razón*, 1962

1962 EL PERRO MUERTO Y LAS 30 RATAS DE LA NUEVA GENERACIÓN

Del 9 de febrero al 30 de marzo, Derbecq organiza en la Galerie Creuze, París, la exposición *Pablo Manes. Sculptures. Période parisienne 1921-1946. 30 Argentins de la nouvelle génération. Peintures. Sculptures. Objets*. Minujín presenta la obra *Le chien mort*, mientras que Greco exhibirá *Arte Vivo: 30 ratas de la nueva generación*. También participan Jorge de la Vega, Alberto Heredia, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé y Carlos Silva, entre otros.

La artista recordará: “Entró Le Corbusier y nos felicitó a mí y a Greco, nos dijo que éramos lo mejor de la exposición”¹⁸. André Bloc, amigo íntimo del arquitecto francés y director de la revista *Art d’aujourd’hui*, muestra interés por la obra de Greco: “André Bloch [sic], el dire de *Art d’aujourd’hui*, me pidió fotos. Me hicieron reportajes para la televisión y un diario alemán”¹⁹. Un tiempo después, cuando Minujín vivía en el 22 de la rue Delambre, mantendrá una correspondencia con Bloc referida a su producción. A partir de esta exposición, la obra de la artista comenzará a tener visibilidad en la crítica parisina. El primero en considerar su trabajo será Simone Frigerio: en febrero, destacando *Le chien mort* para la revista *Les Beaux-Arts* de Bruselas, y en abril le dedicará una página en la revista *Aujourd’hui* a la participación de Minujín en el 2° Salon du Relief, en la Galerie XX^e Siècle, París²⁰, donde la artista presenta uno de sus trabajos con cajas de cartón.

¹⁶ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, julio de 2010.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Alberto Greco*, ob. cit., p. 200.

²⁰ Simone Frigerio, “Marta Minujín”, *Aujourd’hui*, vol. 6, París, abril de 1962.

Por otro lado, continuará en contacto con los críticos de arte argentinos, enviando correspondencia e intercambiando información con Julio E. Payró, Hugo Parpagnoli y Rafael Squirru. Si bien las cartas indican que durante este viaje conoce la obra del *Nouveau Réalisme*, construirá una relación más sólida con la avanzada francesa en su próxima estadía.

Antes de retornar a Buenos Aires, participa en *L'Art latino-américain à Paris*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, del 2 de agosto al 4 de octubre, junto a Alberto Greco, Julio Le Parc, Roberto Matta, Rufino Tamayo, Alicia Penalba, Jorge de la Vega y Gyula Kosice, entre otros. A su vez, expone en el XVI^o Salon de la Jeune Sculpture, en el Musée Rodin, París. Presenta una enorme caja de cartón negra, “en la cual incluso yo me podía meter dentro, que luego la lluvia rompió”²¹.

COLCHONES, BOTAS Y ESCOPETAS

A su regreso a Buenos Aires, se involucra en dos proyectos con Rafael Squirru, fundador y director del Museo de Arte Moderno (MAM) de Buenos Aires.

Primero, participa en *El hombre antes del hombre. Exposición de cosas*, muestra colectiva promovida por la Galería Florida y auspiciada por el MAM, del 7 al 30 de septiembre. Con texto de Rafael Squirru, exponen Noemí Di Benedetto, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Aldo Paparella, Pérez Celis, Dalila Puzzovio y Rubén Santantonín, entre otros. Minujín presenta una obra que incluye, adosados a un enorme bastidor, colchones usados, escopetas, gorras y botas militares. Según relatará, la pieza tenía relación con el enfrentamiento entre *colorados* y *azules*, dos bandos dentro del Ejército Argentino que luchaban por el poder. Tanto es así que el 22 de septiembre de 1962, una semana antes de que cerrara la exposición, ambas facciones se enfrentaron en diversas ciudades del país, luego de que la Fuerza Aérea bombardeara una concentración colorada en San Antonio de Padua.

En noviembre, realiza su segunda exposición individual en Galería Lirolay, del 15 al 28, donde presenta obras con cartones, etiquetas comerciales y colchones, como también con gorras y escopetas militares adosadas. Para la inauguración, con el consentimiento de Derbecq, convoca a unos ochenta conscriptos y ambienta el evento con marchas militares: la muestra se transforma en un escándalo. Las obras estaban acompañadas por un texto y un poema de Squirru en el catálogo, que en una parte incluye la siguiente afirmación: “Cuidado, Marta, que lo aplastas al crítico del matutino más importante”²². La mención, referida a Manucho Mujica Lainez, crea una polémica que, según Minujín, le cuesta a Squirru el puesto de director del MAM. Durante ese año, también participa del Premio de Honor Ver y Estimar 1962, en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Tanto la revista *Ver y Estimar* como el museo eran dirigidos por Jorge Romero Brest.

El 26 de octubre, Minujín se postula a una nueva beca en Francia, que le es otorgada para realizar estudios libres de pintura por un período que abarca del 1^o de diciembre de 1962 al 30 de junio de 1963. La visa otorgada por la policía parisina –*Carte de séjour temporaire*– indica que puede permanecer en Francia del 13 de diciembre de 1962 al 13 de agosto de 1963.

1963 LA DESTRUCCIÓN

Después de 4 meses en lo de Bonna de Mandiargues, me mudo al atelier de la rue Delambre, era un espacio enorme sin baño y sin calefacción. Había ratas, gatos, me hice una carpa de plástico y dormía en bolsacama. Estaba sola, pero de día lo compartía con un español que también estaba enamorado



Tapa de catálogo de *El hombre antes del hombre*.
Marta junto a Astor Piazzolla y Dalila Puzzovio,
durante la inauguración



En su cuarto en París

²¹ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 10 de mayo de 2010.

²² Rafael Squirru, “Marta Minujín”, en *Marta Minujín* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Lirolay, 1962.



Tapa y página interna del catálogo de *La destrucción*



Página del catálogo *La chambre d'amour*, editado en Tokio

de mí, todos estaban enamorados de mí. Tenía que ir al baño al bar de la esquina y bañarme en la Mosquée, un lugar donde van las turcas a purificarse antes de casarse, dos veces por semana. Me mudaba de vez en cuando a hoteles para dormir en una cama, cuando tenía plata.

Me vestía siempre de negro, a la mañana trabajaba metódicamente con cartones recogidos de la calle y a las 6 de la tarde partía a todas las exposiciones, a todas las galerías. Entonces, me hice conocer enseguida. Y siempre vestida igual, en pleno invierno con chatitas y tapado de cuero. Ahí me hice amiga de todos los *underground*, de todos los que hacían *happenings*, de todos los de la Galería J, era genial. Me hice muy amiga de Christo. Estaba todos los días con Christo, Lourdes Castro y René Bertholo, que hacían la revista *KWY* con tarjetas postales, eran el centro del *underground*, conocían a todos los artistas, a todo París. Comíamos juntos en el Foyer des Étudiants, que era un restaurante barato en la calle, también en La Cuisine, que tenía una sola mesa grande.

A la noche íbamos a La Coupole y me hice famosísima, más que nada era popular, iba todas las noches al bar. Durante esa época conocí a Niki de Saint Phalle y Jean Tinguely, que eran fantásticos. También lo conozco a Yves Klein que era loquísimo, vino un día e hizo sus desnudos en mi taller, una mujer que bailaba y bailaba. Salían de La Coupole y venían al taller; todas las noches eran fiestas y fiestas y fiestas en Delambre. Mis amigos ya eran todos franceses, nunca más vi a los argentinos. Greco se fue. Al resto nunca más los vi²³.

En el taller de Minujín, 22 rue Delambre, *au fond de la cour escalier extérieur*, París, la artista organiza una exposición colectiva con Lourdes Castro y Alejandro Otero, del 30 de mayo al 6 de junio de 1963. En el catálogo anuncia que el día de cierre destruirá sus obras en la impasse Ronsin, terreno baldío cedido por Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Larry Rivers. Invita a Erik Beynom, Lourdes Castro, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, José Hernández y Jean-Jacques Lebel, entre otros, para que “destruyan construyendo con su propia imagen”. Luego, un “verdugo” ataca lo producido con un hacha y, finalmente, Minujín suelta pájaros y conejos, rocía las obras con nafta y les prende fuego²⁴. “Fue una emoción fuertísima y todo el mundo se enloqueció, fue genial. La destrucción hizo un ruido brutal, pero no pude capitalizarlo mucho, al tiempo me fui y no volví más”²⁵.

Casi en paralelo a *La destrucción*, el 5, 12 y 19 de junio presenta *Le Coq*, en colaboración con Daniel Pommereulle, un *happening* que forma parte del *Programme des manifestations* en la Galerie Raymond Cordier, París. Además de Minujín y Pommereulle, el programa incluye a los siguientes artistas con sus respectivos *happenings*: Robert Filliou (*co-inventeur du spaghetti sandwich*), *Comptoir*; Jacques Gabriel, *Lyrical*; Jean-Jacques Lebel, *Tableaux-Happenings*, y Emmett Williams (*co-inventeur du spaghetti sandwich*), *Comptoir*.

Durante ese año, recibe noticias de la escena local a través de la correspondencia que mantiene con diversos colegas, como Rubén Santantonín, Emilio Renart, Jorge Dermiján, Pablo Suárez y Pablo Mesejan.

Ese año, pasa la navidad en la casa de Alicia Penalba, una de las pocas artistas argentinas con las cuales mantiene una relación frecuente en París. Por aquellas épocas también construye una amistad con Antonio Seguí.

1964 LA CAMA DEL AMOR

El viernes llevé un colchón al Salón de la Joven Pintura²⁶, se armó un revuelo bárbaro, 1 hora de discusión pero me lo aceptaron, todos me felicitaban, y yo excitada y contenta [...] El domingo me levanté a las 5 y me fui al *vernissage* –fue una locura– me decían de todo por mi colchón, pero me salió algo genial. Un famoso pintor-escultor quiere hacer algo conmigo para exponerlo en mayo en una genial galería, lo que me conviene

²³ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, julio de 2010.

²⁴ *Ibidem*. Minujín relatará que los pájaros representaban una expresión de libertad y los conejos, colchoncos saltando.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ La exposición a la que se refiere es el Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

mucho, pues él es muy conocido, y exponer con él, es honor – así que genial. El lunes tengo que mandar LA CHAMBRE, ya les contaré [...] Mañana debo irme del hotel pues necesitan la pieza –no sé donde iré– [...] no sé nada que voy a hacer –cada día se me decide por sí solo– nunca viví tanto el presente –ahora solo pienso en LA CHAMBRE y en hacerla lo mejor posible– es muy importante para mí²⁷.

Entre fines de 1963 y principios de 1964, trabajará en colaboración con dos artistas. Realiza, junto con Mark Brusse, *La chambre d'amour*, donde colchones confeccionados por ella misma, con colores estridentes, envuelven una estructura de madera construida por el artista holandés. La pieza es desarrollada especialmente para la exposición colectiva *Du Labyrinthe à la Chambre d'amour*, organizada por Jean Clarence Lambert en Tokio, Japón. Participan, entre otros, Karel Appel, Jan Voss, Pierre Alechinsky. La obra volverá destruida.

En febrero, estará trabajando con François Arnal.

Cada día voy a lo del escultor Arnal, y avanza la escultura... va a quedar genial, pues yo hago un colchón luminoso, increíble de color. Sobre eso él pone un árbol, un cuarto de árbol, cortado en tajadas verticales y trabajado con hierro, y yo trepo con pedazos de tela y formas, como si fuera hiedra...²⁸.

La obra es exhibida en la Galerie Le Gendre, París. En el mismo espacio, participa de la exposición *La boîte et son contenu*.

En una carta dirigida a Romero Brest, le comenta que para *La boîte et son contenu* presenta una obra con resortes, suspendida de un globo, y le ofrece hacer una muestra de los jóvenes de París en Buenos Aires. Previamente, Romero Brest la había invitado a participar del Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964²⁹.

Durante la misma época, Jan van der Marck, curador del Walker Art Center, Minneapolis, se interesa por su obra a partir de *La chambre d'amour*. Mantienen una fluida correspondencia por varios años.

Por su parte, el crítico de arte francés Pierre Restany aparece en una de las fotografías que la artista guarda actualmente en su archivo, tomada en ocasión a la exposición colectiva *Autour du jeu*³⁰, en la Galerie Ursula Girardon, París.

Con el grupo Fluxus, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Lourdes Castro, René Bertholo, fuimos a la Galería J, y ahí lo conocí. Pero él realmente me descubre acá, en Buenos Aires, cuando ve los colchones en el Premio Di Tella del 64. Él siempre fue muy figurón, era la estrella de la vanguardia³¹.

Durante 1964, la artista construye una triangulación de prestigiosos críticos de arte que, conectados entre sí a través de una nutrida correspondencia y diversos proyectos, apoyarán su obra en tres puntos diferentes del planeta. Van der Mark mostrará y venderá su trabajo en los Estados Unidos, Romero Brest le abrirá las puertas del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) y Restany difundirá su producción en Europa³² y mantendrá con la artista una amistad que durará décadas.

En ese momento Marta Minujín tiene 23 años.

PREMIO DI TELLA Y HAPPENINGS EN BUENOS AIRES

En la tercera votación el señor Greenberg vota por Emilio Renart y el señor Pierre Restany lo hace por Marta Minujín, mientras que el señor Jorge Romero Brest pide un plazo para decidirse. Reunido nuevamente el jurado, el señor Romero Brest decide dar su voto a Marta Minujín que resulta ganadora del Premio Nacional 1964³³.



Marta y Pierre Restany, una amistad que duró más de treinta años

137



¡Revuélquese y viva!, Instituto Di Tella, 1964

²⁷ Carta de Marta Minujín a sus padres, París, 14 de enero de 1964, Archivo Marta Minujín.

²⁸ Carta de Marta Minujín a sus padres, París, 5 de febrero de 1964, Archivo Marta Minujín.

²⁹ Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, París, 22 de noviembre de [ca. 1963], Archivo Instituto Julio E. Payró, C22-S6-258.

³⁰ Minujín participa en la exposición *Autour du jeu* en los últimos meses de 1963 o en los primeros de 1964.

³¹ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, julio de 2010.

³² Restany incluye a Minujín en importantes escritos, entre ellos, en su artículo "Buenos Ayres et le nouvel humanisme", *Domus*, n° 425, Milano, abril de 1965.

³³ Memorandum, *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1964.



Marta junto a Enrique Oteiza, Emilio Renart, Rubén Santantonín y Luis Wells en la entrega del premio

El Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964 se realiza en el Centro de Artes Visuales de esa institución, Buenos Aires, del 9 al 30 de septiembre. Minujín presenta dos obras: *Eróticos en Technicolor*, colchones realizados con tela, gomapluma y pintura, colgados del techo con resortes, y *¡Revuélquese y viva!*, construcción con colchones hechos con la misma técnica, donde la gente podía ingresar para revolcarse.

Los otros artistas que participan del premio son Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Víctor Magariños D., Martha Peluffo, Emilio Renart y Carlos Silva. El premio consiste en una “beca de U\$S 250 mensuales durante diez meses, así como los gastos de viaje al país elegido por el ganador, donde se le auspiciará una muestra individual en una galería importante. Implica también la adquisición de una de las obras expuestas, sin ulterior pago de su precio”³⁴. Con la mitad del dinero ganado construye *El Batacazo* en 1965; el resto será destinado a su primer viaje a los Estados Unidos, donde exhibirá la misma obra en Bianchini Gallery, Nueva York, a fines de ese año.

El 7 de octubre tiene lugar *La feria de las ferias*, con la participación de artistas y críticos. Cada uno tiene un kiosco: Restany, aún en Buenos Aires, escribe modelos de prefacios serializados, destinados a un expresionista abstracto, un neoplástico, neogeométrico o concretista, un naïf, verdadero o falso, pero de preferencia femenina; Marilú Marini baila el estilo que el consumidor requiere, Minujín vende pedazos de colchones. También intervienen, entre otros, David Lamelas, Pablo Suárez y Juan Stoppani. Minujín contará que, al finalizar el evento, arrojarían todo lo producido al río de la Plata.

A partir del premio, la visibilidad pública de la artista aumenta. Los medios comienzan a levantar información sobre los *happenings* en los cuales participa, como en la *Fiesta del collage*, evento realizado en honor a Alberto Greco en casa de Egle Martin, Buenos Aires. “La consigna era venir con disfraces armados con trozos de objetos aparentemente irreconocibles y traer pizza y vino [...] y los oscilantes colchones de lona de Marta Minujín, ganadora del Premio Di Tella, colgados de la terraza rodeada de bambú...”³⁵.

Durante el mes de octubre, realiza el primer *happening* de su autoría en Buenos Aires. La obra transcurre en el programa de televisión *La campana de cristal*, que conducía Augusto Bonardo en Canal 7. A partir de esta aparición, la producción de Minujín comenzará a relacionarse de forma creciente con los medios de comunicación masiva.

Primera Plana, un par de semanas luego del *happening*, informará:

Buenos Aires.– Encrespadas gallinas, untuosos atletas sólo cubiertos por slips, un poney sobre cuyo lomo bailoteaban baldes de pintura, y varias decenas de globos bastaron para erigir uno de los más estrepitosos escándalos que recuerda la televisión argentina. Fue hace dos semanas, en el programa que conduce Augusto Bonardo, *La campana de cristal*. Bonardo invitó a la desmelenada ganadora del Premio Di Tella, Marta Minujín (23 años), quien candorosamente le preguntó: “¿Quiere que le prepare un *happening*?”. Incapaz de reconocer que no sabía de qué se trataba, Bonardo asintió, y sólo comenzó a inquietarse cuando vio que Minujín asaeteaba con el pincel la tela que acababa de embadurnar ante la cámara. A partir de ahí, se desató el aquelarre: el poney, escabritado, arrojaba ráfagas de pintura sobre el público; las gallinas sembraban el estudio de plumas y cacareos, y los elásticos culturistas rompían globos con estéticos desplazamientos, mientras Minujín improvisaba una danza sioux y Bonardo vociferaba: “¡Corten! ¡Corten! ¡Sáquenme de aquí a esta mujer demente!”³⁶.

Otras exposiciones durante 1964:

– *New Art of Argentina*. Organizado por el Walker Art Center (dirigido por Van der Marck), Minneapolis, y el Centro de Artes Visuales, ITDT, Buenos Aires. En Walker Art Center, del 9 de septiembre al 11 de octubre. En The Akron Art Institute, Akron, Ohio, del 25 de octubre



Happening en el programa de TV La campana de cristal

³⁴ Memorándum, *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, 3 de septiembre de 1964.

³⁵ Anónimo, “Los ‘Pops’ se divierten”, *Atlántida*, Buenos Aires, diciembre de 1964.

³⁶ Anónimo, “Happening”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1964.

al 29 de noviembre. En Atlanta Art Association, Atlanta, del 13 de diciembre al 17 de enero de 1965. En The University Art Museum, The University of Texas at Austin, del 7 de febrero al 14 de marzo. Minujín expone *La batalla* (cartón y madera, 1962) y *Homenaje a la almohada* (cartón, lana y tela, 1962). Participan Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Delia Cancela, Dalila Puzzovio, Antonio Berni, Julio Le Parc, Rubén Santantonín, Clorindo Testa y Víctor Chab, entre otros artistas.

– *Buenos Aires 64*, Pepsi-Cola Company, Nueva York, 1964. Selección de Hugo Parpagnoli. Participan, entre otros, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Antonio Berni, Luis Felipe Noé, León Ferrari, Alberto Heredia y Luis Wells.

– *Sade libre*. Exposición colectiva en homenaje al Marqués de Sade. Expone junto a Rubén Santantonín, Antonio Berni, Emilio Renart, Xul Solar, Roberto Aizenberg, Pablo Suárez, León Ferrari y Jorge de la Vega.

1965

El 13 de abril nace su primer hijo, Facundo Gómez Minujín.

Ese mismo año, desarrolla tres proyectos fundamentales dentro de su práctica artística –*La Menesunda*, *Suceso plástico* y *El Batacazo*–, realiza dos *happenings* en el espacio público y viaja a Nueva York.

El 12 de octubre, Alberto Greco escribe la palabra FIN sobre su mano izquierda y se suicida ingiriendo varios frascos de barbitúricos. “Todos los días se suicidaba y yo lo iba a buscar en ambulancia al hotel y lo salvaba, lo llevaba en ambulancia a los hospitales”³⁷.

LA MENESUNDA

El Instituto Di Tella, pese a todo, era convencional e iba en contra de mis principios de ese momento, de muerte del arte, muerte de los museos, e inclusive del Premio Di Tella que ya me había sacado, de premiar a la gente así, de los jurados y de todo eso. [*La Menesunda*] era traer la gente de la calle a un ámbito reservado para las elites³⁸.

La Menesunda, proyecto de Minujín y Rubén Santantonín, con la colaboración de Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón y Leopoldo Maler, se realiza del 27 de mayo al 11 de junio en el Centro de Artes Visuales del ITDT, Buenos Aires.

El texto de la invitación anticipa:

...sólo ocho personas podrán recorrer por vez [...] es un capricho, un disparate modo de pensar en “situaciones” extrañas difíciles embarazosas a quien las acepta INTENSIFICANDO EL EXISTIR más acá de dioses e ideas sentimientos mandatos y deseos [...] no es como las exposiciones de cuadros o esculturas de cualquier clase de cosas. IMÁGENES SÍMBOLOS que limitan el “existir” aun siendo profunda la mirada del contemplador MENOSCABANDO el “tiempo”. No es como los espectadores teatro o circo cinematógrafo o danza PERSONAJES EN “SITUACIÓN” que limitan menos el existir por cuanto es móvil la “mirada” del espectador pero MENOSCABAN el “tiempo”. Porque no siendo “exposición” o “espectáculo” no hay “obra” ni “contemplador” o “espectador” AUNQUE SÍ ARTE en algo sucediendo sin antecedentes que impulsa la imaginación y RESCATA el “tiempo”. Porque no siendo un “*happening*” tampoco hay equilibrio entre “situaciones” planteadas hechos sensaciones y los modos de vivirlas por el participante LIBREMENTE.



Happening en la casa de Egle Martin, junto a Egle, Alberto Greco, David Lamelas y Valeria Riz entre otros



Notas de prensa de la época.

³⁷ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, julio de 2010.

³⁸ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 12 de mayo de 2010.



Junto a Rubén Santantonín
en *La Menesunda*

La Menesunda aparece ante el circuito de arte argentino como una exposición inédita, que arrastrará tanto escándalo mediático como éxito masivo. El proyecto cuesta dos millones de pesos (una mitad es financiada por el ITDT y la otra, por empresas privadas) y la gente espera hasta tres o cuatro horas sobre la calle Florida para atravesar la instalación, que ocupa 150 m² dispuestos en dos pisos.

Posteriormente, Jorge Romero Brest, director del ITDT, explicará:

Por supuesto, la crítica fue adversa y el público, muy numeroso, no siempre comprendió la experiencia [...] Pero la experiencia fue más que interesante, fue definitiva de un estado del espíritu, pues se necesitaba libertad para entregarse a ella, y aún perduraban prejuicios en Buenos Aires³⁹.

Entre las dieciséis ambientaciones del proyecto, Minujín y Santantonín desarrollan un túnel de televisores blanco y negro en circuito cerrado, logrando que el espectador pueda observarse a sí mismo. Si bien el año anterior había intervenido en *La campana de cristal* en televisión, utiliza por primera vez un dispositivo mediático como elemento dentro de su propia obra. Ese mismo año proyecta *La Telesunda*, adaptación de *La Menesunda* a televisión, pero nunca llegará a realizarse.

HAPPENINGS

En Buenos Aires, realizará dos *happenings* en el espacio público. Primero, desarrollará una sucesión de acciones, sin título conocido, a las que se unirán, entre otros, Roberto Jacoby y Raúl Escari:

Acompañada por otros tres “happenistas” dispuestos a todo, decidieron probar en plena vía pública el resultado de sus convicciones teóricas. Han renegado de la pintura y de la plástica en general declarando la muerte del pop art, última expresión de los llamados vanguardistas. La Minujín a la cabeza –vestía zapatos color crema, medias blancas, un vestido muy “op” y un gorro de aviador de estridente amarillo– comenzaron la aventura en Florida y Lavalle. En una disquería [...] comenzaron a contorsionarse como yogas bailando al compás de una violenta melodía de los Rolling Stones, invitando a participar a los que lograron ubicarse en la primera fila de un grupo de casi doscientas personas [...] En la avenida 9 de Julio se los vio cruzar de la mano, con luz roja, detener a los automóviles provocando un embotellamiento [...] El viento echaba hacia atrás los blondos cabellos de Marta cuando corría perseguida por los muchachos alrededor del Obelisco, nuevo centro de operaciones. Uno de sus compañeros apareció de pronto con 25 cucuruchos de helados de todos los colores e imprevisiblemente, los cuatro, sin probar el helado, se acercaron al monolito y le arrojaron con furia el contenido de los cucuruchos. En el granito aparecieron manchas de color que reverberaban a la luz del sol. Acto seguido, la capitana del equipo decidió no desperdiciar el dinero invertido y comenzó a saborear el helado. Todos siguieron a la Minujín y el Obelisco se convirtió en un gran cucurucho⁴⁰.

Luego, realizará *Leyendo las noticias en el río de la Plata*, donde vuelve a trabajar sobre los medios de comunicación masiva.

Fui al río a la costanera sur con una lámpara, empecé a leer el diario y me fui envolviendo con todos los diarios, como si las noticias me tragarán, me succionaran. Después me metí en el río y el diario se disolvió. El tema era cómo el arte se disuelve en las noticias, se disuelve en el *mass media*. Era divertido. En los *happenings* siempre la gente se envolvía, uno a otro, con tela adhesiva, con trapos o algo, siempre el tema era envolverse⁴¹.



Escenas de *Leyendo las noticias*
en el río de la Plata

³⁹ Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 75.

⁴⁰ Jorge Centofanti, “Marta Minujín exporta menesundas”, *7 Días*, Buenos Aires.

⁴¹ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, agosto de 2010.

En el Uruguay, el 25 de julio de 1965, presenta *Suceso plástico* en el estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro, Montevideo. Influenciada por el film *8 1/2*, de Federico Fellini, Minujín recordará *Suceso plástico* como el final violento y apoteósico de una primera serie de *happenings*. Al año siguiente, sus acciones estarán influidas por las lecturas de Marshall McLuhan y los medios de comunicación masiva, ideas a las que se había acercado embrionariamente con *La campana de cristal*, los televisores en *La Menesunda* y *Leyendo las noticias en el río de la Plata*.

...los hombres fueron besados por las lindas coristas, mientras sus mujeres eran levantadas en vilo por los musculosos, por el suelo iban rodando gordas y se entreveía, mezcladas entre tantas escenas simultáneas, parejas de novios que abrazados, se envolvían en la tela adhesiva al ritmo retumbante de la misa [...] El helicóptero subía y bajaba, arrojando sobre la escena la harina, la lechuga y los pollos vivos que aleteaban y cacareaban sobre las cabezas, el helicóptero al subir y bajar provocaba remolinos de viento, y las hojas de lechuga revoloteaban⁴².

El *happening* no dura más de diez minutos, en los cuales la situación se desborda y lleva a un participante a degollar una gallina viva para pintar un cuadro con su sangre.



En *Suceso plástico*

EL BATACAZO

Interviene en el Premio Internacional Torcuato Di Tella 1965, en el Centro de Artes Visuales del ITDT, Buenos Aires, del 27 de septiembre al 24 de octubre, con la obra *El Batacazo*. En esta oportunidad, los jurados son Giulio Carlo Argan, Alan Bowness y Jorge Romero Brest, y forman parte de la exposición los artistas Mary Bauermeister, Mark Brusse, Pol Bury, Allen Jones, Sven Lukin, Emilio Renart, James Rosenquist, Frank Stella, Jim Dine, Richard Smith y Günther Uecker.

A fines de octubre de 1965, se encuentra en Williamstown acompañando a su marido. Unas semanas después estará en Nueva York.

1966

EL BATACAZO EN NUEVA YORK

Presenta *El Batacazo* en la Bianchini Gallery de Nueva York, del 8 al 19 de febrero de 1966. Antes de la exposición, tanto Romero Brest como Jan van der Marck contactan a la artista con Leo Castelli, entonces socio de Bianchini.

En aquel momento, la mujer de Roy Lichtenstein era la secretaria de la galería, y es así como Minujín conoce a los artistas del circuito neoyorkino:

Ahí conozco a todos los Pop, quienes vienen a la inauguración de *El Batacazo*. Al mismo tiempo, Warhol había oído hablar de mí porque el *Suceso plástico* había llegado a través de Kaprow. Le había llamado mucho la atención una pop latina que tiraba pollos desde un helicóptero en un estadio de fútbol. Entonces, ahí pasé a ser del grupo de Andy Warhol⁴³.

Luego de la exposición, la obra quedará en un depósito donde, por falta de pago, será destruida. Durante esos meses, frecuentará a Julián Cairol y a Oscar Masotta en Nueva York. Masotta asiste a la inauguración de *El Batacazo* y luego escribe el texto "Tres argentinos en Nueva York"⁴⁴.



En el tobogán de *El Batacazo*

⁴² Marta Minujín, "Suceso plástico", dactiloscrito perteneciente al proyecto *Suceso plástico*, 25 de julio de 1965, Archivo Marta Minujín.

⁴³ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 13 de mayo de 2010.

⁴⁴ Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.



En Nueva York, con Julián Cairol y Oscar Masotta

Al Hansen es otro de sus grandes amigos neoyorkinos:

Era muy amiga de Hansen, que hacía sus *happenings* en un loft gigantesco, donde la gente entraba y salía y cada uno hacía lo que quería. Habíamos escrito unos *happenings* para que cualquier persona del público tomase una de esas escenas y la haga, y mucha gente las hacía mientras nosotros remábamos con casco de vikingo, en un bote arriba, en el mismo piso del loft. Eso era acciones desidentificadas. Porque la gente se volvió tan loca con los *happenings* en Nueva York que querían hacer *happening* ellos mismos aunque no fuesen artistas, entonces les dábamos la opción de que ellos mismos lo hagan, les dábamos acciones⁴⁵.

Recomendada por Hansen, recibe una carta de Gustav Metzger del 20 de julio 1966, quien la invita a participar en el *Destruction in Art Symposium* (DIAS), previsto del 9 al 11 de septiembre de 1966 en el Institute of Contemporary Art (ICA), Londres. Minujín no asistirá, pero mandará información sobre su obra.

El 22 de julio, recibe otra carta. En esta oportunidad el remitente es James F. Mathias, secretario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation:

I have the honor to inform you that The Foundation has awarded you the Fellowship which you requested. Your grant is recorded in the Minutes of the Board of Trustees as follows: Proposed studies: Creative sculpture. Period: Twelve months from date to be determined in the year 1966-67. Grant: USD 8,000⁴⁶.

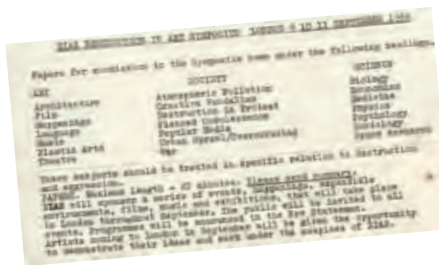
Durante este primer viaje, también conoce a Marcial Berro, uno de sus grandes amigos hasta la actualidad, quien le presentará a Salvador Dalí:

En Nueva York, me hice amiga de Marcial Berro, nos conocimos en una librería del Village, en el 66. Íbamos a siete fiestas por noche, conocimos a todo el mundo [...] yo siempre iba con un poncho y él con una capa española, y vimos dos pares de patines en la calle, en la entrada de una fiesta, y los agarramos [...] nos sentimos tan culpables que decidimos y juramos por tres meses, como un pacto de honor nuestro, patinar sin parar, hasta bañarnos con patines. Tanto patinamos que nos hicimos famosos, salimos en el New York Times, y a raíz de eso Salvador Dalí me mandó a llamar. Dalí lo conoció primero a Marcial, y es él quien me lo presenta. Vivía en el St Regis Hotel con Gala, y todos los días a las 7 de la tarde recibía gente distinta, extravagante, como Andy Warhol, la Velvet Underground, Ultra Violet, Chamberlaine. Empecé a ir todos los días con Marcial y nos hicimos amigos, andábamos en *limousine* por todas las fiestas con él y con otra gente, prostitutas, vagos⁴⁷.

A distancia, participa de la exposición colectiva *Homenaje al Viet-nam*, en la Galería Van Riel, Buenos Aires, durante abril y mayo. Invitada por Jean-Jacques Lebel, proyecta un film experimental en el 3º Festival de la Libre Expression, en el Théâtre de la Chimère (Comédie de Paris), el 2 y 3 de mayo. A su vez, antes de retornar a Buenos Aires, viajará a la capital francesa y a Venecia a fines de mayo.

SIMULTANEIDAD EN SIMULTANEIDAD

Hacia octubre de 1966, Minujín estará en Buenos Aires para realizar *Simultaneidad en simultaneidad*, en la sala de teatro del ITDT. La fase preliminar tiene lugar el jueves 13 de octubre, mientras que el lunes 24 se desarrolla la acción propiamente dicha, que forma parte del proyecto *Three Country Happening*, en colaboración con Wolf Vostell en Berlín y Allan Kaprow en Nueva York.



Carta de Gustav Metzger en la que invita a Minujín a participar de DIAS y le envía las bases del simposio

⁴⁵ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 13 de mayo de 2010.

⁴⁶ Carta de James F. Mathias a Marta Minujín (John Simon Guggenheim Memorial Foundation), Nueva York, 22 de julio de 1966, Archivo Marta Minujín.

⁴⁷ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 13 de mayo de 2010.

[A Wolf Vostell y Allan Kaprow] los conocí en el 65-66, en ocasión de un *happening* de Kaprow en el ferry de Nueva York, luego del cual salimos a comer [...] Entonces se nos ocurrió a los tres [...] hacer el *Three Country Happening*, que consistiría en que cada uno de nosotros iba a repetir el *happening*, por ejemplo yo en la Argentina iba a repetir el *happening* de Kaprow y de Vostell, Vostell el mío y el de Kaprow, y Kaprow el de Vostell y el mío. Lo haríamos todo simultáneamente y en 24 horas e íbamos a utilizar el satélite *Early Bird*, nos íbamos a comunicar con y a través de todos los medios de comunicación⁴⁸.

El *happening* de Minujín, *Simultaneidad en simultaneidad*, incluyó un gran número de celebridades de ese momento y el uso de diversos medios de comunicación masiva, como radio y televisión.

Durante la misma época, reproduce *Plum Flat* [Ciruela chata], de Robert Whitman, en el Centro de Artes Visuales del ITDT.

...un film en colores (realizado por el mismo Whitman e importado por la Minujín), proyectado sobre el ciclorama con el borde inferior lindante con la superficie de las tablas, mostró varias secuencias de una mano armada de un cuchillo, cortando otros tantos frutos hasta sacarles el contenido surreal (bolitas de metal, limaduras de hierro, insectos, tal vez). Aparecieron luego otras imágenes de una ciudad desnuda y de un parque, sobre las cuales una segunda proyección superponía, alternadamente, las actitudes inocentes de dos figuras femeninas, o las menos inocentes de una tercera: la imagen completa encontraba sobre el escenario el eco de otras figuras semejantes (Marta Minujín, Marilú Marini [...]) que, ataviadas de blanco, mimaban aproximadamente los movimientos de la pantalla y recibían sobre sus cuerpos la proyección⁴⁹.

Ese mismo año, proyecta *La pared*, una enorme estructura de acrílico diseñada como un recorrido donde el público era dividido según características: gordos, flacos, feos, lindos. Cada grupo atravesaba por diferentes situaciones sensoriales. El proyecto nunca llegó a realizarse.

En 1966, mientras desarrolla *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujín utilizará su primer overol, prenda unisex y de trabajo que le confeccionan los mismos sastres de la fábrica de su abuelo, Casa Minujín, y que continuará utilizando en el futuro, tanto en el taller como en algunas apariciones mediáticas y sociales.

1967 TECNOLOGÍA

Hacia fines de noviembre de 1966, vuelve a Nueva York, donde permanecerá aproximadamente un año y medio.

A principios de 1967, visita al filósofo canadiense Marshall McLuhan en la Fordham University. Le muestra registros de *Simultaneidad en simultaneidad*.

En abril, viaja a Canadá para participar en el *Pavillon de la Jeunesse de Expo 67*, en Montreal; realiza *Circuit Super-Heterodyne* el 28 de ese mes, con la colaboración de Howard Swarcer. La artista definirá este proyecto como “una incursión en los medios de comunicación de masas”, continuando con las investigaciones influenciadas por McLuhan, que se cargan de una importante densidad a partir de *Simultaneidad en simultaneidad*.

Minujín había llegado a la ciudad un mes atrás para comenzar con los preparativos del evento, que se estructura a partir de dos acciones. El 22 de abril publica una convocatoria de participantes en los medios gráficos locales, junto con un formulario que deben completar los interesados. Luego, los resultados son procesados por una computadora, herramienta inusual en las artes



Con Juan José Sebreli y Enrique Pichon-Rivière en *Simultaneidad en simultaneidad*



Circuit Super-Heterodyne, Montreal

⁴⁸ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 14 de mayo de 2010.

⁴⁹ Anónimo, “Happenings. El jardín de las ciruelas”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1966.



Circuit Super-Heterodyne, Montreal

visuales durante aquella época, que arrojaría un listado final de treinta participantes, organizados por criterios establecidos por la artista (i.e. sexo, color de pelo, estatura). En tres grupos, de diez personas cada uno, son sometidos a una “invasión mediática”: fotografiados, filmados y sus voces grabadas. Los registros son transmitidos posteriormente por televisión, en circuito cerrado, en la sala donde ocurre la acción.

Mientras tanto, en un estudio de TV acontece la segunda acción, el *Concierto de famosos*, en la cual ocho celebridades se someten a procedimientos similares, estableciendo un juego a partir de su imagen especular y la imagen emitida por los televisores que transmiten en vivo la acción.

Durante la exposición universal, Minujín tendrá contacto directo con el domo geodésico que cubre el *Pavillon de la Jeunesse*, realizado por el arquitecto Richard Buckminster Fuller. Esta construcción permanecerá entre sus referencias cuando diseñe proyectos de escala monumental con estructuras tubulares.

Un par de meses después, con Per Biorn como técnico, Minujín diseña y construye el *Minuphone*, otra obra en la cual la tecnología y los medios asumirán un rol protagónico, pero donde a las lecturas de McLuhan comenzará a sumarse la influencia de la psicodelia a partir de la experiencia vital que tiene con el “hippismo neoyorkino”. La cabina de teléfono es realizada con el dinero otorgado por la beca Guggenheim, obtenida en 1966, y se exhibe en la Howard Wise Gallery, Nueva York, desde el 27 de junio y durante el resto del verano.

En 1967 se hace amiga de Claudio Badal, último amante de Greco antes de su suicidio, quien la introduce en sus primeras experiencias con LSD.

1968 HIPPIE

Durante la misma semana de mayo en la que se realiza *Experiencias visuales 68* en el Centro de Artes Visuales del ITDT—exposición en la que aumenta la tensión entre los artistas argentinos y las instituciones artísticas—, Minujín desarrolla *Minucode* en Nueva York: *A multi-social and media environment experience*. La obra se divide en tres etapas: del 6 al 14 de mayo, convocatoria y selección de los participantes provenientes de cuatro grupos sociales diferentes; del 20 al 23, cóctel de cada grupo social; del 27 de mayo al 8 de junio, proyección de los cócteles en la Art Gallery of the Center for Inter-American Relations.

Antes de retornar a Buenos Aires, dictará clases en dos universidades neoyorkinas. En febrero, forma parte del seminario *Adventures in New Media*, junto a Tony Conrad, Terry Riley, Robert Whitman, Robert Rauschenberg, Chryssa, Earl Reibach, Steve Paxton, La Monte Young y Marian Zazeela, que se realiza dentro de The School of Continuing Education, en la New York University. Luego, dicta el taller *Mass Media Scenes*, que dura una semana, donde los estudiantes tienen que desarrollar un *happening* usando una columna en el *Village Voice*, involucrando así a los medios. El taller forma parte del ciclo *Eighth International Artists' Seminar*, en la Fairleigh Dickinson University, Madison, que se realiza del 15 de junio al 27 de julio e incluye seminarios y *workshops* dictados por los artistas Luis Camnitzer, Michael Snow, Marvin Goldstein, Luis Felipe Noé, Nancy Graves, Liba Bayrak y Ay-O.

En julio, ocupa nuevamente las salas del Centro de Artes Visuales del ITDT. Del 17 al 28 de ese mes, exhibe *Importación-Exportación*. La institución le había otorgado dinero para importar la cultura *hippie* a Buenos Aires desde Nueva York. Minujín retorna al país con accesorios de boutique, ropa y pósters, tecnología psicodélica como *overhead projectors*, luces estroboscópicas y máquinas de humo, y manifestaciones culturales como música y cine con influencias de la ideología *hippie*, entre otros elementos.

Durante esos meses, bajo sesiones de ácido lisérgico, realizará sus *Diarios underground*. “Empiezo a tomar LSD y decido abandonar el mundo de las galerías e internarme en la experiencia psicodélica, pero a fondo, como hago todas las cosas”⁵⁰.



Junto a Robert Rauschenberg, Chryssa, Robert Whitman y La Monte Young, profesores de *Adventures in New Media*, New York University

⁵⁰ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 17 de mayo de 2010.

En 1968, Minujín no pudo concretar otros dos proyectos: *Exportación*, la segunda etapa de *Importación-Exportación*, que completaría la obra al realizar el camino inverso –es decir, trasladar manifestaciones artísticas, tanto de Buenos Aires como del interior de la Argentina, a los Estados Unidos–, e *Implosión*, un circuito de situaciones multidisciplinares donde convivirían las artes visuales, la música, el teatro, la danza, el cine, la oratoria, el canto, el arte tecnológico, la poesía y las artes con luces, olores y sabores. “*Implosión* es un Coney Island of the Mind. Es una ambientación con circuitos libres de participación. En o hacia ámbitos donde suceden cosas. Es una expresión de arte total donde participan todas las manifestaciones del arte”⁵¹.

1969 MÁS HIPPIE

En marzo de 1969, está en Nueva York preparando un festival de cine en Central Park, junto a Claudio Badal y Bruce Perlman. Para dicho evento, que nunca llega a realizarse, Minujín filmará varias escenas durante un par de meses. Parte de lo filmado será proyectado en 1970 en el Teatro Payró de Buenos Aires:

...me voy a la famosa fuente del parque con mi máquina y el *tape recorder*, cruzo el largo trecho del parque filmando lo que realmente me gusta –pequeñas secuencias de gente linda en su mayoría *hippies*–, llego a la fuente me siento en una loma al lado de chicos de dieciséis años que son mis amigos, tocan la flauta o la guitarra, cantan hacen collares escriben yo saco cine a veces alguien me saca a mí y la película ya tiene como 40 minutos...⁵².

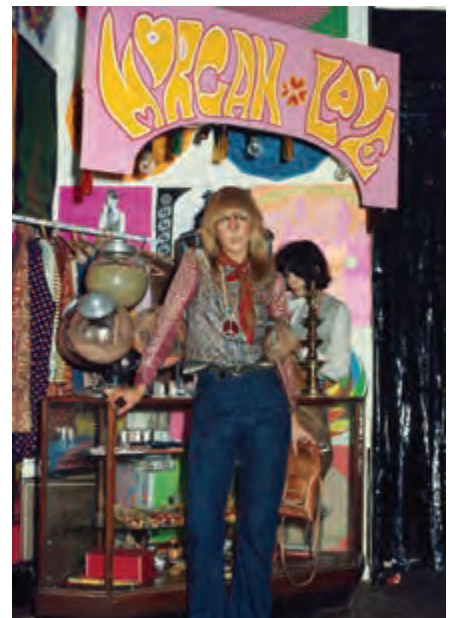
A mediados de año, antes de retornar a la Argentina, hace un viaje a San Francisco para continuar sus experimentaciones sobre las formas de ampliar la percepción con LSD, en las zonas de Haight-Ashbury y Golden Gate Park. Luego se dirigirá a México, donde probará los efectos de los hongos alucinógenos, siguiendo las enseñanzas de Carlos Castaneda.

Ya en Buenos Aires, realiza *La imagen eléctrica* junto al músico norteamericano Eric Saltzman (quien estaba en esta ciudad asistiendo a un curso de música electrónica en el ITDT). *La imagen eléctrica* fue un espectáculo de inspiración *hippie* que se inauguró en el ITDT el 26 de agosto de 1969 y que la prensa describió del siguiente modo:

Alrededor de mil personas con atuendos indescriptibles [...] escuchaban sonidos y miraban diapositivas y films proyectados en paredes, techos y pisos, maravillas logradas con la utilización simultánea de trece proyectores (9 especiales para *slides* y 3 del tipo *overhead*) y 6 canales de sonido eléctrico, un conjunto *beat* –Almendra–, un extraño solista gutural –Federico Peralta Ramos–, un grupo de improvisación –Tiempo Lobo–, músicos del centro de experimentación y luz negra⁵³.

Con este proyecto, Minujín trabajará por última vez dentro del ITDT, institución que cerrará su Centro de Artes Visuales en 1970 y que, durante cuatro años, con la dirección de Jorge Romero Brest, apoyó incondicionalmente a la artista.

Sintomáticamente, el artículo concluye: “Al filo de la medianoche cesaron los aullidos y las contorsiones. La calle Florida apareció entonces como un remanso de paz”⁵⁴.



Importación-Exportación



Fotogramas de los films *hippies*



Junto a Luis Alberto Spinetta en *La imagen eléctrica*, 1969.

⁵¹ Marta Minujín, “Implosión es Coney Island of the Mind”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Implosión*, sin fechar, Archivo Marta Minujín.

⁵² Carta de Marta Minujín a sus padres, Nueva York, 9 de abril de 1969.

⁵³ *Panorama*, 2 de septiembre de 1969, p. 30.

⁵⁴ *Ibíd.*

1970 PRIMER VÍNCULO CON EL CAyC

Durante este año, continúa viajando ida y vuelta entre la Argentina y los Estados Unidos. Retoma la pintura realizando una exposición de “algunos cuadros de su época Pre-Pop y los sueños Psico-délicos del año 70”, de acuerdo con la invitación, donde exhibe pinturas de 1959 y dibujos de 1970 en la Galería Anaconda, Buenos Aires, del 5 al 30 de julio. A su vez, presenta *Festival de los pobres (Light Show)*, en el Teatro Payró, Buenos Aires. La proyección es organizada por el CAyC, institución creada recientemente y dirigida por Jorge Glusberg. Minujín trabaja con documentación de la comunidad *hippie* capturada por ella misma durante 1969 en Central Park, Nueva York, que mezcla con imágenes de la India y Nepal.

Participa en el catálogo de *Information*, exposición colectiva curada por Kynaston McShine, del 2 de julio al 20 de septiembre de 1970, en el Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

A fin de año, realiza un viaje a Europa: Ámsterdam, París y, sobre todo, Londres, donde vive por unas semanas en la casa de Kamala Di Tella. Durante ese período, el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres la invita a desarrollar *La Menesunda* a fines de 1971 o principios de 1972:

To whom it may concern. The ICA is considering the possibility of an exhibition called MENESUNDA which would be organized by Marta Minujín and Leopoldo Maler in our gallery if it is possible to find financial support for it [...] There would be 20 artists involved from all over the world including Takis, Rauschenberg, Oldenburg, Lilian Lijn, Robert Whitman⁵⁵.

El proyecto no se llevará a cabo.

En los últimos días de diciembre está en Nueva York. Durante ese año, en cartas a sus padres, cuenta sus deseos de realizar un viaje por Latinoamérica.

1971 FILMPPENNING

En Buenos Aires, el 13 de septiembre de 1971, presenta *Buenos Aires, hoy ya!*, en el microcine de la Escuela Panamericana de Arte. El *filmppenning*, género inventado por la artista, mezcla cine, música, poesía y el Teatro de la Vida (cinco actores, con Minujín incluida), que desarrolla un *happening* con diversas proyecciones en simultáneo.

Durante ese año intentará realizar el proyecto *Ar.Ar*, obra de gran envergadura que combina ideas de *Exportación e Implosión*: crear un circuito de nueve ambientaciones dentro de una estructura de tubos metálicos al estilo de Buckminster Fuller, para mostrar la cultura argentina en los Estados Unidos a través de las manifestaciones creadas durante los últimos diez años en todos los campos del arte.

1972 INTERPENNING

Junto con Richard Squires, artista, actor y guardia de sala de la Corcoran Gallery, presentará *Minusquire* en Washington D.C., en abril de 1972. La obra incluyó tres partes: *Bruno and the Fisch* (dirigida por



Invitación de la exposición en la Galería Anaconda



Fotograma de *Buenos Aires, hoy ya!*
Mercedes Robirosa y Blanca Isabel Álvarez de Toledo en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires

⁵⁵ Carta de David Thompson a Marta Minujín, Londres, 21 de diciembre de 1970. “A quien corresponda. El ICA está considerando la posibilidad de una exposición llamada MENESUNDA, que sería organizada por Marta Minujín y Leopoldo Maler en nuestra galería si es posible hallar apoyo financiero para ella [...] Intervendrían veinte artistas de todo el mundo, incluyendo a Takis, Rauschenberg, Oldenburg, Lilian Lijn, Robert Whitman”.

Squires), donde Minujín actúa como jurado y criminal; *Interpenning* (dirigida por Minujín) y *Second Play* (dirigida por Squires), en la cual la artista participa como “1st Minstrel”.

An art action created to break the rules of intermissions and to bring you into participation through sound and mystical exuberance. Please repeat with us, informa el programa de su acción, que es realizada por una decena de guías, o *interpenactors*. La música y la asistencia tecnológica quedan a cargo de Gary Glover.

El 28 de mayo de este año, realiza *Sound Happening*. El afiche del proyecto informa: *It's a happening because the rules of nature are reversed through the use of technology*. La acción se efectúa en Rock Creek Park, con el apoyo de la Visual Aids Electronics Corp. Asistida por Carl Colby, Minujín disloca sonidos dentro de un recorrido a través de un parque.

Ese mismo año, participa junto a varias decenas de artistas del 9th Annual New York Avant Garde Festival (*A Riverboat Show Aboard the Alexander Hamilton*), organizado por Charlotte Moorman el 28 de octubre. La cita es a partir de las 12 hasta las 24, en el South Street Seaport Museum, Pier 16. Dentro de un ferry colmado de *happenings*, Minujín vuelve a hacer *Interpenning*. Moorman, por su parte, tocaría el cello bajo el agua, vestida de buzo.

Proyectos no realizados de 1972:

- *Sensmindvironment*. Ambientación de seis espacios cúbicos y uno circular con situaciones sensoriales. Proyectado para el Whitney Museum of American Art.
- *The Metaphysical Comic Gesture*. Acción proyectada junto a Marcial Berro para el 8 de abril en St. Clement's Church, Nueva York.

MoMA

El 11 y 12 de agosto de 1972, presenta *Interpenning* en el Sculpture Garden del MoMA, Nueva York. Nuevamente, con la asistencia técnica de Gary Glover y la participación de quince *interpenactors*, cinco más que en Washington. En el comunicado de prensa del MoMA se anuncia:

The artist, along with technical assistant Gary Glover and fifteen performers or guides called “Interpenactors,” will approach unsuspecting people of all ages and invite them to join the “Interpenning.” Participants will pass through a “corridor” of high frequency sound waves to enter the “Interpenning” area, which is itself surrounded by another barrier of ultrasonic waves, an “invisible architecture” created by Juan Downey. Eighty people in all will take seats on the Garden floor, move about in directed patterns, and recite phrases in unison with the “interpenactors,” who will be clothed in green and blue costumes. The idea of this unique ritual is to break the patterns and rules of an existing social situation and to create new patterns of interaction in which people participate more actively and more consciously⁵⁶.

El grupo completo que desarrolla *Interpenning*, proveniente de Washington, se instalará esos días en casa de la coleccionista Kitty Meyer.



Afiches de *Interpenning* en Washington y Nueva York



Interpenning, MoMA, Nueva York

⁵⁶ “Art Event Staged by Marta Minujín in Museum Garden”, The Museum of Modern Art, agosto de 1972 (gacetilla de prensa). “La artista, junto con el asistente técnico Gary Glover y quince actores o guías llamados ‘interpenactors’, abordará a personas desprevenidas de todas las edades para invitarlas a sumarse al ‘Interpenning’. Los participantes atravesarán un ‘corredor’ de ondas de sonido de alta frecuencia para ingresar en el área del ‘Interpenning’, que estará, a su vez, rodeada de otra barrera de ondas ultrasónicas, una ‘arquitectura invisible’ creada por Juan Downey. Ochenta personas en total se sentarán en el suelo del Jardín, se desplazarán según patrones dirigidos y recitarán frases al unísono con los ‘interpenactors’, quienes estarán vestidos de verde y azul. La idea de este ritual único es romper con los moldes y las reglas de una situación social existente y crear nuevos modelos de interacción en los que la gente participe en forma más activa y más consciente”.



1973 RETORNO DEL COLCHÓN

Minujín y Squires encaran una nueva propuesta en la galería Harold Rivkin, Washington, del 6 al 27 de abril de 1973. La exposición *200 Mattresses* se divide en dos partes: los primeros diez días Squires realiza *It's a Dog's Life*. Bajo el título *The Soft Gallery*, del 16 al 27, Minujín organizará distintos eventos dentro de un espacio recubierto de colchones que los artistas consiguen en un hotel:

Entramos en el hotel y fue impresionante [...] veíamos las cartas sobre la mesa, la cama con sangre de los tres balazos. Íbamos subiendo y no encontrábamos ningún colchón decente, hasta que llegamos a los últimos pisos, donde se ve que estaban los mejores cuartos, y ahí tiramos los colchones por la ventana [...] nos pasamos horas y horas haciendo la primera *Soft Gallery*, días y días enteros atando en el interior de la galería. Había 100 en el piso y 100 en las paredes y se inauguró la *Soft Gallery* con *Out of Control Music*, de Kelley. En la inauguración todo el mundo saltó sobre los colchones⁵⁷.

Mientras tanto, Minujín da clases de arte en el colegio de su hijo y conferencias sobre *happenings* en la Corcoran Gallery, Washington.



En *The Soft Gallery* junto a su hijo y amigos

SALVADOR DALÍ Y LOS GAUCHO FREAKS

En 1973, Minujín y Edgardo Cozarinsky escriben el guión para una película que nunca filmarán: *Gauche Freaks*, con las actuaciones de Salvador Dalí, John Lennon y Susan Sontag, entre otros.

Un día Dalí me dio el cetro para que vaya a buscar gente en la *limousine* con el objetivo de hacer un cóctel. Fui por Central Park, yo estaba reloca tomando LSD y agarré a los vagos más grandes que encontré. Los traje a todos al hotel St Regis, 4 o 5, y les hice un cóctel de mescalina con jugo de frutilla y se los di. Al rato empezaron a correr a las mujeres, robarles los collares de perlas, y Dalí quedó fascinado conmigo, firmó la situación como obra de arte, tal cual lo hacía Greco.

Un tiempo después quise hacer una película con él. Fui a Buenos Aires y escribimos un guión con Edgardo Cozarinsky. Como yo había conocido a John Lennon, Susan Sontag y todos ellos, les proponía hacer una película junto a Dalí. Íbamos a andar todos en caballitos enanos, en ese momento Malena Blaquier era la dueña de los ponys. Todo se iba a arreglar, ya estaba escrito el contrato [...] pero después Dalí quiso que todo vaya a España porque no quería viajar en barco a Buenos Aires y en un momento le agarró un ataque de furia, estaba todo arreglado y rompió el contrato, lo tiró y no se hizo nada. Era todo locura y fantasía, a lo mejor yo no la iba a hacer, pero la llamé de Nueva York a Malena y le dije: “¿Podemos ir todos a tu estancia para andar a caballo?”⁵⁸.



Junto a Ultraviolet, Salvador Dalí y Marcial Berro en el hotel Saint Regis de Nueva York

MoMA II

El 12 de junio de 1973, lleva a cabo *Nicappening*, una irrupción violenta junto a un grupo de *performers* a su cargo, en medio de una subasta en Sotheby Parke Bernet, Nueva York, a beneficio de los refugiados del terremoto en Managua, ocurrido el 23 de diciembre de 1972.

El 3 y 4 de agosto, Minujín ocupa nuevamente el Sculpture Garden del MoMA, Nueva York, para presentar *Kidnapping*. El MoMA anuncia la obra como *An Artistic Adventure*, con la colaboración de Gary Glover y cuarenta *performers* maquillados según cuadros cubistas del recién fallecido

⁵⁷ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 11 de mayo de 2010.

⁵⁸ Conversación con Victoria Noorthoorn, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, 13 de mayo de 2010.

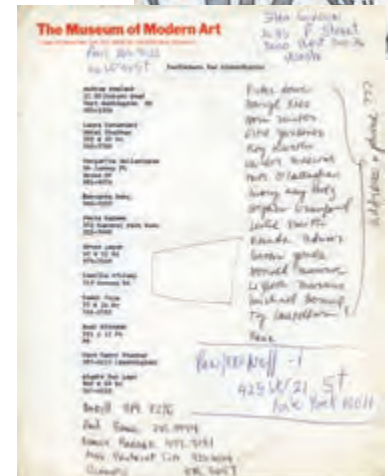
Pablo Picasso, que realizan movimientos y cantos combinando ópera, poesía y danza, alientan la participación de la audiencia y, una vez finalizada esa etapa, secuestran a quince espectadores para depositarlos en distintos lugares de Nueva York.

Testimonio de una de las secuestradas:

Querida Marta: tengo que agradecerle su creación, usted ha cambiado mi vida, resulta que aquélla era mi primera noche en Nueva York y también la única, ya que había venido desde Chicago únicamente por el fin de semana. En el noticioso del mediodía, en la TV, la vi anunciando su espectáculo e invitando al público para ser raptado con destino desconocido [...] Al entrar en el jardín, usted se me acercó y me preguntó si quería ser raptada, lo que naturalmente acepté, me encantan las aventuras [...] Todo lo que puedo decirle es que usted me envió a mi destino: me llevaron al estudio del fotógrafo Anton Pelli, y no bien lo vi, me enamoré, y a él le sucedió lo mismo, y ahora estamos decididos a casarnos. Abandoné mi trabajo en Chicago y estoy verdaderamente feliz. Ojalá que todos los artistas del mundo se dedicaran a cruzar destinos⁵⁹.

En esa época, presenta las siguientes exposiciones de pintura:

- *Marta Minujín. Ocho óleos de serie Erótica*. Arte Nuevo Galería de Arte, Buenos Aires. Del 19 de noviembre al 4 de diciembre de 1973.
- *Frozen Erotism*. Hardart, Washington D.C. Del 20 de mayo al 5 de junio de 1974. En la inauguración realiza una situación auditiva con *pink people*; luego, junto a Minujín, van al monumento a Washington y cubren las luces con filtros rosas.



Lista de performers para Kidnapping

1974 ADIÓS NEW YORK

Minujín recibe una beca de U\$S 1.000 de la Menil Foundation Inc., para desarrollar *Imago Flowing*, el 24 de septiembre de 1974, en el Naumburg Bandshell de Central Park, Nueva York.

It is to have four sections, the first featuring an overture with 20 "muscle men" followed by impersonators of Greta Garbo and Marlene Dietrich. The 30 performers will be singing and dancing works written by Miss Minujín based on the Greek philosopher Heraclitus. There's a finale with a procession of torches by some 60 singers and dancers in the ensemble⁶⁰.

Para el cierre de *Imago Flowing*, desarrolla una acción titulada *La dramatización de comer en un acto estético*. Invita, entre otros, a George Segal, Michael Kirby, Susan Sontag y Taylor Smith a asistir a una cena donde debían concurrir vestidos de negro, para ingerir comida y bebidas negras, dentro de un contexto negro.

Los últimos dos proyectos de Minujín antes de volver a la Argentina, para residir en su país de forma permanente, los concreta en colaboración con Julián Cairol, con quien había cosechado una amistad desde 1966, cuando compartieron un tiempo en Nueva York junto a Oscar Masotta.

Cairol, Minujín y Juan Downey editan *Cha-cha-chá*, revista que trabaja, como temática general, sobre el artista latinoamericano en Nueva York.

Por otro lado, el 8 de octubre a las 9 p.m., Minujín y Cairol realizan *Four Presents: Time Aesthetically Registered*, en Stefanotty Gallery, Nueva York, una pieza de video/espectáculo de 60 minutos con la colaboración de Gregorio Rozas, entre otros. La obra consiste en una conferencia para cin-



Frozen Erotism. Hardart, Washington D.C.

⁵⁹ Marta Minujín, "Kidnapping. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York...", dactiloscrito perteneciente al proyecto *Kidnapping*, sin fechar, Archivo Marta Minujín.

⁶⁰ Steven R. Weisman, "Guide Going Out", *The New York Times*, Nueva York, 24 de septiembre de 1974. "Tendrá cuatro partes; la primera incluirá una abertura con veinte 'forzudos', seguidos por imitadores de Greta Garbo y Marlene Dietrich. Los treinta intérpretes cantarán y bailarán obras escritas por la señorita Minujín, basadas en el filósofo griego Heráclito. Hay un final con una procesión de antorchas realizada por unos sesenta cantantes y bailarines del conjunto".

cuenta espectadores, invitados a asistir vestidos de gala. La conferencia es estructurada de modo tal de sufrir varias interrupciones sistemáticas que buscan generar una toma de conciencia sobre la percepción subjetiva del tiempo.

Otra exhibición en 1974:

- *Kunstsystemen in Latijns-Amerika 1974*. ICC (Internationaal Cultureel Centrum), Amberes. Del 25 de abril al 19 de mayo. Exposición colectiva organizada por el ICC y el CAyC en la que participan Jacques Bedel, Luis Bénédict, Antonio Berni, Waldemar Cordeiro, Víctor Grippo, Tom Marioni, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Bernardo Salcedo y otros.

1975 FRACASADOS



El frasco de la hiel de la amargura,
La academia del fracaso, 1975

“Cuando regresé de Nueva York, unos meses atrás, noté que Buenos Aires estaba lleno de personas que se sentían realmente fracasadas”⁶¹. Al volver al país, organiza *La academia del fracaso* en el CAyC, del 19 al 29 de septiembre de 1975. Si bien ya había sido respaldada por esa institución en la proyección de sus films y al hacerla partícipe de muestras colectivas en el exterior, su director, Jorge Glusberg, será también el crítico de arte que apoyará su obra cuando retorna a la Argentina.

“Paradójicamente, el evento resultó bastante exitoso, pero no se puede echar toda la culpa de lo sucedido a MM, quien contó con la colaboración de Agustín Merello, profesor de Filosofía y futurólogo”⁶².

Además de Merello, que actúa como “fracasólogo” disponible para ser consultado por el público, participan más de cuarenta oradores para tratar el fracaso desde varios ángulos. Pero la academia no solo contará con un ciclo de disertaciones, sino también con objetos como el *Frac-asado*, ambientaciones como la *Tarima triunfalista* o acciones como una enfermera que vacuna contra el triunfalismo y otorga un diploma internacional, entre otros.

“Lo mío es arte, por sobre todas las cosas –alardeó la Minujín–. El *Frac-asado* es arte conceptual simbólico, el enfermero es arte sociológico, y el licor de frustraciones es un objeto de arte químico”⁶³.

Posteriormente, desarrolla una versión local de *Kidnapping*, que titula *Opebuai* y presenta como una “Ópera Hapenning” [sic], en el Teatro Astral. El trabajar con secuestros durante ese año en la Argentina obtendrá un efecto diferente al creado en Nueva York. Jorge Federico Klemm es arrestado y la obra se cancela rápidamente. Además de Klemm, participaban, entre otros, Enriqueta Bullrich, Beatriz Damonte, Marcelo Villa, Susana Silva y Franco Moran.

Proyectos no realizados en 1975:

- Diez exposiciones temáticas por mes en la calle Florida, donde todo el mundo puede participar. Ideado por Pier Cantamesa, Carlos Bronovzky, Mercedes Esteves, Charlie Espartaco, Chito Méndez Casariago, Marta Minujín y Federico Manuel Peralta Ramos.
- *Sucesos mujeres delirio*. Un programa para TV creado por Marta Minujín y Susana Latou que se proponía retratar a personalidades femeninas, tanto nacionales como internacionales, de gran repercusión por su labor constructiva y aleccionadora.

Desde su vuelta a Buenos Aires, pasará largas horas en el bar Florida Garden junto a Federico Manuel Peralta Ramos.



Junto a Federico Manuel Peralta Ramos

⁶¹ Anónimo, “El triunfo de los fracasados”, *7 Días*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1975.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Hablábamos por teléfono cinco veces por día aunque estuviésemos todo el día juntos. Era un amor platónico. Vivíamos en el Florida Garden, nos instalábamos en una mesa y no nos movíamos más. Muchas frases las hicimos juntos: él decía *Mal de Plata* y yo *Punta de Peste*⁶⁴.

1976 LATINOAMÉRICA

Varios artistas del circuito argentino, como Víctor Grippo, Luis Fernando Benedit o Alfredo Portillos, entre otros, comenzaron a trabajar con diversos elementos de la cultura latinoamericana en la década del 70. Minujín también incursionará en esta vertiente a partir de abril de 1976, poco tiempo después de que la Argentina sufra su último golpe de Estado militar: el Proceso de Reorganización Nacional.

Comunicando con tierra es un proyecto que comienza el 8 de abril con la extracción de 23 kilos de tierra de Machu Picchu. Dicha tierra tenía un primer objetivo, que nunca se completaría: distribuirla a veintitrés artistas de cada país de Latinoamérica y, cuando la tierra llegara a destino, mezclarla con la del lugar. A su vez, cada artista debía llenar nuevamente el envase con tierra de su país y enviársela a Minujín para que volviera a enterrarla en las ruinas.

Comunicando con tierra, finalmente, se presenta como una obra dentro de la exposición colectiva *Arte en cambio II –1976–*, en el CAYC, Buenos Aires, el 4 de junio de 1976. La obra estará compuesta por un nido de hornero gigante, documentación de la extracción de la tierra y su exhibición, y la proyección del video *Autogeografía*.



Comunicando con tierra, Machu Picchu

1977 ESPI-ART

Del 5 al 16 de julio de 1977, instala *Espi-Art* en la Galería Birger, Buenos Aires. Colaboran treinta y dos artistas, divididos en dos tandas, que permanecen durante varios días encerrados en cubículos para ser espiados por el público.

“Era una época de mucha represión, donde no se podía caminar por la calle ni juntarse mucha gente en un mismo lugar, no era una obra política pero era un reflejo de eso”⁶⁵.

Durante ese año, Minujín explorará un nuevo género artístico, catalogado por ella misma como “arte agrícola en acción”.

“Marta Minujín se volcó en 1977 a una especie estética: el arte agrícola en acción, suerte de óperas cantadas, con frutas o vegetales...”. Al referirse a esta obra, dijo que se realizaba

...sin sujeto, sin imagen, sin gusto, sin belleza, sin mensaje, sin talento, sin técnica, sin ideas, sin intenciones, sin arte y sin sentimientos; pero el público, que intervenía pasivamente, sufría una modificación de su percepción, que era la clave perseguida.

Lo que pretendo, además, es crear conciencia de una nueva fe que es la metafísica latinoamericana que se ve venir, ya le tocó su turno a Europa y ahora es el nuestro; por eso hay que estar en contacto con todos los países⁶⁶.

Primero realizará *Repollos*, el 26 de septiembre, en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Pablo, con la participación de Alejandro Larsen y Alejandro Kuropatwa. Luego, será el turno de *Toronjas*, el 26 de noviembre, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, México. Y más adelante, *3.000 naranjas*, en el CAYC, Buenos Aires.



Repollos, San Pablo

⁶⁴ Conversación con el autor, taller de Marta Minujín, Buenos Aires, agosto de 2010.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Jorge Glusberg, “Las penúltimas invenciones de la vanguardia Marta Minujín”, *La Opinión*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1978.

Otras exposiciones durante 1976 y 1977:

- *Autogeografía*. Instituto Goethe, Buenos Aires. Film en blanco y negro y color. 1976.
- *El marchand*. Galería Arte Múltiple, Buenos Aires. Del 7 al 20 de abril de 1976. Exposición colectiva. Participan, entre otros: Oscar Bony, Alberto Heredia, Víctor Grippo, Emilio Renart, Federico Manuel Peralta Ramos y Luis Fernando Benedit.
- *Cantar de los cantares*. Hache Galería de Arte, Buenos Aires. Expone junto a Walter Carich, Delia Fabre, Ladislao Magyar, Tito Pérez, Pablo Suárez, Federico Peralta Ramos, Margarita Paksa, Carlos Scannapieco y otros. Agosto de 1977.
- *América Latina '76*. CAyC, Buenos Aires. Fundación Joan Miró, Barcelona. Parc de Montjuïc, Barcelona, 1977.
- *Veintiún artistas argentinos*: Eduardo Audivert, Jacques Bedel, Luis Benedit, Mercedes Esteves, Nicolás García Uriburu, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Marotta, Marta Minujín, Pablo Obelar, Marie Orensanz, Margarita Paksa, Luis Pazos, Liliana Porter, Alfredo Portillos, Federico Peralta Ramos, Clorindo Testa, Rafael Viñoly, Horacio Zabala. CAyC, Buenos Aires, y Museo Universitario de Ciencias y Arte, Ciudad de México. Noviembre de 1977.
- *Poéticas visuais*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Pablo. Del 29 de septiembre al 30 de octubre de 1977. Exposición colectiva. Exhibe junto a Carlos Espartaco, Peter Vogel, Janos Urban, John Cage y Tóth Dezider.



Fotograma de Marta en *Autogeografía*

En 1977, proyecta *El gol. Parque de diversiones para la mente*, que no llegará a realizar.

Se supone que el hombre es un creador nato (que necesita crear para ser feliz) pero que la vida moderna lo va masificando y matando espiritualmente. En *Gol* tendrá la oportunidad de quebrar las barreras mentales y crear música, sonidos, movimientos y hasta una imagen de sí mismo. Los cubos son partes de un camino que desemboca en la sala circular donde se proyectan las alternativas del viaje y los sonidos que fue creando⁶⁷.

152

1978 EL OBELISCO ACOSTADO

En 1978, dará inicio a una larga serie de obras de gran escala con participación masiva del público, que requieren un largo trabajo de gestión; monumentos o mitos que en los próximos años irá tumbando, prendiendo fuego o transformando en alimento hasta su desaparición.

La primera es *El Obelisco acostado*, en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, San Pablo, del 3 de noviembre al 18 de diciembre de 1978. La obra es financiada por Techint.

La idea central de este proyecto realizándose en San Pablo radica en desplazar un mito de un país a otro, alterar la ley de gravedad del mundo – lo vertical a horizontal y producir un estado de conciencia oblicua dentro del símbolo-obelisco-signo signifiante del espíritu penetrante y de la luz solar⁶⁸.

Ese año, realiza también las siguientes exposiciones:

- *Mitos vadios*. Rua Augusta 2918, San Pablo. Performance con varios artistas organizada por Ivald Granato. 5 de noviembre.
- *Marta Minujín: retrospectiva*. Gordon Gallery, Buenos Aires. Del 9 al 26 de junio.



Marta en el interior de *El Obelisco acostado*, San Pablo

⁶⁷ Marta Minujín, "Para el dibujante", dactiloscrito perteneciente al proyecto *El gol*, 1977. Archivo Marta Minujín.

⁶⁸ Marta Minujín, "El Obelisco tumbado", dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco acostado*, 1978, Archivo Marta Minujín.

1979

EL OBELISCO DE PAN DULCE

En 1979, crea *El Obelisco de pan dulce*, en la II Feria de las Naciones, Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires, del 8 al 17 de noviembre de 1979. La obra tiene un tamaño de 32 metros y es recubierta por 10.000 paquetes de pan dulce. El 18 se tumba con una grúa y se reparte el pan dulce entre el público presente. El proyecto es producido con el apoyo de Pan Dulce Marcolla, de Mariano Marcolla, y Grúas Roman. “*El Obelisco de pan dulce*, de Marta Minujín, es la primera obra de arte comestible del mundo...”⁶⁹.

El día 18 de noviembre a las 13 horas: Bomberos voluntarios con sus carros colorados y sus escaleras desplegadas colaborarán en la entrega de los pan dulces, mientras los sones musicales de la canción “NAVIDAD DE BUENOS AIRES”, obra del maestro Osvaldo Piro, se escuchará por primera vez⁷⁰.

El 6 de octubre de 1979 nace su segunda hija, Gala Gómez Minujín.

1980

LA TORRE DE PAN DE JAMES JOYCE

En 1980, realiza *La torre de pan de James Joyce*, en *Ireland Rosc'80, The Poetry of Vision*, Dublín. La pieza se tumba y se reparte el pan entre el público presente el 30 de agosto en UCD Earlsfort Terrace. La obra tiene 8,50 metros de altura y 11 de ancho. Se produce con el apoyo de Dexion Ireland Ltd. (estructura) y Downes Bakery (pan). “Y el mito de la torre se desmitificará en el recuerdo de los participantes que en su memoria se habrán comido a la torre museo de James Joyce”⁷¹.

En Dublín se encuentra con un viejo amigo, Pierre Restany. También estarán allí Jorge Glusberg y Clement Greenberg, miembros del panel internacional de asesores para *Rosc'80, The Poetry of Vision*.

1981

HOMENAJE A CARLOS GARDEL

En 1981, presenta *Carlos Gardel de fuego*, en la IV Bial de Arte de Medellín, Medellín. La obra, de 12 metros de alto, está recubierta con tejido metálico y algodón. El 15 de mayo –día de la inauguración de la bial–, Minujín la prende fuego. Entre los presentes se encuentra Restany. Auspician el proyecto la Casa Gardeliana (de Medellín), Colcafé, Hilandería Nacional, Colombiana de Iluminarias Ltd. y la Corporación Bial de Arte de Medellín.

El 19 de mayo de 1981, desarrolla una acción junto a Leopoldo Maler en el Museo de Arte Moderno, Medellín: *De Amarú a Barthes. Una acción de ilusoriedad metafísica*. Utiliza cuarenta performers, veinticuatro fardos de heno, doce caballos, diez trompetistas, cuatro críticos de arte y tres cuerpos cromáticos.

El 13 de agosto organiza una fiesta temática, *Fiesta del dólar*, en Regine's, Buenos Aires.

El 23 de noviembre expone *La Venus de queso* en Interieur Forma, Buenos Aires, y, posteriormente, en el CAYC, Buenos Aires, como parte de la exposición *Los mitos y la ley de gravedad*.



El Obelisco de pan dulce, Buenos Aires



Con Romero Brest y Peralta Ramos



Con Clement Greenberg, en Dublín



Encendiendo la obra
Carlos Gardel de fuego, Medellín

⁶⁹ Marta Minujín, “Marta Minujín y los símbolos y mitos populares”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco de pan dulce*, 1979, Archivo Marta Minujín.

⁷⁰ Marta Minujín, “Programación de los actos de arte alrededor del *Obelisco dulce* de Marta Minujín”, 1979, Archivo Marta Minujín.

⁷¹ Marta Minujín, “Ésta es la torre redonda...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La torre de pan de James Joyce*, 1980, Archivo Marta Minujín.

Entre 1981 y 1982, realiza también las siguientes exposiciones:

- *Schemes. A Decade of Installation Drawings*. Elise Meyer Gallery, Nueva York. Junio de 1981. Muestra colectiva en la que también participan Laurie Anderson, Vito Acconci, Peter Berg, Daniel Buren, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lucas Samaras y Richard Serra, entre otros. Marta Minujín expone la obra *Obelisk Lying Down* (tinta sobre papel).
- *Pintura y tango*. Galería Praxis, Buenos Aires. 3 al 22 de agosto de 1981. Expone junto a Antonio Berni, Ernesto Pesce, Hermenegildo Sábat, César López Claro, Carlos Cañas y Carlos Alonso, entre otros.
- *Los mitos y la ley de gravedad*. CAyC, Buenos Aires. 1981. Muestra individual curada por Jorge Glusberg. Expone dibujos, obras en yeso, documentos y textos.
- *Archivo internacional de proyectos no realizados*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Ciudad de México. Del 27 de agosto al 30 de septiembre de 1981.
- *Escultura II*. Del Retiro Galería de Arte, Buenos Aires. Exposición colectiva del 28 de septiembre al 16 de octubre de 1982.
- *Women of the Americas. Emerging Perspectives*. Center for Inter-American Relations y Kourous Gallery, Nueva York. Del 15 al 17 de octubre de 1982. Expone junto a las artistas Lygia Clark, Ana Mendieta, Liliana Porter y Mira Schendel.



Marta y su hija Gala, en *El Partenón de libros*

1983 EL PARTENÓN DE LIBROS

En 1983, realiza *El Partenón de libros*, en la avenida 9 de Julio entre Santa Fe y Marcelo T. de Alvear, Buenos Aires, del 19 al 24 de diciembre. El último día se reparten los 20.000 libros que recubren la obra; 8.000 son entregados a bibliotecas municipales. Mónica Morgerstern colabora como productora en el proyecto. Lo auspicia el Grupo de Empresas Macri, y apoya la organización la Cámara Argentina del Libro. La obra también será apodada *Monumento a la democracia*.

Es una sugestión imperante trabajar en uno de los íconos de mayor importancia estética como lo es el Partenón, con el cual se celebró el arribo de la democracia, por lo que considero importantísimo, en este momento, reproducir esta obra en la Argentina...⁷².

Durante 1983, de octubre a diciembre, participa de la XVII Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo, con un grupo esculturas. Para esa época, ya trabaja asiduamente con una serie de esculturas teñidas por modelos clasicistas, relacionadas con el Partenón y los mitos. Realizará esculturas fragmentadas o que se caen, utilizando motivos como Venus, Hércules o la Victoria, entre otros, y técnicas como el yeso, la cera perdida y el bronce.

De 1978 a 1983 se concentra el mayor foco de sus obras monumentales de participación masiva. En esos años, numerosos proyectos no pasarán a la etapa de gestión:

- *Estatua de la Libertad de hamburguesas*
- *Estatua de la Libertad de Chesterfield*
- *La Torre Eiffel de baguette*
- *La pelota de fútbol de dulce de leche*
- *Torre de Pisa con zapatillas de goma*



Con el ministro Mario O'Donnell en la inauguración del *El Partenón de libros*

⁷² Marta Minujín, "El Partenón de libros", dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Partenón de libros*, 1983, Archivo Marta Minujín.

- *Torre de Pisa con botellas de Cinzano*
- *Pan de Azúcar de feijão*. Proyectado para la XVII Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo
- *Pan de Azúcar de fuego*. Proyectado para la XVII Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo

Entre 1983 y 1984, realiza también las siguientes exposiciones:

- *Latin American Artist in the U.S. 1950-1970*. Godwin-Ternbach Museum at Queens College, Nueva York. Del 19 de abril al 19 de mayo de 1983. Exposición colectiva curada por Jacqueline Bartrnitz. Participan, entre otros, Fernando Botero, Luis Felipe Noé, Liliana Porter y Jorge de la Vega. Marta Minujín expone la obra *Eróticos en Technicolor*.
- *Vida y muerte de Mathis Grünewald*. La Cúpula, Buenos Aires. El 9 de junio de 1983 lleva a cabo la performance *Sueño n° 7 de Grünewald*.
- *Marta Minujín. Esculturas recientes*. Galería del Buen Ayre, Buenos Aires. Del 18 de julio al 7 de agosto de 1983.
- XVII Bienal de San Pablo. Parque Ibirapuera, San Pablo. Del 16 de octubre al 19 de diciembre de 1983. Participa con esculturas. Curaduría a cargo de Walter Zanini.
- *No quiero grises*. Ruth Benzacar, Buenos Aires. Noviembre a diciembre de 1983. Exposición colectiva de pinturas y esculturas (a partir del rompecabezas de Jorge de la Vega). Participa junto a Luis Benedit, Kenneth Kemble, Rómulo Macció, Marcia Schwartz y Juan Pablo Renzi, entre otros.
- *Marta Minujín. Esculturas*. En *Cali Cultural 84*. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. Abril de 1984.
- *Marta Minujín quiebra la mitología clásica*. Centro Lincoln, Buenos Aires. Del 7 al 25 de octubre de 1984.
- Premio de Pintura y Escultura Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Del 7 al 25 de noviembre de 1984. Expone junto a Carlos Bissolino, Pier Cantamessa, Ernesto Deira, Nora Correas, Juan Doffo, Alberto Heredia y otros. Exhibe la obra *Desde Grecia hasta el Renacimiento y hasta hoy con amor*. Recibe una “distinción especial”.
- Premios de la Crítica a las Artes Visuales. Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires. Del 19 al 30 de noviembre de 1984. Exposición colectiva. Participan Remo Bianchedi, Mildred Burton, Omar Estela, Jorge Simes, Margarita Paksa, Nora Iniesta y otros. Marta Minujín gana el premio “Experiencia visual del año”.

1985 REVISITADA

Como si repasara épocas pasadas, en 1985 volverá a ciertas estrategias utilizadas en décadas anteriores. Por un lado, reconstruye *¡Revuélquese y viva!* para la exposición colectiva *Recordando el Di Tella. Homenaje a 25 años de su fundación*, en la Fundación San Telmo, Buenos Aires, del 22 de marzo al 28 de abril. Luego, mediante una fotoperformance, le paga la deuda externa argentina a Andy Warhol con choclos⁷³, recordando sus *happenings* y las obras con temáticas latinoamericanas. Por último, desarrolla *Laberinto Minujinda*, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, durante el mes de octubre: ambientaciones de gran escala donde revisita obras como *La Menesunda*.



Laberinto Minujinda, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

⁷³ Minujín realizará otra acción de esta serie en *Corpus Delicti. Sex, Food & Body Politics. A Season of Performance from Latin America*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1996. La obra se tituló *Solving the Conflict with Art and Corn*, y en ella le pagó la deuda externa argentina a la doble de Margaret Thatcher.

Los distintos espacios de *Laberinto Minujinda* incluyen:

1. Belleza, 2. Inteligencia, 3. Cubo de agua, 4. Ciénaga, 5. Dormitorio con pareja, 6. Pasaje trampa, 7. Pasarela ondulada, 8. Pasillo blando rocoso, 9. Cubo de aire con objetos flotantes, 10. Ámbito fosforescente, 11. Cubo multisensorial, 12. Espacio ultrasonido, 13. Pasillo de clavos, 14. Comedor lumínico con gordos, 15. Canon de eco, 16. Túnel de televisión, 17. Piso bamboleante, 18. Cubo de luz, 19. Cabeza de mujer con maquilladoras, 20. Ámbito de fotografía, 21. Salida a laberinto de jaulas, 22. Minotauro, 23. Pasillo infrarrojo, 24. Túnel al tacto⁷⁴.

Otras exposiciones de 1985:

- Galería Sur, Punta del Este. 3 de enero de 1985. Muestra colectiva. Se exhibe obra de Joaquín Torres García, Pedro Figari, Roberto Aizenberg, Marcelo Bonevardi, Víctor Magariños D., Marc Chagall, Cándido Portinari y otros.
- 1ª Muestra *El arte en la gastronomía*. Plaza Hotel, Buenos Aires. Noviembre de 1985. Participa junto a Enrique Barilari, Remo Bianchedi, Nicolás García Uriburu, Federico Peralta Ramos, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa y otros.

1986 BIENALES

Un jurado integrado por Daniel Martínez, director del Museo Nacional de Bellas Artes; Osvaldo Giesso, director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires; Vicente Caride y Jorge Glusberg, críticos de arte, y Ramiro de Casasbellas, director general de Asuntos Culturales de Cancillería, designa a Minujín y al grupo CAyC para representar a la Argentina en la Bienal Internacional de Venecia de 1986.

La artista intenta retomar la serie de obras de mitos o monumentos de gran escala con participación masiva del público. Proyecta *La Torre de Babel de libros*: “25 metros de alto, 17 de diámetro y 4 en lo alto, 8 pisos a los cuales el público accede por una plataforma ascendente y llega al mirador desde donde observa Venecia”⁷⁵. El proyecto no se realiza y finalmente expone *La moltiplicazione di Ercole*, del 29 de junio al 29 de agosto de 1986.

Ámbito Financiero relatará sobre la obra de Minujín en Venecia:

La idea inicial de cómo disponer los trabajos no pudo cumplirse porque según nos informó sobre el terreno, su envío había llegado muy sobre la hora de inauguración para la prensa (26, 27 y 28 de junio), por lo que debió colocar las esculturas sobre los mismos cajones de embalaje, adornados graciosamente con el material que las había protegido, después de haber tenido que discutir sobre la marcha con los comisarios de la muestra. Según parece, esta inquieta artista quería colgar sus obras en los viejísimos muros y no se concretó por prohibiciones que le negaron la autorización. Así y todo, Marta Minujín recreó un entorno harto interesante que, de ninguna manera, jugó con la exhibición [...] Se trata de once esculturas de yeso y hierro y su peso, casi 500 kg, fue el impedimento más agudo que negó la visa al proyecto inicial. El tríptico compuesto por medios torsos copiado de una escultura de Hércules de época grecorromana muestra el “movimiento” en diferentes poses de esta interesante fragmentación⁷⁶.

Durante 1986, también participa de la 6ª Bienal de Sydney, inaugurada el 15 de mayo en la Art Gallery of New South Wales y en Pier 2/3, Sydney.

⁷⁵ Carta de Marta Minujín a la Cámara Argentina del Libro (boceto), 1986, Archivo Marta Minujín.

⁷⁶ Jorge Feinsilber, “Otra desafortunada presentación de artistas argentinos en el exterior”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1986.



Proyecto de *La Torre de Babel de libros*

Otras exposiciones de 1986:

- XII Exposición Feria Internacional del Libro de Buenos Aires “El libro, del autor al lector”, Buenos Aires. Colabora con la puesta de Ellen Stewart. También participan el Grupo Nucleodanza, Edgardo Rudnitzky y Miro Morville.
- *Nuevas esculturas. Marta Minujín. “Redimensionando el pasado hacia el futuro”*. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. Del 3 al 27 de septiembre.
- *Buenos Aires Week in New York*. Waldorf Astoria, Nueva York. Octubre. Exposición colectiva. También participan Luis Bénédict, Juan Carlos Benítez, Ary Brizzi, Pérez Celis, Domingo Gatto, Pablo Lameiro y Rogelio Polesello.
- *Premios de la crítica*. Asociación Argentina de Críticos de Arte. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. 28 de octubre.

1987 OPERACIÓN PERFUME

Realiza una nueva obra de participación masiva en el espacio público: *Operación perfume*. La acción tiene lugar en la avenida 9 de Julio, entre Lavalle y la avenida Córdoba, el 28 de noviembre, de 17 a 18. Treinta personas convocadas y guiadas por la artista caminan por la avenida vestidas de blanco y, con equipos de fumigación, dispersan perfume natural de jazmín del país.

“Cierre los ojos y aspire dejando que la ensoñación restauradora creada especialmente para este momento se adueñe de usted”⁷⁷.

Otras exposiciones de 1987 y 1988:

- *Five Contemporary Latin American Artists*. Ilana Vardy International Art, Chicago. Del 1° al 31 de mayo. Expone junto a Pérez Celis, Eduardo Giusiano, Umberto Giangrandi y Diego Mazuera.
- *Kuvia Ja Kuvitelmia. Nykytaidetta Argentiinasta. Ideas and Images from Argentina*. Museo Alvar Aalto, Finlandia. Del 14 de mayo al 14 de junio de 1987. Exposición colectiva en la que también participan Jorge Alvaro, Gustavo López Armentia, Eduardo Audivert, Pablo Bobbio, Nora Dobarro, Mildred Burton, Fernando Fazzolari, Lea Lublin, Juan Pablo Renzi y otros.
- *From The Other Side*. Terne Gallery, Nueva York. Del 16 de mayo al 27 de junio de 1987. Expone junto a Norma Bessouet, Vita Giorgi, Lidia Okumura, Liliana Porter, Bernardo Salcedo, Jorge Tacla, Sergio Vega y otros.
- *International Art Show for the End of World Hunger*. Minnesota Museum of Art, St. Paul, del 13 de septiembre al 15 de noviembre de 1987. Sonja Henie Museum, Oslo, del 8 de diciembre de 1987 al 20 de enero de 1988. Kölnischer Kunstverein, Colonia, del 25 de febrero al 4 de abril de 1988. La Grande Halle, La Villete, París, del 15 de abril al 15 de mayo de 1988. Participa junto a Laurie Anderson, Luis Bénédict, Tony Cragg, Richard Hamilton, Marisol, Robert Morris, Nam June Paik, Antonio Saura y otros.
- *Argentine Art 1988*. Arch Gallery, Nueva York. Del 27 de mayo al 18 de junio de 1988. Exposición colectiva. Participan Alejandro Berlin, Rafael Bueno, Luis Frangella, Marcelo Llorens, Pérez Celis, Liliana Porter, Norma Bessouet y Sergio Vega, entre otros.
- *The Debt*. Exit Art, Nueva York. Del 4 al 30 de junio de 1988. Expone junto a Vito Acconci, Luis Camnitzer, León Ferrari, Cildo Meireles, Regina Vater, Juan Downey y otros.



Marta en *Operación perfume*, 1987

⁷⁷ Marta Minujín, “Operación perfume”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Operación perfume*, 1987, Archivo Marta Minujín.



La obra en los Juegos Olímpicos de Seúl

- *Las nuevas tendencias 2*. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires. Del 29 de septiembre al 23 de octubre de 1988.
- *Contrasting Forms and Images*. Eugenia Cucalon Gallery, Nueva York. Noviembre de 1988. Exposición colectiva. Participan José Luis Cuevas, Antoni Tàpies, Man Ray, Claudio Bravo, Fernando Botero, Alexander Calder, Manuel Rivera, Jesús Soto y otros.

HACIA LA ACTUALIDAD

Minujín continuará trabajando en su obra activamente. Desarrolla una producción eminentemente objetal, alternando esculturas facetadas de influencia griega y colchones fluorescentes con nuevas acciones y ambientaciones. Su obra será emplazada en importantes espacios públicos; por ejemplo, *Músculos y nieve*, escultura realizada en 1988 en ocasión de los Juegos Olímpicos de Seúl⁷⁸, y *Reuniendo la historia hacia la posteridad*, donada para el edificio central de las Naciones Unidas, Nueva York, en 1994. Y, fundamentalmente, el trabajo de la artista irá obteniendo gradualmente un merecido reconocimiento en importantes exposiciones antológicas del siglo XX, que incluyeron, entre otras, las siguientes:

- *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States: 1920-1970*. Bronx Museum of the Arts, Nueva York. Del 29 de septiembre de 1988 al 31 de marzo de 1990 (la muestra recorre los Estados Unidos). Presenta *Photo-documentation* de una obra hecha en los 60 en Estados Unidos y un *videotape* con explicaciones acerca de ella.
- *Pierre Restany. "Le cœur et la raison"*. Musée des Jacobins, Morlaix. Del 12 de julio al 10 de noviembre de 1991. Participan también Gilbert & George, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Antoni Muntadas, Jean Fautrier, Jorge Glusberg, Christo y otros.
- *90-60-90*. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. De marzo a abril de 1994. Exhibición colectiva. Participan Antonio Berni, Delia Cancela, Jorge de la Vega, Alberto Greco, Roberto Jacoby, Gabriel Messil, Fabio Kacero, Claudia Fontes, Miguel Harte, Jorge Gumier Maier, Ernesto Ballesteros y otros.
- *Art from Argentina. Argentina 1920-1994*. The Museum of Modern Art Oxford, Oxford, 1994. Curada por David Elliot.
- *Corpus Delicti. Sex, Food & Body Politics. A Season of Performance from Latin America*. Institute of Contemporary Arts, Londres, 1996.
- *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*. The Museum of Contemporary Art (MoCA), Los Ángeles. Del 8 de febrero al 10 de mayo de 1998. Expone *Mattress House* (1963) y *The Obelisk of Raising Bread* (1979).
- *Arte de acción. 1960-1990*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires, 1999.
- *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Marzo de 1999. Exposición retrospectiva curada por Jorge Glusberg.
- *En medio de los medios. Arte y medios en los 60*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Agosto de 1999.
- 8ª Muestra Internacional de Performance (*Utopía / Distopía*). Ex Teresa Arte Actual, México D.F. Del 13 al 23 de octubre de 1999. Participa junto a Maricruz Peñalosa, María Esther Peña, Ulises Mora, Lidia Gaudin, Kelly Davis, Paul Couillard y Tania Bruguera, entre otros.
- II Bienal de Artes Visuales del Mercosur. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre. Del 5 de noviembre de 1999 al 9 de enero de 2000.
- *Art of the Americas from The Chase Manhattan Collection*. Americas Society, Nueva York. Del 18 de mayo al 30 de julio de 2000. Exposición colectiva en la que exponen Antonio Dias, Adam Fuss, Félix González-Torres, Guillermo Kuitca, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, Liliana Porter, Dorotea Rockburne, Carlos Rojas, Andy Warhol y otros.

158



Portada del catálogo de la muestra en el MNBA



Mujer-Intelecto-Consumismo 2000. Arte en proceso de destrucción, 1996-2006, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

⁷⁸ La obra es expuesta en el Parque de la Villa Olímpica, Seúl, del 17 de septiembre al 2 de octubre de 1988. La selecciona un comité internacional compuesto por Thomas Messer, Pierre Restany, Yusuke Ankara y Ante Glibota.

- *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*, Viena, Generali Foundation, 15 de septiembre al 22 de diciembre de 2000.
- *Les Années Pop*. Centre Georges Pompidou, París. Del 15 de marzo al 2 de julio de 2001.
- *Collection. Étapes 02. 03*. Musée d'Art Contemporain Val-de-Marne/Vitry, París. Del 5 de marzo al 11 de abril de 2004. Participan Marc Brusse, Antonio Seguí, François Arnal, César, Gilles Barbier, Malachi Farell, Annette Messenger, Alain Bublex, Christian Prigent y otros.
- *Arte argentino contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario. Noviembre de 2004. Exposición colectiva: Marcela Cabutti, Ernesto Ballesteros, Marta Cali, Alberto Delmonte, David Lamelas, Antonio Berni, Cristina Piffer, Aldo Paparella y otros.
- *Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at the Americas Society*. Americas Society, Nueva York. Del 14 de julio al 8 de octubre de 2005.
- *Homenaje a grandes maestros, arteBA 2006*. La Rural, Buenos Aires. Del 19 al 24 de mayo de 2006.
- *Wack! Art and the Feminist Revolution*. The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Del 4 de marzo al 16 de julio de 2007.
- *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960-2007*. Americas Society, Nueva York. Del 28 de septiembre de 2007 al 5 de enero de 2008.
- *Arte # Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. El Museo del Barrio, Nueva York. Del 30 de enero al 1º de junio de 2008.
- *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60's–80's / South America / Europe*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Del 30 de mayo al 2 de agosto de 2009.
- 7ª Bial del Mercosur: *Grito e Escuta*. Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre. Del 26 de septiembre al 29 de noviembre de 2009.
- *Marta Minujín: Minucode*. Americas Society, Nueva York. Del 2 de marzo al 12 de junio de 2010.
- *Imán: Nueva York*. Fundación Proa, Buenos Aires. Del 24 de julio al 30 de septiembre de 2010.
- *Marta Minujín. Minucode. Instalación filmica y environment social. Reconstrucción histórica de 1968*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Desde el 30 de septiembre de 2010.
- 29ª Bial Internacional de San Pablo. Parque Ibirapuera, San Pablo. Del 25 de septiembre al 12 de diciembre de 2010.
- *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958-1968*. The Brooklyn Museum, Nueva York. Del 15 de octubre de 2010 al 9 de enero de 2011.

Actualmente, Minujín mantiene la casa de Humberto Primo como taller y sede de su extenso archivo, y continúa yendo a la misma zona del lago Villarino durante sus vacaciones. Todos los días trabaja activamente, rodeada de gente joven que la asiste tanto en su producción plástica como en la catalogación constante de su archivo. Las medialunas y el café nunca se acaban, como tampoco la creación de nuevas obras y la aparición de documentos inéditos, ya sean del pasado o del presente, que forman parte de una carrera vasta e inabarcable.



Women of the Americas. Emerging perspectives, en el Center for Inter-American Relations de Nueva York, 1981



Escultura de yeso *Gay Power*. Expuesta en la instalación *Louvre revisitado* en la XVII Bial de San Pablo, 1983

159



En su taller junto a una de las obras exhibidas en arteBA 2010

CRONOLOGÍA ARTÍSTICA INTERNACIONAL

ARTE DE ACCIÓN Y PARTICIPACIÓN'

Victoria Giraudó

CIRCA 1939-1945

Fráncfort. Al Hansen realizó su primer *happening*, al tirar un piano desde un cuarto piso de un edificio bombardeado, con el propósito de saber qué sonido iba a producir cuando golpear el suelo. Más tarde recreó la obra llamándola *Yoko Ono Piano Drop*.

POSGUERRA

París. Apareció en esa ciudad otra cultura, otra sensibilidad. La intelectualidad francesa resurgió con figuras de la talla de Jean-Paul Sartre, reconocido por sus libros y ensayos sobre el existencialismo y por la revista política y literaria *Les Temps modernes*, fundada con Simone de Beauvoir y Maurice Merleau-Ponty en 1945 (de la cual era editor jefe). Los estudios fenomenológicos de Merleau-Ponty y su análisis de la percepción se vieron en obras como *La estructura del comportamiento* (1942) y *Fenomenología de la percepción* (1945).

Nueva York pasó a ser la nueva meca del arte mundial y comenzó a gestarse la escuela de Nueva York. Artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston, Clyfford Still, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Motherwell y Barnett Newman crearon un estilo de pintura propio que desafiaba lo académico, conocido hoy como expresionismo abstracto.

1951

Nueva York. Cuando Jackson Pollock era ya reconocido internacionalmente por sus *action paintings* y por bajar al piso del bastidor, Robert Rauschenberg ejecutaba sus pinturas monocromas en negro, blanco o dorado, y comenzaba a utilizar materiales industriales en sus obras.

1952

Nueva York. Rauschenberg se vinculó al compositor John Cage y al bailarín Merce Cunningham, a quienes conoció en el Black Mountain College. Cage deconstruyó los límites entre silencio y ruido y se preocupó por la relación entre silencio y música: “Deberíamos escuchar el silencio con la misma

atención que les prestamos a los sonidos”. Cage realizó en el Black Mountain College la *Concerted Action*, combinando pintura, cine, piano y conferencia, “con el público en el medio”. Esto “constituye el primer *happening ante litteram*”². Ese mismo año presentó su célebre pieza *4'33*” en el Carnegie Hall.

1953

Nueva York. Rauschenberg creó las *combine-paintings*, en las que integraba a la pintura el *objet trouvé* dadaísta y materiales descartables, cartones, etc. Estas obras subvierten las nociones de dimensionalidad en pintura con la incorporación de objetos.

Allan Kaprow comenzó a realizar *collages* y *assemblages* con materiales muy diversos, desde papeles pintados, fotografías, espejos, aluminio y plástico hasta llegar a agregar ruidos y olores, y luego a invadir las paredes y el espacio arquitectónico en sus *environments*.

Barcelona. Antoni Tàpies trabajaba en una actitud alquímica con la materia, y utilizaba tierra, *collages*, incisiones, etc. Recibió el Gran Premio de Pintura de la II Bienal de San Pablo.

1954

Osaka. Se formó el grupo Gutai, que “...bajo la dirección de Jiro Yoshihara, realizó en Osaka, desde 1955, una serie de festivales de espectáculo-acción al aire libre, verdaderos *happenings ante litteram*”³.

Alemania. Wolf Vostell creó sus primeros *dé-collages*, que marcaron el comienzo del arte destructivo. En un viaje a París leyó en *Le Figaro* del 6 de septiembre, sobre un accidente aéreo, las palabras *peu après son décollage*. Allí vio por primera vez el término *décollage*, que, según halló en el diccionario, significaba “despegar del muro, despegar de un avión, soltar”, y lo combinó con la palabra *décoller*, “separar lo que está pegado con cola o engrudo, raspar, dividir”. Luego realizó *dé-collages* como acciones, que llamó *dé-coll/age-happenings* y después simplemente *happenings*.

La Plata, provincia de Buenos Aires. Edgardo Antonio Vigo, de regreso de un viaje de estudios por Europa, presentó una

¹ Para el presente trabajo, centrado en el contexto histórico de Marta Minujín, se tomó en cuenta su eje de producción en torno al arte de acción y participación, desde el momento en que comenzaba su actividad artística, en la década de los 50, hasta los años 80, considerados como la época más fuerte de su carrera. Abarca desde el informalismo (pintura que involucra el azar y *pintura de acción*), pasando por las variantes del *bricolage*, *soft art* [arte blando], ambientaciones objetuales pop, *happenings*, arte de medios de comunicación y performances, hasta el arte de participación masiva. No ahonda sobre el arte de raíz fuertemente política ni feminista, dado que Minujín tuvo contactos y relaciones en estos sentidos pero no fue una activista propiamente dicha. Por motivos similares, tampoco se incluyeron los desarrollos de arte geométrico, *minimal art* o lo conceptual semántico riguroso. De su entorno, se puso énfasis en los artistas con quienes Minujín se relacionó directamente y también en artistas y obras de arte clave, que ya eran en su momento de público conocimiento en el ambiente (a través de viajes y revistas internacionales, como *Art International*, *Art News*, *Art Forum*, *Cimaise*, *Quadrum*, *L'Œil* y *Flash Art* desde 1967, entre otras).

² Pierre Restany, *La otra cara del arte*, Colección Teoría Artística y Estética, dirigida por Jorge Romero Brest, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982, p. 64. Restany decía que Cage ha dominado, a la manera de un gurú-dadá, el período pre-pop de los años 1950-1960, actuando en la curva de las rupturas semánticas en el rol de catalizador de la síntesis desviacionista que pudo haber sido la de un Erik Satie entre 1915 y 1925, p. 65. Cage interpretó en 1963, junto con diez pianistas, la pieza de Eric Satie *Vexations*, a cuya ejecución asistió Andy Warhol, quien muy probablemente se inspiró en ella para la edición de sus films repetitivos como *Sleep* o *Empire*.

³ Pierre Restany, ob. cit., p. 49.

exposición en la Asociación Sarmiento junto con Elena Comas (su futura mujer), en la que mostró objetos de madera encerrados en cajas que ofrecían variadas posibilidades para ser manejados por el público. La muestra provocó la irritación de los asistentes, que destruyeron gran parte de las obras.

Buenos Aires. Greco viajó a París con una beca de estudios del gobierno francés.

1955

París/Milán. Aparecía la figura de Pierre Restany, teórico, aglutinador y facilitador de intercambios entre países, en una aproximación a la internacionalización del arte: Francia e Italia –donde se basaron sus actividades durante 1955-1960, como crítico de *D'Arts* y de *Domus*, junto a Tommaso Trini, con respecto al mundo del arte, la arquitectura y el diseño–, Japón (desde 1962), Alemania –desde principios de los 50, relacionado con la galería Schmela de Düsseldorf, y con artistas de Fluxus y Zero–⁴; Eslovaquia y el bloque del Este desde 1964; Latinoamérica desde 1961; Brasil en sus numerosos viajes y en su relación con Franz Krajcberg desde 1959, y la Argentina desde su visita en 1964.

París. Restany conoció a Yves Klein a través de Arman (Armand Pierre Fernandez), en el momento en que Klein se encontraba realizando sus *proposiciones monocromas*. Esta reunión fue crucial para ambas carreras⁵.

Buenos Aires. La escena del arte argentino, leída desde la modernidad local iniciada en los años 20, se encontraba, a mediados de los 50, en un clímax. Se hallaba dividida, a grandes rasgos, entre artistas figurativos y abstractos, con Antonio Berni como maestro reconocido del nuevo realismo (había iniciado su serie de paisajes suburbanos en 1954) y una abstracción entre abstractos líricos, artistas con distintos postulados geométricos que continuaban las investigaciones y que accionaban nuevas propuestas en torno a la relación con el espectador como receptor y manipulador activo en la obra de arte y, por otro lado, el nacimiento del informalismo. En un comienzo los únicos críticos que apoyaron este movimiento fueron Rafael Squirru, Hugo Parpagnoli y J.A. García Martínez.

Alberto Greco se inició en el automatismo psíquico con una predisposición existencialista (apasionado por Sartre), con obras pequeñas con grafismos a la manera del tachismo o informalismo lírico.

Se realizó el Primer Salón de la Asociación Arte Nuevo. Ésta –fundada por el crítico Aldo Pellegrini y Carmelo Arden Quin– impulsó la difusión del arte abstracto y su variante informalista desde 1958 hasta 1961.

1956-1959

Nueva York. Kaprow asistió a los cursos de composición musical de Cage, junto a Al Hansen, George Brecht y Dick Higgins, entre otros. La *Theory of Inclusion* [teoría de la inclusión], el concepto de composición de Cage, “basado en el principio de simultaneidad russoniana y el juego de azar”⁶, fue un “punto de partida de una evolución teórica y práctica que conducirá la imaginación desviacionista de Allan Kaprow hacia la definición progresiva de la ambientación y del *happening*”⁷. Kaprow recordaba:

Por aquel entonces trabajaba en obras ambientales, estoy hablando de finales del 57 o principios del 58, cuando sentía que tenía que sacar el cuadro de la pared. Comencé a realizar *collages* de acciones que eran cada vez más y más grandes. Materiales como luces eléctricas o mecanismos que producían sonido llenaban toda la galería, así que uno podía caminar por la obra. Tenía la idea de trabajar con la imagen del espacio einsteniano de un campo total, un campo unido, nada tenía una frontera. Ni mi idea ni mi presencia física eran el fin de la obra, era un campo en el que las acciones se interpenetraban. “*Events*” [acciones] era una palabra que –prestada de la ciencia, de la física– Cage usaba para su música, palabra que mi amigo y colega George Brecht adoptó a su manera⁸.

1956

Nueva York. Claes Oldenburg estudió en el Art Institute de Chicago, se mudó a Nueva York en 1956 y a principios de los 60 fue uno de los artistas que desafiaron el expresionismo abstracto al empastar la materia (utilizar *papier mâché*) y agregar objetos comunes y comerciales de su entorno urbano para conquistar el espacio.

Jackson Pollock falleció en The Springs, estado de Nueva York, en un accidente de auto.

París. Yves Klein presentó su exposición *Yves, propositions monochromes* en la galería Colette Allendy. Restany escribió un texto para la invitación.

Londres. La muestra *This Is Tomorrow*, en Whitechapel Gallery, curada por Bryan Robertson, reunió a intelectuales y artistas británicos asociados al London Institute of Contemporary Art. Lawrence Alloway enunció el término *popular art* para designar la nueva tendencia. Richard Hamilton mostró su célebre *collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* [Pero, ¿qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?].

⁴ Restany organizó en 1963 el Segundo Festival del Nouveau Réalisme, sobre el tema del carnaval, en el Munich Neue Galerie im Künstlerhaus.

⁵ En 1974 Restany publicó *Yves Klein* (París, Hachette), y en 1982 un segundo libro, *Yves Klein* (París, Le Chêne).

⁶ Pierre Restany, ob. cit., p. 63.

⁷ *Ibidem*, p. 64.

⁸ Allan Kaprow, en Joan Marter, “Interview with Allan Kaprow”, 8 de diciembre de 1995. En Joan Marter (ed.), *Off Limits, Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*, New Jersey, The Newark Museum y Rutgers University Press, 1999. Traducción: Ana Buitrago.

Buenos Aires. Se creó el Museo de Arte Moderno (MAM), y su director fundador fue Rafael Squirru; el mismo año reabrió el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), con el apoyo de la Asociación Amigos del MNBA, bajo la dirección de Jorge Romero Brest hasta 1963. Seguían siendo importantes la Asociación Ver y Estimar, dirigida por Francisco Díaz Hermelo, y la Sociedad Hebraica como lugares elegidos para exposiciones.

Kenneth Kemple comenzaba a trabajar en *collages* con trapos y otros materiales.

1957

Nueva York. Kaprow acuñó el término *happening*, en un encuentro en la granja de George Segal, para describir “piezas artísticas que se desarrollan en el tiempo”. Apareció impreso en su texto *Legacy of Jackson Pollock*, publicado en 1958, pero escrito entre 1956 y 1957.

Al Hansen fue alumno de Cage en la New School for Social Research, y su influencia fue evidente.

Rafael Montañez Ortiz comenzó a realizar trabajos que marcaron el inicio del arte destructivo.

Milán. Klein iniciaba su período azul y presentó en la galería Apollinaire de esa ciudad su exposición *Proposte monocrome, epoca blu*, en la que llenó la sala con once obras de igual tamaño –78 x 56 cm– sin enmarcar, pintadas uniformemente en azul marino y colgadas separadas 20 cm de la pared. Ese mismo año llevó a cabo una exposición doble en París; por un lado, mostró en la galería Iris Clert las *Proposiciones monocromas* que había exhibido en Milán, y durante su inauguración soltó 1.001 globos al cielo, gesto al que se refirió como *Sculpture aérostatique* [Escultura aerostática]; la otra parte de la exhibición fue en la galería Colette Allendy, y allí presentó series que anticipaban sus desarrollos futuros: esculturas, ambientaciones, tubos de pigmento puro, biombos, esponjas, su primera pintura con fuego, *Feux de Bengale - Tableau de feu bleu d'une minute* [Luces de bengala - Cuadro de fuego azul de un minuto], y su primer *Immatériel* [Inmaterial]; una habitación completamente vacía que testifica la presencia de sensibilidad pictórica en estado material crudo. Presentó luego sus *Proposiciones monocromas* en la Schmela Gallery, de Düsseldorf, y luego en la Gallery One, de Londres.

Buenos Aires. Edgardo Antonio Vigo dio comienzo a la creación de sus *Máquinas inútiles* como *El cargador eléctrico* (1957) o *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas cruzadas incapaces de girar* (1960). Raquel Forner iniciaba sus *Series espaciales*. En tanto, Greco expuso en la Galería Antígona unos *gouaches* tachistas

realizados en París, ante la negativa de la galería de mostrar su serie de cartulinas monocromas. Descontento, se marchó luego a Brasil y se presentó como “pintor tachista” en Río de Janeiro.

Tuvo lugar la exposición *Siete pintores abstractos* en la Galería Pizarro. Participaron Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Miguens (Robirosa), Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai y Clorindo Testa. La actividad del grupo continuó ligada a la revista *Boa*, fundada por Julio Llinás, poeta y crítico vinculado al surrealismo que los relacionó con la revista *Phases* de París.

El mismo año Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia, además de Nicolás Rubió y Vera Zilzer como invitados, integraron la muestra *¿Qué cosa es el coso?*, donde se presentaron obras cercanas al espíritu dadaísta, anunciadoras del movimiento informalista local.

1958

Nueva York. Al Hansen desarrolló en la New School for Social Research el *happening Alice Denham in 48 seconds*, con actores que incluían a John Cage y varios de sus compañeros de clase. Hansen, además de su labor teórica, realizó innumerables pinturas, esculturas, *collages* (sobre uno de sus temas preferidos, el cuerpo femenino y la Venus) y *assemblages*, fue precursor del *pop art* y organizó diversos tipos de *happenings* y performances (piezas de música y recitaciones, acciones basadas en partituras, eventos multimedia con proyecciones lumínicas, etc.). “Fue una figura clave en el Manhattan *underground* de los años 50 que lanzó las carreras de Yoko Ono, Claes Oldenburg y Nam June Paik, entre otros”⁹.

París. Klein presentó su primera experimentación con *pincesaux vivants* [pinceles vivos] en el departamento de Robert Godet, en la que pintó de azul cuerpos de mujeres desnudas que, al revolcarse sobre hojas de papel que cubrían el piso, iban dejando su impresión corporal impresa hasta cubrir toda la superficie y llegar al azul monocromo.

Christo (Christo Vladimirov Javacheff) llegó a París y conoció a Jeanne-Claude (Jeanne-Claude Denat de Guillebon), con quien trabajó en conjunto y con la cual formó pareja. Realizó sus primeros paquetes y objetos.

Arman se vinculó al arte destructivo con su serie de esculturas de acumulaciones *Poubelles* [Tachos de basura], que comenzó ese año.

Yves Klein presentó en la Galerie Iris Clert *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* [La especialización de la sensibilidad

⁹ Kristine Mckenna, “Beck’s First Sampling”, *Los Angeles Times*, 3 de mayo de 1998.

en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada, el vacío].

Lourdes Castro se mudó a París en 1958, y creó, junto con René Berholo (su marido) y otros artistas como José Escada, Christo y Jan Voss, la revista *KWY* (que tomaba su nombre de las tres letras inexistentes en el alfabeto portugués). La publicación se editó en doce números entre 1958 y 1963. Lourdes y René abandonaron luego simultáneamente la pintura, optando por la concepción de objetos, René con sus máquinas y Lourdes con sus *Siluetas*, pintadas en plexiglás, recortadas o bordadas, y más tarde su espectáculo *Sombras*. René también era músico, compositor clásico y electrónico.

Alemania. Gustav Metzger escribió su artículo "Machine, Auto-creative and Auto-destructive Art".

El artista coreano Nam June Paik, que había comenzado su carrera como compositor escribiendo su tesis sobre Schönberg en la Universidad de Tokio, conoció a John Cage en una conferencia sobre música en Darmstadt en 1958. Paik le debió a Cage la liberación del sonido para focalizarse en los nuevos medios y luego en el video¹⁰.

San Pablo. Greco realizó una exposición individual en el Museu de Arte Moderna y pronunció polémicas conferencias para divulgar el tachismo.

Buenos Aires. Tuvo lugar la exposición *Phases: Confrontación internacional de arte "experimental y de vanguardia"*, en la Galería Van Riel. Además de los argentinos, exhibieron veintisiete artistas de muy diversas nacionalidades, entre ellos Wilfredo Lam, Jacques Lacomblez, Jean-Jacques Lebel, Gianni Bertini, Enrique Zanartú y Jacques Herold.

En el IV Salón de la Asociación Arte Nuevo, Galería Pizarro, Kenneth Kemble presentó dos *collages* con trapos sucios y manchados, de 1957, que desafiaban la estética del buen gusto, pero los directivos aceptaron exponer uno solo.

Antonio Berni comenzó a recorrer y fotografiar las villas miseria del Gran Buenos Aires.

Se fundaron el Instituto Torcuato Di Tella y el Fondo Nacional de las Artes.

Las Industrias Kaiser Argentina iniciaron sus Salones de Artes Visuales. Antonio Seguí obtuvo ese año el premio adquisición.

1959

Nueva York. Allan Kaprow llevó a cabo en la Reuben Gallery *18 happenings in 6 parts*, considerado históricamente como el primer *happening*¹¹. El año anterior había publicado el ensayo "The legacy of Jackson Pollock" en *Art News* (vol. 57, n° 6, octubre de 1958), sobre la calidad accionista de Pollock.

París. En la Primera Bienal de París, en una sección de obras propuestas por críticos jóvenes, Restany presentó un gran monocromo de Klein. Jean Tinguely, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé y François Dufrêne también estuvieron presentes en esta sección, lo que constituyó un primer paso para la formación del grupo de nuevos realistas.

Alemania. Gustav Metzger escribió su manifiesto del movimiento Auto-Destructive Art (ADA).

Brasil. La Bienal Internacional de San Pablo de ese año se focalizó en el informalismo.

Ferreira Gullar publicó "A teoria do não objeto" en el *Jornal do Brasil*.

Buenos Aires. *Primera exposición del Movimiento informal*, en la Galería Van Riel. Participaron Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas (Tomás Monteleone) y Luis Alberto Wells. Se presentó el mismo año, en el MAM, la segunda y última exposición del grupo.

Greco realizaba sus cuadros orgánicos, donde ya no podía controlar la composición pictórica al agregar materiales como orina, brea, o dejarlos a la intemperie, expuestos al viento y a la lluvia.

Los artistas abstractos se agrupaban en la Galería Bonino. También estaban Peuser, Witcomb, El Sol, El Taller, Guernica, La Ruche, Lambert, Rubbers, Vignes; la Galería Van Riel, desde 1957 en la sede de Ver y Estimar, y la Galería Lirolay, fundada por Mario y Paulette Fano en 1960 (cerró en 1981) y dirigida por Germaine Derbecq. "La nueva pintura, el *happening*, la fotografía experimental, los objetos, todo eso pasó antes en Lirolay y *pasó porque la Derbecq simplemente lo vio*. [...] Supo captar una inundación de juventud que necesitaba un espacio"¹².

Surgió el grupo Espartaco, con una pintura social y militancia política.

El arte argentino atravesaba el umbral de lo contemporáneo, rompía los límites entre figuración y abstracción y, a la vez, rompía con la tradición del buen gusto en "un sentido de libertad total para la creación que no se considera subordinada a ninguna norma y principio *a priori*"¹³.

DÉCADA DE 1960

París. Sartre publicó *Crítica de la razón dialéctica*, su última obra filosófica, vinculada al marxismo; Merleau-Ponty, sus colecciones de ensayos relacionados con el marxismo *Elogio de la filosofía y otros ensayos* y *Signos*. Por otra parte, en 1956 Roland Barthes había escrito su ensayo que mar-

¹⁰ Damon Krukowski, "On Nam June Paik. Nam June Paik works 1958-1979", en *Artforum*, diciembre de 2001. Cita en idioma original: ...Cage's influence on Paik, which liberated Paik from sound and paved the way to mixed media and eventually to video. In other words, as a composer, Paik remains as indebted to Stockhausen as to Cage [...]. la influencia de Cage sobre Paik, que liberó a éste del sonido y preparó el terreno para la combinación de medios y, con el tiempo, para el video. En otras palabras, como compositor, Paik le debe tanto a Stockhausen como a Cage].

¹¹ Incluía a los actores Lucas Samaras, Robert Whitman, Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, George Segal y Kaprow, entre otros.

¹² Nelly Perazzo en Fernando García, "Lirolay, la galería que inventó los años 60 en Argentina", diario *Clarín*, sección Cultura, viernes 2 de septiembre de 2005.

¹³ Aldo Pellegrini, "Evolución del arte moderno en la Argentina", en *Humboldt*, Suiza/Alemania, VI.24, 1965, pp. 52-53.

có época *Le Mythe, aujourd'hui*, y Claude Lévi-Strauss, las obras más decisivas y originales de la antropología del siglo XX, desde *Antropología estructural* (1958), pasando por *El totemismo hoy* (1962) y *El pensamiento salvaje* (1962), hasta sus *Mitológicas* (1964-1971).

Nueva York. Oldenburg realizó *The Street* y con esa obra como ambientación se presentó la serie de performances *Ray Gun Spex* en la Judson Gallery, y, como parte del programa, su teatralización *Snapshots from the City*, su primer *happening*. Jim Dine llevó a cabo su *happening Car Crash*.

Tinguely empezó a realizar sus máquinas autodestructivas, como *Homage to New York* [Homenaje a Nueva York], que presentó en el Sculpture Garden del Museum of Modern Art (MoMA). Al año siguiente, comenzó su serie *Étude pour une fin du monde* [Estudio para un fin del mundo], que el mismo artista calificaba como *monstre-sculpture-autodestructive-dynamique et agressive*¹⁴ [monstruo-escultura-autodestructiva-dinámica y agresiva].

Yoko Ono vivió desde su adolescencia en Manhattan, y descubrió el mundo de los artistas de vanguardia en el Greenwich Village, donde desarrolló, con la colaboración de su entonces marido, Antony Cox (músico de jazz y productor de cine), sus *Interactive Conceptual Events* [Eventos conceptuales interactivos]. Fue parte del movimiento Fluxus y una de las precursoras de la performance.

Desde los 60 aparecieron públicamente artistas mujeres que planteaban cuestiones de género relacionadas con el cuerpo, la belleza, las relaciones, las vidas de mujeres artistas y la política feminista. Fueron precursoras Lee Lozano con sus pinturas orgánicas en los 60 y luego con “obras conceptuales de arte-como-vida extraordinarias y excéntricas”; Yoko Ono, quien desde Fluxus continuó con su obra “protoconceptual independiente”; Lee Bontecou, Carolee Schneemann, Joe Baer, Matha Wilson, Yvonne Rainer en la danza moderna y Lucy Lippard como escritora y activista.

Estábamos saliendo lentamente de las cocinas y los dormitorios, apartándonos del caballete, de la artesanía, estuvieran o no los hombres preparados para ello (y la mayoría no lo estaban). Pero dábamos la bienvenida a un cambio de actitud, aunque fuera de boquilla¹⁵.

Italia. Varios artistas, con obras radicales, sentaron las bases del *arte povera* posterior, como Lucio Fontana, con sus

telas perforadas, sus tajos, su concepción del *Spazialismo* y sus ambientaciones con luz negra, o Alberto Burri, con sus bolsas de arpillerá de los 50 y demás materiales crudos o plásticos quemados y perforados que aludían a la guerra y a la destrucción y, desde 1956, con sus *Combustiones* y su serie de *Hierros*. Piero Manzoni, por su parte, desde 1959 lo hizo con sus *Achromes*—o superficies acromas—, donde voluntariamente bloqueaba su acto creativo al no exhibir manipulación de la materia, y sus provocadoras obras como la performance que presentó en 1960 en la galería Azimut, *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte* [Consumición del arte dinámica del público devorar el arte], en la que firmó huevos para ser consumidos por el público, y *Merda d'artista*, “contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en mayo de 1961”, presentada ese año en la galería Pescetto. Cada lata se vendía al peso según la cotización diaria del oro, y esto supuso una de las críticas más radicales en cuanto a la valoración de las obras de arte en función de la firma del artista.

1960

Venecia. La obra *L'Enterrement d'une chose* [Entierro de una cosa], concebida y llevada a cabo por Jean-Jacques Lebel, Alain Jouffroy y Jean Tinguely¹⁶, está considerada como el primer *happening* europeo¹⁷.

Milán. Restany publicó *Lyrisme et abstraction* (Ed. Apollinaire), con reminiscencias del *Art autre* de Michel Tapié.

El 16 de abril, Restany escribió el prefacio del catálogo de la exposición *Les Nouveaux Réalistes*, que tuvo lugar en la galería Apollinaire, un texto considerado como el primer manifiesto del grupo.

París. El 27 de octubre, en el departamento de Yves Klein, los Nouveaux Réalistes firmaron el acta constitutiva¹⁸: Arman, Dufrené, Hains, Yves Klein (Yves le Monochrome), Raysse, Spoerri, Tinguely y Villeglé. César y Rotella estuvieron ausentes. Al año siguiente Restany invitó a Niki de Saint Phalle, y también se sumaron Christo y Gérard Deschamps.

Arman presentó su exposición *Le Plein* en la Galerie Iris Clert, en respuesta a *Le Vide* de Klein, de 1958. Arman llenó la galería de piso a techo con objetos, haciendo imposible la entrada al espacio.

Se formó el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), integrado por Julio Le Parc, Horacio García Rossi, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein y Pierre Yvaral, uni-

¹⁴ En John D. Powell, *Preserving the Unpreservable: A Study of Destruction in Art in the Contemporary Museum*, University of Leicester, Inglaterra, 2007, edición electrónica.

¹⁵ Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, Arte Contemporáneo 14, 2004, p. 14. Originalmente publicado en inglés bajo el título *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

¹⁶ El cadáver (cosa) era una escultura mecánica de Tinguely.

¹⁷ “La fórmula de Kaprow fascinará a Alain Jouffroy y a Jean-Jacques Lebel, a quien se le debe la introducción del *happening* en Europa”. En Pierre Restany, ob. cit., p. 70.

¹⁸ El acta consistió en nueve copias manuscritas por Restany, de las cuales siete eran en papel monocromo azul, una en monocromo magenta y una en monocromo dorado, y todas con reversos de Klein.

dos por la pasión del arte constructivo y cinético y en pos de la investigación lumínica y

...la incorporación de la acción real, acción ya no individual del espectador, sino interacción de varios espectadores. [...] La noción de espectáculo en relación con las artes visuales tuvo siempre un carácter peyorativo. [...] Al contrario, buscan un “espectador activo” [...] válido en un marco en el que todos los estados del fenómeno, manipulación y percepción visual, responden a un desarrollo imprevisto pero incluido en un contexto que regirá el todo (concepción, realización, modificaciones)¹⁹.

El grupo tenía como base la galería Denise René, que se convirtió en un punto de encuentro de artistas latinoamericanos como Cícero Dias, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Luis Tomasello y Hugo Demarco.

Alejandro Otero se fue a vivir a París en 1960, donde abandonó sus *Coloritmos* y la abstracción geométrica y pasó a realizar exploraciones en torno al informalismo y al nuevo realismo. Luego Otero se expandió en el espacio, en escultura urbana.

Alemania. Gustav Metzger hizo su *First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*. En esa época realizaba obras como *Acid Action Painting, Height 7 ft, Length 12' 6* [Pintura ácida de acción, altura 7 pies, largo 12'6], de 1961, compuestas de piezas de nailon a las que les tiraba ácido, con lo que se consumían y se autodestruían. Desarrolló una *Estética de la repulsión* como terapia contra la irracionalidad del sistema capitalista y sus guerras. Metzger se vinculó con los nuevos realistas como Tinguely y con artistas de Fluxus.

Río de Janeiro. Alfredo Bonino inauguró una sede de su galería en esa ciudad.

Lygia Clark presentó en la Galería Bonino sus *Bichos*.

Buenos Aires. En la Galería Pizarro Alberto Greco realizó la exposición individual *Pinturas negras*. Julio Noé escribió un texto en el catálogo. Ese año el artista invadió el microcentro porteño con leyendas que decían “Greco, qué grande sos” y “Greco: el pintor informalista más grande de América”. También realizó un homenaje multitudinario a Lila Mora y Araujo (presidenta de Ver y Estimar), en el cual le entregó su condecoración, en forma de corona: la *Orden de Greco*.

En la Galería Lirolay se presentó en diciembre la colectiva *Catorce pintores de la nueva generación*. Participaron Roberto Aizenberg, Enrique Barilari, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Nicolás García Urriburu, Alberto Greco, Kenneth Kemple, Jorge López Anaya, Olga López, Rómulo Macció, Luis

Felipe Noé, Rogelio Polesello, Silvia Torras y Luis Alberto Wells. Mario Pucciarelli expuso obras informalistas en la Galería Pizarro.

Se realizó la primera edición del Premio Nacional de Pintura del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT); lo obtuvo Pucciarelli.

El ITDT organizó una exposición del italiano Alberto Burri en el MNBA.

Se inició el Premio de Honor Ver y Estimar en la Galería Van Riel.

El MAM inauguró su nueva sede en el Teatro General San Martín.

1961

Nueva York. Oldenburg realizó *The Store*, instalada por primera vez en Martha Jackson Gallery, en la exposición grupal *Environments, Situations, Spaces*; luego se montó en 107 East 2nd Street. Llenó un espacio con pinturas, esculturas, arquitectura y escenografía teatral, en la que combinaba arte y comercio. *The Store* “representaba la disolución de la situación museo-galería y pareciera en varios aspectos precursora del tipo de integración de arte en la comunidad que los artistas están demandando hoy”²⁰. Oldenburg admitió que en el período en que estaba haciendo los objetos para *The Store* “comenzó a entender la *action painting*... en un nuevo y peculiar sentido”²¹.

Robert Whitman llevó a cabo su *happening Mouth*, para el que construyó una gran boca en una vidriera del Lower East Side de Manhattan. Kaprow realizó *Yard*, en el patio trasero de Martha Jackson Gallery, y luego *A Spring Happening*, en la Reuben Gallery.

La exposición *The Art Assemblage*, en el MoMA, marcó la irrupción del pop art americano en la escena internacional.

París. Mayo: segundo manifiesto de los nuevos realistas, bajo el título *À 40 degrés au-dessus de Dada*.

Arman inició su serie de *Colères* [Cóleras], en las que destruía instrumentos musicales en público y los colocaba sobre soportes de madera.

Restany comenzaba a viajar a Latinoamérica, y ayudó a articular el arte con los dos polos culturales, Nueva York y París.

En la Bienal Internacional de Artistas Jóvenes de París participaron los argentinos Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Luis Wells y Marta Minujín.

Colonia, Alemania. Christo y Jeanne-Claude crearon su primer *environment* para el exterior: *Dockside Packages*, en el puerto de esa ciudad.

¹⁹ Texto del GRAV, París, septiembre de 1962, en Rafael Cippolini, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editores, 2003, p. 315.

²⁰ Barbara Rose, *Claes Oldenburg* (cat. exp.), New York, Museum of Modern Art, 1970, pp. 64-65.

²¹ Barbara Rose, *ibídem*, p. 65.

Brasil. Hélio Oiticica realizó el modelo en escala para *Caça [Casa]*, una instalación de un laberinto-jardín compuesto por cinco *penetráveis* [penetrables], más el *Poema enterrado*, del crítico-poeta Ferreira Gullar, y el *Teatro integral*, del poeta Reinaldo Jardim.

Buenos Aires. Se presentaron algunas exposiciones que marcaron el cambio de época:

– En la Galería Pizarro (30 de mayo al 17 de junio), Kenneth Kemble expuso sus *Paisajes suburbanos*, con chapas de zinc y materiales herrumbrados, en los que evoca, al estilo de Berni, las villas miseria, pero en lenguaje abstracto.

– En la Galería Bonino (junio), Luis Felipe Noé mostró su *Serie federal*.

– En la Galería Peuser (23 de agosto al 6 de septiembre) tuvo lugar *Otra figuración*, la primera exposición del grupo Nueva Figuración. Participaron Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega y se sumaron Carolina Muchnik y Sameer Makarius. Ese año los cuatro integrantes del grupo viajaron a Europa y se radicaron en París. Entre 1961 y 1965 “forzarán los límites de la pintura hasta el *assemblage*, las instalaciones y las ‘formas liberadas’; el caos como propuesta artística y como reflexión teórica”²².

– En la Galería Lirolay (18 al 30 de septiembre), Rubén Santantonín exhibió su “arte cosa” (relieves de cartón y formas que suspendía del techo²³ con una búsqueda “predominantemente sensorial”) en su muestra *Collage y cosas*, junto a Luis Wells, quien mostró relieves y objetos. Santantonín presentó su texto *Hoy a mis mirones*. Desde entonces integró lo que Kemble llamaba el “grupo de los malditos de Argentina”, como “aquellos que, por la radicalidad de su propuesta, no son aceptados por la sociedad”²⁴. Escribió varios textos sobre el arte, las galerías y su mercado, como *La Panfleciosa*: “es: Panfletaria, Proletaria; Solitaria; Invendible; es la imagen insobornable que se regala – se da. Es el arte invendible, el arte puerta a puerta”.

– En la Galería Pizarro (octubre), Greco expuso *Las monjas*. Luego retornó a París.

– En la Galería Witcomb (6 al 18 de noviembre), Antonio Berni, bajo el título *Berni en el tema de Juanito Laguna*, mostró tres óleos y nueve óleos-collages sobre el niño de la villa miseria (que comenzó a realizar en 1960). Al año siguiente recibió con esta serie el Premio Internacional de Grabado de la XXXI Bial de Venecia.

– En la Galería Lirolay (20 al 30 de noviembre) se llevó a cabo *Arte destructivo*. Participaron Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Enrique Barilari, Antonio Seguí, Luis Wells, Silvia Torras y el fotógrafo Jorge Roiger. Las obras no tenían cédulas identificatorias, “todo estaba cuidadosamente oculto en la acción colectiva”²⁵; “planteada como obra colectiva, es la primera instalación del país”²⁶. Kemble presentó el manifiesto *Arte destructivo*. Hablaba de “exposición como experimento”, de “explorar [...] las ideas más descabelladas, las que conducen a mundos nuevos [...] La existencia del arte obedece a una serie de necesidades vitales del hombre”; de “expresarse y comunicar a los demás el mundo mágico y poético interior”, “necesidad de aventura”, “necesidad de belleza”, “deseo de trascender”, “necesidad de construir, elaborar, componer, ordenar y crear”. Sin embargo, el quiebre lo da en que también existe en el hombre

...el polo opuesto [...] El de derivar emociones, placer o satisfacción de la destrucción, el romper, quemar o descomponer, y de la contemplación de tales actividades. [...] Todos tenemos una dosis de sadismo o masoquismo [...] que no queremos admitir²⁷.

Aldo Pellegrini, en un texto que formó parte de la exposición, decía: “Más profundas, más extensas que las de la construcción son las leyes de la destrucción. Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción”²⁸. Oscar Masotta reconocía en 1967 a la muestra de arte destructivo como uno de los antecedentes del *happening* argentino²⁹.

Se presentó una exposición del catalán Antoni Tàpies en el MNBA.

Con su serie de pinturas informalistas blancas y grises, Clorindo Testa recibió el primer premio de pintura del ITDT.

1962

Italia. El envío de Estados Unidos a la Bial de Venecia contribuyó a la diseminación del pop art a nivel internacional.

Umberto Eco publicó *Obra abierta*.

Nueva York. Oldenburg desarrolló *soft art* [arte blando] con esculturas de materiales blandos y maleables de gran escala, como *Floor Cone* y *Floor-burger* (*Giant Hamburger*).

²² Marcelo E. Pacheco, “Vectores y vanguardias”, revista *Lápiz*, n° 158/159, “Argentina”, España, año XIX, p. 35.

²³ La historiadora del arte Andrea Giunta dice “que las cosas colgadas constituyen la parte más radical de su producción”, al salir del soporte de la pared. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2004, p. 174.

²⁴ Andrea Giunta, *ibidem*.

²⁵ Jorge López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, p. 136.

²⁶ Adriana Lauría, <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/01sigloxx/00brevsxx.php>

²⁷ Kenneth Kemble, “Arte destructivo”, 1961, en Rafael Cippolini (edición crítica), Fabián Lebenglik (ed.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A., 2003, pp. 292-295.

²⁸ Aldo Pellegrini, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 107.

²⁹ Marcelo E. Pacheco, “Kenneth Kemble, contra el inconformismo”, en *Kemble: La gran ruptura, 1956-1963* (cat. exp.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

En la Sidney Janis Gallery se realizó *International Exhibition of the New Realists*, sobre un panorama del pop americano, francés, suizo, italiano e inglés.

Rafael Montañez Ortiz³⁰ escribía *Destructivism: A Manifesto*³¹. Ortiz era conocido por destruir pianos y matar pollos en el escenario y, de 1961 a 1967, por su serie *Archeological Finds*, en la que daba estatus museístico a colchones quemados que encontraba en la calle.

Los Ángeles. Andy Warhol tuvo su primera exposición individual en la Ferus Gallery, donde mostró las *Soup Cans*, treinta y dos latas de sopa Campbell.

París. Christo creó sus *Show Cases* [Vitrinas], que lo llevaron a realizar los *Show Windows* [Escaparates] y a pasar a escala arquitectónica.

Yves Klein murió de un ataque cardíaco en su domicilio.

Exposiciones en torno al arte latinoamericano: *L'Art latino-américain à Paris*, en el Musée National d'Art Moderne (Jorge de la Vega presentó allí una de sus *Formas liberadas*, realizadas en París³²); *Art argentin actuel*, en el mismo museo, y, en la galería Creuze-Messine ("una acreditada sala de la *rive droite*"³³), *Pablo Manes. Sculptures*, junto con *30 Argentins de la nouvelle génération*³⁴, organizada por Germaine Derbecq. Alberto Greco presentó allí su primera obra de Arte Vivo: *Treinta ratones de la Nueva Figuración*. Al día siguiente lo obligaron a desmontarla. Luego pasó por la Bienal de Venecia (acompañado por Marta Minujín), y armó un revuelo con sus ratas. En París, Greco se relacionó con el círculo de Leonor Fini, el grupo de la revista *KWY* (René Bertholo, Lourdes Castro, Jan Voss y Christo)³⁵. Había una comunidad de argentinos, de latinoamericanos y de otros europeos, y los lugares de reunión eran los bares Le Dôme y La Coupole. Además del grupo de los cinéticos, estuvieron en París Antonio Berni (dio forma a su personaje Ramona Montiel ese año con obras como *La comunión de Ramona y La gran tentación*), Alberto Heredia (empezó allí a recolectar objetos para crear su serie de *16 Cajas de camembert*), Nicolás García Urriburu (ese año comenzaba sus pinturas de ombúes), Antonio Seguí (reafirmaba la presencia de la figura humana en sus telas, e iniciaba su serie *Felicitas Naón*,

con la que participó de la Bienal de Jóvenes de París), los cuatro de la nueva figuración: Deira, Macció, Noé y De la Vega. Por otra parte, Niki de Saint Phalle (que en esa época realizaba las performances *Les Tirs, assemblages* a los que les disparaba con un arma de fuego) se mudó con Jean Tinguely y compartía un *atelier* en la impasse Ronsin, al igual que Larry Rivers y su mujer, Clarice. Tenían de vecino a Constantin Brancusi.

Robert Filliou (estadounidense-francés), máster en economía, poeta, y artista, vinculado a Spoerri y a Fluxus a través de George Maciunas, elaboró una filosofía lúdica sobre el arte y sobre la vida y aplicó los sistemas de la economía al método artístico, así como sus pensamientos budistas a su "Ideal Filliou" (decidir nada, elegir nada, querer nada, poseer nada, totalmente despierto, sentado quieto, haciendo nada) y su principio de equivalencia. Con el objetivo de no entrar en el circuito artístico desarrolló su espacio propio, *La Galerie légitime*, que transportaba en su sombrero.

Alemania. El 9 de junio Nam June Paik coordinó la primera aparición pública de George Maciunas en la Galerie Parnass de Wuppertal, donde se leyó el texto titulado "Neo-dadá en los Estados Unidos", que hablaba sobre la renuncia a la disociación de géneros como la literatura, la pintura, la escultura y la música a favor de un "continuum tiempo-espacio"³⁶. El 16 de junio Paik invitó a Maciunas a participar en su concierto en los Kammerspiele de Düsseldorf, bajo el nombre *Neo-dada in Music*. Allí aplicó su concepto de "*action music*, con eventos variables e impredecibles que iban al encuentro de la audiencia como momentos de vida". Joseph Beuys fue un importante mentor de Fluxus, y se conocieron con Nam June Paik siendo ambos profesores en la Kunstakademie de Düsseldorf.

En septiembre se llevó a cabo el primer evento de Fluxus –a pesar de que muchas obras ya habían sido presentadas antes– en el Städtisches Museum de Wiesbaden, con el título *Fluxus International Festival of the Newest Music*, organizado por Maciunas. Duró cuatro fines de semana y se desarrollaron los más diversos eventos de música concreta y de acción, *happenings*, films, etc. Wolf Vostel presentó *Kleenex*, definido

³⁰ Fue el fundador, en 1969, de El Museo del Barrio, de Nueva York, dedicado al arte latinoamericano y, en particular, al de Puerto Rico.

³¹ En Kristine Stiles, *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche 1988*, New York, El Museo del Barrio, 1988, p. 52.

³² Según catálogo, participaron Antonio Berni, Eduardo Bonati, Marta Boto, Alberto Brandt, Jorge Camacho, Sergio Campos-Mello, Victorius Candale, Domingo Candia, Gerardo Cantu, Augusto Cárdenas, Carlos Cairoli, Carlisky. Agosto de 1962.

³³ En *Alberto Greco* (cat. exp.), Valencia, IVAM, p. 200.

³⁴ Participaron Ansa, Asis, Berrier, Martha Boto, Carlisky, Dávila, Delfino, De Juan, De la Vega, Demarco, Magda Frank, García Miranda, García Rossi, Greco, Heredia, Jonquières, Kosice, Krasno, Le Parc, Pablo [Curatella] Manes, Marta Minujín, Moyano, Noé, Silva, Sobrino, Tomasello, Towas, Vardánega. Del 9 de febrero al 11 de marzo.

³⁵ En "Biografía", catálogo de exposición *Alberto Greco*, en MNBA, 1992, edición Instituto Valenciano de Arte Moderno y Fundación Cultural MAPFRE Vida, España, 1991.

³⁶ Ina Onzen, "De promotor de la vanguardia a conductor de Fluxus. George Maciunas en Alemania", en René Blocky y Gabriele Knapstein, *Fluxus. Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania 1962-1994* (cat. exp.), Buenos Aires, Malba - Colección Costantini, 2006, p. 33.

como *Acción-música-dé-collage*. El mismo año se realizó el festival en Copenhague y París.

Fluxus transcurrió improvisadamente, a diferencia del *happening*, en el que todo estaba planeado de antemano. Con una mezcla de sensibilidad poética, actitud dadá y espíritu zen, ejerció una gran influencia en las nuevas tendencias del ballet y la música (y antimúsica), y algunos de sus integrantes fueron precursores de la performance, al proporcionar las bases para el advenimiento del *body art* a finales de los 60. Vostell organizó conciertos y exposiciones y conectó a muchas personas entre sí, fue un mediador. En Berlín, la galería Block estuvo muy ligada a los ideales de Fluxus; la galería Schmela, en Düsseldorf, interesada en el nuevo realismo, fue también un punto de reunión y de comercialización, y otros lugares interesantes fueron el restaurante Spoerri (1968) y la Eat Art Gallery de Düsseldorf, donde los comensales creaban sus propias obras comestibles. Daniel Spoerri había vivido en París, donde trabajó para Tinguely, se integró en el Nouveau Réalisme y se relacionó con Filliou, Arman y Hains; luego, en Nueva York, con Rauschenberg, y a comienzos de los 60 entró en contacto con Maciunas y Fluxus. Ben Vautier, vinculado con Brecht y Filliou, desarrolló la idea de “fiesta permanente” a finales de los 60, en su estudio de Villefranche-sur-Mer, cerca de Niza. Casi todos los artistas de vanguardia del momento se involucraron con Fluxus. Fue un movimiento muy grande y fuerte que repercutió en el arte conceptual de los años 60; si bien tuvo su auge entre 1962 y 1966, su virulencia continuó hasta nuestros días.

Nam June Paik experimentó con tubos de rayos catódicos y la posibilidad de modular la imagen electrónica en los estudios de la WDR Sinfonieorchester Köln, dirigida por Karlheinz Stockhausen³⁷.

Buenos Aires. Jacobo Timerman fundó el semanario *Primera Plana*, similar a las revistas americanas, desarrolló un nuevo tipo de periodismo y reflejó la renovación cultural de la década.

Emilio Renart presentó en Galería Pizarro sus *Integralismos*: “Integralismo significaba conceptualmente unir, asociar partes que se oponían tradicionalmente –pared, piso, escultura, pintura, dibujo–. Todo ello unido por una imagen y estilo personal”³⁸.

Córdoba. Las Industrias Kaiser Argentina (IKA), luego de haber efectuado sus renombrados salones desde 1958, organizaron las Bienales Americanas de Arte (1962, 1964 y 1966). En la I Bial el jurado otorgó el gran premio a Raquel Forner por sus *Series espaciales*.

Canadá. Marshall McLuhan escribió su obra más difundida, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (University of Toronto Press), donde plasmó sus estudios y análisis sobre los medios de comunicación y dio una visión determinista de las extensiones tecnológicas de los medios.

1963

Nueva York. Alfredo Bonino inauguró su nueva galería en la calle 57.

Andy Warhol compró una cámara filmadora Bolex 16 mm y realizó su primer film, *Sleep*, sobre su amigo John Giorno mientras dormía. Ese año también hizo *Blow Job, Eat, Haircut* y *Kiss*. Continuó filmando hasta 1968.

París. Christo creó sus *Show Windows*, de escala arquitectónica, en las que usaba ambos espacios, el interior y exterior.

Robert Filliou concibió el arte como *creación permanente*, y decía: “El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte”.

En la Galerie du Passeur se realizó la exposición *Antonio Berni et les aventures de Ramona Montiel*, del 15 al 31 de mayo.

Alemania. En el festival de Fluxus en Düsseldorf, Beuys participó del *Festum Fluxorum - Fluxus. Musik and Antimusik. Das instrumentale Theater*. Beuys entraba por primera vez allí en el clima de la performance.

Nam June Paik comenzaba una nueva etapa en la que utilizaba la televisión como medio, con obras como *Zen for TV*. En marzo, junto con Wolf Vostell presentaron sus primeros experimentos con imágenes en la Parnass Gallery de Wuppertal: *Exposition of Music-Electronic Television*. Con el espíritu de Fluxus y el modelo de Cage, Paik dispuso en el piso treinta televisores preparados para distorsionar la imagen. Este evento es identificado hoy como el comienzo del videoarte.

Niza. En agosto tuvo lugar, en el Hôtel Scribe, *The World Fluxus Festival of Total Art*, organizado por Ben Vautier con la participación de Maciunas, en el cual hubo varios *happenings* (de Vautier, Robert Bozzi y Maciunas). Los nuevos realistas, nutridos también de Duchamp y Dadá, trabajaron con técnicas de *collage*, *assemblages* y otras formas previamente desarrolladas por el dadaísmo y el surrealismo y se vincularon con los artistas de Alemania, en especial de la zona de frontera. Se desarrolló así una densa red de información entre artistas y compositores.

Brasil. Hélio Oiticica realizó sus primeros *Bólides*, construcciones de madera pintada, al estilo de pequeños ambientes arquitectónicos cargados de energía y color, diseñados para ser manipulados por el espectador.

³⁷ Paik fue pionero en el arte de los medios de comunicación y está considerado como el iniciador del videoarte.

³⁸ En Emilio Renart, *Creatividad*, ed. del autor, 1987.

Buenos Aires. El Centro de Artes Visuales del ITDT se instaló en Florida 936, dirigido por Jorge Romero Brest³⁹. El ITDT comprendía, además, el Centro de Experimentación Audiovisual, bajo la dirección de Roberto Villanueva, y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (a cargo de Alberto Ginastera). Contaban con el aporte de la familia Di Tella (dueños de la fábrica SIAM Di Tella, productores de electrodomésticos) y subsidios de la Ford Foundation y The Rockefeller Foundation. Sus fines eran cooperar en la promoción y el conocimiento de las artes visuales, e intensificar la comunicación con los centros similares extranjeros. A su apertura contaba como patrimonio con la colección de obras de arte de Torcuato Di Tella. Entre sus actividades estaban las exposiciones de arte y los premios Di Tella, tanto nacionales como internacionales (con beca de estudios en el exterior), luego reemplazados por las *Experiencias 67 y 68*, y se invitaba a jurados internacionalmente reconocidos. Vinieron a la Argentina Willem Sandberg y Jacques Lassaigne en 1963, Pierre Restany y Clement Greenberg en 1964, Giulio Carlo Argan y Alan R. Bowness en 1965, Lawrence Alloway y Otto Hann en 1966 y Alan Solomon y E. de Wilde en 1967. La gente comenzó a llamar a esa zona “manzana loca”. Allí se desarrollaba en los 50 la vida cultural porteña, con la sede de la Facultad de Filosofía y Letras, las oficinas de *Sur* y el Jockey Club de la calle Florida como sitio de encuentro, hasta su incendio en el 53. Los artistas se reunían en bares, como el Chambery y el Florida Garden, y luego en el Moderno (Paraguay y Maipú), “lugar de existencialistas tardíos y de los beatniks”⁴⁰, o el Coto, donde Oscar Masotta daba cursos de Sartre. Luis Felipe Noé obtuvo el Premio Nacional del ITDT de ese año, y Rómulo Macció, el Internacional.

La Embajada de Francia inició el Premio Braque, destinado a jóvenes artistas locales.

Santantonín proyectó su *Arte cosa rodante (Primera vez en América)*:

Mi idea es construir un organismo informe de superficie rugosa, rojiza, ubicado en una tarima rodante transportado por un jeep a imagen y semejanza de los monstruos populares bolivianos, peruanos, que se detendría en un sitio estratégico para incitar al público ocasional a introducirse en la “cosa”.⁴¹

Ese año, Santantonín, Wells, Kemble, Renart y Marta Minujín presentaron sin éxito al Di Tella el proyecto de una obra-recorrido.

Alberto Heredia expuso en la Galería Lirolay sus *Cajas de camembert*, que “adentro guardaban un compacto mundo de putrefacción”⁴². También fueron sediciosos en la época Emilio Renart, con sus heterodoxas construcciones, mezcla de objeto de alegorías biológicas femeninas, escultura e instalación, que tituló *Integralismo-bio cosmos*, y Aldo Paparella, con sus *Sugerencias* en materiales metálicos maltrechos, perforados, cortados y ensamblados. Edgardo Giménez comenzó a crear objetos absurdos, como *El mosquito de angora* (1963) o *La Mamouschka operada* (1964).

En el MNBA se realizó la exposición del grupo Nueva Figuración, presentado por Romero Brest.

Roma. Greco pintó lemas en el centro histórico —“La pintura ha muerto, Vivo-Dito-Greco”— e hizo el montaje teatral *Cristo 63*, interrumpido por la policía. Se instaló en Madrid y retornó a su trabajo sobre papel y tela con dibujos y *collages* con figuras monstruosas, signos, etc. Allí se vinculó con los artistas del momento, como Saura, Millares o Lucio Muñoz. Alternaba su estancia con Pedralves, en Ávila, mientras continuaba sus *Vivo Dito* y trabajaba en la serie *Incorporación de la gente a la tela*. Se relacionó con Ben Vautier, a quien nombró “Continuador nº 6 del Grequismo en el mundo”.

1964

Tokio / Nueva York / Londres / París. Yoko Ono realizó su performance *Cut Piece* [Pieza de corte], en la que invitaba a los espectadores a cortar su ropa. Fue presentada en el Sogetsu Art Center, Tokio, y luego en el Salón de Conciertos Yamaichi, Kioto; en 1965, en el Carnegie Hall, Nueva York; en 1966, en el Africa Centre, Londres, y en 2003, en el Teatro Ranelagh, París, entre otros lugares.

Yayoi Kusama (también artista japonesa radicada en Nueva York) comenzó a realizar *environments* con elementos blandos de formas fálicas a los que agregó espejos, luces y sonidos, y a experimentar luego con la psicodelia.

Alemania. Vostell, junto con Rolf Jährling, presentó en Wuppertal sus nueve *Décollages*.

³⁹ Ver Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 21. Allí hablaba sobre su posición personal, y enumeraba sus puestos: “profesor de cátedra libre primero y universitaria después; como crítico en varios periódicos (1939-1943), y muchas revistas, entre ellas *Ver* y *Estimar*, que fundé y dirigí (1948-1955); como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963); como autor de libros, ensayos y artículos desde 1929; como jurado de concursos nacionales y de los más importantes premios internacionales (Bienales de Venecia, San Pablo, París, Tokio). Lo hago como director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella y colaborador de algunas revistas”.

⁴⁰ Jorge Romero Brest, *ibidem*, 1969, p. 102.

⁴¹ Ruben Santantonín, “Arte-cosa rodante”, revista *Artinf*, nº 66/67, primavera de 1987, en Rafael Cippolini, ob. cit., pp. 304-305.

⁴² Luis Felipe Noé, en *Arte y política de los 60* (cat. exp.), Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.

París. Arman comenzó su serie de objetos quemados.

En mayo, Jean-Jacques Lebel y Marc'O organizaron el Primer Festival de la Libre Expresión en el American Students and Artists Center, que incluyó *happenings*, proyecciones de films, conciertos Fluxus, exhibiciones de artistas pop y de Nouveau Réalistes; se presentaron, entre otros, Georges Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell y La Monte Young. Carolee Schneemann realizó allí su célebre performance *Meat Joy*⁴³.

Madrid. Greco fundó la Galería Privada Alberto Greco, que inauguró con obras de Lourdes Castro, Christo, Arman, J. Voss y Marta Minujín, y allí realizó obras en colaboración con Saura y Millares.

Buenos Aires. Alberto Greco viajó a esta ciudad, donde presentó el 9 de diciembre *Mi Madrid querido, Pintura espectáculo Vivo-Dito. Con la colaboración del famoso bailarín español Antonio Gades; presentación de Romero Brest*, en la Galería Bonino. En el Premio Di Tella 1964 participaron Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Víctor Magariños D., Martha Peluffo, Carlos Silva, Emilio Renart (Premio Especial, por *Integralismo bio-cosmos n° 3*) y Marta Minujín (Premio Nacional, por *Eróticos en Technicolor y ¡Revuélquese y viva!*). En el Premio Internacional participaron Yaacov Agam, Arman, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chryssa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Julio Le Parc (Premio Especial), Luis Felipe Noé, Kenneth Noland (Primer Premio), Robert Rauschenberg, Takis y Joe Tilson. Federico Manuel Peralta Ramos expuso en la Galería Witcomb sus pinturas de línea informalista con grandes *impastos* que, por sus dimensiones, no entraban por la puerta, por lo cual las cortó con un serrucho y luego simplemente las colgó. Al tener varias capas de pintura comenzaron a chorrear, y Federico estaba feliz porque incorporaba el azar.

Berni comenzaba su serie de grandes objetos *Los monstruos*, con materiales encontrados y de desecho.

El MAM organizó la exposición colectiva *Objetos 64*, en la que participaron Santantonín, Edgardo Giménez, Renart, Aizenberg, Wells, Ferrari y Minujín, entre otros.

Córdoba. Se realizó la Segunda Bial Americana de Arte de IKA; ganó el premio Jesús Rafael Soto.

Nueva York. Susan Sontag escribió un ensayo sobre el *camp*: *Notes on "Camp"*, estructurado en 58 punteos en los que describía la estética que enfatizaba lo frívolo, artificial y amanerado, surgida bajo el clima de permisividad y el espíritu hedonista, como estilo de vida de la época.

Christo y Jeanne-Claude emigraron a Nueva York y sus proyectos se volvieron cada vez más espectaculares, grandes en

espacio y más demandantes en trabajo. Tenían a su cargo una corte de ingenieros y abogados, asistentes y montajistas, para llevar a cabo en diferentes ciudades del mundo las megaproducciones (muchas representaron largos años de trabajo) de sus proyectos de *environments* rurales y urbanos. Marshal McLuhan publicó *Understanding Media: The Extensions of Man* (Ed. McGraw Hill), acerca de los efectos que los medios tienen sobre la sociedad, la cultura y las personas.

Andy Warhol mudó su taller al 4° piso de 231 East 47th Street, conocido como The Factory o The Silver Factory. Allí también modificó su apariencia física: comenzó a usar una peluca platinada, jeans negros ajustados, chaqueta negra de cuero y anteojos oscuros y afectó su voz al estilo de Jackie Kennedy. Esta fábrica-estudio-vivienda funcionó como cadena de montaje, en la que sus ayudantes y asociados mantenían un alto nivel de producción. A la vez, formó allí un ambiente sociológico muy particular a su alrededor, donde, mientras él creaba sus diseños y pinturas, lanzaba su revista *Interview* y editaba sus films, se vivía en una permanente fiesta que frecuentaban todo tipo de personajes, desde *superstars* y travestis o *drag queens* hasta cineastas, actores *underground* y jóvenes músicos que Warhol lanzaba al estrellato (al menos por 15 minutos).

Surgieron en la escena musical *underground* bandas que tocaban lo que llamaban "rock psicodélico". Drogas como ácido lisérgico (LSD), mescalina, hongos alucinógenos y peyote, combinadas con alcohol y marihuana, desconectaban a las personas de la realidad y las transportaban a otro espacio. Estos músicos se sintieron libres de experimentar con piezas más largas basadas en formas y modos de jazz y blues y con canciones que no necesariamente tenían un sentido.

1965

Nueva York. Warhol presentó en Leo Castelli Gallery su empapelado *Cow Wallpaper* [Empapelado de vaca] junto a sus *Silver Clouds* [Nubes plateadas].

Con una subvención de la Fundación Rockefeller, Nam June Paik compró su primera Sony Portapak, que había salido al mercado el año anterior. El 4 de octubre, en el café A Go-Go de Nueva York, presentó su primer videotape, acompañado del texto *Electronic Video Recorder*.

Al Hansen publicó *A Primer of Happenings and Time Space Art* (Something Else Press).

Greco organizó el *Party Greco* en el taller de Fernández Muro y Sarah Grillo, "con un repertorio de asistentes que iba desde Leo Castelli hasta Tachito Somoza"⁴⁴. Realizó la *Rifa Vivo-Dito*

⁴³ En palabras de Carolee Schneemann: *Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic—shifting and turning between tenderness, wilderness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent* ["*Meat Joy* tiene el carácter de un rito erótico: excesivo, permisivo, una celebración de la carne como materia: pescado crudo, pollos, salchichas, pintura fresca, plástico transparente, cuerda, trozos de papel. Su impulso es hacia lo extático; se mueve entre la ternura, lo salvaje, la precisión, el abandono: cualidades que podrían ser en cualquier momento sensuales, cómicas, gozosas, repelentes"].

⁴⁴ En *Alberto Greco*, op. cit., p. 264.

en la Grand Central Station, con pequeñas obras de artistas clave del momento. De vuelta en España, se suicidó el 12 de octubre, en Barcelona.

San Francisco. McLuhan realizó el primer *McLuhan Festival of the Future* (agosto).

Francia. En mayo Lebel organizó el Segundo Festival de la Libre Expresión, en el que participaron Arrabal, Ben Vautier, Robert Filliou, Serge III, Nam June Paik y Charlotte Moorman, y en abril de 1966, el Tercer Festival, con acciones de Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel y Kudo, que fue suspendido por la policía.

Río de Janeiro. Hélio Oiticica participó de la exposición *Opinião 65* en el Museu de Arte Moderna, donde realizó su acción con *Parangolé*.

Buenos Aires. Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez crearon un póster de vía pública ubicado en Florida y Viamonte, *¿Por qué son tan geniales?* En 1967 Puzzovio sorprendió con su obra *Dalila doble plataforma*, por la que obtuvo una mención. Eran parte del grupo pop la pareja Cancela-Mesejean, Juan Stoppani, quien con sus modelos “vamp” ganó los premios Ver y Estimar 1965 y Braque 1966, y Rodríguez Arias, con su espectáculo teatral *Drácula*, 1966, luego *Aventuras I y II* y *Futura*.

Se presentó la exposición *La muerte*, de humor negro, en la Galería Lirolay, con Puzzovio, Santantonín, Ciordia, Cancela, Mesejean, Squirru, Giménez y Berni.

En el Teatro La Recova se llevó a cabo *Microsucosos*, de Squirru, Puzzovio y Giménez, experiencia que oscilaba entre el *happening* y el teatro.

Oscar Bony expuso *Organismo vivo*, un objeto que se inflaba y desinflaba mediante un fuelle mientras emitía sonidos guturales reproducidos por un grabador oculto en su interior. Ese año comenzaba a filmar sus cortometrajes de estilo videoarte.

León Ferrari presentó al premio del ITDT su objeto *La civilización occidental y cristiana*, que fue rechazado. Allí Federico Manuel Peralta Ramos mostró su objeto gigante *El huevo*, de 2,6 m de alto por 4,50 de ancho, que terminó de realizar minutos antes de la inauguración y formaba parte de la instalación *Nosotros afuera*.

Masotta dio dos conferencias en el ITDT, “Arte pop y semántica”, que fueron la base para su posterior libro *El pop art*.

Luis Felipe Noé realizó su muestra *Noé + Experiencias colectivas* en el MAM, sobre su propio concepto de “visión quebrada”, que incluyó trabajos propios y otros en colaboración con otros artistas⁴⁵, montados de manera no tradicional. Asimismo,

publicó *Antiestética* (Ediciones Van Riel), donde, entre otros conceptos, planteaba la estética del caos. Ganó la beca Guggenheim y se instaló en Nueva York. En 1966 abandonó la pintura por nueve años y comenzó a trabajar con ambientaciones con espejos plano-cóncavos y grabados con materiales espejados.

Nicolás García Uriburu obtuvo el Premio Braque y viajó a París. La Galería Rubbers presentó una exposición con obra de Andy Warhol.

1966

París. Jean-Jacques Lebel publicó *Le Happening, Les Lettres nouvelles* (Ed. Denoël).

Nueva York. Michael Kirby publicó *Happenings* (Ed. Dutton). Billy Klüver, un ingeniero eléctrico que a principios de los 60 había colaborado con artistas que incorporaban tecnología, como Tinguely, Jasper Johns, Rauschenberg, Cage y Warhol, fundó, junto con Fred Waldhauer y los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman, Experiments in Art and Technology (EAT). El objetivo de esta institución era ser un nexo entre artistas y técnicos e ingenieros en proyectos de colaboración. Organizaron grandes proyectos; el primero de ellos fue *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, en el 69th Regiment Armory en Nueva York, 1966. En 1968 realizaron otro evento multidisciplinario, *Some More Beginning*, en el Brooklyn Museum.

Londres. Entre el 9 y el 11 de septiembre de 1966, en el Africa Centre in Covent Garden, Londres, tuvo lugar el *Destruction in Art Symposium* (DIAS). Fue un foro de discusión, un evento multicultural, multidisciplinario, de identificación de pioneros en el arte destructivo, organizado por un comité dirigido por Gustav Metzger, que logró llamar la atención a nivel internacional y al que asistieron más de cuarenta artistas, la mayoría pioneros del *happening* y la poesía concreta, como Rafael Montañez Ortiz, Vostell, Lebel, Yoko Ono, Herman Nitsch, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Arman y también algunos psicólogos y artistas no asociados con la destrucción. El grupo de Arte Destructivo de la Argentina presentó fotografías y cintas grabadas, y Luis Alberto Wells viajó en representación. “El principal objetivo de DIAS era focalizar la atención en el elemento de destrucción en *happenings* y en otras formas artísticas, y relacionar esta destrucción con la sociedad”.

Venecia. Julio Le Parc ganó el Gran Premio Internacional de la Bienal de Venecia.

Buenos Aires. Le Parc tuvo su primera retrospectiva en el ITDT.

⁴⁵ Aizenberg, Barilari, Deira, Maza, De la Vega, Blanco, Casariego, Carreira, Davila, Jacoby, Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez y Wells.

Se realizó la exposición *Objetos* en la Galería Vignes, en la que Bony llevó un gran falo sobre un bidet, de casi dos metros de alto, en resina, que fue censurado por el director de la galería (Julio Llinás). En noviembre exhibió en el Centro de Experimentación Audiovisual del ITDT su programa *Fuera de las formas del cine*, que incluyó *El maquillaje*, *El paseo*, *El submarino amarillo* y *Clímax*, sus cortometrajes filmados el año anterior en 16 mm, porque todavía no existía en el mercado argentino la videograbadora.

Susana Salgado obtuvo el primer premio del ITDT con sus *Girasoles*; Dalila Puzzovio, el segundo premio con *Dalila*, un gran autorretrato al estilo maja (en bikini), y David Lamelas el premio especial. Después del dictamen Alloway dijo: “Buenos Aires es ahora uno de los más vigorosos centros *pop* del mundo”⁴⁶.

Buenos Aires tuvo dos visitas internacionales claves del *happening*: Allan Kaprow y Jean-Jacques Lebel. También vino Lucy Lippard, quien ese año publicó *Pop Art* (Oxford University Press) y luego registró varias obras de artistas argentinos en su libro sobre el arte conceptual de 1973.

El *happening* devino en arte de medios de comunicación, con obras como *Happening de la participación total* o *Happening para un jabalí difunto*, de Eduardo Costa y Roberto Jacoby, conocido también como el “anti-*happening*”, por haberse difundido en la prensa escrita un *happening* que nunca existió a través de un manifiesto titulado *Un arte de los medios de comunicación*, firmado en julio por Costa, Jacoby y Raúl Escari.⁴⁷

En octubre Escari realizó el *happening Entre en discontinuidad* en el ITDT, que le valió la beca para ir a estudiar con Roland Barthes a París (donde permaneció treinta años).

Oscar Masotta, un gran intelectual relacionado con la introducción del pensamiento de Lacan en el país y un pionero en la teoría del *happening* local, viajó a Nueva York entre enero y marzo. El 10 de febrero escribió “Tres argentinos en Nueva York” (Felipe Noé, Julio Le Parc, Marta Minujín) y en diciembre “Yo cometí un *Happening*”.

Masotta presentó el seminario “Acerca (de): Happenings”, en el Centro de Experimentación Audiovisual del ITDT. El folleto editado incluía en el programa una primera conferencia de Alicia Páez, “El concepto del *happening* y las teorías” (25 de octubre); un *happening* de Masotta, *Para inducir al espíritu de la imagen*⁴⁸ (26 de octubre); un *happening-ambientación* de Mario Gandelsonas, *Señales*⁴⁹ (27 de octubre); una conferencia de Masotta, “Los medios de información y la categoría del discontinuo en la estética moderna” (2 de no-

viembre), y un *happening* del equipo Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Pablo Suárez, Oscar Bony y Miguel Ángel Telechea, *Sobre happenings* (3 de noviembre, pospuesto al 6 de diciembre⁵⁰). La idea consistía en “no hacer un *happening* original [...] sino la de reunir en un *happening* varios *happenings* ya realizados”⁵¹. Se eligieron los *happenings* *Meat Joy*, de Schneemann; *Autobodys*, de Claes Oldenburg; uno de título desconocido de Oldenburg y un cuarto, igualmente de título desconocido, de Michael Kirby.

Córdoba. Se realizó la Tercera Bienal Americana de Arte de IKA; ganó el premio Carlos Cruz Diez. Por la política internacionalista de la época vinieron miembros del jurado de renombre internacional: Alfred H. Barr, Arnold Bode, Carlos Raúl Villanueva y Sam Hunter. Estos eventos no se continuaron en 1968.

Paralelamente a la Bienal Kaiser, y con diferente actitud (fomentaban el arte óptico y cinético) y financiación (con recursos conseguidos localmente), se realizó el Festival Argentino de Formas Contemporáneas, también conocido como *Anti-bienal* o *Viruela boba*. Fue presentado por Romero Brest e incluía a artistas no participantes en la bienal. Tuvo un carácter pop, lúdico y multidisciplinario, y fue clausurado por la policía a los pocos días de inaugurado.

1967

París. Martial Raysse creó *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse*, un circuito cerrado de videoinstalación en el que una cámara filmaba a los espectadores y los reflejaba en un “monitor-pintura”.

Guy Debord publicó *La sociedad como espectáculo* (Ed. Gallimard).

Nueva York. Aldo Tambellini abrió Black Gate, el primer *electromedia theater*, en el que creaba situaciones de *environments*, con filmaciones y acciones con video.

Abbie Hoffman, Anita Hoffman, Jerry Rubin, Nancy Kurshan, y Paul Krassner –alguna vez referidos como *groucho marxistas*– fundaron el Youth International Party (YIP). Sus miembros fueron conocidos como *yippies*, personas con un ingreso de clase alta pero que mantenían un estilo de vida *hippie*. Fue un movimiento de jóvenes, orientado hacia una contracultura antiguerra, anticapitalismo y anticorporaciones, en pos de la libre expresión, la legalización de la marihuana y otras drogas, conocido por realizar simbólicas travesuras callejeras colectivas. Fue una “coalición orgánica de hippies psicodélicos y activistas políticos”⁵². Una de sus acciones más famosas

⁴⁶ En John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 115.

⁴⁷ Cfr. Oscar Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1967, pp. 114-145.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 170-173.

⁴⁹ Según Ana Longoni, no llegó a realizarse. En Oscar Masotta, *Vanguardia y revolución en los años 60*, edición electrónica, p. 19.

⁵⁰ Por cuestiones internas del Di Tella se tuvieron que posponer las fechas tres veces.

⁵¹ Eduardo Costa y Oscar Masotta, “Reflexiones y relatos”, en Oscar Masotta y otros, ob. cit., p. 177.

⁵² Paul Krassner, “60s live again, minus the LSD”, *Los Angeles Times*, 28 de enero de 2007.

fue en la Bolsa de Comercio de Nueva York, donde tiraron dinero al suelo para mirar cómo los financistas se peleaban por atraparlo.

Italia. Germano Celant organizó la exposición *Arte Povera in Spazio*⁵³ en la Galleria La Bertesca de Génova. Dos meses más tarde publicó el artículo "Appunti per una guerriglia" en el número 5 de la revista *Flash Art*.

Michelangelo Pistoletto venía trabajando desde fines de 1965 con el concepto *povera* en su exposición *Oggetti in meno*, que inauguró en su propio taller. En diciembre de 1967, en conjunto con su muestra de la galería Sperone de Torino, que contenía una sola obra, *Milestone* (un mojón de piedra con el año tallado), anunció con un manifiesto la apertura de su taller a otros artistas. De esta forma comenzó a desarrollar acciones en colaboración (1968-1970). Presentó su *Manifiesto de colaboración* en la Bienal de Venecia del año siguiente. Su obra *La Venere degli stracci* [La Venus de los trapos] es uno de los emblemas del *arte povera*.

Jannis Kounellis realizó *Untitled / Dodici cavalli vivi*, en la que puso doce caballos vivos en la galería L'Attico de Roma.

Buenos Aires. Oscar Masotta publicó sus libros *El pop art* (Ed. Nuevos Esquemas) y *Happenings* (Ed. Jorge Álvarez). Organizó el ciclo *Un arte de los medios de comunicación* en el ITDT, donde leyó en una conferencia su escrito *Después del pop: nosotros desmaterializamos*. Allí se presentaron los *happenings* *El helicóptero* y *El mensaje fantasma*. Berni exhibió la instalación *Ramona en la caverna* en la Galería Rubbers. Federico Manuel Peralta Ramos, en el remate de la Sociedad Rural Argentina, compró sin tener el dinero un toro Charolais "reservado gran campeón" con la intención de exponerlo como "arte vivo". Su hermano anuló la compra, pero, para evitarse un juicio, el artista terminó cuatro meses internado en un neuropsiquiátrico. Allí organizó *La fiesta del mate cocido*.

Alberto Heredia comenzaba la *Serie de los embalajes*, que desarrolló hasta 1973.

Jacoby realizó la intervención urbana *Circuito automático* y participó en *Beat, Beat, Beatles (mixed media show)* en el ITDT, con Daniel Armesto y Miguel Ángel Telechea.

En el ITDT, con gran éxito de público, tuvo lugar una exposición de Julio Le Parc, quien fue invitado especial de la IX Bienal Internacional de San Pablo. Renart, Lamelas y Distéfano fueron seleccionados para integrar el envío argentino a la capital paulista. Renart llevó su obra en resina poliéster y con sistema de iluminación *V Bio-cosmos. Tres versiones*, de Distéfano, fue censurada por su contenido

erótico, pero, con el aval de Renart y Le Parc, el artista decidió armar un escándalo y mostrarla completa.

Oscar Bony presentó en *Experiencias visuales 67*, en el ITDT, *Sesenta metros cuadrados y su información*, que trataba sobre tres tiempos que correspondían a tres niveles de percepción.

Se realizó la Semana de Arte Avanzado, donde predominaron las obras en torno al *minimal art*.

Aldo Pellegrini publicó *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (Ed. Paidós).

1968

En el mundo juvenil fue un año revolucionario, con movimientos estudiantiles de protesta en numerosas ciudades (París, México, Buenos Aires) e ideas turbulentas en el aire, en contra de la Guerra de Vietnam y del imperialismo americano. A la vez se vivía con la idea de abrir la mente hacia una conciencia de disfrutar la vida y el momento, con un interés particular en el budismo zen, en pos de convivir en una comunidad armónica y pacífica.

París. Robert Filliou desarrolló el concepto de *fiesta permanente*.

Nueva York. En el Finch College Museum of Art se llevó a cabo la exhibición colectiva *Destruction Art - Destroy to Create*, en la que participaron Alberto Burri, Pol Bury, Niki de Saint Phalle, Lucio Fontana, Yves Klein, Rafael Montañez Ortiz, Otto Piene y Jean Tinguely, entre otros.

Warhol fue baleado el 3 de junio por Valerie Solanas y quedó hospitalizado hasta el 28 de julio.

Lawrence Alloway escribió el artículo "Christo and the new scale" (*Art International*, septiembre).

Se realizó la exposición itinerante para la American Federation of Arts (1968-1969) *Soft and Apparently Soft Sculpture*, organizada por Lucy Lippard, con artistas tales como Baxter, Bourgeois, Hesse, Kaltenbach, Kusama, Linder, Nauman, Oldenburg, Paul, Serra, Simon, Sonnier, Viner y Windsor⁵⁴.

Los artistas ingleses Gilbert and George (Gilbert Proesch y George Passmore) se presentaron en la muestra inaugural de la Sonnabend Gallery de 420 West Broadway como esculturas vivientes, con *The Singing Sculpture* [Escultura cantante]. Parados arriba de una mesa, bailaban y cantaban una canción folklórica inglesa. Fueron invitados a repetirla en todo el mundo y, como no podían estar físicamente en tantos lugares, comenzaron a crear films sobre esta idea.

Londres. Se realizó la exposición *Cybernetic Serendipity*, en el

⁵³ Participaron, en la sección "Arte Povera", Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini y Emilio Prini; en la sección "Im Spazio" (de la abreviatura de *immagine spazio*), Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci y Cesare Tacchi.

⁵⁴ En Lucy Lippard, ob. cit., p. 113.

Institute for Contemporary Art, curada por Jasio Reichardt.

Venecia. Durante la bienal, Nicolás García Urriburu realizó en señal de protesta ecológica la primera de sus intervenciones en la naturaleza: *Coloración del Gran Canal de Venecia*, en la que tiñó de verde sus aguas.

Brasil. Lygia Clark creó su obra *A casa é o corpo* [La casa es el cuerpo], un laberinto de 8 metros de largo en el que proponía varias experiencias para ser realizadas por los espectadores. Ese año tuvo una sala especial en la Bienal de Venecia.

Buenos Aires. Federico Manuel Peralta Ramos escribió los *Mandamientos gánicos*, de la religión que inventó. Encarnó la figura del Duchamp argentino. Artista conceptual y filósofo peripatético, decía: “Todo lo que provoca movimiento, agita y conmueve: un gol de fútbol, el amor saciado, el hambre saciada, etcétera. Un cuadro o una escultura ya no conmueven. Son productos neuróticos”. “La vida es arte. Todo es arte”.

En la Galería Van Riel, Aldo Paparella expuso *Muebles inútiles y Artefactos*, con maderas quemadas y metales fundidos.

Alberto Heredia, en sintonía con el Mayo francés y con el movimiento hippie, inició su *Serie de los monstruos y las Cajas palabras*.

El ambiente artístico se encontraba muy politizado. En *Experiencias 68*, una de las obras más radicales fue *La familia obrera*, de Oscar Bony, para la que contrató a un trabajador y lo situó en un *tableau vivant* junto a su mujer y su hijo (los tres integrantes de una familia). Plate presentó un *Baño*, al estilo de baño público, donde los visitantes escribían *graffiti* contra el régimen de Onganía. Fue clausurado por la policía. Con una carta, los expositores manifestaron: “Los participantes de la muestra *Experiencias 68* retiramos nuestras obras en señal de protesta”.

Un grupo de artistas, entre los que se encontraban Margarita Paksa, Bony, Jacoby y Suárez, realizaron una manifestación de repudio al Premio Braque el día de su inauguración en el MNBA, en contra de una modificación del reglamento que propiciaba la censura encubierta. Siete artistas fueron encarcelados.

El final abrupto de *Experiencias 68*, el repudio al Premio Braque en solidaridad con el Mayo francés, y *Tucumán arde* marcaron el final de una época de oro del arte argentino. Poco a poco se fue produciendo una diáspora de artistas que eligieron otros lugares del mundo para vivir y desarrollar su arte o, simplemente, decidieron no prac-

ticarlo más.

Creo sí que mucha gente se perdió, y que no eran solo los que debían perderse...; algunos por problemas de salud, algunos se murieron, y te digo que se murieron medio en función de lo que estaban haciendo, que eso es lo que más me impresionaba. Alguno se volvió loco; hubo muchos casos terribles... Porque se llegó a una especie de necesidad tal de estar juntos discutiendo permanentemente cosas, tratando de inventar algo permanentemente y de encontrar nuevos planteos... Habíamos llegado, yo creo, a una cosa muy obsesiva [...]. Después de aquello vino el cansancio y la necesidad de llegar a hacer algo que sea como pararse en un patio tranquilo, en paz con uno mismo y con los demás, lejos de aquella carrera desenfadada. Creo que Marta [Minujín] tuvo que ver con esa especie de criterio aceleradísimo [...] ella, en alguna medida, contagiaba⁵⁵.

El período siguiente, hasta 1983, estuvo signado por la violencia y un arte comprometido políticamente.

Jorge Glusberg, artista, crítico de arte y empresario, fundó el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAyC), que luego se llamó Centro de Arte y Comunicación (CAyC). Fue una institución de perfil alternativo y flexible, similar a las formaciones independientes. Se organizaron encuentros con artistas, sociólogos y psicólogos con un perfil experimental, con trabajo en equipo (modalidad tomada de lo empresarial), y a modo de laboratorio.

Benedict comenzó a realizar obras con hábitats artificiales para animales y vegetales y presentó *Micro zoo* en la Galería Rubbers.

Clorindo Testa exhibió su instalación *Un nuevo apuntalamiento para el mismo Museo de Bellas Artes*, con la que recibió el Premio SOMISA en el MNBA, en la muestra *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*.

La Plata. Edgardo Antonio Vigo construyó en una de las esquinas de la ciudad su primera obra de la serie de los *Señalamientos: Manojos de semáforos*, que continuó hasta fines de los años 80.

Caracas. Luis Felipe Noé expuso *El cuarto lleno de espejos* en el Museo de Arte Moderno.

1969

Estados Unidos. Músicos de rock psicodélico y otros como Richie Havens, Santana y Joan Baez, y bandas como Grateful Dead, The Band, Crosby, Stills, Nash & Young o Creedence Clearwater Revival tocaron en los conciertos

⁵⁵ Pablo Suárez, “De las experiencias de ruptura a un nuevo humanismo”, en César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1978, p. 81.

de Woodstock, el festival de música más grande de la historia, con medio millón de espectadores, celebrado en el pueblo de Bethel, estado de Nueva York, en agosto. Woodstock se convirtió en el ícono de una generación de jóvenes exponentes del “flower power” y del “sexo, droga y rock & roll”. En 1969 John Lennon realizó el show *Live Peace*, con la Plastic Ono Band (Klaus Voormann, Alan White, Eric Clapton y Yoko Ono), en Toronto, Canadá.

Nueva York. Se publicó el primer número de la revista sociológica *Interview*, editada por Warhol, Gerard Malanga, Paul Morrissey y John Wilcock.

En The Howard Wise Gallery se presentó la exposición *TV as a Creative Medium*, con obras de Charlotte Moorman y Nam June Paik, entre otros. En Nueva York y en San Francisco se crearon numerosas asociaciones con tono político y comunitario en las que el video fue utilizado como forma de comunicación y activismo.

Tuvo lugar una exposición visible solo a través de documentación de correo, *Graphic Workshop at the Manufacturers Hanover Trust's Safe Deposit Box 3001*, en la que participaron Luis Camnitzer, Liliana Porter, Jorge Castillo y Roberto Plate.

Milán. Germano Celant publicó *Arte povera* (Ed. Mazzotta), que apareció también en Londres (Studio Vista) y en Nueva York (Praeger), con el título *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*.

Suiza. Harald Szeemann organizó una gran exposición en torno al arte de actitud: *When Attitudes Become Form*, en la Kunsthalle de Berna. El catálogo incluyó textos de Szeemann, Scott Burton, Grégoire Müller y Tommaso Trini. Participaron sesenta y nueve artistas; entre ellos, Joseph Beuys, Hans Haacke, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Lawrence Weiner y Gilberto Zorio. Fue, en palabras de su curador, una “exposición centrada en comportamientos y en gestos”⁵⁶.

Buenos Aires. Federico Manuel Peralta Ramos ganó la beca Guggenheim y se la gastó invitando a sus amigos a comer al Hotel Alvear y después a bailar en Afrika, donde era habitué. “Leonardo pintó la última cena, yo me la comí”.

Jorge de la Vega desarrolló un espectáculo musical junto a Marikena Monti y Jorge Schussheim, bajo el título *Canciones en informalidad*, en el Centro de Experimentación Audiovisual del ITDT.

Vigo organizó la Exposición Internacional de Novísima Poesía en el ITDT, y Federico Manuel Peralta Ramos realizó allí *Espectáculos beat*, donde tocaron los grupos de rock Manal, Almendra y la Cofradía de la Flor Solar. Bony era en esos años

fotógrafo del rock nacional.

Romero Brest insistió con las *Experiencias 69* en el ITDT, donde Benedit presentó un hábitat para caracoles y Liliana Porter y Luis Camnitzer obras de *mail art*.

Romero Brest publicó *El arte en la Argentina* (Ed. Paidós). Glusberg realizó *Arte y cibernética*, prácticamente con los mismos artistas de la exposición *Cybernetic Serendipity* de Londres. Durante toda la década siguiente, Glusberg presentó al grupo en diversas actividades y muestras en Buenos Aires y numerosos países de América Latina, Estados Unidos, Europa y Japón.

A fines de 1969 fue inaugurado el Bar-o-Bar (Bárbaro) por un grupo de doce artistas del momento entre los que estaban Noé, Deira, Macció, De la Vega y Marta Minujín.

1970

Nueva York. Tuvo lugar la exposición *Information*, curada por Kynaston Mc Shine⁵⁷, en el MoMA. Participaron los artistas argentinos Jorge Luis Carballa, Adolfo Bronowski, Carlos Spartaco, Mercedes Esteves, Inés Gross, Alejandro Puente, Carlos D'Alessio y Marta Minujín.

Milán. Se celebró con un festival el décimo aniversario de los nuevos realistas. Tinguely presentó *La Vittoria*, una escultura colosal de un falo dorado que ardía en llamas frente a la Catedral. Luego de la disolución del grupo, sus miembros principales continuaron su carrera con búsquedas artísticas de formas espectaculares, también avalados teóricamente por Restany.

Venecia. Luis Fernando Benedit exhibió el *Biotrón*, un ambiente habitado por cuatro mil abejas sobre un prado de flores artificiales, en la Bienal de Venecia.

Buenos Aires. Jorge de la Vega presentó *Exposición-Concert* en la Galería Carmen Waugh, donde mostró su *Rompecabezas* y realizó un show con sus canciones tres veces por semana. Peralta Ramos recitó poemas y cantó “canciones no figurativas” en el programa televisivo de Tato Bores.

Ese año Aldo Paparella comenzaba a desarrollar su serie de *Monumentos inútiles* y de *Objetos fantasmales*; Víctor Grippo diseñó *Analogía I*, el primer trabajo que utilizaba papas en relación con el tema de la energía. Desde entonces aparecería en su obra el tema de la alquimia. Alberto Heredia presentó sus *Cajas objetos* en Arte Nuevo Galería de Arte. Se trataba de construcciones que retomaban los planteos de las cajas de camembert y acentuaban lo arquitectónico, a modo de “precarios habitáculos de bizarros elementos que deparan repulsivas sorpresas”⁵⁸.

⁵⁶ Han Ullrich Obrist, “‘When attitudes become form’, de Harald Szeemann”, en “El papel del comisario”, *El Cultural.es*, 16/10/2009.

⁵⁷ Associate Curator of Painting and Sculpture del MoMA.

⁵⁸ En *Alberto Heredia*, catálogo de exposición retrospectiva curada por Laura Buccellato, Cecilia Rabossi y Clelia Taricco, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1998, p. 105.

Se cerraron definitivamente los Centros de Arte del ITDT.

1971

Buenos Aires. Se creó el Grupo de los Trece: Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala, a la manera del teatro laboratorio y en coincidencia con el mismo número de integrantes del Teatro de las Trece Sillas, fundado por Grotowski en 1959⁵⁹. Realizaron exposiciones como *Arte de sistemas*, en el MAM, curada por Glusberg, que presentaba exponentes del arte conceptual local e internacional, con artistas como Kosuth, Kaprow, Haacke, Christo, Gilbert & George y Acconci, entre otros. Grippo exhibió allí por primera vez *Analogía I*.

El grupo luego se redujo a diez integrantes y tomó el nombre de Grupo CAyC.

Aldo Paparella, acompañado por Libero Badii, Horacio Coll, Enio Iommi, Alberto Heredia y Aldo Pellegrini, participó en la muestra *El artista y el mundo del consumo*, en la Galería Carmen Waugh, presentada con un manifiesto sobre el tema.

1972

Alemania. La V Documenta de Kassel, curada por Szeemann, marcó la aceptación institucional del arte conceptual en Europa. Allí, Beuys estableció una oficina para su *Organización para la democracia directa a través de plebiscito*, donde se debatió durante cien días.

Buenos Aires. Exposición *Arte de sistemas II* en el MAM.

El CAyC organizó *Arte e ideología. CAyC al aire libre* en la plaza Roberto Arlt. Allí, Víctor Grippo, Jorge Gamarra y el trabajador rural A. Rossi construyeron un horno de pan. Fue una acción en tres etapas: construcción del horno, fabricación del pan y reparto de éste a los transeúntes.

Alberto Heredia comenzó su serie *Engendros*, sobre el hombre enajenado por la sociedad de consumo. Presentó en agosto su *Sandwich homus*, en el III Salón Premio Artistas con Acrilicopaolini, en el MAM.

1973

Estados Unidos. Lucy Lippard publicó *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (University of California Press), en el que registra las diferentes tendencias y prácticas artísticas del arte conceptual de esos años.

Una artista referente de la performance y del *body art* latinoamericano fue la exiliada cubana Ana Mendieta, que, fascina-

da por la iconografía precolombina, comenzó a realizar viajes a México, donde hizo sus *Siluetas* desde 1973, y denominó *Earth body* a sus intervenciones efímeras *site-specific* (en medio de paisajes). En 1976 creó *Ánima, silueta de cohetes*, una performance nocturna en la que prendía fuegos artificiales sobre una estructura de figura humana femenina.

Gordon Matta-Clark realizó *Threshole* –juego de palabras: *threshold* (vano o umbral), *hole* (hoyo o hueco) y *hold* (tomar o sostener)–, sobre la deconstrucción del espacio arquitectónico.

Buenos Aires. Emilio Renart, impulsado por la necesidad de integrar, creó los ejercicios de convivencia, que luego lo llevaron a su *Introducción a la plástica: Trabajar creando*.

1975

Buenos Aires. Gabriel Levinas abrió la Galería Artemúltiple, uno de los pocos espacios opositores durante la dictadura.

1977

San Pablo. El envío colectivo del grupo del CAyC, *Signos en ecosistemas artificiales*, obtuvo el Gran Premio Itamaraty de la XIV Bienal Internacional de San Pablo.

Buenos Aires. Alberto Heredia expuso en Art Gallery Internacional - Víctor Najmías, la serie de dibujos *El caballero de la máscara* y *Ricky y el pájaro* (y su escultura homónima). En esa época funcionaba el taller de Cangallo 1227 (hoy calle Perón), del arquitecto Osvaldo Giesso, que trocaba por obras el espacio a los artistas para usarlo como talleres y espacio de enseñanza. Estuvieron allí Pérez Celis, Héctor Giuffrè, Grippo, Kemble, Pablo Suárez, Enrique Torroja, Heredia, Oscar Smoje, Carlos Gorriarena y Emilio Renart, entre otros.

1978

Buenos Aires. Emilio Renart concretó su propuesta experimental *Creatividad integral* en la Galería Arte Nuevo.

1980

Buenos Aires. Grippo expuso en la Galería Artemúltiple, donde presentó la obra *Vida, muerte y resurrección*, plomos de volúmenes geométricos rellenos de porotos que, al germinar, aumentaban su tamaño y los hacían explotar.

1981

Buenos Aires. Achille Bonito Oliva vino invitado a dictar conferencias en el CAyC. Comenzaron a realizarse reuniones del

⁵⁹ El 12 de noviembre de 1971 Grotowski fue invitado a dar una charla en el CAyC.

Café Nexor en la casa de Rafael Bueno, y en la planta baja se fundó La Zona, donde además de exposiciones se realizaban performances de Omar Chabán y actuaciones musicales. Surgió el movimiento Teatro Abierto, presentado por primera vez en el Teatro del Picadero; luego continuó en el Teatro Tabarís (duró hasta 1985).

1982

Buenos Aires. Se publicó en español el texto de Bonito Oliva que acompañó la exposición original de la Transvanguardia italiana, traducido por Carlos Espartaco, presentado por Romero Brest y editado por Rosenberg-Rita.

Por influencia de estas ideas, comenzaron a realizarse muestras en torno a la nueva pintura: *Anavanguardia*, en el Espacio Giesso, organizada por Carlos Espartaco, en la que participaron Guillermo Kuitca, Rafael Bueno, Alfredo Prior, Armando Rearte y Enrique Libertone, y *La nueva imagen*, organizada por Glusberg en la Galería Del Buen Ayre, entre otras. Kuitca pintaba la serie *Nadie olvida nada*, y dirigió su primera obra de teatro homónima, junto a Carlos Ianni. Abrió el Café Einstein, que se convirtió en lugar de reunión de artistas plásticos, de teatro y roqueros.

1983

Buenos Aires. El 21 de septiembre —poco antes de las elecciones que ponían fin al período de la dictadura en la Argentina— se realizaron algunas acciones políticas como *El siluetazo*. Luego, con el retorno a la democracia y el regreso de artistas

exiliados (exilios fuera del país, o exilios en el interior), se vio una época de gran producción. El rasgo común era la libertad. El circuito estaba constituido por la galería de Ruth Benzacar, el bar Florida Garden, el Bárbaro y el Nexor, de Rafael Bueno, y las discotecas. Abrieron nuevas galerías, como Adriana Indik, Alberto Elía o el Espacio Giesso, y se crearon algunas instituciones como la Fundación San Telmo y el Centro Cultural de la Ciudad, dirigido por Osvaldo Giesso.

1985

Buenos Aires. Liliana Maresca y Ezequiel Furgiele organizaron la muestra *Lavarte*, en un lavadero.

1986

Buenos Aires. Maresca organizó el evento multimediático *La kermesse*, en el Centro Cultural Recoleta. Abrió el teatro Parakultural.

1987

Buenos Aires. Renart editó el libro *Creatividad* (edición del autor).

1989

Buenos Aires. Abrió la galería del Centro Cultural Rojas, bajo la curaduría de Jorge Gumier Maier, y se convirtió en emblema de las artes visuales de los 90.

BIBLIOGRAFÍA

Cristina Blanco

REFERENCIAS REFERENCES

– En la selección de la **bibliografía general** se han tomado en cuenta aquellas publicaciones que brindan información y/o reflexión teórico-crítica sobre los diversos contextos artísticos con los que, a lo largo de su trayectoria, Marta Minujín ha tenido puntos de contacto.

–The **general bibliography** section includes publications that contain information and/or theoretical-critical reflection on the different artistic contexts with which Marta Minujín has come into contact throughout her career.

– La **bibliografía específica** da cuenta, hasta el momento de esta investigación, del número poco significativo de publicaciones académicas de relevancia en torno a los proyectos desarrollados por la artista. Si bien existe gran cantidad de textos que abordan su obra, éstos forman parte, en mayor medida, de catálogos de exposiciones individuales.

– The **specific bibliography** evidences the scarcity, until the time of this publication, of major academic publications on the artist's projects. While there are a good many texts that deal with her work, they are mostly catalogues to solo exhibitions.

– En el apartado de **exposiciones individuales y colectivas** se han consignado aquellas cuyos catálogos o folletos se constituyen como fuentes de valiosa información. En el caso de las exposiciones individuales, han quedado fuera algunos proyectos paradigmáticos de la artista que no contaron con material de publicación en el marco de la exhibición. La información detallada sobre estos proyectos se encuentra en la biografía sobre Marta Minujín, presente en este catálogo.

– The **solo and group exhibitions** section gathers catalogues and pamphlets that constitute valuable sources of information. In terms of the solo exhibitions, some of the artist's paradigmatic projects have not been included as they did not entail publications. Detailed information on those projects is found in the biography of Marta Minujín included in this catalogue.

– Los **textos escritos por la artista** han sido incluidos por contener información de relevancia en términos proyectuales. Los bocetos, esquemas, listados y descripciones sobre sus obras nos brindan gran cantidad de datos que permiten reconstruir el planteo de los proyectos que no han contado con catálogo u otro tipo de publicación.

– The **texts written by the artist** have been included when they contain information relevant to her projects. The

sketches, designs, lists and descriptions of her works provide a great deal of information by which we can reconstruct the formulation of her projects when they did not entail the production of a catalogue or another publication.

– En el caso de la **correspondencia** se ha establecido como criterio de selección la incorporación no solo de aquellas cartas que documentan y aportan información valiosa sobre su producción artística, sino también de aquellas con contenidos de reflexión sobre la dinámica del campo cultural de la época, tanto local como internacional.

– The **correspondence** section includes not only those letters that document and provide valuable information on the artist's production, but also those that offer a reflection on the local and international cultural fields of the time.

– El archivo de publicaciones en medios gráficos masivos sobre la artista es muy vasto y, por lo tanto, ha requerido un criterioso proceso de selección para la conformación de la presente bibliografía. Se han privilegiado aquellos artículos, tanto de la **prensa** local como internacional, que dan cuenta del impacto mediático de sus intervenciones en el campo del arte. Y fundamentalmente, se ha hecho hincapié en aquellos que hacen referencia a los proyectos exhibidos en esta retrospectiva.

– The archive of publications on the artist in the mass media is vast and, hence, the selection criterion was necessarily rigorous. We have chosen those articles in the local as well as the international **press** that evidence the media impact of the artist's work. Emphasis has been placed on the projects included in this retrospective.

– Los **registros audiovisuales** incluidos en esta bibliografía son, en su mayoría, registros inéditos bajo la dirección de la propia artista. Pero se ha decidido incluir también producciones contemporáneas que se han valido del material documental proveniente del archivo de Marta Minujín para reconstruir proyectos de relevancia en su carrera.

– The production of most of the **audiovisual registers** included in this bibliography was supervised by the artist, and they have never before been on public exhibition. But in order to reconstruct her major projects we have also included contemporary productions based on documentary material from Marta Minujín's archive.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL (SELECCIÓN) LIBROS, CATÁLOGOS, ENSAYOS Y PONENCIAS

GENERAL BIBLIOGRAPHY (SELECTION) BOOKS, CATALOGUES, ESSAYS AND PAPERS

186

- AA.VV., *Historia general del arte argentino*, vol. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.
- Alonso, Rodrigo, "Fuera de las formas del cine: experiencias de cine expandido en Argentina", en *Segundas Jornadas Nacionales: El cine y las artes audiovisuales. Enfoques analíticos y transdisciplinarios* (versión electrónica), Buenos Aires, EINCITED, Universidad de Buenos Aires, 2001.
- , "Arte y tecnología en Argentina: los primeros años", en *Leonardo Electronic Almanac* (versión electrónica), abril de 2005.
- , "Hacia una genealogía del videoarte argentino", en Baigorri, Laura (ed.), *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria, n° 10, AECID, 2008.
- Anzorena, Oscar R., *Tiempo de violencia y utopía (1966-1976)*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1988.
- Arte de acción 1960-1990* (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999.
- Barnitz, Jacqueline, "Conceptual Art and Latin America: A Natural Alliance", en *Encounters/Displacements* (cat. exp.), Austin, Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas, 1992.
- , "Latin American Artists in the U.S. 1950-1970", en *Latin American Artists in the U.S. / 1950-1970* (cat. exp.), New York, Godwin-Ternbach Museum at Queens College, 19 de abril al 19 de mayo de 1983.
- , *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, The Texas University Press, 2001.
- Bayón, Damián, *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 1974.
- , *El artista latinoamericano y su identidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Brett, Guy, "Life Strategies: Overview and Selection Buenos Aires-London-Rio de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980", en *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979* (cat. exp.), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art (MOCA), 8 de febrero al 10 de mayo de 1998.
- Charters, Ann (ed.), *The Penguin Book of the Beats*, London, Penguin Books, 1992.
- Doyle, Jennifer y otros (eds.), *Pop Out: Queer Warhol*, Durham, Duke University Press, 1966.
- Ferguson, Russell, *Hand-Painted Pop: American Art in Transition: 1955-62*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1992.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1979.
- Giménez, Edgardo (ed.), *Jorge Romero Brest: la cultura como provocación*, Buenos Aires, edición del autor, 2006.
- Giunta, Andrea, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- , *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Glusberg, Jorge, *Art in Argentina*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1986.
- , *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- , *El arte de la performance*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- Grieco y Bavio, Alfredo, *Cómo fueron los 60*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1995.
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del pos-minimalismo a lo multicultural: 1968-1995*, Madrid, Alianza, 2000.
- Herrera, María José, "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del sesenta", en AA.VV., *Arte argentino del siglo XX*, Buenos Aires, FIAAR, 1997.
- Katzenstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas y Fundación Proa, y New York, The Museum of Modern Art, 2007.
- King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- La Ferla, Jorge (comp.), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires, Malba - Fundación Costantini y Fundación Telefónica, 2008.
- Los Nuevos Realismos, 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo* (cat. exp.), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- Kaprow, Allan, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Leary, Timothy; Metzner, Ralph y Alpert, Richard, *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, New York, University Books, 1964.
- Lebel, Jean-Jacques, *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

- Lippard, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York, Praeger, 1973.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.
- Longoni, Ana, "Action Art in Argentina from 1960: The Body (Ex)posed", en *Arte # Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (cat. exp.), New York, El Museo del Barrio, 30 de enero al 1º de junio de 2008.
- López Anaya, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.
- , *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- , *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003.
- , *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé, 2003.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1988.
- Masotta, Oscar, "Estética de vanguardia y comunicación de masas", en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Corregidor, 1980 (1ª edición 1968).
- , *El "Pop-Art"*, Buenos Aires, Columba, 1967.
- , *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- Masotta, Oscar y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- McLuhan, Marshall, *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects*, New York, 1967.
- , *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Pacheco, Marcelo, "La década del sesenta", en Shaw, Edward (coord.), *Seis décadas de arte argentino*, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1998.
- Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- Pellettieri, Osvaldo (ed.), *De Eugene O'Neill al "Happening". Teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*, Buenos Aires, Galerna, 1996.
- Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- Rangel, Gabriela (ed.), *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007* (cat. exp.), New York, Americas Society, 28 de septiembre de 2007 al 5 de enero de 2008.
- Restany, Pierre, *Les nouveaux réalistes*, Paris, Éditions Planète, 1968.
- Romero Brest, Jorge, "La imagen y el imaginar", Washington, *Américas*, n° 12, diciembre de 1966.
- , *Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- , *Arte visual: pasado, presente y futuro*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1981.
- , *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- , *Ensayo sobre la contemplación artística*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- Sayres, Sohny; Stephanson, Anders; Aronowitz, Stanley y Jameson, Frederic (eds.), *The 60's Without Apology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Sontag, Susan, "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical", en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- Traba, Marta, *Arte de América Latina: 1900-1980*, New York, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- , *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1973.
- Trilnick, Carlos y Taquini, Graciela, "Una memoria del video en Argentina", en AA.VV., *Buenos Aires Video*, Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), 1993.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA (SELECCIÓN) PONENCIAS, ENSAYOS, ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS Y ARCHIVOS

SPECIFIC BIBLIOGRAPHY (SELECTION) PAPERS, ESSAYS IN THE ART PRESS AND ARCHIVES

- Alberro, Alexander, "Media, Sculpture, Myth", en AA.VV., *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*, New York, Americas Society, 2006.
- Alonso, Rodrigo, "Marta Minujín", en *Imán: Nueva York* (entrevista publicada en el catálogo de la exposición), Buenos Aires, Fundación Proa, 24 de julio al 30 de septiembre de 2010.
- Barnitz, Jacqueline, "Latin Answer to Pop. Marta Minujín's Fun-house Environments Utilize the Spectator as well as Hens, Rabbits and (soon) Cows", *Arts Magazine*, New York, junio de 1966.

- França, José-Augusto, "S/T", en *Marta Minujín, Lourdes Castro, Alejandro Otero* (folleto), Paris, Atelier Delambre, 30 de mayo al 6 de junio de 1963.
- García, Elsa y Schmutz, Hemma, "An Interview with Marta Minujín", en *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience* (cat. exp.), Wien, Generali Foundation, 15 de septiembre al 22 de diciembre de 2000.
- Giménez, Edgardo (ed.), *Marta Minujín por Romero Brest*, Buenos Aires, edición Edgardo Giménez, 2005.
- Glusberg, Jorge, "Marta Minujín", en *Del Pop Art a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.
- , "Marta Minujín: Time and Space in her Work", en *Art from Argentina 1920-1994* (cat. exp.), Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994.
- , "Vivir en arte. Muestra antológica de Marta Minujín", en *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes* (cat. exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
- González Lanuza, Eduardo, *A propósito de La Menesunda*, Buenos Aires, Ediciones Proar, 1965.
- Kirby, Michael, "Marta Minujín's 'Simultaneity in Simultaneity'", *The Drama Review: TDR*, vol. 12, n° 3, Duke University Press, 1968.
- Lauría, Adriana, "El happening: una estrategia inclusiva y revulsiva de la cotidianidad en el arte. Aproximación hermenéutica a *Simultaneidad en simultaneidad* de Marta Minujín", en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1995.
- Longoni, Ana y Carvajal, Fernanda (eds.), *Minuphone. 1967-2010* (cat. exp.), Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, octubre de 2010.
- Masotta, Oscar, "Tres argentinos en Nueva York", en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004 (escrito de 1964).
- Oteiza, Enrique, discurso pronunciado durante la inauguración del *Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 7 de octubre de 1964, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.
- Pellegrini, Aldo, "La trayectoria de Marta Minujín...", en *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964* (cat. exp.), Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 9 al 30 de septiembre de 1964.
- Pirovano, Ignacio, "Cuando salí del laberíntico recorrido...", dactiloscrito, Buenos Aires, agosto de 1965, Archivo Marta Minujín.
- Quiles, Daniel R., "Burn Out My Identity: Destruction and Collectivity in Greco and Minujín", en *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007* (cat. exp.), New York, Americas Society, 28 de septiembre de 2007 al 5 de enero de 2008.
- Romero Brest, Jorge, "La Menesunda", dactiloscrito, septiembre de 1982, Archivo Instituto Julio E. Payró, C4-S5-A.
- , "Es relativamente fácil pintar...", dactiloscrito, 1986, Archivo Marta Minujín.
- Squirru, Rafael, "Marta Minujín", en *Marta Minujín* (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Lirolay, 1962.
- Verón, Eliseo, "Sobre Marta Minujín. Un happening de los medios masivos. Notas para un análisis semántico", en Masotta, Oscar, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
- , "Notas sobre la situación preparatoria del happening sobre 'invasión de los medios masivos'", dactiloscrito, sin fechar, Archivo Marta Minujín.

**EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)
CATÁLOGOS, FOLLETOS Y TABLOIDES**
SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)
CATALOGUES, PAMPHLETS AND BOOKLETS

- Marta Minujín*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 18 al 31 de mayo de 1961 (texto de Marta Minujín).
- Marta Minujín*, Buenos Aires, Galería Lirolay, 15 al 28 de noviembre de 1962 (texto de Rafael Squirru).
- Importación/Exportación. Lo más en la onda*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 17 al 28 de julio de 1968 (folleto).
- Buenos Aires, hoy ya!*, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 14 y 15 de septiembre de 1971 (programa).
- 200 Mattresses*, Washington D.C., Harold Rivkin Gallery, 17 al 27 de abril de 1973.
- Espi-Art*, Buenos Aires, Galería Birger, 5 al 16 de julio de 1977 (folleto).
- Marta Minujín: retrospectiva*, Buenos Aires, Gordon Gallery, del 9 al 26 de junio de 1978 (folleto).
- Marta Minujín. James Joyce's Tower*, Dublin, *Rosc '80*, 27 de julio al 30 de septiembre de 1980 (folleto, texto de Jorge Glusberg).

La Venus de queso, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), diciembre de 1981 (folleto, texto de Jorge Glusberg).

Los mitos y la ley de gravedad, Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAyC), 1981 (folleto, texto de Jorge Glusberg).

Marta Minujín. Esculturas recientes, Buenos Aires, Galería del Buen Ayre, 18 de julio al 7 de agosto de 1983 (texto de Jorge Glusberg).

Marta Minujín quiebra la mitología clásica, Buenos Aires, Centro Lincoln, 7 al 25 de octubre de 1984 (texto de Edward Shaw).

Marta Minujín. Esculturas, Cali, Museo de Arte Moderno La Tertulia, 12 de abril de 1984.

Laberinto Minujinda '85, Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, octubre de 1985 (folleto, texto de Jorge Glusberg).

Nuevas esculturas de Marta Minujín. Redimensionando el pasado hacia el futuro, Buenos Aires, Galería de Arte Ruth Benzacar, 3 al 27 de septiembre de 1986.

Marta Minujín esculturas. Hacia una invención de lo inextricable, Buenos Aires, Galería Rubbers, 26 de septiembre al 19 de octubre de 1989 (texto de Jorge Glusberg).

Marta Minujín. "Plataia y los millones", Buenos Aires, Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), 23 de mayo al 23 de junio de 1990 (texto de Carlos Espartaco).

Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999 (texto de Jorge Glusberg).

Marta Minujín. "10 días, 10 obras, 10 horas", Rosario, Centro Cultural Parque de España, 8 al 18 de abril de 2000 (folleto).

Marta Minujín. Los meses del año, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, diciembre de 2006 a marzo de 2008 (folleto).

Marta Minujín en Lima, Lima, Enlace Arte Contemporáneo, mayo a junio de 2008.

La Chambre d'amour, Paris, Galerie Lara Vincy, 10 de septiembre a 8 de noviembre de 2008 (invitación).

Rayuelarte, Buenos Aires, Obelisco, 21 de marzo de 2009 (folleto).

Minuphone. 1967-2010, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, noviembre de 2010 (textos de Ana Longoni, Fernanda Carvajal, Christian Ferrer, Alexander Alberro, Rodrigo Alonso y otros).

**EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)
CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES
COLECTIVAS, PREMIOS,
CONCURSOS, SALONES Y BIENALES**
**GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)
CATALOGUES TO GROUP EXHIBITIONS,
PRIZES, COMPETITIONS,
JURIED SHOWS AND BIENNIALS**

Premio de Honor Ver y Estimar, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1962 (texto de Jorge Romero Brest).

Pablo Manes. Sculptures. Période parisienne 1921-1946. 30 Argentins de la nouvelle génération. Peintures. Sculptures. Objets, Paris, Galerie Creuze, 9 de febrero a 1º de marzo de 1962 (folleto).

Collage, Buenos Aires, Galería Lirolay, 19 al 31 de marzo de 1962 (texto de Hugo Parpagnoli).

El hombre antes del hombre. Exposición de cosas, Buenos Aires, Galería Florida, 7 al 30 de septiembre de 1962 (texto de Rafael Squirru).

Marta Minujín, Lourdes Castro, Alejandro Otero, Paris, Atelier Delambre, 30 de mayo al 6 de junio de 1963 (textos de José-Augusto França y Robert Filliou).

Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 9 al 30 de septiembre de 1964 (textos de Aldo Pellegrini, Clement Greenberg, Jorge Romero Brest y Pierre Restany).

Buenos Aires 64, New York, Pepsi-Cola Company, 1964 (texto de Hugo Parpagnoli).

New Art of Argentina, Minneapolis, Walker Art Center, 9 al 11 de octubre de 1964 (texto de Romero Brest).

Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965, Buenos Aires, Centro de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, 27 de septiembre al 24 de octubre de 1965 (textos de Giulio Carlo Argan, Alan Bowness y Jorge Romero Brest).

Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas, Córdoba, 15 al 30 de octubre de 1966.

Information, The Museum of Modern Art, New York, 2 de julio al 20 de septiembre de 1970 (texto de Kynaston McShine).

Kunstsystemen in Latijns-Amerika 1974, Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 25 de abril al 19 de mayo de 1974 (texto de Jorge Glusberg).

Poéticas Visuais, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 29 de septiembre al 30 de octubre de 1977 (textos de Walter Zanini y Julio Plaza).

- I Bienal Latinoamericana de São Paulo*, São Paulo, Parque Ibirapuera, 3 de noviembre al 17 de diciembre de 1978.
- Rosc '80. The Poetry of Vision: An International Exhibition of Modern Art and Chinese Painting*, Dublin, National Gallery of Ireland, 6 de julio al 30 de septiembre de 1980.
- Schemes. A Decade of Installation Drawings*, New York, Elise Meyer Inc., junio de 1981 (texto de Shelley Rice).
- Escultura II*, Buenos Aires, Del Retiro Galería de Arte, 28 de septiembre al 16 de octubre de 1982 (texto de Jorge Glusberg).
- Latin American Artists in the U.S. / 1950-1970*, New York, Godwin-Ternbach Museum at Queens College, 19 de abril al 19 de mayo de 1983 (texto de Jacqueline Barnitz).
- Premio de pintura y escultura 1984. Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 7 al 25 de noviembre de 1984.
- Recordando el Di Tella. Homenaje a 25 años de su fundación*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 22 de marzo al 28 de abril de 1985 (textos de Guido Di Tella y Ernesto Schóo).
- Le Sacre du printemps*, XLII Biennale di Venezia, Venezia, Corderia dell'Arsenale, 1986 (texto de Jorge Glusberg).
- Five Contemporary Latin American Artists*, Chicago, Ilana Vardy International Art, 1º al 31 de mayo de 1987 (texto de Hugo Achugar).
- Kuvia Ja Kuvitelmia. Nykytaidetta Argentiinasta. Ideas and Images from Argentina*, Jyväskylä, Alvar Aalto Museum, 14 de mayo al 14 de junio de 1987 (texto de Jorge Glusberg).
- Olympiad of Art*, Seoul, Editor Ante Gligota, 1988.
- Sculpture of the Americas into the Nineties*, Washington, Museum of Modern Art of Latin America, 7 de junio al 8 de septiembre de 1990.
- Arte en la Rosada*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1990 (texto de Jorge Glusberg).
- Premio Konex de Platino: Nuevas Propuestas*, Buenos Aires, Fundación Konex, 1992.
- Art in the Workplace. The Chase Manhattan Collection of Argentine Art*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1993 (texto de Fermín Fèvre).
- Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994 (texto de Jorge Glusberg).
- 90-60-90*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, marzo a abril de 1994 (texto de Elena Oliveras).
- Ver y Estimar previo al Di Tella*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2 al 20 de junio de 1994.
- Arte argentino contemporáneo*, Madrid, Fundación Arte y Tecnología, 1994 (texto de Jorge López Anaya).
1999. *Fin de siglo*, Buenos Aires, Fundación Banco Patricios, 1995 (texto de Elena Oliveras).
- Modernidade e contemporaneidade nas artes plásticas. Mercosul Cultural*, São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 15 de agosto al 30 de septiembre de 1996 (texto de Annateresa Fabris).
- Premios Fortabat. 1984-1997*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 4 de diciembre de 1997 al 1º de febrero de 1998 (texto de Samuel Paz).
- Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art (MOCA), 8 de febrero a 10 de mayo de 1998 (texto de Guy Brett).
- Femenino/ Plural. La mujer y las artes visuales. Cultura argentina para el tercer milenio*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 8 de marzo al 10 de abril de 1998 (texto de Jorge Glusberg).
- El cuerpo del delito*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1998 (texto de Rodrigo Alonso).
- Arte de acción 1960-1990*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1999 (texto de Rodrigo Alonso).
- II Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 5 de noviembre de 1999 al 9 de enero de 2000 (texto de Jorge Glusberg).
- Colección de Arte de la Cancillería Argentina. Período 1992-1999*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 1999.
- 8ª Muestra Internacional de Performance (Utopía/Distopía)*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, ex Teresa Arte Actual, 13 al 23 de octubre de 1999.
- Premios Costantini 2000*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 2000.
- I Bienal Internacional de Arte en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Córdoba, Neuquén, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 2001 (texto de Jorge Glusberg).
- Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*, Wien, Generali Foundation, 15 de septiembre al 22 de diciembre de 2000 (textos de Sabine Breitwieser, Guy Brett, Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer).
- Salón Nacional de Artes Visuales 2001*, Buenos Aires, Palais de Glace, 2001.
- Arte en el Palacio San Martín*, Buenos Aires, Palacio San Martín, 20 al 28 de octubre de 2001 (texto de Raúl Santana).

Premio Konex Artes Visuales 2002: Instalaciones y Performances, Buenos Aires, Fundación Konex, noviembre-diciembre de 2002.

Arte argentino contemporáneo, Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), 2004.

Homenaje a grandes maestros, arteBA 2006, Buenos Aires, La Rural, 19 al 24 de mayo de 2006.

El arte hace ¡Pop!, Buenos Aires, Lila Mitre Espacio de Arte, julio de 2006 (texto de María José Herrera).

Wack! Art and the Feminist Revolution, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 4 de marzo al 16 de julio de 2007.

Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists, 1960-2007, New York, Americas Society, 28 de septiembre de 2007 al 5 de enero de 2008 (textos de Ana Longoni, Victoria Noorthoorn y Daniel R. Quiles).

Un dedo en el río, Buenos Aires, Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA), 11 de octubre al 15 de diciembre de 2007 (texto de Esteban Álvarez).

Arte # Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000, New York, El Museo del Barrio, 30 de enero al 1º de junio de 2008 (textos de Deborah Cullen, Ana Longoni, Claudia Calirman, Gabriela Rangel y otros).

elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne, Paris, Centre Pompidou, 27 de mayo de 2009 al 21 de febrero de 2011.

Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60's-80's / South America / Europe, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 30 de mayo de 2009.

7ª Bienal do Mercosul: Grito e Escuta, Porto Alegre, Fundação Bienal do Mercosul, 16 de octubre al 29 de noviembre de 2009 (textos de Victoria Noorthoorn, Camilo Yáñez y otros).

Mark Brusse: "Heureusement l'art n'est pas raisonnable", Dunkerque, Lieu d'Art et d'Action Contemporain (LAAC), 7 de marzo al 19 de septiembre de 2010 (se expuso *La Chambre d'amour*, obra creada por Marta Minujín y Mark Brusse).

Pop! La consagración de la primavera, Buenos Aires, Espacio de Arte de Fundación OSDE, 18 de marzo al 15 de mayo de 2010 (texto de María José Herrera).

Imán: New York, Buenos Aires, Fundación Proa, 24 de julio al 30 de septiembre de 2010 (textos de Rodrigo Alonso, Harold Rosenberg, Serge Guibault y Andrea Giunta).

PRENSA (SELECCIÓN) NOTAS, ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS EN MEDIOS GRÁFICOS MASIVOS

PRESS (SELECTION) REVIEWS, INTERVIEWS AND ARTICLES IN THE MASS MEDIA

Frigerio, Simone, "Actualité de l'art argentin", *Les Beaux-Arts à Paris*, n° 966, Bruxelles, 23 de febrero de 1962.

——, "Marta Minujín", *Aujourd'hui*, vol. 6, Paris, abril de 1962.

França, José-Augusto, "'El nuevo mundo', danse, objet, musique", *Aujourd'hui*, vol. 7, Paris, mayo de 1963.

Pierre, José, "Pop! Pop! Pop! D'une esthétique des lieux communs", *Combat-Art*, Paris, n° 102, 1º de julio de 1963.

França, José-Augusto, "L'autre vie des objets morts", *Aujourd'hui*, vol. 8, Paris, abril de 1964.

Canaday, John, "Art: Argentina's Blue Plate Special; New Painters Shown in Minneapolis", *The New York Times*, New York, 9 de septiembre de 1964.

Anónimo, "Cuando se premia un colchón", *Atlántida*, noviembre de 1964.

——, "Happening", *Primera Plana*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1964.

——, "Los 'Pops' se divierten", *Atlántida*, Buenos Aires, diciembre de 1964.

Polimeni, Fanny, "La muchacha del colchón", *Para Ti*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1964.

Anónimo, "Moda. El 'happening'", *Atlántida*, Buenos Aires, enero de 1965.

Restany, Pierre, "Buenos Ayres et le nouvel humanisme", *Domus*, n° 425, Milano, abril de 1965.

Frigerio, Simone, "Pop art phénomène universel; expositions à Bruxelles, La Haye et Buenos Aires", *Aujourd'hui*, vol. 9, Paris, abril de 1965.

Anónimo, "Marta y la Menesunda", *La Razón*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1965.

——, "De martes a domingo, un viaje por 'La Menesunda'", *Confirmado*, Buenos Aires, 28 de mayo de 1965.

——, "'La Menesunda' inauguró en el Instituto Di Tella", *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1965.

Fèvre, Fermín, "Habla 'La Menesunda'", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 31 de mayo de 1965.

Anónimo, "La Menesunda", *El sureño*, Bahía Blanca, 31 de mayo de 1965.

- Dessein, Daniel Alberto, "Sobre un lamentable espectáculo", *La Gaceta*, Tucumán, 2 de junio de 1965.
- Anónimo, "La Menesunda", *El Economista*, Buenos Aires, 5 de junio de 1965.
- , "¿Te chifla el balero? Andá a la Merezunda", *Careo*, Buenos Aires, 9 de junio de 1965.
- Fèvre, Fermín, "Problemas de 'La Menesunda'", *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 11 de junio de 1965.
- Derbecq, Germaine, "La Menesunda", *Le Quotidien*, Buenos Aires, 14 de junio de 1965.
- Anónimo, "Algo para locos o tarados", *Careo*, Buenos Aires, 2 de junio de 1965.
- , "Cuadros con modelos vivos en Florida", *Crónica*, Buenos Aires, 3 de junio de 1965.
- , "Experiencia con el público", *La Nación*, Buenos Aires, 3 de junio de 1965.
- , "El insólito espectáculo llamado 'La Menesunda'", *El Plata*, La Plata, 8 de junio de 1965.
- , "'La Menesunda', suceso plástico de Buenos Aires", *El País*, Buenos Aires, 13 de junio de 1965.
- , "Conferencia sobre 'La Menesunda' en el Instituto Di Tella", *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de junio de 1965.
- V.B., "La Menesunda o el fin de los 'ismos'", *Leoplán*, Buenos Aires, 16 de junio de 1965.
- Anónimo, "La Mene... ¿qué?", *Dinamís*, Buenos Aires, 17 de junio de 1965.
- , "Pintura-espectáculo", *Clarín*, Buenos Aires, 24 de junio de 1965.
- , "Sobre la 'Menesunda' habló ayer el escritor E. González Lanuza", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junio de 1965.
- , "Juicios sobre una muestra y su explicación", *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de junio de 1965.
- M.L.T., "Marta Minujín: sus 'Sucesos' y la creciente desaparición de las galerías y marchands", *El País*, Montevideo, 19 de julio de 1965.
- Anónimo, "Pintores vs. público", *Clarín*, Buenos Aires, 21 de julio de 1965.
- , "Marta Minujín y su Suceso casi derribaron el Cerro", *El País*, Montevideo, 26 de julio de 1965.
- , "Arte vivo o arte de vivos", *Atlántida*, Buenos Aires, agosto de 1965.
- Isele, Ernesto, "Algo acerca de 'La Menesunda'", *Córdoba*, Córdoba, 1º de septiembre de 1965.
- Anónimo, "Presentáronse las obras para el Concurso Di Tella", *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1965.
- , "Tranquilidad y reiteración del Premio Di Tella", *La Nación*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1965.
- , "Innovar: sería necesario", *Para Ti*, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1965.
- , "Otorgóse el Premio Di Tella para los artistas del país", *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1965.
- , "Fue otorgado el premio nacional Torcuato Di Tella", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de septiembre de 1965.
- , "Marta Minujín contra el caballete", *Confirmado*, Buenos Aires, 7 de octubre de 1965.
- , "Compilaciones. De Minujín a Payró", *Confirmado*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1965.
- , "¿Sinvergüenzas?", *El Eco de Tandil*, Tandil, 12 de diciembre de 1965.
- Glueck, Grace, "Safari to Senegal", *The New York Times*, New York, 6 de febrero de 1966.
- Anónimo, "La artista argentina Marta Minujín motivó comentarios en Nueva York porque desea que sus raros artefactos integren hasta calles", *La Razón*, Buenos Aires, 7 de febrero de 1966.
- , "Cosas de 1966", *La Razón*, Buenos Aires, 9 de febrero de 1966.
- , "Actividades de la artista argentina Minujín en Nueva York", *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1966.
- , "Vietnam. Distintos y famosos", *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1966.
- Glueck, Grace, "The Overloaded Rumor Circuit", *The New York Times*, New York, 8 de mayo de 1966.
- Collier, Barnard, "Argentine Happening: Viewing Young Artists and 60 TV Sets Leaves Buenos Aires Audience Bored", *The New York Times*, New York, 29 octubre de 1966.
- Mauricio, Jayme, "Happenings e environments: entrevista com Marta Minujín", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 de junio de 1966.
- Anónimo, "Desde un polo hasta el otro", *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966.
- , "Sociología del pop", *Primera Plana*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1966.
- , "Una invasión con minifaldas", *Confirmado*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1966.
- , "Happenings. El gabinete de la doctora Minujín", *Primera Plana*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1966.

- , "...y llegó el gran día", *Primera Plana*, Buenos Aires, 1° de noviembre de 1966.
- Del Valle, Ana María, "¿Qué quiere que le diga?", *Gente*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1966.
- Verbitsky, Bernardo, "Un espectáculo revolucionario", *Confirmado*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1966.
- Anónimo, "Happenings. El jardín de las ciruelas", *Primera Plana*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1966.
- Romero Brest, Jorge, "Le arti in Argentina", *Lineastruttura*, n° 1, Napoli, 1966.
- Anónimo, "Exhibition at Bianchini gallery", *Art News*, New York, vol. 64, febrero de 1966.
- , "You Can Make the Day Hip With a Happening", *Montreal Star*, Montreal, 15 de abril de 1967.
- Perreault, Luc, "Circuit", *La Presse*, Montréal, 15 de abril de 1967.
- , "Une machine IBM a choisi 60 personnes pour le circuit de Marta Minujín", *La Presse*, Montréal, 27 de abril de 1967.
- , "Avec son circuit, Marta Minujín délaisse le happening et débouche sur la science", *La Presse*, Montréal, 29 de abril de 1967.
- James, Geoffrey, "So He Took a Bath – Electronics-style", *The Montreal Star*, Montreal, 1° de mayo de 1967.
- Anónimo, "El Minuphone", *El Día*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1967.
- Glueck, Grace, "Light Across the River", *The New York Times*, New York, 28 de mayo de 1967.
- Anónimo, "Sculpture. The Number Is 581-4570, But Don't Call It – Let It Call You", *Time*, New York, 7 de julio de 1967.
- , "Friendly Computer Whirs, Blinks and Tells All: Sculpture in a Rocking Chair at Museum of Modern Art Calmly Answers Queries", *The New York Times*, New York, 17 de julio de 1967.
- , "Marta Minujín hará en Nueva York una experiencia", *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de abril de 1968.
- Glueck, Grace, "The World Is So Boring", *The New York Times*, New York, 5 de mayo de 1968.
- , "Art: Celluloid Sociology: Minucode, a Multimedia Offering About People at Cocktail Parties, Opens", *The New York Times*, New York, 30 de mayo de 1968.
- De Irala, Cristina, "Volvió Marta Minujín. La diosa de La Menesunda", *Gente*, Buenos Aires, 25 de julio de 1968.
- Anónimo, "El Flower Power en la calle Florida", *Panorama*, Buenos Aires, 16 de julio de 1968.
- , "Lo más en la onda...", *Clarín*, Buenos Aires, 23 de julio de 1968.
- Tucker, Bonnie, "B.A.'s 'Beautiful People' Light Up Di Tella", *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 29 de julio de 1968.
- Anónimo, "Marta Minujín y su obra para el siglo que viene. El delirio del snobismo", *Así*, Buenos Aires, n° 141, 3 de agosto de 1968.
- , "Señoras y señores", *Primera Plana*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1968.
- , "Import-export", *Confirmado*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1968.
- Malinow, Inés, "Marta Minujín", *Vosotras*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1968.
- Garrido de Rodríguez, Neli, "El espectáculo de Marta Minujín", *Los Andes*, Mendoza, 19 de agosto de 1968.
- Minujín, Marta, "Black power", *Primera Plana*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1968 (texto publicado en la sección Carta de Lectores).
- Anónimo, "Marta Minujín no es tan original", *Patoruzú*, Buenos Aires, 23 de septiembre de 1968.
- , "Reportaje a las extravagancias", *Extra*, Buenos Aires, septiembre de 1968.
- , "Plástica: el pensamiento hippie", *Primera Plana*, Buenos Aires, 8 de julio de 1969.
- Margolies, J.S., "TV - The Next Medium", *Art in America*, vol. 57, New York, septiembre de 1969.
- Anónimo, "La mezcla de Marta Minujín con Salzman", *Panorama*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1969.
- , "Marta Minujín prepara Implosión. Un multiespectáculo para sacudir y despertar la conciencia humana", *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1971.
- Castiñeira de Dios, J.L., "Con un happening filmico aburrido retornó la inefable Marta Minujín", *La Opinión*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1971.
- Anónimo, "Marta Minujín, ¡patapúfete!", *Primera Plana*, Buenos Aires, n° 451, 21 de septiembre de 1971.
- Richard, Paul, "Just Letting the Art Sink In", *The Washington Post*, Washington, 21 de abril de 1973.
- Shepard, Richard F., "Guide Going Out", *The New York Times*, New York, 3 de agosto de 1973.
- Weisman, Steven R., "Guide Going Out", *The New York Times*, New York, 24 de septiembre de 1974.

- Ferro, Hellén, "Marta Minujín vuelve a la Menesunda", *Clarín*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1975.
- Anónimo, "Marta Minujín: del erotismo congelado al happening obrero", *Siete Días*, n° 424, Buenos Aires, 25 al 31 de julio de 1975.
- , "Marta Minujín vuelve con las dulzuras del fracaso", *Claudia*, Buenos Aires, septiembre de 1975.
- , "El triunfo de los fracasados", *Siete Días*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1975.
- Müller, Martín, "Hay que arrimar un ojo a la cerradura", *La Opinión*, Buenos Aires, 12 de julio de 1977.
- Glusberg, Jorge, "Las penúltimas invenciones de la vanguardia Marta Minujín", *La Opinión*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1978.
- Andrés, Alfredo, "La experiencia de la libertad", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 11 de junio de 1978.
- Mendieta, Marcelo, "Marta Minujín: ¿veinte años de qué?", *Somos*, Buenos Aires, 16 de junio de 1978.
- Galli, Aldo, "Panorama semanal de las artes plásticas", *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de junio de 1978.
- Beuttenmuller, Alberto, "Marta Minujín. A primeira artista 'Pop' também virá à Bienal Latino-Americana", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1° de septiembre de 1978.
- Stellweg, Carla, "A Fallen Obelisk. The First Latin American Biennale", *Vanguard*, abril de 1979.
- Smith, Howard, "It Ain't Chopped Liver", *Voice*, New York, 28 de mayo de 1979.
- Guiraud, Eduardo, "¡A comer el Obelisco!", *La Nación*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1979.
- Mazas, Luis, "Delirios de Marta Minujín", *Clarín*, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1979.
- Pérez, Elba, "Cuidado con las migas en el show de Marta Minujín", *Convicción*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1979.
- Smith, Howard, "You Art What You Eat", *Voice*, New York, 25 de febrero de 1980.
- Anónimo, "Devoción por Gardel", *La Razón*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1981.
- E.P., "De seguir así, los mitos gozarán de buena salud", *Convicción*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1981.
- Casares, Giselle y Beccacece, Hugo, "Una venus de queso en vez de la torta de cumpleaños", *Convicción*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1981.
- Pérez, Elba, "Nada más penoso que convertirse en la parodia de lo que se fue", *Convicción*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1981.
- Moreno, María, "Marta Minujín en el País de las Maravillas: 'Precisamos una buena elite de snobs'", *7 Días*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1982.
- Anónimo, "Para Marta Minujín el arte de lo individual ha terminado; ya estamos en la 'era del masivo'", *Flash*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1982.
- , "Thatcher en llamas", *La Razón*, Buenos Aires, 11 de junio de 1982.
- Glueck, Grace, "In the Arts: Critics' Choices", *The New York Times*, New York, 10 de octubre de 1982.
- Anónimo, "A la vanguardia del arte con la mujer de América", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero de 1983.
- Castelar, Diana, "Ahora, por primera vez, siento mi propia democracia", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1983.
- Bouilly, Víctor, "Singular experiencia de Marta Minujín", *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1983.
- Anónimo, "Partenón a la Minujín", *Revista Gente*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1983.
- Barone, Orlando, "El primer monumento de la democracia", *7 Días*, n° 862, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1983.
- , "El Partenón porteño", *Ecos Diarios*, Necochea, 31 de diciembre de 1983.
- , "Todo es posible para Marta Minujín", *Río Negro*, General Roca, 8 de enero de 1984.
- , "Argentina, Culture Stirring", *Los Angeles Times*, Los Angeles, 2 de febrero de 1984.
- Flynn, Luisa, "Parthenon in Argentina", *Art/World*, vol. 8, n° 6, New York, marzo de 1984.
- Salazar, Rafael, "Escultora argentina expone en La Tertulia", *El País*, Cali, 11 de abril de 1984.
- Taylor, Angela, "The Evening Hours", *The New York Times*, New York, 11 de mayo de 1984.
- Diement, Carlos, "Soy única, ¿viste?", *7 Días*, Buenos Aires, 29 de junio de 1984.
- A.D.V., "Las servilletas de papel pueden ser obras de arte", *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1984.
- Oldenburg, Bengt, "La Manzana Loca recordada por una gran muestra en San Telmo", *La Razón*, Buenos Aires, 14 de marzo de 1985.
- F.F., "Utilizar la tecnología como euforizante natural", *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 24 de julio de 1985.
- Rojas Barrera, Patricio, "El arte paga la deuda externa", *La Segunda*, Buenos Aires, 23 de agosto de 1985.

- Amato, Alberto, "Hace 20 años que anda suelta", *La Semana*, Buenos Aires, 1º de septiembre de 1985.
- Glusberg, Jorge, "Arte y tecnología a propósito de La Minujinda", *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1985.
- Galli, Aldo, "'La Minujinda', costosa vacuidad", *La Nación*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1985.
- Anónimo, "La Minujinda de Marta Minujín", *La Razón*, Buenos Aires, 18 de octubre de 1985.
- , "Marta Minujín en Venecia", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de abril de 1986.
- A.D.V., "Minujín en Venecia", *La Prensa*, Buenos Aires, 20 de julio de 1986.
- Barone, Orlando, "Marta Minujín. Después de Venecia ¿qué...?", *La Razón*, Buenos Aires, 22 de julio de 1986.
- Feinsilber, Jorge, "Otra desafortunada presentación de artistas argentinos en el exterior", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1986.
- Anónimo, "9 de Julio perfumada", *La Nación*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1987.
- , "Minujín: 'Se pide al público que respire'", *La Razón*, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1987.
- Radic, Martha, "Marta Minujín, por siempre ella...", *Mundo Diplomático*, Buenos Aires, diciembre-enero de 1988.
- Glusberg, Jorge, "Minujín presenta sus obras 'griegas'", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1989.
- , "Las nuevas obras de Minujín enfrentan el mito del dinero", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1990.
- Wroclavsky, David, "Siempre fui un ser de otro planeta", *Clarín*, Buenos Aires, 8 de junio de 1990.
- Fèvre, Fermín, "Marta Minujín. Participación", *Clarín*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1990.
- Arderius, Victoria, "Marta Minujín y los herederos del Di Tella", *Somos*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1992.
- López Anaya, Jorge, "Entre el happening y la mujer del segundo milenio", *La Nación*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1995.
- , "Para comer, jugar y participar", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de marzo de 1999.
- Squirru, Rafael, "Marta Minujín no se distrae", *Arte al Día*, Buenos Aires, junio de 2003.
- Gainza, María, "Andy y yo", *Página/12*, Suplemento Radar, Buenos Aires, 19 de junio de 2005.
- Gaffoglio, Loreley, "Renovación constante, la marca registrada de Marta Minujín", *La Nación*, Buenos Aires, 31 de julio de 2005.
- Costa Peuser, Marcela, "Marta Minujín. La imagen del Pop", *Arte al Día*, Buenos Aires, junio de 2006.
- De Arteaga, Alicia, "La revolución feminista", *La Nación*, Buenos Aires, 18 de marzo de 2007.
- Smith, Roberta, "When the Conceptual Was Political", *The New York Times*, New York, 1º de febrero de 2008.
- Verlichak, Victoria, "Marta Minujín. Irreverente", *Art Nexus*, vol. 8, n° 75, Miami, 2009.
- Quiles, Daniel R., "Short Circuit / Cortocircuito. Marta Minujín 1966-1968", *Arte al Día Internacional*, n° 130, Miami, marzo-abril de 2010.
- , "1000 Words: Marta Minujín", *Artforum*, New York, abril de 2010.
- Larratt-Smith, Philip, "Marta Minujín in New York", *Arte al Día Internacional*, n° 130, Miami, marzo-abril de 2010.
- Walleston, Aimee, "Codes of Conduct", *Art in America*, New York, 26 de abril de 2010, versión electrónica.
- Battistozzi, Ana María, "Colchones de Minujín al Pompidou", *Clarín*, Buenos Aires, 5 de junio de 2010.

TEXTOS DE LA ARTISTA (SELECCIÓN) TEXTS BY THE ARTIST (SELECTION)

- Minujín, Marta, "Escúchame muerte a ti te hablo...", manuscrito, 8 de septiembre de 1956, Archivo Marta Minujín (poesía).
- , "...de los artistas que están plenamente satisfechos...", manuscrito, sin fechar, Archivo Marta Minujín.
- , "Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin", dactiloscrito perteneciente al proyecto *La destrucción*, junio de 1963, Archivo Marta Minujín.
- , "Sobre todo nos preocupa el espectador...", dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , "Ideas para la Menesunda", dactiloscrito y manuscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , "La Menesunda es una creación...", dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , "Concepto Menesunda es una forma de arte...", dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , "La contemplación en Menesunda...", dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , "Atravesando un muro de plástico...", dactiloscrito

- perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , “Túnel de luces de neón”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Menesunda*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , “En qué consiste el suceso plástico...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Suceso plástico*, 1965, Archivo Marta Minujín.
- , “Suceso plástico”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Suceso plástico*, 25 de julio de 1965, Archivo Marta Minujín.
- , “Ein kontinent happening”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “El ‘suceso’ creado por Marta Minujín...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “Estas 60 personas ubicadas...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “Ahora yo, Marta Minujín, los estoy invadiendo...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “Here is Marta Minujín talking to you...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “Prune Flat (Ciruela chata)”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Ciruela chata*, 1966, Archivo Marta Minujín.
- , “Incursion in the ‘Media’ and Comparison of Times”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Circuit Super-Heterodyne*, 28 de abril de 1967, Archivo Marta Minujín.
- , “Show”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Circuit Super-Heterodyne*, 1967, archivo de Olivier Debroise.
- , “Minu-phone”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Minuphone*, 1967, Archivo Marta Minujín.
- , “Marta Minujín’s Minuphone Booth”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Minuphone*, 1967, Archivo Marta Minujín.
- , “Ácido, Hegel, ácido”, manuscrito perteneciente al proyecto *Importación-Exportación*, 1967, Archivo Marta Minujín.
- , “Líquidos momentos de ácido rock”, manuscrito perteneciente al proyecto *Importación-Exportación*, 1968, Archivo Marta Minujín.
- , “Implosión es Coney Island of the Mind”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Implosión*, 1968, Archivo Marta Minujín.
- , “Buenos Aires Hoy-Ya-Filmpenning-Three Screens...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Buenos Aires, hoy ya!*, 1969, Archivo Marta Minujín.
- , “Comienza simultáneamente en 16 milímetros...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Buenos Aires, hoy ya!*, 1969, Archivo Marta Minujín.
- , “Se cuenta con un número de artistas...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Ar.Ar.*, noviembre de 1971, Archivo Marta Minujín.
- , “ARAR (una muestra de Arte Argentino...)”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Ar.Ar.*, 1971, Archivo Marta Minujín.
- , “Sensmindvironement”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Sensmindvironement*, 1972, Archivo Marta Minujín.
- , “The Interpenning by Marta Minujín”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Interpenning*, Washington, 1972, Archivo Marta Minujín.
- , “Interpenning_Time 15Minutes_Performers_1#13”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Interpenning*, 1972, Archivo Marta Minujín.
- , “Para cada persona que participe en el Interpenning”, manuscrito perteneciente al proyecto *Interpenning*, 1972, Archivo Marta Minujín.
- , “Kidnapping. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Kidnapping*, 1973, Archivo Marta Minujín.
- , “Picappening”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Kidnapping*, 1973, Archivo Marta Minujín.
- , “Picappening. Picassening”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Kidnapping*, 1973, Archivo Marta Minujín.
- , “You cannot set into the same river twice...”, dactiloscrito y manuscrito perteneciente al proyecto *Imago Flowing*, 1974, Archivo Marta Minujín.
- , “Heraclitain: Oratorical performance...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Imago Flowing*, 1974, Archivo Marta Minujín.
- , “Four Presents”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Four Presents*, 8 de octubre de 1974, Archivo Marta Minujín.

- , “As you came in, you are...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Four Presents*, 1974, Archivo Marta Minujín.
- , “Time Aesthetically Registered a Video Piece...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Four Presents*, 1974, Archivo Marta Minujín.
- , “La Academia del Fracaso es una obra...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La academia del fracaso*, 1975, Archivo Marta Minujín.
- , “Comunicando con tierra”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Comunicando con tierra*, 1976, Archivo Marta Minujín.
- , “Toronja / arte agrícola en acción metafísica latinoamericana”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Arte agrícola en acción*, 1977, Archivo Marta Minujín.
- , “3000 repollos”, manuscrito perteneciente al proyecto *Arte agrícola en acción*, 1977, Archivo Marta Minujín.
- , “Para el dibujante”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El gol*, 1977, Archivo Marta Minujín.
- , “Sucesión de descubrimientos vitales...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El gol*, abril de 1977, Archivo Marta Minujín.
- , “El Obelisco Tumbado”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco acostado*, 1978, Archivo Marta Minujín.
- , “O obelisco deitado”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco acostado*, diciembre de 1978, Archivo Marta Minujín.
- , “El Obelisco de Pan Dulce - ‘Sweet Monument’...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco de pan dulce*, 1979, Archivo Marta Minujín.
- , “Programación de los actos de arte alrededor del *Obelisco dulce* de Marta Minujín”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Obelisco de pan dulce*, 1979, Archivo Marta Minujín.
- , “La torre de James Joyce de pan”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La torre de pan de James Joyce*, 1980, Archivo Marta Minujín.
- , “Ésta es la torre redonda...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La torre de pan de James Joyce*, 1980, Archivo Marta Minujín.
- , “La Pelota de fútbol de Dulce de Leche...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La pelota de fútbol de dulce de leche*, 1980, Archivo Marta Minujín.
- , “El Pan de Azúcar”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Pan de Azúcar*, 1983, Archivo Marta Minujín.
- , “El Partenón de Libros”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *El Partenón de libros*, 1983, Archivo Marta Minujín.
- , “La Minujinda”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Laberinto Minujinda '85*, 1985, Archivo Marta Minujín.
- , “Querido amigo...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Laberinto Minujinda '85*, 1985, Archivo Marta Minujín.
- , “Minujinda es arte de participación...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Laberinto Minujinda '85*, 1985, Archivo Marta Minujín.
- , “Operación perfume”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *Operación perfume*, 1987, Archivo Marta Minujín.
- , “La Torre de Babel de Libros...”, dactiloscrito perteneciente al proyecto *La Torre de Babel de libros*, 1988, Archivo Marta Minujín.
- , “El tiempo estéticamente registrado”, dactiloscrito perteneciente a la reedición del proyecto *Four Presents*, Archivo Marta Minujín, s/d.

CORRESPONDENCIA (SELECCIÓN)

CORRESPONDENCE (SELECTION)

- Carta de Alberto Greco a Lila Mora, París, 1962, en Rivas, Francisco, *Alberto Greco* (cat. exp.), Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1991.
- Carta de Julio Payró a Marta Minujín, Buenos Aires, 4 de marzo de 1962, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Rafael Squirru a Marta Minujín, Buenos Aires, 11 de marzo de 1962, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Rafael Squirru a Marta Minujín, Buenos Aires, 13 de marzo de 1962, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Marta Minujín a Hugo Parpagnoli, París, 22 de marzo de 1962, Archivo MAM, sobre 31, folio 23.
- Carta de Emilio Renart a Marta Minujín, Buenos Aires, 14 de febrero de 1963, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Pablo Mesejean a Marta Minujín, Buenos Aires, 30 de abril de 1963, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Aldo Pellegrini a Marta Minujín, Buenos Aires, 11 de mayo de 1963, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Marta Minujín a sus padres, París, 5 de octubre de 1963, Archivo Marta Minujín.
- Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, París, 22 de noviembre de (ca. 1963), Archivo Instituto Julio E. Payró,

- C22-S6-258.
 Carta de Marta Minujín a sus padres, París, 26 de diciembre de 1963, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a sus padres, París, 5 de febrero de 1964, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Jan van der Marck (Walker Art Center) a Marta Minujín, Minneapolis, 24 de febrero de 1964, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Pierre Restany a Marta Minujín, París, 26 de diciembre de 1964, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Jan van der Marck (Walker Art Center) a Marta Minujín, Minneapolis, 13 de junio de 1965, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Pierre Restany a Marta Minujín, París, 26 de julio de 1965, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Pierre Restany a Jorge Romero Brest, París, 26 de julio de 1965, Archivo Instituto Julio E. Payró, C22-S6-253.
 Carta de Marta Minujín a sus padres, Nueva York, 17 de noviembre de 1965, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Pierre Restany a Marta Minujín, París, 19 de noviembre de 1965, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Pierre Restany a Marta Minujín, París, 23 de diciembre de 1965, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Oscar Masotta a Jorge Romero Brest, Nueva York, 2 de enero de 1966, Archivo Instituto Julio E. Payró, C23-S6-593.
 Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, Nueva York, 8 de marzo de 1966, Archivo Instituto Julio E. Payró, C22-S6-265.
 Carta de James F. Mathias (John Simon Guggenheim Memorial Foundation) a Marta Minujín, Nueva York, 22 de julio de 1966, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Al Hansen a Marta Minujín, Nueva York (ca. 1966), Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Jorge y Martita Romero Brest (ca. julio-agosto de 1967), Archivo Instituto Julio E. Payró, C24-S6-895.
 Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, Nueva York, 26 de marzo de 1968, Archivo Instituto Julio E. Payró, C23-S3-435.
 Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, Nueva York, sin fechar, Archivo Instituto Julio E. Payró, C23-S4-498.
 Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest, Nueva York, 20 de marzo de 1969, Archivo Marta Minujín.
 Carta de David Thompson a Marta Minujín, Londres, 21 de diciembre de 1970, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Ray Johnson a Marta Minujín, Nueva York, 21 de marzo de 1973, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a s/d (empresa McDonald's), Buenos Aires, 29 de febrero de 1979, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Fernando Roca, Buenos Aires (ca. 1980), Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Rodolfo Garillo, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1980, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Guillermo Whitelow, Buenos Aires, 16 de marzo de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Walter Zanini a Marta Minujín, San Pablo, 21 de junio de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Mario Hirsh, Buenos Aires, 30 de agosto de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Walter Zanini, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Marta Minujín a Luiz Diererichsen Villares, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de la Cámara Argentina del Libro a las editoriales asociadas (solicitando la donación de libros para *El Partenón de libros*), Buenos Aires, 2 de diciembre de 1983, Archivo Marta Minujín.
 Carta de Eduardo V. Sola (Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires) a Marta Minujín (aprobando el proyecto *Operación perfume*), Buenos Aires, 17 de noviembre de 1987, Archivo Marta Minujín.

REGISTROS AUDIOVISUALES (SELECCIÓN) DOCUMENTARY FILMS (SELECTION)

- Maler, Leopoldo, *La Menesunda*, Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), Buenos Aires, 1965, 16 mm, 8' 42'', Archivo Marta Minujín.
El Batacazo, Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), Buenos Aires, 1965, Súper 8, 8' 53'', Archivo Marta Minujín.
Nueva York, Nueva York, 1967, Súper 8, 12' 38'', Archivo Marta Minujín.
Minucode, Art Gallery of the Center for Inter-American Relations, Nueva York, 1968, 16 mm, 40' [4 films de 10' de duración cada uno], Archivo Marta Minujín.
Buenos Aires, hoy ya!, Buenos Aires, 1971, Súper 8, 38' 46'' [presentado en la Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires], Archivo Marta Minujín.
Soft Gallery, Harold Rivkin Gallery, Nueva York, 1973,

- Súper 8, 3' 44", Archivo Marta Minujín.
- Imago Flowing*, Naumburg Bandshell, Nueva York, 1974, Súper 8, 5' 3", Archivo Marta Minujín.
- Rosedal*, Buenos Aires [ca. 1975], Súper 8, 4' 21" [protagonizado por Jorge Bonino], Archivo Marta Minujín.
- Besos*, Buenos Aires [ca. 1975], Súper 8, 8' 12", Archivo Marta Minujín.
- Autogeografía*, Buenos Aires, 1976, Súper 8, 11' 26" [proyectado en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en el marco del proyecto *Comunicando con tierra*], Archivo Marta Minujín.
- Nido de hornero en la Rural*, 68ª Exposición de Ganadería, Agricultura e Industria Internacional, Buenos Aires, 1976, Súper 8, 1' 13", Archivo Marta Minujín.
- ¡¡¡Guauch!!!*, Buenos Aires [ca. 1976], Súper 8, 5' 5" [protagonizado por Jorge Bonino], Archivo Marta Minujín.
- Hippies*, Nueva York, 1978, Súper 8, 32' 49", Archivo Marta Minujín.
- El Obelisco acostado*, I Bienal Latino-Americana de São Paulo, San Pablo, 1978, Súper 8, 8' 30", Archivo Marta Minujín.
- El Obelisco acostado*, San Pablo, 1978, Súper 8, 5' 25" [video reproducido en el interior de *El Obelisco acostado*, durante la I Bienal Latino-Americana de São Paulo], Archivo Marta Minujín.
- Marta Minujin's Art Works 66/69*, Buenos Aires, s/f, U-matic, 19' 14" [video realizado sobre la base de registros filmicos y fotográficos de sus obras], Archivo Marta Minujín.
- La torre de pan de James Joyce*, *Rosc '80*, Dublín, 1980, Súper 8, 5' 36", Archivo Marta Minujín.
- Carlos Gardel de fuego*, IV Bienal de Arte de Medellín, Medellín, 1981, Súper 8, 13' 18", Archivo Marta Minujín.
- Dulitzky, Carlos y Madanes, Dorita, *El Partenón de libros*, Buenos Aires, 1983, U-matic, 15' 6", Archivo Marta Minujín.
- Belive It or Not!*, ABC News, Nueva York, 1983, U-matic, 9' 30" [programa de TV sobre la obra *El Partenón de libros*], Archivo Marta Minujín.
- Laberinto Minujinda*, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1985, U-matic, 48' 27", Archivo Marta Minujín.
- La Estatua de la Libertad de frutilla y La Estatua de la Libertad paseante de pieles*, Hotel Sheraton, Buenos Aires, 1985, U-matic, 4' 43", Archivo Marta Minujín.
- La academia del fracaso*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1999, DVD, 24" [registro de la reconstrucción de la obra en el marco de la exposición *Vivir en arte: Muestra antológica de Marta Minujín*], Archivo Marta Minujín.
- Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*, Generali Foundation, Viena, 2000, DVD, 62' 44" [registro de la reconstrucción de *The Soft Gallery*], Archivo Marta Minujín.
- Sardón, Mariano y Alonso, Rodrigo, *Galaxia Minujinda*, Buenos Aires, 2005, DVD, 29' 55" [producido por la Universidad Tres de Febrero (UNTREF) para el programa *Interfaces* de Canal (à)], Archivo Marta Minujín.
- Álvarez, Esteban, *Operación perfume*, Buenos Aires, 2006, DVD, 2' 31" [entrevista a la artista presentada en el marco de la exposición *Un dedo en el río* en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA)], Archivo Marta Minujín.
- , *Operación perfume*, Buenos Aires, 2006, DVD, 4' 47" [video editado sobre la base del registro fotográfico de la obra (1987), presentado en el marco de la exposición *Un dedo en el río* en el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA)], Archivo Marta Minujín.
- MIC2, Centro Cultural MOCA, Buenos Aires, 2006, DVD, 58' 48" [registro del emplazamiento de un fragmento de la obra *Mujer Intelecto Consumismo 2000*], Archivo Marta Minujín.
- Costanzo, Guillermo, *Marta Minujin. Work in Progress*, Buenos Aires, 2008, DVD, 3' 27" [video realizado sobre la base de registros filmicos y fotográficos de sus obras], Archivo Marta Minujín.
- , *Operación perfume*, ¡Urgente Cali!, 41º Salón Nacional de Artistas, Cali, 2008, DVD, 8' 21" [registro de la acción *Operación perfume* en la ciudad de Cali], Archivo Marta Minujín.
- , *Soft Gallery*, PS1, The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 2008, DVD, 3' 57" [registro de la reconstrucción de la obra], Archivo Marta Minujín.
- Schianchi, Alejandro y Pierantoni, Mariana, *Rayuelarte*, Buenos Aires, 2009, DVD, 17' 10", Archivo Marta Minujín.
- Radics, Márk, *Meeting Marta Minujin @ The Five Pregnant Virgins*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 2009, DVD, 53' 41" [registro de la performance realizada junto a Gábor Altorjav en el marco de la exposición *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60's-80's / South America / Europe*], Archivo Marta Minujín.

DOCUMENTOS

Rebelarse contra lo condicionado y escrito implica poder equivocarse, poder contradecirse y cerciorarse que todo camino es válido en la medida que nos exprese, aun el recorrido y utilizado si nos asombra y descubre.

Todo es importante si así lo sentimos. No estamos para justificar ni inclinarnos ante nada, pero sí para elegir, enloquecer, arriesgar ilimitadamente hasta encontrar "propia imagen".

La materia, medio de expresión, ha liberado sus fuerzas, encontrando imagen en sus elementos. Sin ilustrar nada ella permite estructurar la superficie hasta llegar a un espacio posible de modificaciones, que al superponerse al espacio-tiempo tradicional, llega a pertenecer a la memoria, donde las cosas día a día se fragmentan y desaparecen. Nos encontramos haciendo una presencia, donde los objetos privados de determinismo devienen reales, no importando que la imagen figurativa aparezca o no; un acto-pintura indispensable que vale para expresar la actitud de nuestra época.

M. M.

Bueno, ciclónica Minujín, espero que no
te atrases demasiado en las Uropas; sobre viajes
hay que recordar a Lao Tze: "Cuanto mas viajes,
menos sabrás..." y a Martín Fierro: "Vaca que
cambia querencia / se atrasa en la parición."

Además no se olviden que la Verdad
intranántica crece junto al Plata.

Lo que no quiere decir que la experiencia
europea no sea necesaria. También los romanos
visitaban Grecia, pero *attenti!* para escribir
en latín, a la vuelta.

Firmes, en la lucha.

Un saludo a todos los exilados.

Rafael Squirru

11/3/62
Arenales 1299 - Buenos Aires. 11/

MARTA MINUJIN

Afiebrado tenía que estar para decir a Marta Minujín.

Alguien observó: los jóvenes como Marta se queman pronto.

Pensé en Juana de Arco.

Conozco bien a los jóvenes como Marta, quiero ser uno de ellos.

¿Para qué queremos una vida a base del silencio, del desdecirse, de la sombra?

¡Vivan las llamas, viva el fuego, si ésta es la hora de las hogueras, a quemarse señores!

Veo jóvenes prudentes, mimetéandose con las viejas conciencias para pasar desapercibidos, para que los dejen acariciar la felpa de los sillones; para que la editorial del periodismo grandote no les pegue.

A quemarse señores, porque en verdad les digo: "El que quiera salvar su alma, ése la perderá"

Pocos se atreven a arriesgar, digo que pocos serán los elegidos.

Este fuego de Marta es el incendio de los mentecatos y de los cobardes.

Has abierto, querida, las entrañas de la bestia y aquí están las visceras de la República para quien se atreva a verse.

No hay más revolución que la tuya; sé lo que te digo Marta y mientras otros se entretendrán inútilmente en el afán de ubicarte dentro o fuera del surrealismo, fuera o dentro de la pintura, yo cantaré tu coraje de hembra primordial.

Y no gritaré la patria cuando te vea dinamitando al último escriba hasta

hacerlo saltar hecho pedazos por los despachos accidentales?!

El pan de la verdad es amargo en boca del traidor. Qué poco les gustará tu pan a todos los que venden su yo cada día por las mismas treinta monedas, cada días más desvalorizadas.

La voz del pueblo en el Luna Park para acompañarte en un tango que sea, más que el tango, que sea el que quiere Piazzola.

Ahí, donde les duele, Marta, a la cocina.

Llevo pueblo en las venas y sé lo que te digo.

Yo sé que a vos no te ablandará el castigo como a muchos que sin largar se cansaron en partidas.

Tenés el destino bien marcado en la mandíbula y ni el tonto se ha de atrever a frivalizar en tu presencia. Nada veo menos casual que tus cajones.

Deben palidecer sus destinatarios, los empujas con brutalidad a ellos; con la brutalidad del cariño que te desborda, corazón desaforado.

Tu afirmación de la vida tiene el acento de Grecia en la dimensión heroica que dibujas.

Te veo crecer por encima de las torres.

Cuidado Marta que lo aplastas al crítica del matutino más importante...

Y alguien preguntará: ¿Estas obras están en venta?

En nombre de todos los hombres nuevos, te compro todo lo que haces y todo lo que hagas hasta el día que sigas haciendo y propongo el museo de tus obras, que será este universo hasta la esquina de Josafat.

¿Y la belleza?, por si pregunta el incauto.

Te has puesto a la altura del medioevo: "splendor farmae".

Sas el esplendor de la forma, de la forma del espíritu que te brilla muchacha como tu espíritu.

Nunca más yo el yo, ni más libre en mi tierra que cuando has comprado esos colchones y has partido el orden cósmico con tu libertad esencial.

Aquí el día no sucede a la noche, ni el futuro interesa más que el pasado.

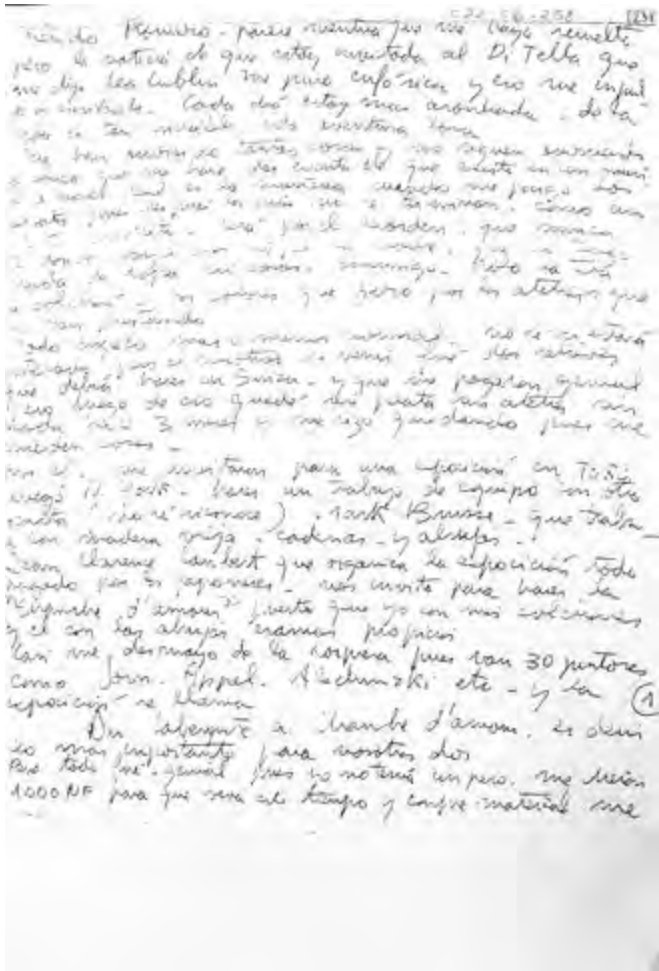
Has quebrado la historia y nos has regalado la escalera de Jacob para subir al cielo. Pobre tu ángel Marta cómo lo habrás trompeado para que te confiese su nombre. Qué contento lo veo a Dios tendido sobre la lona mientras le cuentan los diez segundos reglamentarios; qué alegría la del padre el día que su hija le diera tan tremenda paliza.

Te estás quemando Marta, quién puede dudarlo.

Por eso te pido que ruegues por nosotros los pecadores.

RAFAEL SQUIRRI

Director del Museo de Arte Moderno



Querido Romero - parece mentira que me haya revuelto pero la noticia de que estoy invitada al Di Tella que me dijo Lea Lublin me puso eufórica y eso me impulsó a escribirle. Cada día estoy más asombrada de la vida es tan increíble esta aventura loca.

Me han ocurrido tantas cosas y me siguen ocurriendo. Lo único que me hace dar cuenta de que existo en un mundo a veces real es la mañana cuando me pongo los zapatos, porque después los días no se terminan - como un sueño insólito - será por el desorden - que nunca se dónde voy a dormir por la noche - que no tengo nada de ropa ni cosas - conmigo - solo la tela de colchón - los colores que giro por los ateliers que me van prestando.

Todo empezó más o menos normal - no sé si estará enterado, pero el motivo de venir fue dos relieves que debía hacer en Suiza - y que me pagaron genial pero luego de eso quedé sin plata, sin atelier, sin nada hace 3 meses y me sigo quedando pues me suceden cosas -

Por ej. - me invitaron para una exposición en Tokio luego N. York - hacer un trabajo de equipo con otro escultor (no sé si conoce) Mark Brusse - que trabaja con madera vieja - cadenas y agujas.

Jean Clarence Lambert que organiza la exposición todo pagado por los japoneses - nos invitó para hacer la "Chambre d'amour" puesto que yo con mis colchones y él con las agujas éramos propicios.

Casi me desmayo de la sorpresa pues van 30 pintores como Jorn Appel Alechinsky etc - y la exposición se llama Du labyrinthe a Chambre d'amour, es decir lo más importante para nosotros dos.

Pero todo fue genial pues yo no tenía un peso. Me dieron 1.000 NF para que viva al tiempo y compre material me prestaron un atelier y dibujé algo como que una construcción en madera que recubrí con colchones hechos por mí misma con los colores más increíbles que pude inventar - en formas muy variadas - todo el interior etc. etc. se movía al poner en marcha un mecanismo que inventamos en el interior una escultura - especie de cama diabólica que en cuanto una se sentaba se movía - en fin quedó genial (creo).

Hicimos una inauguración con embajador - geishas - sake y algo más que fue genial (me puse un kimono).

Nos dan 4 páginas del catálogo hecho en Japón - que a todo color nosotros diagramamos y en lugar de contar antecedentes - pusimos 5 maneras de utilizar la chambre que hacen más que reír -

Cuando terminé eso - otra vez sin donde dormir y sin plata pasé una semana terrible de las cuales noches no recuerdo

Querido Romero – parece mentira que me haya revuelto pero la noticia de que estoy invitada al Di Tella que me dijo Lea Lublin me puso eufórica y eso me impulsó a escribirle. Cada día estoy más asombrada de la vida es tan increíble esta aventura loca.

Me han ocurrido tantas cosas y me siguen ocurriendo. Lo único que me hace dar cuenta de que existo en un mundo a veces real es la mañana cuando me pongo los zapatos, porque después los días no se terminan – como un sueño insólito – será por el desorden – que nunca se dónde voy a dormir por la noche – que no tengo nada de ropa ni cosas – conmigo – solo la tela de colchón – los colores que giro por los ateliers que me van prestando.

Todo empezó más o menos normal – no sé si estará enterado, pero el motivo de venir fue dos relieves que debía hacer en Suiza – y que me pagaron genial pero luego de eso quedé sin plata, sin atelier, sin nada hace 3 meses y me sigo quedando pues me suceden cosas –

Por ej. - me invitaron para una exposición en Tokio luego N. York – hacer un trabajo de equipo con otro escultor (no sé si conoce) Mark Brusse – que trabaja con madera vieja – cadenas y agujas.

Jean Clarence Lambert que organiza la exposición todo pagado por los japoneses – nos invitó para hacer la “Chambre d’amour” puesto que yo con mis colchones y él con las agujas éramos propicios.

Casi me desmayo de la sorpresa pues van 30 pintores como Jorn Appel Alechinsky etc – y la exposición se llama Du labyrinthe a Chambre d’amour, es decir lo más importante para nosotros dos.

Pero todo fue genial pues yo no tenía un peso. Me dieron 1.000 NF para que viva al tiempo y compre material me prestaron un atelier y dibujé algo como que una construcción en madera que recubrí con colchones hechos por mí misma con los colores más increíbles que pude inventar – en formas muy variadas – todo el interior etc. etc. se movía al poner en marcha un mecanismo que inventamos en el interior una escultura – especie de cama diabólica que en cuanto una se sentaba se movía – en fin quedó genial (creo).

Hicimos una inauguración con embajador – geishas – sake y algo más que fue genial (me puse un kimono).

Nos dan 4 páginas del catálogo hecho en Japón – que a todo color nosotros diagramamos y en lugar de contar antecedentes – pusimos 5 maneras de utilizar la chambre que hacen más que reír –

Cuando terminé eso – otra vez sin donde dormir y sin plata pasé una semana terrible de las cuales noches no recuerdo

- INSTITUTO TORCUATO DI TELLA -

Discurso pronunciado por el Ing. Enrique Oteiza, Director Ejecutivo, con motivo de la inauguración de la exposición de los artistas invitados a participar en el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1964.

Señores y Señoras:

Por quinta vez consecutiva el Instituto Torcuato Di Tella organiza y entrega su premio anual de Arte. Los cinco premios han sido una secuencia que apunta al futuro. La posición del Centro de Artes Visuales, y en esto del Instituto todo, ha sido y es la de formar parte de un movimiento, en el sentido amplio de la palabra. En sus actividades artísticas, el Instituto está comprometido en la aventura de participar en el desarrollo de un movimiento de vanguardia vital, con carácter y que forme parte del mundo actual. Nos interesan los artistas vivos, ya que como Institución estamos volcados al futuro; y de entre los vivos preferimos aquellos que perciben la problemática contemporánea y son abiertos hacia lo desconocido.

El artista no espera al crítico, mucho menos a las instituciones o a la historia del arte, él avanza primero, los demás vamos detrás. Somos por lo tanto bien conscientes de que siguiendo muy de cerca un movimiento artístico donde el cambio es veloz, como lo es en las demás actividades del mundo actual, corremos muchos riesgos de equivocarnos. Eso nos preocupa pero no nos paraliza, estamos dispuestos a correr los riesgos involucrados en participar de alguna manera, aunque sea menor, en la aventura de la creación.

Esta posición se desprende naturalmente de lo que es la misión del Instituto: contribuir al desarrollo de la creación y la investigación, en el arte y en la Ciencia, en nuestro país. Me atrevo por lo tanto a pedir a nuestro público que no tenga, al venir acá, actitud de visitante tradicional de Museos. Cuando el público se acerca a la fábrica del arte actual, a la avanzada de un movimiento artístico, tiene que hacerlo él también con el espíritu de aventura y humildad que requiere el acercarse ante lo desconocido.

Durante los últimos cinco años, en los cuales hemos vivido de cerca el desarrollo del movimiento artístico argentino, hemos podido testimoniar su crecimiento en calidad, vigor y libertad interior. Viato este panorama desde el exterior, la Argentina emerge en el plano artístico mundial, comenzando a formar parte de un pequeño grupo de países de donde surge el arte contemporáneo que se reconoce como más interesante. Este fenómeno artístico argentino no ha ocurrido de la noche a la mañana. Durante un siglo y medio hemos avanzado gracias al esfuerzo de muchos artistas e instituciones, alejándonos más y más de enfoques, ritos coloniales, luego provincianos, más tarde dignos pero rozados, hasta desembocar en lo que hoy constituye un movimiento con muchos valores exportables.

Yo creo que nuestro movimiento es fundamentalmente sólido, ya que no se basa en unas pocas figuras aisladas, sino que en todas las corrientes hoy importantes

encontramos grupos de artistas de calidad.

Sin embargo, aunque los artistas son desde luego lo fundamental, hay otros factores que pueden frenar o acelerar un proceso de desarrollo.

En primer lugar, nos referiremos a un factor de gran importancia que es la crítica de arte. Cuando ella existe, y es de calidad, orienta al público ayudándolo a participar en cierta medida de los movimientos artísticos, de sus polémicas, sus aventuras, y su dinámica. También el artista necesita muchas veces de la crítica, para ubicarse en el todo, y replantearse sus dudas y problemas. Cuando la crítica de arte no existe, pero aparenta existir, la situación para los artistas y el público es grave. Esto ocurre cuando los espacios presuntamente dedicados a la crítica de arte no contienen análisis del arte que se comenta. Cuando el arte de hoy no se critica desde una problemática del mundo contemporáneo, sino más bien desde posturas del pasado. En el caso de nuestro país, cada vez me convence más, la crítica de arte - salvando algunas excepciones - no se encuentra a un nivel de desarrollo comparable al del movimiento artístico que tenemos la suerte de convivir.

Por último, mencionaremos algunos factores institucionales que también influyen en el desarrollo artístico. La actitud, la capacidad, la eficacia, la independencia, el valor para asumir riesgos son condiciones necesarias para que las instituciones vinculadas al arte contribuyan en forma positiva. Internacionalmente es imprescindible el apoyo gubernamental dirigido o asesorado por personas que estén perfectamente al tanto de lo que pasa en este terreno, dentro y fuera de nuestras fronteras. Hay que saber qué es lo que tiene chance de triunfar en una bienal extranjera, por ejemplo, y determinar así la estrategia del envío y la presentación, independientemente de pequeños compromisos internos. Si así se hiciera en competencias internacionales importantes, se beneficiaría no sólo el movimiento artístico nuestro, sino - y en una dimensión trascendente - a la Argentina. Existen en nuestro país artistas como para lograr estos triunfos, lo que falta es un apoyo institucional adecuado. Internamente, museos, premios y galerías también pueden jugar un rol muy importante, siempre que las personas responsables conozcan el metier y tengan la necesaria dosis de inteligencia y coraje.

Antes de terminar deseo expresar el agradecimiento del Instituto a los artistas extranjeros que nos han enviado sus obras, así como a los miembros del jurado: Clement Greenberg, Pierre Restany y Jorge Romero Brest, y a LINA (Empresa Líneas Marítimas Argentinas), por el transporte de las obras venidas del exterior.

Pido un aplauso para Marta Minujín, ganadora del Premio Nacional 1964.

París, 26 de julio de 1965.



212

¡Grande ROMERO, BRAVO ROMERO!!!!
¡Único Romero!!!!!!*
* En español en el original.

Marta Minujín y Francisco Porrúa (de Planeta) me enviaron una documentación fotográfica abundante y un verdadero dossier de prensa concerniente la MENESUNDA. Es magnífico, sublime, exaltante. ¡Por fin Buenos Aires se mueve!!!! Y eso, hay que decirlo, en gran parte gracias a usted. Usted se arriesga; no cualquiera es capaz de eso en la charca de ranas lunfarda: usted es el sapo solitario, el que no tiene miedo ni de los fanfuches ni de los tiradores de piedras que enturbian las aguas. El esnobismo de su otoño es la iluminación de su vida, la consagración de su carrera. Tengo que encontrarle sin falta una medalla, un título supremo: le propongo ser elevado a la dignidad de Comendador del Desorden Pop. Es lo mínimo que puedo hacer, faltaría más, ni se le ocurra agradecerme.

Me alegro de que PLANETA haya vuelto a publicar mi artículo sobre B.A., ya aparecido en DOMUS, en el momento oportuno, es decir, en plena efervescencia y en medio del escándalo y de la indignación de los conformistas de toda laya. Todo eso marcará la opinión: esperemos que la partida de esa extraordinaria agitadora que es Marta Minujín no vuelva a sumir al medio de la vanguardia plástica en su letargo prepop. Le toca a usted mover las piezas, mi querido Romero.

Como Matarazzo Sobrinho me invitó a San Pablo, tendré seguramente el placer de verlo a usted en Brasil antes de volver a verlo en París: así tendré el gran placer de consagrarle varias veces "algunas horas de mi vida". Como también tengo que dar todavía algunas conferencias en Montevideo, en el IGE de Kalenberg¹, no es imposible que me dé una vuelta por Buenos Aires, por la buena causa. Me entero de que Marta Minujín, aprovechando la beca de viaje incluida en el Premio Di Tella, tiene la intención de ir a París a principios de otoño, es decir, la semana próxima. Sobrecargado de trabajo a causa de una temporada artificialmente prolongada durante el mes de julio (Congreso Mundial de Arquitectos, Formación del Grupo Internacional de Investigación Prospectiva, Gran Retrospectiva Calder, Gran Antología de la Escultura Norteamericana Contemporánea, etc.), no pude escribirle antes a Marta para felicitarla, así como a Rubén Santantonín y a todos sus colaboradores: temo que ahora mi carta llegue demasiado tarde. ¿Puedo pedirle, Gran Romero, que descuelgue su teléfono en cuanto reciba esta misiva y le transmita a Marta el más fraternal de los abrazos,* si todavía no partió? Le ruego que le diga también que se ponga en contacto conmigo no bien llegue: estaré ausente de París una buena parte del mes de agosto, pero me reenviarán mi correspondencia.

BRAVO, una vez más, por el irremplazable director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella: en "Planète" recibo una cantidad considerable de cartas de lectores argentinos que me felicitan por mi artículo de PLANETA 5. Usted está ganando una batalla; depende de usted ganar la guerra: soy su aliado entusiasta en esa apuesta.

Dele, por favor, mis mejores recuerdos a todo su equipo, y muy especialmente a Samuel Paz y a la encantadora Recha (y también al señor Paolini, su marido). No olvide, sobre todo, a Martita Brest, y reciba, querido amigo, mis incondicionales saludos.

P.R.

* En español en el original.

¹ Ángel Kalenberg, creador y director del Instituto General Electric, un centro de arte de vanguardia. (N. de la T.)

OPINIONES

Marta Minujin contra el caballete

Marta Minujin comenzó a parecerse a Marta Minujin (antes se parecía a una pintora de ese nombre) a partir de una exposición colectiva que se llamó *El hombre antes del hombre*, en 1962. Después, se llevó el parecido a Francia y a Japón, convenientemente becado, y le hizo algunos retoques necesarios. Hicieron falta los colchones laureados en el Premio Nacional Di Tella, del año pasado, y el boom prefabricado de *La Menesunda*, para que entre una y otra no hubiera ninguna diferencia; Marta Minujin ya podía creer.

A una de ellas *Confirmado* interrogó al borde de *El batacazo*, un primo carnal de *La Menesunda*, con el que cumplió por el Premio Internacional Di Tella junto a figuras como Mary Buermeister, Allen Jones y James Rosenquist, el ganador. Marta Minujin contestó, entre martillazos y la conexión de un extraño astronauta que se agranda y se achica dentro de su traje espacial, con espectacular realismo.

Confirmado. — Esto, ¿qué es?
MARTA MINUJIN. — Un suceso plástico. Algo que yo he hecho para que todos colaboren conmigo en su permanente realización. Yo, y el espectador, estamos en un mismo plano de creación. No hay una dicotomía, hay una unidad. Dinámica, cambiante, alucinante, infinita.

C. — ¿Lo considera logrado?

M. M. — Lo considero el único camino abierto. La pintura de caballete está definitivamente muerta. Y enterrada. Este tiempo no es para la contemplación de algo estático.

C. — ¿Y el espectador está de acuerdo? Porque la gente sigue colgando pinturas en su casa y yendo a las exposiciones de cuadros de caballete.

M. M. — Ese es otro problema. Pero con *El batacazo* no caben actitudes distintas de las que provoca. Actúa en forma compulsiva sobre el espectador. Lo obliga a despertarse y a vivir, por acción directa de lo insólito, de lo sorprendente, de circunstancias desconectadas de la realidad. Todo eso desata sus trabas, diluye sus inhibiciones y entonces actúa en plena libertad.

C. — Hasta debe divertirse mucho también.

M. M. — No es la actitud ideal, pero, ¿por qué no? Divertirse, en todo caso, también es un acto vital. Pero lo que resulta en realidad de la participación del espectador es un incremento de su imaginación. La gente, en general, tiene la imaginación adormilada.

C. — ¿Y *El batacazo* vendría a ser una especie de despertador?

M. M. — Virtualmente, sí. Y es fácil entenderlo: el contacto con las circunstancias de *El batacazo* provoca una reacción conmocional. Que después, al recordarias y no poder volver, se enriquece imaginativamente con elementos nuevos.

C. — ¿Así que es imprescindible no volver para que *El batacazo* cumpla su cometido? ¿se desvirtúa la experiencia si se vuelve?

M. M. — No, no se desvirtúa. Pero la memoria transformada de lo vivido en ella es más importante que el hecho en sí mismo. En eso radica la participación del espectador. Y por lo mismo es necesario que la obra sea destruida.

C. — ¿Y por qué considera usted que es esta expresión, y no otra, la que define al hombre de nuestro tiempo?

M. M. — Insisto en que el cuadro, tal como se lo concibe tradicionalmente, es un hecho estático.

Y el hombre de hoy está demasiado conmocionado por lo que pasa a su alrededor vertiginosamente, a velocidad e intensidad de jet, como para detenerse un momento. Es indiscutible que el cuadro de caballete no puede transmitir ni registrar los cambios que se suceden minuto a minuto. Es necesaria una dinámica especial que yo busco, y encuentro, en mi obra.

C. — Los espectadores no reaccionan como usted dice. Algunos se rien y otros se indignan.

M. M. — No están preparados para enfrentar el hecho plástico sin prejuicios.

C. — Pero de esa manera, sus propósitos de integración, de comunicación, de participación, fallan en la base. Si el espectador no está preparado para captar el sentido de la obra, ese sentido se desvirtúa en sí mismo.

M. M. — No se desvirtúa ni se altera. En todo caso queda postergado. Pero es indiscutible que sea cual fuere su actitud, su participación está asegurada. Eso justifica y afirma el sentido de la obra de arte.

C. — ¿Entonces usted llama obra de arte a *El batacazo*?

M. M. — Por supuesto, pertenece a un arte distinto, a un arte vital. Y no reside en los objetos y mecanismos que yo he realizado, sino en el instante que el espectador vive. El advenimiento es su desarrollo y no las formas, que quedan relegadas al rango de accesorios.

C. — Un arte vital es también un match de fútbol.

M. M. — Precisamente. Además yo quiero que mis obras se vivan como un match de fútbol o una carrera automovilística, no que se contemplen intelectualmente en busca de un placer también intelectual. Yo quisiera plantar mis obras en la calle, no en una sala de exposiciones.

C. — Pero están en una sala de exposiciones. ¿Cómo lo ha aceptado?

M. M. — Intimamente no lo he aceptado, pero todavía no puedo desligarme de ciertas cosas que son inevitables.

C. — ¿De la necesidad de cuadros de caballete? Porque, en definitiva, el Premio Internacional Di Tella, James Rosenquist, es un pintor de caballete.

M. M. — He participado en el certamen internacional Di Tella. No puedo abrir juicio sobre mis colegas.





París, 19 de noviembre de 1965.

Marta, Martita, ¿qué tal? ¿cómo te va, vieja????*

Espero que te aclimates bien a la jungla neoyorquina. Debés de estar en plena fase de descubrimiento y de excitación. ¿Cómo es que no se oye hablar más de vos? Aquí la temporada es bastante deslucida; la Bional de los Jóvenes fue una "porcaria", una mierda sin nombre. Pero, felizmente, algunos estamos muy vivos, y eso es lo que cuenta.

¿Viste a nuestros amigos? Espero que sigas estando en Chelsea. El pintor a quien le entrego este mensaje para vos es un amable pop brasileño, Wesley, de origen yanqui, obsesionado por el culo de mujer estilo Violetta (¡cuando pienso que ni siquiera fui al Pireo! Pero a pesar de toda la historia de Célia siempre conservo un excelente recuerdo de B.A. mi amor).

Recibí una carta muy molesta de Primera Plana: decidieron no publicar mi artículo porque en última instancia lo encontraron demasiado positivo para el Di Tella! Finalmente Parrua lo hará aparecer en PLANETA. Da lo mismo.

El conservador jefe interino del Musée des Arts Décoratifs, Salanon, vuelve de la Argentina: le había recomendado que se pusiera en contacto con Paz, quien le presentó a todos nuestros amigos (o enemigos): volvió con el mismo entusiasmo que yo: ¡uno más que ganó para la causa de Buenos Aires! Terminaremos por hacerla, esa exposición del Nuevo Arte argentino.

Acá vi a Seguí y a Graciela Martínez. Van a preparar una exposición de trajes. Graciela va a volver a la Argentina hacia febrero para montar un espectáculo en el Di Tella. Está un poco desalentada por la indiferencia parisina y también celosa de Marilú y de Célia.....

¿Encontraste la revista sueca KONSTREVV? Hacémeo saber. ¿Y PLANETA? Hacémeo saber también.

Espero, pues, noticias tuyas; hasta entonces, un abrazo muy afectuoso: te acompañan mis mejores deseos en tu estadía norteamericana.

P. Restany

214



P.D.: Mi viaje a Suecia sigue fijado para el 10 de enero: trataré de convencer a Hulthen de que te haga venir: cuento mucho con la película de la Menesunda que tiene que traerme Léa Lublin (todavía no volvió) y que proyectaré durante mis conferencias.

¿Viste a Allan Kaprow? Si lo ves recordale que espero una documentación (diapositivas y película), siempre para ese mismo viaje a Suecia.

SALUDÁ POR MÍ A LAS VIEJAS PAREDES MUGRIENTAS Y SIMPÁTICAS DE CHELSEA, ASÍ COMO A TODOS SUS OCUPANTES.

[texto manuscrito] Tinjie, Nicole, Gaït, Fred te mandan recuerdos, lo mismo que a Mark; ARNAL los besa a los dos en la boca. El ROSEBUD los espera. Montparnasse no ha cambiado. Después de un otoño magnífico, empezó a llover todos los días. PR

* En español en el original.

Marta Minujin, adorable creature, congratulations! I heard you won a Guggenheim! Wonderful! Come back, come back, come back, come back, come back.

Do you know about the Destruction in Art Symposium in England London at ICA Sept. 8-14? You should be there! Destruction artists: ZAS Group from Spain, Provo Group from Holland, Ralph Ortiz and I from New York, Vostell, Baj, Bazon Broch, all kinds. I wrote an article on destruction in art for Mario Amaya the editor of art and Artists magazine in London. The man in charge of the Symposium is Gustave Metzger, write him care of BM/DIAS, London WCI England write him for details. You should be there.

Marta Minujín, adorable criatura, ¡felicitaciones! ¡Supe que te ganaste una Guggenheim! ¡Qué maravilla! Volvé, volvé, volvé, volvé, volvé. ¿Te enteraste del Destruction in Art Symposium [Simposio de Destrucción en el Arte] en Londres, Inglaterra, en el ICA, del 8 al 14 de septiembre? ¡Tenés que estar ahí! Artistas de la destrucción: Grupo ZAS, de España, Grupo Provo de Holanda, Ralph Ortiz y yo de Nueva York, Vostell, Baj, Bazon Broch, todos amigos. Escribí un artículo sobre la destrucción en arte para Mario Amaya, el editor de la revista Arte y Artistas de Londres. El hombre a cargo del Simposio es Gustave Metzger, escribale a BM/DIAS, Londres WCI, Inglaterra. Escribale pidiéndole detalles. Tenés que estar ahí.

Perhaps Oskar Masotta
 can come for it its only 2 weeks.
 They plan many happenings and
 lectures. Its getting to be a big
 thing. The person to write immediately is Gustave
 Metzger BM/DIAS, London WCI, England. Whether
 you can get to England for this in September
 or not, It will be good to see you again in
 New York City.

Again all my love Linda,
 Send me Oskar's address
 I have to talk to him, I have done much
 work and four or five happenings.

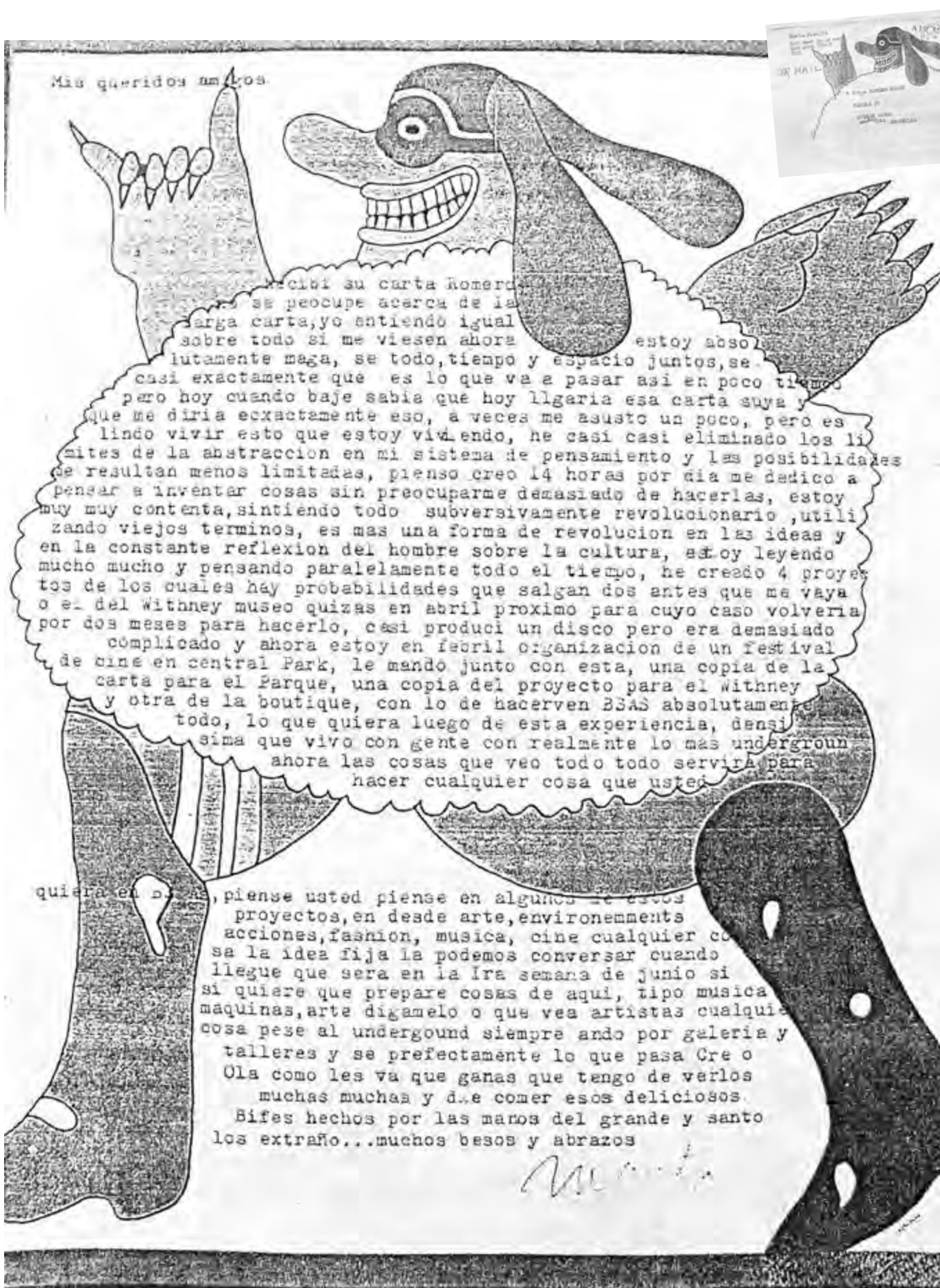
Love,
 Al Hansen

Tal vez Oskar Masotta pueda venir; son sólo 2 semanas. Hay planeados varios happenings y conferencias. Se está convirtiendo en algo importante. La persona a la que hay que escribirle ya mismo es Gustave Metzger, BM/DIAS, Londres WCI, Inglaterra. Tanto si podés ir a Inglaterra en septiembre para esto como si no, será bueno verte otra vez en Nueva York.

Todo mi amor para vos otra vez, linda,

Mandame la dirección de Oskar; tengo que hablar con él, he hecho mucha obra y cuatro o cinco happenings.

Besos,
 Al Hansen



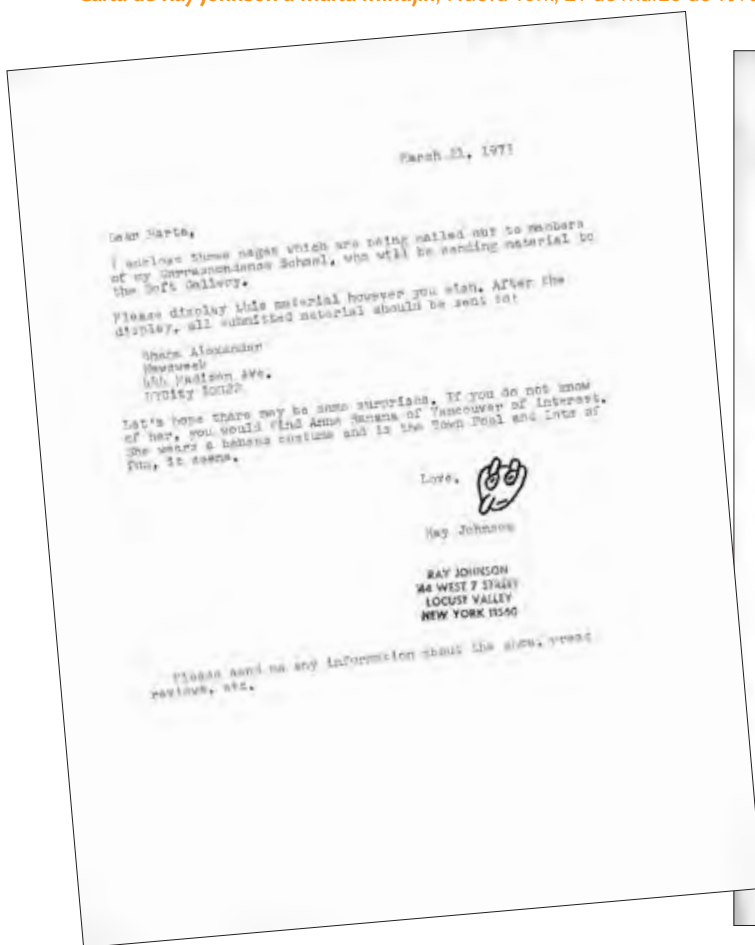
Mis queridos amigos

Recibí su carta Romerito y me preocupé acerca de la larga carta, yo entiendo igual sobre todo si me vieses ahora estoy absolutamente maga, se todo, tiempo y espacio juntos, se casi exactamente que es lo que va a pasar así en poco tiempo pero hoy cuando baje sabía que hoy llegaría esa carta suya y que me diría exactamente eso, a veces me asusto un poco, pero es lindo vivir esto que estoy viviendo, he casi casi eliminado los límites de la abstracción en mi sistema de pensamiento y las posibilidades de resultan menos limitadas, pienso creo 14 horas por día me dedico a pensar e inventar cosas sin preocuparme demasiado de hacerlas, estoy muy muy contenta, sintiendo todo subversivamente revolucionario, utilizando viejos terminos, es mas una forma de revolucion en las ideas y en la constante reflexion del hombre sobre la cultura, estoy leyendo mucho mucho y pensando paralelamente todo el tiempo, he creado 4 proyectos de los cuales hay probabilidades que salgan dos antes que me vaya o el del Whitney museo quizas en abril proximo para cuyo caso volveria por dos meses para hacerlo, casi produci un disco pero era demasiado complicado y ahora estoy en febril organizacion de un festival de cine en central Park, le mando junto con esta, una copia de la carta para el Parque, una copia del proyecto para el Whitney y otra de la boutique, con lo de hacerven 33AS absolutamente todo, lo que quiera luego de esta experiencia, densísima que vivo con gente con realmente lo mas underground ahora las cosas que veo todo todo servira para hacer cualquier cosa que ustedes

quiera en Nueva York, piense usted piense en algunos de estos proyectos, en desde arte, environments acciones, fashion, musica, cine cualquier cosa se la idea fija la podemos conversar cuando llegue que sera en la 1ra semana de junio si si quiere que prepare cosas de aqui, tipo musica maquinas, arte digamelo o que vea artistas cualquier cosa pese al underground siempre ando por galeria y talleres y se perfectamente lo que pasa Cre o Ola como les va que ganas que tengo de verlos muchas muchas y de comer esos deliciosos Bifes hechos por las manos del grande y santo los extraño...muchos besos y abrazos

Marta

Carta de Ray Johnson a Marta Minujín, Nueva York, 21 de marzo de 1973.



218

21 de marzo, 1973

Querida Marta,
Te adjunto tres páginas que estoy enviando a los miembros de mi Escuela de Correspondencia, que van a mandar material a la Soft Gallery.

Por favor exhibí el material como quieras. Después de su exhibición, todo el material entregado tiene que enviarse a:

Shana Alexander
Newsweek
444 Madison Ave.
NYCity 10022

Esperemos que haya algunas sorpresas. Si todavía no la conocés, creo que te va a interesar Anna Banana de Vancouver. Usa un traje de banana; es la bufona del momento y muy divertida, al parecer.

Cariños,
Ray Johnson

Por favor mandame cualquier información que tengas del espectáculo, artículos de prensa, etc.

Estás invitado al primer encuentro del Club Marcel Duchamp el 23 de abril a las 7 p.m. en la Iglesia de la Santa Trinidad, 341 Este, calle 87, Nueva York.

El papel de Teeny Duchamp lo interpretará Ultra Violet.

FUNDADA EN 1938

CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO

MIEMBRO DE LA UNION
INTERNACIONAL DE EDITORES

AV. BELGRANO 1580 - 8º, PISO
TEL.: 38-8383
1093 CAPITAL

Buenos Aires, 2 de diciembre de 1983

COMUNICACION URGENTE

Estimado Consocio:

La artista plástica MARTA MINUJIN se ha propuesto realizar una réplica del Partenón de Grecia en la Avenida 9 de Julio y Marcelo T. de Alvear.

Las 48 columnas, cuyas medidas responderán a la mitad de las reales, se estructurarán en hierro y alambre, para cubrir las con libros.

La obra estará expuesta desde el 9 de diciembre hasta el 14 de mismo mes, fecha en que los libros serán destinados en primer lugar a 28 Bibliotecas Municipales y luego al público.

La CAMARA ARGENTINA DEL LIBRO, sensible a toda manifestación que signifique la promoción del libro y la divulgación de la cultura, se apresura a informar a sus asociados, para hacer posible la participación de todos aquellos que así lo deseen.

Rogamos a los interesados consultar el martes próximo por la mañana a los teléfonos 38-9277 o 38-9253 sobre el lugar adónde deben remitir los libros.

Aprovechamos para saludar a los señores consocios muy cordialmente



Ricardo L. de Zavalía
Prosecretario



Hugo Alberto Brik
Vicepresidente 1º



LISTA DE OBRAS

OBRAS EN EXPOSICIÓN WORKS IN EXHIBITION

Nota: A menos que se indique lo contrario, todas las obras pertenecen a la colección de la artista.

Note: Unless otherwise indicated, all works belong to the collection of the artist.

Pinturas Paintings

1. *Las 4 Estaciones de Vivaldi*, ca. 1959
[Vivaldi's Four Seasons]
óleo sobre tela
[oil on canvas]
130,5 x 151 cm
2. *Mancha*, 1960
[Stain]
óleo y cola de carpintero sobre tela
[oil and carpenter's glue on canvas]
90 x 110 cm
Colección Miguel Fuks, Buenos Aires
3. *Movimiento interior*, 1960
[Interior Movement]
arena, pigmentos, cartón, laca a la piroxilina, tiza y cola de carpintero sobre tela
[sand, pigments, cardboard, pyroxylin shellac, chalk and carpenter's glue on canvas]
60 x 80 cm
Colección Lilian y Mario Roderó, Buenos Aires
4. *Música acuática de Haendel*, 1960
[Haendel's Aquatic Music]
óleo sobre tela
[oil on canvas]
135 x 162 cm
5. *Testimonio para una joven tumba*, ca. 1960-1961
[Testimony for a Young Grave]
óleo y materiales diversos sobre chapadur
[oil and assorted material on hardboard]
130 x 160 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires

6. *Sin título*, 1961
[Untitled]
laca a la piroxilina, arena, pigmentos y cola de carpintero sobre chapadur
[pyroxylin shellac, sand, pigments and carpenter's glue on hardboard]
150 x 179 cm

7. *Abstracción*, ca. 1961-1962
[Abstraction]
cartones y laca a la piroxilina
[cardboard and pyroxylin shellac]
85 x 45 cm
Colección particular

8. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
arena, laca a la piroxilina, tiza y cola de carpintero sobre chapadur
[sand, pyroxylin shellac, chalk and carpenter's glue on hardboard]
100,5 x 100 cm

9. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
arena, laca a la piroxilina, tiza, cola de carpintero y pigmentos sobre tela
[sand, pyroxylin shellac, chalk, carpenter's glue and pigments on canvas]
126 x 150 cm

10. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
cartones y laca a la piroxilina
[cardboard and pyroxylin shellac]
66,7 x 101,3 x 4 cm

11. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
cartones, laca a la piroxilina y pintura sobre cartón
[cardboard, pyroxylin shellac and paint on cardboard]
80 x 100 cm

12. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
cartones, laca a la piroxilina y pintura sobre cartón
[cardboard, pyroxylin shellac and paint on cardboard]
60 x 120 cm

13. *Sin título*, ca. 1961-1962
[Untitled]
cartones, laca a la piroxilina, pintura, tiza y cola de carpintero sobre cartón
[cardboard, pyroxylin shellac, paint, chalk and carpenter's glue on cardboard]
72 x 90 x 8 cm

14. *Freaking on Fluo*, 2010
collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela
[collage of canvases painted with acrylic and tempera on canvas]
políptico de 4 paneles
[4-panel polyptych]
240 x 480 cm
Colección MACBA, Museum Art Center Buenos Aires

Obra sobre papel Works on paper

15. *Diarios Underground*, 1968
[Underground Diaries]
(12 dibujos) [(twelve drawings)]
lápiz de color, birome y marcador sobre papel
[color pencil, pen and marker on paper]
ca. 34 x 20 cm cada uno [each]
Colección particular
[Private collection]

16. *El gol*, ca. 1969
[Goal]
técnica mixta sobre papel encolado sobre cartón
[mixed media on glued paper mounted on cardboard]
66 x 63 cm
Colección particular
[Private collection]

17. *El gol*, ca. 1969
[Goal]
técnica mixta sobre papel encolado sobre cartón
[mixed media on glued paper mounted on cardboard]
71 x 72 cm
Colección particular
[Private collection]

18. *Sin título (Viaje de LSD)*, 1970
[Untitled (LSD Trip)]
de la serie *Dibujos psicodélicos*
[from the *Psychedelic Drawings* series]
tinta y marcador sobre papel
[ink and marker on paper]
73 x 62,5 cm
Colección Lilian y Mario Rodero

19. *Buenos Aires, hoy ya!*, 1971
[Buenos Aires, Right Now!]
impresión sobre papel montado
sobre cartón
[print on paper mounted on
cardboard]
43,3 x 58,4 cm

20. *Arte agrícola en acción*, 1977
[Agricultural Art in Action]
serigrafía
[silk screen]
edición [edition] 10/30
70,5 x 50,5 cm

21. *El Obelisco acostado*, 1978
[The Obelisk Lying Down]
tinta china sobre papel vegetal
[Indian ink on vegetable paper]
69,7 x 99,5 cm

22. *El Obelisco acostado*, 1978
[The Obelisk Lying Down]
tinta china sobre papel vegetal
[Indian ink on vegetable paper]
70 x 102,4 cm
Cortesía Henrique Faria Fine Art,
New York.
[Courtesy of Henrique Faria Fine Art,
New York]

23. *Estructura tubular*, 1979
[Tubular Structure]
copia sobre papel
[copy on paper]
69,5 x 99,5 cm

24. *Carlos Gardel de fuego*, 1981
[Carlos Gardel on Fire]
tinta sobre papel vegetal
[ink on vegetable paper]
68,8 x 99,7 cm

25. *El Obelisco de pan dulce*, 1981
[The Obelisk in Sweet Bread]
tinta sobre papel vegetal
[ink on vegetable paper]
99,2 x 69,7 cm

26. *Partenón inclinado*, 1983
[Leaning Parthenon]
lápiz sobre papel
[pencil on paper]
50,5 x 69,8 cm

27. *Plazoleta Tucumán*, 1983
[Tucumán Square]
lápiz sobre papel de calco
[pencil on tracing paper]
49,5 x 70 cm

28. *Mitos universales de arte de
participación masiva*, 1985
[Universal Myths of Mass
Participation Art]
copia heliográfica
[heliographic copy]
65 x 103 cm

Fotografías Photographs

29. *El pago de la deuda externa
argentina con maíz, "el oro
latinoamericano"*, 1985
[Paying the Foreign Debt in Corn,
"the Latin American Gold"]
tres fotografías color de la
fotoperformance de 12 tomas
[three color photographs of the
photo-performance (twelve shots)]
135 x 126 cm cada una [each]
Colección Eduardo F. Costantini,
Buenos Aires

Esculturas Sculptures

30. *La Victoria cayendo*, 1981-2002
[The Winged Victory Falling]
bronce con pátina florentina
[bronze with Florentine patina]
72 x 100 x 45 cm
edición [edition] 1/6

31. *Venus de Milo cayendo*, 1986-2006
[Venus de Milo Falling]
bronce patinado
[patinated bronze]
93 x 100 x 28 cm
edición [edition] 1/6

Colchones Mattresses

32. *Sin título*, 1962-2010
[Untitled]
(reconstrucción)
[reconstruction]
colchones, cartón, enduido y pintura
[mattresses, cardboard, patching
plaster and paint]
200 x 135 x 105 cm

33. *Colchón (Eróticos en Technicolor)*,
1964
[Mattress (Erotics in Technicolor)]
acrílico sobre tela de colchón y
gomaespuma
[acrylic on mattress fabric and foam
rubber]
160 x 88 x 24 cm
Colección Museo Nacional de Bellas
Artes, Buenos Aires

34. *Colchón (Eróticos en Technicolor)*,
1964-1985
[Mattress (Erotics in Technicolor)]
acrílico sobre tela de colchón y
gomaespuma
[acrylic on mattress canvas and foam
rubber]
150 x 87 x 54 cm
(obra reconstruida por Minujín para
la exposición *Recordando al Di Tella*,
Fundación San Telmo, 1985)
[(work reconstructed by Minujín for
the exhibition *Recordando al Di Tella*,
Fundación San Telmo, 1985)]
Colección particular
[Private collection]

35. *¡Revuélquese y viva!*, 1964-1985
[Wallow Around and Live!]
objeto-ambientación con colchones
policromados y madera
[object-environment with

polychromatic mattresses and wood]
220 x 275 x 190 cm
(obra reconstruida por Minujín para la exposición *Recordando al Di Tella*, Fundación San Telmo, 1985)
[(work reconstructed by Minujín for the exhibition *Recordando al Di Tella*, Fundación San Telmo, 1985)]
Colección particular
[Private collection]

36. *Batido Technicolor*, 2006
[Technicolor Shake]
témpera sobre tela de colchón
[tempera on mattress canvas]
155 x 105 x 50 cm
Colección particular
[Private collection]

37. *Colchones*, 2006-2010
[Mattresses]
témpera y acrílico sobre tela de colchón, gomaespuma y neón
[tempera and acrylic on mattress canvas, foam rubber and neon]
medidas variables [dimensions variable]

38. *Amor a primera vista*, 2006-2010
[Love at First Sight]
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
170 x 190 x 50 cm

39. *Ensoñación en fucsia*, 2006-2010
[Daydreaming in Fuchsia]
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
190 x 110 x 60 cm

40. *Soñando en Technicolor*, 2006-2010
[Dreaming in Technicolor]
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
180 x 120 x 60 cm

41. *Trepando al infinito con neones*, 2006-2010
[Climbing Towards Infinity with Neons]
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
200 x 160 x 40 cm

42. *Ensoñación múltiple del martes*, 2007
[Tuesday's Multiple Daydream]
técnica mixta
[mixed media]
160 x 155 x 50 cm
Galería Ángel Guido Art Project

43. *All the lovely people*, 2010
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
230 x 255 x 50 cm

44. *Para hacer el amor inadvertidamente*, 2010
[For Making Love Inconspicuously]
pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
[fluorescent paint, shellac and foam rubber on mattress fabric]
210 x 340 x 60 cm

Soportes varios Various

45. Trajes hippies, ca. 1966-1973
[Hippie Outfits]
Marta Minujín los diseñó y usó durante su período pop y *hippie* en Nueva York (1966-1969); incluyen su primer mameluco dorado, que usó para *Simultaneidad en simultaneidad*, ITDT (octubre de 1966), y los trajes usados en *The Soft Gallery*, Washington (1973).
[These outfits were designed and worn by Marta Minujín during her pop and hippie period in New York (1966-1969); they include her first golden jumpsuit which she wore for *Simultaneity in Simultaneity*, ITDT (October, 1966) and the ones she wore

at *The Soft Gallery*, Washington (1973)].
Medidas varias [Dimensions variable]

46. *Minuphone*, 1967
cabina telefónica electrónica interactiva con secuencia de efectos visuales aleatorios
[interactive electronic telephone booth with sequence of random visual effects]
216 x 72 x 72 cm

47. *Sin título*, 1968
filmínas y diapositivas
[slides and transparencies]
pintura y *collage* sobre PVC transparente
[paint and collage on transparent PVC]
medidas variables
[dimensions variable]

48. *Frac-asado*, 1975
[Looser / Burnt Suit]
traje quemado, caja, hierro y carbón, con corona de hierro y alambre
[burned suit, box, iron and charcoal, iron and wire crown]
146 x 54 x 40 cm
Estrellita B. Brodsky Collection, Nueva York

49. *Partenón inclinado*, 1983
[Leaning Parthenon]
maqueta del trabajo realizada con madera, fragmentos de revistas envueltas en cinta scotch y alambre de fiambreira
[model of the work made in wood, fragments of magazines wrapped in scotch tape and wire mesh]
30 x 31 x 76 cm

Ambientaciones Environments

50. Marta Minujín y Rubén Santantonín
La Menesunda, 1965
[Mayhem]
Ambientación multisensorial y polimatérica compuesta por dieciséis situaciones. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

[Multi-sensorial and poly-material environment with sixteen situations. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires].

Presentación en Malba: recreación que incluye: video (D); ambientación (dormitorio con pareja en la cama); documentación en vitrina.

On exhibition at Malba: recreation including video (D), environment with couple in bed, documents in vitrine.

51. *El Batacazo*, 1965-1966

[The Long Shot]

Ambientación a partir de cuatro situaciones en la cual se emplearon neón, hule, vidrio, madera, tobogán, abejas y conejos.

[Environment with four situations with neon, rubber, glass, wood, slide, bees and rabbits.]

ca. 3 x 5 x 7 m

Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires (1965), y Bianchini Gallery, Nueva York (1966)

Presentación en Malba: recreación que incluye: video (E); ambientación con neones y proyección a piso de fotografías; gigantografía.

On exhibition at Malba: recreation including film (E), environment with neons and floor projection of photographs; photo enlargement.

52. *Minucode*, 1968

Ambientación con proyección de films que registraron los cócteles con personalidades del arte, la moda, la política y los negocios realizados entre el 20 y el 23 de mayo de 1968, y el registro del *Light Show*.

[Environment with the projection of films showing cocktail parties attended by major figures from the worlds of art, fashion, politics and business held between May 20 and 23, 1968, and the recording of the *Light Show*.]

Presentación en Malba: ambientación con cuatro videoproyecciones (G).

On exhibition at Malba: environment with four video projections (G).

53. *Importación-Exportación*, 1968

[Import-Export]

Ambientación y *happening* realizados en el Instituto Torcuato Di Tella entre el 22 y el 31 de julio de 1968, donde intervinieron *performers* y se emplearon luces de colores, humo, *slides*, films, música, fragancias, pósteres y tienda con exhibición de productos *hippies* importados de Nueva York, [Environment and happening held at the Instituto Torcuato Di Tella from July 22 to July 31, 1968, involving performers, colored lights, smoke, slides, films, music, scents, posters and a shop featuring hippie products imported from New York.]

Presentación en Malba: recreación de la ambientación que incluye: piso de goma pintado por la artista; luces negra y estroboscópica; proyección y exhibición de filminas y diapositivas originales [cat. 47]; trajes de la época diseñados por la artista [cat. 45]; empaquetado con diarios y pósteres vintage; ampliaciones fotográficas; obra original sobre papel (cat. 15, 16, 17,18).

On exhibition at Malba: recreation of the environment, including rubber floor painted by the artist; black and strobe lights; projection and exhibition of original transparencies and slides [cat. 47]; vintage outfits designed by the artist [cat. 45]; wallpaper with newspaper and vintage posters; enlarged photographs; original works on paper [cat. 15, 16, 17,18].

54. *200 Mattresses*, 1973 (The Soft Gallery)

Ambientación con 200 colchones, y organización de dos series de eventos de artistas invitados: *It's a Dog's Life*, por Squires, y *The Soft Gallery*, por Minujín. [Environment with 200 mattresses, and the organization of two series of events by invited artists, *It's a Dog's Life* by Squires and *The Soft Gallery* by Minujín]. 5 x 5 x 5 m

Presentación en Malba: reconstrucción de la *galería blanda* con estructuras

tubulares y 180 colchones nuevos; video (J); documentación en vitrina. **On exhibition at Malba:** reconstruction of *The Soft Gallery* with tubular structures and 180 new mattresses; video (J); documents in vitrine.

Acciones, happenings y performances

Actions, happenings and performances

55. *La destrucción*, 1963

[The Destruction]

Acción realizada en la impasse Ronsin de París en la que la artista destruyó sus propias obras. Participaron también Christo, Erik Beynom y Lourdes Castro, entre otros.

[Action carried out at the Impasse Ronsin, Paris, in which the artist destroyed her own works. Christo, Erik Beynom and Lourdes Castro, among others, were also involved.]

Presentación en Malba: video (B)

On exhibition at Malba: video (B)

56. *Suceso plástico*, 1965

[Visual Event]

Acción realizada el 25 de julio de 1965 en estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro en Montevideo, Uruguay.

[Action carried out on July 25, 1965 at the Luis Tróccoli stadium of the Club Atlético Cerro in Montevideo, Uruguay.]

Presentación en Malba: ploteos de prensa y video (C)

On exhibition at Malba: plot prints of press information and video (C)

57. *Simultaneidad en simultaneidad*, 1966

[Simultaneity in Simultaneity]

[*Happening* realizado en los días 13 y 24 de octubre de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires y que contó con transmisiones en vivo en los canales 11 y 13, así como emisiones en Radio Libertad.

[Happening carried out on October

13 and 24, 1966 at the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires. It entailed live broadcasts on television channels 11 and 13, and transmissions from Radio Libertad.]

Presentación en Malba: ambientación con cuatro videoproyecciones (F); mapa del proyecto, de Wolf Vostell; documentación en vitrina
On exhibition at Malba: environment including video-projections (F); map of the project by Wolf Vostell; documents in vitrine.

58. *Sound Happening*, 1972

Happening realizado el 28 de mayo en el Rock Creek Park, Washington D.C. [Happening carried out on May 28, in Rock Creek Park, Washington D.C.]

Presentación en Malba: anuncio de la acción; video (I).
On exhibition at Malba: announcement of the action; video (I).

59. *Interpenning*, 1972

Happening realizado en varias ocasiones en el Art Barn, Washington D.C. (1972), The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York (1972), entre otros. [Happening carried out on several occasions at Art Barn, Washington D.C. (1972), The Museum of Modern Art (MoMA), New York (1972), among others.]

Presentación en Malba: ampliaciones de fotografías documentales que registran la acción en el MoMA; documentación en vitrina.

On exhibition at Malba: enlarged documentary photographs of the action at MoMA; documents in vitrine.

60. *Nicappening*, 1973

Happening realizado el 12 de junio que interrumpió la subasta de Sotheby Parke Bernet de Nueva York. [Happening carried out on June 12 that interrupted an auction at Sotheby Parke Bernet in New York].

Presentación en Malba: ampliaciones de fotografías documentales que registran la acción.

On exhibition at Malba: enlarged documentary photographs of the action.

61. *Kidnapping*, 1973

Ópera-cantata-*happening* realizada el 3 y 4 de agosto, con asistencia de Gary Glover, en el marco del *Summer-garden Program* de The Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York. [Opera-cantata-happening carried out on August 3 and 4, with the assistance of Gary Glover in the framework of the *Summergarden Program* of The Museum of Modern Art (MoMA), New York.]

Presentación en Malba: ampliaciones de fotografías documentales que registran la acción; documentación en vitrina.

On exhibition at Malba: enlarged documentary photographs of the action; documents in vitrine.

62. *Imago Flowing*, 1974

Ópera presentada el 24 de septiembre en el anfiteatro Naumburg Bandshell del Central Park de Nueva York. [Opera presented on September 24 in the Naumburg Bandshell amphitheater in Central Park, New York.]

Presentación en Malba: video (K); fotografías documentales.

On exhibition at Malba: video (K); documentary photographs.

63. Julián Cairol y Marta Minujín
Four Presents: Time Aesthetically Registered, 1974

[Cuatro presentes: El tiempo registrado estéticamente]

Videoperformance realizada el 8 de octubre en la Stefanotty Gallery, Nueva York

[Video-performance carried out on October 8, at the Stefanotty Gallery, New York.]

Presentación en Malba: video (L).
On exhibition at Malba: video (L).

64. *La academia del fracaso*, 1975
[The Academy of Failure]

Acción realizada con la colaboración de Agustín Merello que consistía en una serie de experiencias a lo largo de varios días en torno a la idea del fracaso, inaugurada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires el 26 de septiembre.

[Action carried out in collaboration with Agustín Merello that consisted of a series of experiences around the notion of failure over the course of several days; the action opened at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) in Buenos Aires on September 26.]

Presentación en Malba: ampliaciones gráficas de documentación original; *Frac-asado* [cat. 48]; video (M).

On exhibition at Malba: enlarged original documents; *Frac-asado* [Looser / Burnt Suit] [cat. 48]; video (M).

65. *Comunicando con tierra*, 1976
[Communicating with Earth]

Acción que involucró la extracción de tierra de Machu Picchu y un video proyectado en el interior de un nido de hornero gigante, presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires.

[An action by which the artist removed soil from Machu Picchu, which she later presented at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires, through a video projected inside an enormous mud nest]

Presentación en Malba: video *Autogeografía* (N); ampliaciones de fotografías.

On exhibition at Malba: video *Autogeografía* [Autogeography] (N), enlarged photographs.

66. *Espi-Art*, 1977

[Spy-Art]

Instalación-exposición de dieciséis escenas en progresión creadas por los artistas [installation-exhibition of sixteen scenes created by the artists] Aubele, Bénédict, Bonani, Bonino,

Borovio, Bueno, Caldini, Cantamessa, Costa, Chabán, Federman, Forte, García Urriburu, Glusberg, Grupo Aquí Federico, Grupo AYM, Grippo, Hirsch, Jalí Larsen, Mackintosh, Marechal, Marotta, Medina, Minujín, Peralta Ramos, Reidel, Risuleo, Rubistein, Smoje, Testa y Wells. Galería Birger, Buenos Aires.

Presentación en Malba: video (O).
On exhibition at Malba: video (O).

67. *Arte agrícola en acción, 1977-1979*
[Agricultural Art in Action]
Acción compuesta de tres performances diferentes:
[Action that entailed three different performances:]

a- *Repollos, 1977*
[Cabbages]
Performance realizada el 29 de septiembre en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
[Performance carried out on September 29 at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.]

b- *Toronjas, 1977*
[Grapefruits]
Performance realizada el 26 de noviembre en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de Ciudad de México.
[Performance carried out on November 26 at the Museo Universitario de Ciencias y Artes, Mexico City.]

c- *3.000 naranjas, 1979*
[3,000 Oranges]
Performance realizada el 9 de abril en el Centro de Artes y Comunicación (CAyC), Buenos Aires.
[Performance carried out on April 9, at the Centro de Artes y Comunicación (CAyC), Buenos Aires].
Presentación en Malba: ampliaciones de fotografías; serigrafía [cat. 20].
On exhibition at Malba: enlarged photographs; silk screen [cat. 20].

68. *El Obelisco acostado, 1978*
[The Obelisk Lying Down]
Construcción de un obelisco recostado y televisores con proyecciones dentro.
[Construction of a reclining obelisk and television sets with projections inside].
Presentación en Malba: gigantografía de la instalación en Brasil; 2 obras sobre papel [cat. 21, 22]; 2 videos (P, Q); fotografías documentales.
On exhibition at Malba: enlarged image of the installation in Brazil; two works on paper [cat. 21, 22]; two videos (P, Q); documentary photographs.

69. *El Obelisco de pan dulce, 1979*
[The Obelisk in Sweet Bread]
Obra de participación masiva realizada sobre estructura tubular de metal recubierta con 10.000 unidades de pan dulce en la Feria de las Naciones en Buenos Aires, del 8 al 18 de noviembre de 1979.
[Work with mass participation on a tubular metal structure covered with 10,000 loaves of sweet bread at the Feria de las Naciones in Buenos Aires, November 8 to November 18, 1979].
Presentación en Malba: 2 obras sobre papel [cat. 23, 25]; ampliaciones de fotografías.
On exhibition at Malba: two works on paper [cat. 23, 25]; enlarged photographs.

70. *La torre de pan de James Joyce, 1980*
[The James Joyce Tower in Bread]
Obra de participación masiva realizada sobre estructura tubular de metal recubierta por paquetes de pan, presentada en *Rosc '80, The Poetry of Vision*, Earlsfort Terrace, University College, y la National Gallery of Ireland, Dublín.
[Work involving mass participation created on the basis of a tubular metal structure whose surface was covered with loaves of bread. Presented at *Rosc '80, The Poetry of Vision*, Earlsfort Terrace, University College, and the National Gallery of Ireland, Dublin.]

Presentación en Malba: ampliaciones de fotografías, video (R).
On exhibition at Malba: enlarged photographs; video (R).

71. *Carlos Gardel de fuego, 1981*
[Carlos Gardel on Fire]
Obra de participación masiva en la IV Bienal de Medellín, Colombia.
[Work involving mass participation at the IV Medellín Biennial, Colombia.]
Presentación en Malba: obra sobre papel [cat. 24]; video (S); ampliaciones de fotografías.
On exhibition at Malba: work on paper [cat. 24]; video (S); enlarged photographs.

72. *El Partenón de libros, 1983*
[The Parthenon of Books]
Obra de participación masiva en la avenida 9 de Julio de Buenos Aires.
[Work involving mass participation on 9 de Julio Avenue in Buenos Aires.]
Presentación en Malba: maqueta del proyecto [cat. 49]; 2 obras sobre papel [cat. 26, 27]; video (T); documentación en vitrina.
On exhibition at Malba: project model [cat. 49]; two works on paper [cat. 26, 27]; video (T); documents in vitrine.

73. *Operación perfume, 1987*
[Operation Perfume]
Performance realizada en la avenida 9 de Julio de Buenos Aires.
[Performance on 9 de Julio Avenue in Buenos Aires.]
Presentación en Malba: video (U).
On exhibition at Malba: video (U).

74. *Rayuelarte, 2009*
[Hopscotchart]
Obra de participación masiva en homenaje a Julio Cortázar: 120 rayuelas multicolores de 8 x 2 m cada una.
[Work involving mass participation; 120 multicolored hopscotch boards in homage to Julio Cortázar, 8 x 2 m each.]
Presentación en Malba: video (V).
On exhibition at Malba: video (V).

Documentación audiovisual
Documentary Films

A. *Marta Minujín 1961-63* (2010)
Montaje fotográfico [Photo Montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
DVD, 16:9, sin sonido [Without sound]
Duración [Duration]: 3' 35"

B. *La destrucción, 1963* (2010)
Montaje fotográfico [Photo Montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
Fotografías [Photographs]
Shunk-Kender © Roy Lichtenstein
Foundation, Pompidou archive.
DVD, 4:3, con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 3' 03"

C. *Suceso plástico, 1965* (2010)
Relato de la artista [Artist's account]
Realización [Filmmaker]: Daniela
Muttis
Cámara [Camera]: Diego Boulliet
DVD 16:9, con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 2' 35"

D. *La Menesunda, 1965*
Documental [Documentary]
Realización [Filmmaker]: Leopoldo
Maler
DVD (original: 16 mm) 4:3, sin sonido
[without sound]
Duración [Duration]: 5' 20"

E. *El Batacazo, 1965* (2010)
Documental de film en Súper 8 digi-
talizado (duración 2' 31") y montaje
fotográfico.
[Documentary on digitalized Super 8 film
(duration 2' 31"), and photo montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
DVD 4:3, con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 3' 43"

F. *Simultaneidad en simultaneidad,*
1966 (2010)
4 Montajes fotográficos [4 photo
montages]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
4 DVD (loop), 4:3, con sonido [with
sound]
Duración [Duration]: 2' 30"

G. *Minuicode, 1968* (2009)
Documental de films Súper 8
digitalizados
[Documentary on Super 8 films]
4 DVD (loop), 4:3, con sonido
[with sound]
Director: Marta Minujín
Duración [Duration]: 16'

H. *Lounge hippie, 1968-1970* (2010)
Documental de 3 films en Súper 8
digitalizados (duraciones: 12' 9",
10' 02", 10' 29")
[Documentary on 3 digitalized Super 8
films (durations: 12' 9", 10' 02",
10' 29")]
Director: Marta Minujín. Edición 2010
[2010 Edition]: Marta Minujín / Daniela
Muttis
DVD, 16:9, sin sonido [without sound]
Duración [Duration]: 3' 30"

I. *Sound Happening, 1972* (2010)
Relato de Marta Minujín [Account
of Marta Minujín]
Realización [Filmmaker]:
Daniela Muttis
DVD, 16:9, con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 2' 52"

J. *Soft Gallery, 1973* (2010)
Documental de film en Súper 8
digitalizado (duración 3'44") y
montaje fotográfico.
[Documentary on digitalized Super 8
film (duration 3'44"), and photo
montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
DVD, 16:9 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 7' 38"

K. *Imago Flowing, 1974* (2010)
Documental de film en Súper 8
digitalizado (duración 4' 04") y
montaje fotográfico.
[Documentary on digitalized Super 8
film (duration 4' 04"), and photo
montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
DVD 16:9 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 5' 52"

L. *Four Presents, 1974* (2010)
Relato de Marta Minujín
[Account of Marta Minujín]
Realización [Filmmaker]:
Daniela Muttis
Cámara [Camera]: Diego Boulliet
DVD 16:9 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 2' 43"

M. *La academia del fracaso, 1975* (2010)
Relato de Marta Minujín [Account
of Marta Minujín]
Realización [Filmmaker]:
Daniela Muttis
Cámara [Camera]: Diego Boulliet
DVD 16:09 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 2' 37"

N. *Autogeografía, 1976*
Film Súper 8 (digitalizado). Formó
parte de la instalación de la acción de
Marta Minujín *Comunicando con tierra*,
en el Centro de Arte y Comunicación
(CAyC), 1976.
[Super 8 Film (digitalized). Was part
of Marta Minujín installation *Comu-
nicando con tierra*, at Centro de Arte y
Comunicación (CAyC), 1976.
Director: Marta Minujín
Cámara [Camera]: Claudio Caldini
DVD 16:9 sin sonido [without sound]
Duración [Duration]: 11' 26"

O. *Espi-Art, 1977* (2010)
Relato de Marta Minujín [Account of
Marta Minujín]
Realización [Filmmaker]: Daniela
Muttis
Cámara [Camera]: Diego Boulliet
DVD 16:09 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 2' 16"

P. *El Obelisco acostado, 1978*
Film Súper 8 (digitalizado). Formó par-
te de la instalación de Marta Minujín,
El Obelisco acostado, I Bienal Latino-
Americana de San Pablo, 1978.
[Super 8 Film (digitalized). Was part of
Marta Minujín installation *El Obelisco
acostado* [The Obelisk Lying Down]
during the I Latin American Biennial in
São Paulo, 1978.]

DVD 16:9 sin sonido [without sound]
Duración [Duration]: 1' 34"

Q. *El Obelisco acostado, 1978* (2010)
Documental de film en Súper 8 digitalizado y montaje fotográfico
[Documentary on digitalized Super 8 film and photo montage]
Edición [Editor]: Daniela Muttis
DVD 4:3 sin sonido [without sound]
Duración [Duration]: 2' 16"

R. *La torre de pan de James Joyce, 1980*
Documental de film en Súper 8 digitalizado
[Documentary on digitalized Super 8 film]
DVD 16:9 sin sonido [without sound]
Duración [Duration]: 4' 13"

S. *Carlos Gardel de fuego, 1981*
Documental de film en Súper 8 digitalizado
[Documentary on digitalized Super 8 film]
DVD 4:3 sin sonido [without sound]
Duración (ed. 2010) [Duration]: 13' 01"

T. *El Partenón de libros, 1983*
Documental de film en U-matic digitalizado
[Documentary on digitalized U-matic film]
Realización [Filmmakers]: Carlos Dulitzky y Dorita Madanes
DVD 4:3 con sonido [with sound]
Duración [Duration] (ed. 2010): 11' 08"

U. *Operación perfume, 1987*
Montaje fotográfico. Presentado en el marco de la exposición *Un dedo en el río* en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2006.
[Photo montage. Presented at the exhibition *Un dedo en el río* at the Centro Cultural de España in Buenos Aires].
Realización [Filmmaker]: Esteban Álvarez
DVD 16:9 sin sonido [without sound]
Duración (ed. 2010) [Duration]: 2' 31"

V. *Rayuelarte, 2009*
Documental [Documentary]
Realización [Filmmaker]: Daniela Muttis
Cámara [Camera]: Diego Boulliet / Pablo Ahumada
Edición [Editors] Marta Minujín / Daniela Muttis
DVD 4:3 con sonido [with sound]
Duración [Duration]: 3' 13"

Apéndice: esculturas en terraza

Appendix: sculptures at the terrace area

1. *Venus apolliptica triplicándose*, 1993
[Tripling Apolliptical Venus]
bronce patinado
[patinated bronze]
72 x 73 x 38 cm
Colección Lilian y Mario Rodero,
Buenos Aires
2. *Apolo*, 1981-1990
[Apollo]
bronce fundido
[cast bronze]
54 x 42 x 52 cm
3. *Catástrofe de la percepción*, 1981-1990
[Catastrophe of Perception]
bronce fundido
[cast bronze]
51 x 42 x 38 cm
4. *Diacronía, sincronía*, 1981-1990
[Diachrony, Synchrony]
bronce fundido
[cast bronze]
62 x 48 x 30 cm
5. *Éxtasis del esclavo*, 1981-1990
[The Slave's Ecstasy]
bronce fundido
[cast bronze]
37 x 38 x 16 cm
6. *Fenómeno de resonancia*, 1981-1990
[The Phenomenon of Resonance]
bronce fundido
[cast bronze]
75 x 38 x 40 cm
7. *Venus multicolor*, 1981-1990
[Multicolor Venus]
bronce con pátina multicolor
[bronze with multicolored patina]
63 x 67 x 40 cm
8. *Joven helénico fragmentándose*,
1982-1993
[Greek Youth Falling to Pieces]
bronce patinado
[patinated bronze]
85 x 100 x 45 cm
edición [edition] 6/6
9. *Venus fragmentándose y
recomponiéndose*, 1983-2007
[Venus Falling to Pieces and
Coming Back Together]
bronce empavonado
[blue bronze]
110 x 64 x 47 cm
edición [edition] 4/6
10. *Músculos y nieve*, 1993
[Muscles and Snow]
bronce empavonado
[blue bronze]
60 x 40 x 40 cm
11. *Venus fragmentándose en
Technicolor*, 2006
[Venus Falling to Pieces in Technicolor]
bronce con pátina multicolor
[bronze with multicolored patina]
63 x 67 x 40 cm
edición [edition] 1/6

ENGLISH TEXTS

PRESENTATION

Nine years after the opening of Malba, we have finally managed to put to rest a piece of unsettled business: producing a major retrospective of Marta Minujín, an emblematic figure in Argentine art.

Marta is, unquestionably, one of the local artists dearest to the Argentine people; since the 1960s, she has been a famous avant-garde figure due to her bold works with mattresses and the novel environments and happenings which she presented at the Instituto Di Tella. Later, her popularity multiplied with works from the late 1970s involving mass participation and with the colossal *El Partenón de libros* [The Parthenon of Books], which marked the return to democracy in 1983.

Except for a few specialists, the public at large has seen little of Minujín's vast production. She first ventured into the art scene at the age of sixteen; she was twenty-three when she won the Premio Instituto Torcuato Di Tella (1964), and she has been in action non-stop since then. She is still a tireless, highly professional and well-organized worker who has carried out countless projects in prestigious venues the world over. She has always been recognized and supported by the most influential art critics, and connected to other major artists from Argentina and abroad. Indeed, she has worked on many interesting collaborative projects.

Like earlier retrospectives of the work of Xul Solar, Alfredo Guttero, Víctor Grippo, Jorge de la Vega, Oscar Bony and Guillermo Kuitca, this exhibition of the work of Minujín furthers Malba's attempt to approach 20th-century Argentine art through its most outstanding creators. The curatorial vision of the guest curator, Victoria Noorthoorn, focuses on the most powerful thirty years of Minujín's production (1959–1989), as well as a few more recent works that evidence the breadth of her career. To carry out her ambitious curatorial plan, Noorthoorn worked with a team of collaborators and professional researchers who, under the supervision of the Malba curatorial department, worked directly with Marta Minujín and her assistants. The production process was extraordinary: since very few of Minujín's works are tangible (most of them have been destroyed or were deliberately ephemeral in nature), it was necessary to use a vast amount of archival material (photographs and films), which was re-edited and expanded. Accounts of events were recorded and restorations, recreations and reconstructions performed.

Furthermore, because there was no exhaustive catalogue of Minujín's production, the archival work was critical to putting together the exhibition and this publication, which we hope will become reference material on the subject.

I would like to thank all the private and institutional collectors who have lent works to Malba for this exhibition. It would not have been possible without their support. I would like to express my infinite gratitude to Victoria Noorthoorn and everyone else who collaborated to make this fantastic project possible.

Finally, I applaud Marta Minujín. I admire her entire career, her contagious creativity, her courage in facing challenges, in not settling for the norms and always looking ahead to the future.

Eduardo F. Costantini
President
Malba - Fundación Costantini

THE VERTIGO OF CREATION

by Victoria Noorthoorn

Une métropole c'est avant tout une ville libre, dans ses aspirations, dans ses reflexes. Pas forcément autarcique ou universellement hégémonique ; mais une ville où se ressent plus qu'ailleurs toute atteinte à la liberté du corps et de l'esprit, où la pratique de cette liberté, dans ses restrictions comme dans ses abus, est sujette à une constante redéfinition. Une ville où les intellectuels prennent parti pour telle ou quelle définition de la liberté, où la création artistique est le garant de ce facteur essentiel de la condition humaine. À l'occasion de mes conférences publiques et de mes contacts individuels, combien de fois ai-je senti dans Buenos Ayres battre les pouls de cette liberté! Malheur aux cités qui renoncent, même temporairement, à cette essentielle exigence. [...] La capitale argentine ignore peut-être sa propre province, mais elle sait déjà qu'elle ne peut échapper à son propre destin, qui est à l'échelle du monde¹.

Pierre Restany, "Buenos Ayres et le nouvel humanisme" (1965)

In reading these lines written in January of 1965 by the French critic Pierre Restany (1930-2003) on the cultural excitement that he found in Buenos Aires, I cannot help but think that those words could also be applied to the artistic production of Marta Minujín. Through this analogy, between the vertigo of a major city in the midst of cultural expansion as seen through the eyes of a celebrated art critic, on the one hand, and the pace and breadth of Minujín's work, on the other, I attempt to evidence the complexity and scale that characterized her work starting in the early 1960s and for at least thirty years thereafter, the years that this exhibition addresses. Specifically, I would like to discuss three notions set forth by Restany in this text that prove useful to attempting to tackle Minujín's overall proposal: the capacity for constant redefinition (and its corollary, the resistance to facile categorization), the ability to imagine a destiny on a world scale, and a fundamental conviction of the need to affirm, at every instant, a freedom of body and spirit.

I have chosen these notions to largely guide this text. In keeping with Minujín's own ways of operating, I will occasionally take liberties that interrupt the essay as such, in an attempt to approach the way that the artist toys with time and with knowledge. And so I will allow myself, right at the beginning, a digression: during this last year of work I have learned that *Marta is and is not everything we think she is*. I mean, *Marta is* freedom, maelstrom, self-involvement, celebration, pure creativity and excess. Contrary to what we might imagine, though, *Marta is* also method, precision, rigor, endurance, generosity and critical spirit. She is a self-manager of artistic projects the likes of which Argentina has never before seen. She is also a being whose perception is as vast as few I have known. If she could keep living like a hippie, she would, out of the conviction that freedom in no way contradicts a critical sense. Just the opposite. Fundamental to my agreeing to curate a retrospective that is, by definition, *impossible*, was the possibility of helping to bring Minujín's critical thinking closer to a large audience, that is to a great extent unfamiliar with her investigations, partly due to the paucity of exhibitions of her work in Argentina—i. e. the last major Minujín exhibition was held at the Museo Nacional de Bellas Artes at the initiative of Jorge Glusberg eleven years ago.

Why do I say that this is an impossible retrospective? Because Minujín's universe and past extends every day as the number of past projects and ideas proves never-ending. Indeed, her universe is so complex that it would require numerous retrospectives organized by intellectuals with different visions and tendencies, ages and nationalities, to be able to begin to tackle the density and breadth of her proposals. In this specific exhibition, we are interested in inciting the viewer to take another look at emblematic projects by Minujín, heeding aspects perhaps hitherto unnoticed, and in presenting her lesser known works and projects. In this exhibition and catalogue, we will also attempt to make known the voices of those who have affirmed the importance and pertinence of Minujín's work, mainly Aldo Pellegrini, Rafael Squirru, Germaine Derbecq, Jorge Romero Brest, Restany himself and Jorge Glusberg, to name only a few of those who have firmly endorsed the artist's practice. This exhibition and catalogue do not, then, aspire to cover her entire production, but rather to give rise to a more flexible vision of it so that the viewer and the reader might begin to find hitherto unthinkable dimensions in Minujín's work, dimensions that we hope that other researchers will see as challenges as well as points of departure for future investigations.

One important issue to discuss in this brief introduction is the methodology used for both the exhibition and the catalogue. In both cases, we have used the (few) existing works and, most importantly, to Marta Minujín's own archive. This reflects another characteristic of the artist's work: its fragility. The grandeur of her objects, constructions, environments and actions quickly yields destroyed and ephemeral works, often in a state of ruin, which makes its documentation, photographic and other, crucial. As Minujín herself would say in 1964: "My works last one day, one week or one month. Afterwards. . . it doesn't make any sense for them to endure. That's why there are photos, or films or magnetic tape recordings²." Thus, throughout her life, Marta has kept photos, negatives, films, VHS tapes, newspaper clippings, correspondence, invitations and catalogues on the upper levels of her studio on Humberto Primo Street. She

¹ Pierre Restany, "Buenos Ayres et le nouvel humanisme," *Domus*, Milano, no. 425, April of 1965. "A metropolis that is, above all else, free in its aspirations, in its reflections. It is not necessarily self-governed or universally hegemonic; it is, rather, a city where one feels, more than elsewhere, that everything conspires for freedom of the body and of the spirit, where the practice of that freedom, its restrictions and abuses, is subject to constant redefinition. It is a city where intellectuals take sides for one definition of freedom or another, where artistic creation is the guarantee of that critical aspect of the human condition. At my public lectures and in my personal contacts, how often have I felt that pulse of freedom beating in Buenos Aires! There are cities that do not recognize, even temporarily, this essential exigency. . . The capital of Argentina might ignore its own origin, but it cannot escape its world-scale fate."

² In Fanny Polimeni, "La muchacha del colchón," *Para Ti*, Buenos Aires, December 22, 1964.

has destroyed some of them. Others, she has gathered alongside old paintings and drawings and the remains of objects. There is no cataloguing or organicity; they are simply placed there amidst dust, cardboard boxes, old newspapers, the fringe of the chandeliers of the once grand house that used to belong to her parents. An embodiment of the past, this is a section of the house that the artist keeps at a safe distance and hardly visits.

Only three years ago, Fundación Espigas, under the direction of Mauro Herlitzka, began the process of cataloguing the numerous pieces in the archive. On the basis of this partial cataloguing, my assistant, Jimena Ferreiro Pella, and I set out to order and classify the documents that had yet to be catalogued in order to then undertake the task of editing the images and documents for both the exhibition and the catalogue. Both projects, then, are fruit of that effort and, as such, they set out to perform another impossible task: recover information about dynamic works overwhelmingly conceived to be *experienced by a viewer*, that is, works for which direct *experience* was decisive. In both the exhibition and the catalogue the passage of time will be evident to the viewer: while we have digitalized films and one thousand images, many of them bear signs of the years that have gone by. I mention this because confronting the past is an aggressive act for an artist who always wagers on the present. To the historian's eyes, though, it is fascinating to witness the way in which an image evidences a specific historical development vis-à-vis the flow of time.

This text is laid out such that it dialogues with the other sections of the catalogue developed by our research team. That is, in the course of reading it, one might consult, for instance, the *Biography* by Javier Villa and *Bibliography* by Cristina Blanco located at the end of the book or, if one wanted more detailed descriptions of the projects, the *Works* section with texts by Jimena Ferreiro Pella. Lastly, as a complement to this essay, the *Documents* section provides access to some of the documents cited herein, as well as other historical texts that we deem pertinent to the projects discussed.

The exhibition begins with two oil paintings, *Las 4 Estaciones de Vivaldi* [Vivaldi's Four Seasons] (ca. 1959–1960) and *Música acuática de Haendel* [Haendel's Aquatic Music] (1960), produced when Minujín, still a teenager, sat in on classes at the Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova in Buenos Aires. These early pseudo-Futurist works soon got the attention of the critic Aldo Pellegrini. To make them, Minujín drew inspiration from Bach, Sibelius and Vivaldi, as well as the French artist Francis Picabia (1879–1953); they were largely born of her attempt to represent movement. They were among the works not destroyed when, in another phase and contemptuous of works she now deemed anachronic, Minujín destroyed many.

238

From 1960 to 1964, her production was vertiginous: a series of stages that reflected her unbridled search to find her place in art. As she herself wrote in 1961: "We are not here to justify or give into anything, but rather to choose, go crazy, take boundless risks until finding 'our own image'."³ Following the aforementioned paintings came a good number of works that are now in a state of ruin in which Minujín gradually simplified the forms until, between 1960 and 1961, she arrived at an Informalist abstraction characterized by large surfaces of material barely marked by a very few curved incisions. She presented these works in May of 1961 at the Lirolay gallery, an avant-garde venue then directed by Germaine Derbecq. Also early works, these pieces are of interest not due to the skill that they betray but because of the way that they evidence two situations. First, they constitute a fundamental link in a sequence of works that would lead Minujín to find her own path. Second, because they evidence Minujín's eagerness to absorb the savvy of those around her, who included at that time Jorge López Anaya (1936–2010), one of her professors, an open supporter of Informalism, a movement in which he participated as an artist and critic. Another crucial influence in those years was her so admired and beloved Alberto Greco (1931–1965), who in the streets of Buenos Aires, from the Costanera to the Hotel Lepanto and Bar Moderno, was, by 1959, a critical point of reference for the local Informalist movement with which, like all restless searchers, he would eventually be fed up: "When I arrived from Brazil, it was my dream to found a terrible, powerful and aggressive Informalist movement that opposed decent customs and formality. But the worst side of the movement took over: the decorative and easy side, the one [that produced the sort of work] that cannot stand up to two viewings."⁴ We might conjecture that Minujín sensed the danger of that path when, as part of her vertiginous development in those years, the young artist went from flat Informalist painting (ca. 1960–1961) to work that first entailed subtle relief (ca. 1961) by including small pieces of cardboard from old paint boxes she had handy. Then, in late 1961 and early 1962, during her stay in Paris, her work further evolved as she began incorporating large cardboard boxes she found on the street to works that she then covered in their entirety with black pyroxylin shellac. And I would venture to say that it is through the inclusion of these boxes and the creation of these dark *box-thing-objects* that Minujín first begins to find her own artistic language. Indeed, at this precise juncture two interlinked concerns that would mark her development appeared: first, an interest in straining real space and, as a result thereof, an interest in producing a body of work whose meaning is constructed on the basis of the *viewer's experience*. In fact, several photographs from those years show her testing out ways to get inside the hollows of her works—which Pellegrini would call "construction[s] of apparatus-dwellings in cardboard and collages"⁵—as she strives to take them to the limit, to strain them.

In their attempt to dislocate and destabilize a certain state of things and perception, these works evidence Minujín's resistance to and rejection of the status quo and all forms of categorization. In response to the boxes she exhibited at the celebrated show, also organized by Derbecq, entitled *Pablo Manes. Sculptures. Période parisienne 1921-1946. 30 Argentins de la nouvelle génération* at the Creuze gallery in Paris, a critic of the day stated:

³ Marta Minujín, "Rebelarse contra lo condicionado. . ." Buenos Aires, Galería Lirolay, May of 1961 (pamphlet).

⁴ Alberto Greco cited by Jorge López Anaya, who in turn cited Germaine Derbecq, "Alberto Greco, el mago de Buenos Aires," *Le Quotidien*, 1960.

⁵ Aldo Pellegrini, "La trayectoria de Marta Minujín..." in *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964* (exhib. cat.), Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 1964, p. 32.

Marta Minujín est difficilement classable, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture, cette jeune fille de vingt ans est, sans aucun doute, la révélation de ce groupe de jeunes. Elle fait des reliefs en carton passés à la peinture des carrosseries automobiles, elle traduit avec violence les émotions que lui inspire la vie comme on la juge à vingt ans. Elle peint son monde de couleur sombre, presque noir, mat. Seule, une étrange chose posée sur un trépied, dégouline de couleur rouge: cela s'appelle « le chien mort ». On ne décrit pas une telle forme d'art: on reçoit un choc ou bien on se détourne⁶.

In this same exhibition, Greco presented his *arte vivo*: *30 ratas de la nueva generación* [Live Art: 30 Rats from the New Generation], a work that included thirty live rats. Greco commented that “The Argentines, except De la Vega and Marta [Minujín], thought it was terribly stupid.” He added, in the same letter to Lila Mora: “Marta Minujín has managed to infect us with her tremendous innocence, her love and her vitality like smallpox or, actually, measles. That’s it, she is the focal point of infection in Argentine painting. Her Cubist reliefs were (quite) well liked here⁷.” Greco went on: “We must stand behind Marta Minujín. She is more of a Greco-ist than Greco himself. She is bringing life to the graveyard⁸.” We can only imagine how stimulating it must have been for Minujín to be in constant contact with Greco, who as early as March of 1962 was signing Alberto Heredia in the streets of Paris in what would be his first *Vivo Dito*.

At the same time, in Buenos Aires Rubén Santantonín was investigating how to define a new sort of artwork that was neither *object* (that is, something taken from daily life), nor *artwork* as such (museal), nor *action* (because material). Santantonín was, rather, creating *things* (exhibited in Lirolay in September of 1961) while attempting to define them:

The art-thing does not entail placing objects in the world . . . The thing is the antithesis of the object insofar as it is conceived as an object already endured by man, surrounded, penetrated and even altered by his anguish and, hence, less miserable than objects. That is the case because the thing would appear not to stand before those mute and icy witnesses. The world of objects is cruel to man: things exalt him⁹.

Meanwhile, in Paris, a movement that would soon capture Minujín’s attention was developing: *Nouveau Réalisme* [New Realism], officially founded by Restany in October of 1960 in Yves Klein’s studio. Among the artists who revolved around that movement were Klein (1928–1962), Arman (1928–2005) and eventually Niki de Saint Phalle (1930–2002)¹⁰. According to Restany, these artists engaged in a “poetic recycling of the real of the city, industry and advertising.” Specifically, they investigated

*La passionnante aventure du réel perçu en soi et non à travers le prisme de la transcription conceptuelle ou imaginative. Quelle en est la marque ? L'introduction d'un relais sociologique au stade essentiel de la communication. La sociologie vient au secours de la conscience et du hasard, que ce soit au niveau du choix ou de la laceration de l'affiche, de l'allure d'un objet, d'une ordure de ménage ou d'un déchet de salon, du déchaînement de l'affectivité mécanique, de la diffusion de la sensibilité au-delà des limites logiques de sa perception*¹¹.

239

In fact, the investigations of the artists who embarked on work involving real time and space were varied. Their works were geared towards galleries as well as public space, and included Yves Klein’s dematerialized experiments (1957), Arman’s piles of gas masks (1960), Daniel Spoerri’s painting-traps (1959–1960) as well as his “found” grocery store in Copenhagen that he declared an exhibition in and of itself (1961), Hains, Villeglé and Dufrene’s acts of *décollage*—tearing down posters in public space—(1959), to name a few. Some of these artists exhibited at Galerie J in Paris. About the work she saw there, Minujín would say in a letter to Hugo Parpagnoli dated 1962:

For example, Niki de Saint Phalle constructs awesome white objects. One of them was a huge tractor steering wheel coming out of a canvas stretcher, with a fox trap also stuck on along with some boxes, and I don’t know what else. All of it was covered with white plaster and had paint dripping down . . . But I tell you it was well done, very pictorial and easy to comprehend on a visual level. I liked it a lot.

Reflecting on her own work in relation to this movement, Minujín added: “When you get down to it, I am doing the same thing with my thrown out cardboard boxes. It’s a material that may very well not exist tomorrow—that means not giving any value to the

⁶ Simone Frigerio, “Actualité de l’art argentin,” *Les Beaux-Arts à Paris*, Bruxelles, no. 966, February 23, 1962. “Marta Minujín is difficult to classify; midway between sculpture and painting, this twenty-year-old young woman is, unquestionably, the revelation of this group of young artists. She makes reliefs in cardboard on which she applies auto-body paint. She violently translates the emotions that life provokes in her at the age of twenty. She paints her world in dull dark colors, almost black. Only a strange thing resting on a tripod drips with red: it is called ‘the dead dog.’ Art like this cannot be described: one can only receive its impact or look away.”

⁷ Letter from Greco to Lila Mora, Paris, 1962. Cited by Francisco Rivas, “Alberto Greco (1931-1965). La novela de su vida y el sentido de su muerte,” in *Alberto Greco*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1992, pp. 200 and 204.

⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁹ Rubén Santantonín, notes transcribed from his manuscripts, Fundación Espigas, Buenos Aires. In *La vanguardia informalista*, Jorge López Anaya states that this text was written in 1963.

¹⁰ In addition to Klein and Arman, other members of the group that took shape in October of 1960 included: François Dufrene (1930–1982), Raymond Hains (b. 1926), Martial Raysse (b. 1936), Daniel Spoerri (b. 1930), Jean Tinguely (1925–1991) and Jacques de la Villeglé (b. 1926). The next year, they were joined by Christo (b. 1935), César (1921–1998), Gérard Deschamps (b. 1937), Mimmo Rotella (b. 1918) and Niki de Saint Phalle (1930–2002). The movement lasted twenty minutes or ten years depending on whether its demise is dated at the first dispute between Klein and Hains, twenty minutes after the signing of the Manifesto, or its official “death” in Milan in 1970, on occasion for which the artists present organized a banquet and discovered the sculpture *La Vittoria* by Tinguely.

¹¹ Quote from Pierre Restany’s first “Les nouveaux réalistes” manifesto, April 16, 1960, Milan. “The passionate adventure of the real perceived in itself and not through the prism of conceptual or imaginative transcription. What is its mark? The introduction of a sociological continuation of the essential phase of communication. Sociology comes to the assistance of consciousness and of chance, whether this be at the level of choice or of the tearing up of posters, of the allure of an object, of the household rubbish or scraps of the dining-room, of the unleashing of mechanical susceptibility, of the diffusion of sensibility beyond the limits of its perception.” [Quoted in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, London and Cambridge, Massachusetts, Blackwell Publishers and Basil Blackwell Inc., 1995, p. 711.]

future, which might be a little defeatist. . .¹²” With these words, I believe, Minujín began to identify with and distance herself from a movement with which she had a great deal in common.

Among the aforementioned artists there are at least two characteristics that I believe it is important to bear in mind because they will later play a role in the work of Minujín, who, during this period, started leaving in plain sight the commercial labels on the cardboard boxes in her *box-things* rather than covering them with pyroxylin shellac. First, the insistence on the *used everyday object* as a means to condense *real space* and to refer, through its mere presence, to the subject’s memory of the *experience* that the *lived* object entails¹³. On both sides of the Atlantic, artists re-signified Schwitters’s post-Cubist collage and Duchamp’s readymade¹⁴, while bringing theater and experimentation into the work through *real time*¹⁵. In the words of Restany, “the *anti-art* gesture of Marcel Duchamp has been charged with *positive energy*. . . The readymade is no longer the height of negativity or of polemic, but the basic element of a new expressive repertoire¹⁶.” In keeping with this affirmative quality, the second characteristic of the art of those years is a performative *mode of being* that will be key to Minujín’s large productions. That is, just as in the realm of language a *performative* phrase creates reality when, for instance, two people are bound in marriage by means of a speech act, a *performative* work of art also *creates reality* (rather than simply *referring* to it): it can change, on the level of fact, the state of things¹⁷. This performative quality will become more powerful and resounding in Minujín’s work as it progresses.

During that intense year, 1962, there came a time when the artist found herself “exasperated by the rigidity of the hard reliefs, and so I just took the mattress off the bed [and I put it onto the canvas stretcher] . . . [for me, at that moment] the mattress was the form of something dead that had been alive.” Marta understood that act in terms of a conflict then taking place in Argentina between the *colorados* and the *azules*, two factions of the Argentine army that were fighting over control of the state. In addition to the used mattresses that she found near hospitals, Minujín, in her works from this period, also made use of military caps and boots, and barrels of guns that she obtained at a military warehouse in Avellaneda, on the outskirts of Buenos Aires. These are the works that she exhibited first in the group show *El hombre antes del hombre. Exposición de cosas*, with introduction by Rafael Squirru, and then in November of 1962 in a solo exhibition at Lirolay, with a text and surprising poem by Squirru, then director of the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. At the opening of the show, Minujín explains, there were 80 draftees and military marches were played. In this sense, the event foreshadowed Minujín’s interest in getting media attention through provocation. About this event, she says, “That was the first time I was really, really famous¹⁸.”

I would like to take a moment to discuss briefly Minujín’s proposal for this exhibition and the way that the artist, then only twenty-one years old, viscerally responded to the Argentine situation under the dictatorship of José María Guido¹⁹. There is a duality in her work between, on the one hand, issuing a political commentary and, on the other, seeking media attention. I believe that that duality is structural to much of Minujín’s production, though it has not been duly examined. What I mean is, Minujín’s presence in the media—which she herself has constructed over the years—has created a superficial image of both the artist and her work, and that has on occasion obscured the density and the complexity of her proposals. Nonetheless, the media attention that Minujín has received thanks to her charisma and contagious enthusiasm might have been a *defense mechanism* against the reigning cultural, institutional as well as political contexts at various moments in Argentina. Argentina has been characterized not only by an often challenging socio-political situation, but also by an *institutional vacuum* in terms of support for and exhibition of contemporary avant-garde art. On the basis of this understanding, I hope that this text and this exhibition will incite the viewer and the reader to consider the two sides of Marta Minujín: the media as well as the critical figure; the playful Minujín along with the one that uses humor, sometimes even the grotesque and exaggeration, as strategies by which to resoundingly affirm freedom in a context almost always conservative, if not downright censorial and repressive, depending on the situation of the country at a given moment.

¹² Letter from Marta Minujín to Hugo Parpagnoli, Paris, March 22 [1962]. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires archive. In this long letter quoted by Andrea Giunta in her book *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 192), Minujín states, in relation to the New Realists: “It’s the only thing like that, the only thing new and really different in Paris.”

¹³ Ágnes Berecz suggests this mnemonic component of the object used when she states, in relation to the work of the French artists, that “Not only did their work entail composing, orchestrating and manipulating what was at hand, but, unlike Duchamp’s readymade where the object appeared ostensibly ready to be used, the object works of the *Nouveaux Réalistes* were already used and, as such, full of aesthetic interest.” See Ágnes Berecz, “Encuentros: Sobre Pierre Restany y el *Nouveaux Réalisme*,” in *Nuevos Realismos: 1957–1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 58.

¹⁴ The investigations of the *Nouveaux Réalistes* were not all that different from the ones being carried out in the United States by Robert Rauschenberg (1925–2008)—whose *combines* had done away with any trace of differentiation between painting and sculpture—and Jasper Johns (b. 1930), who under the influence of John Cage and others also re-signified the post-cubist collage and the readymade. It is striking how these two artists, after participating in the Paris Biennial in 1959, returned to New York with the name *Neo-Dadaist*, thus helping to draw out the new map of post-War avant-garde strains.

¹⁵ For instance, the works of Claes Oldenburg (b. 1929), Allan Kaprow (1927–2006), Georges Brecht (1926–2008), Robert Whitman (b. 1935), Al Hansen (1927–1995) and others.

¹⁶ Ágnes Berecz, op. cit., p. 57.

¹⁷ In her recent book, German historian Dorothea von Hantelmann recovers the original use of the term *performative* on the basis of John Langshaw Austin’s analysis in *How to Do Things with Words* (published posthumously in 1962 on the basis of his lectures at Harvard University in 1955). These notions were later reviewed by Jacques Derrida and Judith Butler. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art. The Meaning of Art’s Performativity*, Dijon, Les Presses du réel, and Zurich, JRP|Ringier, 2010.

¹⁸ Conversation with the author, Marta Minujín’s studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

¹⁹ In Argentina, as the foreign reader may not know, there were de facto military governments in 1930–1932, 1943–1944, 1955–1958, 1966–1973 and 1976–1983, after military coups that overthrew constitutional governments. In the period from 1958 to 1966 that we are discussing, there was not a real democracy, since the Peronist Party was banned. During this period, there were three presidents: Arturo Frondizi, from March 1, 1958 to March 29, 1962, when he was ousted; José María Guido, who was empowered by a military junta, followed, and stayed in power until October 12, 1963. He was followed by the democratically elected Arturo Humberto Illia, who was ousted on June 28, 1966 by what was called the “Revolución Argentina” that would put General Juan Carlos Onganía in power.

Obsessed with the idea of breaking with any and all convention and norm, when Minujín returned to Paris she pushed her investigations with *used mattresses* to the limit. To that end, she would drag old mattresses and cardboard boxes that she found on the streets of Paris to her studio, where she had prepared—as best she could, because as her letters explain she barely had enough money to get by—a battery of homemade disinfectants. She began working on joining mattresses and pieces of cardboard to make new constructions that she would occasionally mount on canvas stretchers or place in front of “easels to keep them up.” She presented these works in a group show with the Portuguese artist Lourdes Castro and the Venezuelan Alejandro Otero held at her studio on rue Delambre. The catalogue to the exhibition announced: *Le jour de la fermeture à 19h. Marta Minujín détruira ses oeuvres*. This action, which would go down in history as *La destrucción* [The Destruction] [p. 51], took place on June 6 in the famous Impasse Ronsin in Paris, an empty lot that once housed the studio of Brancusi and that Niki de Saint Phalle, Tinguely and Larry Rivers, who had studios nearby, made available to Minujín. José-Augusto França wrote the following lines about Minujín in the catalogue:

*Pour que le monde se repose, la jeune Marta Minujín lui offre ses matelas. Mais c'est un piège, car ses énormes constructions répugnent à nos gestes quotidiens – amas informes de torchons et de coussins pourris, objets de l'inconfortabilité la plus totale... Décor qu'on imagine bougeant sur une scène, comme un organisme monstrueux que la vermine possède, il l'a déjà été un jour, à Buenos Aires; il pourra encore l'être dans l'espace trop réel où l'on fait semblant d'attendre Godot. Dans le jeu dangereux de la négation de l'art, Marta Minujín a introduit une dimension qui risque d'être la dimension totale: personne n'est allée aussi loin qu'elle dans sa démarche de décrier les choses qui appartiennent à l'homme. Ces objets-objets sont au bout de la nuit, en fin de la partie. Est-ce nécessaire; est-ce assez? De quel droit jugeons-nous?*²⁰

“The dangerous game of negating art” was a component of several proposals from those years. In his first *New Realism* manifesto Restany stated that the affirmation of his proposals was based on a fundamental recognition: *Nous assistons aujourd'hui à l'épuisement et à la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles [...] La peinture de chevalet [...] a fait son temps*²¹. In Berlin, the Fluxus movement had begun the year before and its principles, as put forth by Georges Maciunas, included:

Anti-art is life, is nature, is true reality—it is one and all . . . If man could experience the world, the concrete world surrounding him (from mathematical ideas to physical matter) in the same way he experiences art, there would be no need for art, artists and similar “nonproductive” elements²².

In Buenos Aires, the critic Aldo Pellegrini stated in the introduction to the *Arte destructivo* exhibition held in November, 1961, that presented, among other things, neglected and ruined objects:

All destruction releases an enormous amount of energy. Due to that dynamic effect, that drive, destruction lays the bases for all future creation . . . And this destruction carries the weight of multiple contents. Destroying an ugly, monstrous, meaningless or false object means destroying rotten and anti-human civilization, or a lifeless, castrating zone, or a bound and anguish-inducing morality, or ossified cultural prejudices. For the artist, destruction always partakes of absolute freedom²³.

In the catalogue that announced *la destrucción* in Paris, França spoke of how Minujín took to the limit the denigration of *objects* and the crude exhibition of reality on the basis of the *assemblages* that she had built in her studio, which included not only mattresses and pillows but also rags and other dirty and worn elements. The text, though, was written *before* the young artist took her proposal to the limit, that is, before she *destroyed* her works. Immediately after the show, Minujín put her constructions in an empty lot and, as planned (and announced in the catalogue and fliers that the artist had left in museums and galleries), invited fellow artists to intervene and destroy them with axes. (One of the artists who participated was Christo, who tied Minujín to one of her mattresses.) The destroyed works were later set fire while the artist, released from Christo's wrap, set free hundreds of birds and rabbits that ran, terrified, amidst the viewers. Minujín states:

I felt and affirmed that art was much more important to the human being than the immortal tradition framed at museums and galleries that only cultivated people had access to. For me, art was a way of intensifying life, of impacting the viewer, shaking [him] up, removing [him] from inertia. Why, then, would I keep my work? . . . So that it could die in those cultural graveyards? I was not interested in immortality. I wanted to live and make live.

²⁰ José-Augusto França, “Toute boîte a son mystère,” in *Marta Minujín, Lourdes Castro, Alejandro Otero*, Paris, Atelier rue Delambre, May 30 to June 6, 1963. “The young Marta Minujín offers her mattresses so that the world might rest. But that's just a trick, because her enormous constructions are repulsive in terms of our daily actions—shapeless heaps of rags and rotten pillows, wholly uncomfortable objects . . . Sets that we imagine moving across a stage, like a monstrous organism invaded by parasites, as it was one day in Buenos Aires and could well be again in a space quite real where it acts like it is waiting for Godot. Marta Minujín introduces a dimension to the dangerous game of negating art that runs the risk of becoming total: no one has gone as far as she has in terms of eschewing man's belongings. These objects, abject, are at the edge of the night, at the end of the game. Is it necessary? Is it enough? What entitles us to make that judgment?”

²¹ Quote from Pierre Restany's first “Les nouveaux réalistes,” manifesto, op. cit. “We are witnessing today the exhaustion and the ossification of all established vocabularies, of all languages, of all styles . . . Easel painting . . . has had its day.” [Quoted in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), op. cit., p. 711.]

²² George Maciunas, “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art” (1962), in Janet Jenkins (ed.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p. 157.

²³ Aldo Pellegrini, “Fundamentos para una estética de la destrucción,” in *Arte destructivo*, Buenos Aires, Galería Lirloy, 1961.

And, about the end of the action:

The birds flying off along with the rabbits running amidst the people, the mattresses letting of that burnt scent and charred paint [composed] a series of indisputable orgiastic images. The firemen's sirens quickly made us leave the place, and so in a complete state of excitement my first happening came to a close²⁴.

While preparing *la destrucción*, Minujín worked on her first *colchones falsos* [fake mattresses] [p. 54], which she painted in bright phosphorescent colors and sewed by hand. And it is at the juncture of these two activities—the cathartic action at the Impasse Ronsin and the use of strident color in her studio work—that Minujín first became aware of the potential of *spectacle*, another crucial component to her work and, indeed, to art from that time. The need to respond to a growing mass culture and consumption society were part of the brewing cultural mixture at that moment. Indeed, the *Nouveaux Réalistes* would be criticized by two other important neo-avant-garde groups of the time—Lettrism and the Situationist International, in which Guy Debord figured prominently—for the way they investigated and affirmed the *spectacle*. Perhaps more important to understanding the conjunction of factors that came together in Minujín's work in 1964 and 1965 is the development, starting in the 1960s and mostly in the United States and England, of Pop Art, the other great movement of that era. Pop artists had a very precise position on mass culture: they celebrated it while exposing its mechanism of construction and meaning, that is, its codes of enunciation and of communication²⁵. While New Realism and Pop varied considerably, they also converged on certain points: they both entailed conceptual positions on mass culture, using it while also criticizing it by exposing its mechanisms. The movements exposed crude and spent reality on the one hand, and the means of constructing the image on the other. Significantly, at the beginning, advocates of the two movements even considered them part of a larger whole²⁶. I point this out because I believe that Minujín's early work is located at that juncture between these two movements rather than at the specificity that would later define them.

Specifically, the stage that began with Minujín's *colchones falsos* was nourished and constructed in a tense relationship to these two major international movements. Indeed, its power would lie in its distance from them, in its resistance to all categorization. What Minujín did, her operation, consisted of *reconceptualizing, reinventing* an everyday element—in this case the mattress. Rather than presenting it as *used, found and/or worn*, though, the object is *constructed artificially, if manually, and located in the world in another form. By means of its appearance, the object is redefined as the sign of a new spectacle society, of which it partakes*. It is interesting how the critics of the day debated the specificity of these works: *Are they New Realist works or not? Are they Pop art or not?* Oscar Masotta, for instance, seems annoyed by Minujín's early works in his book *El Pop* (based on a seminar that he gave at the Instituto Di Tella in September of 1965), criticizing their spectacle nature. Later, however, in his book *Happenings*, in speaking of *El Batacazo* [The Long Shot] (a work dated 1965–1966), he finally recognized the impossibility of categorizing Minujín:

Rubber, plastic, acrylic, neon, iron, wood, foam rubber: *El Batacazo* largely reflects the Pop principle of heightening awareness of material, which has been selected for the quickness and usefulness ready-made quality of major cities . . . But Marta Minujín has added to these Pop qualities real rabbits and flies which, enclosed in transparent boxes and exposed to neon light, convey the aberrant idea of an intermediate field between the crude and animal world of the senses and the artifices of culture. In my view, the result, with its New Realist spirit, could be defined as Non-Pop²⁷.

What, then, are the situations involving the notion of spectacle present in Minujín's work in and about September of 1965? She had produced and then presented in Buenos Aires a number of different works in the period after the maelstrom of *La destrucción* in Paris. I would like to speak briefly about two happenings and three emblematic series from this period: *Eróticos en Technicolor* [Erotics in Technicolor] and *¡Revuélquese y viva!* [Wallow Around and Live!], which were presented at the 1964 edition of the Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, along with *La Menesunda* [Mayhem], created in conjunction with Rubén Santantonín, and *El Batacazo*, which Minujín presented at the 1965 edition of the Premio Internacional Instituto Di Tella and then in New York, in February of 1966.

For *Eróticos en Technicolor* and *¡Revuélquese y viva!* (1964) Minujín received praise along with criticism from the three international critics on the jury of the Premio Nacional: Restany, a firm defender of her work; North American critic Clement Greenberg, who voted for the work by Emilio Renart, which ultimately received a special prize, and Romero Brest, who voted for Minujín, who therefore received the prize. This meant an invitation to participate in the next Premio Internacional granting the artist an opportunity to exhibit abroad. Minujín chose New York as the place for her next solo exhibition abroad.

¡Revuélquese. . .! [p. 56] was a small environment built entirely from an assemblage of mattresses in different shapes that were sewn together and hand painted. It already envisioned the direct and playful participation of the viewer. Its structure, construction and dynamic resembled *La chambre d'amour* which Minujín and the Dutch artist Mark Brusse had created together in Paris in December and January [p. 55]. Somewhat excessive and even grotesque, this work addressed an almost psychedelic need for liberation of the

²⁴ Marta Minujín, typewritten texts for *La destrucción*, Marta Minujín Archive.

²⁵ For a revealing reading of Pop Art considered from Río de la Plata at that time, see Oscar Masotta, *El "Pop-Art"*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1967.

²⁶ Julia Robinson points out that in 1962 Sidney Janis, director of the Janis Gallery, who had asked Restany to organize an exhibition that was eventually called *The New Realists* and that included European and North American artists, was not yet using the term "Pop" for the American works; he called them "factualist." Robinson cites Janis: "Just as around the world the Abstract Expressionists came to be considered the painters of the 1950s . . . the new factual artists (called Pop artists in England, poly-materialists in Italy, and here, as in France, New Realists) have perhaps already proven to be the ones who will mark the course of the 1960s" (Sidney Janis, *The New Realists*, New York, Janis Gallery, 1962). See Julia Robinson, "Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962," in *Nuevos Realismos: 1957-1962* . . . , op. cit., p. 38.

²⁷ Oscar Masotta, "Tres argentinos en Nueva York," in Oscar Masotta and others, *Happenings*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967, p. 108.

sort more characteristic of two forthcoming happenings: an untitled happening that took place on the television program *La campana de cristal* (on Channel 7, in late 1964) and *Suceso plástico* [Visual Event] (in Montevideo, on July 25, 1965) [p. 64]. The first—with its invasion of bodybuilders, balloons, hens and even horses that “painted” mattresses with buckets of paint tied to their backs—scandalized the show’s host; the second had the same effect on the group at the Club Atlético Cerro soccer stadium that witnessed live hens raining down from a helicopter while fat women chased bodybuilders. The absurdity of both happenings bespeak a Minujín interested in extreme provocation, especially considering how very conservative society was at that time. With these actions, and many others, Minujín, along with a young generation led by Greco, brought the happening genre to Argentina. These artists affirmed their individuality without compromising their determination to be connected to the world²⁸. In addition to their evident provocation, these actions partake of other characteristics I have discussed in relation to Minujín’s work: spectacle, interest in media attention and the need to affirm freedom in the face of conventions, including those of contemporary art from those years.

There was a definite *attitude* amidst the young artists from those years, one that can be felt not only in Minujín, but also in Greco, Santantonín, Renart, Federico Manuel Peralta Ramos (1939–1992), Pablo Suárez (1937–2006), Roberto Jacoby (born 1944) and even Masotta, to name a few. If we take a careful look at their productions, we see that we are before work that dialogues with the contemporary art of the day while also, it would seem, *laughing at* and *mocking* international (as well as national) canons. And in that laughter, in that stance of local self-sufficiency, there is a resistant attitude that affirms a creative independence not far from the one evident in Restany’s statement in January of 1965: *Sur quoi peut se fonder l’autonomie culturelle de Buenos Ayres? D’abord sur l’aménagement d’une distance spirituelle vis-à-vis de Madrid*²⁹. In fact, these artists were hardly concerned with Madrid; their feeling of independence was formulated, rather, in relation to Paris and New York.

If we are to speak of spectacle, provocation and creative independence, we must necessarily speak of *La Menesunda* [p. 66], the work that Minujín and Santantonín conceived and developed together with the collaboration of Suárez, Rodolfo Prayón, David Lamelas (born in 1944), Floreal Amor (1919–1966) and Leopoldo Maler (born in 1937). Presented at the invitation of Jorge Romero Brest, director of the Centro de Artes Visuales of the Instituto Torcuato Di Tella, at that Institute in late May of 1965, the work—which entailed sixteen *situations*—caused a real stir. Thousands went to see it every day (they waited in long lines on Florida Street to then go in, one at a time; a maximum of eight people could be in the work at a given time). The press from the Rio de la Plata region was equally upset, calling the work “foolishness, stupidity” (*La Gaceta*), “regrettable” (*La Nación*), “gratuitous” (*Leoplán*), “decadent” and “in poor taste” (*Marcha*), and “exasperating” (*La Prensa*); its creators were called “crazy” (*Careo*) and “shameless” (*El Eco de Tandil*). Expressing what seemed to be a common sentiment among the newspapers, one journalist wrote, “We feel that they have blatantly pulled our leg” (*Careo*)³⁰. There were, of course, exceptions. Amidst biting words, one critic for the Montevideo-based weekly *Marcha* said, quite accurately: “We believe that *La Menesunda* is just the thing for a milieu as prudish and provincial (in the worst sense of the word, that is, culturally) as ours, at least on certain levels³¹.” Among the few more lucid reviews in the Buenos Aires press, Fermín Fèvre³², from the pages of *El Cronista Comercial*, indicated one of the most fundamental concerns of the work when he said:

... as he moves from cold to heat, from the clearly symbolic to the obscure, from light to darkness, the visitor will continue to play a role that he does not understand. He feels like victim and accomplice, while wearing the proper expression. Whether mocker or mocked, the “viewer” becomes the “participant.” Almost against his own will, he takes part in a game that can only be experienced by playing. Regardless of its anecdotal or external appearance, “La Menesunda” is telling us that the terms of the equation are changing. Who is now the star of the show: the visitors or those who put up the spectacle? Everything would seem to indicate it is the first, or the second in the place of the others . . . Thus it would become even more striking that, against all expectation, “La Menesunda” is not a game for children but rather for adults. Anyone who does not realize this had better not ask where art is, because he runs the risk of finding it in the work itself, that is, in the work’s various situations³³.

In terms of that crucial point—the relationship established between the work of art and the viewer—prior notes for the work indicate:

Unaware of his or her most intimate mechanisms, we would like to turn the viewer inside out, just as a glove. We want the viewer to feel that previously unrecognized needs are recognized, like the need to touch, to listen, to feel art from the inside out as he moves through inner spaces . . . The system of *La Menesunda* contradicts the exhibition of individual works. It removes the viewer from the isolated thing³⁴.

²⁸ In the prologue to his book *Happenings*, published some years later, Masotta, speaking about the history of the happening in Argentina, would say that “there are two names at the center of this brief history: Alberto Greco and Marta Minujín. And it might not be possible to fully understand Marta Minujín without considering her friendship with Greco: the radical affirmation of the value of art in relation to life and the rejection of art in favor of life, as well as an eagerness when it comes to the most recent phases of art history.” Oscar Masotta, *Happenings*, op. cit., pp. 13–14.

²⁹ Pierre Restany, “Buenos Ayres et le nouvel humanisme,” op. cit. “On what can the cultural autonomy of Buenos Aires be founded? First off, on the regulation of a *spiritual* distance from Madrid.”

³⁰ “Algo para locos o tarados,” *Careo*, Buenos Aires, June 2, 1965.

³¹ Alberto Círia, “La Menesunda,” *Marcha* weekly, Montevideo, undated. Article consulted in the Instituto Torcuato Di Tella archive.

³² “Problemas de ‘La Menesunda,’” *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, June 11, 1965.

³³ Fermín B. Fèvre, “Habla ‘La Menesunda,’” *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, May 31, 1965.

³⁴ “Sobre todo nos preocupa el espectador,” typewritten text, undated, Marta Minujín Archive, Buenos Aires.

This is the same point that Minujín emphasizes in several drafts of the invitation to *La Menesunda*, where she says:

La Menesunda is not like exhibitions of paintings and sculptures . . . Since it is not an exhibition or a spectacle there is no artwork or beholder or viewer though there is Art in something unprecedented happening that incites the imagination and salvages time³⁵.

The viewer was dissolved in the work, changing his or her parameters in terms of what could or could not be art. Furthermore, as the work's creators indicated in numerous writings³⁶, the work included references to the art world while also rendering those references almost unrecognizable. Thus, perhaps a well-traveled or knowledgeable visitor—like Germaine Derbecq³⁷—could identify elements of New Realism or Pop Art, or of the theatrical experiments of North American artists Robert Whitman, Allan Kaprow, and even Jim Dine and Claes Oldenburg in New York, works in which “theater did not ‘replace’ sculpture: it was a way of ‘making’ it”³⁸. That is, the work was in keeping with experiments that entailed major ruptures then taking place around the world. At the same time, the *La Menesunda* experience was wholly unprecedented and bold; it was fundamentally local and perhaps a cold slap in the face in the middle of the Buenos Aires winter. But what exactly was *La Menesunda*? It combined Minujín's “New Realist” experiments and her happenings, Santantonín's research into “the thing” and the concerns that arose when these two artists presented Santantonín's first *arte cosa rodante* [art rolling thing] project (whose attempt to “take art to the province and the street”³⁹ did not prosper). In response to Romero Brest's invitation to occupy the back gallery of the Instituto on Florida Street, Minujín recalls:

What did we do? Rubén Santantonín and I walked around [and discussed] creating a thing and the transmission of the soul to the object, which was not an object because an object is more rational. Taking the thing out from within, as Federico Peralta Ramos would say, “I have a something inside that is called whatsit, whatsit, whatsit.” Anyway, *cosa*, which is a 100% Buenos Aires invention because the concept of “thing” in English was nowhere near it⁴⁰. So, the idea was to reproduce the city. Every day Santantonín and I would walk down Lavalle and Florida streets, and we would think about what abstract sensations we could convey in a limited space within the Instituto Di Tella . . . We came up with the whole project, the maze, at the table upstairs in Florida Garden cafe . . . [for example], Lavalle Street would be synthesized by a neon tunnel with the smell of fried food . . . Now for me the importance of *La Menesunda* . . . [resided in] bringing people from the street into a sphere reserved for the elite, an institution like the Instituto that was, despite everything, conventional . . . and that's when I started with art involving mass participation; non-elitist art, art for everyone⁴¹.

244

El Batacazo [p. 70], Minujín's next work, had similar aims and caused a similar uproar. It was presented first in Buenos Aires in the Premio Internacional at the Instituto Torcuato Di Tella in September of 1965, and then in February of 1966 at the Bianchini Gallery in New York, thanks to the support of Leo Castelli, who was associated with Bianchini at that time. A large and transparent architectural structure that could be walked through, the work attempted to “synthesize the daily life of Argentines” and to celebrate the vertiginous sensation of a great city in motion (to this end, it included neon and rubber, and the buzzing movement of thousands of bees [in the version in Buenos Aires] or flies [in the version in New York] as well as iconographic references to the worlds of rugby, of bon vivants, and consumption). The work also generated a certain annoyance by engaging in an irreverent mockery of the reigning aesthetic canon. Hard to classify as New Realist or as Pop Art, the work was visited by Masotta, who then called it an *object-happening*, that is, an *object* capable of being looked at and grasped as such from the outside, and a “true happening” with all its attendant immediacy, because in walking through it the visitor could not help but *become part* of the work and its enveloping materiality and experience.

By that time—February of 1966—both Masotta and Minujín were interested, not surprisingly, in other questions, specifically the intersection between art and the mass media. As early as January 2, 1966, Masotta wrote to Romero Brest from New York:

As far as news goes, I was surprised to learn that Michael Kirby is making objects. In our anxious minds, going from happenings (especially the ones by Kirby, who had discovered the instrument, or the reality of “the mass media”) to making objects meant a step backwards. Is it? Marta and Jacob[y] would say that it is. I have no idea. . .⁴²

Minujín had arrived in New York in November of 1965, and that is where—through Castelli—she met Roy Lichtenstein, and then Allan Kaprow, Robert Whitman, Kirby himself, as well as Yvonne Rainer, Carolee Schneemann and other major artists of the time who became her close friends. Crucial was her encounter with Kaprow, a fervent advocate of certain characteristics of the happening like *immediacy* or *suchness*, *impermanence*, and a marked *presential* quality which, he sustained, entailed resistance to the growing com-

³⁵ Marta Minujín, “La Menesunda es una creación. . .” typewritten text, Marta Minujín Archive, Buenos Aires.

³⁶ In her book *Vanguardia, internacionalismo y política*, op. cit., p. 212, Andrea Giunta speaks of the numerous sketches for *La Menesunda* created by Rubén Santantonín, whom she largely credits with the conception of the work. Here, I would like to expressly verify the existence of more than fifty typewritten and manuscript texts as well as sketches for *La Menesunda* by Marta Minujín in her archives, currently accessible through the Fundación Espigas. This indicates her crucial and undeniable participation in the conception and development of the project, whose collective nature was emphasized on several occasions by both of its creators.

³⁷ See Germaine Derbecq, “La Menesunda,” *Le Quotidien*, Buenos Aires, June 14, 1965.

³⁸ Julia Robinson, op. cit., p. 35.

³⁹ Conversation with the author, Buenos Aires, August of 2010.

⁴⁰ Minujín is speaking of Santantonín's *art-thing* concept discussed earlier in this text.

⁴¹ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, May 12, 2010.

⁴² Letter from Oscar Masotta to Jorge Romero Brest, New York, January 2, 1966, Instituto Julio E. Payró archive, C23-S6-593.

mercialization of consumer society. Interestingly, there are convergences as well as differences between Minujín's work and the *purism of the happening*, especially considering that Minujín met Kaprow on many occasions and that together they, along with the German artist Wolf Vostell, conceived of the work *Three Country Happening*, that took place in October of 1965. The work entailed each of the participating artists presenting a happening at the same moment in his or her place of residence (Buenos Aires in the case of Minujín, New York in the case of Kaprow and Berlin in the case of Vostell), and then, also in their home city, reproducing the happenings of the other two. Hence, Minujín's proposal—which she clarified was an “*event*” as opposed to a happening—came to be called *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity]. Minujín already perceived the need to focus less on the happening understood as the art of the *immediate* which Kaprow had championed for years and rather on the new universe of intellectual exploration that, on the basis of the writings of Marshall McLuhan, focused on mediations. This work, then, was in keeping with a number of works of *media art* being produced in Buenos Aires, most significantly by Eduardo Costa, Raúl Escari and Roberto Jacoby along with the manifesto *El arte de los medios de comunicación* [Mass Media Art] (1966).

Simultaneidad en simultaneidad [p. 74] was a complex project that revolved around at least three instances. The first, called *Invasión instantánea* [Instant Invasion], took place through the mass media—radio, TV, telephone and post. Approximately one thousand people were “invaded” in their homes for ten minutes by the image of Minujín as she gave instructions on TV (through the Channel 13 program *Universidad del aire*) and the radio (Libertad and Excelsior). As the writer and journalist Bernardo Verbitsky would later describe in the magazine *Confirmado*:

Marta Minujín appeared on the *Universidad del Aire* program and calmly announced that she was invading us and that thousands of people would receive phone calls, letters and telegrams at that moment. Immediately, the journalist Bernardo Neustadt was shown watching television; he stood up to answer the phone and then, telephone in hand, went to open the door, where a guy dressed as a mailman handed him an envelope. The scene was repeated with two gentlemen whose names I don't remember; their telephone cords were so long that they didn't have to put the phone down to answer the door, which would not be possible in my house. I heeded M.M.'s order and I turned on Radio Municipal, but since I did not understand what they were saying and I wanted to keep watching the television, I turned it off. (This time I disobeyed.) Then a car covered with jelly appeared; five guys with long hair were licking it, which seems to have happened in Berlin. And thus the event organized by M.M. came to an end⁴³.

And so the writer described the end of the *event*, which took place on Monday, October 24 in the media, and in the homes of thousands of people who had been invited to turn on their TVs at midnight, and then be contacted via radio, telephone and post. At the same time, here Verbitsky speaks of another instance of *Simultaneidad*. . . : the enactment of Kaprow's happening, which the television indicated as very probably happening in New York (and not in Berlin). Vostell's happening, scheduled to take place in Berlin and in Buenos Aires, was also broadcast. In any case, though these happenings were supposed to take place in three cities at the same time, that only happened in Buenos Aires, due to the perseverance and management of Minujín, who was therefore able to foster the fiction of *simultaneity*⁴⁴.

This was, as Verbitsky indicates, the end of the *event*. Nonetheless, *Simultaneidad*. . . had in fact started on October 13, 1966, with the instance called *Simultaneidad envolvente* [Enveloping Simultaneity], when some sixty people, chosen because they were the figures in their specific fields who received the most media attention, were invited to the auditorium of the Instituto Di Tella. There some sixty televisions and portable radios and ten photographers awaited them. The celebrities were photographed and recorded as they took their seats. They were invited back on Monday, October 24, when, wearing exactly the same clothes as the previous week, they would have the experience of seeing their image in the media while they witnessed the *Invasión instantánea*.

Thus, for *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujín chose two mechanisms, *invasion* and *inversion*: the viewer was *invaded* by the mass media, evidencing their alienated nature due directly to the *discontinuous* communications of the new era; and *inversion*, since the work also proposed a possible *inversion* of roles. How could the viewer become the observer and invader of the media rather than be *observed* and *invaded* by them? This was one of the questions that Eliseo Verón emphasized in his playful essay on this piece.

Simultaneidad. . . had structures, dynamics and characteristics similar to two forthcoming works: *Circuit Super-Heterodyne* (Montreal, April of 1967) [p. 143] and *Minuicode* (New York, May of 1968) [p. 77]. Not only did all three make use of the media and closed information circuits, but they were also all structured on the basis of a specific invitation. In the cases of *Simultaneidad*. . . and *Circuit* (one of the actions in the *Circuit Super-Heterodyne*), the invitation was offered to people whom Minujín considered the most important media figures in their contexts; with the questionnaires published in newspapers, *Super-Heterodyne* (whose questionnaire attempted to classify people according to physical appearance) and in *Minuicode* (whose classification was based on profession and leadership skills) involved an open call for participants. Minujín was interested in carrying out a sociological study of the effect of the mass media on a determined society, while also analyzing a tool key to her artistic strategy (and, I would venture to say, her *artistic survival*): the

⁴³ Bernardo Verbitsky, *Confirmado*, Buenos Aires, November 3, 1966, p. 53.

⁴⁴ On this topic, see the revealing essay by Michael Kirby “Marta Minujín's ‘Simultaneity in Simultaneity,’” *The Drama Review: TDR*, vol. 12, no. 3, Duke University Press, 1968. In it, Kirby discusses the way that this work combined reality and fiction: the reality of what was actually happening during the events, and the fiction regarding what was, beyond the events experienced, also taking place (the communication with Kaprow, the possible simultaneity of the events, etc.).

power of fame understood as a media strategy that makes it possible, *performatively* and on the level of facts, to change people's reality. Thus, in addition to her investigations into the effects of the mass media and mostly how to undermine those effects, Minujín studied the way that the media facilitated the status of *fame*, which for her played a double role: on the one hand, fame opened doors so that she could further her stunning ability in the area of self-management, becoming a tool, as I said, for *artistic* survival; fame was also, plain and simply, a mechanism for *physical* survival in a country once again under the siege of a de facto military government⁴⁵. In the words of Minujín, "It was less likely that a death squad would come to the door of a famous person's house"⁴⁶. Indeed, after *Simultaneidad* . . ., Minujín returned to New York, where she stayed for a year and a half. At her opening at the Bianchini Gallery in February of the year before she had met Andy Warhol, and from then on, Marta became a regular of the backroom at Max's Kansas City on Park Avenue South, where she and Warhol shared more than one drink and where Minujín would hold the first non-official press launching of her next work, *Minucode*.

Each of the aforementioned pieces involved sophisticated technical work: the manipulation of the mass media in *Simultaneidad* . . . and *Super-Heterodyne*; the use of a large computer for the selection of participants in *Super-Heterodyne*, and the use of state-of-the-art projection mechanisms in the enormous floor-to-ceiling projections of the images of the four cocktail parties (images of artists, politicians, economists and people from the fashion world) that took place at the Center for Inter-American Relations on the occasion of *Minucode* in May of 1968.

As early as 1967 Minujín, thanks to a Guggenheim fellowship, had begun doing experiments involving even more sophisticated technology in, for instance, her telephone booth *Minuphone*⁴⁷, a playful object that she presented at the Howard Wise Gallery in New York starting on June 27, 1967. About that work, Grace Glueck of the *New York Times* said:

No ordinary phone booth, the Minuphone rings up a lot more than message units. By dialing a random combination of numbers, the user can make lights change, wind blow, smoke rise, tinted water climb the inner walls. His image may appear on a TV screen in the floor; a charge of helium may change the tone of his voice.

The work was in keeping with the experience of the artist who, from New York, wrote the following to Romero Brest:

The only thing that evolves is ideas—the media eat everything up, transform everything. It is the only thing that modifies messages, producing some little piece of information that excites people, [so] a new product for taking care of your skin or keeping drinks cold is more important than what anyone might want to express. Maybe because it's the summertime even the news from Vietnam is attenuated by [an advertisement offering the] "best week ever in Jamaica for US\$ 200 round trip" or the latest tanning lotion— everything tends to do away with intermediaries, to compress different timeframes . . . summer here is an experience—everyone takes to the street with their drugs, pieces of dry ice to deal with the heat, small pocket fans, all sorts of bikinis—[and] escape, a lot of escape. The hippies get together in Central Park and speak out for LSD flowers—and love. Supporters of the Vietnam War walk by—feeling proud of their last son dead in Vietcong—and the city goes crazy, people one against the next and there is no room for misunderstandings. Even among us, the small survivors of the heat who keep thinking about how to change technology, how to add to it, how to get into the media, how to change the timeframe of things. . . .⁴⁸

Minuphone delved into the terrain that Minujín would explore next: the psychedelic, especially when, through Claudio Badal, she took her first hit of LSD and ventured deep within the hippie world of New York, the underground culture that responded against the Vietnam War. The experience would be structural to the next major work by Minujín in Buenos Aires, *Importación-Exportación* [Import-Export], which she presented at the Instituto Di Tella in June of 1968. This exhibition was preceded by *Experiencias 68*⁴⁹ in May of 1968, an exhibition censored by the police, after which the participating artists removed their work from the galleries in an act of protest against the censorship as well as the Institute; the artists took their works to the street and destroyed them. Meanwhile, in what in retrospect seems a striking contrast, from May 20 to May 23 Minujín's four cocktail parties were taking place at the Center for Inter-American Relations in New York, as part of the *Minucode* project. After that project, she would then return to Buenos Aires to make *Importación-Exportación*.

Minujín had proposed to Romero Brest the idea of "importing hippie culture" from New York and, later, exporting Buenos Aires culture to the United States, though that second phase of the project never came to pass. To make *Importación*, Minujín had US\$ 4,000 with which to purchase that "culture": posters, newspapers, outfits, jewelry, decorative objects, discs, strobe lights and

⁴⁵ In terms of this issue at that time, Enrique Oteiza, once director of the Instituto Torcuato Di Tella, stated: "The level of cultural repression that took place during the Onganía dictatorship—sometimes the two dictatorships, the one under Onganía and the most recent one, are not seen in historical perspective—is seen as banal since it was not as murderous and as engaged in the act of disappearing people as the more recent one. But in fact the Onganía dictatorship was an introduction to what came afterwards; Onganía's dictatorship engaged in major academic, intellectual and artistic repression. It censored books, films, plays, and sent para-police officers to the Institute." Cited in María José Herrera and Mariana Marchesi, "Romero Brest, la libertad de un innovador. Conversaciones con Enrique Oteiza," in Edgardo Giménez (ed.), *Jorge Romero Brest: la cultura como provocación*, Buenos Aires, 2006, p. 132.

⁴⁶ Conversation with the author, Buenos Aires, August 9, 2010.

⁴⁷ *Minucode* was the subject of a major exhibition in May of this year (2010) at the Americas Society in New York. At the time of the publishing of this catalogue, an exhibition of the work *Minuphone* was being planned for the Espacio Fundación Telefónica in Buenos Aires.

⁴⁸ Letter from Marta Minujín to Jorge and Martita Romero Brest [ca. July-August, 1967], Julio E. Payró archive, C24-S6-895.

⁴⁹ As early as *Experiencias 67*, Romero Brest was attempting to find a more contemporary format for his most renowned pair of exhibitions: the Premio Nacional and the Premio Internacional, which until then had taken place every year. In 1967, Romero Brest changed the format and the location of the juried shows, organizing the series of exhibitions *Experiencias visuales*, which did not entail a prize but financing the production of the works exhibited.

overhead projectors, etc. At the Institute, the work was structured around four galleries in which the viewer could delve into the music of Jimi Hendrix and Manal, breathe in sandalwood incense and even dance with the performers who moved to the beat of *Hare Krishna*. Visitors could go to a number of hippie boutiques and create their own psychedelic projections on the basis of films painted by Minujín on sheets of acrylic. All of this reflected Minujín's trip-like state; she was, at that time, very removed from the political events taking place in Buenos Aires and the world. In fact, Minujín was looking for a way to get to San Francisco and then Mexico in order to investigate firsthand the natural and synthetic psychedelic substances of the sort advocated by Timothy Leary and the effect they had on perception. She already had in her library the third (1965) edition of the book *The Psychedelic Experience. A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, by Leary, Ralph Metzner and Richard Alpert, three PhDs at Harvard University involved in a program of experimentation with LSD and psychedelic drugs until 1966, when LSD was made illegal and the programs cancelled. Eventually, during the summer of 1969, Minujín traveled to San Francisco and then to Mexico. In San Francisco, she explains, she met Leary and the now legendary *beat* poet Allen Ginsberg. Indeed, she came into contact with "all sorts of free and unprejudiced young people, since the hippie movement involved musicians, visual artists, people from the worlds of film and theater. In that context, I started making multicolored drawings that were transpositions of the mental images resulting from that expanded perception." She adds:

Every day lasted a year . . . I was struck by the sight of so very lovely people united at the parties at Golden Gate Park! Image after image of ecstatic faces with Botticellian expressions, long-haired figures of all races playing zithers, recorders, harmonicas and harps, sitting in the park singing and dancing, enjoying living in peace while in Vietnam the most atrocious war was taking place. . .⁵⁰

Thanks to the classes at universities in New York that she gave in June of 1968 along with Robert Rauschenberg, Robert Whitman, La Monte Young and others, Minujín was able to buy a movie camera that she would use to register her experiences in those years. She made numerous short films, recorded in Central Park and throughout the rest of the city; an edition of these films is presented in the *hippie lounge* section of the exhibition, an area that also contains many of the outfits that Minujín sewed for herself in those years. In an interview in August of 1968, she stated:

I would like to make hippie clothing and jewelry. . . The right clothing for this new world is different; the glasses one wears change the color of what is seen. I want to give into all that and make a film. I will be the producer⁵¹.

In 1969, Minujín not only filmed but also proposed—along with Claudio Badal and Bruce Perlman—to the Central Park authorities the organization of the first *walk-in filmmaking festival*, that would involve film projections on ten to twelve screens scattered throughout the park as well as performances of rock groups and an environment that included "freak clothes designed by combinations of silks, domestic furs, texture clothes, shoes that talk!!! talk between them [sic]⁵²." It also envisioned designing psychedelic floors with electronic lights. The festival never took place, but it was an important precursor to others like *La imagen eléctrica* [Electric Image] at the Instituto Di Tella, in August of 1969, and, in 1971, *Buenos Aires, hoy ya!* [Buenos Aires. Right Now!], conceived to be projected on three screens, a project that combined happening and theater through the participation of the theater troupe Teatro con la Vida. In the fusion of areas and disciplines and its ambitious scale, the festival project anticipated a major series of works that would be produced during the first half of the coming decade: a series of unclassifiable hybrids that combined the genres of happening, performance, opera, theater and film. Generally speaking, these forthcoming works would entail experimentation into the possibilities of altering and expanding perception and, more specifically and in some cases, altering the perception of time and space. The origin of all of this, of course, lay in the psychedelic investigations that Minujín had undertaken in the previous years.

One of the works that focused on the alteration of the perception of space was the ephemeral and powerful *Sound Happening* [p. 85], which lasted only one hour and was presented at the Rock Creek Park in Washington D.C. in May of 1972. For this project, the artist recorded the sounds in the *heights* of the park, that is, the sound of the wind, of the leaves rustling in the trees and of the birds; she also recorded the sounds on the surface of the ground of the park, that is, the sound of the trampling on dry leaves, of water running through the creek and so forth. She then dislocated the sounds: in thirty speakers placed throughout the park, she located the sounds from the *heights* in the speakers on the grass and the sounds on the surface of the ground in the speakers located above the ground. Through sound, this produced a dislocation of the spatial perception of the park.

Several works by Minujín in this period also attempted to dislocate the perception of time as well. The most paradigmatic one was *Four Presents. Time Aesthetically Registered* [p. 94], a collaborative work with Julián Cairol presented at Stefanotty Gallery on October 8, 1974, towards the end of Minujín's stay in New York. This work brought together the results of a number of her investigations during these years. It consisted of a number of elements: the participation of some fifty persons in evening wear whose seats were located in a grid drawn on the gallery floor; a TV set showing an earlier film; a TV set that "projected the future", and a person filming the present, that is, Minujín and Cairol while they gave a lecture on time that was interrupted, as planned, six times. In the work, Minujín explores once again the power of interruption, the cornerstone of her 1972 work *Interpenning*. This later work, though, entailed other interests as well, including the manipulation of the media (the last interruption was occasioned by the distribution of an intervened newspaper announcing the false news of the assassination of Kissinger) and the use of opera (a singer was the cause for the third interruption).

⁵⁰ Conversation with the author, Buenos Aires, August 9 and 10, 2010.

⁵¹ "Marta Minujín. Una entrevista de Inés Malinow," *Vosotras*, Buenos Aires, August 15, 1968.

⁵² Project for *Instant Hip*, date 3/24/1969, Julio E. Payró archive, C23-S3-434.

In 1972 and 1973, Minujín presented *Interpenning* [p. 86] several times in Washington and New York. She defined the work as “An art action created to break rules of intermissions and to bring you into participation through sound and mystical exuberance⁵³.” One of the first announcements of the work explained that it had been

... created to build the art work from social situations already made by art presentations, like this art opening or waiting situations like airports or railroad stations or theater intermissions. It utilizes the people interacting in the above situations with a set of performers or guides who conduce them through invisible corridors designed by drawn diagrams on the floor. By spontaneously acting upon improvised “audiences” it is intended to make a non-directed situation focused and directed⁵⁴.

The work took the form of a ritual in which the performers, called *interpenactors*, carried out a pre-established choreography of movements designed by Minujín while they incited the audience to follow them through an “invisible” architecture drawn on the floor. While the format of *Interpenning* was essentially playful and mystical, and thus akin to the artist’s hippie experiences as well as her experiences with the Play-House of the Ridiculous Theater, the work also focused on generating a situation of *interruption*—of detaining and altering the perception of time. It also attempted to break the established rules of a certain social situation—the theatrical intermission—as well as, and mostly, a determined set of behavioral norms. Though wholly anti-bourgeois and removed from any interest in the conventional art circuit, the work was presented in the Sculpture Garden of MoMA in New York. Similarly, in the no less playful *Nicappening* [p. 88] Minujín orchestrated the interruption of an auction of Sotheby Parke Bernet on June 12, 1973, a benefit for the victims of a recent earthquake in Nicaragua devised to increase awareness of that Latin American country.

There were several later versions of *Interpenning*. One of them took place in April of 1973 in the context of *The Soft Gallery*, a series of events planned by Minujín at *200 Mattresses*, an exhibition organized in collaboration with Richard Squires. For it, the artists covered the entire surface of the Harold Rivkin Gallery in Washington with two hundred mattresses that they had gotten from the Cairo Hotel, temporarily closed after having been the site of a series of murders. *200 Mattresses* entailed two series of events: one organized by artists invited by Squires and the other, entitled *The Soft Gallery*, that included a presentation of *Interpenning* as well as events by artists invited by Minujín, including prestigious figures like Juan Downey, Ray Johnson, Al Hansen, Charlotte Moorman, Carolee Schneemann and others. These events took place in the context of *The Soft Gallery*, a return to Minujín’s interest in the mattress, specifically in terms of its ability to dismantle the rigidity and hierarchy of the white cube as a supposedly *neutral* exhibition format (and, as such, one indicative of an inherent degree of hegemony). *The Soft Gallery* also materialized one of Minujín’s recurring interests: the organization of exhibitions that could also serve as platforms to increase the visibility of productions by other artists that she considered important. Along these lines, earlier acts are a direct precedent of *The Soft Gallery*: the number of letters she wrote to Romero Brest from New York in the 1960s in which she offered to connect him to and provide him with information about artists she deemed crucial, like Michael Kirby, Robert Whitman and Al Hansen; in the proposed “exchange of cultures” at the base of the *Importación-Exportación* project; and in her never realized 1971 project *ARAR*, an organization of an exhibition of Argentine artists in the United States planned for the Corcoran Art Gallery in Washington. Minujín’s writings on the project indicate:

The basic idea behind *ARAR* is to show Argentine art from the last decade such that the way it is exhibited also contributes to art.

ARAR will essentially consist of creating an overall environment from nine different separate environments connected by tunnels and passageways. In each one of the nine environments different situations or happenings will be created by means of the works presented, their creators and the audience.

Thus, the project will contribute to the dissemination of different expressions of Argentine art (film, theater, poetry, music, painting and sculpture) while also creating a wholly different work of art.

The participating works and artists will come together with those who want to participate and the works selected to that end. The audience, which will also be an active participant, will circulate through the different environments. In some cases, the viewers will be guided by the artists themselves and in others by people trained to provoke viewer participation in the different situations⁵⁵.

Minujín was presenting *Interpenning* at the *art barn* in Washington and at MoMA in New York, and then at her *Soft Gallery* in Washington and elsewhere at the height of the radical *Yippie!* movement. Officially called the Youth International Party, it was created by Abbie Hoffman and others in December of 1967 and its intention was to bring together the psychedelic hippie movement and political activism. By that time, the movement had already suffered repression in Washington and New York and, indeed, throughout the United States. Their powerful protests pinpointed the contrast between the hippie experience in New York and the horrors in Vietnam in the form of an exalted and satirical mocking of the status quo. The *Yippie!* actions were highly theatrical, and hence either ignored or denounced. One of the most famous *Yippie!* protests against the war was the *May Day Protests*, in Washington, in 1971, which entailed rock bands, acts of free love, drugs and helium balloons that got tangled up with the helicopters attempting to put it down. The action

⁵³ Draft of the announcement of *Interpenning*, Washington D.C., 1972, ink on paper, Marta Minujín Archive.

⁵⁴ Announcement of *Interpenning*, Washington D.C., 1972, Marta Minujín Archive.

⁵⁵ Marta Minujín, “*ARAR* (Una muestra de arte argentino vista por Marta Minujín)”, typewritten text, 1971, Marta Minujín Archive.

led to one of the largest mass arrests ever in the United States. Meanwhile, the military dictatorship that had ruled Argentina since 1966 was well entrenched. From that year on, the country was subject to de facto governments under General Onganía (1966–1970), the military junta (June of 1970), and the administrations of military officers Levingston (1970–1971) and Lanusse (1971–1973). It is in this context, with the joyous protests in New York and Washington on the one hand, and the repression in Argentina, on the other, that Minujín carried out her next major art actions: *Kidnapping*, organized for MoMA in September of 1973, and *Imago Flowing*, an action in Central Park one year later, in September of 1974.

As its name indicates, *Kidnapping* [p. 90] entailed a combination of kidnapping and happening. Inspired on the recent death of Picasso, which was a true shock to Minujín—“who knows when another creator with his universal stature will be born again?”⁵⁶—the work consisted of two instances: a first highly choreographic moment in which a series of performers would move to an opera created by Minujín on the basis of phrases taken from Picasso and Aristotle, and a second instance where fifteen people allowed themselves to be symbolically “kidnapped” and escorted by their captor-performers to fifteen different locations in Manhattan. The second work, *Imago Flowing* [p. 96], was carried out one year later with the support of the Menil Foundation at the Naumburg Bandshell in Central Park. It combined opera and happening, and consisted of a major opera whose characters included a group of “angels” (performers wearing white), a group of “body builders,” Minujín herself, and a transvestite impersonating Marlene Dietrich who came out of a gorilla costume⁵⁷. The opera made use of texts by Heraclitus and ended when the performers came down off the stage to look for guests wearing black, who were escorted to a *black banquet* where the delicacies typically eaten by the wealthy like caviar and champagne were served, all of them colored black. In this act, Minujín attempted to articulate an ironic commentary on race relations in the United States and to support the Black Panthers, an activist group created in 1966 that demanded racial equality and was strongly combated by powerful sectors in North America.

While Minujín was getting ready for *Imago Flowing* and *Four Presents* in 1974, she was also working with Downey and Cairo on the magazine *Cha-cha-chá*, dedicated to studying the situation of the Latin American artist. In relation to that project, Downey asked Cairo:

JD —Julián, I think that publishing a Latin American cultural magazine is irresponsible. Any Latin American movement should be political, and should include all spheres.

JC —In fact, the magazine is an attempt to do just that. In analyzing and studying the work of artists living in New York, it formulates a problem of awareness, of permanent disintegration. Such artists are neither here nor there. We still do not know what their art is, and that critical position must be analyzed so that it is not swallowed up by American life.⁵⁸

Minujín returned to Buenos Aires, where she found a country in turmoil. After the death of Perón in July of 1974, María Estela Martínez de Perón or “Isabelita” became president. Her increasingly unstable government was ousted by a military coup on March 24, 1976, installing the most recent military dictatorship in Argentina, which lasted until December 10, 1983. It was in this context—that is, the midst of Isabelita’s government—that Minujín would meet with her great friend and confidant Federico Manuel Peralta Ramos and other artists on a daily basis at the Florida Garden café. These conversations would give rise to a series of works that addressed Latin American reality. The first, *La academia del fracaso* [The Academy of Failure] [p. 98], was presented for ten days in September of 1975 at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) at the invitation of Jorge Glusberg, the director of that center. A complex combination of exhibition, artwork and conference, the work formulated a reflection on the inherently liberating possibilities of failure, as well as a reversal of all pre-conceptions about success and failure. To that end, the exhibition included a *triumphalist platform* where the viewers could receive all sorts of cheers. A nurse then gave visitors a vaccination against success verified by a certificate that read “International certificate of vaccination against triumphalism.” Viewers then met a second nurse “whose mission was to give the ‘induction into the delirium of poverties’⁵⁹.” Other events included lectures were given by individual deemed *failures*. As Minujín said in an interview:

Liquor of frustration and yogurt (which is, after all, failed milk) will be consumed, and an honor roll of the major failures in Universal History will be on exhibit, figures like Artaud, Rimbaud and others. There will also be doctoral theses on the subject; diplomas will be given, burlap togas and crowns of thorns worn. There will be a parade down the streets of Buenos Aires to the Anthem to Failure, a march composed by a failure⁶⁰.

In the texts that accompanied the event, Minujín specified:

Due to Argentina’s particular socio-cultural characteristics as well as the country’s idiosyncrasy, there are thousands of failures with all sorts of personalities in Argentina. Failure can be inspiring as well as a way to express oneself and to create. Like Futurism and Neo-Dadaism which expressed what humanity felt in the first third of the 20th century, *La Academia del Fracaso* looks forward to the third millennium and defines concepts in the air. This time it is Argentina’s turn to give the first sign, to issue an announcement, to devise the first aesthetic formulation that

⁵⁶ Marta Minujín, “Kidnapping,” typewritten text, undated, Marta Minujín Archive.

⁵⁷ As in the scene from Josef von Sternberg’s film *Blonde Venus* (1932).

⁵⁸ “Juan Downey interroga a Julián Cairo,” typewritten text, undated, Marta Minujín Archive.

⁵⁹ Marta Minujín, “La Academia del Fracaso,” typewritten text, undated, Marta Minujín Archive.

⁶⁰ “Marta Minujín: del erotismo congelado al *happening* obrero,” Buenos Aires, *Siete Días*, no. 424, July 25 to July 31, 1975.

brings together artists, philosophers, scientists, workers and people on the street to topple old fashioned norms in order to revalorize failure⁶¹.

This exhibition furthered the aesthetic line as well as the sense of satire that had characterized Minujín's most recent works in New York, while it also focused on the regional situation. One month after the military coup in 1976, Minujín started taking notes for her next work, *Comunicando con tierra* [Communicating with Earth] [p. 102]: "With this work I attempt to put Latin American artists into contact and to create a tunnel to the world from Buenos Aires⁶²."

The work, a conceptual action, entailed removing twenty-three kilograms of soil from Machu Picchu and sending one-kilogram portions of it to previously selected artists from each country in the region. The artists would receive instructions to mix the soil with soil from their own countries and send one kilogram of the resulting mix to Minujín in Buenos Aires. Minujín would then return to Machu Picchu with twenty-three kilograms of soil from the different countries, and bury the earth at the site from which it had been originally removed. Minujín was able to carry out the original extraction, as is evident in the different photographs of the action. The photographs also show her burning a US\$ 1 bill, by which the artist affirmed the independence of her art action. At CAyC, where Minujín later presented the documentation of the work, she also presented the video of her performance *Autogeografía* [Auto-geography] (1976) inside an enormous nest. In this video performance, Minujín does a purification ritual with the soil. The artist is shown reclined while two actions take place. As the first action proceeds, the glasses which the artist always wore are replaced by three successive masks of figures representing the myths of the devil, age and race. The second action consists of her figure being covered with handfuls of soil, grains of corn and of other local crops. The work, which intended to revalorize Latin American culture, was in keeping with the work of other women artists, like the Cuban Ana Mendieta, who were dealing with issues of identity, and the need to dislocate prejudice and power relations and to question a context understood as inalterable. The use of the resource of transformation which was at the heart of this performance is akin to another line of investigation being pursued by the North American artist Cindy Sherman, as well as younger Latin American artists working today like Carlos Amorales (Mexico) and José Alejandro Restrepo (Colombia), to name a only few. Thus, in my view *Autogeografía* opens up a whole universe of possibilities for current historiography.

During the next two years, Minujín would carry out three actions that attempted to strain the relationship between art and its institutions. *Repollos* [Cabbages] [p. 106] (presented at the Museu de Arte Contemporânea (MAC) in São Paulo in September of 1977), *Toronjas* [Grapefruits] [p. 106] (at the Museo Universitario de Ciencias y Artes de México in November of 1977) and later *3.000 naranjas* [3,000 Oranges] [p. 106] (at CAyC in Buenos Aires). All these works attempted to take the countryside to the sphere of museums or, rather, to destabilize the pure and hygienic institutional white cube by inserting in it the crudest Latin American reality as symbolized by the products of its land. As the artist said: "The most powerful [of the three] was *Repollos* because the cabbages had a tremendous smell, and because the event took place in a really institutionalized museum space, like MAC, which we were able to contaminate⁶³." This action, which appeared to be a playful ritual, articulated a criticism of the institutionalized art system, and specifically of the way that the notion of the immortality of museums—as sacrosanct art space—turned its back on the surrounding reality, which in Latin America was in the midst of one of the worst situations in history: most of the countries in the region were under dictatorships and hence subject to repression and violence.

Minujín presented *Espi-Art* [Spy-Art] [p. 104], another work that combined a certain playfulness with critical commentary on the current context, at the Birger gallery in Buenos Aires from July 5 to July 16, 1977. Like *Soft Gallery*, *Espi-Art* was based on a *reformulation of the exhibition format*. Laid out on a passageway on either side of which were eight cubicles, the viewer could walk through the work and *spy* into each of the cubicles through a peephole. Inside of them, sixteen artists at a time were making works and performing actions *live*. Thirty-two artists participated in two turns, sixteen at a time. These included many of the most important artists of the time, such as Antonio Berni, Eduardo Costa, Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Víctor Grippo, Nicolás García Urriburu, Federico Manuel Peralta Ramos, Alejandro Puente, Pablo Suárez, Clorindo Testa and Luis Alberto Wells. Again, the work had certain playful aspects: one critic described that, after walking down the passageway past the cubicles,

... at the entrance to the passageway [the visitors] would see their profiles looking through the hole on a television screen. In a small enclosure with black light, [the viewers] leave their fingerprints on a sensitive sheet of paper. They put phosphorescent paint on themselves and play with small mirrors and magnifying glasses⁶⁴.

It is possible that these playful characteristics served to attenuate a formulation that confronted the times. The dictatorship in power was structured around the action of spying or being spied on to then be arrested, tortured and/or disappeared. In this context, the boldness of structuring a work around the notion of spying should not be underestimated, especially when some of the participating artists created works that responded to said context. Julianio Borovio, like a butcher, appeared to be cutting up human bodies, for instance, while Omar Chabán, naked, was lacerating himself with glass.

⁶¹ Marta Minujín, "Academia del Fracaso," CAyC, flier with the following numeration: GT-524 22-7-75, Buenos Aires, September 1975. Marta Minujín Archive.

⁶² Marta Minujín, "Comunicando con tierra," 1976, typewritten text, Marta Minujín Archive.

⁶³ Conversation with the author, Buenos Aires, August of 2010.

⁶⁴ Martín Müller, "Hay que arrimar un ojo a la cerradura," La Opinión, Buenos Aires, Tuesday, July 12, 1977, p. 24.

In 1985, after the return of democracy in Argentina, Minujín, along with Andy Warhol, undertook another work that dealt with the Latin American situation: *El pago de la deuda externa con choclos* [Paying the Foreign Debt with Ears of Corn] [p. 108]. In this action, which Minujín carried out at The Factory, she symbolically “paid” Warhol the Argentine foreign debt with ears of corn. In fact, they were not able to get yellow corn and they had to paint the 1,000 ears with orange spray paint. The work was a photo-performance during which twelve photographs recording the exchange were taken. Afterwards, Warhol and Minujín took the ears of corn to the door of the Empire State Building, where they attempted to hand them out to passersby; the people on the street didn’t take the corn, and so the artists curtailed the action.

Significantly, Minujín’s first major work involving mass participation, *El Obelisco acostado* [The Obelisk Lying Down] [p. 110], was produced during a period of widespread political dictatorship throughout the region. She presented the work at Parque Ibirapuera in the context of the I Latin American Biennial of São Paulo. Minujín constructed an obelisk of the same dimensions as the one in Buenos Aires, but reclining; it was possible to walk through this obelisk. With this action, the artist attempted to “displace a myth from one country to the next, altering the world’s law of gravity—the vertical to horizontal—and producing an oblique consciousness of the Obelisk symbol, meaningful sign of the penetrating spirit and sunlight⁶⁵.” It is not hard to discern in this work the criticism that the artist was leveling against the situation in Argentina at the time, specifically against the military regime, which was verticalist to the extreme.

With this project, Minujín embarked on an immense body of works that would occupy her for several years. These works were the results of her research into the demystification and the fall of universal as well as national myths. The material form of such works included drawings on paper, plaster and bronze sculptures and monumental projects. Her text presenting these projects explains:

The Eiffel Tower, the Pyramids in Egypt, the Statue of Liberty, the Venus de Milo, the Obelisk of Buenos Aires, Sugar Loaf Mountain in Brazil are some of the popular myths that Marta Minujín has explored and demystified. These monuments—popular myths photographed by thousands of tourists, eternal sites of appointments and meetings—are the symbol of a place, its most immediate essence, [and] that is why I am interested in creating a reflection on the traditional symbology [of these monuments] and in “altering them,” changing them into something else. First, I will change their location in space by lying them down: thus, what has always been vertical will be horizontal, rendering the mentality of the observing public more flexible. By rupturing with their verticality, I speak of democratic and participatory societies. Second, I will create these monuments in an edible material in order to effect a total demystification. As the public eats them, the material myth disappears and becomes history. By making these monuments out of bread, they are rid of their warlike grandeur . . . of their durability. Example: the sweet bread obelisk created in Buenos Aires in 1979 and the James Joyce tower in bread (Dublin, 1980). In these cases, the concept of “consumption” became the soul of the work⁶⁶.

On November 8, 1979, Minujín presented *El Obelisco de pan dulce* [p. 112] [The Obelisk in Sweet Bread] at the Feria de las Naciones in Buenos Aires. For that occasion, she constructed a somewhat smaller (32-meter-high) replica of the Buenos Aires Obelisk, and covered its entire surface with 10,000 loaves of sweet bread⁶⁷. On the eve of the last day of the fair, a crane placed the obelisk on one of its sides and the next day the packages of sweet bread were distributed to the viewers. The event was somewhat frustrated due to the excitement of the public: people reached out to grab their *panettoni* and hence the firemen, instead of handing out the treats, dispersed the crowd with fire hoses. And if, then, the utopia of creating “edible” art did not work as well as hoped, a few months later, in August of 1980, Minujín was able to create *La torre de pan de James Joyce* [The James Joyce Tower in Bread] [p. 114] in the context of the event *Rosc’80/ The Poetry of Vision*, in which she had been invited to participate. Minujín built a replica of the famous Martello Tower in which James Joyce had spent a few days and where the first chapter of *Ulysses* takes place. Minujín covered the entire surface of her replica with 5,000 loaves of bread from Downes Bakery. With the help of firemen’s canes, the tower was placed on one of its sides and the bread given to the viewers.

All of these projects first took shape in drawings, as did the following major works that were never realized: *La Estatua de la Libertad de hamburguesas* [The Statue of Liberty in Hamburgers] (1979), which was almost realized thanks to the sponsorship of McDonald’s; *La pelota de fútbol de dulce de leche* [The Soccer Ball in Dulce de Leche] (1980), to be covered with 30,000 jars of dulce de leche; *La Torre de Pisa inclinada* [The Leaning Tower of Pisa Lying Down] (1983), *El Pan de Azúcar de feijão* [The Sugar Loaf in Feijão] (1983) and *La Torre de Babel de libros* [Tower of Babel in Books] (1986)⁶⁸.

Another such project was *Carlos Gardel de fuego* [Carlos Gardel on Fire] [p. 116], which Minujín was able to carry out at the opening of the IV Bienal de Medellín in Colombia on May 15, 1981. Carlos Gardel had died in a plane crash upon taking off from Medellín forty-five years before, thus making him into a “mythical figure” not only for people from Buenos Aires and Uruguay, but for Colombians as well. Minujín constructed a twelve-meter-high metal effigy of Gardel which she covered in cotton. On the night of the opening, she set the figure on fire, lighting up the skies of Medellín. Though the work was in keeping with Minujín’s most recent concerns, it also alluded to her early production, where the artist either destroyed her works or let them be destroyed by the passage of time and other circumstances.

⁶⁵ Marta Minujín, “El Obelisco tumbado,” typewritten text, undated, Marta Minujín Archive.

⁶⁶ Marta Minujín, “Marta Minujín y su ‘Homenaje a Carlos Gardel’ en la IV Bienal,” press release, 1981.

⁶⁷ Similar to the Italian *panettone*, *pan dulce* or “sweet bread” is a food traditionally eaten in Argentina in the Christmas season. —Trans.

⁶⁸ She describes it in detail in an article by Eduardo Guiraud, “A comer el Obelisco!,” *La Nación*, Buenos Aires, September 2, 1979. Correspondence in the artist’s archive evidences how Minujín attempted to materialize each of these projects.

Similarly, the act of destroying is implicit in the cutting and faceting that Minujín effects on her sculptures from these years. Indeed, it was in Medellín that Minujín's sculptures first enjoyed a warm reception. She created a number of works in bronze to finance *Carlos Gardel de fuego*, all of which were sold in Colombia. She saw these works as a means of subsistence. Thus, at her next exhibition at CAyC in November of 1981, Minujín would present drawings and sculptures that dealt with the need to disassemble universal myths. In terms of sculpture, Minujín fragmented Venus de Milo, the Winged Victory of Samothrace, Michelangelo's Dying Slave and, on the basis of her readings of Marguerite Yourcenar, the Greek Youth.

Finally, in December of 1983, Minujín would create what was possibly her most monumental and ambitious project, *El Partenón de libros* [The Parthenon of Books] [p. 120], which, for six months, she had been planning as a *Partenón de turrónes*, a food typically eaten during the holiday season. Minujín comments that while she was working on the project, the owner of the Georgalos *turrón* factory gave her a book on the Parthenon in Athens.

And I was enlightened! I said, 'it has to be a Parthenon of books!' During the dictatorship, I had lived in a state of fear. I threw out 300 books from the house on Humberto Primo, including books by Marcuse. I had seen with my own eyes when Romero Brest threw his books into the incinerator. For six months I had been trying to get authorization from the military to make a *Partenón de turrónes*. Of course, I was never going to get it. At the same time that this woman gave me the book, Pacho O'Donnell, who was the minister of Culture under Alfonsín, gave me the authorization and we rushed ahead, getting the Chamber of Books to participate⁶⁹.

And thus *El Partenón de libros* was inaugurated on 9 de Julio Avenue, the main artery of the City of Buenos Aires, on December 19, 1983, one week after the restitution of democracy in Argentina (December 10), a symbol of its return. The artist built a replica of the Parthenon in Athens, the surface of which she later covered with 20,000 books—many of them works that had been confiscated during the dictatorship—; she was able to acquire them quickly through the Argentine Chamber of Books, that mobilized thirty-eight publishing houses to donate them. *El Partenón* could be visited for a number of days, until on December 24 it was put on its side, in keeping with Minujín's interest in making universal myths horizontal. Finally, the event culminated with the distribution of the books. Some 12,000 volumes were distributed to the expectant crowd, 8,000 of which were sent to public libraries in the city. In building and then dismantling the work, Minujín realized her objective of having it "return to the public⁷⁰." This exhibition thus closes with the film documenting this major work as well as two other works that entailed mass participation which Minujín organized on 9 de Julio Avenue—*Operación perfume* [Operation Perfume], from 1987, and *Rayuelarte*, from 2009. These projects do not mark, though, the end of Minujín's production. She still works in her studio, and is currently planning her next monumental intervention. One of her "unrealized" projects, *La Torre de Babel de libros* [The Tower of Babel in Books], which the artist had planned for the 1986 edition of the XLII International Venice Biennial, will, we hope, finally be created in Buenos Aires during the next year.

The idea of coming to a conclusion about Marta Minujín is almost a sacrilege; it goes against the vertiginous nature of her production which we hope to have duly presented. Thus, rather than closing, I would like to leave another door open to the future and recall what, in an interview after her legendary *Partenón de libros*, she said to a journalist: "I believe that Marta Minujín will not be remembered for a certain work at a museum, but for her overall attitude, for her art spectacles, for the way that she brought a sense of show and joy into an excessively sacralized intellectual terrain⁷¹."

⁶⁹ Conversation with the author, Buenos Aires, August of 2010.

⁷⁰ Orlando Barone, "Todo es posible para Marta Minujín," *Río Negro*, General Roca, January 8, 1984.

⁷¹ *Ibid.*

Early Works (p. 48)

Towards 1961, Minujín constructed reliefs with the boxes of paint she had in her studio. In late 1961 and early 1962, she began to use large cardboard boxes she found on the street, boxes that she would cover entirely with pyroxylin shellac. In 1962, in Paris, Minujín began to leave intact the commercial labels on the cardboard boxes she used in her work. Later, back in Buenos Aires, she decided to use the mattress from her bed in one of the cardboard structures she had been working on. From that point on, she would start including in her work mattresses that she found near old hospitals, as well as military caps and boots, and parts of rifles. These elements made reference to the conflict that had broken out between the *colorados* and the *azules*, two factions of the Argentine army.

La destrucción [The Destruction], 1963 (p. 51) **The artist destroyed her own works at the Impasse Ronsin, Paris. Christo, Erik Beynom and Lourdes Castro also took part in the action.**

From May 30 to June 6, 1963 an exhibition was held in Minujín's studio in Paris. The participants were the Portuguese artist Lourdes Castro and the Venezuelan artist Alejandro Otero. Castro presented a group of boxes painted silver; Otero, a series of doors to which he had stuck letters, and Minujín, her reliefs with cardboard and mattresses. The catalogue to the show was designed by Carlos Cruz-Diez, and it included photo silk screens by Minujín and Castro, as well as the work *Ample Food for Stupid Thought No. 1*, by Robert Filliou—a piece dedicated to Castro—and a presentation by José-Augusto França. The catalogue stated: *Le jour de la fermeture à 19h. Marta Minujín détruire ses oeuvres*, an action that was documented by the photographer Harry Shunk.

On Thursday, June 6 at 7 p.m., after the exhibition in her studio had closed, the action that would come to be known as *La destrucción* began. Minujín, along with Castro and Otero, and the artists Erik Beynom, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, Manolo Hernández, Jean-Jacques Lebel and Daniel Pommereulle moved her works to the empty lot known as Impasse Ronsin. Each one of her box-reliefs had been previously assigned to one of these artists, who were to intervene on and then destroy them. Minujín recalls:

They all came to the studio and I told Erik Beynom, who was a Pop artist, “this work is for you,” and Hernández, who was an Abstract Expressionist, “this one is for you,” and Paul Gette, who was a performance artist, “you de-

stroy this one with an axe, break it to bits.” I told Lourdes Castro, who worked exclusively with silver, to spray silver spray paint all over my work. I asked Christo to wrap me in one of my works.

Thus, the Surrealist poet Flammand did a detailed intervention on the work using rubber gloves and surgical instruments as if it were a medical procedure. Beynom covered the volumes of a white, black and red work with cream; Castro painted the works with silver spray paint; Hernández poured on paint like an Abstract Expressionist, and Christo wrapped Minujín into one of her works with a piece of white cloth. Meanwhile, Lebel, Pommereulle, Flammand and Hernández took turns playing the bongos. A few minutes later, Gette showed up wearing a hood and, after being signaled by Minujín, started to destroy the works with an axe, “like an executioner.” Immediately thereafter, Minujín set free 500 birds and 100 rabbits. She then sprayed fuel on the works and set them on fire with a torch. Burning mattresses and paintings and rabbits running about were among the images that, according to Minujín, awaited the firemen when they arrived.

Suceso plástico [Visual Event], 1965 (p. 64) **Action carried out on July 25, 1965 at the Luis Tróccoli stadium of the Club Atlético Cerro in Montevideo, Uruguay.**

In 1965, Marta Minujín was invited by the Centro de Artes y Letras of the *El País* newspaper to carry out an action in Montevideo. She proposed a large scale “visual event” at a soccer stadium. The action would make use of a helicopter, three enormous bathtubs, several body builders recruited from nightclubs, a group of motorcycle riders, Fellini-inspired fat women, attractive women dressed up as showgirls, and twenty brides and grooms. The music chosen for the action was Bach's *Mass in B minor*. Like all happenings, it had an open structure that allowed for improvisation and chance.

On Sunday, July 25, 1965, the newspapers announced the action. In the morning Minujín bought chickens, lettuce and flour from the local market, while still “recruiting” possible participants. She recalls: “At nine o'clock sharp the bathtubs arrived, and we left. It was a sunny winter Sunday . . . I wandered towards the south of the city, looking for people to participate in my work.” And then, “It was eleven in the morning and the caravan of bathtubs continued its course. We walked in front of the television studios; people were lined up to get into the Sunday programs.” Finally, she comments that “There were a lot of people waiting to get in. The caravan used the back entrance to get to the middle of the field¹.”

¹ Marta Minujín, “En qué consiste el suceso plástico. . .,” typewritten document for the project *Suceso plástico*, 1965, Marta Minujín Archive.

Later, the people waiting outside were allowed into the Luis Tróccoli stadium of the Club Atlético del Cerro; they took their places on the grass. When the Bach music started, the fat women began rolling on the ground, the showgirls kissing the men who crossed their paths, the brides and grooms wrapping themselves up in medical tape, the body builders holding women in the air, while the motorcycle riders rode around in circles honking their horns. Finally, Minujín got in the helicopter and started tossing large quantities of flour, lettuce and approximately five hundred live chickens down at the participants, to the great surprise and disconcertion of the public. The action, the artist recalls, lasted no more than ten minutes, enough time to stun the public and cause it to flee.

Minujín reflected many years later:

[That might have been] my last violent *happening*. . . I was surprised to find out that news of it went as far as New York . . . I was frightened when the action got underway. Anything at all could have ensued. I was scared because the situation became violent. When I imagined the happening, the images I had were beautiful. I was influenced by Fellini and so I thought the fat women and the feathers looked beautiful, wonderful . . . *Suceso plástico* did not go at all as planned and so I never designed another action like it.

Marta Minujín and Rubén Santantonín
***La Menesunda* [Mayhem], 1965 (p. 66)**
Multi-sensorial and poly-material environment with sixteen situations presented at the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires in May of 1965.

On May 27, 1965 the Instituto Torcuato Di Tella presented *La Menesunda*, a work created by Minujín and Rubén Santantonín in collaboration with artists Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor and Leopoldo Maler. In Spanish, its title is derived from the local slang terms for “mix” and “confusion.” The work’s maze-like structure proposed an exploration on the basis of non-linear sequences of cubical, polyhedral, triangular and circular spaces covered by different materials that generated multi-sensorial stimuli; it occupied the entire surface area of the Institute’s main gallery.

In exploring *La Menesunda*, the visitors would go through a sequence of sixteen situations. Viewers walked in through a tunnel of neon lights that attempted to recreate the street lights on Florida Street in downtown Buenos Aires. They then entered either a long space containing a series of television sets with images on closed-circuit television captured at the same time, or a bedroom where a couple was in bed. The next stop entailed walking inside the enormous head of a woman where a make-up artist offered to give viewers a massage or to put make-up on them; through a visor located on one of the woman’s eyes, viewers could see a reflection of the woman in her entirety in a mirror.

Then you went to a merry-go-round—recalls Minujín—which was a round iron cage with only one door, which was closed like a jail, but then it would open up and you could jump in. It revolved around an axis and through it you could go into different environments. The first one was a room whose floor moved up and ceiling moved down, and so you would start walking in a spiral and the ceiling got lower and lower. It was covered with enormous intestines made out of polyethylene bags with sand. Then you would come to the center of the spiral, put your head inside and see hedonic landscapes, lakes, mountains, a movie.

Next came the swamp-space, whose floor had been covered with several layers of foam rubber making it difficult for the viewer to walk through, followed by an environment with the smell of a dentist’s office. In it there was an enormous rotary telephone dial and a sign that said “push the button to open the door.” Immediately, access was open to a space that recreated the inside of a huge refrigerator, several degrees below zero Celsius; and then to a “forest” with different shapes and textures (hairy, soft, colorful) that the viewer could touch. Finally, according to the artist, “you went into the most fantastic octagonal room with mirrors; [the room had] a booth, also lined in mirrors, in the middle and the smell of fried food and fans tossing fluorescent confetti around. Black lights went on and off, just as if you were on Florida Street. And then you were done².”

La Menesunda was a media success. While the polemic work was discussed on television, the radio and in the graphic media, every day on Florida Street people waited in lines up to three blocks long to get into the show. Some national media mocked the work, while others offered more pertinent reflections.

***El Batacazo* [The Long Shot], 1965–1966 (p. 70)**
Environment with four situations with neon, rubber, glass, wood, slide, bees and rabbits.

In 1965 Marta Minujín participated in the Premio Internacional Torcuato Di Tella, which was on exhibit from September 27 to October 24. The exhibition included works by Mary Bauermeister (USA), Pol Bury (Belgium), Mark Brusse (The Netherlands), Jim Dine (USA), Sven Lukin (Latvia), Allen Jones (England), James Rosenquist (USA), Frank Stella (USA), Richard Smith (England), Günther Uecker (Germany) and Emilio Renart (Argentina). The prize was organized such that the winner of the national edition would automatically participate in the next year’s Premio Internacional. Thus, Minujín, winner of the Premio Nacional Torcuato Di Tella 1964, and Emilio Renart, who was awarded a special mention in that competition, participated in the international edition in 1965. To produce *El Batacazo*, Minujín used much of the money she had been awarded in the competition the earlier year. Though Jorge Romero Brest voted for her, she was not awarded the Premio Internacional.

² Conversation between Marta Minujín and Victoria Noorthoorn, May of 2010.

A hexahedron-shaped work, *El Batacazo* contained two levels. It was organized as a participatory circuit with four situations: a space which Minujín called “the space of sport,” which included the outlines, in neon, of soccer and rugby players that would turn on and off, generating a sequence of movements; a “playboy environment,” where viewers would go down a slide to fall on a large and exuberant naked inflatable rubber doll inspired by the famous Italian actress Virna Lisi; “the astronaut environment,” with several rubber dolls, made reference to the anticipation at that time of man traveling to the moon; and finally “the ecological environment,” which entailed thousands of bees between glass walls and rabbits that Minujín called “soft forms in movement.”

A few months after the presentation in Buenos Aires, Minujín traveled to New York to exhibit *El Batacazo* at the Bianchini Gallery. On February 8, 1966 the well-attended opening took place. Though the show received favorable reviews in media like *The New York Times* and others in Buenos Aires, it was forced to shut down just one week after the opening because of complaints from an animal protection agency: several rabbits had died and hundreds of flies were flying aimlessly around the gallery. Towards the end of the exhibition, Minujín commented:

In the end, it only lasted a week, because the rabbits died and the flies got away. . . . We hid the dead rabbits in [trash] bags . . . and then an animal protection agency came by a week into the show and shut it down. So I had the Santini Brothers, a moving and storage company, take the work away. A friend of mine who was [in New York] signed for the stuff to be kept at a warehouse, but we never paid. Eventually, we had to go to court and the storage company destroyed the work, so it disappeared³.

***Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity], 1966 (p. 74)**
Happening carried out on October 13 and 24, 1966 at the Instituto Torcuato Di Tella in Buenos Aires. It entailed live broadcasts on television channels 11 and 13, and transmissions from Radio Libertad.

While living in New York in 1966, Minujín met Allan Kaprow (USA) and Wolf Vostell (Germany), with whom she designed *Three Country Happening*, a work that would take place simultaneously—that is, on the same day and at the same time—in each of the artists’ cities of origin: Buenos Aires, New York and Berlin. Each artist was to create a happening which the other two would reproduce simultaneously in their cities.

The happening Minujín proposed was *Simultaneidad en simultaneidad*, a two-phase action that would take place in the auditorium of the Instituto Torcuato Di Tella. In the first instance of the work, which took place on Thursday, October 13,

1966, sixty famous individuals—including actors, critics, journalists, psychoanalysts, business executives, models, intellectuals, politicians and athletes—were called together. These individuals were selected according to the statistical frequency of their appearance in the media (something like a *ranking* of media popularity), or a list of the sixty “most famous” people. The auditorium was equipped with television sets and radios located in front of each of the seats. The individuals chosen included Enrique Pichon-Rivière, Oscar Masotta, Bernardo Verbitsky, León Rozitchner, Jorge Romero Brest, Jorge Glusberg, Juan José Sebreli, Liliana Porter, María Vaner and Sacha Maler, among many others. Each of them was filmed and photographed both frontally and in profile. A closed-circuit television showed the entire process as it was taking place. The event took somewhat longer than planned, to the annoyance of some of the guests. Nonetheless, the action was completed.

On Monday, October 24, the same individuals were gathered once again at the auditorium of the Instituto Di Tella to see their images in the media. According to Jorge Glusberg, thirty-five of the original sixty showed up. All the guests were asked to wear the same clothes and sit in the same places as they had the week before; they were invited to listen to and view what had been recorded at the previous visit, which was reproduced incessantly on the television sets as well as large screens at the front of the room. At the same time, they also witnessed the broadcast of *Invasión instantánea* [Instant Invasion], an action in which the artist chose three figures (a journalist, a television announcer and a boxer), each of whom was “invaded” by different media at his or her house. Thus, for instance, Bernardo Neustadt was filmed as he received a telephone call and a telegram, and as his name was mentioned on the radio.

The film recording of the three celebrities was broadcast on October 24 at midnight; one thousand viewers watched it as they received instructions from Minujín on the television and the radio. Immediately thereafter, Channel 13 showed Vostell’s happening, in which a group of people stuck pins into the corpse of a cow in what appeared to be a ritual action, while one hundred bottles of milk were placed on one hundred corners in Buenos Aires. Meanwhile, Channel 11 broadcast Kaprow’s happening, which consisted of covering a car in cream, after which the rock group The Con’s Combo licked it off as young people wrapped in aluminum foil emerged from the vehicle. While the television broadcast was taking place, a program on Radio Municipal aired voices, allegedly those of Kaprow and Vostell, and then a speech by Minujín describing the nature of the action:

Now I, Marta Minujín, am invading you. At this very moment I am going inside your home while Kaprow is going inside homes in New York and Vostell in Berlin. From here, I am giving them instructions by telex and radio. This is simultaneity.

³ Conversation between Marta Minujín and Victoria Noorthoorn, May 13, 2010.

You can be a creator. Turn on Radio Municipal. Hold on, I am getting instructions from Vostell by telex.

Similarly, some five hundred people received telephone calls and telegrams containing the words “You are a creator.” Those individuals, who had agreed to participate in the event from their homes, had been selected by the Social Research Department of the Universidad de Buenos Aires.

Minuphone, 1967 (p. 76)
Interactive telephone booth with sequence of random visual effects.

Minujín worked on this telephone-booth project during the first months of 1967. She was assisted by the engineer Per Biorn (Copenhagen, 1937) and the EAT Institute (Experiments in Art & Technology), created by Billy Klüver and Fred Waldhauer, in conjunction with the artists Robert Rauschenberg and Robert Whitman. The project was also funded by a grant from the Guggenheim Foundation. It was exhibited at the Howard Wise Gallery in New York in a show that opened on June 27 and remained open for the entire New York summer of 1967. The exhibition received a great deal of attention from the press.

Identical in appearance to the phone booths found on the streets of New York, *Minuphone* surprised its visitors with a series of random effects that made the experience proposed by the work anything but conventional: “a model of misalignment,” in the words of the artist.

A television screen on the floor of the booth showed the face of the person who walked in. This was the first dislocation of the senses, which was then furthered by the device’s multiple random effects. It worked as follows: when the user walked into the booth, he or she dialed a number, which set off a series of effects that lasted for three-minute periods; the effects varied according to the numbers dialed. In his book *El Di Tella* (Buenos Aires, Asunto Impreso, 2007), John King described it as “a bath of psychedelic colors that varied according to each voice pattern.” The effects included changes in the color of the walls by means of colored liquids that circulated through them; an echo effect on the voice; a cloud of green smoke that surrounded the user; a sequence of colored lights that changed according to the timber of the voice, a photo taken with a Polaroid that users would find upon leaving the booth, etc.

After the first presentation of the *Minuphone*, the Instituto Torcuato Di Tella shipped it to Buenos Aires in 1969. It was never exhibited however, since, according to Minujín, the Institute’s technicians were not able to repair the damage the work had suffered. For the retrospective of Minujín’s work at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires in 1999, a similar model, entitled *Minufónica*, was constructed. This latter version worked similarly, but it was operated by a computer. In this exhibition, the original booth is presented.

Minucode, 1968 (p. 77)

Environment with the projection of films showing the four cocktail parties attended by major figures from the worlds of art, fashion, politics and economy held between May 20 and 23, 1968, and the recording of the *Light Show*.

Minucode was a “social environment” in video installation format presented from May 27 to July 8 at the Center for Inter-American Relations (currently the Americas Society) in New York. It was the result of bringing together social groups from different professional fields—the worlds of economy, politics, fashion and art—in a supposedly neutral space. The project attempted to create a “scientific-social atmosphere” in keeping with the line of research Minujín was pursuing at that time, mainly the study of human behavior and the reaction to the growing presence of the mass media.

Minucode entailed holding four cocktail parties of eighty persons each. The guests were individuals who had responded to a questionnaire published on May 7 in *The New York Times*, *The Wall Street Journal*, *Women’s Wear Daily*, *The New Republic*, *The Village Voice* and the *East Village Other*. The questionnaire inquired about the person’s activities in specific fields (the world of economy, politics, fashion and art), asked whether respondents were involved in other areas, and finally whether they would prefer to be “participants” or “leaders.” The persons selected attended the following cocktail parties: one for economists, held on May 20; one for people from the fashion world, held on May 21; one for artists, held on May 22, and one for politicians, held on May 23. Each event was recorded by six cameras placed at different locations. Before each event, eight persons from each group had been selected to be “leaders”; they were assigned with creating a second environment in an adjacent room which was equipped with all sorts of electronic devices (music, lights, slides, etc.) and known as the *Light Show*. Tony Martin collaborated on that part of the project.

On May 27 the *Minucode* exhibition opened. The films of the four cocktail parties were projected on the gallery’s walls in sequences of ten minutes each. The film of the *Light Show*, the environment created by the representatives of the four groups, was screened in the adjacent room.

The press mentioned the fact that artists Charlotte Moorman and Ray Johnson, as well as the influential art critic Lawrence Alloway, had participated in the art world cocktail party; Betsey Johnson and Benl Montresor in the one geared towards the fashion world; Reinaldo Scarpetta, dean of the Universidad del Valle, Cali, Colombia, in the economy world cocktail party; and Varian Fry, former director of research for the Democratic State Committee, as well as James Herbert, leader of the Democratic Party for the 71st Assembly District, at the cocktail party geared towards the world of politics.

Minujín’s collaborators on this project included the Howard Wise Gallery, EAT (Experiments in Art & Technology) and the Argentine consulate in New York.

Importación-Exportación [Import-Export], 1968 (p. 82)
An environment and happening that included performers and made use of colored lights, smoke, slides, films, music, scents, posters and a shop that displayed hippie products imported from New York. ITDT, Buenos Aires.

“These days, much of Buenos Aires is debating and praising, condemning and applauding (but always seeing) something called, perhaps arbitrarily, *Importación-Exportación*,” reported the weekly *Así* (Buenos Aires 8/3/68), evoking the controversy and conflicting opinions stirred by Minujín’s project at the Instituto Torcuato Di Tella, on exhibit from July 22 to July 31, 1968 (one week more than originally planned). A combination of environment and happening, the invitation announced “a fair, a show” that would “appeal to all the senses.” In keeping with the title, the project consisted of importing a segment of hippie culture from the United States and placing it in the Argentine context. Initially, the project envisioned a second instance when the artist would export fragments of Argentine youth culture to the United States, which never took place. The cornerstone of the piece, which the press called a “hippie temple,” was the psychedelic experience.

Upon walking into the space, the public was received by “girls wearing incredible outfits, and a young man who offered them pairs of glasses that broke vision down into a series of surprising spectrum.” The floor of the gallery space was covered with flower motifs and swirls that were accentuated by black light. The strange atmosphere was heightened by white smoke, colored lights, the scent of anise, cinnamon, thyme; psychedelic and Eastern music, as well as jazz and rock; and the periodic appearance of a group of young volunteers who came in singing *Hare Krishna* and dancing along. In the adjacent gallery there were more psychedelic effects thanks to a strobe light: “. . . people run into each other . . . everything looks like a slow-motion film . . . one has the sensation of floating in the air. This is the realm of the senses, with no room for reason,” reported the weekly *Así*.

Along with projections of film and slide images that the artist had assembled to produce constantly changing color and motion effects, a short film by Gerard Malanga, Ira Schneider and Yud Yalkut was on exhibit, as well as sounds created by the musicians Richie Havens and The Butterfield Blues Band. Regarding this, the reporter for *Así* added: “[one can see] slides, sections of films that show the most unlikely characters and the effects of the refraction of powerful lights in dishes of colored oil. The panorama is constantly changing.”

Finally, the project included a shop full of hippie products, posters, perfumes, hookahs, clothing, rock albums, hand-painted slides, psychedelic glasses, necklaces, rings, incandescent light bulbs bearing the words *I love you*, independent publications, incense and other items, a container of which was imported directly from Greenwich Village by the Instituto Di Tella.

Buenos Aires, hoy ya! [Buenos Aires Right Now!], 1971 (p. 84)
Filmpenning in three acts, combining various artistic experiences. [Not in exhibition]

According to the artist’s definition, *Buenos Aires, hoy ya!* was a filmpenning filmed by Eduardo Pla, presented on September 14 and 15, 1971 at the Escuela Panamericana de Arte.

The piece was filmed between July and September of 1971. Its “improvised sets” included the homes of Graciela Borges, Gerardo Mosquera, León Minujín, Oscar Korenblit, Eduardo Pla, Jorge Damonte, Federico Klemm, Rosita Frou-Frou and Gyula Kosice, as well as the Bonino gallery, the Museo de Arte Decorativo in Buenos Aires, Luna Park stadium, the Teatro Sarmiento and the crafts fair in Plaza Francia, Buenos Aires. Popular figures like Graciela Borges, Bergara Leumann, Marcia, Pinky, Vox Dei and others participated in the work.

The work brings together fragments of scenes filmed spontaneously by two Super 8 and one 16 mm camera during surprise visits by Minujín and a group of actors (Daniel D’Almeida, Carlos Grilli, Federico Klemm, Gabriel Landó and Nora), as well as friends of the artist (Marcial Berro, for instance) to different social events. Minujín describes it as follows: “I would be invited to a party and I would come with a troupe of people with their faces painted and a suitcase full of clothes; we would interrupt the situation.” The idea was to record the different exclusive artistic, intellectual, media-related, athletic and other scenes that coexisted in Buenos Aires.

The film combines different artistic experiences: the happening, theater, film, poetry (it includes texts by Rimbaud, William Blake, Tymotheny O’Leary, Hegel, Hölderlin, as well as “extracts by freaks,” as Minujín called “hurried writings from *Underground Diaries*”), editions of films of other actions carried out by the artist, such as *La destrucción* [The Destruction] (1963) and *The Soft Gallery* (1973), set to the songs of Luis Alberto Spinetta and The Rolling Stones.

Buenos Aires, hoy ya! was structured around three acts and an intermission. First, the “news program,” “an uninterrupted series . . . of known and unknown characters—from Pinky to Nicolás García Uriburu” (José Luis Castiñeira de Dios, “Con un happening filmico aburrido retornó la inefable Marta Minujín,” *La Opinión*, Buenos Aires, September 16, 1971). “Six persons who simultaneously participated in the film performed ‘*El Teatro con la Vida*’ [Theater with Life]. Dressed in the same clothing as in the films, these performers provoked situations amidst the viewers,” states the text on the poster for the presentation of the film in reference to an intermission in which Minujín and the actors barge in on the room and improvise an action like the one about to be seen in the film: they contorted, threw themselves on the floor and approached the audience to interact. Finally, the filmpenning, shot simultaneously with three cameras, was also projected simultaneously on three screens. The press was very critical of the experiment.

Sound Happening, 1972 (p. 85)

Action carried out in Rock Creek Park, Washington D.C.

On May 28, 1972, Minujín carried out a work entitled *Sound Happening*. The poster announcing the project stated: "It's a happening because the rules of nature are reversed through the use of technology." The action took place in Rock Creek Park with the support of the Visual Aids Electronics Corp and the assistance of Carl Colby. Minujín dislocated the sounds heard during a visit to a park: at the ground level one could hear birds; in the branches of the trees, a river; and amongst the plants, cars and so forth.

Interpenning, 1972 (p. 86)

Happening carried out on several occasions at Art Barn, Washington D.C. (1972), and The Museum of Modern Art (MoMA), New York (1972).

The intention behind *Interpenning*, an action that Marta Minujín carried out on several occasions in Washington and New York in 1972, was to break with the norms and rules of an existing social situation to create new ways of interaction that entail the active and playful participation of the viewer. *Interpenning* was an intervention that took place *in the intermission*, "in between" two previously arranged situations. Inspired on the "live acts" that took place between films, the name *Interpenning* refers to the concepts of intermission and happening.

The work first took place in early 1972 in the context of the *Minusquire*, a show directed by Richard Squires in which Minujín performed. In the intermission, Minujín presented the happening with the collaboration of Tailor Alonso, Jamis Blacksten, Anne Mains, Tommy O'Callaghan, Sue Pearson, Harold Rivkin, Shea, Mark Sheckter, Patricia Trainor and Melody Williams, whom she called *interpenactors*. The audience was seated on the floor, in a place indicated by a number given to them upon entering the room. Wearing green and blue and carrying magnifying glasses, flashlights and mirrors, the *interpenactors* (some twenty performers) walked through the space in diagonal. They would take the hands of the members of the audience and guide them to another place with rigid and sudden movements designed by Minujín to create the shape of "a large metaphysical hopscotch." They would also whisper, creating an echo effect, a selection of texts by Ouspensky, a hippie teacher whose followers called him "a wizard." The happening lasted thirty to forty minutes.

On July 8, 1972, with the technical assistance of Gary Glover, Minujín presented the work a second time, also in Washington, at The Ballroom Glen Echo Maryland. Later, *Interpenning* formed part of a festival organized by Charlotte Moorman on the ferry going from Manhattan to Staten Island. A letter in Minujín's archive reads:

Dear Charlotte, Here you have what I could get about the piece I will do at the boat. The people who are coming with

me are: Gary Glover (poet and Mine person), Marc Shecter (painter), Martin Gold (actor), Richard Squires (writer and theater player, he has a work with the play house of the ridiculous and with John Vaccaro), Vicky Lowe (painter), Anne Mainns (art researcher), Robert Star (actor and designer), Melody Williams (musician).

The work was also presented on August 11 and 12, 1972 at the Sculpture Garden of The Museum of Modern Art (MoMA) in New York, once again with the technical assistance of Glover. This version of the work made use of fifteen performers, as well as Juan Downey's *invisible architecture*, which accentuated the diagonal direction of the movements. The performers included Tailor Alonso, Janis Blacksten, Martin Gold, Vicki Low, Anne Mains, Chris O'Callaghan, Tom O'Callaghan, Sue Pearson, Harold Rivkin, Shea, Mark Shecter, Patricia Trainor, Joyce Vitec and Melody Williams. After the presentation, the group of amateur actors that had come together for *Interpenning* dissolved.

Nicappening, 1973 (p. 88)

Happening that interrupted an auction at Sotheby Parke Bernet in New York.

Nicappening was an action that took place on June 12, 1973 at a charity auction at Sotheby Parke Bernet, organized by the collector Kitty Meyer to raise money to aid victims of an earthquake that had destroyed much of Managua, Nicaragua, on December 23, 1972 and killed more than 10,000 people. As the artist describes, "the city was flattened," and it was necessary to rally for its reconstruction. That was the aim of the auction, and many artists donated works. All the funds collected from sales would be used to promote the reconstruction of collective housing.

Nicappening consisted of performers violently bursting into the hall, shouting "Nicappening." Each of them was wearing a white suit with splashes of white, black and red paint. The action was very energetic and it had a shocking visual effect. The paint stains evoked blood, and the echoed repetition of the word "Managua" (a recourse that Minujín had used since *Interpenning*), along with statements addressed directly to the audience like "Do you realize what happened?" or "Wake up!" incited a sense of confusion and unease to such a degree that the performers were thrown off the premises.

Kidnapping, 1973 (p. 90)

Opera-cantata-happening carried out on August 3 and 4, 1973, with the assistance of Gary Glover, in the framework of the Summergarden Program of The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

The name of the work makes reference to the act of kidnapping and the happening. The artist called it an "opera-cantata-happening," whose structure combined dance and poetry. *Kidnapping*

was conceived as an homage to Pablo Picasso, and it was created the year he died. Minujín comments:

Kidnapping will be an opera-cantata-happening: an *opera* because arias will be sung, a *cantata* because it contains a good many choral sections, and a *happening* because at the end something unusual will happen, an excess of unforeseen occurrences. There will be thirty people with their faces made up in keeping with Picasso's paintings on stage, singing Picasso's words and dancing his paintings.⁴

The artist gathered some fifty volunteers, with whom she rehearsed in the evenings after the museum had closed. On August, *Kidnapping* was presented. First, the audience attended a cocktail party in the Sculpture Garden of MoMA. The actors barged in unexpectedly, reciting fragments of texts by William Blake, Friedrich Hölderling, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Arthur Rimbaud and William Shakespeare, while they moved about according to the set of movements choreographed by the artist on the basis of Greek statues and Picasso's Cubist paintings. The action had a strong persuasive component, and the performers had been told to try to teach the audience the movements.

Finally, when the word "Kidnapping!" was shouted, the actors went into the crowd in search of fifteen people wearing a silver button, a sign that they had agreed to be "kidnapped" and taken to different places in the city: a loft in Soho, a barber-shop, the home of a critic, a banquet in an elegant home, the Brooklyn Bridge and so forth. Many of the sites had special environments prepared for the event by their hosts. Minujín explains that the kidnappings were to be "friendly," and "each actor was to take the arm of the designated person, singing to him or her 'You have to come with me.'"

Each actor blindfolded his or her "victim" and led him or her to one of the fifteen cars waiting at the entrance to the museum. Each car then headed to its assigned destination. The people kidnapped included the writer Taylor Mead; the performers, the dancer Margarita Ballesteros, and the hosts, Nancy Barber, who "presented a grand and specially lit environment with two tables covered in food in sophisticated colors, one of them a true Cubist painting in tribute to Picasso." The persons "kidnapped" reported later that it was a truly memorable experience. In fact, one of the participants in the *Kidnapping* met her future spouse through the event.

Marta Minujín and Richard Squires
200 Mattresses (The Soft Gallery), 1973 (p. 92)
Environment with 200 mattresses, and the organization of two series of events by invited artists, *It's a Dog's Life* by Squires and *The Soft Gallery* by Minujín.

The Soft Gallery was presented for the first time from April 6 to April 27, 1973 at the Harold Rivkin Gallery in Washington D.C.

⁴ Marta Minujín, "Kidnapping. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. . .," typewritten document for the project *Kidnapping*, 1973, Marta Minujín Archive.

⁵ Conversation between Marta Minujín and Victoria Noorthoorn, May of 2010.

in collaboration with Richard Squires. The exhibition was called *200 Mattresses* and it was open to the public for twenty consecutive days.

The Soft Gallery was constructed using two hundred mattresses obtained at the Cairo Hotel in Washington, a squatted building that had been evacuated by the police after a series of crimes had taken place there. Upon seeing news of the crimes in the media, Minujín thought that it would be a good starting point for an environment. Thus, she convinced the clerk of the hotel to rent her the mattresses for a price of US\$ 1 each. Minujín states:

Rivkin invited us to an alley that he had use of in Washington, a 5 x 5 x 5 meter cube. I thought the space was so hard; I had always been interested in softness. So I said to him, "Let's make a soft gallery so that people can see the art softly." Just then, we read in the newspaper that a hotel had been abandoned because there had been three murders in one night. So Richard and I went by the hotel. We talked to the man in charge and convinced him to rent us the mattresses. . . .⁵

During the twenty days that *The Soft Gallery* was open, the artists organized two series of happenings, one selected by Squires and the other by Minujín, according to the following scheme:

From April 6 to April 16, the happenings by the artists invited by Squires (who created *It's a Dog's Life*) were held: Claudio Badal, The Continental Drifters, Jean Dupuy, Tom Green, David McIntosh, Carol Sockwell and Norman Yeh.

Then, from April 17 to April 27, works by Minujín's selection were carried out, including the following events:

- *Out of Control Music* by Kelley.
- *Untitled* by Mike Breed, who with "Claudio Badal reconstructed the scene of the anonymous crime at the Cairo Hotel."
- *How to Be in a Movie* by Minujín, where "the visitors to the gallery were invited to act like their favorite actor or actress, and then filmed in that situation."
- *Video Performance Tapes* and *Video Tapes* by Juan Downey.
- *Films and Talk* by Simon English, who showed "films of his travels around the world and spoke of his aesthetic concerns."
- *Art Mail* by Ray Johnson, who "exhibited a chain mail."
- *Ice Cello* by Charlotte Moorman, "whose music was the sound of ice breaking."
- *Untitled* by Al Hansen, "a collage of projections and images."
- *Untitled* by Carolee Schneemann, "an experimental film."
- *Nicappening* by Minujín and Gary Glover.

La Monte Young also participated on the day of the opening: along with "150 persons, he jumped onto the mattresses that covered the walls, ceiling and floor of the gallery" (Jorge

Glusberg, *Marta Minujín*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Galgiano, 1986). As a closing event, the artist invited the public to take the environment apart.

The Soft Gallery was later reconstructed on five occasions for the exhibitions: *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience* at the Generali Foundation in Vienna (2000) and *Wack! Art and The Feminist Revolution*, presented at the MOCA in Los Angeles (2007), P.S.1 in New York (2008) and the Vancouver Art Gallery (2008), as well as at the arteBA09 art fair in Buenos Aires (2009).

Julián Cairol and Marta Minujín
***Four Presents: Time Aesthetically Registered, 1974* (p. 94)**
Video-performance carried out at the Stefanotty Gallery, New York.

On October 8, 1974, Marta Minujín and Julián Cairol presented *Four Presents: Time Aesthetically Registered*, a work they defined as a video-performance, at the Stefanotty Gallery. Gregorio Rozas and others collaborated on the work, which is approximately sixty minutes long. As stated in the text on the invitation, *Four Presents*. . . formulated a reflection on the perception of time:

[The artists and the audience] will explore the labyrinths of time following its course which, like that of a river, runs from the past to the present and from the present to the future, in an attempt to unveil the aesthetic nature of that perpetual present where everything is at the condition of not being. He who knows the forms of the present knows all: the things that took place in the inscrutable past, and those that will take place in the future. A century, a year, a night, an hour that contains the whole history where, it is said, all the presents are present⁶.

A checkered pattern on the floor of the gallery divided the space into fifty boxes; each viewer took a seat according to the number given to him or her upon entering the gallery. In the front of the room there were two chairs and a television set showing a video, an improbable story with two characters (played by Minujín and Cairol) that intentionally mixed the past, present and future. On the sides of the room were two additional television sets: one of them showing a closed circuit transmission of what was taking place in the present and the other a sign that said "future time."

The lecture given by Minujín and Cairol was interrupted a number of times by planned interventions: an opera singer, a supposed viewer haranguing them about their situation as "Latin American artists," a couple fighting, a watch thief and a newspaper with a sensationalist headline announcing "Kissinger is dead." The artist describes:

. . . in fact, everything that happened during that hour was carefully planned: the unexpected, those interruptions, were

the real show . . . The idea was to create the experience of relative time, interspersed with metaphysical time: one intense minute is worth more than a half hour when events take their normal course; the audience had the feeling that "something" was happening.

***Imago Flowing, 1974* (p. 96)**
Opera presented in the Naumburg Bandshell
amphitheater in Central Park, New York.

Imago Flowing was an opera created by Minujín and presented on September 24, 1974 at the Naumburg Bandshell amphitheater in Central Park, New York, thanks to a grant from the Menil Foundation Inc.

The work was structured around acts, and its open narrative structure gave rise to a reflection on time and space in the thinking of Heraclitus and the Greek tradition (a recurring theme in Minujín's work from the period) and contemporary culture, through reference to movie stars like Marlene Dietrich and film icons like *King Kong*. The piece lasted approximately an hour and a half.

The work began with a scene involving a group of twenty body builders engaging in typical weightlifting movements. Then an actress sang phrases from Heraclitus, while actors dressed as angels, whistling and singing in hushed tones, came on the scene. Next, a Russian dancer with feathers, along with the famous transvestite Alexis del Lago dressed up as King Kong, performed a choreographed sequence, after which Alexis took off her mask to reveal herself made up like Marlene Dietrich. Finally, Minujín came on the scene, handing a lit torch to each of the actors as she walked through, asking them to come off the stage to find people in the audience wearing black who had been previously invited to attend a large banquet, the show's closing event.

This last action, entitled *La dramatización de comer en un acto estético* [The Dramatization of Eating as an Aesthetic Act], took place on the second floor of The Right Bank restaurant, to which the torch-bearing procession arrived by crossing Central Park. At the banquet, whose guests included Michael Kirby, George Segal and Taylor Mead, an elegant table was set with black champagne, black butter, black caviar and black bread. The "angels" also formed part of the event, whispering and whistling around the table. The body builders stayed outside; according to the artist, they were somewhat annoyed at not having been invited to attend the banquet. The event was well received by the public and reviews were published in major media in New York, including *The New York Times* (9/24/74).

⁶ Marta Minujín, "Four Presents," typewritten document for the project *Four Presents*, October 8, 1974, Marta Minujín Archive.

***La academia del fracaso* [The Academy of Failure], 1975 (p. 98)**

Action that proposed a series of experiences around the notion of failure with figures from the worlds of art and culture. CAyC, Buenos Aires.

The Academy of Failure was the first of a series of actions that Minujín carried out upon returning to Argentina after having lived in New York for three years. A group of artists and intellectuals, including Minujín, Agustín Merello, Pier Cantamessa, Carlos Bronovsky, Mercedes Esteves, Charlie Espartaco, Chito Méndez Casariego and Federico Peralta Ramos, had been engaged in reflections on the concept of failure for some time. They attempted to recognize common stigmas and to demystify triumphalist mandates by means of a defense and “dignified assumption” of failure. Some of the ideas that arose from these encounters were materialized by Minujín, with the collaboration of Agustín Merello, in *La academia del fracaso*, which opened at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) in Buenos Aires on September 26, 1975.

The project proposed ten consecutive days of activities with “daily performances” from September 27 to October 2, from 6 p.m. to 9 p.m., and from October 3 to October 5, from 4 p.m. to 8 p.m. In them, figures from the worlds of art and culture gave very informal and comic talks on their experience as “failures.” Film director Armando Bo, for instance, gave a lecture entitled “The life, passion and failure of a film producer.” Similarly, the actor Jorge Bonino “recognized that he was a major failure,” and hoped that “people would not mind, but [he] wanted to look at them and spent almost half an hour doing so” (*Siete Días*, October 17, 1975). The musician Norberto Chaverry set out to create “his greatest work” and he toppled a pile of cans bearing the names of successful musicians (*Siete Días*, *ibid.*). Participants included Federico Peralta Ramos, Jorge Glusberg and others.

La academia del fracaso entailed a series of experiences. Upon walking into the exhibition space, the viewer came upon *Frac-asado*, a sculptural object that played on its own literalness: it was composed of a burned tail coat (*frac* in Spanish) hanging on an iron structure with a wooden base that held burned charcoal. Those who aspired to be “professional failures” could go to the “triumphalist platform,” located at the center of the space; it was surrounded by seats and television sets on which the viewer would see his or her own image, while applause, cheers and congratulations were heard through loudspeakers. Once there, a nurse would vaccinate visitors against triumphalist pretensions; visitors could also drink different purging and uninhibiting liquids: “liquor of frustrations,” “delusion of grandeur,” “resentment concentrate” and a pinch of “rancor.” Immediately thereafter, the visitor could consult the “failurologist” Agustín Merello, who would unveil the results of the “test for positioning before failure.” This test interrogated viewers about their responses to frustrating situ-

ations like “the repeated failure of a teenage child,” not having anyone to love, a conversation with a bureaucrat who says “not possible,” and so forth. In the basement space, viewers would come upon a crown of thorns that they could place on their heads before a mirror, “as the maximum prize for eminent failures.” A hammock was offered to remedy “restorative daydreams” and, finally, viewers were given an “international certificate of vaccination against triumphalism,” verifying immunization and ensuring that the recipient:

Would not win any prize that the system endorses / Not be vulnerable to flattery / Not look for an attractive companion for the sake of appearances . . . Not go to lengths to justify felonies / Not believe that he or she has a historical mission despite a thirst for immortality / Not want to seem intelligent when he or she speaks. . .

Lastly, all the people who had attended all the lectures in *La academia del fracaso* would receive a symbolic degree and become “transfailures” (beyond failure). This would render them immune to the demands of a success-oriented world.

***Comunicando con tierra* [Communicating with Earth], 1976 (p. 102)**

An action by which the artist removed soil from Machu Picchu, which she later presented at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), Buenos Aires. The film *Autogeografía* [Autogeography] was also projected inside an enormous mud nest.

Comunicando con tierra (1976) was exhibited in the framework of the exhibition *Arte en cambio II –1976–* and of the symposium entitled “Is there an avant-garde in Latin American visual arts?” held at CAyC in June of 1976.

The work consisted of the projection of the video *Autogeografía* [Autogeography] on a television set beside three chairs located inside an enormous nest made from soil, some of which was from Machu Picchu. The nest, which measured 2.3 meters in diameter at its base and was 2.5 meters tall, was constructed according to the same technique used to make a bird’s nest. Photographs of the removal of the soil were also presented, as well as twenty-three one-kilogram plastic bags labeled with the name of an artist and his or her country of origin.

This sequence of works originated with the removal of soil from Machu Picchu, an action that required authorizations from the relevant authorities. Regarding this, Minujín states:

I explained my intention to the people from the Museo de Antropología [in Peru]. They were interested, and authorized me to remove twenty-three kilograms [of soil]. They even offered to provide me with two men to actually remove the soil. I walked around Machu Picchu and, when I sensed a spot

with a great deal of energy, I stopped and we collected soil. Then I returned to Argentina with two suitcases full of soil.

That was the soil exhibited at CAyC and later sent to different places around the world as part of an action that formulated an exchange between artists from different countries. Regarding this, Minujín stated: "Each bag of soil is, in and of itself, art in context, the unexplored terrain between the world of ideas and reality."

The exchange was ultimately realized, but sporadically and over a ten-year period, depending on the rate at which shipments were delivered to Minujín's studio. "Then I went back [to Machu Picchu] and buried the soil in the same place," she explains.

Autogeografía [Autogeography], 1976 (p. 102)

Autogeografía is a Super 8 film, shot by Claudio Caldini and directed by Minujín. Collaborators on the project included Andrés Di Tella, Alejandro Rogel and Marcelo Soares, who "tossed barbarity," according to the caption at the end of the film. That phrase makes reference to soil, the material used to construct the fiction in which the artist, dressed in a bikini and on a white background, wears a series of masks as she is covered with soil as phrases such as "If the absurd and the real exist, it makes no difference" and "All that is sure is that which we invent" appear. The film was shot on the terrace of her studio on Humberto Primo Street, and it ends when the artist is completely covered in soil.

Espi-Art [Spy-Art], 1977 (p. 104)

Installation-exhibition of sixteen scenes created by many artists. Birger gallery, Buenos Aires.

From July 5 to July 16, 1977 Minujín presented *Espi-Art* at the Birger gallery, an exhibition that consisted of sixteen scenes in which, at the invitation of Minujín, thirty-two artists from different disciplines working in two shifts participated. Sixteen works were on exhibit the first week and the remaining sixteen the following week. The list of participating artists included Aubele, Bedit, Bonani, Bonino, Borovio, Bueno, Caldini, Cantamessa, Costa, Chabán, Federman, Forte, García Uriburu, Glusberg, Grupo Aquí Federico, Grupo AYM, Grippo, Hirsch, Jali Larsen, Mackintosh, Marechal, Marotta, Medina, Minujín, Peralta Ramos, Reidel, Risuleo, Rubistein, Smoje, Testa and Wells.

The installation consisted of a passageway on each side of which was a row of eight cubicles, constructed using taut white fabric and measuring 2.40 x 1.60 x 1.60 each. Through an opening in the middle of the passageway, the viewer could spy on artists actually working on their projects. Thus, as the catalogue explained, viewers had "access to a number of forms of expression, observing the invisible processes that constitute creativity, delving into the reality of the work without disturbing it."

While *Espi-Art* went largely unnoticed by the press, a passage from one article provides information about the concerns addressed:

. . . Alejandro Larsen: a sort of Aztec flower, Alejandro stares at us, his face painted in metallic shades, as it moves about. Julián Borovio: a series of white acrylic torsos, arms, legs, bits of humans that symbolize the current state of man, "torn to pieces" and jarred by everything. Malena Marechal: along with friends, she performs corporal-expression type movements while a voice somewhat jokingly explains what is happening on the level of physics and philosophy. Pierre Cantamessa: a "painting" that says faith and a soccer ball on a chair. Bonino and Nora Trossman: dressed as bride and groom (a modern version of a turn-of-the-century style), they get married permanently and, with the audience, make a toast. Manal: Medina playing the bass, rehearsing a tune, while viewers walk in the cubicle and listen through headsets. Bedit: homage to Marcel Duchamp and the Venetian defense of chess. Sergio Mulet and Osvaldo Graciarena: playing chess on a board painted on paper. Grippo: potato shoots surrounded by mirrors. Federico Peralta Ramos: writing in blue pencil on a white background the words, "Today I feel like an insignificant being." Vicente Marotta: making a hobby out of painting old uniforms, plastic dolls 15.20 cm tall.⁷

Arte agrícola en acción

[Agricultural Art in Action], 1977-1979 (p. 106)

Three actions defined by the artist as "operas sung in fruits and vegetables."

On September 29, 1977 she did the first intervention, *Repollos* [Cabbages], at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, in the context of the group exhibition *Poéticas Visuais*. Participating artists included Minujín, Carlos Espartaco, Peter Vogel, Janos Urban, John Cage, Tóth Dezider and others. She then presented *Toronjas* [Grapefruits], on November 26, at the Museo Universitario de Ciencias y Artes, Mexico City, in the context of the group exhibition *21 Artistas argentinos*. Finally, *3.000 naranjas* [3,000 Oranges] was presented on April 9, 1979, at the Centro de Arte y Comunicación (CAyC) in Buenos Aires.

In all cases, the action entailed the same sequence: bags with the specific contents used in each action were placed in the exhibition space (cabbages, grapefruits or oranges, respectively); a rectangle was drawn and then the performers, wearing white and with buckets on their heads like hoods, entered the space in a line; they engaged in mechanical movements, while singing variations on the names of the fruits and vegetables in question, as well as phrases like "Theory is practice" and "Creative energy replaces the traditional concerns of art, art, art."

The aim of the work was to incite viewer participation while also "invading museums with readily accessible and common

⁷ Martín Müller, "Hay que arrimar un ojo a la cerradura," *La Opinión*, Buenos Aires, July 12, 1977.

items like cabbage in Brazil and grapefruits in Mexico, to see what happened when they were placed beside a Picasso, for instance.”

***El Obelisco acostado* [The Obelisk Lying Down], 1978 (p. 110)**

From the series *La caída de los mitos universales* [The Fall of Universal Myths]. Construction of a reclining obelisk and television sets with projections inside. São Paulo, Brazil.

El Obelisco acostado was a project created for the I Latin American Biennial: *Mitos e magia*, which was held in Parque Ibirapuera in São Paulo, Brazil, from November 3 to December 18, 1978. The importance of the event resided in its attempt to create a regional biennial in order to generate a platform for communication about Latin American artists. The project did not ultimately prosper and Brazil continued with the traditional International São Paulo Biennial, the first edition of which was held in 1951. The project consisted of building an obelisk of the same dimensions as the one in the Plaza de la República in Buenos Aires, but placing it on a horizontal axis. This entailed, according to Minujín, “altering the law of gravity by means of an artistic act” and “moving a myth from one country to another.” This action took place in the midst of the dictatorship.

In São Paulo, the viewer could walk through the inside of the 64-meter long *Obelisco acostado*, which was divided into two sections: a passageway leading in and another leading out, separated by an iridescent wall that generated different effects, intensified by the use of black light. The shadows of people walking through the work created an array of changing images. On one side of the obelisk were two fluorescent chairs in front of two television sets showing videotapes of films taped during a twenty-four hour period at the Obelisk in Buenos Aires. The projections lasted ten minutes and included, among other things, images of the celebrations in 1978 after Argentina, the host that year, won the Soccer World Cup for the first time, as well as a fictional story on transporting the Obelisk from Buenos Aires to São Paulo.

With this project, Minujín started a major series of works that attempted to demystify important monuments of the West. Once the biennial was over, a reconstruction of one end of *El Obelisco acostado* was exhibited at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, thus completing the imaginary journey from one country to another.

***El Obelisco de pan dulce* [The Obelisk in Sweet Bread], 1979 (p. 112)**
From the series *La caída de los mitos universales* [The Fall of Universal Myths]. Work involving mass participation. Tubular metal structure covered with 10,000 loaves of sweet bread at the Feria de las Naciones in Buenos Aires.

El Obelisco de pan dulce was the first work involving mass participation that Minujín created in Argentina. It was presented

at the Feria de las Naciones in Buenos Aires, from November 8 to November 18, 1979. The work entailed the construction of a reduced-scale replica of the Obelisk in Buenos Aires: a 25-meter high tubular structure, on which 10,000 loaves of Marcolla sweet bread were placed to cover the entire surface.

On November 17, the first action towards the construction of the piece took place: a crane lay the obelisk down horizontally, while the public spontaneously played bells and xylophones which had been distributed earlier. The obelisk was left in that position for the rest of the day.

On November 18 at 1 p.m., volunteer firefighters approached the obelisk to help viewers to disassemble it and distribute the loaves while the song *Navidad de Buenos Aires* [Christmas in Buenos Aires] by composer Osvaldo Piro was performed for the first time. The viewers' enthusiasm at the event was beyond all measure, and people pushed ahead violently in order to get a loaf. Pushes, blows and falls ensued as people rushed forward; the firefighters were forced to intervene, dispersing the crowd with fire hoses. Minujín had to take refuge in the crane, still on the premises. The personnel from Marcolla was upset by the unrest and, ultimately, the loaves were handed out days later.

***La torre de pan de James Joyce* [The James Joyce Tower in Bread], 1980 (p. 114)**
From the series *La caída de los mitos universales* [The Fall of Universal Myths]. Work involving mass participation. Tubular metal structure whose surface was covered with loaves of bread, presented in Dublin.

La torre de pan de James Joyce was presented in Dublin, Ireland, in the context of the *Rosc '80, The Poetry of Vision*, a festival held at Earlsfort Terrace, University College, and at the National Gallery of Ireland, from July 6 to September 30, 1980. The following major artists participated: Marina Abramovic, Laurie Anderson, Sol Le Witt, Mario Merz, Dennis Oppenheim, Nam June Paik and others.

On the basis of the slogans “Alter the law of gravity, from the vertical to the horizontal” and “Create a space of oblique consciousness,” a replica of the mythical James Joyce Tower (also known as The Martello Tower) was built. A metal structure covered in wire mesh, the replica was 8.5 meters high and 2 meters wide. It was ultimately laid on its side and covered with thousands of loaves of bread donated by the traditional Irish bakery Desmond Downes.

Minujín explains that she had read *Dubliners* (1914), the book by Joyce that mentions Downes bakery. When she arrived in Dublin, she learned that it was one of the most traditional bakeries in the city, and she considered it a good point of departure for her work. Furthering the experience in Buenos Aires one year earlier with *El Obelisco de pan dulce*, Minujín decided to adapt that same principle to the Irish context.

The tower was located in the yard of the Earlsfort Terrace, University College. At 6 p.m. on August 30, the public was invited to

receive loaves of bread. The event ensued without incident, with widespread public participation and favorable media attention.

Carlos Gardel de fuego [Carlos Gardel on Fire], 1981
(p. 116)

From the series *La caída de los mitos universales*

[The Fall of Universal Myths]. Work involving mass participation planned as the main event for the IV Medellín Biennial opening.

On May 15, the 12-meter high figure of Gardel, whose surface was covered in cotton, was set fire as an homage to the popular tango singer who died in a plane crash over Medellín. There was a large storm in Medellín; the public took shelter under umbrellas and the Gardel figure was protected by a sheet of transparent plastic. Finally, to shouts of “Fire, fire!” Minujín tossed fuel on the structure and lit it with a torch. After the burning, the remains of the structure were exhibited for the month of the biennial.

El Partenón de libros [The Parthenon of Books], 1983
(p. 120)

From the series *La caída de los mitos universales*

[The Fall of Universal Myths]. Work involving mass participation on 9 de Julio Avenue in Buenos Aires.

Of all Minujín’s works involving mass participation, *El Partenón de libros* was perhaps the one that had the greatest repercussions. Located in the Plazoleta Provincia de Tucumán on 9 de Julio Avenue between Marcelo T. de Alvear and Santa Fe streets in downtown Buenos Aires, it was built on the basis of a tubular structure measuring 15 meters long, 30 meters deep and 12 meters high. Twenty thousand books wrapped in transparent plastic were tied to the structure, covering all of its columns and its entire pediment. The books were donated by thirty-eight publishing houses thanks to the help of the Argentine Chamber of Books.

The project looked to the most important icon of the Greek polis, mainly the Parthenon in Athens, on the occasion of the restoration of democracy in Argentina after a popular vote on October 30, 1983 put an end to a military government that had been in power since a coup on March 24, 1976.

The work was presented on December 19, 1983. At midnight on December 24, cranes placed the *Parthenon* on its side so that the public could take books. The act was a way to celebrate the first Christmas under democracy.

Mónica Morgestein collaborated with Marta Minujín on this project.

El pago de la deuda externa con maíz, “el oro latinoamericano” [Paying the Foreign Debt in Corn, “the Latin American Gold”], 1985 (p. 108)

An action in collaboration with Andy Warhol.

The Factory, New York.

“I ran into Andy Warhol at the Odeon bar in New York, I had just been in Buenos Aires, where everyone was going crazy about the value of the dollar, about the debt. So I said to him: ‘I want to pay the Argentine foreign debt in corn. He agreed’. This is how Minujín described her encounter with Warhol in September of 1985, a meeting that gave rise to the art action *El pago de la deuda externa con choclos*.

She recalls that she went to a Puerto Rican market to buy corn and, since she didn’t find yellow corn, she bought ears of white corn and painted them orange with spray paint. The difference was not subtle, since corn was considered the “American gold” and, with it, she would symbolically pay off the Argentine debt.

Later, at The Factory, the ears of corn were put in a pile on the floor at the entrance; two chairs were placed amidst them. Minujín and Warhol sat in the chairs with their backs to each other. They then engaged in a series of twelve movements in which they turned 360 degrees. These movements, which were recorded by the photographer Claudio Leiman, recreated the acts of offering, accepting and paying the debt. The image in which Warhol and Minujín pick up the corn and look at the camera constituted the moment at which the debt was paid off. They then attempted to hand out the ears of corn to people walking by the Empire State Building.

Operación perfume [Operation Perfume], 1987 (p. 124)
Performance involving mass participation on 9 de Julio Avenue in Buenos Aires.

“Intensifying daily life through the senses” was the underlying principle and slogan of *Operación perfume*, an action carried out on Saturday, November 28, 1987 at 5 p.m. on 9 de Julio Avenue between Lavalle and Córdoba streets. The avenue was blocked and, for an hour, the public was invited to breathe in the fragrance of fresh jasmine, created especially for the event by perfume maker Marta Harff. After the avenue had been evacuated, two trucks and approximately thirty fumigators wearing white sprayed the pavement with perfume as doves flew about and an orchestra of wind instruments was heard. The artist commented: “By producing a feeling of pleasant mass participation, one synonymous with beauty, this action became a work of art.”

***Rayuelarte* [Hopscotch], 2009 (p. 125)**
Action involving mass participation on 9 de Julio Avenue in Buenos Aires. An homage to Julio Cortázar.

On Saturday, March 21, 2009, from 6 p.m. to 7 p.m., the public was invited to participate in *Rayuelarte*, a work involving mass participation in which Minujín paid tribute to Julio Cortázar by placing 120 multicolored hopscotch boards, measuring eight meters long and two meters wide each, on 9 de Julio Avenue between Bartolomé Mitre and Perón; *Rayuela* [Hopscotch] is the title of Cortázar's most celebrated novel, published in 1963.

In the work, while the public played hopscotch, a group of saxophonists played a verse created by Minujín inspired by the compositions of Charlie Parker, the musician to whom Cortázar dedicated his story "El perseguidor" [The Persecutor].

The rules of the game were stated as follows:

Upon providing a pre-established password, participants will be taken by identified RAYUELARTE personnel to the hopscotch boards, where 120 persons will guide the players as 4 Marta Minujíns, wearing white pantsuits, will direct the action via loudspeaker.

Twelve people from the public will be admitted at a time; the saxophonists will play and, guided by the voice in the loudspeakers, the participants will toss magic pebbles in the hopscotch boards until reaching "Heaven." The winners will go on to the second hopscotch board and those who lose will leave.

Those who make their way through the twelve hopscotch boards will be given a magic peddle signed by Marta Minujín.

At 6:55 p.m., the final participants will start playing and the saxophonists will create a special farewell sound.

Afterwards, the boards will be removed and donated to public schools whose teachers and students have written the most interesting essay on the ephemeral art action created by Marta Minujín that they have experienced.

MARTA MINUJÍN: A BIOGRAPHY

by Javier Villa

1941: Origin

Marta Minujín was born on January 30, 1941 in Buenos Aires, Argentina¹. Her father would have preferred a boy. “Until I was four, they gave me a crew cut².”

She lived on Humberto Primo Street, in the San Cristóbal section of the city. The building was divided into two parts. On the second floor lived Minujín's family: her father, León Minujín, a doctor, specialized in nutrition and diabetes; her mother, Amanda Inés Fernández, a housewife, poet, pianist and explorer; and her brother, Luis Andino Minujín, eight years Marta's senior. The ground level housed Casa Minujín, a factory that manufactured work clothes founded by the artist's paternal grandfather in 1907.

I was always the black sheep who had to take the back seat, especially when I started to study art. My father was a doctor and my family was quite bourgeois, though some time later they would become totally unbourgeois. My brother went to boarding school at San Andrés. He was baptized when he was small. I was never baptized and I went to school right around the corner. So from the get-go my education was different. I don't know why my parents did that; I think they were focused on my brother. They bought him everything and took him to the United States; I didn't get anything, it was as if I didn't exist. Insanity, such a brutal difference! I had an awful childhood³.

Minujín best times were during summer vacation. Every summer her family would go to an inn it owned on Lake Villarino, near San Martín de los Andes. There, Minujín rode horses bareback from the time she was three years old. She forged, and still enjoys, a close connection to animals, which she considers key to the development of her personality: early on, she had a dose of wildness, freedom and speed. During those summers, she would also paint natural scenes. “I couldn't stop painting. I thought I was Van Gogh!⁴”

1953: Music, Cranes and Paint

At the age of twelve, she started studying at the Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Two years later, her brother became ill with leukemia. During those years, she studied at Manuel Belgrano and other schools. Though she never enrolled, she attended classes at the Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, the Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, as well as the School of Philosophy and Literature of the Universidad de Buenos Aires.

My father was a doctor and suddenly my brother—who was a genius, a doctor at the age of twenty-one!—got leukemia. My father went crazy and set up a laboratory at the house in an attempt to save him. It was a real tragedy. So I did whatever I felt like because no one noticed. I was out all day. At six in the morning, I would go to the Cárcova art school, in the afternoon to Belgrano and then to Pueyrredón art schools. I got home at midnight⁵.

The first works she made during those early years were tributes to Vivaldi, Bach and Sibelius, among others. She would paint at night while listening to classical music. She also depicted the cranes in the old Buenos Aires port—now Puerto Madero—using a wicker stick with ink. She participated in amateur painting contests with students in plazas around the city. In these early compositions, she used an almost automatic strategy. The results were well liked and she won various prizes. During one of those competitions, Minujín, still a young student, and the mythical figure Jorge Romero Brest, a prestigious art critic and the director of the Museo Nacional de Bellas Artes, first crossed paths. Their next meeting would not take place until the beginning of the next decade.

It was 1957. A group of young students from art schools was painting on the banks of the Riachuelo River in an amateur painting contest. When the jury members, who included Julio Payró and someone else whom I don't remember, went to look at the work, the painting by Marta Minujín, who was just sixteen years old, stood out⁶.

1957: Death and Beginning

In 1957, her brother died. That same year, Minujín painted a self-portrait. A year before, Minujín had intentionally cut her hands; she still has scars. At that same time, she wrote a poem to death, her earliest surviving text.

¹ The artist states that she was born on January 30, 1943, and that documents that indicate otherwise had been falsified in order to make her appear above age two years sooner.

² Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, July, 2010.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Edgardo Giménez (ed.), *Marta Minujín por Romero Brest*, Buenos Aires, 2005.

Listen to me death
I am talking to you
You, who incites cries
In beings with no truth
Who sews grimaces
On joyless faces
You who closes life
To relieve vain burdens
And rob of matter
These human souls
You who fills your hands
With bodies so withered
That their souls fly
In search of refuge
You, holder of the inert,
I want to meet you
I want you to tell me
How sincere death is.

That year she also received her degree in art teaching and started to exhibit regularly in juried art shows:

1957

– Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura. *Print Vida* [Life].

– 3er Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura. In the galleries of the Dirección de Artes Plásticas, La Plata. From September 20 to October 12. Drawing *Mujer* [Woman].

– VII Exposición de Artes Plásticas. Centro Cultural y Biblioteca Popular Juan B. Alberdi. Buenos Aires. She received a mention in the Drawing, Printmaking and Watercolor category for the etching *Sikuri y quena* [Sikuri and Quena].

1958

– IV Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura.

In the galleries of the Dirección de Artes Plásticas, La Plata. From September 20 to October 12. She received the incentive award in the Printmaking, Drawing and Monocopy category for her print *Serenata* [Serenade]. She exhibited the drawing *Figura n° 2* [Figure no. 2].

– 2° Premio Escultura, Salón San Fernando, Provincia de Buenos Aires.

1959

– Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. Drawing *Puente* [Bridge].

– V Salón Estímulo de Arte. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Dirección General de Cultura. In the galleries of the Dirección de Artes Plásticas, La Plata. Oil painting in the Painting category: *Agresión* [Aggression]. Two ink drawings in the Printmaking, Drawing and Monocopy category: *Evolución* [Evolution] and *Puerta n° 2* [Door no. 2].

1960

– XIX Salón de Arte de Mar del Plata. Hotel Provincial Mar del Plata. Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura. From February 20 to March 27.

She participated in the Painting category with the oil painting *Homenaje a Sibelius* [Tribute to Sibelius].

– XX Exposición Internacional de Ganadería. 13th competition for sketches, painting and sculptural sketches. Sociedad Rural Argentina. Buenos Aires. July. In the Painting category she won the Premio Cabaña La Joyita.

– Salón Anual de Manchas y Bocetos Escultóricos. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. December. She won the incentive prize.

– Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaría de Cultura y Acción Social. Drawing *El mar* [The Sea].

1959: First Solo Exhibition

“Held in a theater’s basement, the exhibition included a series of drawings made using ink on a wicker stick. They were related to the sea and, I think, the cranes in Puerto Madero⁷.”

Minujín held her first solo exhibition, *8 dibujos de Marta Minujín*, at the Teatro Agón in Buenos Aires, in May of 1959.

That year and the next, her work was shown alongside that of other local artists who would be active in the coming decade. First, as part of the Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina, from September 8 to October 3, 1959, held at the Pizarro gallery, Buenos Aires, she showed *El mar* [The Sea] next to works by artists like Alberto Greco, Víctor Chab, Nicolás García Urriburu, Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo, Rogelio Polesello and others. Then, from September 14 to October 1, 1960, she participated in the Premio De Ridder a los Jóvenes Pintores Argentinos, also held at the Pizarro gallery. There, she exhibited *Dedicado al verano* [Dedicated to Summer]. Once again, her work is seen alongside that of García Urriburu, Greco, Noé and Polesello, as well as Jorge Dermiján, Federico Manuel Peralta Ramos, Luis Wells and others. In the following years, she would develop a close relationship with two of the three jurors, mainly Hugo Parpagnoli and Julio E. Payró.

By that time, Minujín was already a regular at Bar Moderno, a downtown gathering point of artists active in the Buenos Aires scene, where there were heated discussions on current art as well as on what to do next. The hot topic in those years was the rise of Informalism, a movement that, according to Argentine historiography, began with two exhibitions held in 1959, one at the Van Riel gallery and the other at the Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo E. Sívori. These new ideas caught the attention of Minujín, who would attend workshops on Informalism given by Jorge López Anaya (an artist and critic crucial to that movement) at the Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. She was also captivated by the magnetic Alberto Greco.

As she frequented the Moderno and the artists who gathered there, more and more critics took an interest in Minujín’s work. During this year, her father showed one of her works to Aldo Pellegrini, a fellow member of Blue Cross health plan and a prestigious art critic. Pellegrini would remember this encounter in one of his letters to Minujín written in 1963, when she was living in Paris: “I took on the role of your adoptive spiritual father, not due to my own merits but due to my enthusiasm at your talent, starting with the first painting that your father, astonished, showed me at the Blue Cross some time ago⁸.”

Greco

Half a century later, Minujín would say:

I met Greco at the Bar Moderno and I was immediately taken by him. More than an artist, he was a total magician. He could tell you your fate. He was a clairvoyant and I was completely captivated by him, so much so that I got into Informalism. At that time, he shared a studio with Noé, Deira, De la Vega and Macció, but the most creative and bravest of them was Greco. He was a combination of poet, magician and painter. One day he had a ton of money and would treat everyone, the next he didn't have a cent for bus fare. He started to make Informalist paintings at around the time that the Instituto Di Tella gave its prize to [Mario] Pucciarelli⁹. So [Greco] held a public vote, saying, “Tell me who you vote for and I will tell you who you are.” And he started acting as if Pucciarelli were a total brute, because he always had an enormous ego. He covered Buenos Aires [in 1960, with posters that said]: “Greco, you are the greatest” and “Greco: the greatest Informalist painter in the Americas.” Then he made all those wonderful paintings from his own urine that were called *Las monjas* [Nuns]¹⁰. I was taken in and influenced, that's why I say that my greatest passions were Alberto Greco, Salvador Dalí and Romero Brest. . . but the greatest by far was Alberto Greco. He was so crucial to me: if you meet someone like that as a teen, he captivates you¹¹.

According to M.L. [sic], Francisco Rivas would say in his biography of Alberto Greco:

For Jorge it was a fling. I wouldn't say that for Greco [Jorge de la Vega was] his great love, but he was a great love. Greco spent his nights crying. I am telling you the truth, you could hear him sobbing from the other bed. At three in the morning or thereabouts he would call Marta Minujín and tell her everything: “It's too much for me,” he would say, “I can't take it all.” She was only sixteen¹².

⁷ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín’s studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

⁸ Letter from Aldo Pellegrini to Marta Minujín, Buenos Aires, dated May 11, 1963, Marta Minujín Archive.

⁹ Mario Pucciarelli won the Premio Nacional de Pintura Torcuato Di Tella 1960, in which Alberto Greco and other Informalist artists also participated. The members of the jury were Lionello Venturi and Jorge Romero Brest.

¹⁰ According to Jorge López Anaya, “Between October 3 and 21, 1961, Greco presented his last show of paintings, *Las monjas*, in Buenos Aires. It consisted of five or six Informalist works, some of them with certain Neo-Figurativist tones. He had struggled to paint them in a short period of time, in his room at Hotel Lepanto, on the corner of Guido and Callao streets. In the works there were barely visible suggestions of dramatic, anguish-ridden black nuns. In one of them, *La monja asesinada* [The Murdered Nun], the habit was a dirty shirt nailed with horseshoe nails onto the canvas stretcher.” In Jorge López Anaya, *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires, Ediciones Alberto Sendrós, 2003, p. 42.

¹¹ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín’s studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

¹² *Alberto Greco* (exhib. cat.), Valencia, IVAM Centre Julio González, 1991, p. 196.

1960: Paris, First Fellowship

She applied for a fellowship given by the French government through the French Embassy in Argentina. She presented works influenced by Francis Picabia (that Minujín would categorize as Metaphysical-Futurist) and a plan to study with Victor Vasarely. There is no specific information confirming that she traveled for the first time that year.

1961: Lirolay

Germaine was the one who supported us; she is the one who connected us with the Lirolay gallery. She was the curator of the gallery, the first curator I ever met. She came here and said, "This young woman is worth believing in, invite her." That's why I first showed Informalist works and a year later the boxes. The gallery also exhibited the work of Greco; Lirolay was a revolution¹³.

At the invitation of Germaine Derbecq, a French art critic, director of the Lirolay gallery and the wife of the Argentine sculptor Pablo Curatella Manes, Minujín participated in two shows at Lirolay in Buenos Aires during the 1961 season. That was a crucial year for that gallery, during which Rubén Santantonín presented his *Collages y cosas* [Collages and Things] and the *Arte destructivo* exhibition took place.

The first show at Lirolay in which Minujín participated was *Davidovich. Heredia. Luzzati. Marchese. Minujín*, a group show held from April 3 to April 17. The next month, from May 18 to May 31, she had a solo exhibition. The artist herself wrote the text that accompanied the works. "The material, a means of expression, has released its power, finding image in its elements. Illustrative of nothing, the material makes it possible to structure the surface until reaching a possible space of modifications. . ."¹⁴ According to Minujín, the Informalist tone of the text as well as the works themselves were due to the direct influence of Alberto Greco:

We would be walking down the street and he would say, "Check out that wonderful wall, I'll sign it" . . . Greco's influence had to do, I believe, with the idea that you could find a wall and sign it. So I transferred the wall to the canvas stretcher, I was still working with the canvas stretcher¹⁵.

Between the two shows, on April 22, Minujín married Juan Carlos Gómez Sabaini. Before leaving for Paris, she participated in the following exhibitions:

- Asociación Arte Nuevo. Salas Nacionales de Exposición. Painting Section. Buenos Aires. May 12 to 28.
- *La mujer en la pintura argentina*. Forum gallery. Buenos Aires. From September 15 to 30. The exhibition also included Noemí Di Benedetto, Martha Peluffo, Lea Lublin and others.

Paris

On May 24, 1961, one week after the opening of her solo exhibition at Lirolay gallery, Minujín received a letter from the Dirección General de Cultura inviting her to participate in the Argentine delegation to the Deuxième Biennale de Paris: Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, to be held from September 29 to November 5, 1961. She exhibited the work *Témoignage pour une tombe*. Fifteen other artists participated in the Argentine delegation, among them Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Martha Peluffo and Luis Wells.

Minujín arrived in Paris in late August. On the 30th of that month, she applied for a fellowship from the French government to be named an "Étudiant patronné," and hence take classes during the 1961–1962 academic year. Her intention was to study at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. The document issued by the Service de l'Accueil aux Boursiers Étrangers accepting her application states: *Le candidat est déjà en France*. Though her application was accepted on November 16, 1961, Minujín never took any classes. "I arrived and Greco was there. I went [to Paris] with Alberto Reyna and I met up with Greco. He was staying in a hotel, I was staying somewhere else. In Paris, I saw Greco every day¹⁶."

During that trip, Minujín stayed in the chambre de bonne of a palace that belonged to Valéry Giscard d'Estaing, who was named the French minister of Finance and Economy in January of 1962 and would later be elected president of France.

I arrived and experienced a tremendous shock. I would go to the Latin Quarter and there were guys with beards, long-haired blonds sitting in cafes, and I was amazed. From those wonderful neighborhoods full of young people, I went to a place like Victoria Ocampo's estate*. Horrible. I had to get on the subway myself and get off at a French mansion that belonged to Giscard d'Estaing. I went in the back entrance and stayed in a tiny room on the fourth floor (there was no elevator) with a combined kitchen-bathroom, it was well heated, though, so it was comfortable in the winter. That's

¹³ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

¹⁴ *Marta Minujín* (exhib. cat.), Buenos Aires, Galería Lirolay, May 17 to May 31, 1961.

¹⁵ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

¹⁶ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, July of 2010.

* Victoria Ocampo was a very wealthy and influential intellectual who lived in a mansion on the outskirts of Buenos Aires. —Trans.

where I started with the cardboard boxes; cardboard boxes here, cardboard boxes there, everywhere. The bathtub would get blocked up. They hated me from the first day, and more so when I threw the cardboard boxes out the window. That's when they really started to despise me¹⁷.

In addition to her extremely close relationship with Greco, Minujín was also friends with a number of Argentine artists in Paris, such as Jorge de la Vega and Luis Felipe Noé. She would also meet a group of writers, among them Octavio Paz and André Pieyre de Mandiargues, through her friend, the Argentine poet Alejandra Pizarnik. In one of the gatherings of that circle, she crossed paths with Jean-Paul Sartre, an essential ideological influence on Minujín during her pre-Pop Art stay in Paris.

1962: The Dead Dog and the 30 Rats from the New Generation

The exhibition *Pablo Manes. Sculptures. Période parisienne 1921-1946. 30 Argentins de la nouvelle génération. Peintures. Sculptures. Objets*, organized by Derbecq, was held at the Galerie Creuze, Paris, from February 9 until March 30. Minujín presented her work *Le chien mort*, while Greco exhibited *Arte Vivo: 30 ratas de la nueva generación* [Live Art: 30 Rats from the New Generation]. Other participants included Jorge de la Vega, Alberto Heredia, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Luis Felipe Noé, Carlos Silva and others.

Minujín recalls: "Le Corbusier came to the show and he congratulated Greco and me; he told us that we were the best thing in the exhibition¹⁸. André Bloc, a close friend of Le Corbusier and the editor of the journal *Art d'aujourd'hui*, demonstrated interest in Greco's work. André Bloch [sic], the editor of *Art d'aujourd'hui*, asked me for photos. They interviewed me for television and a German newspaper¹⁹." Some time later, when Minujín was living at 22 rue Delambre, she and Bloc would correspond about her work. After that exhibition, Minujín's work began to receive attention from Parisian art critics. The first one to review her work was Simone Frigerio: in February, in discussing *Le chien mort* for the Brussels-based magazine *Les Beaux-Arts*; and in April, he dedicated a page of the journal *Aujourd'hui* to her work at the 2^e Salon du Relief, at the Galerie XX^e Siècle, Paris²⁰, where she presented one of her cardboard-box pieces.

Minujín also stayed in touch with Argentine art critics, corresponding and exchanging information with Julio E. Payró, Hugo Parpagnoli and Rafael Squirru. While her letters indicate that during this trip she saw the work of the *Nouveau Réalisme* movement, it was during her next stay in Paris that she would develop a more solid relationship with the French avant-garde.

Before returning to Buenos Aires, she participated in *L'Art latino-américain à Paris* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. The show was held from August 2 to October 4, and fellow participants included Alberto Greco, Julio Le Parc, Roberto Matta, Rufino Tamayo, Alicia Penalba, Jorge de la Vega, Gyula Kosice and others. She also exhibited at the XVI^e Salon de la Jeune Sculpture at the Musée Rodin, Paris. On that occasion, she presented an enormous black cardboard box, "that I could even get inside of. Then the rain ruined it²¹."

271

Mattresses, Boots and Rifles

Upon returning to Buenos Aires, Minujín got involved in two projects with Rafael Squirru, founder and then director of the Museo de Arte Moderno in Buenos Aires (MAM).

The first was the exhibition *El hombre antes del hombre. Exposición de cosas*, a group show promoted by the Florida gallery and sponsored by the MAM; it was held from September 7 to September 30. The catalogue text was written by Rafael Squirru, and fellow participants in the exhibition included Noemí Di Benedetto, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Aldo Paparella, Pérez Celis, Dalila Puzovio and Rubén Santantonín. Minujín presented a piece in which used mattresses, rifles, military caps and boots were attached to an enormous canvas stretcher. She would explain that the work was connected to the conflict between the *colorados* and the *azules*, two factions of the Argentine Army that were fighting for power. Indeed, on September 22, 1962, one week before the close of the exhibition, there was fighting between the factions in several cities in Argentina after which the Air Force bombed a *colorado* camp in San Antonio de Padua.

From November 15 to November 28, the second solo exhibition of her work was held at the Lirolay gallery. She presented cardboard pieces with commercial labels and mattresses, as well as works with military caps and rifles attached to them. For the opening, with the consent of Derbecq, she asked approximately eighty draftees to come to the gallery as she had staged an event with military marches: the exhibition became a scandal. The catalogue contained an essay and a poem by Squirru that included the following statement: "Look out, Marta, you are stepping on the most important critic in the morning paper²²." That reference to Manucho Mujica Laince generated a controversy that, according to Minujín, cost Squirru his post as the director of the MAM. That same year, she also participated in the Premio de Honor Ver y Estimar 1962, at the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires. Both the museum and the magazine *Ver y Estimar* were directed by Jorge Romero Brest.

On October 26, Minujín applied for, and won, another fellowship to study painting informally in France from December 1, 1962 to June 30, 1963. The visa issued by the Paris police—*Carte de séjour temporaire*—states that she can stay in France from December 13, 1962 until August 13, 1963.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Alberto Greco, op. cit., p. 200.

²⁰ Simone Frigerio, "Marta Minujín," *Aujourd'hui*, vol. 6, Paris, April of 1962.

²¹ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 10, 2010.

²² Rafael Squirru, "Marta Minujín," in *Marta Minujín* (exhib. cat.), Buenos Aires, Galería Lirolay, 1962.

1963: Destruction

After four months at Bonna de Mandiargues's place, I moved to the studio on rue Delambre. It was enormous but it didn't have a bathroom or heating. There were rats and cats. I made myself a plastic tent and I slept in a sleeping bag. I was the only one who lived there, but during the day I shared the studio with a Spanish man who, like everyone else, was in love with me. I had to use the bathroom at the bar at the corner and bathe twice a week at the Mosquée, a place where Middle Easterners would go to purify themselves before getting married. When I had money, I would sometimes move to a hotel to sleep in a bed. I always wore black. In the morning I would work methodically with the carboard I had gathered in the street and at six in the evening I would head to all the shows, all the galleries. So I became known fast. I always wore the same clothes, in the middle of the winter I would be wearing flats and a leather coat. That's when I got to know everyone in the underground scene, everyone who was making happenings, everyone from the J gallery. It was great. I became close friends with Christo. I was with him, as well as Lourdes Castro and René Bertholo, every day. They were working on the *KWY* magazine with postcards. They were the core of the underground. They knew all the artists, the entire city of Paris. We would eat together in the Foyer des Etudiants, which was a cheap restaurant on the street, or at La Cuisine, that had only one big table. At night we would go to La Coupole and I got really famous there. I was so popular; I would go to the bar every night. In those years I met Niki de Saint Phalle and Jean Tinguely, who were fantastic. I also met Yves Klein, who was out of his mind. He came one day and did one of his nudes at my studio; a woman dancing and dancing. They would leave La Coupole and come to my studio. Every night there were parties and parties and more parties in Delambre. All my friends were French; I never saw the Argentines again. Greco had left. I never saw the rest of them²³.

In her Paris studio, at 22 rue Delambre, *au fond de la cour escalier extérieur*, Minujín organized a group show with Lourdes Castro and Alejandro Otero from May 30 to June 6, 1963. The catalogue announced that on the last day of the exhibition she would destroy all her works in the impasse Ronsin, an empty lot offered to her by Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely and Larry Rivers. She invited Erik Beynom, Lourdes Castro, Christo, Élie-Charles Flammand, Paul Gette, José Hernández, Jean-Jacques Lebel and others to “destroy constructing from their own image. Later, an executioner would attack the remains with an axe and, lastly, Minujín would set birds and rabbits free, spray the works in gasoline and set them on fire²⁴. “It was very emotional and everyone went crazy. It was great. The destruction made a tremendous noise, but I couldn't take full advantage of it. After a while I left and didn't go back²⁵”.

272

At almost the exact same time as *La destrucción* [The Destruction], on June 5, 12 and 19, Minujín presented *Le Coq*, a collaborative project with Daniel Pommereulle, a happening that formed part of the *Programme des manifestations* in the Galerie Raymond Cordier, Paris. In addition to Minujín and Pommereulle, the program included the following artists and their respective happenings: Robert Filliou (*co-inventeur du spaghetti sandwich*), *Comptoir*; Jacques Gabriel, *Lyrical*; Jean-Jacques Lebel, *Tableaux-Happenings*; Emmett Williams (*co-inventeur du spaghetti sandwich*), *Comptoir*.

During this year in Paris, Minujín received news of what was happening on the Buenos Aires art scene through correspondence with fellow artists such as Rubén Santantonín, Emilio Renart, Jorge Dermiján, Pablo Suárez and Pablo Mesejean.

She spent Christmas that year in the house of Alicia Penalba, one of the few Argentine artists with whom she was in close touch while in Paris. During this period, she also became friends with Antonio Seguí.

1964: The Bed of Love

On Friday I took a mattress to the Salon de la Jeune Peinture²⁶. All hell broke loose. After arguing for one hour, they accepted it. Everyone congratulated me and I was excited and pleased . . . On Sunday I woke up at five in the evening and I went to the opening. It was insane. I really got chewed out for my mattress, but it came out great. A famous painter-sculptor wants to work on something with me to exhibit in May in a great gallery, which would be great for me because he is very well known. Showing with him would be an honor, so that's great. On Monday I have to send LA CHAMBRE, I will tell you about it soon enough. . . Tomorrow I have to leave the hotel because they need the room. I am not sure where I will go . . . I have no idea what I am going to do—I make up my mind every day. I have never lived in the present as fully as this before. Now all I think about is LA CHAMBRE and making it as good as possible. It is very important to me²⁷.

From late 1963 to early 1964, she collaborated with two artists. She made *La chambre d'amour* with the Dutch artist Mark Brusse; in this work, mattresses in bright colors made by Minujín herself envelop a wooden sculpture made by Brusse. The piece was created especially for the group exhibition *Du Labyrinthe à la Chambre d'amour*, organized by Jean Clarence Lambert in Tokyo, Japan. Participants included Karel Appel, Jan Voss and Pierre Alechinsky. The work would be in a state of ruin by the time of its return.

In February on this same year, she worked with the sculptor François Arnal.

²³ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, July of 2010.

²⁴ *Ibid.* Minujín explained that the birds represented freedom and the rabbits, jumping little mattresses.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ The exhibition she refers to is the Salon de la Jeune Peinture, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

²⁷ Letter from Marta Minujín to her parents, Paris, January 14, 1964, Marta Minujín Archive.

I go to Arnal's place every day and the sculpture progresses. . . It is going to turn out great. I am making a bright mattress in an incredible color on which he puts a tree—a quarter of a tree—cut into vertical strips and then worked on with iron. Then I climb up it with pieces of canvas and shapes like ivy. . .²⁸

That work was exhibited at the Galerie Le Gendre, Paris. She also participated in the exhibition *La boîte et son contenu* in that venue. In a letter to Romero Brest, Minujín says that she presented a work with springs that hangs from a balloon at the *La boîte et son contenu* exhibition. In the letter, she offers to organize an exhibition of young artists from Paris in Buenos Aires. Earlier, Romero Brest had invited her to participate in the Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964²⁹.

In this same period, Jan van der Marck, curator of the Walker Art Center, Minneapolis, took interest in her work after having seen *La chambre d'amour*. He and Minujín corresponded regularly for several years.

The French art critic Pierre Restany appears in one of the photographs currently in Minujín's archives. It was taken on the occasion of the group exhibition *Autour du jeu*³⁰, at the Galerie Ursula Girardon, Paris.

The Fluxus group, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Lourdes Castro, René Bertholo and I went to the J gallery, and that's where I met him. But he really discovered me here, in Buenos Aires, when he saw the mattresses in the 1964 edition of the Premio Di Tella. He was always a show-off, the star of the avant-garde³¹.

In 1964, the artist was able to forge a three-way relationship between prestigious art critics in three different locations around the world. Connected to each other by regular correspondence and common projects, these critics supported Minujín's work. Van der Marck would exhibit and sell her work in the United States, Romero Brest would open the doors of the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) to her, and Restany, a friend of Minujín's for decades, would disseminate her production around Europe³². Marta Minujín was 23 years old.

The Di Tella Prize and Happenings in Buenos Aires

In the third round, Mr. Greenberg voted for Emilio Renart and Mr. Pierre Restany for Marta Minujín, while Mr. Jorge Romero Brest asked for a recess to further consider. Once back with fellow members of the jury, Mr. Romero Brest decided to vote for Marta Minujín, the winner of the 1964 Premio Nacional³³.

The exhibition of the 1964 edition of the Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella was held in the Centro de Artes Visuales of the ITDT, Buenos Aires, from September 9 to September 30. Minujín presented two works: *Eróticos en Technicolor* [Erotics in Technicolor], mattresses made with canvas, foam rubber and paint hanging from the ceiling from springs, and *¡Revuélquese y viva!* [Wallow Around and Live!], a construction with mattresses made using the same technique, where people could walk in and bounce around. The other artists to participate in the juried show were Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Víctor Magariños D., Martha Peluffo, Emilio Renart and Carlos Silva. The prize itself consisted of

. . . a grant of US\$ 250 per month for ten months as well as the expenses associated with a trip to a country chosen by the winner, where he or she will be granted a solo exhibition in a major gallery. The prize also entails the acquisition of one of the works exhibited, without subsequent payment³⁴.

Minujín used half of the prize money to construct *El Batacazo* [The Long Shot], dated 1965. She used the rest for her first trip to the United States, where, at the end of that same year, she exhibited the piece at the Bianchini Gallery, New York. On October 7 *La feria de las ferias*, in which a number of artists and critics participated, took place. Each participant had a kiosk. Still in Buenos Aires, Restany wrote a series of model introductions, one for an Abstract Expressionist, another for a Neo-plasticist, another for a Neo-geometrical artist or a Concrete artist, one for a Naïve artist, whether true or false but preferably a woman artist; Marilú Marini danced in the style that the consumer requested; Minujín sold pieces of mattresses. Other participants included David Lamelas, Pablo Suárez and Juan Stoppani. Once the event was over, Minujín reports, all the material produced was tossed into the Río de la Plata.

After winning the prize, Minujín became a more visible public figure. The mass media began to cover the happenings in which she participated, including the *Fiesta del collage* [Collage Party], held in honor of Alberto Greco in the home of Egle Martin, Buenos Aires. "The idea was to come with costumes made from pieces of seemingly unrecognizable objects and to bring pizza and wine . . . swaying about the baboo-enclosed terrace were canvas mattresses by Marta Minujín, winner of the Premio Di Tella. . .³⁵"

²⁸ Letter from Marta Minujín to her parents, Paris, February 5, 1964, Marta Minujín Archive.

²⁹ Letter from Marta Minujín to Jorge Romero Brest, Paris, November 22 of [ca. 1963], Instituto Julio E. Payró Archive, C22-S6-258.

³⁰ Minujín participated in the exhibition *Autour du jeu* in the final months of 1963 or in the first months of 1964.

³¹ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, July of 2010.

³² Restany speaks of Minujín in major writings, including his article "Buenos Ayres et le nouvel humanisme," *Domus*, no. 425, Milano, April of 1965.

³³ Memorandum, *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, September 28, 1964.

³⁴ Memorandum, *Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964*, Buenos Aires, September 3, 1964.

³⁵ Anonymous, "Los 'Pops' se divierten," *Atlántida*, Buenos Aires, December of 1964.

In October of that year, Minujín held her first happening in Buenos Aires. The work took place on the television program *La campana de cristal*, hosted by Augusto Bonardo on Channel 7. After this first appearance, Minujín's work would be more and more connected with the mass media. A few weeks after that happening, the magazine *Primera Plana* reported:

Buenos Aires.— Feathery hens, unctuous athletes wearing only skimpy underwear, a pony on whose back buckets of paint swayed back and forth, as well as several dozen balloons were enough to give rise to one of the largest scandals ever on Argentine television. It all happened two weeks ago on the program hosted by Augusto Bonardo, *La campana de cristal*. Bonardo invited to the program Marta Minujín (23 years old), the disheveled winner of the Premio Di Tella, who bluntly asked him: "Do you want me to make you a happening?" Incapable of recognizing that he did not know what she was talking about, Bonardo agreed, and only started to get upset when he saw Minujín pierce with her paintbrush the canvas that she had just smeared before the camera. And then all hell broke loose: the bucking pony gushed paint on the audience; the hens scattered their feathers and cackles throughout the studio, and the body builders broke the balloons with aesthetic moves, while Minujín improvised a Sioux dance and Bonardo shouted: "Cut! Cut!! Get this crazy woman out of here!"³⁶

Her other exhibitions in 1964 were:

— *New Art of Argentina*. Organized by the Walker Art Center (directed by Van der Marck), Minneapolis, and the Centro de Artes Visuales, ITDT, Buenos Aires. In the Walker Art Center, from September 9 to October 11; The Akron Art Institute, Akron, Ohio, from 25 October to 29 November; the Atlanta Art Association, Atlanta, from 13 December to 17 January 1965; The University Art Museum, The University of Texas at Austin, from 7 February to 14 March. Minujín exhibited *La batalla* [The Battle] (cardboard and wood, 1962) and *Homenaje a la almohada* [Homage to the Pillow] (cardboard, wool and canvas, 1962). Other participating artists included Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Delia Cancela, Dalila Puzzovio, Antonio Berni, Julio Le Parc, Rubén Santantonín, Clorindo Testa, Víctor Chab and others.

— *Buenos Aires 64*, Pepsi-Cola Company, New York, 1964. Selection by Hugo Parpagnoli. Participants included Rubén Santantonín, Emilio Renart, Antonio Berni, Luis Felipe Noé, León Ferrari, Alberto Heredia and Luis Wells.

— *Sade libre*. Group show in honor of the Marquis de Sade. Other participants include Rubén Santantonín, Antonio Berni, Emilio Renart, Xul Solar, Roberto Aizenberg, Pablo Suárez, León Ferrari and Jorge de la Vega.

274

1965

On April 13, her first child, Facundo Gómez Minujín, was born.

That same year, she produced three fundamental projects in her oeuvre—*La Menesunda* [Mayhem], *Suceso plástico* [Visual Event] and *El Batacazo* [The Long Shot]—; she also held two happenings in public space and traveled to New York.

On October 12, Alberto Greco wrote the word FIN [THE END] on his left hand and committed suicide by consuming jars of barbiturates. "Every day he would kill himself and I would go to the hotel in an ambulance and save him. I took him to all the hospitals by ambulance"³⁷.

La Menesunda

Despite everything, the Instituto Di Tella was conventional and went against my principles at that time, my ideas about the death of art, the death of museums and even about the Di Tella prize since I had already won it. [I was against the idea of] giving people prizes like that, against juries and all that. [*La Menesunda*] meant bring people from the street to a sphere reserved for the elite"³⁸.

La Menesunda, a project created by Minujín and Rubén Santantonín with the help of Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón and Leopoldo Maler, was held from May 27 to June 11 at the Centro de Artes Visuales of the ITDT, Buenos Aires. The invitation read:

...only eight people can come in at a time... It is a whim, a nonsensical way of thinking of "situations" strange, difficult and embarrassing to anyone who accepts them INTENSIFYING EXISTENCE on this side of gods, ideas, sentiments, mandates and desires... It is not like exhibitions of paintings or sculptures of any sort of thing. Even when the vision of the beholder is deep, IMAGE SYMBOLS that limit "existence" UPSET "time." It is not like viewers of theater or cinematographic circus or dance CHARACTERS IN "SITUATION" that limit existence less insofar as the "vision" of the viewer is mobile but they still BELITTLE "time." Since it is not "exhibition" or "spectacle" there is no "artwork" or "beholder" or "viewer" THOUGH THERE IS ART in something unprecedented happening that drives the imagination and RESCUES "time." Since it is not a "happening," there is no balance between "situations" formulated, facts, sensations and ways of FREELY experiencing them by the participant.

³⁶ Anonymous, "Happening," *Primera Plana*, Buenos Aires, November 10, 1964.

³⁷ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, July of 2010.

³⁸ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 12, 2010.

La Menesunda is an unprecedented event on the Argentine art scene, as scandalous in the media as it was successful. The project cost two million pesos (half of the funding was provided by the ITDT and the other by private companies) and people waited three or four hours on Florida Street to be admitted to the experience, which occupied 150 m² on two floors. Later, Jorge Romero Brest, director of the ITDT, would explain:

Of course, the critics didn't like it and the very large public it attracted did not always understand the experience . . . But the experience was more than interesting. It defined a state of the spirit. A sense of freedom was required in order to give into the experience, and there was still a lot of prejudice in Buenos Aires at that time³⁹.

The sixteen environments included a tunnel of closed-circuit black-and-white televisions in which the viewer could see him- or herself. Though Minujín had carried out the happening on the *La campana de cristal* on television the previous year, this was the first time she used a media element within a work of her own. That same year she planned *La Telesunda*, an adaptation for television of *La Menesunda*, but the project was never realized.

Happenings

In Buenos Aires, Minujín held two happenings in public space. First, a group of actions with no known title in which Roberto Jacoby and Raúl Escari and others also participated:

She and three other “happening-makers” up for anything decided to test the result of her theoretical convictions out in the middle of the street. They have denounced painting and the fine arts in general, declaring the death of Pop Art, the last expression of the so-called avant-garde. Following Minujín—wearing cream colored shoes, white tights, a very “Op” dress and a bright yellow aviator helmet—they started their adventure at Florida and Lavalle. At a record shop . . . they started to contort like some yogis dancing to the frenetic pace of a violent Rolling Stones tune, inviting the ones in the front row of the almost two-hundred person crowd to join in . . . Holding hands, they crossed the 9 de Julio Avenue against the light, stopping cars and causing a traffic jam . . . The wind blew Marta's blond hair back as she ran, chased by the guys also participating in the intervention on the Obelisk, their new center of operations. One of her peers suddenly appeared with 25 colorful ice cream cones and, unexpectedly, the four participants, without having tasted the ice cream, walked up to the Obelisk and threw the contents of their cones at it. On the pavement were blotches of color that reflected the sunlight. Next thing, the captain of the team decided not to waste the investment and started to eat the ice cream. Everyone followed Minujín and the Obelisk became an enormous cone⁴⁰.

275

Minujín would then create *Leyendo la noticias en el río de la Plata* [Reading the News in the Río de la Plata], another work that dealt with the mass media.

I went to the boardwalk along the river with a lamp. I started reading the newspaper and wrapping myself in all the papers, as if the news were swallowing me up, sucking me in. Then I went in the water and the newspaper dissolved. The idea was how art dissolves in the news, in the mass media. It was fun. In the happenings, people were always wrapping each other up in medical tape, rags or something. The idea was always to wrap myself up.⁴¹

On July 25, 1965 in Montevideo, Uruguay, Minujín presented *Suceso plástico* in the Luis Tróccoli stadium of the Club Atlético Cerro. Influenced by Federico Fellini's film *8 1/2*, Minujín would later remember *Suceso plástico* as the violent, tremendous end of a first series of happenings. The next year, her actions would be influenced by the work of Marshall McLuhan and the mass media, ideas that she had initially approached through the intervention on *La campana de cristal*, the television sets in *La Menesunda* and in *Leyendo las noticias en el Río de la Plata*.

The men were kissed by pretty showgirls and their wives lifted in the air by body builders while fat women rolled on the ground; amidst so many scenes taking place at once, one could get a glimpse of brides and grooms who, embracing, were gradually wrapped in medical tape to the resounding rhythm of a mass . . . A helicopter went up and down, tossing on the scene flour, lettuce and live chickens, flapping their wings and crackling overhead. The up-and-down movement of the helicopter produced swirls of wind, and the lettuce leaves fluttered about⁴².

The happening lasted no more than ten minutes, during which the situation got out of control and one participant beheaded a live hen to make a painting with its blood.

³⁹ Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina. Últimas décadas*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 75.

⁴⁰ Jorge Centofanti, “Marta Minujín exporta menesundas,” *7 Días*, Buenos Aires.

⁴¹ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, August of 2010.

⁴² Marta Minujín, “Suceso plástico,” typewritten text for the project *Suceso plástico*, July 25, 1965, Marta Minujín Archive.

El Batacazo

Minujín participated in the 1965 edition of the Premio Internacional Torcuato Di Tella at the Centro de Artes Visuales of the ITDT, Buenos Aires. The juried show was held from September 27 to October 24, and it featured her work *El Batacazo*. This time, the jurors were Giulio Carlo Argan, Alan Bowness and Jorge Romero Brest. Fellow participants in the exhibition were Mary Bauermeister, Mark Brusse, Pol Bury, Allen Jones, Sven Lukin, Emilio Renart, James Rosenquist, Frank Stella, Jim Dine, Richard Smith and Günther Uecker. In late October, 1965, Minujín was in Williamstown with her husband. A few weeks later, she would travel to New York.

1966: *El Batacazo*, New York

El Batacazo was presented in the Bianchini Gallery in New York from February 8 to February 19, 1966. Before the exhibition, Romero Brest and Jan van der Marck put the artist in touch with Leo Castelli, who was then Bianchini's partner. At that time Roy Lichtenstein's wife was the administrative assistant at the gallery and, through her, Minujín met the artists on the New York scene:

That's where I met all the Pop artists, who came to the opening of *El Batacazo*. Warhol had also heard of me because *Suceso plástico* had also come [to New York] through Kaprow. A Latin Pop artist who tossed chickens out of a helicopter into a soccer stadium definitely got Warhol's attention. So that's when I became part of Andy Warhol's group⁴³.

After the exhibition, the work was put in storage where, for lack of payment, it would be destroyed. During this period, Minujín saw a good deal of Julián Cairol and Oscar Masotta, who were also in New York. Masotta attended the opening of *El Batacazo* and then wrote the text "Tres argentinos en Nueva York⁴⁴." Al Hansen was another of Minujín's great New Yorker friends:

I was a very close friend of Hansen, who held happenings in an enormous loft where people could come and go as they pleased and everyone did what they wanted. We had written down some happenings so that any viewer could create these scenes, and many did while, wearing Viking helmets, we rowed around in a boat upstairs. This was, then, a "disidentified" action. Because the people were so mad about the happenings in New York and they wanted to make happenings themselves, even though they were not artists. So we gave them the option of doing it themselves. We gave them actions⁴⁵.

276

Thanks to a recommendation from Hansen, Minujín received a letter from Gustav Metzger on July 20, 1966 inviting her to participate in the *Destruction in Art Symposium* (DIAS), planned for September 9 to September 11, 1966 at the Institute of Contemporary Art (ICA), London. Minujín did not attend herself, but she sent information about her work.

On July 22, she received another letter, this one from James F. Mathias, secretary of the John Simon Guggenheim Memorial Foundation:

I have the honor to inform you that The Foundation has awarded you the Fellowship which you requested. Your grant is recorded in the Minutes of the Board of Trustees as follows: Proposed studies: Creative sculpture. Period: Twelve months from date to be determined in the year 1966-67. Grant: USD 8,000⁴⁶.

During this first trip to New York, she also met Marcial Berro, who is still one of her closest friends. He introduced her to Salvador Dalí:

In New York, I became friends with Marcial Berro. We met in a bookstore in the Village in 66. We would go to seven parties a night, we knew everyone . . . I was always wearing a poncho and he would wear a Spanish cape. We saw two pairs of skates on the street, at the entrance to a party, and we grabbed them . . . We felt so guilty [about having stolen the skates] that, as a pact of honor, we swore that for three months we would skate literally all the time, even bathe in skates. We skated so much that we became famous. We were in the New York Times, and that's why Salvador Dalí got in touch with me. Dalí met Marcial first, who later introduced me. He was living at St Regis Hotel with Gala. Every evening at seven he would receive extravagant people like Andy Warhol, the Velvet Underground, Ultra Violet, Chamberlaine. Marcial and I started going every day, and we became friends with Dalí. We would go to all the parties in a limousine along with Dalí and others, prostitutes and vagrants⁴⁷.

Though she did not attend personally, Minujín participated in the group exhibition *Homenaje al Viet-nam*, at the Van Riel gallery, Buenos Aires, in April and May. At the invitation of Jean-Jacques Lebel, she projected an experimental film at the 3^e Festival de la Libre Expression held at the Théâtre de la Chimère (Comédie de Paris), on May 2 and May 3. In late May, before returning to Buenos Aires, she traveled to Paris and Venice.

Simultaneidad en simultaneidad

In October of 1966, Minujín would be in Buenos Aires to carry out *Simultaneidad en simultaneidad* [Simultaneity in Simultaneity], in the auditorium of the ITDT. The first phase of the project took place on Thursday, October 13; the action itself—which formed

⁴³ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 13, 2010.

⁴⁴ Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medos en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

⁴⁵ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 13, 2010.

⁴⁶ Letter from James F. Mathias to Marta Minujín (John Simon Guggenheim Memorial Foundation), New York, July 22, 1966, Marta Minujín Archive.

⁴⁷ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 13, 2010.

part of the *Three Country Happening* project, a collaborative effort with Wolf Vostell in Berlin and Allan Kaprow in New York—took place on Monday, October 24.

I met [Wolf Vostell and Allan Kaprow] in 65-66, at a happening by Kaprow on the New York ferry, after which we went out to eat . . . So it occurred to the three of us . . . to do the *Three Country Happening*, which would consist of each of us repeating the happening. So, for instance, in Argentina I would repeat Kaprow and Vostell's happenings; Vostell would repeat mine and Kaprow's, and Kaprow, the one by Vostell and the one by me. We would do it simultaneously in a 24-hour period. We were going to use the *Early Bird* satellite, and communicate with and through all the mass media⁴⁸.

Minujín's happening, *Simultaneidad en simultaneidad*, included a good many celebrities from the time and the use of different mass media like radio and television.

During the same period, she reproduced *Plum Flat*, by Robert Whitman, at the Centro de Artes Visuales of the ITDT.

A color film (made by Whitman and imported by Minujín) [was] projected on the cyclorama, whose lower edge was adjacent to the surface of the stage. [It] showed several sequences of a hand holding a knife cutting several pieces of fruit until their surreal contents were removed (small metal balls, iron shavings, insects and so forth). Then there were other images of a naked city and of a park. On them, another projection showed, alternately, two female figures with an innocent attitude and a third who seemed less innocent. On the stage was an echo of the entire image in the form of similar figures (Marta Minujín, Marilú Marini . . .) who, dressed in white, imprecisely copied the movements on the screen that were also projected onto their own bodies⁴⁹.

That same year, she planned *La pared* [The Wall], an enormous acrylic structure designed to be walked through such that the public was divided according to certain characteristics (fat or thin, pretty or ugly). Each group would walk through different sensorial situations. The project was never carried out.

In 1966, while working on *Simultaneidad en simultaneidad*, Minujín would wear her first pair of overalls, a unisex work garment made for her by the tailors at her grandfather's factory, Casa Minujín. She would continue to wear them in the future, both in her studio and at certain media and social events.

1967: Technology

In late November, 1966, Minujín returned to New York, where she stayed for approximately one year and a half.

In early 1967, she visited the Canadian philosopher Marshall McLuhan at Fordham University. She showed him documentation of *Simultaneidad en simultaneidad*.

In April, she traveled to Canada to participate in the *Pavillon de la Jeunesse* at *Expo 67* in Montreal. On April 28, she created *Circuit Super-Heterodyne* with the collaboration of Howard Swarcer. Minujín called this project “an incursion into the mass media.” In it, she furthered her research influenced by McLuhan, which grew more and more central to her work after *Simultaneidad en simultaneidad*. Minujín had arrived in Montreal one month before the event to start working on her contribution, which was structured around two actions. On April 22, she published a call for participants in the local graphic media, along with a form to be filled out by those interested in participating. The resulting information was processed by a computer, an unusual tool in the visual arts in those years, to produce a final list of thirty people, sorted by criteria established by the artist (i.e. sex, hair color, stature). Three groups of ten people were then subject to a “media invasion” in which they were photographed, filmed and their voices recorded. The collected material was then broadcast on closed-circuit television in the room where the action had taken place.

Meanwhile, the second action, the *Concierto de famosos* [Concert of Celebrities], was taking place at a TV studio. In it eight celebrities were subject to similar procedures, establishing an interplay between their mirror image and the image shown on the television broadcasting the action live.

During the *Expo*, Minujín experienced firsthand the geodesic dome covering the *Pavillon de la Jeunesse* designed by the architect Richard Buckminster Fuller. This construction was a point of reference for Minujín when she designed monumental projects with tubular structures.

A few months later, with the technical support of Per Biorn, she designed and constructed the *Minuphone*, another work in which technology and the media were crucial components. Now, though, her reading of McLuhan combined with the influence of the psychedelic through her own experience with the hippie movement in New York. She used the money from the Guggenheim Fellowship, which she won in 1966, to make her telephone booth. It was exhibited at the Howard Wise Gallery, New York, starting on June 27 and for the entire North American summer.

In 1967, Minujín became friends with Claudio Badal, Greco's last lover before he committed suicide. He introduced her to LSD.

⁴⁸ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 14, 2010.

⁴⁹ Anonymous, “Happenings. El jardín de las ciruelas,” *Primera Plana*, Buenos Aires, November 15, 1966.

1968: Hippie

During the same week in May in which *Experiencias visuales 68* took place at the Centro de Artes Visuales of the ITDT, an exhibition that heightened the tension between Argentine artists and art institutions, Minujín developed *Minucode* in New York: “A multi-social and media environment experience.” The work entailed three phases. From May 6 to May 14, a call for participants from four different social groups was issued and participants were selected; during the period from May 20 to May 23, cocktail parties for the respective social groups were held; and during the period from May 27 to June 8, screenings of those cocktail parties were held at the Art Gallery of the Center for Inter-American Relations.

Before returning to Buenos Aires, Minujín gave classes at two universities in New York. In February, she co-taught the seminar *Adventures in New Media*, with Tony Conrad, Terry Riley, Robert Whitman, Robert Rauschenberg, Chryssa, Earl Reibach, Steve Paxton, La Monte Young and Marian Zazeela, part of the School of Continuing Education at New York University. She then gave a week-long studio class in *Mass Media Scenes*, where the students had to develop a happening involving the media on the basis of a column in the *Village Voice*. The studio was part of the *Eighth International Artists' Seminar* at Fairleigh Dickinson University, Madison. That program was held from June 15 to June 27 and it included seminars and workshops given by the artists Luis Camnitzer, Michael Snow, Marvin Goldstein, Luis Felipe Noé, Nancy Graves, Liba Bayrak, and Ay-O.

In July, Minujín was once again at the Centro de Artes Visuales of the ITDT. From July 17 to July 28, she exhibited *Importación-Exportación* [Import-Export]. The ITDT had given her funds to import hippie culture from New York to Buenos Aires. She returned to Argentina bearing boutique accessories, clothing and posters; psychedelic technology like overhead projectors, strobe lights and smoke machines, and cultural expressions like music and film influenced by hippie ideology.

During these months, under the influence of LSD, she would create *Diario underground* [Underground Diary]. “I start taking LSD and I decide to leave behind the world of galleries and delve—with my usual intensity—into psychedelic experience⁵⁰.”

In 1968, Minujín planned, but never realized, two other projects: *Exportación* [Export], the second phase of *Importación-Exportación*, which entailed the opposite path, that is, taking cultural expressions from Buenos Aires and the rest of Argentina to the United States, and *Implosión* [Implosion], a circuit of multidisciplinary situations that combined the visual arts, music, theater, dance, film, public speaking, song, technological art, poetry, art with lights, scents and flavors. “*Implosion* is a Coney Island of the Mind. It is a participatory environment with free circuits in or around environments where things happen. It is an expression of total art that includes all forms of artistic expression⁵¹.”

1969: More Hippie

In March of 1969, Minujín was in New York preparing a film festival in Central Park with Claudio Badal and Bruce Perlman. For that event, which never took place, Minujín would film several scenes over the course of a few months. Part of the filmed material would be screened in 1970 at the Teatro Payró, Buenos Aires:

I go to the famous fountain in the park with my camera and tape recorder. I cross a long stretch of the park filming what I really like—small sequences of pretty people, most of them hippies. I arrive to the fountain and I sit down on a hill next to sixteen-year-old kids who are my friends. They are playing the recorder and the guitar. They sing, make necklaces, write and I film it. Sometimes someone films me. The film lasts around 40 minutes. . .⁵²

In the middle of this year, before returning to Argentina, Minujín traveled to San Francisco to keep experimenting with ways of expanding perception through LSD. She spent time in Haight-Ashbury and Golden Gate Park. Then she went to Mexico, where, following the teachings of Carlos Castaneda, she tried the effects of hallucinogenic mushrooms. Back in Buenos Aires, she made *La imagen eléctrica* [The Electric Image] along with the North American musician Eric Saltzman (who was in Buenos Aires taking a course in electronic music at the ITDT). *La imagen eléctrica* was a hippie-inspired performance that opened at the ITDT on August 26, 1969. The press described it as follows:

Approximately one thousand people with indescribable clothing . . . listening to sounds and looking at slides and films projected on the walls, the ceilings and the floors. Wonders created by simultaneously using thirteen projectors (nine for slides and three overhead projectors) and six channels of electronic sound, a beat band—Almendra—, a strange guttural solist—Federico Peralta Ramos—, an improvisation group—Tiempo Lobo—, musicians from the Torcuato Di Tella center for experimentation and black light⁵³.

This was the last time that Minujín would work at the ITDT, which would close its Centro de Artes Visuales in 1970. During four years, under the direction of Jorge Romero Brest, the Center had unconditionally supported her. Symptomatically, the article concluded by saying, “Just before midnight, the howling and contortions came to an end, and Florida Street seemed like a peaceful haven⁵⁴.”

⁵⁰ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 17, 2010.

⁵¹ Marta Minujín, “Implosión es Coney Island of the Mind,” typewritten text for the project *Implosión*, undated, Marta Minujín Archive.

⁵² Letter from Marta Minujín to her parents, New York, April 9, 1969.

⁵³ *Panorama*, September 2, 1969, p. 30

⁵⁴ *Ibid.*

1970: First Connection with the CAyC

During this year, Minujín kept traveling back and forth between Argentina and the United States. She started painting again, and was invited to hold an exhibition of some paintings from her pre-Pop period and the psychedelic dreams from 1970, that is, paintings from 1959 and drawings from 1970, at the Anaconda gallery in Buenos Aires (July 5 to July 30). She also presented *Festival de los pobres (Light Show)* at the Teatro Payró, Buenos Aires. The screening was organized by the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), a recently founded institution directed by Jorge Glusberg. Minujín worked on the basis of footage she had taken of the hippie community in Central Park, New York in 1969, which she combined with images of India and Nepal.

She participated in the catalogue of *Information*, a group exhibition curated by Kynaston McShine and held from July 2 to September 20, 1970 at the The Museum of Modern Art (MoMA), New York.

At the end of the year, she traveled to Europe; Amsterdam, Paris and, most importantly, London, where she spent a few weeks at Kamala Di Tella's house. During that period, the Institute of Contemporary Arts (ICA), London, invited her to do a version of *La Menesunda* at the end of 1971 or the beginning of 1972:

To whom it may concern. The ICA is considering the possibility of an exhibition called MENESUNDA which would be organized by Marta Minujín and Leopoldo Maler in our gallery if it is possible to find financial support for it . . . There would be 20 artists involved from all over the world including Takis, Rauschenberg, Oldenburg, Lilian Lijn, Robert Whitman⁵⁵.

The project never took place.

At the end of December, Minujín was in New York. During that year, in letters to her parents, she spoke of her desire to travel around Latin America.

1971: Filmppenning

On September 13, 1971, she presented *Buenos Aires, hoy ya!* [Buenos Aires, Now Today!], at the screening room of the Escuela Panamericana de Arte. The *filmppenning*, a genre invented by Minujín, combined film, music, poetry and *life theater* (five actors, including Minujín); it was a happening with a number of simultaneous projections.

This same year she would also attempt to do the *Ar.Ar* project, a major work that included the ideas involved in *Exportación* and *Implosión*: creating a circuit of nine environments within a metallic tube structure in the style of Buckminster Fuller's work, in order to show Argentine culture in the United States through a wide range of cultural expressions produced in the previous ten years.

279

1972: Interpenning

Along with Richard Squires, artist, actor and security guard at the Corcoran Gallery, she presented *Minusquire* in Washington, D.C. in April of 1972. The work consisted of three parts: *Bruno and the Fisch* (directed by Squires), where Minujín played both juror and criminal, *Interpenning* (directed by Minujín) and *Second Play* (directed by Squires), in which Minujín played 1st Minstrel.

"An art action created to break the rules of intermissions and to bring you into participation through sound and mystical exuberance. Please repeat with us," read the program of the action, which was carried out by a dozen guides or *interpenactors*. Gary Glover was in charge of the music and technical support.

On May 28, 1972, Minujín created *Sound Happening*. The poster for the event read: "It's a happening because the rules of nature are reversed through the use of technology". The action was carried out in Rock Creek Park, with the support of the Visual Aids Electronics Corp. In the event, in which Carl Colby offered technical assistance, Minujín dislocated the sounds heard in a walk through a park.

That same year, she and dozens of other artists participated in the 9th Annual New York Avant Garde Festival (*A Riverboat Show Aboard the Alexander Hamilton*), organized by Charlotte Moorman on October 28. The event took place from twelve noon to twelve midnight at the South Street Seaport Museum, Pier 16. On a ferry on which countless happenings were taking place, Minujín did a repeat of *Interpenning*. Moorman played the cello under the water wearing a diver's outfit.

Unrealized projects from 1972:

- *Sensmindvirement*. Environments for six cubic and one circular space with sensorial situations. Planned for the Whitney Museum of American Art.
- *The Metaphysical Comic Gesture*. Planned in conjunction with Marcial Berro for April 8 at the St. Clement's Church, New York.

MoMA

On August 11 and 12, 1972, Minujín presented *Interpenning* at the Sculpture Garden of the MoMA, New York. Once again, technical support was provided by Gary Glover and fifteen *interpenactors* participated, five more than in the version in Washington. In the press release, MoMA announced:

⁵⁵ Letter from David Thompson to Marta Minujín, London, December 21, 1970.

The artist, along with technical assistant Gary Glover and fifteen performers or guides called “Interpenactors,” will approach unsuspecting people of all ages and invite them to join the “Interpenning.” Participants will pass through a “corridor” of high frequency sound waves to enter the “Interpenning” area, which is itself surrounded by another barrier of ultrasonic waves, an “invisible architecture” created by Juan Downey.

Eighty people in all will take seats on the Garden floor, move about in directed patterns, and recite phrases in unison with the “interpenactors,” who will be clothed in green and blue costumes. The idea of this unique ritual is to break the patterns and rules of an existing social situation and to create new patterns of interaction in which people participate more actively and more consciously⁵⁶.

The entire group of people who had worked on *Interpenning* in Washington stayed at the house of the collector Kitty Meyer.

1973: The Return of the Mattress

Minujín and Squires undertook a new project at the Harold Rivkin gallery in Washington, from April 6 to April 27, 1973. The exhibition, entitled *200 Mattresses*, was divided into two parts: on the first ten days, Squires created *It's a Dog's Life*. From April 16 to April 27, Minujín organized a variety of events within the space under the title *The Soft Gallery*, where the exhibition space is covered with mattresses that the artists got from a hotel:

We walked into the hotel and it was amazing . . . all the cards were on the table; a bed with blood from three bullet shots. We went upstairs but we didn't find any decent mattresses, until we got to the top floors where the best rooms were. And so we threw the mattresses out the window . . . We spent hours and hours making the first *Soft Gallery*, entire days tying [mattresses] to the interior of the gallery. There were one hundred on the floor and one hundred on the walls. The *Soft Gallery* opened with *Out of Control Music* by Kelley. Everyone was jumping on the mattresses at the opening⁵⁷.

Meanwhile, Minujín was teaching art at her son's school and giving lectures on happenings at the Corcoran Gallery, Washington.

Salvador Dalí and the Gaucho Freaks

In 1973, Minujín and Edgardo Cozarinsky wrote a script for a movie that was never filmed: *Gaucho Freaks*, with performances by Salvador Dalí, John Lennon, Susan Sontag and others.

One day, Dalí charged me with going to pick people up in the limousine to have a cocktail party. I went through Central Park. I was high as a kite on LSD and I grabbed the biggest bums around. I brought four or five of them to the St Regis hotel, and I made a cocktail of mescaline with strawberry juice and gave it to them. Soon, they started chasing the women, steal their pearl necklaces. Dalí was fascinated by me. He signed the situation like a work of art, just like Greco used to. A while later I wanted to make a film with him. I went to Buenos Aires and Edgardo Cozarinsky and I wrote the script. Since I had already met John Lennon, Susan Sontag and all of those guys, I suggested to them that we make a film with Dalí. We were all going to ride ponies, which Malena Blaquier owned at that time. It was all set, the contract was written and everything . . . But then Dalí wanted to do it all in Spain because he didn't want to come to Buenos Aires by boat. He got furious. Everything was all set and he ripped up the contract, threw it away and nothing happened. It was insanity and fantasy. Anyway, I called Malena in New York and said, Can we go horseback riding at your estate anyway?⁵⁸

MoMA II

On June 12, 1973, Minujín did *Nicappening*, a violent irruption along with a group of performers she directed in the middle of an auction at Sotheby Parke Bernet, New York, a benefit for the victims of the earthquake that had occurred in Managua on December 23, 1972.

On August 3 and 4, Minujín once again occupied the Sculpture Garden of the MoMA, New York, to present *Kidnappening*. The work, which MoMA called *An Artistic Adventure*, was a collaborative effort with Gary Glover and forty performers made up to look like Cubist paintings by Pablo Picasso, who had recently died. The movements and songs of the performers combined opera, poetry and dance. Audience participation was encouraged and, once this phase of the project was complete, fifteen viewers were kidnapped and then left in different places around New York.

The following is a statement from one of the people kidnapped:

Dear Marta: I have to thank you for your creation. You have changed my life. As it turns out, that was my first and only night in New York, since I had come from Chicago for the weekend. On a midday news program on TV, I saw you talking about your performance and inviting the public to be kidnapped and taken to an unknown destination. . . . When I walked into the garden, you walked up to me and asked me if I wanted to be kidnapped. Of course, I accepted; I love adventures . . . All I can say is that

⁵⁶ “Art Event Staged by Marta Minujín in Museum Garden,” *The Museum of Modern Art*, August 1972 (press release).

⁵⁷ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 11, 2010.

⁵⁸ Conversation with Victoria Noorthoorn, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, May 13, 2010.

you sent me to my fate: they took me to the studio of the photographer Anton Pelli and, as soon as I lay eyes on him, I fell in love. He did too and now we have decided to get married. I quit my job in Chicago and I am truly happy. If only all the artists in the world dedicated themselves to crossing fates⁵⁹.

During this period, the following exhibitions of her painting were held:

- *Marta Minujín. Ocho óleos de serie Erótica*. Arte Nuevo Galería de Arte, Buenos Aires. From November 19 to December 4, 1973.
- *Frozen Erotism*. Hardart, Washington D.C. From May 20 to June 5, 1974. At the opening, she created an audio situation with *pink people*, who later went with Minujín to the Washington Monument and covered its lights with pink filters.

1974: Goodbye New York

Minujín received a grant of US\$ 1,000 from the Menil Foundation Inc. to work on *Imago Flowing*, presented on September 24, 1974 at the Naumburg Bandshell in Central Park, New York.

It is to have four sections, the first featuring an overture with 20 “muscle men” followed by impersonators of Greta Garbo and Marlene Dietrich. The 30 performers will be singing and dancing works written by Miss Minujín based on the Greek philosopher Heraclitus. There’s a finale with a procession of torches by some 60 singers and dancers in the ensemble.⁶⁰

For the closing of *Imago Flowing*, she did an action entitled *La dramatización de comer en un acto estético* [The Dramatization of Eating in an Aesthetic Act]. For it, Minujín invited, among others, George Segal, Michael Kirby, Susan Sontag and Taylor Smith to come to a dinner dressed in black, and eat and drink black food and beverages in a black setting.

Minujín’s last two projects before returning to Argentina permanently were created in collaboration with Julián Cairol, with whom she had been friends since 1966, when they were both in New York with Oscar Masotta.

Cairol, Minujín and Juan Downey edited *Cha-cha-chá*, a magazine whose general theme was the Latin American artist in New York.

On October 8, at 9 p.m., Minujín and Cairol created *Four Presents: Time Aesthetically Registered* at the Stefanotty Gallery, New York. This sixty-minute video/performance piece was a collaborative effort with Gregorio Rozas and others that consisted of a lecture for fifty viewers, invited to attend in evening wear. The lecture was interrupted systematically in an attempt to generate awareness of the subjective perception of time.

Another exhibition in 1974:

- *Kunstsystemen in Latijns-Amerika 1974*. ICC (Internationaal Cultureel Centrum), Antwerp. From April 25 to May 19. A group exhibition organized by the ICC and CAyC. Participants included Jacques Bedel, Luis Bénédict, Antonio Berni, Waldemar Cordeiro, Víctor Grippo, Tom Marioni, Luis Pazos, Juan Carlos Romero, Bernardo Salcedo and others.

1975: Failures

“When I returned from New York a few months ago, I noticed that Buenos Aires was full of people who feel like failures.”⁶¹ When she came back to Argentina, Minujín organized *La academia del fracaso* [The Academy of Failure] at the CAyC, from September 19 to September 29, 1975. While she had already been supported by CAyC, which had projected her films and included her in group shows it organized abroad, the director of that institution, Jorge Glusberg, would be the art critic that most backed her work after her return to Argentina.

“Paradoxically, the event was fairly successful, but all the blame cannot be placed on MM, as she had the collaboration of Agustín Merello, professor of Philosophy and futurologist⁶².”

In addition to Merello, who acted as a “failurologist” that could be consulted by the public, forty speakers discussed failure from various perspectives. Besides the lectures, the academy included objects like *Frac-asado**, environments like *Tarima triunfalista* [Triumphalist Platform] and actions like a nurse offering vaccinations against triumphalism and granting an international diploma.

“My sphere is art, first and foremost, boasted Minujín. The *Frac-asado* is symbolic conceptual art; the nurse sociological art, and the liquer of frustrations chemical art”⁶³.

Later, Minujín would develop a local version of *Kidnapping*, entitled *Opebuai*. It was presented as an “Opera Hapening” [sic] at the Teatro Astral. Working with kidnappings that year in Argentina had an effect quite different from the one produced in New York. Jorge Federico Klemm has been detained and the work soon suspended. In addition to Klemm, Enriqueta Bullrich, Beatriz Damonte, Marcelo Villa, Susana Silva and Franco Moran participated in the work.

⁵⁹ Marta Minujín, “Kidnapping. Realizado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. . . .” typewritten text for the project *Kidnapping*, undated, Marta Minujín Archive.

⁶⁰ Steven R. Weisman, “Guide Going Out,” *The New York Times*, New York, September 24, 1974.

⁶¹ Anonymous, “El triunfo de los fracasados,” *7 Días*, Buenos Aires, October 17, 1975.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

* The title is a pun on the Spanish words *frac*, which means tail coat, and *asado*, which means barbeque. —Trans.

Unrealized projects from 1975.

– Ten thematic exhibitions per month in which everyone can participate to be held on Florida Street. Conceived by Pier Cantamesa, Carlos Bronovzky, Mercedes Esteves, Charlie Espartaco, Chito Méndez Casariego, Marta Minujín and Federico Manuel Peralta Ramos.

– *Sucesos mujeres delirio* [Delirious Women Events]. A TV program created by Marta Minujín and Susana Latou that set out to portray female figures from Argentina and abroad famous for the constructive and educational nature of their work.

Back in Buenos Aires, Minujín would spend long hours with Federico Manuel Peralta Ramos at the Florida Garden bar.

We would talk on the phone five times a day even if we spent all day together. It was a platonic love. We lived in the Florida Garden cafe. We would sit down at a table and not budge. We came up with a lot of phrases together: he would say *Mal de Plata* and I would say *Punta de Peste*^{64*}.

1976: Latin America

In the 1970s, a number of artists working in Argentina, such as Víctor Grippo, Luis Fernando Bedit and Alfredo Portillos, began working with elements of Latin American culture. Minujín also worked in that direction starting in April of 1976, soon after the most recent military coup in Argentina, which was called the Proceso de Reorganización Nacional.

Comunicando con tierra [Communicating with Earth] was a project that began on April 8 by extracting twenty-three kilograms of soil from Machu Picchu. The ultimate aim was to distribute that soil to twenty-three artists from each country in Latin America and for each of those artists to mix the soil with local soil. Each artist would then fill the container of soil he or she had received with local soil and send it back to Minujín, who would then bury it in the ruins. The project was never realized in its entirety.

Comunicando con tierra was ultimately presented at the group exhibition *Arte en cambio II - 1976*, at the CAyC, Buenos Aires, on June 4, 1976. The work consisted of a giant nest, documentation of the removal of the soil, exhibition of the soil itself, and the screening of the video *Autogeografía*.

1977: Espi-Art

From July 5 to July 16, 1977, Minujín installed *Espi-Art* [Spy-Art] at the Birger gallery, Buenos Aires. Thirty-two artists collaborate on the piece. Divided into two groups, they spend several days enclosed in cubicles to be spied on by the audience.

"It was a time of a great deal of repression; you could not walk down the street or be in large groups. [This work] was a reflection of that, even if it was not political⁶⁵."

This year, Minujín explored a new art genre, which she herself described as "agricultural art in action."

"In 1977, Marta Minujín worked on an aesthetic form: agricultural art in action, a sort of sung opera with fruits and vegetables . . ." In speaking of this work, the artist said that it was made

. . . without subject, without image, without taste, without beauty, without message, without talent, without technique, without idea, without intention, without art and without feeling; but the perception of the audience, which intervened passively, would be modified, which was what I was after.

What I want is to create awareness of a new faith that is the forthcoming Latin American metaphysics. It has already taken Europe, and now it is our turn, and so we must be in touch with all countries⁶⁶.

Along these lines, she created *Repollos* [Cabbages] on September 26 at the de Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, with the participation of Alejandro Larsen and Alejandro Kuropatwa. Next came *Toronjas* [Grapefruits], on November 26 at the Museo Universitario de Ciencias y Artes, Mexico, and lastly, *3.000 naranjas* [3,000 Oranges] at the CAyC, Buenos Aires.

Other exhibitions in 1976 and 1977:

– *Autogeografía*. Goethe-Institut, Buenos Aires. Black-and-white and color film. 1976.

– *El marchand*. Arte Múltiple gallery, Buenos Aires. From April 7 to April 20, 1976. Group exhibition. Other participants include Oscar Bony, Alberto Heredia, Víctor Grippo, Emilio Renart, Federico Manuel Peralta Ramos, Luis Fernando Bedit.

– *Cantar de los cantares*. Hache Galería de Arte, Buenos Aires. She exhibits with Walter Carich, Delia Fabre, Ladislao Magyar, Tito Pérez, Pablo Suárez, Federico Peralta Ramos, Margarita Paksa, Carlos Scannapieco and others. August of 1977.

⁶⁴ Conversation with the author, Marta Minujín's studio, Buenos Aires, August of 2010.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Jorge Glusberg, "Las penúltimas invenciones de la vanguardia Marta Minujín," *La Opinión*, Buenos Aires, May 30, 1978.

* These are puns on the names of the popular resort cities Mar del Plata and Punta del Este. —Trans.

- *América Latina '76*. CAyC, Buenos Aires. Fundación Joan Miró, Barcelona. Parc de Montjuïc, Barcelona, 1977.
- *Veintiún artistas argentinos*: Eduardo Audivert, Jacques Bedel, Luis Bedit, Mercedes Esteves, Nicolás García Urriburu, Jorge Glusberg, Jorge González Mir, Víctor Grippo, Leopoldo Maler, Vicente Martota, Marta Minujín, Pablo Obelar, Marie Orensanz, Margarita Paksa, Luis Pazos, Liliana Porter, Alfredo Portillos, Federico Peralta Ramos, Clorindo Testa, Rafael Viñoly, Horacio Zabala. CAyC, Buenos Aires, and Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexico City. November of 1977.
- *Poéticas visuais*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. September 29 to October 30, 1977. Group exhibition with Carlos Espartaco, Peter Vogel, Janos Urban, John Cage and Tóth Dezider.

In 1977, she planned *El gol. Parque de diversiones para la mente* [Goal. Amusement Park for the Mind], which was never realized.

It is thought that man is an innate creator (that he has to be creative to be happy) but modern life massifies existence and kills man spiritually. *Gol* offers the opportunity to break mental barriers and create music, sound, movement and even an image of man himself. The cubes are part of a path around the circular room in which alternative courses are projected along with the sounds created along the way⁶⁷.

1978: *El Obelisco acostado*

In 1978, Minujín would start working on a long series of large-scale pieces that entailed mass participation and a great deal of prior organizational work; monuments and myths that, in the coming years, she would knock over, set fire or turn into food until they disappeared.

The first such work is *El Obelisco acostado* [The Obelisk Lying Down], at the I Latin American Biennial of São Paulo, São Paulo, from November 3 to December 18, 1978. The work was financed by Techint.

The main idea is that this project in São Paulo serves to displace a myth from one country to the next, altering the world's law of gravity—the vertical to horizontal—and producing an oblique consciousness of the symbol-obelisk-sign and the meaning of the penetrating spirit and sunlight⁶⁸.

This year, the following exhibitions of her work are also held:

- *Mitos Vadios*. Rua Augusta 2918, São Paulo. Performance with several artists organized by Ivald Granato. November 5.
- *Marta Minujín: retrospectiva*. Gordon Gallery, Buenos Aires. From June 9 to June 26.

283

1979: *El Obelisco de pan dulce*

In 1979, Minujín created *El Obelisco de pan dulce* [The Obelisk in Sweet Bread] for the II Feria de las Naciones, Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires, from November 8 to November 17, 1979. Thirty-two meters high, this work is covered by 10,000 loaves of sweet bread. On November 18, it was knocked over with a crane and the bread was distributed to the public. The project was produced with the support of the company Pan Dulce Marcolla, owned by Mariano Marcolla, and by Grúas Roman. “Marta Minujín's *El Obelisco de pan dulce* is the first edible work of art ever. . .⁶⁹”

On November 18 at one p.m., volunteer firemen with their red trucks and ladders will help to give out the loaves of sweet bread, while the melody of “CHRISTMAS IN BUENOS AIRES,” by Osvaldo Piro, will be played for the first time.⁷⁰

On October 6, 1979 her second child, Gala Gómez Minujín, was born.

1980: *La torre de pan de James Joyce*

In 1980, she created *La torre de pan de James Joyce* [The James Joyce Tower in Bread] at *Ireland Rosc'80, The Poetry of Vision*, Dublin. The tower was knocked down and the bread distributed to the public on August 30 at the UCD Earlsfort Terrace. The work was 8.50 meters high and 11 meters wide. It was produced with the support of Dexion Ireland Ltd. (aid with the structure) and Downes Bakery (provider of the bread). “The myth of the tower will be demystified for the participants who will remember having eaten the James Joyce Tower & Museum⁷¹.”

In Dublin, she met up with her old friend, Pierre Restany. Jorge Glusberg and Clement Greenberg, members of the international advisory panel for *Rosc'80, The Poetry of Vision*, were also present.

1981: *Homenaje a Carlos Gardel*

In 1981, she created *Carlos Gardel de fuego* [Carlos Gardel on Fire], at the IV Bienal de Arte de Medellín, Medellín. The work, which was 12 meters high, was covered with metallic mesh and cotton. On May 15, 1981, the day of the opening of the Biennial, Minujín set it

⁶⁷ Marta Minujín, “Para el dibujante,” typewritten text for the project *El gol*, 1977, Marta Minujín Archive.

⁶⁸ Marta Minujín, “El Obelisco tumbado,” typewritten text for the project *El Obelisco acostado*, 1978, Marta Minujín Archive.

⁶⁹ Marta Minujín, “Marta Minujín y los símbolos y mitos populares,” typewritten text for the project *El Obelisco de pan dulce*, 1979, Marta Minujín Archive.

⁷⁰ Marta Minujín, “Programación de los actos de arte alrededor del *Obelisco dulce* de Marta Minujín,” 1979, Marta Minujín Archive.

⁷¹ Marta Minujín, “Ésta es la torre redonda. . .,” typewritten text for the project *La torre de pan de James Joyce*, 1980, Marta Minujín Archive.

on fire. Restany was among those present. The project was sponsored by the Casa Gardeliana (from Medellín), Colcafé, Hilandería Nacional, Colombiana de Iluminarias Ltd. and the Corporación Bienal de Arte de Medellín.

On May 19, 1981, she worked on a joint action with Leopoldo Maler at the Museo de Arte Moderno, Medellín: *De Amarú a Barthes. Una acción de ilusoriedad metafísica* [From Amarú to Barthes. An Action of Metaphysical Illusoriness]. The work entailed forty performers, twenty-four barrels of hay, twelve horses, ten trumpet players, four art critics and three chromatic bodies.

On August 13, the thematic celebration *Fiesta del dólar* was held at Regine's, Buenos Aires.

On November 23, *La Venus de queso* [Venus in Cheese] is exhibited at Interieur Forma, Buenos Aires, and later at the CAyC, Buenos Aires, as part of the exhibition *Los mitos y la ley de gravedad*.

In 1981 and 1982, the following exhibitions are held:

– *Schemes. A Decade of Installation Drawings*. Elise Meyer Gallery, New York. June of 1981. Group exhibition with fellow artists Laurie Anderson, Vito Acconci, Peter Berg, Daniel Buren, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lucas Samaras, Richard Serra and others. Marta Minujín exhibited the work *Obelisk Lying Down* (ink on paper).

– *Pintura y tango*. Galería Praxis, Buenos Aires. August 3 to August 22, 1981. She exhibited with fellow artists Antonio Berni, Ernesto Pesce, Hermenegildo Sábat, César López Claro, Carlos Cañas, Carlos Alonso and others.

– *Los mitos y la ley de gravedad*. CAyC, Buenos Aires. 1981. Solo exhibition curated by Jorge Glusberg. She exhibits drawings, works in plaster, documents and texts.

– *Archivo internacional de proyectos no realizados*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Mexico City. From August 27 to September 30, 1981.

– *Escultura II*. Del Retiro Galería de Arte, Buenos Aires. Group exhibition from September 28 to October 16, 1982.

– *Women of the Americas. Emerging Perspectives*. Center for Inter-American Relations and Kouros Gallery, New York. From October 15 to October 17, 1982. She exhibits with artists Lygia Clark, Ana Mendieta, Liliana Porter and Mira Schendel.

1983: *El Partenón de libros*

From December 19 to December 24, 1983, Minujín created *El Partenón de libros* [The Parthenon of Books], on the 9 de Julio Avenue between Santa Fe and Marcelo T. de Alvear streets in downtown Buenos Aires. On the final day of the exhibition, the 20,000 books that covered the work were distributed, 8,000 to public libraries. Mónica Morgerstern produced the project, which was sponsored by the Grupo de Empresas Macri and given logistical support by the Argentine Book Chamber. The work would later be called *Monumento a la democracia* [Monument to Democracy].

It is suggestive in this context to work with one of the most aesthetically influential icons in existence like the Parthenon, a way to celebrate the arrival of democracy. I consider it extremely important, at this moment, to reproduce that work in Argentina. . .⁷²

From October to December of 1983, Minujín participated in the XVII São Paulo International Biennial with a group of sculptures. By then, she was already working steadily on a series of sculptures influenced by classical models and related to the Parthenon and myths. She made fragmented sculptures or sculptures that were falling over with motifs like Venus, Hercules and Victoria; she used techniques like plaster, lost wax and bronze.

From 1978 to 1983, she concentrated on monumental works that involved mass participation. Many of her projects from these never got beyond the planning stage:

Estatua de la Libertad de hamburguesas [The Statue of Liberty in Hamburgers]

Estatua de la Libertad de Chesterfield [The Chesterfield Statue of Liberty]

La Torre Eiffel de baguette [The Eiffel Tower in Baguettes]

La pelota de fútbol de dulce de leche [The Soccer Ball in Dulce de Leche]

Torre de Pisa con zapatillas de goma [The Tower of Pisa in Sneakers]

Torre de Pisa con botellas de Cinzano [The Tower of Pisa in Cinzano Bottles]

Pan de Azúcar de feijão [The Sugar Loaf in Feijão]. Planned for the XVII São Paulo Biennial, São Paulo

Pan de Azúcar de fuego [Sugar Loaf in Fire]. Planned for the XVII São Paulo Biennial, São Paulo

In 1983 and 1984, the following exhibitions of her work were held:

– *Latin American Artist in the U.S. 1950–1970*. Godwin-Ternbach Museum at Queens College, New York. From April 19 to May 19, 1983. Group show curated by Jacqueline Barnitz. Participants include Fernando Botero, Luis Felipe Noé, Liliana Porter and Jorge de la Vega. Marta Minujín exhibited the work *Eróticos en Technicolor*.

– *Vida y muerte de Mathis Grünewald*. La Cúpula, Buenos Aires. On June 9, 1983 she did the performance *Sueño n° 7 de Grünewald* [Grünewald's Dream no. 7].

⁷² Minujín, Marta, "El Partenón de libros," typewritten text for the project *El Partenón de libros*, 1983, Marta Minujín Archive.

- *Marta Minujín. Esculturas recientes*. Galería del Buen Ayre, Buenos Aires. July 18 to August 7, 1983.
- XVII São Paulo Biennial. Parque Ibirapuera, São Paulo. From October 16 to December 19, 1983. She exhibited sculptures. Curated by Walter Zanini.
- *No quiero grises*. Ruth Benzacar, Buenos Aires. November to December, 1983. Group exhibition of paintings and sculptures (based on the puzzle by Jorge de la Vega). Participants include: Luis Benedit, Kenneth Kemble, Rómulo Macció, Marcia Schwartz, Juan Pablo Renzi and others.
- *Marta Minujín. Esculturas*. In *Cali Cultural 84*, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. April of 1984.
- *Marta Minujín quiebra la mitología clásica*. Centro Lincoln, Buenos Aires. From October 7 to October 25, 1984.
- Premio de Pintura y Escultura Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. From November 7 to November 25, 1984. Fellow participants include Carlos Bissolino, Pier Cantamessa, Ernesto Deira, Nora Correas, Juan Doffo, Alberto Heredia and others. She exhibited the work *Desde Grecia hasta el Renacimiento y hasta hoy con amor* [From Greece to the Renaissance and Today with Love]. She received a “special distinction.”
- Premios de la Crítica a las Artes Visuales. Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires. From November 19 to November 30, 1984. Group exhibition. Participants include Remo Bianchedi, Mildred Burton, Omar Estela, Jorge Simes, Margarita Paksa, Nora Iniesta and others. Marta Minujín won the Visual Experience of the Year award.

1985: Revisited

As if returning to earlier times, in 1985 Minujín returned to certain strategies that she had used in earlier decades. First, she reconstructed *¡Revuélquese y viva!* for the group exhibition *Recordando el Di Tella. Homenaje a 25 años de su fundación*, at the Fundación San Telmo, Buenos Aires (March 22 to April 28). Then, by means of a photo-performance, she paid the Argentine foreign debt to Andy Warhol in the form of ears of corn⁷³, an act reminiscent of her happenings and works with Latin American themes. Finally, she worked on *Laberinto Minujinda* [Minujinda Labyrinth], at the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, in October. This consisted of large environments that made reference to works like *La Menesunda*.

The various spaces of the *Laberinto Minujinda* [Minujinda Labyrinth] included:

1. Beauty, 2. Intelligence, 3. Water Cube, 4. Marsh, 5. Bedroom with Couple, 6. Landscape Trap, 7. Wavy Catwalk, 8. Rocky Soft Hallway, 9. Air Cube with Floating Objects, 10. Phosphorescent Environment, 11. Multisensorial Cube, 12. Ultrasound Space, 13. Nail Hallway, 14. Luminous Dining Room with Fat People, 15. Echo Canon, 16. Television Tunnel, 17. Wobbly Floor, 18. Light Cube, 19. Woman’s Head with Make-Up Artists, 20. Photography Environment, 21. Exit to Cage Labyrinth, 22. Minotaur, 23. Infrared Hallway, 24. Tactile Tunnel⁷⁴.

285

Other exhibitions in 1985:

- Galería Sur. Punta del Este. January 3, 1985. Group exhibition. Fellow participants include: Joaquín Torres García, Pedro Figari, Roberto Aizenberg, Marcelo Bonevardi, Víctor Magariños D., Marc Chagall, Cándido Portinari and others.
- 1ª Muestra *El arte en la gastronomía*. Plaza Hotel, Buenos Aires. November of 1985. Fellow participants include Enrique Barilari, Remo Bianchedi, Nicolás García Uriburu, Federico Peralta Ramos, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa and others.

1986: Biennials

Jurors Daniel Martínez, director of the Museo Nacional de Bellas Artes; Osvaldo Giesso, director of the Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires; Vicente Caride and Jorge Glusberg, art critics, and Ramiro de Casasbellas, general director of the Cultural Office at the Foreign Office, named Minujín and the CAyC group the Argentine delegation to the International Venice Biennial of 1986.

Minujín returned to the series of large scale mythical and monumental works that entailed mass public participation. She planned the *Torre de Babel de libros* [Tower of Babel in Books]: “25 meters high, 17 meters in diameter at the base and 4 meters at the peak, 8 floors of which the public can get to by a ramp that goes to a viewing point that looks out on Venice⁷⁵.” The project is never realized and in the end she exhibits *La moltiplicazione de Ercole*, from June 29 to August 29, 1986.

On Minujín’s work in Venice, *Ámbito Financiero* newspaper wrote:

The initial idea for the works and their installation was never carried out because, we are told, the delegation arrived very near the date of the press opening (June 26, 27 and 28), and so after an argument with the curators of the exhibition the artist decided

⁷³ Minujín would carry out another action in this series at *Corpus Delicti. Sex, Food & Body Politics. A Season of Performance from Latin America*, London, Institute of Contemporary Arts, 1996. The work was entitled *Solving the Conflict with Art and Corn*, where she paid the foreign debt to a double of Margaret Thatcher.

⁷⁴ Jorge Glusberg, “Arte y tecnología a propósito de La Minujinda,” in *Laberinto Minujinda ‘85* (exhib. cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, October of 1985.

⁷⁵ Draft of a letter from Marta Minujín to the Cámara Argentina del Libro [Argentine Book Chamber], 1986, Marta Minujín Archive.

to place her sculptures on the shipment boxes, decorated with the material that had been used to ensure their safe passage. It appears that our restless artist wanted to put her works on very old walls, but she was not granted authorization. Nonetheless, Marta Minujín recreated an extremely interesting environment that in no way worked against the exhibition . . . She exhibited eleven plaster and iron sculptures whose weight, almost 500 kg, was the major impediment to the initial project. The triptych of fragmented half torsos copied from a Greco-Roman sculpture of Hercules shows movement by means of different poses⁷⁶.

During 1986, she also participated in the 6th Biennale of Sydney, which opened on May 15 at the Art Gallery of New South Wales and Pier 2/3, Sydney.

Other exhibitions in 1986:

- XII Exposición FERIA Internacional de Buenos Aires “El libro del autor al lector”, Buenos Aires. She collaborated on Ellen Stewart’s stand. Fellow participants include the Grupo Nucleodanza, Edgardo Rudnitzky and Miro Morville.
- *Nuevas esculturas. Marta Minujín. Redimensionando el pasado hacia el futuro.* Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. September 3 to September 27.
- *Buenos Aires Week in New York.* Waldorf Astoria, New York. October of 1986. Group exhibition. Fellow participants: Luis Bénédict, Juan Carlos Benítez, Ary Brizzi, Pérez Celis, Domingo Gatto, Pablo Lameiro and Rogelio Polesello.
- *Premios de la crítica.* Asociación Argentina de Críticos de Arte. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires. October 28.

1987: Operación perfume

Minujín created another work in public space for mass participation: *Operación perfume* [Operation Perfume]. The action took place on 9 de Julio Avenue between Lavalle and Córdoba, on November 28, 1987, from five to six p.m. A group of thirty people was gathered and then guided by the artist as they walked down the avenue wearing white clothing; using fumigation equipment, they sprayed the nature scent of jasmine blossoms.

“Close your eyes and breathe in, letting the restorative dream state created especially for this moment take you over⁷⁷.”

Other exhibitions in 1987 and 1988:

- *Five Contemporary Latin American Artists.* Ilana Vardy International Art, Chicago. From May 1 to May 31, 1987. Fellow participants: Pérez Celis, Eduardo Giusiano, Umberto Giangrandi and Diego Mazuera.
- *Kuvia Ja Kuvitelmiä. Nykytaidetta Argentiinasta. Ideas and Images from Argentina.* Alvar Aalto Museum, Finland. May 14 to June 14, 1987. Group exhibition with Jorge Alvaro, Gustavo López Armentia, Eduardo Audivert, Pablo Bobbio, Nora Dobarro, Mildred Burton, Fernando Fazzolari, Lea Lublin, Juan Pablo Renzi and others.
- *From The Other Side.* Terne Gallery, New York. From May 16 to June 27, 1987. She exhibits with Norma Bessouet, Vita Giorgi, Lidia Okumura, Liliana Porter, Bernardo Salcedo, Jorge Tacla, Sergio Vega and others.
- *International Art Show for the End of World Hunger.* Minnesota Museum of Art, St. Paul. From September 13 to November 15, 1987. Sonja Henie Museum, Oslo, from December 8, 1987 to January 20, 1988. Kölnischer Kunstverein, Cologne, from February 25 to April 4, 1988. La Grande Halle, La Villette, Paris, from April 15 to May 15, 1988. Fellow participants include Laurie Anderson, Luis Bénédict, Tony Cragg, Richard Hamilton, Marisol, Robert Morris, Nam June Paik, Antonio Saura and others.
- *Argentine Art 1988.* Arch Gallery, New York. From May 27 to June 18, 1988. Group exhibition. Participants include Alejandro Berlin, Rafael Bueno, Luis Frangella, Marcelo Llorens, Pérez Celis, Liliana Porter, Norma Bessouet, Sergio Vega and others.
- *The Debt.* Exit Art, New York. From June 4 to June 30, 1988. She exhibits with Vito Acconci, Luis Camnitzer, León Ferrari, Cildo Meireles, Regina Vater, Juan Downey and others.
- *Las nuevas tendencias 2.* Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires. From September 29 to October 23, 1988.
- *Contrasting Forms and Images.* Eugenia Cucalon Gallery, New York. November of 1988. Group exhibition. Participants include José Luis Cuevas, Antoni Tàpies, Man Ray, Claudio Bravo, Fernando Botero, Alexander Calder, Manuel Rivera, Jesús Soto and others.

Into the Present

Minujín is still actively working on her art. Her current production is eminently objectual, alternating faceted Greek-influenced sculptures and fluorescent mattresses with new actions and environments. Many important works are in important public spaces; for example, *Músculos y nieve* [Muscles and Snow], a sculpture made in 1988 on the occasion of the Olympic Games in Seoul⁷⁸, and

⁷⁶ Jorge Feinsilber, “Otra desafortunada presentación de artistas argentinos en el exterior,” *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, August 12, 1986.

⁷⁷ Marta Minujín, “Operación perfume,” typewritten text for the project *Operación perfume*, 1987, Marta Minujín Archive.

⁷⁸ The work was on exhibit at the Parque de la Villa Olímpica, Seoul, from September 17 to October 2, 1988. It was selected by an international committee whose members were Thomas Messer, Pierre Restany, Yúsuke Ankara and Ante Cilibota.

Reuniendo la historia hacia la posteridad [Reuniting History and Posterity], a work donated to the main building of the United Nations, New York, in 1994. Most importantly, Minujín's work has gradually gained the recognition it deserves in major anthological exhibitions of 20th-century art including:

- *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States: 1920–1970*. Bronx Museum of the Arts, New York. From September 29, 1988 to March 31, 1990 (the exhibition toured the United States). She presented *Photo-documentation*, a work produced in the 1960s in the United States, and a video tape explaining it.
- *Pierre Restany. "Le cœur et la raison"*. Musée des Jacobins, Morlaix. From July 12 to November 10, 1991. Fellow participants include Gilbert & George, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Antoni Muntadas, Jean Fautrier, Jorge Glusberg, Christo and others.
- *90–60–90*. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. March and April, 1994. Group exhibition. Fellow participants include Antonio Berni, Delia Cancela, Jorge de la Vega, Alberto Greco, Roberto Jacoby, Gabriel Messil, Fabio Kacero, Claudia Fontes, Miguel Harte, Gumier Maier, Ernesto Ballesteros and others.
- *Art from Argentina. Argentina 1920–1994*. The Museum of Modern Art Oxford, Oxford. 1994. Curated by David Elliot.
- *Corpus Delicti. Sex, Food & Body Politics. A Season of Performance from Latin America*. Institute of Contemporary Arts, London. 1996.
- *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*. The Museum of Contemporary Art (MoCA), Los Angeles. From February 8 to May 10, 1998. She exhibited *Mattress House* (1963) and *The Obelisk of Raising Bread* (1979).
- *Arte de acción. 1960–1990*. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999.
- *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. March of 1999. Retrospective exhibition curated by Jorge Glusberg.
- *En medio de los medios. Arte y medios en los 60*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. August of 1999.
- *8ª Muestra Internacional de Performance (Utopía / Distopía)*. Ex Teresa Arte Actual, Mexico City. From October 13 to October 23, 1999. Fellow participants include Maricruz Peñalosa, María Esther Peña, Ulises Mora, Lidia Gaudin, Kelly Davis, Paul Couillard, Tania Bruguera and others.
- *II Mercosul Visual Arts Biennial. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre*. From November 5, 1999 to January 9, 2000.
- *Art of the Americas from The Chase Manhattan Collection*. Americas Society, New York. From May 18 to July 30, 2000. Group exhibition. Fellow participants include Antonio Dias, Adam Fuss, Félix González-Torres, Guillermo Kuitca, Cildo Meireles, Gabriel Orozco, Liliana Porter, Dorotea Rockburne, Carlos Rojas, Andy Warhol and others.
- *Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience*, Vienna, Generali Foundation, September 15 to December 22, 2000.
- *Les Années Pop*. Centre Georges Pompidou, Paris. From March 15 to July 2, 2001.
- *Collection. Étapes 02. 03*. Musée d'Art Contemporain Val-de-Marne/Vitry, Paris. From March 5 to April 11, 2004. Fellow participants include Marc Brusse, Antonio Seguí, François Arnal, César, Gilles Barbier, Malachi Farell, Annette Messenger, Alain Bublex, Christian Prigent and others.
- *Arte argentino contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario. November of 2004. Group exhibition. Fellow participants include Marcela Cabutti, Ernesto Ballesteros, Marta Cali, Alberto Delmonte, David Lamelas, Antonio Berni, Cristina Piffer, Aldo Paparella and others.
- *Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at the Americas Society*. Americas Society, New York. From July 14 to October 8, 2005.
- *Homenaje a grandes maestros, arteBA 2006*. La Rural, Buenos Aires. From May 19 to May 24, 2006.
- *Wack! Art and the Feminist Revolution*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. From March 4 to July 16, 2007.
- *Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960–2007*. Americas Society, New York. From September 28, 2007 to January 5, 2008.
- *Arte # Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. El Museo del Barrio, New York. January 30 to June 1, 2008.
- *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60's–80's / South America / Europe*. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. From May 30 to August 2, 2009.
- *7th Mercosul Biennial: Grito e Escuta*. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre. From September 26 to November 29, 2009.
- *Marta Minujín: Minucode*. Americas Society, New York. From March 2 to June 12, 2010.
- *Imán: Nueva York*. Fundación Proa, Buenos Aires. From July 24 to September 30, 2010.
- *Marta Minujín. Minucodes. Instalación filmica y environment social. Reconstrucción histórica de 1968*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. From September 30, 2010.
- *XXIX International São Paulo Biennial*. Parque Ibirapuera, São Paulo. From September 25 to December 12, 2010.
- *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958–1968*. The Brooklyn Museum, New York. From October 15, 2010 to January 9, 2011.

Minujín still keeps the house on Humberto Primo Street as a studio and the seat of her extensive archive. She still vacations in the same area around Villarino Lake. Surrounded by young people who assist her in both her production itself and cataloguing her archive, she works every day. Like an endless pot, new works are produced and new documents appear, whether related to the past or to new events. They all form part of a career too vast to be fully grasped.

INTERNATIONAL ART TIMELINE

ACTION AND PARTICIPATION ART¹

by Victoria Giraudó

Circa 1939–1945

In Frankfurt, Al Hansen carried out his first happening: he threw a piano out of the fourth floor of a bombed out building in order to find out what sound it would make when it hit the ground. Later, he recreated that work under the title *Yoko Ono Piano Drop*.

Post-War Period

Paris. Another culture and sensibility emerged in this city. The French intelligentsia produced figures of the stature of Jean-Paul Sartre, known for his books and essays on Existentialism and the political and literary journal *Les Temps modernes*, that he founded along with Simone de Beauvoir and Maurice Merleau-Ponty in 1945 (Sartre was its editor-in-chief). Merleau-Ponty's phenomenological studies and analyses of perception included *The Structure of Behavior* (1942) and *Phenomenology of Perception* (1945).

New York. This city became the world art capital as the New York School took shape. Artists like Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Philip Guston, Clyfford Still, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Motherwell and Barnett Newman created a unique style of painting, now known as Abstract Expressionism, that challenged academic approaches to art.

1951

New York. Jackson Pollock was already internationally known for his action paintings and for having put the canvas stretcher on the floor. Robert Rauschenberg made his monochrome black, white and gold paintings, and started to use industrial materials in his art.

1952

New York. Rauschenberg met the composer John Cage and the dancer Merce Cunningham at Black Mountain College. Cage deconstructed the limits between silence and noise, and took interest in the relationship between silence and music: "We should listen to silence as closely as we listen to sounds."

At Black Mountain College, Cage carried out a *Concerted Action* that combined painting, film, piano, and a lecture—"with the audience in the middle." This work "constituted the first happening *ante litteram*²." This was also the year when Cage presented his celebrated piece *4'33"* at Carnegie Hall, New York.

1953

New York. Rauschenberg created the *Combine-Paintings*, in which he combined painting with the Dadaist *objet trouvé*, disposable materials, pieces of cardboard, etc. By including objects, these works undermined notions of dimensionality in painting.

Allan Kaprow started making collages and assemblages with an array of materials, such as painted sheets of paper, photographs, mirrors, aluminum and plastic. He eventually added even sounds and smells, and then made environments that invaded the walls and the architectural space.

Barcelona. Antoni Tàpies's approach to material was informed by alchemy; he used soil, collage, incision and so forth. He was awarded the Grand Prize in Painting at the II São Paulo Biennial.

1954

Osaka. The Gutai group was founded. "Under the direction of Jiro Yoshihara, starting in 1955 [the Gutai group] organized a series of outdoor performance-action festivals, true happenings *ante litteram*³."

Germany. Wolf Vostell created his first *dé-collages*, marking the beginning of destructive art. On a trip to Paris, he read the words *peu après son décollage* in a report on a plane crash published in *Le Figaro* on September 6. That was the first time he saw the word *décollage*. He looked it up in the dictionary and saw that it meant "to take off the wall, an airplane taking off, to release," and he combined it with the word *décoller*, which means "to separate that which is bound by glue or paste, to scrape, to divide." He then created *dé-collages* as actions, which he called *dé-coll/age-happening* and then simply *happenings*.

La Plata, Buenos Aires province. Edgardo Antonio Vigo, back from a study trip in Europe, presented his work at the Asociación Sarmiento along with Elena Comas (his future wife). In the exhibition, he showed wooden objects in boxes that could be manipulated by viewers in a number of ways. Annoyed by the show, viewers destroyed many of the works.

Buenos Aires. Greco traveled to Paris thanks to a scholarship from the French government.

1955

Paris/Milan. Pierre Restany—a theorist who facilitated exchange between countries in an attempt to internationalize art—

¹ This text on the historical context surrounding Marta Minujín's production is framed around her work in action and participation art from the time that she began making art in the 1950s until the 1980s, a period that we believe to encompass her most important production. It covers, then, Informalism (painting that involves chance and action painting), variations on the notion of *bricolage*, soft art, the object-based environments of Pop Art, the happening, media art, performances and art involving mass participation. It does not delve into political or feminist art; while Minujín was in contact with these tendencies, she was not an activist per se. For the same reason, this text does not discuss geometrical art, Minimalism or strict Conceptualism. In terms of her environment, we discuss the artists with whom Minujín came into direct contact as well as key artists and works that were common knowledge in the art realm at the time (by means of trips and international journals like *Art International*, *Art News*, *Art Forum*, *Cimaise*, *Quadrum*, *L'Œil* and, starting in 1967, *Flash Art*, and others).

² Pierre Restany, *La otra cara del arte*, Colección Teoría Artística y Estética, directed by Jorge Romero Brest, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1982, p. 64. Restany stated that, "Like Erik Satie from 1915 to 1925, Cage, a sort of Dadist guru, dominated the pre-Pop Art period of the 1950s–1960s, acting on the curve of semantic rupture as a catalyst of deviationist synthesis. . .," p. 65. Along with ten pianists, Cage performed Eric Satie's *Vexations* in 1963. Andy Warhol was there, and it is very likely that the performance inspired his repetitive films like *Sleep* and *Empire*.

³ Pierre Restany, op. cit., p. 49.

emerged on the art scene. His centers of operation were: France and Italy (from 1955 to 1960), where, along with Tommaso Trini, he was a critic of art, architecture and design for *D'Arts* and *Domus* journals; Japan (starting in 1962); Germany (starting in the early 1950s), where he worked with the Schmela gallery in Düsseldorf, and with Fluxus and Zero artists⁴; Slovenia and the Eastern Block (starting in 1964), and Latin America. In terms of Latin America, beginning in 1961, he was particularly connected with Brazil thanks to his many trips there and his relationship with Franz Krajcberg, starting in 1959; and Argentina, starting with his visit in 1964.

Paris. Restany met Yves Klein through Arman (Armand Pierre Fernandez), when Klein was making his *monochrome propositions*. Their meeting was crucial to the futures of both men⁵.

Buenos Aires. From the perspective of local modernism that had gotten underway in the 1920s, the Argentine art scene was experiencing a heated climax in the mid-1950s. In very general terms, it was divided between figurative and abstract artists. Antonio Berni was the well-recognized master of New Realism (he started his series of slum landscapes in 1954). The abstract movement was divided between advocates of Lyrical Abstraction, that is, artists whose work was informed by geometrical art that were furthering investigations into new ideas about the viewer as receptor and active manipulator of the work of art, on the one hand, and incipient Informalism, on the other. Initially, the only critics who supported Informalism were Rafael Squirru, Hugo Parpagoli and J. A. García Martínez.

Alberto Greco began investigating psychic automatism with an existentialist leaning (goaded by his passion for Sartre) in small works with scribbles in the style of Tachism or Lyrical Informalism.

The first Salón de la Asociación Arte Nuevo was held. Founded by critic Aldo Pellegrini and Carmelo Arden Quin, that association advocated the spread of Informalist abstract art from 1958 to 1961.

1956–1959

New York. Kaprow, Al Hansen, George Brecht, Dick Higgins and others attended courses in musical composition given by Cage, whose composition concept the *Theory of Inclusion* was “based on the Russolian notion of simultaneity and on chance⁶.” It was a “point of departure for theoretical and practical evolution that would gradually lead Allan Kaprow’s deviationist imagination to the environment and the happening⁷.”

Kaprow recalls:

At that time, and I am talking about late 1957 and early 1958, the period when I felt the need to take the painting off the wall, I was working on environments. I started out making larger and larger collages of actions. Materials like electronic lights or mechanisms that produced sound would fill the entire gallery, so one could walk through the work. I was interested in working with the image of the Einsteinian space, the

notion of a whole and united field where there were no borders. Neither my idea nor my physical presence was the aim of the work; it was a field in which different actions mingled. Taken from the field of science, from physics, *events* was the word that Cage used for his music, a word that my friend and colleague George Brecht also adopted⁸.

1956

New York. After studying at the Art Institute of Chicago, Claes Oldenburg moved to New York in 1956, and in the early 1960s he became one of the artists to challenge Abstract Expressionism by plastering material (like papier mâché) and adding everyday and commercial objects from the urban environment to his work in order to conquer space.

Jackson Pollock died in a car accident in The Springs, in New York State.

Paris. Yves Klein presented his exhibition *Yves, propositions monochromes*, at the Colette Allendy gallery. Restany wrote the text for the invitation.

London. The exhibition *This Is Tomorrow*, curated by Bryan Robertson, was held at the Whitechapel Gallery. It included artists and intellectuals associated with the London Institute of Contemporary Art. Lawrence Alloway introduced the term “popular art” to describe this new tendency. Richard Hamilton showed his celebrated collage *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*

Buenos Aires. The Museo de Arte Moderno (MAM) was founded and its director was Rafael Squirru; that same year, the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) reopened, thanks to the support of the Asociación Amigos del MNBA; until 1963, its director was Jorge Romero Brest.

The Asociación Ver y Estimar, directed by Francisco Díaz Hermelo, and the Sociedad Hebraica continued to be important exhibition spaces.

Kenneth Kemble started working on collages with rags and similar materials.

1957

New York. In an encounter at George Segal’s farm, Kaprow coined the term *happening* to describe “works of art that take place in time.” This term appeared in his text *Legacy of Jackson Pollock*, which was published in 1958, though written between 1956 and 1957.

Al Hansen was a student of Cage’s at the New School for Social Research; his influence on Hansen was evident.

Rafael Montañez Ortiz began doing works that would mark the beginning of Destructive Art.

Milan. Klein started his blue period, and the exhibition *Proposte monocrome, epoca blu* was held at the Apollinaire gallery. For that show, Klein filled the gallery with eleven unframed works of the same size (78 x 56 cm), all painted uniformly in navy blue and hung at a distance of 20 cm from the wall. This same year, he held a double exhibition in Paris. First, at the Iris Clert gallery,

⁴ In 1963, Restany organized the second Nouveau Réalisme festival at the Munich Neue Galerie im Künstlerhaus; its central theme was the Carnival.

⁵ In 1974, Restany published *Yves Klein* (Paris, Hachette), and in 1982 a second book, *Yves Klein* (Paris, Le Chêne).

⁶ Pierre Restany, op. cit., p. 63.

⁷ Ibid., p. 64.

⁸ Allan Kaprow, in Joan Marter, “Interview with Allan Kaprow,” December 8, 1995. In Joan Marter (ed.), *Off Limits, Rutgers University and the Avant-Garde 1957-1963*, New Jersey, The Newark Museum and Rutgers University Press, 1999.

he showed the *Proposiciones monocromas* [Monochrome Propositions] that had been exhibited in Milan; during the opening he released 1,001 balloons into the sky, a gesture that he called *Sculpture aérostatique* [Aerostatic Sculpture]. The other part of the exhibition was at the Colette Allendy gallery, where he presented a series of works that foresaw his future development: sculptures, environments, tubes of pure pigment, folding screens, sponges, as well as his first painting with fire, *Feux de Bengale - Tableau de feu bleu d'une minute* [Bengal Fire of One-Minute Blue Fire Painting], and his first *Immatériel* [Immaterial]: a completely empty room to attest to the presence of pictorial sensibility in a raw material state. He later presented one of his monochrome propositions at the Schmela gallery in Düsseldorf and then at Gallery One in London.

Buenos Aires. Edgardo Antonio Vigo began making his *Máquinas inútiles* [Useless Machines] like *El cargador eléctrico* [The Electric Charger] (1957) and *Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas cruzadas incapaces de girar* [Ingenuous Bi-Tri-Cycle with Crossed Wheels Incapable of Turning] (1960).

Raquel Forner started working on her *Series espaciales* [Spatial Series].

At the Antígona gallery, Greco exhibited Tachist gouaches that he had made in Paris. The gallery refused to show his series of thin sheets of monochrome cardboard. Displeased, Greco went to Rio de Janeiro, where he presented himself as a “Tachist painter.”

The exhibition *Siete pintores abstractos* was held at the Pizarro gallery. Participating artists were Osvaldo Borda, Víctor Chab, Josefina Miguens (Robirosa), Rómulo Macció, Martha Peluffo, Kazuya Sakai and Clorindo Testa. That group’s activity continued to revolve around the *Boa* journal, founded by Julio Llinás, a poet and critic connected to Surrealism and a nexus with the Parisian journal *Phases*.

This same year, Jorge López Anaya, Jorge Martín, Mario Valencia, as well as Nicolás Rubió and Vera Zilzer, were invited to participate in the show *¿Qué cosa es el coso?*, which included works with a Dadist spirit, precursors to the local Informalist movement.

1958

New York. Al Hansen presented the happening *Alice Denham in 48 seconds* at the New School for Social Research. The performers in that work included John Cage and several of Hansen’s classmates. In addition to his theoretical work, Hansen made countless paintings, sculptures, collages (on one of his preferred themes, the female body and Venus) and assemblages. A precursor to the Pop Art movement, he carried out different sorts of happenings and performances (musical works and recitations, actions based on musical scores, multimedia events with light projections, etc.). “He was a key figure to the Manhattan underground of the 1950s that launched the careers of Yoko Ono, Claes Oldenburg, Nam June Paik and others⁹.”

Paris. Klein presented his first experimentations with *pinceaux vivants* [live brushes] at Robert Godet’s apartment in Paris. In these works, Klein painted women’s naked bodies blue. As they

rolled on sheets of paper covering the floor, their bodies would leave marks on the sheets until the whole surface was covered and a monochrome had been produced.

Christo (Christo Vladimirov Javacheff) arrived in Paris and met Jeanne-Claude (Jeanne-Claude Denat de Guillebon), his partner and the person with whom he would work. He made his first packages and objects.

Arman began working with Destructive Art, specifically a series of sculptures involving accumulations of *Poubelles* [Trash Cans] that he began this same year.

Yves Klein exhibited *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* [The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void] at the Iris Clert gallery.

Lourdes Castro moved to Paris in 1958 and, along with her husband René Berholo and other artists like José Escada, Christo and Jan Voss, founded the *KWY* journal; the name of the journal was based on three letters that do not exist in Portuguese alphabet. Twelve issues of the magazine were published from 1958 to 1963. Lourdes and René both gave up painting, working instead on the conception of objects (in the case of René, machines, and in the case of Lourdes, first *Siluetas* [Silhouettes], which were painted on Plexiglas that was then cut or tacked, and then the show *Sombras* [Shadows]). René was also a musician, a composer of classical and electronic music.

Germany. Gustav Metzger wrote the article “Machine, Auto-creative and Auto-destructive Art.”

The Korean artist Nam June Paik began working as a composer, writing his thesis at the University of Tokyo on Schönberg. He met John Cage at a music conference in Darmstadt in 1958. From Cage, Paik took the notion of the liberation of sound in order to focus on new media, eventually video¹⁰.

São Paulo. A solo exhibition of Greco’s work was held at the Museu de Arte Moderna. He gave polemic lectures in support of Tachism.

Buenos Aires. The exhibition *Phases: Confrontación internacional de arte “experimental y de vanguardia”* was held at the Van Riel gallery. In addition to a number of Argentine artists, the show included twenty-seven artists from many different countries, including Wilfredo Lam, Jacques Lacomblez, Jean-Jacques Lebel, Gianni Bertini, Enrique Zanartú and Jacques Herold.

At the IV Salón de la Asociación Arte Nuevo, held at Pizarro gallery, Kenneth Kemble presented two stained collages with dirty rags that he had made in 1957. Though these works challenged good taste, the directors agreed to show one of them.

Antonio Berni started to visit and photograph the shantytowns on the outskirts of the city of Buenos Aires.

The Instituto Torcuato Di Tella and the Fondo Nacional de las Artes were founded.

Industrias Kaiser Argentina (IKA) started holding its Salones de Artes Visuales. Antonio Seguí won the Acquisition Prize this year.

⁹ Kristine Mckenna, “Beck’s First Sampling,” *Los Angeles Times*, May 3, 1998.

¹⁰ Damon Krukowski, “On Nam June Paik. Nam June Paik works 1958–1979,” in *Artforum*, December of 2001. The text itself states: “Cage’s influence on Paik, which liberated Paik from sound and paved the way to mixed media and eventually to video. In other words, as a composer, Paik remains as indebted to Stockhausen as to Cage.”

1959

New York. Allan Kaprow carried out *18 happenings in 6 parts* at the Reuben Gallery; it was considered the first happening ever¹¹. In 1958, he had published the essay “The legacy of Jackson Pollock” in *Art News* (vol. 57, no. 6, October of 1958), which discussed the role of action in Pollock’s work.

Paris. At the First Paris Biennial, Restany presented a large monochrome by Klein in a section of works proposed by young critics. Jean Tinguely, Raymond Hains, Jacques de la Villeglé and François Dufrêne were also in that section, a first step towards the founding of the New Realist group.

Germany. Gustav Metzger wrote the manifesto of the Auto-Destructive Art movement (ADA).

Brazil. The edition of the International São Paulo Biennial held this year focused on Informalism.

Ferreira Gullar published “A teoria do não objeto” in the *Jornal do Brasil*.

Buenos Aires. The *Primera exposición del Movimiento informal* was held in the Van Riel gallery. Participating artists included Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas (Tomás Monteleone) and Luis Alberto Wells. The second and last exhibition of the group was presented later that year in the MAM.

Greco was making “organic paintings” in which he did not control the pictorial composition, as he added elements like urine and tar, or exposed the works to wind and rain.

Abstract artists were clustered around the Bonino gallery, though other important venues included Peuser, Witcomb, El Sol, El Taller, Guernica, La Ruche, Lambert, Rubbers and Vignes galleries. Starting in 1957, the Van Riel gallery was housed in Ver y Estimar. The Lirolay gallery was founded by Mario and Paulette Fano in 1960 (it closed in 1981) and directed by Germaine Derbecq. “The New Painting, the happening, experimental photography, object art. . . all of this first happened in Lirolay, and that was because Derbecq was able to see it . . . She was capable of channeling a flood of youth that needed a place¹².”

The Grupo Espartaco appeared, making socially and politically committed painting.

Argentine art crossed the threshold into the contemporary. It broke the limits between figuration and abstraction, and effected a rupture with the tradition of good taste. It partook of an “absolute freedom for creation that did not see itself as subordinate to any a priori norm or principle¹³.”

The 1960s

Paris. Sartre published the *Critique of Dialectical Reason*, his last work of philosophy and one connected to Marxist thought; Merleau-Ponty published his collection of essays related to Marxism entitled *In Praise of Philosophy and Other Essays and Signs*. By 1956, Roland Barthes had written an essay that would mark the period, *Myth Today*, and Claude Lévi-Strauss had published the most important and original works of 20th-century anthro-

pology, such as *Structural Anthropology* (1958), *Totemism Today* (1962), *The Savage Mind* (1962) and *Mythologies* (1964–1971).

New York. Oldenburg created *The Street*. In the context of that work’s environment, a series of performances entitled *Ray Gun Spex* was presented at the Judson gallery. The *Ray Gun Spex* program included *Snapshots from the City*, Oldenburg’s first happening.

Jim Dine carried out his happening entitled *Car Crash*.

Tinguely began to make his self-destructive machines, like *Homage to New York*, which was presented in the Sculpture Garden of The Museum of Modern Art (MoMA). The next year, he began working on his series *Étude pour une fin du monde* [Study for an End of the World], which he himself defined as a *monstre-sculpture-autodestructive-dynamique et agressive*¹⁴ [self-destructive-dynamic and aggressive monster-sculpture].

Yoko Ono, who had lived in Manhattan since she was a teenager, discovered the world of the avant-garde artists in Greenwich Village. In collaboration with her husband at the time, Antony Cox (a jazz musician and film producer), she worked on her *Interactive Conceptual Events*. She formed part of the Fluxus movement and was one of the precursors to performance art.

Starting in the 1960s, women artists began publicly formulating gender issues in relation to the body, beauty, relationships, the lives of women artists and feminist politics. Pioneers in this movement were Lee Lozano with her first organic paintings from the 1960s, and then with “extraordinary and eccentric conceptual works of art-as-life”; Yoko Ono, who in the context of Fluxus continued producing “protoconceptual independent” work; Lee Bontecou, Carolee Schneemann, Joe Baer, Matha Wilson, Yvonne Rainer working in the field of modern dance, and the writer and activist Lucy Lippard.

We were slowly leaving the kitchens and the bedrooms, leaving behind the easel, crafts, whether or not men were ready for it (and most of them were not). But we welcomed a change in attitude, if only on the surface¹⁵.

Italy. A number of artists doing radical work lay the basis for what would become *arte povera*: Lucio Fontana, with his perforated canvases, slits, environments with black light and the notion of *Spazialismo*; Alberto Burri, with his burlap bags from the 1950s and works with other crude materials, as well as burnt and perforated pieces of plastic that alluded to war and destruction and, starting in 1956, his *Combustions* and series of *Irons*; Piero Manzoni, starting in 1959, with his *Achromes*—or achromic surfaces—, where he voluntarily covered up his creative act by not displaying any manipulation of the material, and his provocative works like the performance *Consumazione dell’arte dinamica del pubblico divorare l’arte* [Consumption of Dynamic Art by the Public Devouring art] which he presented in 1960 at the Azimut gallery, in which he signed eggs to be consumed by the public, and *Merda d’artista*, “contents: 30 gr net, freshly preserved, produced and tinned in May 1961,” presented that same year at the Pescetto gallery. Each

¹¹ The work included the actors Lucas Samaras, Robert Whitman, Sam Francis, Red Grooms, Dick Higgins, George Segal, Kaprow and others.

¹² Nelly Perazzo in Fernando García, “Lirolay, la galería que inventó los años 60 en Argentina,” *Clarín* newspaper, Cultura section, Friday, September 2, 2005.

¹³ Aldo Pellegrini, Evolución del arte moderno en la Argentina, in *Humboldt*, Switzerland/Germany, VI.24, 1965, pp. 52–53.

¹⁴ In John D. Powell, *Preserving the Unpreservable: A Study of Destruction in Art in the Contemporary Museum*, University of Leicester, England, 2007, digital edition.

¹⁵ Lucy Lippard, *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, Arte Contemporáneo 14, 2004, p. 14. Originally published in English as *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1973.

can was sold by weight according to the value of gold on a given day, thus formulating one of the most radical critiques ever of the value of the work of art on the basis of the artist's signature.

1960

Venice. Conceived and created by Jean-Jacques Lebel, Alain Jouffroy and Jean Tinguely, *L'Enterrement d'une chose* [Burial of a Thing]¹⁶ is considered the first European happening¹⁷.

Milan. Restany published *Lyrisme et abstraction* (Apollinaire publishing house), with reminiscences of Michel Tapié's *Art autre*.

On April 16, Restany wrote the preface to the catalogue of the exhibition *Les Nouveaux Réalistes*, which took place at the Apollinaire gallery. The text is considered the first New Realist manifesto.

Paris. On October 27, in Yves Klein's apartment, the Nouveaux Réalistes signed the bylaws of their memorandum of association¹⁸. The signers were Arman, Dufrêne, Hains, Yves Klein (Yves le Monochrome), Raysse, Spoerri, Tinguely and Villeglé; César and Rotella were absent. The next year, Restany invited Niki de Saint Phalle into the group, and Christo and Gérard Deschamps also joined.

Arman presented the exhibition *Le Plein* at the Iris Clert gallery, in response to Klein's *Le Vide* (1958). Arman filled the gallery from floor to ceiling with objects, making it impossible to enter the space.

The Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) was formed by Julio Le Parc, Horacio García Rossi, François Morelet, Francisco Sobrino, Joël Stein and Pierre Yvaral, who were bound by their passion for Constructive and Kinetic art, their research into light and

. . . the incorporation of real action, not the individual action of the viewer, but the interaction of a number of viewers . . . Spectacle has, within the sphere of the visual arts, always been looked upon with scorn . . . On the contrary, [this group] pursues an "active viewer" . . . valid in a framework in which all sorts of phenomenon, manipulation and visual perception develop in an unexpected fashion, but one that is part of a context that governs the whole (conception, materialization, modification)¹⁹.

The group revolved around the Denise René gallery, which became a gathering place for Latin American artists like Cícero Dias, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Luis Tomasello and Hugo Demarco.

Alejandro Otero moved to Paris in 1960, where he stopped working on his *Coloritmos* [Colorhythms] and works of Geometric Abstraction to explore Informalism and New Realism. Later, Otero's work expanded into space and urban sculpture.

Germany. Gustav Metzger made his *First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*. At that time, he was making works like *Acid Action Painting, Height 7ft, Length 12' 6* (dated 1961), which consisted of pieces of nylon on which he had thrown acid, eating away and destroying the fabric. He developed an *Aesthetic of*

Revulsion as a form of therapy to combat the irrationality of the capitalist system and its wars. Metzger was connected to New Realists like Tinguely and the Fluxus artists.

Rio de Janeiro. Alfredo Bonino opened a branch of his gallery in Rio.

Lygia Clark presented her *Bichos* [Bugs] at the Bonino gallery.

Buenos Aires. The Pizarro gallery held *Pinturas negras*, a solo exhibition of Alberto Greco's work. Julio Noé wrote a text for the catalogue. That year, Greco invaded downtown Buenos Aires by writing captions saying "Greco, you are so great" and "Greco: the greatest Informalist painter in the Americas." He also organized a mass tribute to Lila Mora and Araujo (president of Ver y Estimar), who was decorated into the *Greco Order* by giving her a crown.

In December, the group exhibition *Catorce pintores de la nueva generación* was held at Lirolay gallery. The participants were Roberto Aizenberg, Enrique Barilari, Víctor Chab, Jorge de la Vega, Nicolás García Urriburu, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Olga López, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Silvia Torras and Luis Alberto Wells.

Mario Pucciarelli showed Informalist works at Pizarro gallery.

The first edition of the Premio Nacional de Pintura del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) was held; the prize was awarded to Pucciarelli.

The ITDT organized an exhibition of the Italian artist Alberto Burri at the MNBA.

The Ver y Estimar juried show was held at the Van Riel gallery.

The MAM opened its new seat in the Teatro General San Martín.

1961

New York. Oldenburg made *The Store*, first installed at the Martha Jackson gallery, in the context of the group exhibition *Environments, Situations, Spaces*; it was then installed at 107 East 2nd Street. The work consisted of filling a space with paintings, sculptures, pieces of architecture and stage sets that combined art and retail. *The Store* "represented the dissolution of the museum-gallery situation and, in many ways, appeared to be a precursor to the integration of art and community that artists are pursuing today²⁰." Oldenburg admitted that during the period that he was making the objects for *The Store* "he began to understand the action painting . . . in a new and particular way²¹."

Robert Whitman carried out the happening entitled *Mouth*, for which he constructed a large mouth in a display window on the Lower East Side of Manhattan. Kaprow created *Yard* in the backyard of the Martha Jackson gallery, and then *A Spring Happening* at the Reuben gallery.

The exhibition *The Art Assemblage*, at MoMA, marked the beginning of American Pop Art's dominance of the international art scene.

Paris. In May, the second New Realist manifesto, entitled *À 40 degrés au-dessus de Dada*, was issued.

Arman started his *Colères* [Wrath] series, where he destroyed musical instruments in public and placed them on wooden supports.

¹⁶ The corpse (thing) was a mechanical sculpture by Tinguely.

¹⁷ "Kaprow's formula would fascinate Alain Jouffroy and Jean-Jacques Lebel, due to whom the happening was brought to Europe." In Pierre Restany, op. cit., p. 70.

¹⁸ There were nine copies of the memorandum, handwritten by Restany. Seven were on blue monochrome paper, one on a magenta monochrome and one on a golden monochrome. The reverse sides of all of them were by Klein.

¹⁹ Text by GRAV, Paris, September, 1962, in Rafael Cippolini, *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual, 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editores, 2003, p. 315.

²⁰ Barbara Rose, *Claes Oldenburg* (exhib. cat.), New York, Museum of Modern Art, 1970, pp. 64–65.

²¹ Barbara Rose, *ibid.*, p. 65.

Restany began traveling in Latin America and helped to connect Latin American art to cultural centers like New York and Paris.

Argentine artists Jorge López Anaya, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Luis Wells and Marta Minujín participated in the International Biennial for Young Art in Paris.

Cologne, Germany. Christo and Jeanne-Claude created their first environment for outdoor space: *Dockside Packages*, in the Cologne port.

Brazil. Hélio Oiticica made a scale model of *Caça* [House], an installation in a maze-garden that consisted of five *penetráveis* [penetrable objects], as well as the *Poema enterrado* [Buried Poem], by critic-poet Ferreira Gullar, and the *Teatro integral* [Integral Theater], by poet Reinaldo Jardim.

Buenos Aires. These were among the exhibitions that marked a change in era:

– At the Pizarro gallery (May 30 to June 17), Kenneth Kemble exhibited his *Paisajes suburbanos* [Slum Landscapes] with sheets of zinc and rusted materials in which he, like Berni, dealt with the theme of shantytowns, but in an abstract language.

– At the Bonino gallery (June), Luis Felipe Noé showed his *Serie federal* [Federal Series].

– The *Otra figuración* exhibition took place at the Peuser gallery (August 23 to September 6). This was the first exhibition of the Nueva Figuración group. Participating artists were Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé and Jorge de la Vega, as well as Carolina Muchnik and Sameer Makarius. That year, the four members of the group traveled to Europe and settled in Paris. From 1961 to 1965, “they stretched the limits of painting, venturing into *assemblage*, installation and ‘liberated forms’; [they were interested in] chaos as artistic proposal and theoretical reflection²².”

– At the Lirolay gallery (September 18 to September 30), Rubén Santantonín exhibited his “thing art” (cardboard reliefs and forms hanging from the ceiling,²³ geared towards a “predominantly sensorial” experience). Entitled *Collage y cosas*, the exhibition also included works by Luis Wells, who showed reliefs and objects. Santantonín presented his text *Hoy a mis mirones* [Today for Your Eyes], as well. From then on, he formed part of what Kemble called the “the group of the cursed Argentines,” to refer to “those who are not accepted by society due to the radicalness of their formulation²⁴.” He wrote a number of texts on art, galleries and the art market, including *La Panflecosa*: “It is: Propagandistic, Proletarian; Solitary; Unsellable; it is the non-sold-out image that is given away. It is unsellable art, door-to-door art.”

– Greco exhibited his *Las monjas* [Nuns] at the Pizarro gallery (October). He then returned to Paris.

– In a show at the Witcomb gallery (November 6 to November 18) entitled *Berni en el tema de Juanito Laguna*, Antonio Berni showed

three oil paintings and nine oil-collages on Juanito Laguna, a boy from a shantytown (he started working with this character in 1960). The next year, Berni would be awarded the International Printmaking Prize at the XXXI Venice Biennial.

– The exhibition *Arte destructivo* was held at the Lirolay gallery (November 20 to November 30). Participating artists were Kenneth Kemble, Jorge López Anaya, Enrique Barilari, Antonio Seguí, Luis Wells, Silvia Torras and the photographer Jorge Roiger. The works were not labeled: “Everything was carefully hidden by the collective action²⁵”; “Formulated as a collective work, this is the first installation from Argentina²⁶.” Kemble launched the *Arte destructivo* manifesto, which spoke of “exhibition as experimentation”; “exploring . . . the wildest ideas, which are the ones that lead to new worlds . . . The existence of art is due to a series of vital human needs”; “expressing and communicating to others the magical and poetic inner world”; “the need for adventure”; “the need for beauty”; “the desire to transcend”; “the need to construct, elaborate, compose, order and create.” Nonetheless, rupture lies in the fact that man also contains,

. . . the other pole . . . Finding emotion, pleasure and satisfaction in destruction, breaking, burning or taking apart, and beholding such activities . . . We all have a measure of sadism or of masochism . . . that we don't want to admit to²⁷.

In a text that formed part of that exhibition, Aldo Pellegrini stated: “The laws of destruction are deeper and broader than the laws of construction. But destruction and construction are associated mechanisms. Nothing can be built without a previous stage of destruction²⁸.” In 1967, Oscar Masotta called this show of destructive art one of the precursors to the happening in Argentina²⁹.

An exhibition of Catalan artist Antoni Tàpies was held at the MNBA.

Clorindo Testa received first prize in painting from the ITDT for his series of white and grey Informalist paintings.

1962

Italy. The North American delegation to the Venice Biennial helped to spread Pop Art internationally.

Umberto Eco published *The Open Work*.

New York. Oldenburg made *Floor Cone* and *Floor-burger* (*Giant Hamburger*), works of soft art, large scale sculptures made from soft and malleable materials.

The *International Exhibition of the New Realists* was held at the Sidney Janis gallery. It offered an overview of Pop Art from the United States, France, Switzerland, Italy and England.

Rafael Montañez Ortiz³⁰ wrote *Destructivism: A Manifesto*³¹. Ortiz was known for destroying pianos and killing chickens on stage

²² Marcelo E. Pacheco, “Vectores y vanguardias,” *Lápiz* magazine, n° 158/159, “Argentina,” Spain, year XIX, p. 35.

²³ Art historian Andrea Giunta says that, “The hanging things constitute his most radical production,” as they entailed removing the support from the wall. In *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 174.

²⁴ Andrea Giunta, *ibid.*

²⁵ Jorge López Anaya, *Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2003, p. 136.

²⁶ Adriana Lauría, <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/01sigloxx/00brevsxx.php>

²⁷ Kenneth Kemble, “Arte destructivo,” 1961, in Rafael Cippolini (critical edition), Fabián Lebenglik (ed.), *Manifestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A., 2003, pp. 292–295.

²⁸ Aldo Pellegrini, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, p. 107.

²⁹ Marcelo E. Pacheco, “Kenneth Kemble, contra el inconformismo,” in *Kemble: La gran ruptura, 1956-1963* (exhib. cat.), Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 1998.

³⁰ In New York, in 1969, he founded El Museo del Barrio, a museum dedicated to art from Latin America, especially from Puerto Rico.

³¹ In Kristine Stiles, *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche 1988*, New York, El Museo del Barrio, 1988, p. 52.

and, from 1961 to 1967, for his series *Archeological Finds*, that conferred museum-object status on burnt mattresses he found on the street.

Los Angeles. The first solo exhibition of Andy Warhol's work was held at the Ferus Gallery, where he showed his *Soup Cans*, thirty-two cans of Campbell's soup.

Paris. Christo created his *Show Cases*, which eventually led to the production of *Show Windows* and then works on an architectural scale.

Yves Klein died of a heart attack at his home.

The following exhibitions on Latin American art took place: *L'Art latino-américain à Paris*, at the Musée National d'Art Moderne (where Jorge de la Vega presented one of his *Formas liberadas* [Liberated Forms] produced in Paris³²); *Art argentin actuel*, at the same museum; and, at the Creuze-Messine gallery ("an accredited gallery of the *rive droite*"³³), *Pablo Manes. Sculptures*, as well as *30 Argentins de la nouvelle génération*³⁴, organized by Germaine Derbecq. In that show, Alberto Greco presented his first *Arte Vivo: Treinta ratones de la Nueva Figuración*. He was forced to remove the work the next day. Greco, along with Marta Minujín, then went to the Venice Biennial, where his rats caused an uproar.

In Paris, Greco came into contact with Leonor Fini's circle, the group working on the *KWY* journal (René Bertholo, Lourdes Castro, Jan Voss and Christo)³⁵. There was, in Paris, a community of Argentine and other Latin Americans, as well as artists from other parts of Europe. They would often get together at the bars *Le Dôme* and *La Coupole*. In addition to the group of Kinetic artists, other important figures residing in Paris at that time included Antonio Berni (whose character Ramona Montiel emerged this year in works like *La comunión de Ramona* [Ramona's Communion] and *La gran tentación* [The Great Temptation]), Alberto Heredia (who began, in Paris, to collect objects for his series of *16 Cajas de camembert* [16 Boxes of Camembert]), Nicolás García Urriburu (who began working on his paintings of ombu trees this year), Antonio Seguí (who reaffirmed the presence of the human figure in a series of paintings, and who began the *Felicitas Naón* series, that he sent to the International Biennial of Young Art in Paris), and the four members of the Nueva Figuración group (Deira, Macció, Noé and De la Vega). Meanwhile, Niki de Saint Phalle (who was doing the performances *Les Tirs*, assemblages that she would shoot with a gun) moved in with Jean Tinguely; like Larry Rivers and his wife, Clarice, the couple shared a studio at the impasse Ronsin. Their neighbor was Constantin Brancusi.

The poet and artist Robert Filliou (North American-French), who held a master's degree in economics and was connected to Spoerri and Fluxus through George Maciunas, developed a playful philosophy on art and life. He applied economic systems to the artistic method, and his Buddhist thinking to his "Filliou Ideal" (decide nothing, choose nothing, want nothing, possess

nothing, and totally awake, seated and still, do nothing) and his principle of equivalence. In order to avoid the art scene, he opened his own space, *La Galerie légitime*, which he carried in his hat.

Germany. On June 9, Nam June Paik organized the first public appearance of George Maciunas at the Parnass gallery in Wuppertal, where the text entitled "Neo-Dada in the United States" was read. It argues against the dissociation of artistic disciplines like literature, painting, sculpture and music in favor of a "time-space continuum"³⁶. On June 16, Paik invited Maciunas to participate in his concert at the Kammerspiele in Düsseldorf, entitled *Neo-dada in Music*. There, he applied his concept of "action music, with variable and unpredictable events geared towards encounter with the audience and with moments of life." Joseph Beuys was a mentor of Fluxus; he and Nam June Paik met when they were both professors at the Kunstakademie in Düsseldorf.

In September, the first Fluxus event took place—though many individual works had been presented previously—at the Städtisches Museum of Wiesbaden; it was entitled *Fluxus International Festival of the Newest Music*, and organized by Maciunas. The event lasted four weekends and entailed a wide range of concrete and action music events, happenings, films, etc. Wolf Vostell presented *Kleenex*, defined as *Action-music-dé-collage*. This same year the festival was also held in Copenhagen and Paris.

Unlike the happening, where everything was planned beforehand, Fluxus works were improvised. A combination of poetic sensibility, Dada attitude and Zen spirit, Fluxus greatly influenced the newest trends in ballet and music (and anti-music), and some of its members were precursors to performance art, laying the bases for body art, which emerged in the late 1960s. Vostell organized concerts and exhibitions, and interconnected many people: he was a mediator. In Berlin, the Block gallery was very closely associated with Fluxus ideals; Schmela gallery in Düsseldorf focused on New Realism and also served as a meeting point and source of sales; other interesting places included the restaurant Spoerri (1968) and Eat Art Gallery in Düsseldorf, where diners created their own edible works of art. Daniel Spoerri had lived in Paris, where he worked for Tinguely. He had joined the Nouveau Réalisme and been connected to Filliou, Arman and Hains. Then, in New York, he was close to Rauschenberg. In the early 1960s, he came into contact with Maciunas and Fluxus. In the late 1960s, Ben Vautier, who was connected to Brecht and Filliou, developed the idea of "permanent celebration" in his studio in Villefranche-sur-Mer, near Nice. Almost all the avant-garde artists of the time were involved in Fluxus. It was a very large and powerful movement whose repercussions were felt in 1960s Conceptual art. While Fluxus was at its height between 1962 and 1966, it continues to be active into the present.

At the WDR Sinfonieorchester Köln studios, directed by Karlheinz Stockhausen, Nam June Paik experimented with

³² According to the catalogue, participants were Antonio Berni, Eduardo Bonati, Marta Boto, Alberto Brandt, Jorge Camacho, Sergio Campos-Mello, Victorious Candale, Domingo Candia, Gerardo Cantu, Augusto Cárdenas, Carlos Cairoli and Carlisky. August of 1962.

³³ In *Alberto Greco* (exhib. cat.), Valencia, IVAM, p. 200.

³⁴ The participants in this exhibition were Ansa, Asis, Berrier, Martha Boto, Carlisky, Dávila, Delfino, De Juan, De la Vega, Demarco, Magda Frank, García Miranda, García Rossi, Greco, Heredia, Jonquières, Kosice, Krasno, Le Parc, Pablo [Curatella] Manes, Marta Minujín, Moyano, Noé, Silva, Sobrino, Tomasello, Towas, Vardánega. From February 9 to March 11.

³⁵ In "Biografía," catalogue to the exhibition on Alberto Greco at MNBA, 1992, Edición Instituto Valenciano de Arte Moderno and Fundación Cultural MAPFRE Vida, Spain, 1991.

³⁶ Ina Onzen, "De promotor de la vanguardia a conductor de Fluxus. George Maciunas en Alemania," in René Block and Gabriele Knapstein, *Fluxus. Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania 1962-1994* (exhib. cat.), Buenos Aires, Malba - Colección Costantini, 2006, p. 33.

cathode ray tubes and the possibility of modulating the electronic image³⁷.

Buenos Aires. Jacobo Timerman founded the weekly *Primera Plana*, whose format was similar to North American magazines. The publication represented a new type of journalism in Argentina and reflected the decade's cultural innovation.

Emilio Renart presented his *Integralismos* ("Integralism meant uniting on a conceptual level, associating components traditionally considered incompatible—wall, floor, sculpture, painting, drawing. All of that bound together by a personal image and style") at the Pizarro gallery³⁸.

Córdoba. After having held prestigious juried shows since 1958, Industrias Kaiser Argentina (IKA) coordinated the American Art Biennials (1962, 1964 and 1966). At the first edition, the jury awarded the grand prize to Raquel Forner for her *Series espaciales*.

Canada. Marshall McLuhan wrote his most influential work, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (University of Toronto Press), where he put forth his studies and analyses of the mass media and the decisive importance of communication technology.

1963

New York. Alfredo Bonino opened his new gallery on 57th Street. Andy Warhol bought a Bolex 16 mm camera and made his first film, *Sleep*, which featured his friend John Giorno sleeping. This same year, he also made *Blow Job*, *Eat*, *Haircut* and *Kiss*. He would continue making films until 1968.

Paris. Christo created his architectural-scale works *Show Windows*, in which he used both interior and exterior spaces.

Robert Filliou conceived of art as *permanent creation* and said: "Art is what makes life more interesting than art."

The exhibition *Antonio Berni et les aventures de Ramona Montiel* was held at the Galerie du Passeur from May 15 to May 31.

Germany. Beuys participated in *Festum Fluxorum - Fluxus. Musik and Antimusik. Das instrumentale Theater* at the Fluxus festival in Düsseldorf. For the first time, he ventured into the realm of performance.

Nam June Paik began working with television as a medium, creating works like *Zen for TV*. In March, he and Wolf Vostell presented their first experiments with images, *Exposition of Music-Electronic Television*, at the Parnass gallery in Wuppertal. In the Fluxus spirit and following the Cage model, Paik placed thirty television sets on the gallery floor to distort the image. This event is now considered the beginning of video art.

Nice. In August, *The World Fluxus Festival of Total Art*, organized by Ben Vautier with the assistance of Maciunas, was held at the Hôtel Scribe. The event included several happenings (by Vautier, Robert Bozzi and Maciunas). Partaking of Duchamp and Dada, the New Realists worked in collage and assemblage and other forms previously developed by Dadaism and Surrealism. They came into contact with artists from Germany, especially from

the border area, developing a tight network of visual artists and composers.

Brazil. Hélio Oiticica created his first *Bólides*, painted-wood constructions like small architectural environments charged with energy and color and designed to be handled by the viewer.

Buenos Aires. The Centro de Artes Visuales of the ITDT opened at 936 Florida Street; it was directed by Jorge Romero Brest³⁹. The Institute also encompassed the Centro de Experimentación Audiovisual, directed by Roberto Villanueva, and the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, directed by Alberto Ginastera. It was funded by the Di Tella family (owners of the SIAM Di Tella factory, which produced appliances), as well as the Ford and Rockefeller Foundations. Its aim was to further the visual arts and the study thereof, and to increase communication with similar centers in other countries. At the time of its opening, its collection consisted of the works of art in Torcuato Di Tella's personal collection. The Institute's activities included exhibitions and the national and international editions of the Di Tella Prize (the latter offered a fellowship to study abroad), which were later replaced by *Experiencias 67* and *68*, whose jurors were recognized international figures. Thanks to the Instituto Di Tella, Willem Sandberg and Jacques Lassaigne came to Argentina in 1963, Pierre Restany and Clement Greenberg in 1964, Giulio Carlo Argan and Alan R. Bowness in 1965, Lawrence Alloway and Otto Hann in 1966, and Alan Solomon and E. de Wilde in 1967. People started calling the area in which the institute was located the "crazy block." The site of Buenos Aires cultural life in the 1950s, this area was also the location of the Philosophy and Literature School of the Universidad de Buenos Aires, the offices of the journal *Sur* and a branch of the Jockey Club, a meeting point until a fire in 1953. Artists also gathered at bars like Chambery and Florida Garden, and later in the Moderno (at the corner of Paraguay and Maipú streets), "a place of late existentialists and beatniks⁴⁰," and Coto, where Oscar Masotta gave classes on Sartre.

Luis Felipe Noé won the ITDT's Premio Nacional this year, and Rómulo Macció won the international edition of the same prize.

The French Embassy inaugurated the Premio Braque for young local artists.

Santantonín projected his *Arte cosa rodante (Primera vez en América)* [Rolling Thing Art (First Time in the Americas)]:

My idea is to construct a shapeless organism with a rough, reddish surface and place it on a rolling platform carried by a jeep; it will be the image and likeness of traditional Bolivian and Peruvian monsters, and it will stop at a strategic point to encourage the chance audience to get inside the "thing"⁴¹.

This year, Santantonín, Wells, Kemble, Renart and Marta Minujín presented a work-journey project to the Di Tella, but the proposal was not accepted.

³⁷ Paik was a pioneer in mass media art and considered the founder of video art. ³⁸ In Emilio Renart, *Creatividad*, autor's edition, 1987.

³⁹ See Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 21. Here, he speaks of his personal position and lists his various posts: "associate and then full professor, critic for several newspapers (1939–1943) and journals, including *Ver y Estimar*, which I founded and then directed (1948–1955); director of the Museo Nacional de Bellas Artes (1955–1963); author of books, essays and articles since 1929; member of the jury for national as well as very prestigious international art competitions (the biennials of Venice, São Paulo, Paris, Tokyo); all of this, and director of the Centro de Artes Visuales of the Instituto Torcuato Di Tella and contributor to magazines."

⁴⁰ Jorge Romero Brest, *ibid*, 1969, p. 102.

⁴¹ Rubén Santantonín, "Arte-cosa rodante," *Artinfj* journal, n° 66/67, Spring of 1987, in Rafael Cippolini, op. cit., pp. 304–305.

Alberto Heredia exhibited his *Cajas de camembert* [Camembert Boxes], “compact worlds of putrefaction,” at the Lirolay gallery⁴². Fellow rebels of the era were Emilio Renart, with his heterodox constructions, combination of female-biological-allegory object, sculpture and installation, entitled *Integralismo-bio cosmos* [Integralism-Bio Cosmos], and Aldo Paparella, with his *Sugerencias* [Suggestions] in wrecked, perforated, cut and assembled metal. Edgardo Giménez began creating absurd objects like *El mosquito de angora* [The Angora Mosquito] (1963) and *La Mamouschka operada* [The Operated Mamuschka] (1964).

The exhibition of the Nueva Figuración group, presented by Romero Brest, was held at the MNBA.

Rome. Greco painted slogans like “Painting is dead, Vivo-Dito-Greco” in the city’s historical center. He also did the theater piece *Cristo 63*, which was interrupted by the police. He moved to Madrid and resumed his work on paper and canvas, as well as collages featuring monstrous figures, signs, etc. There, he came into contact with important artists working at the time like Saura, Millares and Lucio Muñoz. He also spent a good deal of time in Pedralves, in Ávila, while he continued working on his *Vivo Dito* and the series *Incorporación de la gente a la tela* [Incorporating People onto the Canvas]. He came into contact with Ben Vautier, whom he named “Continuer N° 6 of Greco-ism in the World.”

1964

Tokyo / New York / London / Paris. Yoko Ono did her performance *Cut Piece*, in which she invited viewers to cut their clothing. The piece was presented at the Sogetsu Art Center, Tokyo; at the Yamaichi Concert Hall, Kyoto; at Carnegie Hall, New York (1965); at the Africa Centre, London (1966), and at the Ranelagh Theater, Paris (2003), among other venues.

Yayoi Kusama (another Japanese artist based in New York) started making environments with phallic-shaped soft elements to which she added mirrors, lights and sounds; she later experimented with the psychedelic.

Germany. Vostell, along with Rolf Jährling, presented his nine *Décollages* in Wuppertal.

Paris. Arman began working on his series of burnt objects.

In May, Jean-Jacques Lebel and Marc’O organized the First Free Expression Festival at the American Students and Artists Center. It included happenings, film projections, Fluxus concerts, and exhibitions of Pop and New Realist artists. Participants included Georges Brecht, Nam June Paik, Wolf Vostell, and La Monte Young. Carolee Schneeman did the celebrated *Meat Joy* performance at this festival⁴³.

Madrid. Greco founded the Galería Privada Alberto Greco, which opened with an exhibition of works by Lourdes Castro, Christo, Arman, J. Voss and Marta Minujín. Greco did collaborative works with Saura and Millares at this venue.

Buenos Aires. Alberto Greco traveled to Buenos Aires, where, on December 9, he presented *Mi Madrid querido, Pintura espectáculo Vivo-Dito. Con la colaboración del famoso bailarín español Antonio Gades; presentación de Romero Brest* [My Beloved

Madrid, Vivo-Dito Painting Show. With the Collaboration of the Famous Spanish Dancer Antonio Gades; Presentation by Romero Brest], at the Bonino gallery.

Participants in the 1964 edition of the Premio Di Tella included Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda, Oscar Curtino, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Víctor Magariños D., Martha Peluffo, Carlos Silva, Emilio Renart (winner of the Special Prize for *Integralismo bio-cosmos n° 3* [Integralism Bio-Cosmos N° 3]) and Marta Minujín (National Prize for *Eróticos en Technicolor* [Erotics in Technicolor] and *¡Revuélquese y viva!* [Wallow Around and Live!]). Participants in this year’s edition of the Premio Internacional were Yaacov Agam, Arman, Enrico Baj, Lee Bontecou, Chrissa, Alberto Gironella, Jasper Johns, Julio Le Parc (winner of the Special Prize), Luis Felipe Noé, Kenneth Noland (winner of the First Prize), Robert Rauschenberg, Takis and Joe Tilson.

Federico Manuel Peralta Ramos exhibited his striking Informalist paintings with thick impastos at the Witcomb gallery. Because of their size, the paintings could not get into the gallery space, so he cut them into pieces with a saw and then hung the pieces on the wall. Because they had many layers of paint, the works began to drip; Federico was very pleased at the way chance had acted on his work.

Berni began working on *Los monstruos* [The Monsters], a series of large objects made with found and discarded materials.

The group exhibition *Objetos 64* was held at the MAM. Participants included Santantonín, Edgardo Giménez, Renart, Aizenberg, Wells, Ferrari, Minujín and others.

Córdoba. The Second IKA American Art Biennial was held by Industrias Kaiser Argentina. First prize was awarded to Jesús Rafael Soto.

New York. Susan Sontag wrote the essay *Notes on “Camp”*; the text is structured around fifty-eight points that describe the camp aesthetic, emphasizing the frivolous, the artificial and the mannered. The camp aesthetic emerged in the climate of permissiveness and hedonism that characterized that era and its lifestyles. Christo and Jeanne-Claude moved to New York, and their increasingly laborious projects became more and more spectacular and larger in scale. They had an entourage of engineers and lawyers, assistants and installers, working for them as they carried out mega-productions, many of which took years of work, creating rural and urban environments in different cities around the world. Marshall McLuhan published *Understanding Media: The Extensions of Man* (McGraw Hill publishers), on the effects of the mass media on society, culture and persons.

Andy Warhol moved his studio to the 4th floor of 231 East 47th Street, and it became known as The Factory or The Silver Factory. He changed his physical appearance: he started wearing a platinum blond wig, tight black jeans, a black leather vest and dark sunglasses, and he started speaking in a voice that sounded like Jackie Kennedy. His factory-studio-home operated like an assembly line, where his assistants and associates maintained a high level of productivity. A very particular sociological environ-

⁴² Luis Felipe Noé, in *Arte y política de los 60* (exhib. cat.), Buenos Aires, Palais de Glace, 2002.

⁴³ In the words of Carolee Schneemann: “Meat Joy has the character of an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material: raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope brushes, paper scrap. Its propulsion is toward the ecstatic—shifting and turning between tenderness, wilderness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent.”

ment grew up around Warhol and The Factory: he created his designs and paintings, launched the magazine *Interview* and edited his films in an atmosphere marked by permanent celebration. The Factory was frequented by all sorts of characters, from superstars and drag queens to filmmakers, underground actors and young musicians who Warhol made famous (at least for fifteen minutes).

In the underground music scene, “psychedelic rock” bands were formed. People were largely disconnected from reality and transported to another plane through a combination of alcohol and marijuana, and drugs like LSD, mescaline, *magic mushrooms* and peyote. Psychedelic rock musicians freely experimented with longer pieces based on the forms and modes of jazz and the blues, and with songs that did not necessarily mean anything.

1965

New York. Warhol presented his *Cow Wallpaper* and his *Silver Clouds* at the Leo Castelli gallery.

Thanks to a grant from the Rockefeller Foundation, Nam June Paik bought his first Sony Portapak, which had been on the market for just one year. On October 4, at the A Go-Go café in New York, he presented his first videotape; the work was accompanied by the text *Electronic Video Recorder*.

Al Hansen published *A Primer of Happenings and Time Space Art* (Something Else Press).

At the studio of Fernández Muro and Sarah Grillo, Greco organized the *Party Greco*, “with a staff of assistants that ranged from Leo Castelli to Tachito Somoza⁴⁴.” He created the *Rifa Vivo-Dito* in Grand Central Station, with small works by key contemporary artists. Back in Barcelona, Spain, he committed suicide on October 12.

San Francisco. McLuhan organized the first *McLuhan Festival of the Future* (August).

France. In May, Lebel organized the Second Free Expression Festival. Participants included Arrabal, Ben Vautier, Robert Filliou, Serge III, Nam June Paik and Charlotte Moorman. The third edition was held in April of 1966. The event, which featured actions by Robert Filliou, Jean-Jacques Lebel and Kudo, was suspended by the police.

Rio de Janeiro. Hélio Oiticica participated in the exhibition *Opinião 65* at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, where he carried out an action with *Parangolé*.

Buenos Aires. Dalila Puzzovio, Carlos Squirru and Edgardo Giménez created a billboard at the corner of Florida and Via-monte, in downtown Buenos Aires, that stated *Why are they so great?* In 1967, Puzzovio created the surprising work *Dalila doble plataforma* [Dalila Double Platform], for which she was awarded a mention. Other Pop Artists in Buenos Aires included the Cancela-Mesejean duo, Juan Stoppani, whose “vamp” models won the Ver y Estimar prize in 1965 and the Braque prize in 1966, and Rodríguez Arias, with his show *Drácula* [Dracula], 1966, and then *Aventuras I y II* [Adventures I and II] and *Futura* [Future].

The exhibition *La muerte* [Death], which had a strange sense of black humor, was presented at the Lirolay gallery. Participat-

ing artists included Puzzovio, Santantonín, Ciordia, Cancela, Mesejean, Squirru, Giménez and Berni.

Combining happening and theater, *Microsucosos* [Microevents], by Squirru, Puzzovio and Giménez, were presented at the Teatro La Recova.

Oscar Bony exhibited *Organismo vivo* [Living Organism]: an object that emitted guttural sounds reproduced by a tape recorder it had inside, hidden from sight; the object inflated and deflated by means of a bellows mechanism. This year, Bony started making short films in the style of video art.

León Ferrari presented his object *La civilización occidental y cristiana* [Western and Christian Civilization] to the ITDT Award, but the piece was rejected. At that juried show, Federico Manuel Peralta Ramos exhibited the giant object *El huevo* [The Egg] (2.6 meters high by 4.5 meters wide), which he did not finish making until moments before the opening; the piece formed part of the installation *Nosotros afuera* [We Are Outside]. Masotta gave two lectures at the Instituto Di Tella on “Pop Art and semantics,” which lay the basis for his later book *El pop art*. The show *Noé + Experiencias colectivas* was held at the MAM. In it, Noé presented his concept of “broken vision.” The exhibition, with its unconventional installation scheme, included works by Noé and collaborative efforts with other artists⁴⁵. That year, Noé also published *Antiéstética* (Ediciones Van Riel), where he formulated, among other things, the aesthetic of chaos. He was awarded a Guggenheim Fellowship and he moved to New York. In 1966, he stopped painting for nine years and started working on environments with flat and concave mirrors and prints with mirrored materials.

Nicolás García Uriburu was awarded the Premio Braque and traveled to Paris.

The Rubbers gallery held an exhibition of the work of Andy Warhol.

1966

Paris. Jean-Jacques Lebel published *Le Happening, Les Lettres nouvelles* (Denoël).

New York. Michael Kirby published *Happenings* (Dutton).

Fred Waldhauer, the artists Robert Rauschenberg and Robert Whitman, and Billy Klüver, an electrical engineer who in the early 1960s had collaborated with artists working with technology, such as Tinguely, Jasper Johns, Rauschenberg, Cage and Warhol, founded Experiments in Art and Technology (EAT). The aim of this institution was to be a nexus between artists, technicians and engineers working on joint projects. They organized a number of major projects, the first of which was *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, at the 69th Regiment Armory in New York in 1966. In 1968, EAT organized the multidisciplinary event *Some More Beginning* at the Brooklyn Museum.

London. From September 9 to September 11, 1966 the *Destruction in Art Symposium* (DIAS) was held at the Africa Centre in Covent Garden, London. It was a discussion forum, and a multi-

⁴⁴ In *Alberto Greco*, op. cit., p. 264.

⁴⁵ Aizenberg, Barilari, Deira, Maza, De la Vega, Blanco, Casariego, Carreira, Dávila, Jacoby, Newbery, Pérez Celis, Pablo Suárez and Wells.

cultural and multidisciplinary event that served to identify the pioneers of destructive art. The organizing committee was directed by Gustav Metzger, who was able to attract international attention. More than forty artists attended the event, many of them pioneers in the happening genre and in concrete poetry (figures like Rafael Montañez Ortiz, Vostell, Lebel, Yoko Ono, Herman Nitsch, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Arman), as well as some psychologists and artists not associated with the destructive art movement. The Argentine Arte Destructivo group, which was represented by Luis Alberto Wells, presented photographs and videotapes. “The main objective of DIAS was to focus attention on the element of destruction in happenings and other art forms, and to relate this destruction in society.”

Venice. Julio Le Parc was awarded the Grand Prize at the International Venice Biennial.

Buenos Aires. The first retrospective of Le Parc’s work was held at the ITDT.

The exhibition *Objetos* was held at the Vignes gallery; Bony presented a resin phallus measuring almost two meters high on a bidet. The work was censored by the gallery’s director (Julio Llinás). In November, Bony exhibited his program entitled *Fuera de las formas del cine* [Outside the Forms of Film], which included *El maquillaje* [Makeup], *El paseo* [The Outing], *El submarino amarillo* [The Yellow Submarine] and *Clímax* [Climax], short films he had shot the previous year in 16 mm (video recorders were not yet available on the Argentine market). The show was held at the Centro de Experimentación Audiovisual of the ITDT.

Susana Salgado’s *Girasoles* [Sunflowers] were given first prize at the Premio Di Tella; Dalila Puzzovio won second prize for *Dalila*, a large Maja-nude style self-portrait in bikini, and David Lamelas won the special prize. After the winners were announced, Alloway said: “Buenos Aires is now one of the most active centers of Pop Art in the world⁴⁶.”

Allan Kaprow and Jean-Jacques Lebel, two key international figures in the realm of the happening, visited Buenos Aires. Lucy Lippard, who had published *Pop Art* (Oxford University Press) that year, also visited. Her 1973 book on Conceptual Art would include a good many Argentine artists.

The happening evolved into mass media art, with works like *Happening de la participación total* [Total Participation Happening] and *Happening para un jabalí difunto* [Happening for a Dead Boar] by Eduardo Costa and Roberto Jacoby. This second work was also known as an “anti-happening,” because it entailed releasing to the press a manifesto entitled *Un arte de los medios de comunicación* [An Art of the Mass Media], signed by Costa, Jacoby and Raúl Escari, as information about a happening that had never taken place.⁴⁷

In October, Escari carried out the happening *Entre en discontinuidad* [Enter into Discontinuity] at the ITDT. It earned him a fellowship to go Paris to study with Roland Barthes (he ended up staying for thirty years).

Oscar Masotta, an important intellectual involved in introducing Lacan in Argentina and a pioneer in the theory of the

happening on a local level, was in New York from January until March. On February 10, he wrote “Tres argentinos en Nueva York” [Three Argentines in New York] (Felipe Noé, Julio Le Parc, Marta Minujín) and in December “Yo cometí un *Happening*” [I have Committed a Happening].

Masotta presented the seminar “Acerca (de): Happenings” at the Centro de Experimentación Audiovisual of the ITDT. According to the pamphlet published on the occasion of the event, the program included an opening conference by Alicia Páez, “El concepto del *happening* y las teorías” [The Concept and Theories of the Happening] (October 25); a happening by Masotta, *Para inducir al espíritu de la imagen*⁴⁸ [To Induce the Spirit of the Image] (October 26); a happening-environment by Mario Gandelsonas, *Señales*⁴⁹ [Signals] (October 27); a lecture by Masotta, “Los medios de información y la categoría del discontinuo en la estética moderna” [The Mass Media and the Category of Discontinuity in Modern Aesthetics] (November 2), and a happening by Roberto Jacoby, Eduardo Costa, Pablo Suárez, Oscar Bony and Miguel Ángel Telechea, *Sobre happenings* [On Happenings] (scheduled for November 3, postponed until December 6)⁵⁰. The idea for this last piece was “not to do an original *happening* . . . but to bring several happenings that had already been carried out together in one happening⁵¹.” The happenings selected were *Meat Joy*, by Schneeman; *Autobodys*, by Claes Oldenburg; a third happening with no known title by Oldenburg, and a fourth by Michael Kirby, also with no known title.

Córdoba. The Third IKA American Art Biennial was organized by Industrias Kaiser Argentina, and first prize awarded to Carlos Cruz Diez. Due to the biennial’s internationalist policy, members of the jury included the prestigious international figures Alfred H. Barr, Arnold Bode, Carlos Raúl Villanueva and Sam Hunter. The event was not held in 1968.

The Festival Argentino de Formas Contemporáneas, also known as the *Antibiennial* or *Viruela boba*, was held alongside the Kaiser Biennial, though this event had a different attitude (it supported Op and Kinetic art) and was funded by local sources. Influenced by Pop art, the spirit of this second event, which was presented by Romero Brest and included artists not participating in the biennial, was playful and multidisciplinary. It was shut down by the police a few days after its opening.

1967

Paris. Martial Raysse created *Identité, maintenant vous êtes un Martial Raysse*, a closed-circuit video installation in which a camera filmed the viewers and showed them on a “monitor-painting.” Guy Debord published *The Society of the Spectacle* (Gallimard).

New York. Aldo Tambellini opened Black Gate, the first *electromedia theater*, where he created environments with recordings and actions with video.

Abbie Hoffman, Anita Hoffman, Jerry Rubin, Nancy Kurshan and Paul Krassner—once called the *Marxist grouchos*—founded the Youth International Party (YIP). Its members were known as *yippies*, someone with a comfortable income but who main-

⁴⁶ In John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985, p. 115.

⁴⁷ Cfr. Oscar Masotta et al., *Happenings*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1967, pp. 114–145

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 170–173.

⁴⁹ According to Ana Longoni, this was never carried out. In Oscar Masotta, *Vanguardia y revolución en los años 60*, digital edition, p. 19.

⁵⁰ Due to internal questions at the Di Tella, the event was postponed three times.

⁵¹ Eduardo Costa and Oscar Masotta, “Reflexiones y relatos,” in Oscar Masotta et al., op. cit., p. 177.

tained a hippie lifestyle. This was a youth movement with an anti-war, anti-capitalist and anti-corporation counterculture that supported free expression, the legalization of marijuana and other drugs. The group was known for carrying out defiant symbolic collective actions in the street. It was an “organic coalition of psychedelic hippies and political activists⁵².” One of the group’s most famous actions was at the New York Stock Exchange, where the members threw money on the ground to see how the brokers struggled to catch it.

Italy. Germano Celant organized the exhibition *Arte Povera in Spazio*⁵³ at the La Bertesca gallery in Genoa. Two months later, he published the article “Appunti per una guerriglia” in the fifth issue of *Flash Art*.

Since the *Oggetti in meno* exhibition, held in his own studio in late 1965, Michelangelo Pistoletto had been working with the *povera* concept. In conjunction with his show at the Sperone gallery in Torino, which contained just one work, *Milestone* (a large stone with the year carved in it), Pistoletto issued a manifesto in December of 1967 announcing the opening of his studio to other artists, giving rise to a series of collaborative actions (1968–1970). He presented his *Manifesto of Collaboration* at the Venice Biennial the following year. His work *La Venere degli stracci* [Venus of Rags] is an emblematic *arte povera* piece.

Jannis Kounellis created *Untitled / Dodici cavalli livi*, where he put twelve live horses in the L’Attico gallery in Rome.

Buenos Aires. Oscar Masotta published the books *El pop art* (Nuevos Esquemas) and *Happenings* (Jorge Álvarez) and organized the conference *Un arte de los medios de comunicación* at the Instituto Di Tella, where he delivered a paper entitled *Después del pop: nosotros desmaterializamos*. In addition to lectures, the conference featured the presentation of the happenings *El helicóptero* [The Helicopter] and *El mensaje fantasma* [The Ghost Message]. Berni exhibited the installation *Ramona en la caverna* [Ramona in the Cave] at the Rubbers gallery.

At the auction of the Sociedad Rural Argentina, Federico Manuel Peralta Ramos bought, although he did not have the money to pay for, a prize-winning Charolais bull in order to exhibit it as “live art.” His brother annulled the purchase and, to avoid being charged in a criminal court, the artist spent four months in a psychiatric hospital, where he organized *La fiesta del mate cocido* [The Mate Tea Party].

Alberto Heredia started working on the *Serie de los embalajes* [Packing Series], which he continued until 1973.

Jacoby created the urban intervention *Circuito automático* [Automatic Circuit] and, along with Daniel Armesto and Miguel Ángel Telechea, participated in *Beat, Beat, Beatles (mixed media show)* at the ITDT.

An exhibition of the work of Julio Le Parc was held with great success at the ITDT. Le Parc was a special guest at the IX International São Paulo Biennial, where Renart, Lamelas and Distéfano constituted the Argentine delegation. Renart presented his polyester resin work with lighting system entitled *V Bio-cosmos*. Distéfano’s *Tres versiones* [Three Versions] was censored due to

its erotic content but, with the support of Renart and Le Parc, he decided to actively resist the censorship, which then allowed the show to be seen in its entirety.

At *Experiencias Visuales 67* at the ITDT, Oscar Bony presented *Sesenta metros cuadrados y su información* [Sixty Square Meters and its Information], which dealt with three different times for three levels of perception.

The *Semana de Arte Avanzado*, in which Minimalism was the dominant tendency, was held.

Aldo Pellegrini published *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (Paidós).

1968

A revolutionary year in the world of youth culture and movements: there were student protests in a number of cities (Paris, Mexico City, Buenos Aires) and turbulent ideas against the Vietnam War and Imperialism were in the air. Youth movements were concerned with opening the mind in order to further enjoy life and the present; there was great interest in Zen Buddhism in pursuit of creating harmonious and pacifist communities.

Paris. Robert Filliou developed the idea of *permanent celebration*.

New York. The group exhibition *Destruction Art - Destroy to Create* was held at Finch College Museum of Art. Participants included Alberto Burri, Pol Bury, Niki de Saint Phalle, Lucio Fontana, Yves Klein, Rafael Montañez Ortiz, Otto Piene, Jean Tinguely and others.

On June 3, Warhol was shot by Valerie Solanas. He was in the hospital until July 28.

Lawrence Alloway wrote the article “Christo and the new scale” (*Art International*, September).

Lucy Lippard organized the touring show *Soft and Apparently Soft Sculpture* for the American Federation of Arts (1968–1969). Participants included Baxter, Bourgeois, Hesse, Kaltenbach, Kusama, Linder, Nauman, Oldenburg, Paul, Serra, Simon, Sonnier, Viner and Windsor⁵⁴.

At the opening show of the Sonnabend Gallery at 420 West Broadway, English artists Gilbert and George (Gilbert Proesch and George Passmore) presented themselves as living sculptures in works like *The Singing Sculpture*. Standing on a table, they danced and sang an English folk song. They were invited to repeat the work around the world and, since it was physically impossible for them to be in so many places, they began making versions of the idea.

London. Curated by Jasio Reichardt, the exhibition *Cybernetic Serendipity* was held at the Institute for Contemporary Art.

Venice. At the biennial, Nicolás García Urriburu carried out his first intervention on nature, *Coloración del Gran Canal de Venecia* [Coloration of Gran Canal, Venice], as a form of environmentalist protest. In that work, he dyed the canal’s waters green.

Brazil. Lygia Clark created the work *A casa é o corpo* [The Home is the Body], an 8-meter-long labyrinth in which she formulated a number of experiences to be performed by the viewers. This year, she was given a special gallery at the Venice Biennial.

⁵² Paul Krassner, “‘60s live again, minus the LSD,” *Los Angeles Times*, January 28, 2007.

⁵³ Participants in the “Arte Povera” section were Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini and Emilio Prini; in the “Im Spazio” (the abbreviation for *immagine spazio*) section, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci and Cesare Tacchi.

⁵⁴ In Lucy Lippard, op. cit., p. 113.

Buenos Aires. Federico Manuel Peralta Ramos wrote the *Mandamientos gánicos*, the tenets of a religion that he invented. He embodied the figure of the Argentine Duchamp. Conceptual artist and Peripatetic philosopher, he said: "Anything that incites motion, that agitates and stirs: a goal in soccer, satiated love or hunger, etc. Painting and sculpture no longer move. They are neurotic products." "Life is art. Everything is art."

Aldo Paparella exhibited *Muebles inútiles* [Useless Furniture] and *Artefactos* [Artifacts], with burnt pieces of wood and fused metal, at the Van Riel gallery.

In keeping with the spirit of French May and the hippie movement, Alberto Heredia began his *Serie de los monstruos* [Monsters Series] and *Cajas palabras* [Word Boxes].

The art scene was highly politicized. One of the most radical works presented at *Experiencias 68* was Oscar Bony's *La familia obrera* [The Working-Class Family], for which he hired a worker and placed him, along with his wife and child (that is, the three members of a family) in a *tableau vivant*. Plate presented *Baño* [Bathroom], in the manner of a public bathroom where visitors could write graffiti against the Onganía regime. The intervention was shut down by the police. In a public letter, fellow members of the exhibition stated, "We, the participants in the *Experiencias 68* show, withdraw our works in protest."

On the day of the opening of the juried show of the Premio Braque at the MNBA, a group of artists, including Margarita Paksa, Bony, Jacoby and Suárez, protested against a modification in the bylaws of the competition that they believed entailed concealed censorship. Seven artists were arrested.

The abrupt end to *Experiencias 68*, the repudiation of the Premio Braque in solidarity with the student uprising in France in May of 1968, and *Tucumán arde* marked the end of a golden era in Argentine art. Gradually, a diaspora took place, as artists decided to move to other parts of the world to live and to make art or simply decided to stop producing.

I do think that many people were lost, and not only those who really had to get lost. . . ; some were lost to health problems, some died, and they died to a certain extent due to what they were doing, and that is what really struck me most. Some went crazy; there were lots of terrible cases. . . But there was such an exaggerated need to get together and debate everything all the time, a need to always be inventing something and coming up with new formulations. . . We had come to, I think, a very obsessive place . . . After that came exhaustion and the need to do something like standing around in a calm yard, in peace with oneself and others, far from that unbridled frenzy. I think that Marta [Minujín] was connected to that intense sense of speed . . . in a way, we caught it from her⁵⁵.

The following period, which lasted until 1983, was marked by violence and politically committed art.

The artist, art critic and businessman Jorge Glusberg founded the Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAyC), which

came to be called the Centro de Arte y Comunicación (CAyC), an alternative and flexible institution akin to independent endeavors. At CAyC, there were meetings of artists, sociologists and psychologists outside the mainstream. Informed by business models (in the use of teamwork), CAyC operated like a laboratory.

Benedict began making works with artificial habitats for animals and plants; he presented *Micro zoo* at Rubbers gallery.

At the exhibition *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones* at the MNBA, Clorindo Testa exhibited his installation *Un nuevo apuntalamiento para el mismo Museo de Bellas Artes* [New Scaffolding for the Museo de Bellas Artes] for which he was awarded the Premio SOMISA.

La Plata. On a corner in La Plata, Edgardo Antonio Vigo built his first work in the series *Señalamientos* [Signalings], which he would continue to work on until the late 1980s.

Caracas. Luis Felipe Noé exhibited *El cuarto lleno de espejos* [The Room Full of Mirrors] at the Museo de Arte Moderno.

1969

The United States. Psychedelic rock musicians, as well as solo artists Richie Havens, Santana and Joan Baez, and bands like the Grateful Dead, The Band, Crosby, Stills, Nash & Young, and Creedence Clearwater Revival played at Woodstock, the largest music festival ever. The event was held in the town of Bethel, New York, in August, and more than half a million people attended. Woodstock became an icon of a generation of young supporters of "flower power" and the slogan "sex, drugs and rock & roll." In 1969, John Lennon held the *Live Peace* show with the Plastic Ono Band (Klaus Voormann, Alan White, Eric Clapton and Yoko Ono) in Toronto, Canada.

New York. The first issue of the sociology magazine *Interview*, edited by Warhol, Gerard Malanga, Paul Morrissey and John Wilcock, was published.

The exhibition *TV as a Creative Medium*, with works by Charlotte Moorman, Nam June Paik and others, was held at the Howard Wise Gallery. In New York and San Francisco, many political and community organizations that employed video as a means of communication and activism were created.

The exhibition *Graphic Workshop at the Manufacturers Hanover Trust's Safe Deposit Box 3001*, which was visible only through mail documentation, was held. Participants included Luis Camnitzer, Liliana Porter, Jorge Castillo and Roberto Plate.

Milan. Germano Celant published *Arte povera* (Mazzotta), which was also released in London (Studio Vista) and New York (Praeger), under the title *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*.

Switzerland. Harald Szeemann organized a big exhibition on attitude art entitled *When Attitudes Become Form* at the Kunsthalle in Berne. The catalogue included texts by Szeemann, Scott Burton, Grégoire Müller and Tommaso Trini. Sixty-nine artists participated, among them Joseph Beuys, Hans Haacke, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Richard Serra, Lawrence Weiner and Gilberto Zorio.

⁵⁵ Pablo Suárez, "De las experiencias de ruptura a un nuevo humanismo," in César Bandin Ron, *Plástica argentina. Reportaje a los años 70*, Buenos Aires, Corregidor, 1978, p. 81.

It was, in the words of the curator, an “exhibition focused on behaviors and gestures⁵⁶.”

Buenos Aires. Federico Manuel Peralta Ramos was awarded the Guggenheim Fellowship and he spent the money inviting his friends to eat at the Hotel Alvear and then to dance at the club Afrika, where he was a regular. “Leonardo painted the last supper, and I ate it.”

At the Centro de Experimentación Audiovisual of the ITDT, Jorge de la Vega, Marikena Monti and Jorge Schussheim developed a musical performance entitled *Canciones en informalidad* [Songs in Informality], Vigo organized the Exposición Internacional de Novísima Poesía at the ITDT, where Federico Manuel Peralta Ramos held his *Espectáculos beat* [Beat Shows] featuring the rock groups Manal, Almendra and the Cofradía de la Flor Solar. In those years, Bony was the choice photographer of Argentine rock bands.

Romero Brest organized *Experiencias 69* at the ITDT, where Benedit presented a habitat for snails, and Liliana Porter and Luis Camnitzer exhibited works of mail art.

Romero Brest published *El arte en la Argentina* (Paidós).

Glusberg organized the exhibition *Arte y cibernética*, with practically the same group of artists that participated in *Cybernetic Serendipity* in London. Throughout the 1970s, Glusberg facilitated the involvement of those artists in activities and exhibitions in Buenos Aires and beyond (other Latin American countries, the United States, Europe, Japan).

In late 1969, Bar-o-Bar (Bárbaro) was opened by a group of twelve artists, including Noé, Deira, Macció, De la Vega and Marta Minujín.

1970

New York. The exhibition *Information*, curated by Kynaston Mc Shine⁵⁷, was held at MoMA. The following Argentine artists participated: Jorge Luis Carballa, Adolfo Bronowski, Carlos Espartaco, Mercedes Esteves, Inés Gross, Alejandro Puente, Carlos D’Alessio and Marta Minujín.

Milan. A festival was held to celebrate ten years of New Realism. Tinguely presented *La Vittoria*, a colossal sculpture of a golden phallus immersed in flames in front of the Cathedral. After the New Realist group broke up, its members continued to produce work concerned with spectacular forms on the basis of the theories of Restany.

Venice. Luis Fernando Bedit exhibited *Biotrón*, an environment inhabited by 4,000 bees on a pasture of fake flowers, at the Venice Biennial.

Buenos Aires. At the Carmen Waugh gallery, Jorge de la Vega presented an *Exposición-Concert*, in which he showed his *Rompecabezas* [Puzzles] and performed a musical show with his own songs three times a week.

Peralta Ramos recited poems and sang “non-figurative songs” on Tato Bores’s television program.

Aldo Paparella began working on his series of *Monumentos inútiles* [Useless Monuments] and *Objetos fantasmales* [Ghostly

Objects]; Víctor Grippo designed *Analogía I* [Analogy I], his first work connecting potatoes to the problem of energy. From then on, alchemy would be a theme in his work. Alberto Heredia presented his *Cajas objetos* [Box Objects] at the Arte Nuevo Galería de Arte. These constructions returned to the concerns of Heredia’s camembert boxes while accentuating architecture in “precarious dwellings of bizarre elements that provoke repulsive surprises⁵⁸.”

The Centros de Arte of ITDT closed down.

1971

Buenos Aires. A group based on a laboratory model and with the same number of members as the Theater of the Thirteen Rows founded by Grotowski in 1959, the Grupo de los Trece, was created.⁵⁹ Its members were Jorge Glusberg, Jacques Bedel, Luis Bedit, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich and Horacio Zabala. This group held exhibitions like *Arte de sistemas*, curated by Glusberg, at the MAM. That show included both local and international Conceptual artists like Kosuth, Kaprow, Haacke, Christo, Gilbert & George, Acconci and others. In it, Grippo exhibited *Analogía I* for the first time.

The group later shrank to ten members and changed its name to the Grupo CAyC.

Along with Libero Badii, Horacio Coll, Enio Iommi, Alberto Heredia and Aldo Pellegrini, Aldo Paparella participated in the show *El artista y el mundo del consumo* at the Carmen Waugh gallery, which included a manifesto on the problem of the artist in the consumer age.

1972

Germany. Curated by Szeeman, Documenta V in Kassel marked the institutional acceptance of Conceptual Art in Europe. Beuys opened an office for his *Organization for Direct Democracy Through Referendum*, which entailed 100 days of debate.

Buenos Aires. The exhibition *Arte de sistemas II* was held at the MAM.

CAyC organized *Arte e ideología. CAyC al aire libre* in the Roberto Arlt plaza, where Víctor Grippo, Jorge Gamarra and A. Rossi, a rural worker, constructed an oven to bake bread. The action involved three phases: constructing the oven, making the bread and distributing it to passersby.

Alberto Heredia began his *Engendros* [Deformed Creatures] series, whose theme was man alienated by consumer society. In August he presented *Sandwiche homus* at the III Salón Premio Artistas con Acrilicopolini, held at the MAM.

1973

The United States. Lucy Lippard published *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (University of California Press), in which she registers the different tendencies and practices associated with Conceptual Art from those years.

⁵⁶ Han Ullrich Obrist, “‘When attitudes become form’, de Harald Szeemann,” in “El papel del comisario,” *El Cultural.es*, 10/16/2009.

⁵⁷ Associate Curator of Painting and Sculpture at MoMA.

⁵⁸ In *Alberto Heredia*, catalogue to the retrospective exhibition curated by Laura Bucciellato, Cecilia Rabossi and Clelia Taricco, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1998, p. 105.

⁵⁹ On November 12, 1971, Grotowski was invited to give a talk at CAyC.

A point of reference in Latin American performance and body art, the exiled Cuban artist Ana Mendieta, fascinated by pre-Columbian iconography, began traveling to Mexico where, starting in 1973, she made her *Siluetas* [Silhouettes]; she called her fleeting and site-specific interventions in the middle of landscapes *Earth body*. In 1976, she created *Ánima, silueta de cohetes* [Anima, Silhouette of Fireworks], a nighttime performance in which she set off fireworks on the structure in the shape of a woman's body.

Gordon Matta-Clark created *Threshole*, a work that dealt with the deconstruction of architectural space.

Buenos Aires. Driven by the need to integrate, Renart created his exercises in co-existence, which later led to his *Introducción a la plástica: Trabajar creando* [Introduction to the Visual: Work Creating].

1975

Buenos Aires. Gabriel Levinas opened the Artemúltiple gallery, one of the few art spaces opposed to the dictatorship.

1977

Germany. The “stars” of the 7th Documenta in Kassel were Richard Serra and Walter de Maria's monumental sculptures, which illustrated the reigning interest in post-Minimalism and Land Art and, in their monumentality, questioned the role of museum galleries.

São Paulo. The CAyC group's collective work *Signos en ecosistemas artificiales* [Signs in Artificial Ecosystems] was awarded Gran Premio Itamaraty at the XIV International São Paulo Biennial.

Buenos Aires. Alberto Heredia exhibited the series of drawings *El caballero de la máscara* [The Knight of the Mask] and *Ricky y el pájaro* [Ricky and the Bird], as well as a sculpture of the same name. During these years, the studio project at Cangallo 1227 (currently Perón Street) was active: architect Osvaldo Giesso offered artists like Pérez Celis, Héctor Giuffrè, Grippo, Kemble, Pablo Suárez, Enrique Torroja, Heredia, Oscar Smoje, Carlos Gorriarena, Emilio Renart and others, studio space in exchange for works of art.

1978

Buenos Aires. Emilio Renart carried out his experimental *Creatividad integral* [Integral Creativity] at the Arte Nuevo gallery.

1980

Buenos Aires. At the Artemúltiple gallery, Grippo exhibited *Vida, muerte y resurrección* [Life, Death and Resurrection], hollow lead geometrical forms full of beans that, when they sprouted, expanded, causing their containers to explode.

1981

Buenos Aires. Achille Bonito Oliva was invited to give lectures at CAyC. The first Café Nexor gatherings were held at the home of Rafael Bueno, on the ground floor of which La Zona was founded, a space that housed exhibitions as well as perfor-

mances by Omar Chabán and musical shows. The Teatro Abierto movement emerged; its first performance was held at the Teatro del Picadero, and then at Teatro Tabarís (the movement lasted until 1985).

1982

Buenos Aires. The publishing house Rosenberg-Rita released the Spanish translation of the text by Bonito Oliva that accompanied the first exhibition of the Italian Transavanguardia; the translation was by Carlos Espartaco and the presentation by Romero Brest. Due to the influence of these ideas, exhibitions of what was called the new painting were held: *Anavanguardia*, at the Espacio Giesso, organized by Carlos Espartaco (participants included Guillermo Kuitca, Rafael Bueno, Alfredo Prior, Armando Rearte and Enrique Libertone); *La nueva imagen*, organized by Glusberg at the Del Buen Ayre gallery, and others. Kuitca painted the series *Nadie olvida nada* [No One Forgets Anything] and, along with Carlos Ianni, directed his first play of the same name. The Café Einstein opened, and soon became a gathering place for visual artists, theater people and rock musicians.

1983

Buenos Aires. On September 21—shortly before the elections that would put an end to the dictatorship—a number of political art actions took place, including *El siluetazo* [Silhouette Action]. After the restoration of democracy and the return of many artists in exile (both abroad and in the provinces of Argentina), there was a period of great artistic production. The common denominator was freedom. The art circuit revolved around the Ruth Benzacar gallery, the Florida Garden cafe, the Bárbaro bar, Rafael Bueno's Cafe Nexor and dance clubs. New art venues opened such as the Adriana Indik gallery, the Alberto Elía gallery and the Espacio Giesso, and new institutions were created, such as the Fundación San Telmo and the Centro Cultural de la Ciudad, directed by Osvaldo Giesso.

1985

Buenos Aires. Liliana Maresca and Ezequiel Furgiele organized the exhibition *Lavarte* in a laundromat.

1986

Buenos Aires. Liliana Maresca organized the multimedia event *La kermesse* at the Centro Cultural de la Ciudad. The Parakultural performance space opened.

1987

Buenos Aires. Without the interventions of a publishing house, Renart published the book *Creatividad*.

1989

Buenos Aires. Curated by Jorge Gumier Maier, the gallery of the Centro Cultural Rojas opened; it became the emblematic space for visual arts from the 1990s.

