

Universidad Nacional de San Martín

Instituto de Altos Estudios Sociales

Maestría en Historia del arte argentino y latinoamericano

**DESPUÉS DE DESMATERIALIZAR, NOSOTROS RECONSTRUIMOS.
UN ABORDAJE DE LAS RECONSTRUCCIONES MATERIALES DE LO
EFÍMERO**

Maestranda: Carolina Laia Jozami

Directora: Federica Baeza

Mayo 2023

Índice

Introducción	2
Estado de la cuestión	6
Marco teórico	9
1. La cultura del revival	13
<i>La Menesunda</i> , el mural de Kemble y <i>Nosotros afuera</i>	20
Reconstrucciones. Conclusiones del capítulo	26
2. El caso de <i>La Menesunda</i>	32
Aproximación al Instituto Di Tella. Crónica: creación e historia, <i>La Menesunda</i> , 1965	32
<i>La Menesunda según Marta Minujín</i> en el MAMBA. Reflexiones acerca de lo museable y la reconstrucción	37
Dos veces ¿la misma obra?	46
3. Kenneth Kemble: el orden y la aventura	52
El mural en la Sociedad Rural Argentina, 1960	56
Reconstrucción, 2016	61
4. Federico Manuel Peralta Ramos: <i>Nosotros afuera</i> (1965) y sus múltiples reconstrucciones	65
<i>Nosotros afuera</i> , 1965	68
Reconstruir el huevo	69
5. Las reconstrucciones: una perspectiva institucional	75
El mundo del arte	75
Los museos hoy	80
El aspecto curatorial	85
El giro archivístico y las reconstrucciones materiales	90
El mercado del archivo	95
Reconstrucción de obras políticas y políticas de reconstrucción	99
Conclusiones	104
Anexo- entrevistas	108
Entrevista con Sofía Dourron, 26 de octubre de 2015	108
Entrevista telefónica con Marta Minujín, 11 de noviembre de 2015	115
Entrevista telefónica con María José Herrera, 20 de noviembre de 2015	118
Entrevista con Javier Villa, 12 de diciembre de 2019	123
Entrevista por correo electrónico con Agustín Pérez Rubio, 24 de enero de 2020	143
Entrevista telefónica a Julieta Kemble, Buenos Aires, 14 de abril de 2020	145
Imágenes	153
Bibliografía	185

Introducción

Así como no se puede vivir dos veces una vida, no se puede hacer dos veces un *happening*. Tal fue la sentencia del artista Allan Kaprow en su libro *Assemblage, environments & happenings*, de 1966. Su colega española Dora García desafió esa premisa (o profundizó las reformulaciones posteriores de Kaprow) al embarcarse desde Buenos Aires, durante 2016, en la repetición de *performances* de los años sesenta del argentino Oscar Masotta. Su objetivo era hacer una película que documentara la repetición de los *happenings*, siguiendo al pie de la letra las descripciones de Masotta y a partir de unas pocas fotografías documentales. El resultado fue una nueva obra: una artista se propone repetir las *performances* de los sesenta de otro artista y, con eso, realiza un film. Lo titula *Segunda vez* (2018), en alusión a la reiteración, pero aquí no solo hay repetición, sino también reelaboración (inevitablemente, recuerda al título del ensayo de Freud “Recordar, repetir, reelaborar” [1914], los tres pasos necesarios para la cura de un analizado en transferencia)¹.

En el año 2015, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) reconstruyó *La Menesunda*, de Marta Minujín (1943) y Rubén Santantonín (1919-1969), cincuenta años después de su creación, y también llevó adelante la reconstrucción de un mural de Kenneth Kemble (1923-1998), de 1960, en la feria arteBA. Un año después, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) impulsó la reconstrucción parcial de la obra *Nosotros afuera* (1965), de Federico Manuel Peralta Ramos (1939-1992), con la curaduría de la española Chus Martínez, quien ya había realizado el mismo proceso un año antes en la galería e-flux de Nueva York. A partir de la observación de esta serie de reconstrucciones materiales de obras efímeras de la década del sesenta emprendidas en la actualidad, este trabajo plantea algunos interrogantes acerca de los motivos por los cuales se dan estas operaciones institucionales, en el marco de un notable interés por las

¹ En este escrito Freud relata los pasos hacia la cura en la terapia analítica a partir del trabajo en análisis para hacer consciente lo inconsciente, de recordar el pasado para comprender los actos del presente. Pero, advierte, hay una compulsión a la repetición en el analizado que le impide recordar. Podemos pensar en la repetición como la obturación del pensamiento, o de la cura en el caso de la terapia analítica, en oposición a la reelaboración de los acontecimientos del pasado. En ese sentido, la reelaboración implica poder otorgarle un nuevo significado al recuerdo, al acto.

producciones realizadas en aquella época. Ciertamente este no es el único momento histórico en el cual se produjeron reconstrucciones de obras de tiempos pasados, por lo que surge la pregunta sobre cuál sería entonces la particularidad de reconstruir en el momento presente. Para intentar una respuesta, nos serviremos de distintas conceptualizaciones contemporáneas en torno a lo *retro*, el *revival*, las diversas operatorias artísticas surgidas en la posmodernidad y, más puntualmente, de las reconstrucciones materiales e individuales de obras de arte efímeras. Para el análisis se recurrió a la metodología de tipo descriptivo-analítica de contexto histórico. Asimismo, se llevó a cabo un estudio correlacional, en el que se compararon las cualidades de las obras originales y sus reconstrucciones, el contexto espacial y temporal, sus diferencias y semejanzas. En cuanto a las fuentes primarias, se realizaron entrevistas a curadores y artistas vinculados a las obras trabajadas, y se analizaron artículos periodísticos que aluden a cada caso. A su vez, se recurrió a fuentes secundarias correspondientes a cada período, artista, obra y problemáticas. Repasamos aquellos escritos que se han transformado en referencia en cuanto a la cuestión del *revival* en las artes, como la compilación de Giulio Carlo Argan *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (1977). Allí, el autor italiano teoriza acerca del retorno de estilos a lo largo de la historia del arte, del lugar utópico que se le otorga al pasado en las recuperaciones del neogótico y neobarroco, entre otras formulaciones. El teórico italiano Rosario Assunto, en un capítulo del libro, se ocupa de la cuestión del tiempo en el *revival* y el problema que esto supone en relación con las vanguardias.

En un abordaje más contemporáneo del retorno del pasado en el presente, el crítico de música inglés Simon Reynolds estudia en *Retromanía* (2011) el fetichismo intrínseco a las prácticas y expresiones de lo *retro*, especialmente alrededor de la cultura pop.

Partiendo de estos conceptos, podemos introducir y analizar los tres casos en torno a los cuales gira este trabajo: *La Menesunda* (1965), de Rubén Santantonín y Marta Minujín, llevada a cabo en colaboración con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, y *La Menesunda según Marta Minujín* (2015), una reconstrucción que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; el mural de Kenneth Kemble realizado en el

año 1960 para la Exposición Anual del Automóvil en la Sociedad Rural Argentina y su reconstrucción en el marco de la feria arteBA en el año 2015; la instalación *Nosotros afuera* (1965), de Federico Manuel Peralta Ramos, presentada en el Instituto Di Tella, y sus tres reconstrucciones: dos de ellas concretadas por la curadora española Chus Martínez, la primera, en 2014, con el título *We, the outsiders*, en la galería e-flux de Nueva York; la segunda, en 2016, como parte de la exhibición *La era metabólica*, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, y por último, en 2014, el monumento levantado en la plaza San Martín, realizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a modo de homenaje a Peralta Ramos.

A partir de una introducción al arte de la década del sesenta embebida en la desmaterialización del objeto artístico, las categorizaciones propuestas por Ana Longoni y Mariano Mestman en *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2010) sobre la noción de vanguardia, los elementos que nuclearon a estos artistas, con independencia de las fragmentaciones del campo en la época, sirven de marco teórico, así como también *Vanguardia, internacionalismo y política* (2011), de Andrea Giunta. La reivindicación de la figura de Oscar Masotta y de sus escritos, trabajada por Longoni en la edición del libro *Revolución en el arte* (2017), es aquí retomada en relación con las características de las tres obras analizadas y la decisión de reconstruirlas.

Una de las preguntas rectoras de este trabajo se vincula específicamente con el regreso a la década del sesenta a partir de reconstrucciones de obras aisladas. La historiadora del arte María José Herrera planteó en numerosas ocasiones interrogantes similares partiendo de las características que asumió el ámbito curatorial local en los años noventa.

El capítulo 2 de este trabajo se centra en un análisis de los orígenes de *La Menesunda* y su comparación formal y simbólica con la reconstrucción llevada a cabo en 2015 en el MAMBA. A partir de las lecturas de Guy Debord en torno a la sociedad del espectáculo, la búsqueda de fusión del arte y la vida y de la implicación del espectador como agente activo, así como de las entrevistas realizadas a Marta Minujín, la curadora del Museo,

Sofía Dourron, y el curador *senior* de dicha institución, Javier Villa, se buscó desmenuzar las particularidades que entrañó aquella reconstrucción.

Del mismo modo, en el capítulo 3 se desarrolla un posible derrotero para visualizar los acercamientos e incursiones de Kenneth Kemble al arte efímero, a partir del Movimiento de Arte Destructivo y de otras experiencias de su carrera no tan revisitadas por la historiografía del arte. El mural de 1960 se inscribe así dentro de su producción artística como un punto de inflexión entre su obra informalista, a la que es generalmente asociado, y otro tipo de obras más experimentales.

El capítulo 4 aborda la figura de Federico Manuel Peralta Ramos y su obra *Nosotros afuera* (1965), montada en el Instituto Di Tella, donde construyó un huevo gigante de cemento como parte de una instalación, que luego se encargó de destruir con un hacha. Se analizan las reconstrucciones de esta obra realizadas por la curadora española Chus Martínez en 2016, en las ya mencionadas exhibiciones de Nueva York y Buenos Aires, así como el monumento también citado.

El último capítulo está dedicado a analizar las reconstrucciones de estas tres obras en la actualidad, bajo la óptica de la teoría institucional del arte de George Dickie, Claire Bishop y otros autores, que reflexionan no sólo sobre el ámbito institucional de los museos, sino también sobre los lazos con el mercado y la política del archivo (particularmente en relación con el arte latinoamericano). A ese respecto, nos servimos de los escritos de Andrea Giunta, Joaquín Barriendos y Lucía Gentile, quienes abordaron la temática en la primera década del siglo XXI. En cuanto al aspecto curatorial de la práctica de las reconstrucciones, los trabajos de la investigadora española Isabel Tejada Martín son una guía para pensar en la necesidad de un análisis caso por caso de estas situaciones, pero a la vez de un panorama global del tema.

Estado de la cuestión

Dado que la presente tesis de maestría aborda el tema de las reconstrucciones materiales en la actualidad de obras efímeras realizadas durante la década del sesenta, se han tomado como referencia, por un lado, aquellos trabajos que incluyen en su análisis el estudio del arte de aquel decenio en la Argentina y, por otro, los trabajos que proponen una lectura de las exhibiciones y la problemática del archivo en la contemporaneidad. Como parte del primer corpus teórico, se tomaron como referencia las formulaciones de María José Herrera, específicamente su libro *Cien años de arte argentino* (2014), que aborda el período comprendido entre los años 1900 y 2000. En esta publicación, la autora dedica un apartado al Instituto Di Tella y a las producciones que se llevaron a cabo en la década del sesenta. Pero, sobre todo, nos remitimos al apartado “La atracción del glorioso pasado cercano: los 60 en los 90”, donde analiza las exposiciones que se desarrollaron en los años noventa en la Argentina. La historiadora enumera las retrospectivas y muestras panorámicas sobre la década:

En esos años distintas exposiciones se propusieron historias de los años 60 en el arte argentino, centrando el eje sólo en esos años o proponiendo un diálogo con los 90. [...] Sólo en el Museo Nacional de Bellas Artes se realizaron en estos años exposiciones retrospectivas de Antonio Seguí (1991), Luis Felipe Noé (1995), Luis Fernando Bénédict (1996), Edgardo Giménez (1997), Leopoldo Torres Agüero (1997), Hermenegildo Sábat (1997), Juan Carlos Distéfano (1998), Marta Minujín (1999), Clorindo Testa (1999) y Víctor Magariños (1999), todos artistas que emergen hacia comienzos de los 60. (2014: 272)

El presente trabajo aborda desde una óptica similar la misma temática, pero centrándose no en el análisis de las reconstrucciones completas de exhibiciones históricas, sino en los casos de reconstrucciones de obras individuales, expuestas de forma aislada o con otras piezas contemporáneas, para reflexionar acerca de este retorno a la objetualidad y la transformación en patrimonio cultural de obras que escapaban a las lógicas de la conservación material.

A propósito de las investigaciones de los años sesenta, tomamos el libro *Vanguardia, internacionalismo y política* (2008), de Andrea Giunta, en el que la autora invita a releer las propuestas plásticas de aquella década emblemática en el contexto del doble proceso llevado adelante en el escenario argentino: el de la internacionalización del campo artístico y el de la radicalización de las experiencias artísticas de manera progresiva, a medida que avanzaba el decenio. De esta manera, Giunta aborda las producciones artísticas desde una teoría que liga el arte con su campo y su contexto histórico-político de producción. Por su parte, en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (1985), John King brinda información fidedigna en torno al surgimiento del Instituto como un espacio de exhibición de obras de vanguardia, que acompaña con un rastreo de las reacciones de la crítica y de los medios de comunicación, además de con testimonios de artistas. También resulta pertinente hacer referencia a la reedición de los escritos de Oscar Masotta, reunidos y prologados por Ana Longoni en *Revolución en el arte* (2017), que incluye los libros *El pop art* (1965), *Happenings* (1967) y *Conciencia y estructura* (1968), así como otros textos dispersos. A su vez, la publicación de Ana Longoni y Mariano Mestman *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el arte argentino* (2010) posibilitó el abordaje de la década del sesenta a partir de la clasificación propuesta por los autores para las obras y artistas del período. Longoni y Mestman señalan cómo los sesenta, con sus fragmentaciones ideológicas y estilísticas, dan cuenta de un panorama heterogéneo. Plantean una división en ciclos para explicar la emergencia y consolidación de los grupos de artistas plásticos experimentales a lo largo de la década, que resulta especialmente útil para ubicar conceptual y temporalmente los casos analizados.

Para el abordaje de época también nos remitimos al catálogo de la exhibición que tuvo lugar en el MoMA *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde* (2008), con textos compilados por Inés Katzenstein. Este libro no solo aporta referencias contextuales como las de Jorge Romero Brest, sino que también brinda datos relevantes sobre algunas de las propuestas más experimentales en las que participó Kenneth Kemble.

Además de la bibliografía que atañe al período, fueron esenciales para este trabajo los catálogos y volúmenes compilados dedicados a los artistas. Entre ellos, destacamos la compilación de Justo Pastor Mellado *Escritos. Kenneth Kemble. Prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998* (2012); el catálogo de la muestra del MAMBA dedicada a Peralta Ramos en 2001, *Federico Manuel Peralta Ramos: retrospectiva*, con textos de Clelia Taricco, y el catálogo, también del MAMBA, *La Menesunda según Marta Minujín* (2015), con textos de los curadores Victoria Noorthoorn, Javier Villa y Sofía Dourron, así como escritos de la propia artista y Rubén Santantonín.

En cuanto a los trabajos relacionados con la historia de las exhibiciones, referimos a *Biennials and Beyond: Exhibitions that made art history: 1962-2002* (2013), de Bruce Altshuler, en particular el modo en que el autor puntualiza cómo, a partir de los años sesenta, la realización de muestras comenzó a estar a cargo de la figura del curador o productor de exhibiciones, comenzando así un camino hacia la institucionalización de la práctica. También sobre las exposiciones y el aspecto curatorial de las reconstrucciones, el libro *The Contingent Object of Contemporary Art* (2003), de Martha Buskirk, y *El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70* (2006), de Isabel Tejeda Martín, nos sirvieron especialmente para dar cuenta del intento de reconstruir lo efímero y sus problemas en tanto fenómeno, bajo la óptica de los cambios en el plano curatorial, a partir de la década del sesenta hasta la actualidad.

Del análisis de las exhibiciones y las posibilidades y problemáticas en torno a obras inmateriales, se desprendió la necesidad de explorar la cuestión del archivo. Para ello nos servimos de las investigaciones de diversos autores, comenzando por Anna Maria Guasch y su publicación *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), en la cual realiza un análisis y clasificación de los variados casos de artistas que trabajaron a partir de la noción de archivo, así como también un desarrollo del paradigma del archivo en el ámbito de las artes visuales. Para pensar el ámbito institucional y su vinculación con el contexto latinoamericano, encontramos varios artículos respecto de la problemática del archivo, escritos por autores como

Andrea Giunta (2010), Joaquín Barriendos (2009), Lucía Gentile (2018), Suelly Rolnik (2010) y Jesús Carrillo (2010).

Los análisis de estos autores dan cuenta de cómo los archivos comenzaron a concentrar un interés inédito, a excepción del que ya tenían para los historiadores del arte, abocados a sus investigaciones. Tal como señala Giunta, el trabajo con los archivos ha sido muchas veces desvalorizado en pos de otros “conocimientos” o materiales referidos a las obras de arte. A partir de este renovado interés, los museos e instituciones del arte se embarcaron en la compra, organización, digitalización y exhibición de los archivos, tanto en el ámbito latinoamericano como internacional. Esta cuestión puede analizarse entonces no solo desde una perspectiva institucional, sino también de mercado, ya que, en muchos casos, y específicamente en aquellos de obras efímeras de los conceptualismos a partir de la década del sesenta, los únicos registros materiales que perduran son los de archivo.

Marco teórico

Para abordar las reconstrucciones de tres obras en la actualidad, tomamos, en primer lugar, la perspectiva de la teoría institucional del campo artístico de los críticos de arte y filósofos estadounidenses Arthur Danto y George Dickie. Este último autor publicó *El círculo del arte* (1984), un libro donde definió la teoría institucional como una teoría contextual, que toma las obras de arte como el resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional (17). Además de este aspecto del planteo teórico de esos autores, resultó de gran utilidad para los casos analizados aquí la noción de obra de arte propuesta por Danto y Dickie, así como también la conceptualización del filósofo francés Jean Pierre Cometti (2015) sobre la conservación de las obras de arte, entendidas estas como objetos intencionales. En este sentido, la definición que propone Dickie también comprende la noción de intencionalidad, ya que argumenta que una obra es un artefacto creado intencionalmente para ser presentado en el mundo del arte. El marco ofrecido por estos tres autores permitió afirmar, en primer término, que los casos

abordados en este trabajo pueden dar cuenta de la estructura y funcionamiento del mundo del arte y del círculo del arte en la Argentina y de sus transformaciones y novedades en la actualidad.

Por otro lado, la publicación *Museología radical* (2013), de Claire Bishop, sirvió como marco para el análisis institucional de las reconstrucciones en la contemporaneidad. La autora lleva a cabo un análisis mediante la investigación de distintos museos de arte contemporáneo alrededor del mundo. A partir de su exploración, Bishop plantea la influencia de los capitales privados y *sponsors* en la programación y los criterios curatoriales de las instituciones, así como también la importancia que ha ido adquiriendo la arquitectura del museo como parte de su identidad y promoción, más allá de las colecciones que alberga. En este sentido, un punto importante para el presente ensayo es que en las propuestas de las instituciones trabajadas por Bishop se plantea una desfeticización del objeto al yuxtaponerlo continuamente a materiales documentales, copias y repeticiones curatoriales. El modelo o proyecto de museo del que habla la autora supone imaginarlo como un agente histórico activo y no como un mero reservorio de objetos/tesoros. Otros autores analizan no solo el ámbito institucional de los museos, sino también los lazos con el mercado y la política del archivo (particularmente en relación con el arte latinoamericano).

Para aproximarnos a las nociones de efímero y de desmaterialización, se revisitaron los escritos de Oscar Masotta y Ana Longoni publicados en *Revolución en el arte* (2017) y el texto fundacional de Lucy Lippard y John Chandler *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966-1972* (2004). En el presente trabajo nos referimos a la tendencia a la desmaterialización de la obra de arte siguiendo la línea planteada por Longoni, en cuanto al pasaje del interés central por el objeto-obra de arte a las potenciales situaciones generadas por ese objeto, así como también al corrimiento respecto de la concepción de obra de arte única y permanente.

Es evidente que, desde los primeros años 60, la vanguardia argentina –como estaba ocurriendo en otras partes del mundo– abandonaba la pintura y los

formatos tradicionales. El paso a ambientaciones, happenings, señalamientos, obras de los medios y acciones de arte, redundan en la progresiva desmaterialización de la obra de arte, al desplazar el interés ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por ese objeto o dispositivo. Este desplazamiento de énfasis no implica la ausencia absoluta de materiales –como se debatió largamente en el conceptualismo norteamericano–, sino el desplazamiento a materiales antes no considerados como artísticos. (2017: 55)

En este sentido, cabe aclarar que las obras aquí investigadas no se corresponden con la noción de desmaterialización planteada por Masotta en *Después del Pop: nosotros desmaterializamos*, en tanto no se trata de experiencias enmarcadas dentro de la corriente del arte de los medios, en la cual se centraba el desarrollo del término de Masotta. En el caso de estas tres propuestas, se produce una desmaterialización del objeto, ya que se trata de tres obras de carácter efímero, dos de las cuales involucraron materiales “extraartísticos”, perecederos o poco convencionales.

Las hipótesis que alientan estas páginas buscan, por un lado, dar cuenta de que en los procesos de reconstrucciones actuales de obras efímeras de los años sesenta se ven involucrados nuevos actores y factores, ausentes en la concepción original de las obras, tales como la existencia de herederos legales, la injerencia del mercado del arte contemporáneo, las estrategias de *marketing* y comunicación de las instituciones museísticas y el surgimiento de las ferias de arte, entre otros, que finalmente generan nuevas obras y no reconstrucciones en su formato habitual/convencional. Las presentes reconstrucciones y su exhibición se propician dentro de una cultura contemporánea del *revival*, vinculada a la búsqueda de masificación del público y consumo del arte.

En ese sentido, las teorizaciones de Argan, Assunto y Reynolds anteriormente mencionadas sirven de apoyatura para el análisis de estos retornos y reformulaciones en el campo de las artes.

Esta investigación se propone analizar cómo la operación de reconstruir obras efímeras de nuestro pasado cercano refleja un presente institucional, que requiere la implementación de políticas de la reconstrucción.

1. La cultura del *revival*

El reagrupamiento de bandas de rock, las *remakes* cinematográficas, los parques de diversiones recuperados, las obras de arte reconstruidas... Estos acontecimientos parecen indicarnos que transitamos una época en la que –sin negar la existencia de una producción cultural contemporánea y original– abundan ejemplos en distintos ámbitos del campo artístico y social que dan cuenta del fenómeno de un retorno nostálgico al pasado. Puede decirse que esta no es una práctica exclusiva de nuestro tiempo, y que ya en otros períodos históricos se recuperaron estéticas o producciones del pasado. ¿Cuál sería entonces la particularidad de las reconstrucciones en el momento presente? Para intentar dar respuesta a este interrogante, nos serviremos de distintas conceptualizaciones contemporáneas en torno a lo *retro*, el *revival*, las distintas operatorias artísticas surgidas en la posmodernidad y, más puntualmente, de las reconstrucciones materiales de obras de arte efímeras. Una de las primeras cuestiones que aparecen a la hora de abordar el fenómeno del *revival* y de la recuperación de expresiones pasadas es la pregunta acerca de qué sucede en el ámbito de la cultura en el presente y qué lugar ocupa en él el pasado. En relación con la operación y fenómeno del *revival*, a lo largo de la historia del arte se han sucedido diversas recuperaciones de estilos, generalmente agrupadas bajo el prefijo “neo” (neoclasicismo, neorrealismo, neovanguardias, etc.). El historiador del arte italiano Giulio Carlo Argan examina el tema, como autor y compilador, en el libro *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (1977). En su artículo caracteriza al *revival* como una puesta en acto del pasado en el presente.

El revival niega la separación existente entre la dimensión del pasado y las dimensiones del presente y del futuro; entiende la vida como una sucesión continua que nunca pueda darse por acabada: la memoria del pasado actúa en el presente tanto que en motivación inconsciente: sollicitación de un actuar que en esencia, es sobre todo un vivir. El pasado que en la historia se piensa, en el revival se actúa; sin embargo,

queda por ver si aquel no poder vivir sino reviviendo, no esconde una incapacidad esencial o no voluntad de vivir. (7)

Es preciso aclarar que cuando Argan conceptualiza el *revival* lo hace partiendo de las recuperaciones ocurridas durante el Romanticismo y en referencia a corrientes artísticas, estilos y materiales, pero no a la reconstrucción de obras individuales. El autor propone un recorrido a través de distintos momentos de la historia del arte, a partir del cual afirma que la vuelta al pasado que propone el *revival* difiere de la vuelta al pasado propia de la investigación histórica. Al analizar la operatoria de corrientes como el neoclasicismo y el neogótico, señala una correspondencia entre ambas: lo antiguo se ubica en el lugar de la utopía. También explica el nexo entre el *revival* y la teoría de la restauración, haciendo referencia al arquitecto Viollet Le Duc (1814-1879), centrada en la conservación, remodelación y recuperación de edificios y monumentos antiguos para su reactivación en la vida moderna. Cuando analiza la pintura histórica del siglo XIX, indica que, para realizar sus obras, los artistas se valían de toda descripción y documentación disponibles sobre el hecho histórico por representar, así como de sus protagonistas, por lo que lograban una visualización de ese hecho más que una representación, dotándola de actualidad. A propósito de la pintura de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y las distintas y variadas vertientes en las que abrevaban los artistas, Argan sostiene que, en las producciones de dicho período que no partían de una perspectiva histórica, no había límite para la toma de puntos de referencia. En estos casos, los retornos se sucedían por una cuestión ya no histórica, sino meramente estilística (1977: 25).

Por su parte, el historiador Rosario Assunto en su escrito “El revival y la cuestión del tiempo” expresa la imposibilidad de englobar en un análisis las teorías de todos los *revivals* que tuvieron lugar a lo largo de la historia del arte, ya que se trata en cada caso de una historia singular de ideales estéticos (1977: 31). El autor desmenuza la naturaleza del tiempo al interior del concepto de *revival*, también a lo largo de la historia del arte,

problematizando los retornos del gótico, el racionalismo y la filosofía en la escritura de Proust, entre otros aspectos.

Nunca podrá llegarse a comprender la base filosófica común de los revivals, si uno no tiene en cuenta que todo revival responde, o intenta responder, a una exigencia, que no es otra que la del *tiempo* recuperado; es decir, a la exigencia de construir el tiempo *finito* y *sucesivo* de la vida cotidiana y del acaecer histórico, sobre un tiempo *infinito* y *durable*, todo presencia y ausencia ninguna; tiempo de la repetición y el eterno retorno, temporalidad infinita que englobe en sí misma todo momento de la temporalidad finita y en ella se refleje. A tal exigencia puede corresponder tan sólo una concepción *circular del tiempo*. (41)

El *revival* es presentado como la búsqueda del tiempo perdido, como el modo de reencontrarlo. Esta concepción del tiempo circular se opone a la idea del tiempo lineal, de sucesión y progreso. Assunto señala el conflicto entre la noción de *revival* y la de vanguardia. Al igual que la tradición, la vanguardia se inscribe en un tiempo lineal, sin un retorno al pasado; se enfoca en avanzar en un sentido que será superador de todo momento precedente.

Desde una mirada contemporánea de la problemática, el crítico musical Simon Reynolds aborda en su libro *Retromanía* (2011) la obsesión de la cultura pop por volver a su propio pasado. Su análisis, si bien centrado en el ámbito de la música, es también útil para pensar el ámbito de las artes plásticas, ya que el autor considera que la proliferación de reconstrucciones y recreaciones se debe, en parte, a un auge del concepto de patrimonio y al ideal cultural de la preservación (52). Reynolds hace un breve repaso del surgimiento del concepto de patrimonio, específicamente en el Reino Unido, y ubica sus comienzos a fines del siglo XIX, con la creación en 1895 del National Trust, institución fundada con el propósito de proteger sitios de interés histórico, así como también espacios de “belleza natural”.

En la Argentina, el origen de los primeros museos tuvo lugar a fines del siglo XIX: el Museo Histórico Nacional fue inaugurado en 1889 y el Museo Nacional de Bellas Artes,

creado en 1895; en los años subsiguientes, se nacionalizó la Academia de Bellas Artes (1905), se instituyó el Salón Nacional (1911), entre otros nuevos espacios institucionales, y comenzaron a abrirse galerías de arte privadas. El surgimiento de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos fue un tanto posterior, ya que el proyecto para su creación fue sancionado en 1940.

En su escrito “Arte e historia” (2010), Laura Malosetti Costa caracteriza el nacimiento del Museo Histórico Nacional y el Museo Nacional de Bellas Artes en relación con su función didáctica, vinculada al carácter casi sagrado de los patrimonios que albergaban. A propósito del Histórico, apunta:

El MHN fue, ante todo, una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército. En estrecha relación con la importancia simbólica de aquellos retratos y reliquias, el museo fue concebido como un “santuario laico” de la nación. (73-74)

Tanto en el caso europeo como en el local, una vez instalado el concepto de patrimonio como uno de los elementos constitutivos de la idea de nación, cada institución tuvo su propio devenir, unido a la historia de cada país, así como al contexto internacional. Ya en el siglo XX, algunos museos, tal como señala el gestor cultural Américo Castilla (2010), volvieron a ponerse objetivos de identificación social con la nación, mientras que otros no actualizaron su misión ni se fijaron nuevas metas. En el siglo XXI, diversos museos renovaron su aspecto, y en algunas ciudades se crearon edificios de arquitectura impactante para funcionar como sedes, con una presencia simbólica equiparable a la que tuvieron antiguamente las iglesias. También en este siglo, los museos de arte se vincularon al mercado y a intereses empresariales, y la Unesco elevó la consideración de los usos, las costumbres y los saberes cotidianos a la categoría de patrimonio inmaterial (Castilla, 2010: 10). Resulta pertinente en este sentido retomar la noción de patrimonio esbozada por la especialista en museos Marta Dujovne (2007), cuando caracteriza su constitución a partir de medios sociales y culturales, y la consecuente posibilidad de que los patrimonios sean activados (o reactivados) por parte de las instituciones museísticas. La autora reflexiona acerca del carácter político que entraña la decisión de hacer ingresar

objetos a las colecciones de un museo: mientras algo se incorpora a un acervo y a una lógica de colección, algo queda por fuera.

Pero, ¿se trata de un patrimonio común a quién? ¿A la nación, a la humanidad, a un pequeño grupo? El patrimonio cultural sirve para diferenciar hacia fuera, y también para homogeneizar hacia adentro (fue lo que hicieron los grandes relatos nacionales que ocultaron identidades, como si la nación fuera un todo estático y sin quiebres ni diferencias sociales, étnicas o culturales). Y mostrar el patrimonio de los otros puede ser tanto un instrumento de conocimiento y respeto como de discriminación y de dominio. (35)

Reynolds indica un auge de lo patrimonial en Inglaterra ligado al consumo masivo a partir de los años ochenta del siglo XX. Desde ese momento, señala, el coleccionismo de antigüedades dejó de ser una actividad exclusiva de la aristocracia para extenderse a un modo de entretenimiento propio de la clase media. El autor refiere también al fenómeno del *revival* en distintos ámbitos sociales y culturales, como la aparición de museos vinculados a diferentes actividades de la industria, la recuperación de estilos en el diseño de interiores y la arquitectura, las distintas formas de recuperación del pasado en el ámbito musical y la aparición de espectáculos de “historia viviente”.²

Continuando con el análisis y la ampliación del concepto de lo *retro* y del fenómeno del *revival*, Reynolds los vincula con la noción de “fetiche”.

La palabra “retro” tiene un significado bastante específico: se refiere a un fetiche autoconsciente para la estilización de época (en música, ropa, diseño) expresado creativamente a través de pastiche y citas. Retro en su sentido estricto tiende a ser la reserva de los estetas,

² El autor refiere en el primer capítulo de su libro a meticulosas reconstrucciones de eventos históricos por parte de artistas contemporáneos, como por ejemplo el británico Jeremy Deller (1966), conocido por su obra *Battle of Orgreave* (2001). Se trató de una recreación de aquella batalla, que tuvo lugar durante la huelga de los mineros en el Reino Unido en 1984. Otra de sus recreaciones fue *We're Here Because We're Here* (2016), obra que partió de una *performance* y que incluyó alrededor de 1400 participantes voluntarios para la conmemoración de la Batalla de Somme, de 1916 (Reynolds, 2011: 48).

conocedores y coleccionistas, personas que poseen una profundidad de conocimiento casi académica combinada con un agudo sentido de la ironía. Pero la palabra se ha utilizado de una manera mucho más vaga para describir casi todo lo que se relaciona con el pasado relativamente reciente de la cultura popular. (2011: 12-13)

Justamente en la línea en la que Reynolds aborda la naturaleza fetichista de lo *retro* y del *revival*, se inscribe la hipótesis del presente trabajo para pensar las reconstrucciones materiales de obras efímeras históricas. Dicho modo de recuperación parece indicar que la cualidad esencial por rescatar reside en la materialidad, lo cual acerca la obra de arte al objeto fetiche. La vinculación entre obra de arte y fetiche también fue abordada por Fredric Jameson (1984) en sus reflexiones acerca de los lazos entre la producción estética y la producción general de bienes:³

Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas. Tales requerimientos económicos encuentran entonces reconocimiento en el apoyo institucional de todo tipo que resulta accesible a las nuevas formas de arte, desde las fundaciones y las donaciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. (20)

Para Argan (1977), el carácter fetichista del *revival* se vincula más a la moda que a la investigación.

Todo *revival*, más que proponer la reflexión sobre el pasado, lanza una moda: lo griego, lo etrusco, lo pompeyano, lo gótico, lo rococó. Precisamente por obra de

³ La vinculación específica entre la operación de reconstrucción material de obras de arte y las instituciones artísticas será analizada en el capítulo 6.

los *revivals*, la alternancia y la sucesión de las corrientes asume un ritmo rápido, de superación y relanzamiento continuos, que es lo característico de la moda, como sistemático incentivo al consumo de la producción industrial. (8)

En el mundo y la teoría de la moda, aparece con fuerza una idea vinculada al “todo vuelve”, que implica un modo de recuperación, década tras década, de estilos y elementos de épocas pasadas. Tal como apunta el filósofo francés Jean Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), lo *retro* está en el corazón mismo del concepto de moda:

La moda es siempre retro, pero sobre la base de la abolición del pasado: muerte y resurrección espectral de las formas. Su propia actualidad no es referencia al presente, sino reciclaje total e inmediato. La moda es, paradójicamente, lo inactual. Supone siempre un tiempo muerto de las formas, una especie de abstracción por la cual se vuelven, como al abrigo del tiempo, signos eficaces que, como por una torsión del tiempo, podrán volver a habitar el presente con su inactualidad, con todo el encanto del retorno opuesto al devenir de las estructuras. (102)

Al transferir el funcionamiento y ritmo propio de la industria de la moda al mundo del arte, podemos vislumbrar cómo algo del *revival* inevitablemente acerca la obra de arte a la noción de consumo. Más allá de que la conformación de toda obra puede pensarse en relación con su posterior consumo (en sus diversos sentidos: estético, sensorial, como mercancía, como información), la reconstrucción material de obras efímeras se ofrece al público en su acepción más fetichista. En este sentido, y siguiendo a Charles Baudelaire, Baudrillard (1994) caracteriza la moda como el signo triunfante de la modernidad. Lo que prima es el reciclaje de las formas, pero fetichizadas y efímeras. Este proceso genera una veloz circulación y comunicación, que no permite un anclaje de valor.

También Reynolds acude al fenómeno de la moda para dar cuenta de la fuerza de lo *retro* en las modalidades de consumo en la actualidad. Al hablar de moda, toma casos de

diseñadores específicos y de su forma de operar en la industria, al tiempo que hace referencia a la inmediatez del pasado al que se retorna hoy en día.

Diseñadores como Marc Jacobs y Anna Sui saquearon los estilos de épocas anteriores casi tan pronto éstas terminaron. El auge del mercado de ropa *vintage* (“vintage” ahora significa algo tan reciente como los años 80, con gran demanda de diseñadores como Azzedine Alaia), y esto fue en paralelo a la “antiquización” de muebles y artefactos de la segunda mitad del siglo XX [...] (2011: XVII)

Podemos pensar este tipo de reconstrucciones como síntomas de época, ya que una de las preguntas que surgen a partir del fenómeno del *revival* o reconstrucción de obras históricas efímeras es la de si se trata de producciones retomadas debido a una imposibilidad del campo artístico contemporáneo de elaborar el tiempo presente. Esta cuestión ya fue planteada por Jameson en su reflexión acerca de la pérdida de nuestra capacidad vital de experimentar la historia de un modo activo. Según el autor, el colapso de la ideología modernista del estilo ha provocado que los productores de cultura no tengan otro lugar al que volver que no sea el pasado: “la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global” (1984: 44).

La Menesunda, el mural de Kemble y Nosotros afuera

Teniendo en cuenta el contexto histórico y de producción de las obras reconstruidas y retomadas en este trabajo, que se corresponde con la primera mitad de la década del sesenta del siglo XX, cabe preguntarse: ¿a qué se vuelve o a qué aspecto de esos años se desea volver desde la contemporaneidad?

Ana Longoni y Mariano Mestman señalaron en *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2010) las diferencias que plantean diversos autores entre el carácter de las obras producidas por las vanguardias históricas y las generadas por las neovanguardias de los años sesenta.

Desde la perspectiva de varios teóricos e historiadores del arte, la plástica de avanzada de los años 50 y 60 carece de la carga revulsiva de los movimientos históricos de vanguardia en tanto sus manifestaciones ya no producen el mismo efecto de *shock* en el público que tuvieron sus actos inaugurales, y se integran sin conflicto a la institución arte, en lugar de plantearse demolerla. (52-53)

Los autores analizan y repasan las diversas posturas en relación con las vanguardias históricas y las neovanguardias: pasando por la posición de Peter Bürger, que deslegitima las neovanguardias como proyecto transformador, hasta posturas opuestas a la suya como las de Andreas Huyssen o Hal Foster, que rescatan el sentido crítico de las neovanguardias y el retorno a una mirada utópica, ausente en el modernismo. En este sentido, Longoni y Mestman destacan en el ámbito local las distintas vertientes de artistas de los años sesenta. Con sus fragmentaciones ideológicas y estilísticas, las producciones artísticas daban cuenta de un panorama heterogéneo. Los autores proponen una división en ciclos para explicar la emergencia y consolidación de los grupos de artistas plásticos experimentales a lo largo de la década y plantean a su vez una serie de elementos comunes a todos, que son:

- 1) la concepción de obra serial, procesual, no artesanal;
- 2) el nuevo público;
- 3) la creación colectiva;
- 4) la ubicación de las búsquedas artísticas por fuera del mercado de arte. (2010: 56).

A propósito del primer punto, que aborda el modo de producción, podemos señalar que, en los tres casos de obras aquí analizadas, importaba más el proyecto en sí mismo que el trabajo manual del artista. En este sentido, vale recordar que Peralta Ramos se sirvió de una cuadrilla de albañiles para llevar adelante su obra; Kemble también contó con un equipo de realizadores, y *La Menesunda* fue, en gran parte, un trabajo colectivo con materiales extraartísticos.

También en los tres casos existía una preocupación explícita en torno a la recepción de las obras por parte del público, ya que las propuestas se completaban con la presencia del espectador y apuntaban a que este se viera movilizado por la experiencia. Por otro lado, buscaban la ampliación del público por fuera del ambiente específico del mundo del arte. Este último punto se vuelve evidente en el proyecto del mural de Kemble, quien aceptó el encargo de la Sociedad Argentina del Automóvil de realizar una obra en formato mural, por primera vez en su trayectoria, y en la vía pública. Se trataba de una propuesta de gran tamaño y visibilidad, vinculada a la técnica del muralismo y al formato publicitario, rubro en auge en la década del sesenta. La publicidad en aquellos años era callejera y pintada a mano, recurso que sería apropiado por el pop. Uno de los ejemplos icónicos de obras del ámbito local con estas características es *¿Por qué son tan geniales?*, de los artistas Charlie Squirru, Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez. Tal como señala María José Herrera (2010), el cartel realizado por el trío hizo uso de las estrategias de la publicidad para llevar el arte a la calle, tal como los artistas deseaban.

Por otro lado, la creación colectiva fue clave en *La Menesunda*: un grupo de artistas construyó la ambientación junto con Marta Minujín y Rubén Santantonín, los autores “intelectuales” de la obra.

Finalmente, en relación con el cuarto punto propuesto por Longoni y Mestman, en aquella época era inviable ubicar estas obras dentro del mercado del arte para su posible circulación como mercancía. Tal como señalan los autores, la mayor parte de estas producciones cobraban existencia material en el evento para el que habían sido diseñadas. No estaban pensadas para decorar un living pequeño burgués ni para su exhibición en un museo, y ni siquiera para ser conservadas íntegras en los talleres o habitaciones de los artistas. Tanto es así que, de muchas de esas producciones, no ha quedado soporte material ni registro alguno (2010: 62).

En este sentido, retomamos el interrogante acerca del retorno en la actualidad a producciones efímeras de la década del sesenta en formato de reconstrucción material completa y no mediante su evocación o revisitación documental. En 2014, María José Herrera trató el tema de las reconstrucciones y la vuelta a la década del sesenta durante

los años noventa del siglo XX. Señaló cómo a partir de la configuración de un mercado transnacional, en un mundo globalizado, fue conformándose un lenguaje también global para el arte contemporáneo. Herrera caracteriza ese lenguaje como conceptualismo, tomado como lenguaje canónico debido a su capacidad para integrar las diferencias culturales en un panorama global, corriente heredera del arte conceptual surgido en los años sesenta. A su vez, la autora señala la aparición de otras corrientes artísticas también vinculadas al arte de aquellos años, pero no en relación con una configuración conceptual, sino con el aspecto vanguardista, como herederas de las neovanguardias. Uno de los aspectos más interesantes, y que nos sirve de guía para el presente trabajo, es el señalamiento de una vuelta a los sesenta en el ámbito curatorial. Tal como indica la autora, durante la década del noventa se llevaron a cabo diversas exposiciones que ponían en diálogo el tiempo presente con experiencias desarrolladas treinta años atrás.

Así, distintas voces (críticos, artistas, historiadores del arte) coinciden en ubicar los años 60 como el comienzo de una época, el momento inaugural de ciertas prácticas e ideas actuales. La experimentación como paradigma de aproximación a los nuevos materiales, técnicas, soportes y sentidos; la provocación del gesto anticonformista o libertario; la interdisciplinariedad del arte en la que moda, diseño, plástica, poesía y publicidad confluían en experiencias o “situaciones”, son atributos de los 60 que la producción de la nueva generación de artistas de la última década pareciera reclamar para sí. (2014: 272)

Siguiendo esta lectura, la reconstrucción de obras del período implicaría un retorno a un tiempo inaugural, a un lenguaje que dio lugar a las formas de las prácticas actuales. La complejidad del asunto reside en las reconstrucciones materiales que ponderan la cualidad objetual de las obras por sobre sus sentidos, a diferencia de otro tipo de propuestas que plantean una vuelta y una mirada crítica hacia el pasado y lo que esto puede configurar en el presente. A su vez, la autora señala cómo los recursos curatoriales de mostrar obras originales junto con reconstrucciones y documentación eran novedosos en los noventa, mientras que en la actualidad se trata ya de un recurso habitual dentro de la práctica.

En los debates acerca de la recuperación de las expresiones de la vanguardia sesentista y de los conceptualismos latinoamericanos durante la década del noventa, es necesario tener en cuenta, tal como apunta Herrera, que algunas de las exhibiciones y reconstrucciones de fines del siglo XX planteaban una cuestión especular entre los sesenta y los noventa, en una búsqueda de continuidad entre un tiempo y otro, así como de la pervivencia de las prácticas surgidas a partir de 1960 (2014: 273-274). En el caso de las reconstrucciones actuales investigadas en esta tesis, ninguno de los curadores o artistas planteó una cuestión especular o de continuidad con el presente, sino más bien una intención de homenajear y revivir las experiencias de aquellas obras. A su vez, las piezas analizadas reconstruidas en la actualidad no son producciones que se hayan inscripto en el discurso de arte y política como obras emblemáticas o canónicas de dicho tópico. Herrera destaca que en los noventa, a partir del debate entre el denominado “arte light” y un arte de compromiso social y político, se volvió la mirada hacia obras y experiencias como *Tucumán Arde*, con la intención de trazar una genealogía entre propuestas radicales como aquella y ciertas obras que comenzaron a surgir en clave crítica en el contexto de la Argentina menemista.

Respecto de la recuperación de experiencias como *Tucumán Arde* y la problemática en torno a los modos de hacerlo, trabajada por Suely Rolnik, Ana Longoni (2008) condensa en las líneas que se citan a continuación ideas centrales para el presente análisis. Aborda así, por un lado, el problema de la fetichización de los restos materiales de obras o del material de archivo de producciones antaño radicales. Mediante estas operaciones, sugiere la autora, esas propuestas podrían caer en una estetización banal que termina por opacar los procesos desde los cuales fueron concebidas. Por otro lado, aborda la transformación en obra, dentro de una colección institucional, de restos materiales o documentos que eran dispositivos de acción. Con respecto a *Tucumán Arde*, Longoni se pregunta:

¿Los restos documentales (fotos, documentos, afiches) pueden comunicar siquiera parcialmente alguna de las versiones de la historia compleja de aquella realización colectiva? Y en todo caso ¿qué comunican? ¿Se puede reponer en

densidad esa experiencia en una sala de museo? Los riesgos que se corren cada vez que se muestran materiales del Archivo de Tucumán Arde o se compone un relato de aquella experiencia son diversos: caer en la estetización banalizante al devolverla a aquel territorio estético de la que aquella experiencia se desmarcó en su tiempo, o bien insistir en una mitificación acrítica, convirtiéndola en una suerte de escena primigenia (e igualmente anquilosada) del arte político o en el “símbolo y modelo del arte activista”. (2008: 25-26)

En el contexto de los estudios actuales de la década del sesenta, Longoni recuperó la figura de Oscar Masotta a partir de la publicación de *Revolución en el arte* (2017), por ella editada. Allí reúne los escritos sobre arte del pensador, crítico, psicoanalista y artista argentino. También es posible pensar la edición de este libro, y las exhibiciones que se produjeron a partir de él en distintos museos del mundo, como la recuperación de la figura de un autor que problematizó y definió conceptos en torno a las expresiones artísticas rupturistas de los años sesenta, como la idea, central, de desmaterialización en el arte.

En la introducción del libro sobre Masotta, Longoni apunta que el abordaje de esos textos puede contribuir a repensar “la dinámica de transformación y redefinición del arte contemporáneo, la idea de vanguardia, la articulación entre arte y política” (2017: 27). Retoma también las consideraciones coincidentes acerca del pop elaboradas por Oscar Masotta y Jorge Romero Brest. Ambos consideraron este movimiento como la ruptura inédita del paradigma modernista, así como también encontraron que la despersonalización era una de las características del arte pop, que aludía más bien a un sujeto masivo a través de imágenes vacías de ideas y emociones (30).

Por otro lado, Longoni resalta las divergencias entre la postura de Masotta en relación con el pop y las de otros pensadores, que lo ligan directamente a un modo superficial y a un triunfo del capitalismo sobre el arte, como es el caso de Burger, Baudrillard o Jameson. La autora subraya que el pensamiento de Huyssen en los años ochenta se acerca al de Masotta, en tanto el primero otorga al pop la capacidad de haber develado que toda obra de arte es una mercancía, así como de eliminar la distancia entre alta y baja cultura (2017: 32).

Longoni menciona la idea de Masotta de una ruptura entre el informalismo y el pop y los movimientos que se sucedieron a continuación:

El quiebre del arte producido a fines de los 50'se evidencia en que para el expresionismo abstracto la materia significativa constituye el significado. En cambio, el pop borra la distancia entre "el contexto imaginario de la obra" y su contexto real. Imagen y realidad son inherentes, se perturban mutuamente. Se restablece así un puente entre el arte y la vida, que rompe el encierro autorreferencial del arte de la época anterior. (2017: 50)

En este sentido, el mural de Kemble –el más temprano en el tiempo de las obras aquí analizadas– sería la ampliación a gran escala de una obra informalista. El gesto de ruptura del artista puede tomarse en una doble dimensión: llevar a su máxima expresión una obra modernista-informalista, con el formato y la técnica del mural, y luego desarmarla. Este caso podría pensarse, entonces, como puente entre un momento y otro, situado en los inicios de la ruptura, a finales de los años cincuenta.

Reconstrucciones. Conclusiones del capítulo

Puede afirmarse que la característica común a las obras investigadas reside en su carácter efímero y en la propuesta radical que supusieron para la época en la que fueron concebidas: vivenciar a través del arte una experiencia del tiempo presente. En ese sentido, volver a estas producciones a partir de material documental, de archivo o testimonios, entre otros recursos museográficos, puede acercar a los espectadores al espíritu, a la idea y a la intención original de las obras. Sin embargo, al reconstruirlas materialmente, el foco está puesto en la objetualidad, cuando justamente se trata de propuestas trabajadas alrededor de la conceptualización o de la desmaterialización de la obra de arte.

Las tres obras presentaron elementos de ruptura para la época. Por este motivo nos preguntamos: al ser reconstruidas materialmente en su totalidad, ¿se recupera también su esencia disruptiva? Cuando la intención de los artistas al crear las obras mencionadas fue tan clara en ese sentido y ha sido también ampliamente estudiada y documentada, es posible plantearse si el hecho de reconstruirlas materialmente no trabaja en dirección opuesta a su espíritu original (*original*, en su acepción de origen y de innovación). En su escrito *La simulación en el arte*, Jean Baudrillard (2005) caracteriza el arte contemporáneo como “prótesis estética”, es decir, lo califica peyorativamente como un artificio. Nos dice que el arte solía ser un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, mientras que hoy no es más que una sustitución artificial (20).

La gente se queja de la comercialización del arte, de la mercantilización de los valores estéticos, de que el arte sea un mercado, y con toda razón, pero en mi opinión no es eso lo esencial y además es un asunto muy viejo. Mucho más que a la comercialización del arte hay que temerle a la estetización general de la mercancía. Mucho más que la especulación, hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa de museografía de la realidad, la inmensa empresa del almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual. (19)

Es interesante reflexionar en esta línea acerca del rol de los museos y del lugar que allí ocupan las reconstrucciones. Volviendo a una de las preguntas del inicio de este capítulo, tendiente a pensar el tiempo presente y un reiterado retorno al pasado, Reynolds comprende el fenómeno de lo *retro* como aquello que está vinculado a un tiempo anterior inmediato, diferenciándolo así de lo histórico y de las antigüedades.

Este tipo de retromanía se ha convertido en una fuerza dominante en nuestra cultura, hasta el punto de sentir que hemos alcanzado algún tipo de punto de inflexión. ¿La nostalgia está deteniendo la capacidad de nuestra cultura para avanzar, o estamos nostálgicos precisamente porque nuestra cultura ha dejado de avanzar y, por lo tanto, inevitablemente miramos hacia tiempos más trascendentales y dinámicos? ¿Pero qué pasa cuando nos quedamos sin pasado? ¿Nos dirigimos hacia una especie de catástrofe cultural y ecológica, cuando la costura de la historia del pop se agota? Y de todas las cosas que sucedieron en la última década, ¿qué podría alimentar las locuras y las modas retro de mañana? (2011: 13-14)

El autor se refiere precisamente al *revival* de la cultura pop, a la que caracteriza siguiendo su exhortación a “estar aquí ahora”, “vivir como si no hubiera mañana” y “deshacerse de los grilletes de ayer” (2011: 18-19). A partir de esta idea, podemos arriesgar que tal vez exista la ilusión, por parte de quienes llevan a cabo reconstrucciones materiales de obras efímeras, de estar recuperando el sentido inicial de aquellas producciones. En los casos de estudio del presente texto, se plantean recreaciones de obras que supusieron de algún modo un antes y un después, o que, en palabras de Alain Badiou, implicaron un *acontecimiento*.⁴

El arte de recreación es al mismo tiempo una extensión de y una inversión de la performance, la cual se basa en ser un evento por definición. La performance es toda ella “aquí y ahora”. Sus componentes incluyen la presencia corporal de los artistas, una locación física y su duración: es una experiencia por la que se tiene que pasar. El poder de la performance está ligado a su condición de efímera: no se puede reproducir, recopilar ni ingresar al mercado del arte, y cualquier documentación incidental que deje no sustituye haberla visto en persona. La recreación es como una forma espectral de la performance: aquello de lo que el espectador sea testigo nunca logra del todo una presencia completa o una noción de presente. La cualidad definitoria del arte performático es que ocurre en tiempo real, pero con las recreaciones, el tiempo está dislocado. (Reynolds, 2011: 54)

⁴ El acontecimiento, según el filósofo francés, implica una verdadera ruptura con respecto a una situación estructurada o a un mundo. El acontecimiento es el advenimiento mismo del vacío, de la nada para la situación. La nominación del acontecimiento es aquello que posibilita el surgimiento de una verdad.

Esta cita, aunque refiere a la *performance*, aplica perfectamente a los casos aquí trabajados. El componente efímero de cada uno de ellos no tuvo que ver con el azar o con cuestiones políticas (censura, destrucción).⁵ Si la elección de los propios artistas, herederos o curadores se enfocara en la recuperación documental de las obras, tal como señalamos, la percepción y el entendimiento por parte de los espectadores actuales podría asimilarse con más cercanía al sentido de las obras originales.

Al hacer alusión a “la revuelta posmodernista”, Jameson señala que sus características ya no ofenden a nadie y que sus expresiones son recibidas con complacencia, han sido institucionalizadas y forman parte de la cultura oficial de la sociedad occidental (1984: 19-20). Aunque este razonamiento pueda ser discutible en algunos casos, si se incluyeran en la hipótesis de Jameson las recreaciones contemporáneas de obras que eran parte de la “revuelta posmodernista” –como las aquí trabajadas–, podríamos coincidir en que estas propuestas ya no sorprenden a nadie, al tiempo que gozan de estatus institucional.

Por su parte, al problematizar las características de las obras contemporáneas, la historiadora del arte Martha Buskirk se pregunta si el trabajo de autoría reside en el objeto material o en los planes e instrucciones para su realización (2003: 26). Al abordar más concretamente las reconstrucciones de obras, la autora dice:

La historia del arte está llena de ejemplos de artistas que vuelven y reinterpretan sus ideas tempranas. La pregunta, entonces, es qué constituye la diferencia entre

⁵ Un ejemplo de reconstrucción actual de una obra cuyo paradero se desconoce es el caso de la instalación *Manos anónimas* (1976), del artista argentino Carlos Alonso. La obra había sido realizada originalmente para la muestra *Imagen del hombre actual*, que tendría lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 1976, pero que fue suspendida a raíz del golpe militar. La instalación perdida se reconstruyó cuatro décadas después a partir de la única fotografía disponible de la obra y de la memoria del artista. *Manos anónimas* ingresó al patrimonio del Museo en 2019, como donación de Carlos Alonso, y fue exhibida ese mismo año en la muestra del MNBA *Carlos Alonso. Pintura y memoria*. En 2022, la instalación formó parte de *Escenas contemporáneas. Recorridos por la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. Arte argentino 1960-2001*, que tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner.

una reinterpretación y una simple repetición. Las costumbres del mundo del arte, direccionado por un mercado basado en la rareza y que insiste en la distinción entre una obra de arte única y una obra producida por ediciones. La convención de la edición limitada desarrollada como respuesta a la multiplicidad inherente a la reproducción mecánica, en oposición a la supuesta singularidad del original pintado a mano. Para obras que, aparentemente, podrían ser duplicadas, la autorización del artista proporciona la diferenciación más significativa o límite a la producción. Dado el imperativo del mercado de controlar las copias múltiples, la existencia de más de una versión autorizada de una obra puede tener consecuencias significativas. (30)

En este sentido, podemos afirmar que, en nuestros tres casos, no hay ninguna duda acerca de cuáles son las obras originales y cuáles las reconstrucciones. Sin embargo, es posible problematizar el carácter de las reconstrucciones, cada una de un modo específico. La obra de Peralta Ramos presenta dos reconstrucciones que no se realizaron de modo fiel, más allá de que se hayan utilizado bocetos y fotografías de la pieza original. En un caso se trató de una escultura/objeto erigida como monumento y emplazada en la vía pública, respondiendo a una intención conmemorativa de la figura del artista. En el caso del proyecto del Malba, tampoco se respetaron las dimensiones reales de la obra, ni fue reconstruida en su totalidad. En ninguna de las versiones fueron incluidos el cuadro, el obelisco y la alfombra que completaban la instalación original. En el caso de *La Menesunda*, ya a partir de su nuevo título, *La Menesunda según Marta Minujín*, se indica en la actualidad la autoría exclusiva de Marta Minujín. Este dato, independientemente de la precisión con la que se haya llevado a cabo la reconstrucción material, da cuenta de que se trata de una obra otra. El mural de Kemble, único caso de los analizados que se constituyó como un encargo a su autor por parte de una institución no artística, puede ser el ejemplo de reconstrucción fiel más certero de los tres. Se respetaron las dimensiones, la metodología de trabajo e incluso el sitio de emplazamiento (aunque esto último haya sucedido de algún modo por casualidad).⁶

Podemos concluir entonces que las reconstrucciones materiales abordadas en esta tesis, con excepción, por el momento, del mural de Kemble, son presentaciones de nuevas

⁶ Ver en el anexo las entrevistas a Julieta Kemble y Javier Villa.

obras o versiones libres de las originales, a partir de una mirada curatorial y artística sesgada o, por lo menos, arbitraria.

2. El caso de *La Menesunda*

Y no entendimos nada. No podemos concebir que una institución como la “Torcuato Di Tella” y un señor como Jorge Romero Brest se han prestado para “apañar” esto que no es un espectáculo, que no es nada. Hablamos con gente que salía. Todos nos dijeron que sentían una sensación de vacío, de incompreensión. Si este “espectáculo” fuese un parque de diversiones (aunque sería bastante aburrido) no lo criticaríamos... Aparte de ellos, los organizadores (señorita Minujín y señor Santantonín) parece que con su “creación” nos estuvieran subestimando.

(“‘Algo’ para locos o tarados”, 1965)

Aproximación al Instituto Di Tella. Crónica: creación e historia, *La Menesunda*, 1965

El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) nació en 1958 a modo de fundación moderna, tal como señala John King, siguiendo el modelo de financiación corporativa estadounidense. En este sentido, la institución contaba con cierta independencia respecto de la empresa Siam, de la cual se desprendía, y de su junta directiva.

Aunque la Fundación se creó en 1958, no se formuló ningún programa claro para el Instituto, excepto que trabajaría como institución de investigación independiente (alejada de las presiones de la Universidad), en el campo de las ciencias sociales y las artes. (King, 1985: 41)

En el marco de las exhibiciones del Centro de Artes Visuales (CAV) del Di Tella, desarrollaron sus proyectos numerosos artistas considerados en la actualidad representantes destacados del arte argentino de los años sesenta. Fue en el inicio de la década cuando se comenzó a implementar el programa del ITDT, que consistía en un premio anual para artistas nacionales e internacionales, con posterior adquisición monetaria de las obras ganadoras. Las actividades impulsadas tenían como fin contribuir a la difusión y promoción de las artes visuales mediante el desarrollo de vínculos con el extranjero, por medio de becas en el exterior para los artistas galardonados en el

certamen y la participación de críticos provenientes de otros países. A partir de 1963, el CAV comenzó a funcionar en la calle Florida 936, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. Desde ese entonces y a través de los sucesivos premios, la postura institucional fue claramente favorable a las producciones artísticas novedosas, como aquellas vinculadas con la emergencia del arte pop y del arte objetual, el *happening* y las ambientaciones, entre otras. Detrás de este proyecto se encontraba la figura de Jorge Romero Brest, quien, tras renunciar a la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1963), fue convocado para encabezar el CAV. Durante su gestión, el Di Tella fue centro de confluencia de artistas de avanzada locales y extranjeros, que encontraron allí el respaldo y el incentivo ausentes en el resto de las instituciones hegemónicas. El CAV contaba con importantes recursos económicos, lo que permitía desarrollar el premio anual y exposiciones no solo de arte novedoso para la época, sino también de expresiones más tradicionales. El ITDT poseía, además, su propia colección de arte, que era exhibida una vez por año. El Premio Di Tella de 1964 fue concedido a Marta Minujín y Emilio Renart por obras que, en palabras de Andrea Giunta, “invadían el espacio íntimo del espectador, sus valores, su moral e, incluso, lo que comprometía su propio cuerpo” (2008: 161). Las obras cinéticas de Julio Le Parc también fueron premiadas. Sus características más importantes consistían en centralizar la figura del espectador, apartándose de la contemplación pasiva y apostando a una participación y percepción activas.

Antes de la creación de *La Menesunda*, Rubén Santantonín y Marta Minujín realizaron una serie de obras con investigaciones e intereses similares, lo que finalmente los llevó a trabajar de forma conjunta en 1965. Ambos artistas compartían la búsqueda de un corrimiento de la noción de arte contemplativo, para ser colgado en las paredes de una institución artística, mirado y admirado por el espectador. La obra de Santantonín estaba atravesada por el existencialismo sartreano y por la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty. Estas influencias y fundamentos filosóficos lo impulsaron a crear obras como las “cosas”: “Santantonín llamaba ‘cosas’ tanto a los relieves que realizaba en cartón como a las formas que suspendía, con alambres o hilos, del techo” (Giunta, 2008: 132). En dichas propuestas, el artista ponía de manifiesto el alejamiento

del canon, y dejaba de lado las nociones formalistas de composición, línea, forma, color y también las de contenido. Lo que importaba era la existencia y presencia de la “cosa” en sí. “La no durabilidad, la no permanencia, la no conservación, eran una parte importante de su programa. Sus ‘cosas’ querían actuar en la realidad como pura materia transformadora” (Giunta, 2008: 134). Este podría considerarse el punto de contacto con Marta Minujín, quien venía trabajando con sus colchones desde la época en la que había residido en París. En esa ciudad realizó su primer *happening*: la quema en su *atelier* de toda la obra producida hasta el momento, antes de su vuelta a Buenos Aires en 1963. Ambos artistas trabajaban con la materialidad para acentuar la temporalidad. Sus obras no estaban pensadas y diseñadas para perdurar en el tiempo, sino para ser vividas en su presente. Así, con *La Menesunda*, el foco estaba puesto en vivir el arte como experiencia activa y sensorial. La ambientación fue presentada en el Instituto Di Tella, en 1965, y realizada en colaboración con los artistas David Lamelas, Floreal Amor, Pablo Suárez, Leopoldo Maler y Rodolfo Prayón. Sobre su nominación, María José Herrera (2014) explica:

Toma su título del vocablo lunfardo que significa lío, desorden, mezcla, todas las cualidades que Minujín reconocía en la ciudad y la cultura urbana contemporáneas. La obra fue muy popular y extensamente visitada. [...] Un arte de participación, con centenares de personas haciendo fila para ingresar, dejó en claro que la obra plástica de los 60 era una experiencia que debía ser vivida, y en este sentido arte y vida parecieron confluir. (155)

La Menesunda consistía en un recorrido polisensorial donde el espectador tenía que atravesar distintos espacios y obstáculos. Antes de comenzar el recorrido, un guardia daba al público las instrucciones para la primera parte de la experiencia. Podían ingresar de a ocho personas por vez. El inicio consistía en atravesar una silueta de acrílico rosa recortado, a modo de puerta de ingreso, para luego subir una escalera y llegar al primer ambiente. Allí el público se encontraba con televisores empotrados en las paredes, que reproducían la imagen del visitante gracias a la utilización de un circuito cerrado de

cámaras. De entrada, esta propuesta causaba impacto. La televisión comenzaba en aquel entonces a formar parte de la vida cotidiana y doméstica, pero verse reflejado en un aparato al visitar una exposición de arte era una situación inédita para la época. Se pasaba luego a una habitación donde se habían dispuesto una cama matrimonial, muebles, tapices, un ventilador, un equipo de música. Una pareja de actores, metida en la cama (ella con camisón, él con su torso desnudo), podía estar charlando, leyendo el diario, fumando o escuchando música de los Beatles. El espectador se veía obligado a pasar por al lado de la cama, muy cerca de los actores. Este momento de la experiencia fue el que más escandalizó tanto al público como a la prensa, y suscitó comentarios publicados en los medios gráficos locales. Al salir de la habitación, se bajaba nuevamente al primer sitio de ingreso, donde se encontraba un túnel de neón, que emulaba la ciudad, con sus luces y estímulos visuales. Se volvía a subir para descender a la siguiente ambientación: un interior con paredes rosas cubiertas por completo de maquillajes e implementos de belleza femeninos. En este ambiente el espectador era recibido por dos mujeres, una maquilladora y una masajista que ofrecían sus servicios. Al salir de allí, se ingresaba a una canasta giratoria recubierta con lona de PVC de colores (azul, amarillo, rojo, verde y negro), que debía ser accionada por el espectador, girándola hasta que permitiera la salida al siguiente ambiente. Este era una especie de laberinto recubierto por tubos cilíndricos blandos de polietileno, que se asemejaban en su forma a intestinos. A medida que se avanzaba por este espacio, el techo iba acercándose cada vez más al piso, hasta llegar a un orificio por donde el espectador podía asomarse y ver la proyección de escenas de paisajes de la película *A summer with Monika* (1953), del cineasta sueco Ingmar Bergman. Al salir de aquí se volvía al canasto y, luego de girarlo, se ingresaba en un pasillo de piso blando que dificultaba el andar, con paredes recubiertas de pequeños pedazos de goma espuma, con mirillas que mostraban una cabeza gigante de mujer (que también podía observarse desde el interior de la sala de maquillaje). Al final del pasillo se pasaba por una pequeña puerta a una diminuta sala que olía al consultorio de un dentista y que tenía un dial de teléfono enorme. La instrucción para el espectador era descubrir qué número marcar para poder salir de aquel espacio (lo que generaba cierta desesperación y claustrofobia en algunos

de los participantes). Una vez descubierto el número, se accedía a un pequeño ambiente que emulaba ser el interior de una heladera Siam, con baja temperatura. Luego, había que pasar a un ambiente con poca luz, del que colgaban numerosas bolsas cilíndricas alargadas de diferentes texturas, con las que el público chocaba inevitablemente mientras caminaba. Se llegaba después a la última parte de la ambientación, una habitación con paredes de espejos, olor a fritura, el piso repleto de papel picado y ventiladores, que se activaban cuando el público ingresaba en una cabina de acrílico ubicada en el centro de esta sala. El papel picado volaba entonces por toda la habitación y cubría al visitante, que tras esta experiencia salía de la obra.

Marta Minujín señaló el carácter de democratización del arte como uno de los puntos clave de la experiencia:

Ahora, para mí la importancia de *La Menesunda* [...] [radicó en] traer a 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 elitista. (Minujín en Noorthoorn, 2010: 26)

***La Menesunda según Marta Minujín* en el MAMBA. Reflexiones acerca de lo museable y la reconstrucción**

La Menesunda fue una reacción contra la pintura, contra las galerías y los museos como centros de legitimación del arte. Por eso eligieron presentarse en el Di Tella: fue una ruptura con las tradiciones artísticas. [...] La pregunta es cómo reaccionará ahora el público. (Oybin, 2015)

En diciembre de 2014, la *Revista Ñ* del diario *Clarín* anunciaba la programación de los museos argentinos para el siguiente año: una de las exhibiciones sería la recreación de *La Menesunda*, por Marta Minujín, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). A partir de este anuncio y de la confirmación de la reedición, se comenzaron a trazar los lineamientos del presente trabajo, las preguntas que lo guiarían, así como la comparación entre la obra original y su reconstrucción.

En 1965, como se señaló, la realización de la obra fue de carácter colectivo. *La Menesunda* nació de la coautoría de dos artistas, Rubén Santantonín y Marta Minujín, pero además fue construida en colaboración con otros colegas. En contraposición a este origen, la recreación de 2015 se titulaba *La Menesunda según Marta Minujín*, lo que daba cuenta de un alejamiento del carácter colectivo original, al ubicar a Minujín como principal protagonista de esta reconstrucción (más allá de que en el catálogo y en la información brindada por la institución se aclarase cuál había sido la génesis de la obra de 1965). En el catálogo del MAMBA, se explica la elección del título:

... pone de relevancia el rol fundamental de Marta Minujín en la posibilidad misma de llevar adelante este ambicioso proyecto originalmente ideado y dirigido por sus dos autores. [...] el Museo de Arte Moderno asume las limitaciones que pueda presentar este emprendimiento y que bien podrían deberse a la falta de interlocución con Rubén Santantonín. (Noorthoorn, 2015: 9)

Para el proceso de recreación, el Museo contrató al arquitecto Fernando Manzone y al constructor Gerardo Peña –ambos del equipo de Marta Minujín–, quienes diseñaron la obra de acuerdo con toda la documentación existente –fotografías, videos y notas de prensa–, a la que se sumaron los recuerdos y precisiones de Minujín y de Leopoldo Maler y Rodolfo Prayón, artistas que colaboraron en la construcción original. Tanto en la comunicación institucional del MAMBA como en las entrevistas realizadas para el presente trabajo, y en los artículos periodísticos publicados a partir de 2014, se explicita una clara intención de recrear la ambientación del modo más fiel posible. Se expresa la voluntad de reproducirla con exactitud material, lo cual se comprueba en la producción y reproducción de los cosméticos de la época –Miss Ylang, una marca que no existe en la actualidad–, en la utilización de tecnología de los años sesenta (televisores, sistema de cámaras cerrado), en el respeto de las medidas que tuvo la obra original, en la estética de la habitación donde se encuentra la pareja acostada en la cama, así como también en sus peinados y maquillaje y en los de las maquilladoras de otro de los ambientes. Tal como indicó el curador Javier Villa al ser entrevistado para esta investigación:

En estas dos obras en particular en las que estás interesada,⁷ como que lo que se persiguió fue más un purismo, tratar de hacerlo lo más cercano a la versión histórica. *La Menesunda* es un tema, porque Marta estaba viva, Santantonín no, pero Marta sí. Y con Marta fue una batalla en ciertos momentos, porque es la artista, ¿qué le vas a decir, no? Y venía y decía “ese espacio es más grande”, “no, mirá Marta acá tengo 400 fotografías y estoy escalándola con el celu en mano, y esto y lo otro”. Pero viste, la memoria y el querer hacer todo más grandilocuente, y *La Menesunda* fue re científica, la hicimos toda a medida, escalando, equipos de gente estudiándola, estudiando todos los documentos, con Marta ahí obviamente ayudando. Marta a veces tratando de llevarla a otro lugar y nosotros “no, hay que volver a los documentos”. Y era interesante a nivel conceptual también porque *La Menesunda* es una obra que trabaja sobre el presente, sobre la actualidad. O sea, trabaja sobre la calle Florida en los años 60, los neones, el olor a papa frita, el negocio, la heladera, el negocio

⁷ Se refiere al mural de Kemble y a *La Menesunda*.

de maquillajes. Es como la calle Florida hecha un laberinto. Y claro, conceptualmente *La Menesunda* ahora es un viaje en el tiempo. Eso es lo que queríamos hacer, un viaje en el tiempo. (Villa, entrevista con la autora, 12 de diciembre de 2019)

A pesar de esta búsqueda de fidelidad, es posible mencionar ciertos elementos de la reedición que no coinciden con la propuesta original. Algunos de ellos son la presencia de cámaras de seguridad a lo largo de todo el recorrido, la existencia de pequeños pasillos negros con puertas a modo de salidas de emergencia dentro de cada ambiente, la ausencia de la fritura con aceite en vivo que aromatizaba el último momento de la experiencia y, por último, el agregado de una sala a la salida de la ambientación, en la que podía observarse el material documental de la obra original (fotografías, la película de Leopoldo Maler⁸ y planos). Estas diferencias respecto de *La Menesunda* de 1965 pueden pensarse a partir de distintos factores vinculados con transformaciones que ha atravesado la museografía con el correr de los años y el carácter de las instituciones que albergaron cada una de las obras. Al respecto, la curadora Sofía Dourron señaló que en la actualidad resulta imposible no pensar desde una institución en la seguridad del público, por lo que se deben incluir dispositivos como las salidas de emergencia y las cámaras de vigilancia. Por otro lado, las diferencias enumeradas tienen que ver con el contexto institucional en que las obras fueron realizadas. En 1965, el montaje tuvo lugar en un espacio de arte signado por su carácter experimental, el Di Tella, con la tutela intelectual de Jorge Romero Brest. En dicho contexto, la creación de la obra fue posibilitada por financiación proveniente del ámbito privado.

La Menesunda se inscribió en el marco programático del ITDT, centrado en la promoción y financiación de un arte rupturista, en detrimento de una lógica de exhibición museística tradicional (que dicha institución, sin

⁸ Película, 8' 09", 16 mm, blanco y negro, 1965.

embargo, conservaba). En una entrevista realizada por John King, la propia Marta Minujín destacó:

... no había nadie que le hiciese competencia. Porque fueron unos empresarios muy inteligentes que pusieron la plata y la pusieron con libertad y después los directores de los centros eran gente muy inteligente, por ejemplo Romero Brest, Villanueva, Ginastera, los de sociología; toda era gente que estaba en la investigación, en la experimentación. Entonces ellos le daban la plata a gente que estaba en la experimentación, no en lo clásico, no en lo viejo. En cambio ahora, el Museo de Bellas Artes, las galerías, es todo para lo viejo, ¿no ves que acá los famosos son los viejos arriba de los 70 años? [...]. (Minujín en King, 1981: 245)

Como contrapunto, en 2015, lo que ocurrió es que se llevó a cabo la recreación de una obra histórica (y no un acto de creación innovadora) en el marco del MAMBA, constituido bajo la estructura tradicional que dicho tipo de institución entraña. La obra se reconstruyó bajo la figura del curador y de su equipo –año inexistente, al menos con esta denominación–, que supervisó la producción material de la ambientación.

Esta diferencia institucional pudo verse reflejada en lo que concierne a la recepción por parte del público. En 1965, *La Menesunda* produjo un impacto importante en los espectadores por sus novedosas características, ya que la obra, como ambientación, implicaba su participación activa. El público debía adentrarse en ella, recorrerla e interactuar con los elementos que esta proponía: la presencia de actores, la posibilidad de ser maquillado o de recibir un masaje, la elección de por qué pasillos y ambientes adentrarse y circular, entre otras situaciones. Este objetivo de los artistas puede verse reflejado en las siguientes declaraciones de Santantonín: “... nos preocupa el espectador, no en trance de evasión. [...] Provocar en el participante una sensación inédita, tan inédita que él mismo tenga que crearle un nombre” (Santantonín en Giunta, 2001: 161). Obras como *La Menesunda* se insertaron dentro de una visión que pretendía unir arte y vida, mediante manifestaciones que priorizaban la experiencia por sobre la contemplación:

El arte de hoy es para ser vivido y no para ser observado, si se le quiere dar un sentido de reafirmación de la espiritualidad latente en el hombre. Hice muchos happenings antes de pasar a las ambientaciones. Intentan sacar al hombre de un medio que lo ha anquilosado, agrisado, llevándolo a situaciones vertiginosamente mudables y desconcertantes, pero también renovadoras para mostrarle que en lo mismo que lo aniquila está su salvación, si no se deja dominar por él. (“Marta Minujín vuelve a La Menesunda”, 1975)

Estas declaraciones de Marta Minujín están en consonancia con ciertos postulados de los pensadores franceses Guy Debord y Jacques Rancière en lo que refiere a un arte de participación activa. Debord analiza al sujeto de la sociedad de consumo de su época (los años sesenta), transformado de obrero/proletario, en lucha por conquistar el tiempo de ocio que el capitalista le negaba, en sujeto de clase media, sumido en la ilusión de no tener por qué luchar, ya que su tiempo de ocio estaba garantizado:

El espectáculo, entendido en su totalidad, es a la vez resultado y proyecto del modo de producción existente. [...] Es la médula del irrealismo de la sociedad real. [...] el espectáculo constituye el modelo actual de la vida social dominante. [...] Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente. El espectáculo es también la *presencia permanente* de la justificación, en tanto colonización de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna. (Debord, 1967: Tesis 6)

Debord planteaba que el sujeto como espectador se hallaba alienado, en una situación de contemplación y falta de vivencia y experimentación, lo que generaba que acabara por reconocerse en las imágenes dominantes, apartándose de su propio deseo. Rancière, por otra parte, retoma esta idea de alienación y problematiza la naturaleza del vínculo entre artista y espectador. En este movimiento, el autor no delega todo el peso de la emancipación en el espectador, en primer lugar porque no lo considera absolutamente pasivo ni acrítico, sino que traspassa también la responsabilidad al artista. En este

sentido, la propuesta de Rancière puede vincularse con la concepción de Hans Robert Jauss de la recepción estética:

Se define como un acto de doble faz que incluye el efecto producido por la obra de arte y el modo en el que su público la recibe (su “respuesta”, si se quiere). El público (el “destinatario”) puede reaccionar de maneras muy diferentes: la obra puede ser simplemente consumida, o además, ser criticada, puede admirársela o rechazársela [...] Incluso, el destinatario puede responder a una obra produciendo una nueva. [...] El productor es también un receptor. (Jauss, 1980: 34)

Podemos pensar, entonces, que *La Menesunda* de 1965 estaba en la línea de los planteos de Debord, y que los efectos que suscitó en la época dieron cuenta de la eficacia y pertinencia de la obra en dicho contexto histórico. Sin embargo, pese a que el dispositivo de la obra de 2015 es casi idéntico al de 1965, nos encontramos hoy frente a otro espectador y, por ende, frente a otro resultado. Apelando a herramientas de la teoría de la recepción, podemos afirmar que la obra no generó en 2015 el impacto que suscitó cincuenta años atrás, ya que, en el lapso temporal que medió entre una y otra, acontecieron diversas creaciones e innovaciones tecnológicas. El espectador actual está atravesado por las nuevas tecnologías, es un sujeto mediatizado, lo que implica que la obra no provoque en este los mismos efectos que causó la original en su público, atravesado por otra realidad.

Pensando en las diferencias que presenta la obra para un público de esta época, Villa remarcó:

Que la obra sea fiel históricamente para que lo que te sirva *La Menesunda*, por más de que no hable de las nuevas tecnologías como habló en ese momento - el circuito cerrado ahora a nadie le importa nada, viste pero en ese momento te veías en la tele y era “Ay, estoy en la tele!”- pero bueno, hacer una *menesunda* contemporaneizada (sic.) hubiese sido un desastre, fue hermoso viajar en el tiempo y entender una *menesunda*, en la que lo que vos puedas percibir es un viaje en el tiempo y entender lo que fue esa obra en ese momento. Y

fue una de las cuestiones más complejas que había, bueno había varias cuestiones complejas. (Villa, entrevista con la autora, 12 de diciembre de 2019)

Otro punto para tener en cuenta, como se mencionó, es la financiación de la obra. Mientras que en 1965 el dinero para realizarla provino del ámbito privado, en 2015, además de los *sponsors*, contó también con el Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.⁹ Cabe señalar que la misma gestión de gobierno que impulsa dicho programa de apoyo a proyectos culturales ha trabajado con Minujín en más de una oportunidad. Mencionamos algunos proyectos: el lanzamiento en 2015 del libro *Marta Minujín: Happenings y performances*,¹⁰ en marzo de 2014, la obra *Rayuelarte*, de Minujín, fue elegida por el Gobierno de la Ciudad para recordar a Julio Cortázar en el primer homenaje realizado al escritor en Francia; la *performance Perfume operation en Límite Sud* (2008), combinación de muestra y feria impulsada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y arteBA; la *Torre de Babel* (2011), llevada a cabo en la plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires, a través del Ministerio de Cultura porteño; el *Árbol de los deseos* (2015), escultura de la artista emplazada en la calle Florida, como parte de un proyecto del Gobierno de la Ciudad y la Asociación de Amigos de la calle Florida; la obra efímera *Ágora de la Paz* (2013), realizada en el marco del programa “Democracia 30+30. Una mirada al futuro”, del Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires; la recolección de libros por parte del Ministerio de Ambiente y Espacio Público del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para la reconstrucción de *El Partenón de libros prohibidos*, presentado en la Documenta de Kassel, Alemania, durante 2018, entre otras iniciativas.

⁹ *La Menesunda según Marta Minujín* contó con el apoyo de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires, con el banco Supervielle como aliado estratégico, con el *sponsor* de Citroën, la colaboración de la Fundación Andreani, Durlock, Alba, Gancia, Arte al Día, Interieur Forma, Knoll, Plavicon y Asociación Amigos del Moderno, y con *Clarín* y *Revista Ñ* como medios asociados.

¹⁰ El volumen está disponible, de forma gratuita, en <http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/marta-minujin-libro>

A propósito de la pregunta por lo reeditable y lo museable expresada en el título de este apartado, la comparación realizada entre la ambientación de 1965 y la de 2015 nos lleva a mencionar aspectos singulares del contexto de un museo a la hora de reconstruir una obra de manera fiel a la original. En principio, uno de los puntos fundamentales sobre el cual reflexionar es la intencionalidad con la que la obra pasada y la obra presente fueron realizadas. En el caso de la versión 2015 de *La Menesunda*, el objetivo institucional es sintetizado por la curadora:

Respecto de la conservación, la original duró quince días. Esta tiene que durar, no sé si para siempre, pero por lo menos los primeros seis meses, que va a estar en exposición, tiene mucho mantenimiento. Es un concepto distinto, y eso es lo que hubo que alterar de la obra para que pudiera ser exhibida. O sea, las únicas alteraciones tienen que ver con eso: con que se sostenga en el tiempo y con las reglas de seguridad, que antes no existían. (Dourron, entrevista con la autora, 26 de octubre de 2015)

Para Marta Minujín, en la actualidad, los museos muestran mayor apertura que en décadas pasadas. Consultada sobre las razones para reeditar su obra en una institución con las características del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, expresó: “No hay un instituto para hacerla, el MAMBA era lo indicado. La doné, y ya quedó históricamente en un museo. Además no tenía dónde guardarla, ni sabría qué hacer con ella, es muy difícil”. (Minujín, entrevista con la autora, 11 de noviembre de 2015)

A través de estas declaraciones, podemos inferir que la nueva *Menesunda* fue pensada para perdurar en el tiempo, a diferencia de la original, en la que este elemento no fue puesto en juego al momento de su creación. A comienzos de la década del sesenta, Marta Minujín apeló a una investigación artística encaminada hacia la desmaterialización de la obra de arte, en sintonía con un pensamiento que se distanciaba de entender las producciones artísticas como objetos-mercancía comercializables. Esto se expresó con claridad a partir de la quema de colchones que realizó en París durante 1963 y en la obra que produjo desde ese momento. A su vez, tal como señala Rodrigo Alonso (2010), la realidad económico-social de los artistas pop latinoamericanos fue un

factor determinante en las cualidades formales de sus obras, así como en el destino que estas tuvieron.

Los pops argentinos no exaltan el consumo o las marcas comerciales como sus pares norteamericanos, posiblemente porque no están incluidos por completo en ese universo. La precariedad de sus ingresos determina igualmente algunas decisiones prácticas, como el uso de materiales baratos e incluso efímeros: papel maché, cartón, trapos, yeso. La mayoría realiza obras monumentales que luego destruye ante la imposibilidad de venderlas o conservarlas; de ahí que gran parte de ellas solo existan en documentos, y a veces ni siquiera en esta forma. (29)

Esta caracterización aplica perfectamente tanto a las cualidades estético-formales de *La Menesunda* como a su ulterior desaparición.

En las palabras de Dourron citadas más arriba, la curadora menciona, como una de “las únicas alteraciones” a las que fue sometida *La Menesunda* de 1965, la preocupación por prolongar la obra en el tiempo. No obstante, según consideramos, esta alteración conlleva un cambio en el sentido total de la obra. Es posible que esta modificación corresponda a una lógica institucional, en la cual prima un interés y una necesidad por conservar una obra, que una vez donada al Museo, en este caso por la artista, se transforma en parte de su patrimonio. A través de esta acción, la obra podrá ser guardada cuando no esté exhibida o itinerar por otros museos e instituciones, tal como sucedió con *La Menesunda* de 2015, que fue presentada en el New Museum de Nueva York durante 2019. A la vez, la pieza se divulgará del mismo modo que cualquier bien patrimonial de carácter material. Podemos afirmar, entonces, que una obra que en su origen rompió con lo instituido, que se definió por su carácter vanguardista y que se llevó a cabo en el marco de un espacio que daba cabida a la experimentación, hoy, con su reedición, se consagra dentro del sistema del arte a través de su exhibición dentro del museo, al tiempo que se transforma en patrimonio de aquella institución.

Para concluir este apartado, queremos hacer hincapié en la terminología empleada desde el MAMBA en el catálogo de la exposición para referirse a la obra de Minujín. El término empleado fue el de *reconstrucción*, que, según la Real Academia Española, cuenta con dos acepciones: 1) Volver a construir; 2) Unir, allegar, evocar recuerdos o ideas para completar el conocimiento de un hecho o el concepto de algo (<http://dle.rae.es/?id=VUbdj3r>). La pregunta que se desprende a partir de esta definición es si resulta verdaderamente necesario llevar a cabo una reconstrucción material total de una pieza para poder evocar recuerdos de una experiencia artística pasada, o para completar el conocimiento y el sentido de la obra.

Dos veces ¿la misma obra?

A partir de lo expuesto, resulta necesario referir a la pregunta por el carácter de la reedición de *La Menesunda*. ¿Es posible la reedición de una obra cuya principal característica es la de haber sido ante todo una experiencia? El Museo de Arte Moderno de Buenos Aires presentó el proyecto en una publicación especial de cuatro páginas que circuló junto con el diario *Clarín*:

Hoy, cincuenta años después, *La Menesunda* se presenta en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires como testigo cultural de otra década y como culminación de una drástica transformación de los lenguajes artísticos. [...] La revisión y discusión de *La Menesunda* en la actualidad permite profundizar la comprensión de los procesos institucionales y estéticos que tuvieron lugar en el campo artístico de la ciudad y repensar las coyunturas político-económicas que dieron lugar a estos itinerarios. (Edición especial, 2015)

Ante estas declaraciones, es posible objetar en primer lugar que toda obra de arte puede definirse como una expresión de su época, antes que como testigo del tiempo en que fue concebida. Es en este sentido que las obras de arte son conservadas y exhibidas en los museos, lugares de resguardo de la memoria. Las obras de formato tradicional, como

pinturas, esculturas o fotografías, pueden ser revisitadas cada vez que se desee, ya que su soporte y su materialidad perduran a lo largo de los años. En este sentido Boris Groys remarca la diferencia entre las producciones artísticas “tradicionales” y las de carácter temporal:

Las obras tradicionales (pinturas, estatuas y demás) podían entenderse como basadas en el tiempo en la medida en que estaban hechas con la expectativa de que tendrían tiempo, incluso un montón de tiempo si iban a ser incluidas en los museos o en importantes colecciones privadas. Pero *el time-based art* no está basado en el tiempo en tanto fundamento sólido o perspectiva garantizada; por el contrario, es un arte que documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo, un carácter que marca su pura vida [...]. (Groys, 2014: 93)

La Menesunda como obra de arte fue una experiencia para ser vivida en ese presente de 1965. Fue representativa del camino del arte tendiente a la desmaterialización de las obras. Su carácter de ambientación y la despreocupación en aquel momento por su conservación dieron cuenta de un momento y de una corriente artística cuya concepción del arte se apartaba de una lógica de museo. De hecho, Minujín, en sus dichos acerca de la obra, tomaba la posta de una estética vanguardista, expresando una voluntad de romper con el arte tradicional, sus modos de producción y su contemplación pasiva.

Me interesaba más el hombre de la estación Constitución o de Avellaneda, que la élite sofisticada que iba al instituto. Hice *La Menesunda* y se difundió por televisión. La gente hacía cola para recorrerla, iba con la bolsa de la feria, con pollos y gallinas, era gente que nunca iba a la calle Florida. Yo decía: “¡Los museos han muerto!”, “¡Muerte a los cuadros y a las esculturas, porque a mí lo que me interesa es crear una obra de arte de participación masiva!”. Esto lo mantuve toda mi vida. Y durante ese tiempo me especialicé en happenings, es decir, en crear obras de arte en vivo: el artista crea varias situaciones simultáneas pero no sabe cómo van a terminar. (Minujín, Revista de Aerolíneas Argentinas, julio de 1983)

Nos inclinamos entonces por caracterizar *La Menesunda* original como una ambientación de carácter efímero, ya que lo único que quedó de ella fue la documentación que da cuenta de la experiencia. Como sostiene Elena Oliveras, con la aparición del arte efímero se produce un cambio en la relación habitual arte-tiempo: “... el arte se establece como existente al negarse como efímero, al afirmar su permanencia. Precisamente, el ‘escándalo’ del arte efímero reside en rechazar uno de los dos aspectos de esa permanencia: la que opera en el plano de la materia” (2009: 47). Si nos enfocamos en esta característica de la obra, surge la pregunta sobre qué es lo que se reedita hoy de *La Menesunda*. ¿La obra en su materialidad, como objeto? En principio, la respuesta sería afirmativa, dado que, como hemos señalado, una de las preocupaciones rectoras del proyecto del MAMBA y de la artista fue la de mantenerse por completo fiel a la que fuera la obra original, en un sentido estrictamente material. Ahora bien, ¿una reconstrucción de esta índole es contradictoria con los principios que rigieron su creación en 1965? Al respecto, María José Herrera sostiene: “... el significado original era mostrarte la conmoción de la ciudad, esa *menesunda*, esa mezcla de cosas, y a la vez mostrártelo en una experiencia de expansión de los sentidos [...]” (Herrera, entrevista con la autora, 20 de noviembre de 2015). Ese objetivo pudo tener un resultado concreto y efectivo en 1965, ya que la obra remitía a particularidades de la Buenos Aires de los sesenta y de la vida cotidiana de su época. El hecho de reproducirla de manera exacta cincuenta años después aleja la manifestación de este fin porque para los espectadores actuales ya no produce el mismo sentido. Completa Herrera:

Lo que se puede reeditar es la imagen de esa experiencia. Que la gente sienta lo que sintió cincuenta años atrás, eso es imposible de hacer de hecho, pero a su vez es imposible porque la genialidad de esa obra era mostrar el mundo contemporáneo y ese ya no es el mundo contemporáneo [...]. (Herrera, entrevista con la autora, 20 de noviembre de 2015)

En el mismo sentido opina Dourron:

No, la experiencia obviamente no es reeditable. La gente es distinta, pasaron cincuenta años. No hay manera de recuperar la experiencia como tal. Es imposible, hubiera sido imposible incluso diez años después, el contexto es otro. Justamente después de eso [de *La Menesunda*] comienza a haber otro tipo de experiencias, otro tipo de pensamiento sobre la obra como ambientación. Ya las había habido, pero experiencias menores. Hoy ya no tiene ese impacto y tampoco es el mismo contexto, o sea que tiene muchísimos pliegues en ese tiempo. (Dourron, entrevista con la autora, 26 de octubre de 2015)

Esta postura de la curadora deja ver que la recuperación de *La Menesunda*, como ya hemos planteado, se propuso y se realizó por considerarla una obra de alto valor histórico y una bisagra dentro de la historia del arte argentino. Esta recuperación hubiera podido darse a través de la exhibición de la documentación existente, y no necesariamente recreando la obra en su totalidad material. De hecho, esto había sucedido anteriormente en la muestra *En medio de los medios*, llevada a cabo por María José Herrera¹¹ en el Museo Nacional de Bellas Artes durante 1999, donde se evocó *La Menesunda* a través de su registro documental. Otro antecedente en esta línea fue la exposición de 2010 *Marta Minujín Obras: 1959-1989*, curada por Victoria Noorthoorn en el Malba. Allí se reprodujo un solo ambiente del recorrido (la habitación con la pareja en la cama), y se incluyó la documentación de registro histórico. Para justificar la recreación total, Dourron alegó que resultaba muy difícil entender cómo había sido realmente la obra a través de la documentación, que la presentaba de modo fragmentado y que no permitía recuperar la sensación completa del recorrido. Vale cuestionarse cuál es el sentido de intentar recuperar dicha sensación si, en efecto, eso es imposible. ¿Por qué no generar una sensación actualizada o adecuada a la experiencia actual? Boris Groys sugiere que el arte contemporáneo merece ser así denominado en la medida en que manifieste su propia contemporaneidad, en que se perciba como auténtico y capaz

¹¹ Muestra basada en su investigación “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del sesenta”, publicada en *Arte Argentino del siglo XX*, Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Buenos Aires, 1997. A su vez, en el año 2000, la muestra recibió el premio a la exposición colectiva de artistas argentinos otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA).

de expresar su presente (2014: 83). Remo Guidieri (1997), por su parte, refiere a la posibilidad de evocar aquello que ya no está presente a través de la memoria y del pensamiento, sin tener que recurrir o recaer en una ficción. Es interesante aplicar estas reflexiones a las prácticas curatoriales de recreaciones y recuperaciones de obras del pasado. En el caso de *La Menesunda según Marta Minujín*, se buscó que un espectador del siglo XXI reviviera el recorrido que pudo haber emprendido un espectador de la década del sesenta del siglo pasado. Esta voluntad, a nuestro entender, se ve truncada, ya que la obra como objeto artístico se nos presenta desactualizada en esta época. Sin embargo, consideramos que la operación de reconstrucción es acorde con las prácticas museísticas actuales que aspiran a revalorizar su patrimonio (su colección o incluso, como en este caso, las obras por adquirir).¹² De esta manera entran en juego aspectos que exceden el valor estético e inclusive histórico de la obra, aspectos propios de las problemáticas actuales del campo artístico. El museo no solo se rige por objetivos artísticos, educativos o sociales, sino que también entabla estrategias de promoción institucional y de gestión. Esto puede verse reflejado, por ejemplo, en la oportunidad que pudo implicar que se cumplieran cincuenta años de la creación de la obra, ya que este tipo de sucesos suelen generar interés por parte del público en general y de los medios de comunicación.

La reconstrucción objetual de la obra la aleja de su carácter vanguardista original: “... existirían objetos que están fetichizados no porque sean ya en sí mercancías, ni porque sean fetiches, o ex fetiches, sino fundamentalmente porque están producidos para ser museografiados” (Guidieri, 1997: 58). *La Menesunda según Marta Minujín*, a pesar de ser casi idéntica a la original en términos materiales, difiere en su sentido. Por eso concluimos que la obra exhibida en 2015 es una nueva obra y, por lo tanto, diferente a *La Menesunda* de 1965. Incluso, al ser consultado a este respecto y en relación con la doble autoría de la propuesta de los años sesenta, Javier Villa señaló que la ambientación

¹² Durante la inauguración de *La Menesunda según Marta Minujín*, se llevó a cabo el anuncio de la donación de la obra al MAMBA por parte de la artista.

de 2015 es “otra obra” de Marta Minujín, una reconstrucción “desde” la visión de la artista.¹³

¹³ Ver en el anexo la entrevista a Javier Villa.

3. Kenneth Kemble: el orden y la aventura

Así como hay artistas, que como Cézanne, dedican toda su vida a investigar sobre determinada ruta, hay otros que como Klee y Picasso, por su temperamento necesitan trabajar sobre varios caminos al mismo tiempo y lanzarse constantemente a la aventura. Kenneth Kemble, 1961 (2012: 42)

Kenneth Kemble (1923-1998), habitualmente considerado uno de los artistas más activos en los años sesenta, inició y desarrolló su producción en el ámbito de la pintura durante la década anterior. Comenzó sus estudios en 1950, con su primer maestro, Raúl Russo. En 1951, asistió a la Academia de André Lothe en París, pintor cubista y maestro de grandes artistas como William Klein, Tamara de Lempicka, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Raquel Forner, Bertrand Dorny, Marcelle Rivier, Henri Cartier-Bresson, Héctor Sgarbi y Robert Wehrin, entre otros. Durante esos años, Kemble también viajó por Europa, donde recorrió museos en Italia, España, Francia, Bélgica e Inglaterra.

En sus primeras obras de corte cubista, influenciado por la estructura y composición de su maestro Lothe, Kemble incursionó en dicha corriente. Realizó collages en los que incorporaba hojas de periódicos y revistas combinadas con fotografías, recortes de papeles o telas con diferentes motivos, además de pintura. Desarrolló también los clásicos estudios del cubismo de instrumentos musicales como violines o guitarras. En la misma época, tomó cursos de escultura con Ossip Zadkine.

Promediando la década del cincuenta, Kemble fue apartándose del cubismo académico y comenzó a incorporar, por un lado, materiales extraartísticos, como trapos rejilla, metales oxidados, chapas, madera. A la vez, empezó a titular sus obras, hasta ese momento presentadas como *sin título*, con lo que cambiaba y completaba el sentido de las piezas. Al respecto, Marcelo Pacheco (2000) señaló esta operación como un giro complementario a nivel conceptual, que marcaba una especial relación entre la imagen pintada o construida y la información o clave lingüística puesta en juego en el momento

de nombrar las obras. Pacheco también advirtió el acercamiento de estas obras a las experiencias de la abstracción francesa y estadounidense de los años cincuenta, que el artista había conocido en sus viajes (2000). Tal como señala el autor, los años 1956 y 1957 fueron claves tanto para la producción de Kemble como para el ámbito artístico argentino. En la misma dirección, y caracterizando la segunda mitad de la década del cincuenta y la década del sesenta, Ana Longoni y Mariano Mestman (2010) identifican tres grandes tendencias de la modernización del campo cultural. Los autores refieren en primer lugar a la creación de instituciones y al fortalecimiento de impulsos renovadores de las instituciones ya existentes. En segundo lugar, mencionan la emergencia de nuevos productores culturales, en general jóvenes, que radicalizaron el medio con sus propuestas estéticas y que escapaban así a las normas de consagración instituidas hasta el momento. Por último, señalan la aparición de un nuevo público, más amplio y ávido de novedad (41).

Para ejemplificar los postulados de Longoni y Mestman, podemos señalar que, en 1956, se crea el Museo de Arte Moderno (MAM), cuyo primer director fue Rafael Squirru, mientras que Jorge Romero Brest se encontraba al frente del Museo Nacional de Bellas Artes. El artista Alberto Greco realizó varias exhibiciones a su regreso al país tras dos años de viaje por Europa, gracias a una beca otorgada por el gobierno francés, y se exhibieron en Buenos Aires obras de Lygia Clark, Alfredo Volpi, Helio Oiticica, entre otros, que generaron impacto. Además, en 1958, se otorgó por primera vez el Premio Palanza a un conjunto de obras no figurativas del artista Juan del Prete.

Fue durante los años cincuenta cuando el informalismo entró en escena, y Kemble fue uno de los precursores de la inserción de esta corriente en el medio local. Andrea Giunta (2008) se refiere a Kemble como un artista extremadamente culto, cuya lengua materna era el inglés, por lo que pudo estar al tanto de las más recientes novedades internacionales. A su vez, no solo se dedicó profesionalmente a la pintura, sino que también se ocupó de reseñar la vida artística de Buenos Aires a partir de su actividad como crítico del *Buenos Aires Herald* (94).

La exploración de materiales no tradicionales, que permitió que ingresaran en el espacio del arte elementos de la realidad más inmediata, fue fundamental en el proceso de traducción y en las subversiones respecto de aquellos originales que se miraban en las revistas. [...] se generó un espacio de debate y de intensos intercambios entre los artistas [...] Kenneth Kemble rescató, con suma claridad, cuáles fueron los resultados de esta nueva dinámica, en la que partían de la obra de los artistas internacionales para terminar inspirándose el uno en el otro [...]. (94)

Las influencias principales del informalismo en Buenos Aires fueron las obras de artistas españoles como Antoni Tàpies o italianos como Antonio Burri. Además de Kemble, Antonio Berni, Jorge López Anaya, Luis Wells, Mario Pucciarelli y Alberto Greco, entre otros, experimentaron con estos materiales extraartísticos, con los que investigaron y exploraron las nuevas posibilidades y soluciones formales. Las obras de estos autores, además de estar compuestas por materiales de desecho, presentaban una gran carga plástica, gruesos empastes, manchas y, por lo general, una restricción cromática que variaba entre las tonalidades terrosas, el blanco y el negro.

Lo que paulatinamente se organizó fue una máquina productiva en la que los hallazgos de materiales y soluciones formales se intercambiaban, reproducían y superponían con tal intensidad, que pronto fue difícil saber qué provenía de la vanguardia europea y qué de ese laboratorio de experimentación que se había montado en Buenos Aires. (Giunta, 2008: 95)

En 1959, Kemble mostró sus obras junto con Enrique Barilari, Alberto Greco, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Wells, en la primera exposición informalista en Buenos Aires, *Movimiento informal*, en la galería Van Riel. Las pinturas allí exhibidas por Kemble presentaban un fondo blanco con grandes trazos en negro, a modo de enormes pinceladas. La segunda exhibición de este movimiento se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, auspiciada por Rafael Squirru.

En un comienzo, el informalismo no contó con adeptos, salvo algunas excepciones, pero hacia el final de la década del cincuenta y los primeros años sesenta, esta corriente ya

había sido incorporada al gusto porteño, y abundaron las exhibiciones de obras realizadas en esta vertiente.

Después de la irrupción del informalismo, todas las expectativas provocadas por esta tendencia se habían desplomado ante la profusión de empastes en tierras y marrones que podía verse en muchas galerías de Buenos Aires. El amaneramiento del gesto y las contenciones esteticistas, marcadas por el gusto conservador que dominaba en los coleccionistas, en el público y en muchos artistas de Buenos Aires, ahogaban toda aquella carga de violencia y dramatismo que sintetizaba la gestualidad matérica de los informalistas españoles o italianos. (Giunta, 2008: 128)

En sus obras, Kemble no solo trabajaba con la materialidad y la forma más “típica” del informalismo, sino que, como señalamos, exploraba las posibilidades que ofrecían el blanco y negro. El artista realizaba formas y trazos en negro, inspirados en la caligrafía oriental, siempre contenidos dentro de una estructura formal, de la que nunca se desentendió.

Mi interés por la capacidad expresiva del blanco y negro surgió de un artículo publicado en la revista *Art d'aujourd'hui* sobre una exposición itinerante que tuvo lugar en Europa y Estados Unidos en 1954, creo, denominada *Caligrafía abstracta japonesa*. Negro sobre blanco y nada más, las fotografías reproducían un mundo inconmensurablemente rico que no había sospechado pudiese existir. Las multifacéticas subdivisiones espaciales, la variedad de las direcciones y los ritmos, las sutilezas de contrastes y pasajes; del pincel mojado y tajante, del pincel seco y sutil señalador de pasajes tácitos, el contraste entre la nerviosidad o la dulzura de un devaneo sensible frente a la decisiva designación de una dirección me sorprendieron, me sedujeron y me inspiraron. (Kemble [1979] 2008: 126)

Aunque sus pinturas tuvieran una apariencia de espontaneidad, todas ellas partían de bocetos y estudios previos, que luego transformaba en obras de gran formato. El caso más representativo de este proceso fue el del panel monumental realizado en 1960 para la Exposición Internacional del Automóvil en la Sociedad Rural Argentina. “Era un signo negro, tenso y contundente, de 16 metros de alto por 20 de ancho (destruido), que simulaba ser un gesto espontáneo de la mano” (López Anaya, 2000: 3).

En la década del sesenta llegué a la conclusión de que no podía pintar más por dos razones. En primer lugar porque me gustaba pintar cuadros grandes, de 2 por 3 metros, y no sabía en qué sitio almacenarlos; en segundo término, por el precio de las telas. Empecé a trabajar con bocetos –cosa que ya había hecho en mi época de estudiante– y esos pequeños trabajos los archivaba en carpetas. De esta forma si yo necesitaba hacer algunos cuadros no tenía más que recurrir a las carpetas, elegir lo que me interesaba y ampliarlo, simplemente lo copiaba. Sigo trabajando de igual forma. (Kemble en López Anaya, 1987)

El mural en la Sociedad Rural Argentina, 1960

El mural realizado para la Exposición Internacional del Automóvil en la Sociedad Rural Argentina fue la versión a gran escala de una de las pinturas de la serie en blanco y negro que el artista venía desarrollando, con la particularidad de que su emplazamiento en la vía pública y sus grandes dimensiones posibilitaron que la obra fuera vista por una mayor cantidad de personas, lo que amplió el rango de llegada de su obra de manera similar a lo que sucedía con el arte mural, tradicionalmente figurativo.

Esta obra monumental no había sido concebida para perdurar en el tiempo, y fue desmontada una vez finalizado el período de exhibición. El mural de Kemble, que inauguró la década, parecía también dar cuenta de ciertos procesos que se venían dando dentro del campo del arte.

La segunda generación de la vanguardia plástica de los sesenta (la primera, la Nueva Figuración, se había consagrado en el Di Tella a comienzos de la década) incluía diversas expresiones ligadas al pop y a la experimentación con medios masivos, y se caracterizó por explorar planteos multigenéricos, a través de acciones de arte, experiencias, ambientaciones, happenings. En pocos años los jóvenes artistas pasaron de la pintura de caballete (abstracta o figurativa) a la construcción de objetos y luego al arte conceptual. (Longoni, 1993: 184)

Con su mural, Kemble no se apartó de la pintura, pero sí del caballete. Generó una obra con una voluntad de masividad o, si se quiere, de carácter más popular. Por otro lado, la

imposibilidad de conservar esta pieza debido a su tamaño y a los medios de guardado de la época encuentra su correlato en las experiencias que llevaría adelante un año más tarde, en la exhibición *Arte destructivo* (1961). Si bien a lo largo de toda su carrera se ocupó de llevar un registro de sus obras, Kemble también manifestó a partir de esta etapa un interés en torno a la problemática y poética de la conservación y destrucción en el arte. En la exhibición de 1961, que tuvo lugar en la galería Lirolay, Kemble participó junto con Luis Wells, Silvia Torras, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí y Enrique Barilari. Los artistas presentaron trabajos que eran producto de una investigación acerca de los efectos del ejercicio de la violencia sobre los objetos. Esta idea circulaba en el ámbito internacional, a través de propuestas de artistas como Gustav Metzger, Jean Tinguely o Arman. Sin embargo, la particularidad de esta exhibición residió en el trabajo colectivo: los artistas debatieron el concepto de la exposición y experimentaron grupalmente, para producir, por ejemplo, una banda sonora que se reproducía durante la muestra. En la galería podían verse pinturas informalistas agredidas, un sillón roto, paraguas perforados, una bañera, objetos recogidos del puerto, entre muchos otros, exhibidos en un diseño de montaje acordado entre todo el grupo de expositores. Esta exhibición, y el modo experimental y colectivo con el que se llevó a cabo, supone una coherencia con el interés que Kemble manifestaba acerca del trabajo en equipo y la importancia que otorgaba a los procesos de creación.

En su escrito *Arte destructivo* (1961), Kemble contextualizó el surgimiento de la muestra en relación con un brevísimos repaso por distintos sucesos, como la explosión de la bomba atómica en Hiroshima y las dos guerras mundiales, entre otros. Allí reflexionó acerca del arte, las pulsiones destructivas y su materialización a lo largo de la historia de la humanidad.

En mi caso tuve una curiosa reacción. Se me ocurrió que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre, esta agresividad reprimida en la mayoría de los casos pero siempre pronta a explotar nocivamente, en una experiencia artística totalmente inofensiva. Se me ocurrió pensar en lo que pasaría si un grupo de artistas se dedicase a destruir, a romper objetos u obras de arte, en vez de realizar su labor habitual. Es decir, prácticamente intentar el proceso inverso de la creación. ([1961] 2008: 49)

Resulta interesante también un pasaje del mismo escrito, en el cual refiere al orden vinculado a la destrucción: “Porque también en un proceso destructivo o de descomposición existe un orden; un orden difícil de entrever y explicar ya que obedece más que cualquier otro acto a las complejas leyes del azar –azar aparente, desde luego–”. Estas líneas condensan dos tópicos de la producción del artista, considerados centrales en la presente investigación: el proceso de creación a partir de bocetos, que da como resultado obras de aparente espontaneidad que esconden un orden, y el interés por la pulsión de destrucción del hombre, materializado en los procesos artísticos.

En un escrito posterior realizado para su muestra *Investigación sobre el proceso de la creación* (1966), el artista retoma el espíritu de estas ideas:

El orden y la aventura signan con idéntico rigor al hombre y su existencia. Porque si bien el devenir muestra su juego de creación y destrucción ininterrumpidamente, lo hace dentro del marco de posibilidades que le configuran inexorablemente los principios, las normas, los esquemas, los misterios, la gracia, los mitos, las aureolas [...]. ([1966] 2008: 54)

Más allá de que el artista nunca se desligó de su labor pictórica, sostenemos aquí que la destrucción de su obra mural (o su despreocupación acerca de destino del mural), su concepción y participación en el movimiento de arte destructivo, así como su especial consideración por el aspecto procesual en la creación artística, son signos que se corresponden con el surgimiento de las expresiones de vanguardia durante los años sesenta y con la tendencia a la desmaterialización en el arte que se gestó durante ese período. Ana Longoni y Mariano Mestman ubican a Kemble en el primer momento de emergencia de la vanguardia (1956-1961), en la periodización por ellos elaborada. Los autores caracterizaron este ciclo en relación con artistas que adherían al informalismo, y señalaron la exposición *Arte destructivo* como la puesta en escena culminante de las rupturas que este primer momento implicó con respecto a los cánones dominantes (2010: 56). También subrayan las operaciones de la vanguardia en relación con el público, que bien pueden aplicarse al mural de Kemble:

La vanguardia se propone alcanzar un público más amplio que aquella élite cultural seguidora de las innovaciones. La búsqueda de mecanismos para alcanzar un público más amplio es común a varias tendencias experimentales que plantean el abandono de museos y galerías, y la salida del arte a la calle, e incluso proponen involucrarse en medios masivos. (60)

A su vez, tal como señala López Anaya (2000), Kemble participó en varias experiencias *más allá de la pintura*. En 1963, integró la exhibición colectiva *Gato 63* en la galería Lirolay, junto con Carlos Alonso, Luis Wells, Víctor Chab, Jorge López Anaya, Luis F. Bénédict y Jorge Demirjián. Kemble presentó allí dos obras: *Buzón de recolección de fondos pro hogar para gatos desamparados*, un buzón donde la gente podía dejar mensajes dirigidos al artista, y *Apeadero para gato verde*, que consistía en una silla de hierro rojo con un almohadón del mismo color y pedía al espectador que evocara visualmente una presencia ausente cuyo único rastro era la referencia lingüística del título dado al objeto y a la exhibición (Katzenstein, 2004: 339).

... se trataba de proponer la oposición carmesí (visual)-verde (imaginario), colores aproximadamente complementarios en las teorías pictóricas usuales. Era el título el que creaba la asociación cromática, subrayando, de manera especial, el polo mental de la experiencia estética. (López Anaya, 2000: 11)

En septiembre del mismo año, con López Anaya, Barilari, Rogelio Polesello, Rómulo Macció y Antonio Seguí, organizó la exhibición *Pintura espejismo* en la galería Witcomb. La propuesta consistía en un recorrido por diversas instalaciones, conformadas por grandes habitáculos iluminados en su interior con pequeñas ventanas en diferentes alturas, a través de las cuales los espectadores introducían su cabeza “para verse reflejados en escenas que oscilaban entre lo erótico y lo preconceptual”. El recinto de Kemble apelaba a un sutil mecanismo de carácter conceptual. En la caja iluminada solo se veía un espejo rajado. Debajo de la ventana del habitáculo, un texto mecanografiado señalaba el sentido de la instalación. Era un monólogo lleno de irónicas referencias a las obras de sus compañeros y de acusaciones a los contempladores.

También se dejaba constancia de que Ernesto Deira había colaborado en la realización de la obra. El pintor neofigurativo, con la ayuda de un paraguas, había producido la rajadura del espejo (López Anaya, 2000: 11).

López Anaya apunta que, en la misma época en la que desarrolló estas experiencias, Kemble participó en la elaboración de la maqueta para el proyecto que luego se conocería como *La Menesunda*. Esta presentación no fue aceptada, pero es el precedente de la obra que luego llevaron a cabo Santantonín y Minujín.

La intervención de Kemble en estas propuestas da cuenta del interés y la preocupación del artista por los límites de la experiencia estética, los nuevos medios y materiales, en consonancia con la emergencia del arte conceptual y los problemas que atravesaban el campo artístico en aquellos años. Cabe señalar que, ya desde el propio movimiento informalista, se exaltaba el valor de lo efímero, y tal como señaló María José Herrera (2015), a través de pinturas monocromas, chorreaduras y materiales desgastados, se refería a la acción y al “aquí y ahora” de la filosofía existencialista.

El propio artista así lo expresó en un texto elaborado para el catálogo de su exhibición *Kenneth Kemble y el informalismo 1957-1962*, que se realizó en la galería Ruth Benzacar durante 1989. Allí indica el impacto que, en su opinión, tuvieron el movimiento informalista y las experiencias mencionadas, de las cuales fue impulsor y actor, en relación con los posteriores planteos del arte conceptual.

Tampoco hubiera sido posible la sorprendente riqueza y variedad de invención desplegada en el Instituto Di Tella por tantos jóvenes experimentadores, sin los ejemplos previos del Informalismo, de la muestra de Arte Destructivo, la del Gato, ambas en la Galería Lirolay, y la llamada Pintura Espejismo realizada en Witcomb, en donde se prefiguraron caminos que ya anunciaban el arte conceptual que todavía no tenía nombre. (1989)

Veinte años antes de estas declaraciones, Kemble ya formulaba cuál era la valiosa herencia del movimiento informalista en el prólogo del catálogo de la exposición *El informalismo*, realizada en la galería Fausto durante agosto de 1969. Dicha herencia se veía ejemplificada en el devenir de la obra de Greco, Wells, Towas, López Anaya, Barilari y Pucciarelli, en el espíritu inventivo y de liberación, vinculado al humor, la destrucción de la planimetría formal y la proyección del arte hacia la vida diaria (Kemble, 1969).

Reconstrucción, 2016

Para la reconstrucción del mural llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el curador Javier Villa y el equipo de la institución, junto a la hija del artista, Julieta Kemble, con motivo de la 25° edición de arteBA, se hizo hincapié en que el proceso se realizara siguiendo estricta y exactamente los planos y bocetos originales. La idea inicial para el emplazamiento de la reconstrucción era la fachada del museo. Frente a las imposibilidades técnicas de dicha propuesta, el emplazamiento elegido fue el mismo que el del mural original, aunque difirió el contenido de la exhibición dentro del predio: antaño automovilismo, feria de arte en la actualidad.

...en la actualidad transitamos un momento de trabajo revisionista de la historia del arte, no sólo desde la historiografía sino también desde la reconstrucción de obras y la exposición de archivos de artistas fundamentales en la historia del arte argentino. La reconstrucción del mural de Kemble es de gran relevancia para el patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires, ya que recuperamos una obra fundamental para entender los cambios en la pintura moderna hacia la contemporaneidad. (Villa en Villasmil, 2016)

Este mural fue caratulado como una *reconstrucción histórica* y, frente a esta decisión, surgen en el presente trabajo algunos interrogantes. En primer lugar, la cuestión de por qué se retoma hoy en día esta obra en forma de reconstrucción material total. A este

respecto fue entrevistado Javier Villa. El curador señaló que la decisión de reconstruir el mural surgió de su fascinación personal cuando encontró una fotografía de registro de la obra en el libro *Informalismo. La vanguardia informalista*, de López Anaya (2004).

Sentía que esa obra en particular explicaba mucho de la obra de Kemble, que completaba esa lectura. Entonces también me dio la sensación de que estaba bueno hacerlo desde un lugar historiográfico [...]. Creo que por ejemplo la obra que tenemos en el museo –yo estaba fascinado con esa obra– la puse en el centro de la exhibición *La paradoja en el centro*. Me parecía que si yo hacía para esta muestra un complemento, para explicar el problema del gesto desde este lugar, de 16 metros por 20 metros, se iba a entender la obra de Kemble desde este aspecto sumamente conceptual, bastante avanzado. Porque era arte público en 1960, un trazo, que después hará Lichtenstein más adelante, jugando con esta cuestión del tributo pero a la vez de la crítica y la ironía hacia el informalismo, ¿no? (Villa, entrevista con la autora, 12 de diciembre de 2019)

Además de este aspecto, Villa subraya la pertinencia de llevar adelante la reconstrucción en pos de visibilizar –o “acercarse a ese tipo de vivencias”– un aspecto del artista no tan conocido por el público. Por su parte Julieta Kemble, hija del artista, que trabajó junto con el Museo de Arte Moderno en el proyecto de construcción, señaló:

Es muy interesante rehacerlo, porque nosotros lo re-hicimos de una manera como él lo hizo en 1960, y de alguna manera la única diferencia es que el artista no está vivo. Pero lo hicimos casi de la misma manera, queriendo respetar la metodología, por eso es una obra que se puede rehacer las veces que sea, siempre y cuando el boceto se respete. El boceto es la obra de mi padre. (Kemble, entrevista con la autora, 14 de abril de 2020)

El mural da cuenta de las investigaciones y la exploración de un artista a través de diversos formatos expositivos, materiales y medios ajenos a la pintura tradicional de caballete (a la que su figura está habitualmente asociada). En ese sentido, resulta interesante retomar una obra como el mural, de tal “fisicalidad”, como indica Villa, para poner de relieve este aspecto de la producción y del pensamiento de Kemble, quien siempre intervino activamente en los debates del campo artístico de su época.

El curador también recalca el carácter de *gesto* del mural, que puede ser leído como el gesto mismo de la pincelada y como el gesto de llevar esa pincelada a una escala monumental.

Ocurre algo distinto con la reconstrucción del mural respecto de la reconstrucción de *La Menesunda*. De esta última experiencia, se cuenta con muchísima documentación visual, escrita e, incluso, fílmica. Fue una obra especialmente reseñada por la prensa y analizada por teóricos desde su aparición, dado el carácter rupturista que implicaba, y que luego devino mítica.

En el caso del mural de Kemble, la obra no contó en su época con la misma recepción y repercusión que la instalación del Di Tella, ni tampoco fue objeto de estudios tan cuantiosos. Sobre *La Menesunda* y su consagración como hito, Javier Villa explicó:

La Menesunda fue como un shock para la gente, “ah, ¿esto es arte? ¿Esto es una locura? ¡Una estupidez!”. Ahora no, ahora es la obra de arte consagrada y la gente hace la cola igual que la vez anterior también hacían la cola, pero ahora para ver una obra de arte consagrada. Entonces cambia el efecto, lo que siente el espectador, el porqué de la obra, por qué en este momento, pero las dos obras se mantienen fieles. Y eso es lo interesante, al hacerlo fiel lo interesante es cómo entender, diagnosticar los contextos de aparición y los por qué. (Villa, entrevista con la autora, 12 de diciembre de 2019)

En este sentido podemos señalar la pertinencia de la reconstrucción material total del mural de Kemble, dado que no existen registros documentales exhaustivos del mural más allá de algunas escasas fotografías, y porque el mural representa una faceta poco conocida e investigada de la labor de Kemble. Además de estos motivos, a diferencia de la obra de Minujín y Santantonín, así como de la obra de Peralta Ramos que abordaremos a continuación, el mural no fue una obra en la que lo efímero formara parte

de su esencia conceptual, sino material. La pintura mural había sido comisionada para un evento particular, tras lo cual fue desmontada. El hecho de que Kemble la llevara a cabo da cuenta de su ya señalado interés por incursionar cada vez más en la pintura de tamaño monumental. Por otro lado, que se tratara de una experiencia que no estaba destinada a perdurar manifiesta que el artista, además de trabajar en series y un cuerpo de obra constante y coherente alrededor de la pintura de caballete, también se aventuró en zonas para él inexploradas. Pero esto no significa que la ejecución de su pintura mural diera cuenta de una intención explícita de que la obra dejara de existir o desapareciese, como sí fue el caso de las otras experiencias analizadas en este trabajo.

4. Federico Manuel Peralta Ramos: *Nosotros afuera* (1965) y sus múltiples reconstrucciones

El asombro de Peralta Ramos y sus admiradores no tenía límites. A la firme convicción del creador del enorme huevo de que solo lo había rellenado con materiales de construcción fue cediendo rápidamente ante el increíble hecho: “algo” movía ese material, rebullía y quería nacer, insistía desesperadamente en librarse de la inmensa cáscara y salir vivo en pleno Salón Di Tella.

(“El enigma del huevo del Di Tella”, 1965)

Nacido en Mar del Plata, en 1939, Federico Manuel Peralta Ramos fue poeta, artista plástico, filósofo, cantor y actor. En 1957 comenzó la carrera de Arquitectura en la UBA, y a pesar que le quedaban solo diez materias para recibirse, no finalizó sus estudios. De formación autodidacta, ya que nunca asistió a un taller ni tuvo una educación artística académica, a partir de 1960 resolvió dedicarse al arte y viajar. Presentó sus primeros trabajos en una exhibición individual en la galería Rubbers. La historiadora del arte y curadora Clelia Taricco describe la experimentación y la materialidad de las obras que allí presentó:

Como soporte utilizaba papel o hardboard, previamente preparados, sobre los que volcaba el color, una combinación de óleo y aceite, que trabajaba con una hojita de afeitar o el mango del pincel, hasta lograr la textura deseada. Estas primeras obras –cercanas a la abstracción lírica–, trabajadas a partir de manchas de color intervenidas caprichosamente presentan unas imágenes con ciertas reminiscencias vegetales. (2003: 50)

En 1960, el artista participó de la Exposición Internacional de Arte Moderno, organizada por Rafael Squirru, con la que se inauguró la sede del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Un año después, y tras vender todas las obras de su primera muestra

individual, se presentó nuevamente en Rubbers, esta vez con piezas monocromas, con algo de incorporación matérica y cierta tridimensionalidad.

Paulatinamente las texturas comenzaron a cobrar un valor protagónico en sus obras y las composiciones buscaron un equilibrio no simétrico que las tornaba inquietantes. Con estos trabajos, a los que Germaine Derbecq llamó “Esculto-pinturas”, ya que la materia intentaba salir de la tela de manera muy tenue, expuso, entre el 2 y el 17 de diciembre de 1963 en la Galería Lirloy. (Taricco, 2003: 51)

En 1964, realizó una muestra en la galería Witcomb, para la cual preparó unos bastidores de grandes dimensiones que no pudieron ser colgados en la pared debido a su peso, por lo que se exhibieron apoyados en el piso y la pared. Como uno de los cuadros no pasaba por la puerta de la galería, Peralta Ramos lo serruchó y lo mostró cortado. De estas enormes pinturas no queda más que documentación fotográfica. Cuando fueron exhibidas en la galería contenían mucha carga matérica aún fresca, que cayó en el piso de la sala. Con el tiempo, fueron desarmándose completamente. Tal como señala Taricco, en la exposición de Witcomb pueden vislumbrarse los modos en que Peralta Ramos trabajaba, presentaba y concebía el arte. Con las pinturas todavía frescas en la sala, es posible advertir lo que luego será un proceso sistemático de desacralización de la obra, además de la incorporación del humor y del azar (2003: 51).

En 1965, Peralta Ramos fue becado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, junto con Rogelio Polesello, Ary Brizzi, Víctor Magariños D. y Pablo Suárez, para viajar a ese país durante cuarenta y cinco días, y recorrer museos y galerías. Antes de viajar, el grupo realizó la muestra *Cinco pintores jóvenes argentinos* en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Ese mismo año, el artista fue invitado a participar del Premio Nacional Instituto Di Tella, donde presentó *Nosotros afuera*, obra a la que nos dedicaremos en las páginas siguientes. Es posible pensar que esta instalación inaugura el estilo de sus producciones

posteriores, en una dirección tendiente al conceptualismo y la acción, en detrimento de obras de formato/objeto tradicionales.

En 1966, Peralta Ramos compró un toro en un remate de la Sociedad Rural con la intención de luego exhibirlo, operación que debió anular por no tener fondos. En 1968, obtuvo la Beca Guggenheim en la Sección Pintura. Con el dinero de la beca, Peralta Ramos llevó a cabo su obra, pero no del modo que la institución esperaba. El artista invitó a cenar a un numeroso grupo de amigos al Hotel Alvear con los fondos de la Beca. La historia ya es célebre y, como casi toda su producción, está cargada de misterio debido a testimonios que se contradicen acerca de quién estuvo o no estuvo presente en el ágape. Tras las quejas y el pedido de devolución del dinero por parte de la Fundación Guggenheim, Peralta Ramos respondió en una carta fechada el 14 de junio de 1971: “...en vez de pintar una comida, di una comida”. En 1971, presentó la exposición *Cuidado con la pintura* en la galería Arte Nuevo, en la que escribió el título de la exhibición sobre una pared en letras de gran tamaño. A partir de ese momento, realizó numerosas obras que consistían en frases escritas en bastidores, siempre apelando al ingenio, al humor, y sensibilidad que lo caracterizaban. En 1972 participó de la exhibición *El objeto es el sujeto*, organizada por Jorge Glusberg en el CAYC. Allí presentó la obra que había enviado al Salón Nacional ese mismo año y que había sido rechazada, que consistía en mostrarse a sí mismo como obra de arte. En 1974, tal como señala Feune de Colombi (2019) en la biografía coral del artista *Del infinito al bife*, Peralta Ramos encarna en una obra el dicho porteño “Te vendieron un buzón”. Mandó a construir una réplica de un buzón como el que estaba en la esquina del bar La Biela, y lo exhibió en la galería Arte Nuevo, donde se vendió. En 1986 realizó en el Centro Cultural Recoleta *La salita del gordo*: el artista, sentado en una especie de living, recibía a quien quisiera sentarse a charlar con él. Hay numerosas experiencias y anécdotas que dan cuenta del espíritu vanguardista de Peralta Ramos como artista conceptual que no solo se dedicó a mostrar arte en galerías e instituciones, sino que hizo de su vida arte.

Nosotros afuera, 1965

El año 1965 estuvo, ciertamente, repleto de sucesos en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, con Jorge Romero Brest a la cabeza. Allí se realizó *La Menesunda*; León Ferrari presentó al premio del instituto su emblemática obra *La civilización occidental y cristiana*, que fue censurada, y Federico Manuel Peralta Ramos mostró un huevo gigante de 2,6 metros de alto por 4,50 metros de ancho, que formaba parte de la instalación *Nosotros afuera*. Esta instalación estaba compuesta por un cuadro que se desplegaba a lo largo de casi toda la pared de la sala, un obelisco y un enorme huevo realizado en yeso, madera y metal que ocupaba prácticamente la totalidad del espacio de exposición. La pieza, terminada minutos antes de la inauguración, fue realizada *in situ* por el artista con ayuda de yeseros de SEPRÁ, el estudio de arquitectura de su padre, Federico Peralta Ramos. En la sala se colocó un telón para que el artista pudiera continuar trabajando sin ser visto hasta el momento mismo de la inauguración. Numerosos artículos periodísticos dieron cuenta del huevo de Peralta Ramos, ya que la propuesta suscitó sorpresa, rechazo e incertidumbre, no solo por parte del público, sino también de los artistas, como podemos ver a partir del singular testimonio de Luis Wells:

En 1965 tuve la desgracia de participar del Premio Di Tella con Peralta Ramos. Nos adjudicaron la misma sala. Yo presenté un techo escultórico que me costó muchísimo esfuerzo. Por su parte, él intentó hacer dos o tres veces el huevo, y como no le salía, vino el padre con una cuadrilla y se lo fabricaron. La sala estuvo dos semanas cerrada, entonces mi obra no se podía ver por ese maldito huevo, de modo que no tengo muy buenos recuerdos de Peralta Ramos [...]. (Wells en Feune de Colombi, 2019: 82)

Kenneth Kemble ofreció una sentida crónica en el *Buenos Aires Herald*, titulada “National Prize exhibition offers both new and traditional art”, acerca de cómo fueron los días de construcción del huevo en el Di Tella:

La conmoción era grande. Los obreros iban y venían. Se daban órdenes y contraórdenes que creaban más confusión. Entraban enormes paneles, algunos de los cuales se tornaban polvo apenas eran colocados. El yeso cubría el piso y

tornaba al aire irrespirable, solo algunos podían permanecer sin toser. Desesperación y desmayo estaban escritos en las caras de los organizadores de la muestra que veían que Peralta Ramos terminara su obra de arte en tiempo para la inauguración... Pero el creador del huevo más grande del mundo, Federico Peralta Ramos, trabajaba con una ostensible despreocupación. (Kemble, 1965)

El diario *El Mundo* también se hizo eco de la obra de Peralta Ramos, que, como se lee, suscitaba notas periodísticas de notable inspiración poética:

El comentado assemblage de F. Peralta Ramos, [...] había entrado en actividad de tal manera, que hacía peligrar no sólo la integridad de todo el Salón Di Tella, sino la de los mismos críticos que debían juzgarlo. En menos de treinta minutos frente al alelado jurado, el huevo cambió obviamente de forma, comenzó a temblar y a estremecerse levemente, motivado por fuertes y húmedas presiones que le hicieron perder, primero, el cascarón en grandes láminas, en medio de suspiros y sudores que estremecían a quienes lo contemplaban, luego estallaron grandes placas amarillento-verdosas de una materia presumiblemente fósil que sin duda no podía tolerar las presiones internas que alguna criatura embrionaria estaba creando desde adentro. (“El enigma del huevo del Di Tella”, 1965)

El huevo terminó por consagrarse como leyenda a partir de la acción final del artista. Al no poder retirarlo de la sala debido a sus dimensiones, lo destruyó con un hacha. De la instalación, solo han quedado las fotografías, las crónicas periodísticas y los testimonios de quienes estuvieron en la sala del Di Tella.

Reconstruir el huevo

En el año 2014, la curadora española Chus Martínez realizó la exhibición *We, The Outsiders* en la galería e-flux de Nueva York. El título de la muestra es la traducción al inglés del de la instalación de Peralta Ramos. La curadora presentó la reconstrucción parcial de dicha obra, junto con producciones actuales de artistas como la polaca Agnieszka Brzeżańska, el cineasta alemán Lutz Mommartz y el argentino Eduardo Navarro. En el texto de presentación, Martínez señala que la exposición gira en torno a la obra de Peralta Ramos, a modo de título y guión curatorial. Para Martínez (2014), el

huevo es el “microcosmos del espacio de creación al cual no podemos acceder inmediatamente, y silenciosamente reasigna e invierte nuestra comprensión de lo que está dentro y lo que está fuera de la conciencia y la creación”. Así:

Este huevo gigantesco marca más un comienzo que un final, pero también un momento en que el artista se declaró cansado del lenguaje. Solo él y él pueden decidir el significado de las palabras. Sin embargo, si sigue siendo el único que conoce el significado, todo el proceso puede terminar siendo un esfuerzo radicalmente solipsista. (<https://www.e-flux.com/program/64907/we-the-outsiders/>)

A su vez, con la inauguración de esta muestra, se anunció un “segundo capítulo” que tendría lugar en Buenos Aires al año siguiente. La segunda instancia se realizó en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) en 2016, con el título *La era metabólica*. El texto curatorial refirió, en particular, a la obra de Peralta Ramos, nuevamente pensada como núcleo de la exhibición:

La exposición gira en torno a la idea de vincular la obra *Nosotros afuera*, de Federico Manuel Peralta Ramos, con las investigaciones de Douglas Engelbart, el padre del hyperlink (hipervínculo). Ambos, alrededor de la misma fecha, a mediados de los años 60, se dieron cuenta del problema de la línea recta. No hay un comienzo y un final de frase que dote a las palabras de orden y sentido. Al igual que el hyperlink, el huevo es un monumento simbólico del final de toda línea recta, una forma elíptica que contiene todo tipo de energías curvas en continuo movimiento y que genera diversas conectividades entre materia orgánica, simbólica, estética y semántica: el origen de la vida. Una vida nueva con una lógica también nueva. El huevo y el hyperlink pertenecen a la misma familia, ambos son el anuncio de una forma distinta de navegar por el sentido de las cosas. (Martínez, 2015)

El criterio curatorial planteó que la obra se realizara del modo más parecido posible a la original, con la intención de que saturara el espacio y que tuviera forma de huevo. El

encargado de la gestión y coordinación de montaje del Malba, Mariano Del Verme, indicó que se utilizó un croquis y que la reconstrucción estuvo a cargo del artista Agustín Chausti (Del Verme, entrevista con la autora, 18 de septiembre de 2020). Sin embargo, el resultado final no contó con las dimensiones de la obra original, ya que se realizó en base al tamaño de la sala del museo. El acabado del objeto tampoco parece reflejar el de la pieza de 1965, ya que, en la versión de 2016, el huevo era de color blanco, con una textura y aspecto completamente uniformes. La obra original, por el contrario, al momento de su exhibición, ni siquiera había terminado de secarse. Finalmente, el huevo del Malba también fue destruido, ya que, por sus dimensiones, no pasaba por las puertas del espacio de exhibición. Consultado sobre si la intención de la reconstrucción era la de rehacer una copia histórica, Agustín Pérez Rubio, director del museo por ese entonces, señaló:

Sí, se consultaron los planos y medidas que nos dieron respecto a lo que se sabe de esa pieza tan misteriosa. Pero por supuesto que las formas de hacer son otras en estos tiempos, así que se intentó ser lo más fiel posible, aunque tampoco se sabe del todo cómo fue hecha en un 100%, si mal no recuerdo. (Pérez Rubio, entrevista con la autora, 24 de enero de 2020)

Otra de las reconstrucciones de esta obra fue la del “monumento” emplazado en 2014 en la Plaza Ginastera, lindera con la Plaza San Martín, como parte de un proyecto impulsado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y amigos del artista. La iniciativa fue aprobada en la Legislatura porteña en septiembre de 2014. En los comunicados de la web oficial de dicha institución, se informó sobre la autorización del emplazamiento de la “escultura”:

Una ley que permite el emplazamiento de la escultura denominada “Nosotros Afuera”, adaptada de la obra original del artista Federico Manuel Peralta Ramos, en el espacio verde situado entre la calle Florida y San Martín fue aprobada este jueves en forma definitiva. La escultura consta de una adaptación de la obra original compuesta por una pieza central con forma ovoide confeccionada en cemento con dimensiones máximas de 4,50 metros de alto por 2,60 metros de largo. El expediente iniciado por la diputada Lía Rueda (PRO) recuerda, entre sus fundamentos, que “Federico Manuel Peralta Ramos fue un destacado artista

plástico, performer, poeta y showman. Original, excéntrico, catalizador de corrientes artísticas, representante de la generación del Instituto Di Tella junto con prestigiosos artistas argentinos [...]. (https://www.legislatura.gov.ar/_post_old.php?ver=4002)

La réplica fue realizada por la empresa Indupag Sa, que en su página web provee información técnica que da cuenta del proceso de construcción (<http://www.indupagsa.com/obras.html>). Para este proyecto homenaje al artista, del cual su familia no formó parte, el gobierno porteño solicitó una réplica de mayor tamaño que la original. Al ser consultado a través de una entrevista telefónica para la presente investigación, un representante de la empresa señaló, por otro lado, que desconoce si se utilizaron los mismos materiales que en la versión del Di Tella. Sí pudieron indicarnos que, para el revestimiento, se usaron materiales específicamente aptos para el aire libre, y que, en este caso, recibieron el pedido de que el objeto tuviera una forma homogénea (entrevista con la autora, 18 de septiembre de 2020).

Respecto de las reconstrucciones del Malba y de la Plaza Ginastera, un artículo en la *Revista Ñ* del diario *Clarín* indicaba:

Una cuestión similar provocó el homenaje impulsado por un grupo de amigos del artista y llevado adelante por el secretario de Desarrollo Económico porteño, Miguel Chain. El mismo huevo, esta vez de concreto, será emplazado en la plazoleta Ginastera, entre la Plaza San Martín y el ingreso al edificio Kavanagh. Como sucede con toda obra que vaya a ser ubicada en la vía pública de manera definitiva, el proyecto debió pasar por la Legislatura. Su redacción –proyecto presentado por la diputada Lía Rueda– presentaba la contradicción que esta obra acarrea. Según el texto se trataría de una “escultura”, adaptación de la que se había presentado en el Di Tella. Cabe la pregunta: ¿Una escultura? ¿De quién? ¿De su grupo de amigos? ¿Del ministro Chain? ¿De la diputada Rueda? ¿Un monumento a vaya a saber qué en nombre del artista sin obra? (http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Crear-destruir-reponer-huevo_0_1219678059.html)

En la misma dirección, Pérez Rubio es crítico con respecto a esta iniciativa, que de algún modo parece subvertir el carácter de obra efímera y conceptual.

Hay muchas reconstrucciones o *re-enactments* que son pertinentes, siempre y cuando hayan sido pensadas como una pieza/objeto para que perdurara en el tiempo, cosa que la obra de Peralta Ramos no tenía. Por eso, soy muy crítico con la copia del huevo en concreto en la Plaza San Martín en Buenos Aires, pues esa no es la idea de la pieza. La obra era conceptual y efímera. (Pérez Rubio, entrevista con la autora, 24 de enero de 2020)

Tal como señala Agustín Pérez Rubio, las reconstrucciones del huevo llevadas a cabo por Chuz Martínez no fueron concebidas para perdurar, sino que, como cualquier copia de exhibición, fueron destruidas:

Cuando se produjo esa pieza, se hizo con la intención con la que Peralta Ramos la hizo, que era destruirla al final de la exposición. Si se hubiera dejado la pieza sería ir en contra de su propia esencia y radicalidad. Sería objetualizar y casi comercializar a nivel temporal con una idea y un evento que fue efímero en su temporalidad. (Agustín Pérez Rubio, entrevista con la autora, 24 de enero 2020)

Sin embargo, resulta cuanto menos paradójica la decisión de llevarlas a cabo, ya que tampoco se trata de lo que podemos catalogar estrictamente como copias de exhibición, sino que se trata de adaptaciones libres de la pieza. Son nuevos objetos diseñados según un guión curatorial y adaptados a los nuevos espacios expositivos, recreando -y no de modo fiel- solo un fragmento de la obra de 1965.

La figura de Peralta Ramos suscita un gran caudal de anécdotas por parte de los más diversos personajes del ámbito cultural porteño, así como de todo aquel que lo haya conocido. En este sentido, cabe mencionar la ya citada biografía coral publicada en 2019 por Esteban Feune de Colombi, titulada *Del infinito al bife*. Esta publicación da cuenta del actual interés y revalorización del artista, además de que, por su formato, es un acertado homenaje, ya que los diferentes testimonios recogidos permiten acercarse a esta por momentos inasible figura de la historia del arte argentino. Peralta Ramos no fue un artista del que haya quedado abundante obra material, y esto está estrictamente relacionado con su concepción del arte y el consecuente desarrollo de sus propuestas. En

el proyecto del artista, lo efímero y lo destructivo fueron líneas recurrentes que marcaron su concepción del estatuto de la obra. En ese sentido, las estrategias de reconstrucción analizadas irían en contra de las matrices de trabajo señaladas y, muchas veces, inclusive, en un sentido opuesto a la lógica que animó el desarrollo del artista. Se hace visible la paradoja de la reconstrucción material del huevo al ver la foto de Peralta Ramos destruyendo a hachazos su creación.

5. Las reconstrucciones: una perspectiva institucional

El mundo del arte

El *revival* que proponen los tres casos analizados, así como otras obras de los años sesenta reconstruidas tanto en la Argentina como en el ámbito internacional, supone un punto de partida interesante para analizar este formato exhibitivo. Las obras aquí investigadas fueron en su momento destruidas o desmontadas por sus autores, sin haber manifestado estos, en ninguno de los casos, la voluntad de que perduraran en el tiempo. En ese sentido, si cada manifestación artística o exhibición nace como expresión de su época, de su tiempo, ¿qué vienen a decir de nuestro tiempo estas reconstrucciones? ¿Cuál es el sentido que emerge de la decisión institucional y artística de una reconstrucción? ¿Cuál es, desde esta perspectiva, el rol del curador en la actualidad? ¿Qué puede discernirse de los lazos entre el mercado del arte, el auge del interés por los archivos y la gestión de los museos?

Para dar respuesta a estos interrogantes, tomamos en primer lugar la perspectiva de la teoría institucional del campo artístico de los críticos de arte y filósofos estadounidenses Arthur Danto y George Dickie. Este último publicó en 1984 *El círculo del arte*, libro donde definió la teoría institucional como una teoría contextual, que comprende las obras de arte como el resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional (17). A su vez, el autor propone una definición clasificatoria de la obra de arte, entendida esta como un artefacto, no en su acepción de objeto físico, sino abordando la artefactualidad como “lo hecho por el hombre”. A continuación, señala que la obra de arte posee un conjunto de aspectos que le han conferido el estatus de ser candidata de apreciación por alguna persona o grupo de personas que actúan y representan una cierta institución social (el *mundo del arte*). Dickie hace hincapié en que su definición es clasificatoria pero no evaluativa, es decir, no contempla el “valor” de la obra. A su vez, al referir al mundo del arte, lo hace en el sentido de “contexto”, como el trasfondo sobre el que se crea el arte (1984: 20).

El planteo inspirador y disparador para Dickie en lo referente a lo contextual en el arte es la elaboración propuesta por otro crítico y filósofo estadounidense, Arthur Danto, en su escrito *The Artworld* (1964). Allí, Danto analiza el caso de la obra *Brillo Box (Brillo Soap Pads)* [1964], de Andy Warhol, pieza bisagra del arte contemporáneo, en la que el artista presenta cajas de jabón para lavar ropa realizadas enteramente por él en madera pintada, que a simple vista no logran diferenciarse de las cajas de jabón que se compran en cualquier supermercado. Al respecto, Danto señala:

... el artista ha fracasado, real y necesariamente, en producir un mero objeto real. Ha producido una obra de arte. [...] Lo que finalmente hace la diferencia entre una caja de Brillo y una obra de arte que consiste en una caja de Brillo es, entonces, una cierta *teoría del arte*. Es la teoría que la hace entrar en el mundo del arte, y le impide reducirse a no ser más que lo que el objeto real es. (1964: 8)

Dickie retoma esta concepción de que, en determinados casos y en determinados momentos, es el contexto el que marcará el ingreso de una obra de arte/artefacto al mundo del arte. También adopta de Danto “... el argumento de que si hay dos objetos visualmente indistinguibles y uno es una obra de arte y el otro no, entonces debe haber algún contexto o marco en el que la obra de arte está encajada que explique los diferentes estatus de los dos objetos” (1984:22). A partir de este último punto, podemos reflexionar acerca de las reconstrucciones de obras de arte efímeras expuestas en el presente trabajo. ¿Es viable considerar estas reconstrucciones en particular como obras de arte? ¿Se trata de la misma obra de arte reconstruida o estamos ante meros artefactos/objetos físicos que remiten a las obras originales a modo de “maqueta” o símil? ¿Son las reconstrucciones *cosas reales* y no obras de arte como las originales? Siguiendo nuevamente a Danto, Dickie expone cuáles son, para el primero, las condiciones que impedirían que un objeto se constituya en obra de arte: la falsificación y el ser producto de un no-artista.

... una falsificación no puede ser una obra de arte porque una falsificación no hace una declaración, sólo la aparenta. La condición obstaculizadora

de no estar hecha por un artista resulta tener las mismas fuentes que las falsificaciones; los ejemplos que Danto propone –niños, chimpancés y falsificadores– resultan ser individuos que por una u otra razón, no hacen declaraciones con los productos que realizan. (1984: 37)

Por su parte, Danto arriba a dicho planteo a través de su afirmación de que una obra de arte lo es en tanto sea una declaración, es decir, que sea *acerca de algo*. El autor afirma, entonces, que las imitaciones no son obras de arte, ya que no son declaraciones, sino meras citas de declaraciones.

Dickie considera errónea esta conclusión de Danto: para él, una falsificación sería una obra de arte “de cuyo creador estamos o hemos estado equivocados”, y las copias serían obras de arte “poco imaginativas o muy poco originales” (1984: 44).

Los casos de obras aquí presentados, *La Menesunda* (1965), *Nosotros afuera* (1965) y el mural de Kenneth Kemble (1960), fueron contemporáneas de las *Brillo Box* de Andy Warhol (1964) y de las consiguientes conceptualizaciones elaboradas por Arthur Danto. En los tres casos, las obras fueron realizadas por los propios artistas, como colectivo o de forma individual, al igual que la pieza de Warhol. Sin embargo, algunos años después, con el auge del arte conceptual –y ciertamente en la actualidad– las obras de arte pueden poseer ese estatuto sin haber sido elaboradas manualmente por los artistas, pero sí conceptualmente, situación que no se contradice con la idea de Danto de obra como declaración.

A su vez, las propuestas analizadas comparten la condición de haber sido llevadas a cabo en la década del sesenta en la Argentina, en el marco del surgimiento, desarrollo y auge de la tendencia a la desmaterialización de las obras de arte. En todos los casos se trató de obras en las cuales la materialidad jugaba un rol importante en relación con la magnitud de los espacios donde se exhibieron: un extenso recorrido transitable, un mural de enormes dimensiones y una instalación que ocupaba e invadía todo el espacio de una gran sala. La doble naturaleza de las obras fue su contundente materialidad y la decisión de su posterior desmontaje y destrucción por parte de sus creadores una vez concluida la

exhibición, en consonancia con el espíritu de la época de escapar a la objetualización y mercantilización del arte, y priorizar la experiencia estética.

Tal como señaló Lucy Lippard en la revisión de su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966-1972* (2004), no mucho tiempo después de estas experiencias, los artistas promotores de la desmaterialización acabaron siendo representados por prestigiosas galerías y comercializando sus obras o los registros de las experiencias conceptuales-efímeras, transformados en obras de arte. Podemos entonces reflexionar acerca de la reconstrucción de obras de estas características a partir de algunos planteos del filósofo francés Jean Pierre Cometti (2015) en relación con la conservación de las obras de arte, entendidas estas como objetos *intencionales*. El autor refiere a la *intención* inherente a la obra de arte de la siguiente forma:

La primera es la del autor o del artista (que no se disocia del proceso de elaboración, por lo menos en cuanto las intenciones se modifican en el curso de un recorrido, de manera que ellas interactúan); la segunda es la del lector o del espectador (la lectura, como comprensión y como atribución de significaciones); la tercera es la del texto o de la obra, como se quiera; esta se determina según su supuesta independencia, es decir como en función de las significaciones que añade. (207)

Claramente, la intención de los autores de las experiencias aquí trabajadas fue la de no conservar las obras, siendo este punto parte y esencia de las propuestas. Podríamos pensar entonces que, en nuestros casos, se conjugarían la primera y la tercera categorización de intencionalidad de Cometti. En las reconstrucciones, la intención no pertenece a los artistas –salvo en el caso de Marta Minujín–, sino que responde a curadores y directivos de instituciones museísticas, herederos y funcionarios del ámbito cultural estatal y privado, personas a quienes Dickie categorizó como *presentadores*, que actúan como intermediarios entre el artista y el público. A su vez, la definición que propone Dickie para las obras de arte también comprende la noción de intencionalidad. Sugiere que una obra es un artefacto creado intencionalmente para ser presentado en el

mundo del arte. Su teoría, como el título de su libro indica, es una teoría circular, en la cual cada concepto propuesto es *flexional*.

El artista, la obra de arte, el mundo del arte y el sistema del mundo del arte son lo que llamaré “conceptos flexionales”. Entiendo que la expresión “concepto flexional” designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. Ningún miembro del conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. (Dickie, 1984: 120)

Siguiendo estos planteamientos, es posible afirmar que los casos aquí presentados pueden dar cuenta de la estructura y funcionamiento del mundo del arte y del círculo del arte en la Argentina, así como también de sus transformaciones y novedades en la actualidad. Si volvemos a pensar en los actores involucrados en las reconstrucciones abordadas, en términos de Dickie:

El trasfondo, según la teoría institucional, es una estructura de personas que desempeñan varios roles y que están comprometidas en una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia. [...] Dentro de esta estructura, algunas personas están al servicio de crear objetos para una posible apreciación por ellos mismos y por otros. En esta concepción no hay necesidad de que los objetos creados sean acerca de algo, aunque muchos de ellos lo sean. (1984: 43)

En relación con las conceptualizaciones de Dickie, Danto y Cometti, podemos concluir, por un lado, que en las tres reconstrucciones se infiere, en términos de Danto, el modo en que las nuevas obras se nos presentan como citas de la declaración original que supusieron en su tiempo las obras originales. Es claro que las reconstrucciones no son falsificaciones, en el sentido de que ningún actor del círculo del arte está intentando hacer pasar estas obras por algo que no son; no hay aquí una voluntad de engaño. No obstante, en palabras de Dickie, habría que reflexionar acerca de si se trata de propuestas poco imaginativas y con falta de originalidad.

Surge entonces la pregunta de por qué desde ciertos ámbitos del campo artístico local las reconstrucciones materiales de obras efímeras se presentan como necesarias para

revisitar o ponderar obras y artistas, cuando sería factible hacerlo, por ejemplo, a través de la exhibición y difusión de material de archivo. Las reconstrucciones de obras de estas características corren el riesgo de transformar lo que fueron gestos vanguardistas en gestos teñidos de cierta nostalgia conservadora.

A nuestro entender, la efectividad de reeditar experiencias se ve truncada, ya que las obras como objetos artísticos se nos presentan desactualizadas en esta época. Sin embargo, consideramos que la operación de reconstrucción es acorde a las prácticas museísticas de la contemporaneidad que aspiran a revalorizar su patrimonio (como en el caso de *La Menesunda según Marta Minujín* y el mural de Kemble). De esta manera, entran en juego otros aspectos que exceden el valor estético e incluso histórico de la obra, aspectos propios de las problemáticas actuales del campo artístico.

La reconstrucción material idéntica no garantiza una reconstrucción de su sentido. Estas reconstrucciones no sólo están lejos de producir los mismos efectos de las experiencias originales, sino que sus desarrollos desaprovechan la posibilidad de reflexionar acerca de las contingencias de nuestra época.

Los museos hoy

Dentro de la teoría institucional en la actualidad, resulta muy útil para el análisis rector de este trabajo la publicación *Museología radical* (2013), de Claire Bishop. La autora lleva a cabo un análisis a partir de la investigación de distintos museos de arte contemporáneo alrededor del mundo, y partiendo de dos definiciones de “lo contemporáneo”. La primera de ellas corresponde al modelo de uso dominante en la actualidad y tiene que ver con el presente, con tomar como horizonte de nuestro pensamiento el momento actual. Este modelo se sustenta en una incapacidad para captar el presente en la totalidad del mundo y en una aceptación de esta imposibilidad como condición constitutiva de la era histórica actual (2013: 6). La segunda definición es tomada a partir de los formatos de trabajo de los tres museos analizados a lo largo del

libro de Bishop, y supone entender lo contemporáneo como un método dialéctico y un proyecto politizado, con una comprensión más radical de la temporalidad. Se trata de una contemporaneidad dialéctica porque no designa estilos ni períodos para las obras en sí mismas, sino que plantea un modo de acercamiento a las producciones artísticas. En palabras de la autora, este abordaje implica repensar los museos, las categorías del arte y los tipos de espectadores que producen (2013: 9).

En su mapeo de los museos contemporáneos alrededor del mundo, Bishop plantea, por un lado, la influencia de los capitales privados y *sponsors* en la programación y los criterios curatoriales de las instituciones, así como también la importancia que ha ido adquiriendo la arquitectura del museo como parte de su identidad y promoción, más allá de las colecciones que alberga. En ese sentido, se refiere a un corrimiento del foco de la misión de las instituciones, ahora puesto en lograr mostrarse y “venderse” a partir de imágenes atractivas, en detrimento de la formulación y comunicación de programas trabajados en profundidad alrededor de las colecciones.

Looking at this global panorama of contemporary art museums, what binds them all together is less a concern for a collection, a history, a position, or a mission than a sense that contemporaneity is being staged on the level of image: the new, the cool, the photogenic, the well-designed, the economically successful.¹⁴ (2013: 12).

Para contrastar esta situación, Bishop toma los aportes de tres museos que trabajan en una línea diferente: el Van Abbemuseum (Eindhoven, Países Bajos), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España) y el Museum of Contemporary Art Metelkova + MSUM (Ljubljana, Eslovenia).

En su análisis de la gestión de Manuel Borja-Villel como director del Reina Sofía desde 2008, varios puntos resultan pertinentes para pensar en las reconstrucciones que nos

¹⁴ “Observando el panorama global de los museos de arte contemporáneo, lo que los une a todos es menos una preocupación por una colección, una historia, una posición o una misión, que la sensación de que la contemporaneidad se escenifica al nivel de la imagen: lo nuevo, lo cool, lo fotogénico, lo bien diseñado, lo económicamente exitoso”. Traducción de la autora.

atañen. Por un lado, en un recorrido por las distintas salas del museo, Bishop muestra cómo el foco está puesto en la contextualización social y política de las piezas, y no solo en una perspectiva de la historia del arte centrada en los aspectos formales. Esto tampoco implica una exhibición cronológica, al modo del modelo museográfico iniciado por el MoMA, sino que cada sala construye una red de anclaje a partir de recursos visuales diversos: literatura, videos, documentales, revistas, material de archivo, entre otros. A su vez, las exhibiciones temporales se vinculan estrechamente con la colección del Reina Sofía y con los guiones narrativos que la institución propone.

Uno de los aspectos primordiales de la gestión del museo español es acercar el patrimonio a distintos públicos, a partir de una concepción de las obras de arte como –dice Bishop– *objetos relacionales y no como tesoros acumulados* (2013:43). En esta misma dirección se plantea que la colección sea un archivo abierto a todo el mundo, “*archive of the commons*”, en palabras de la autora. A través de un ejemplo puntual,¹⁵ explica cómo la institución trabaja en la revalorización de experiencias artísticas y de sus archivos.

In order to redefine the Reina Sofía as an “archive of the commons”, the museum is therefore attempting to legally recategorize works of art as “documentation”. This recategorization increases accessibility to works of art—for example, the public can go to the library and handle them, alongside publications, ephemera, photographs of works of art, correspondence, prints, and other textual materials.¹⁶ (2013: 48)

¹⁵ El Museo Reina Sofía financió la catalogación del archivo del Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) para su resguardo en una institución chilena, y en retribución recibió una copia de dicho archivo para su acervo. El C.A.D.A fue un grupo conformado por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells. C.A.D.A. actuó entre 1979 y 1985, realizando distintas prácticas artísticas que involucraban la experimentación con el cuerpo, el lenguaje, el espacio público, la relación entre el arte, la ciudad y la pobreza. El Museo Reina Sofía también le dedicó la exposición *Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), 1979-1985* en el año 2016, a partir del material de archivo y obras del colectivo, de las investigaciones de la Red de Conceptualismos del Sur, además de diversos coloquios y actividades.

¹⁶ “Para redefinir al Reina Sofía como un ‘archivo de los comunes’, el museo está intentando recategorizar legalmente las obras de arte como ‘documentación’. Esta recategorización aumenta la accesibilidad; por ejemplo, el público puede ir a la biblioteca y manipularlas, junto con publicaciones, *ephemera*, fotografías de obras de arte, correspondencia, grabados y otros materiales textuales”. Traducción de la autora.

En este sentido vemos cómo la obra adquiere estatuto de documento y archivo, cuestión que también es trabajada desde la gestión del Museum of Contemporary Art Metelkova + MSUM. En las exhibiciones, programas y actividades que propone este museo ubicado en Ljubljana, toman valor las relecturas de la colección. En lugar de enfocarse en ofrecer a los públicos “lo novedoso”, el trabajo se concentra en la repetición de exposiciones y montajes, en un ejercicio de autorreflexión institucional e histórica. Esto se lleva a cabo a través de la exhibición de materiales de archivo, fotografías, videos, objetos, y de la realización de *performances* y entrevistas. El tercer ejemplo de Bishop, el Van Abbemuseum, también utiliza su colección para narrar una historia de las exhibiciones, para lo que retoma y reconstruye curadurías de épocas pasadas, del propio museo y de otras instituciones, y las presenta como muestras temporales.

The second part of “Play van Abbe,” titled “Time Machines,” grew out of the museum’s ambition to be a “museum of museums” or a “collection of collections”, showing the history of ideological display and exhibition archetypes and models. Again, repetition was a key strategy: the museum revived the project, set in motion by Jean Leering when he was director in the 1960s, of collecting reconstructions of historical environments. In 2007 the museum had already commissioned a reconstruction of Aleksandr Rodchenko’s *Workers’ Reading Room* (1925); in 2009 it fabricated László Moholy-Nagy’s *Raum der Gegenwart* (1930), invited the artist Wendelien van Oldenborgh to reconstruct Lina Bo Bardi’s exhibition display system for the Museu de Arte de São Paulo (1968), and commissioned the Museum of American Art in Berlin to remake El Lissitzky’s *Abstraktes Kabinett* (1927-1928).¹⁷ (2013: 30-31).

¹⁷ “La segunda parte de ‘Play van Abbe’, titulada ‘Time Machines’, surgió de la ambición del museo de ser un ‘museo de museos’ o una ‘colección de colecciones’, mostrando la historia de la ideología, los arquetipos y los modelos de exhibición. Una vez más, la repetición fue una estrategia clave: el museo revivió el proyecto, puesto en marcha por Jean Leering cuando era director en la década de 1960, de coleccionar reconstrucciones de *environments* históricos. En 2007, el museo ya había encargado una reconstrucción de la *Sala de lectura de los trabajadores* de Aleksandr Rodchenko (1925); en 2009 fabricó *Raum der Gegenwart* (1930) de László Moholy-Nagy, invitó a la artista Wendelien van Oldenborgh a reconstruir el sistema de exhibición de Lina Bo Bardi para el Museu de Arte de São Paulo (1968) y encargó al Museo de Arte Americano de Berlín que rehiciera *Abstraktes Kabinett* de El Lissitzky (1927-1928)”. Traducción de la autora.

El director del Van Abbemuseum, Charles Esche, afirma que la institución debe sentar posición con respecto al relato histórico, y en oposición al relativismo que domina el mercado, a partir de diversas operaciones, entre las cuales señala el uso creativo de los documentos y archivos del museo, que son integrados en los montajes. Esto pone de relieve el valor social de volver a contar historias que conduzcan a un futuro imaginado, al visitar historias marginales o reprimidas en función de abrir nuevos puntos de vista (Bishop, 2013: 34-35). Si bien las tres obras reconstruidas materialmente que se analizan en la presente investigación no tuvieron un contenido político, sí pueden y deben pensarse y exhibirse en relación con su contexto sociohistórico, especialmente las dos que fueron motivo de escándalo en el Di Tella.

El punto central que unifica las propuestas de estos tres museos es que la lógica de su programación escapa a la de las exhibiciones “*blockbuster*”, la búsqueda exclusiva de atracción de público masivo, coleccionistas e inversores corporativos (Bishop, 2013: 55). También se apartan del marco de una nacionalidad o disciplina artística específicas, ya que apuestan por una inclusión global que reúna las distintas propuestas dentro de una misma narrativa.

En este sentido, un aspecto importante para el presente ensayo es que las propuestas de las instituciones trabajadas por Bishop, al ponderar e imaginar museos como agentes históricos activos y no como depósitos de tesoros, plantean una desfetichización del objeto, pues yuxtaponen continuamente materiales documentales, copias y repeticiones curatoriales.

Los museos son una expresión colectiva de aquello que consideramos importante en el ámbito de la cultura, y que ofrece un espacio para la reflexión y el debate de los valores al interior de cada sociedad; sin reflexión, no es posible pensar en un movimiento hacia adelante (Bishop, 2013: 61).

Lo que enfatiza el análisis institucional de Bishop es la caída de las narraciones canónicas en torno a las colecciones y los modos de exhibición en los museos, que ya no se rigen por un relato unidireccional, sino que se ven embebidos en una lógica más cercana a la base de datos y al archivo. Para los distintos públicos, esto implica propuestas de acceso a las colecciones y no solo una posición de visitante frente a un *display* de tesoros.

El aspecto curatorial

A lo largo de la historia del arte, los modos de exhibición, los aspectos formales y conceptuales de las obras de arte y las tendencias artísticas fueron entrelazándose y transformándose en un diálogo constante. La curaduría puede pensarse como la práctica que da cuenta de este entrelazamiento, y también podría definirse como el arte de interpretar para mostrar el arte. Simon Reynolds (2011) hace referencia al ascenso gradual de la prominencia del rol curatorial en el mundo del arte y de la aparición de los “curadores estrella” (129). Por supuesto, son numerosas las diferencias entre la práctica artística propiamente dicha y la de la curaduría. Una de ellas reside en el carácter interdisciplinario propio de la curaduría. A la hora de definir modalidades y criterios de exhibición, los factores que ha de tener en cuenta un curador son numerosos. Para empezar, si nos centramos en la práctica dentro de instituciones museísticas, entran en juego diversas especialidades y protagonistas: áreas de museografía y diseño de montaje, de conservación y restauración, seguridad en sala, presupuestos, prensa y comunicación, educadores y visitas guiadas, traslados, seguros de obra, entre varios otros.

En este sentido, Bruce Altshuler, en el libro *Más allá de las bienales* (2013), destaca el interés en las últimas dos décadas en torno a la historia de las exhibiciones. En la historización que lleva a cabo señala cómo, a partir de los años sesenta, la producción de las exhibiciones comenzó a impulsarse a través de la figura del curador o productor, lo que inició un camino hacia la institucionalización de la práctica, a diferencia de lo que

ocurría antes de aquellos años, cuando los artistas eran los propios productores de los eventos. Altshuler propone un recorrido para la historización de las bienales y exposiciones internacionales de gran escala, y señala la figura de Harald Szeemann como impulsor y desarrollador del modelo de exhibición temática, tal como se promueve hasta el día de hoy desde la Documenta 5 de Kassel, en 1952.

En relación con nuestro planteo de la conjunción entre los modos de exhibición y la naturaleza de la obra, cabe mencionar que Altshuler señala que el cambio conceptual del arte de los sesenta y setenta en la práctica de exhibiciones se manifestó e involucró la forma de presentarlas. La presentación surgía conceptualmente de la naturaleza de las piezas que se mostrarían. Ciertas obras de las vanguardias históricas y gran parte de las producidas a partir de la década del sesenta en Occidente se caracterizaron por ser expresiones artísticas alejadas de los formatos tradicionales y canónicos del arte. Los artistas que en los años sesenta y setenta retomaron prácticas de las vanguardias históricas centraron sus producciones en torno a la experimentación. Generaron cuestionamientos frente a la separación entre arte y vida, hicieron uso del espacio público, introdujeron en sus obras objetos vinculados a la vida cotidiana, pusieron de relieve el aspecto procesual en la producción de las obras, utilizaron nuevos materiales, perecederos e industriales, y establecieron propuestas tendientes a la desmaterialización del objeto artístico. La problematización de la obra de arte en tanto objeto artístico, y el carácter efímero de muchas obras a partir del período mencionado, hace que la documentación y el archivo sean los medios idóneos para conocer dichas producciones, e incluso reconstruirlas, como hemos visto en las páginas precedentes. Todas estas nuevas problemáticas y conceptualizaciones que surgieron alrededor de la obra de arte transformaron no solo el modo de producción artística, sino también el de su presentación. A su vez, inevitablemente se sucedieron transformaciones en las tareas y perspectivas museológicas, que aún al día de hoy continúan repensándose. Isabel Tejada Martín (2006), en su libro *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, señala:

El concepto de tiempo de vida de las obras de arte se transformó de forma rotunda a lo largo del siglo XX. Pasó de la preocupación por la eternidad e incorruptibilidad de las piezas, por medio del uso de materiales resistentes y sólidos como la piedra o el bronce, a la aplicación de ingredientes de naturaleza perecedera como el papel, el plástico, la tela, los residuos orgánicos, los elementos informes, la inclusión de seres vivos o el empleo de componentes inmateriales como el sonido, el olor, la temperatura o la luz. (2006: 26)

A su vez, en el libro *The contingent object of contemporary art* (2003), Martha Buskirk señala cómo los aspectos curatoriales y de conservación se entrelazan a la hora de reflexionar acerca de la vida de la obra: su concepción por parte del artista, su presentación y su preservación. La materialidad de las obras y su conservación tienen un papel fundamental desde la perspectiva museológica. Históricamente, la conservación de las obras de arte ha sido uno de los puntos nodales en la misión de las instituciones museísticas, tanto en relación con el patrimonio (expuesto o albergado en una reserva) como con aquellas producciones exhibidas de modo temporal. Tal como señala Buskirk, estos aspectos también inciden en la lectura de las obras de arte:

Además, el proceso de interpretación que da forma a las decisiones sobre la exhibición, así como el cuidado y la preservación a largo plazo, se presenta con frecuencia como una lectura de la intención artística, una lectura basada en suposiciones sobre la práctica común del artista, así como los *statements* escritos y documentación relacionada. A lo largo de la vida de una obra, las preguntas sobre su exhibición y preservación requieren una interpretación de lo que constituye exactamente la obra y de quién está autorizado para tomar decisiones que determinarán cómo se recibe. Las respuestas no son necesariamente obvias para trabajos que dependen de establecer una relación específica con condiciones siempre cambiantes. (2003: 23)¹⁸

En varios de sus escritos e investigaciones, Isabel Tejada Martín se dedica a desarrollar la conexión entre los dispositivos de exhibición y la interpretación de las obras de arte. Lo que nos interesa retomar, específicamente, es su trabajo en relación con las

¹⁸ Traducción de la autora.

re-exposiciones de casos concretos de las vanguardias y las neovanguardias. La autora señala la diferencia entre la tarea de los diseñadores de montajes y arquitectos de la de los curadores, expresando que la tarea de los primeros debe centrarse en facilitar técnicamente el discurso conceptual/teórico del curador.

En este sentido, recuperamos su concepción de la curaduría, que comprende no sólo el estudio y conocimiento del contexto histórico de producción de los objetos, sus características estilísticas y formales, sino también la historia de sus exposiciones (2017:190). Con respecto a las re-exposiciones de obra, Tejada Martín tiene una postura crítica que incentiva el estudio minucioso de cada caso, ya que lo que busca evidenciar es que la exposición y los dispositivos están unidos a los sentidos originales de las obras. No se trata solo del contexto, sino también de su *carga semántica*.

Las estrategias en contra de la re-exposición, el señalamiento de la ambigüedad de los objetos o de la posición de los mismos, la procesualidad o la inmaterialidad buscada durante las neo-vanguardias están relacionadas en parte con la presentación de los objetos. Por ello suelo extender mi actitud profesional de continua duda a cualquiera de los objetos que he estudiado para preguntarme ¿debe ser así? ¿Cuáles son las fórmulas correctas de exposición de este objeto? ¿Existen de hecho procedimientos expositivos adecuados para este objeto? ¿Cómo puedo mejorar la traducción del mismo dentro del discurso expositivo? (2017: 191)

Justamente lo que resulta central para el presente trabajo de la línea de investigación de Tejada Martín es que vincula la problemática de las re-ediciones de obras de las neovanguardias con la perspectiva curatorial museística. En sus planteos la autora sienta posición defendiendo un modo profesional, estudiado y responsable de la práctica curatorial. A su vez plantea la importancia, y la vacancia, de estudios de las exhibiciones, pues demuestra el modo en que las obras, generalmente, son analizadas separadamente de sus dispositivos expográficos.

Una de las características que comparten los tres casos de obras reconstruidas aquí analizados es que se llevaron a cabo de manera aislada y no como parte de una exposición con más obras. En el caso de la instalación de Peralta Ramos, incluso se la reeditó de forma fragmentada, e integró una exposición de artistas contemporáneos, que en nada respondía al contexto original de la instalación. En ese sentido, las observaciones de Tejada Martín a propósito de una concepción objetual y esencialista de los museos en torno a la obra de arte resultan pertinentes. Para dar cuenta de una perspectiva que descontextualiza la creación de las obras de arte, la autora pone como ejemplo el hecho de que en las páginas web de los museos las obras se muestran en fotografías aisladas de cualquier contexto de producción y exhibición. Tejada Martín expresa:

Porque la obra se muestra por encima tanto de las contingencias actuales como de su contexto de producción y exposición primera, parte causal de la obra misma. Y ahí es donde me rebelo: los objetos no están por encima de lo contingente, están y se experimentan en lo contingente por lo que se recordarán en ese contexto y fórmulas de presentación conformando sin duda un imaginario colectivo generacional. (2017: 195)

Ese aislamiento y descontextualización de la obra de arte se percibe en las reconstrucciones aquí analizadas. Tejada Martín se pregunta qué hacer con los restos documentales u objetuales de las obras efímeras. ¿Se deben mostrar los restos materiales conservados por nostalgia, por fetichismo o por especulación, restos que han acabado usurpando el lugar de la obra original y que son sus únicos vestigios de supervivencia? (2006: 36) En el caso de las obras trabajadas, no se conservan restos materiales de ninguna de ellas, pero sí registros documentales que sirvieron como guía para las reconstrucciones. Es en esta encrucijada entre la exhibición del archivo como obra o la reconstrucción material donde debemos centrar el análisis.

El giro archivístico y las reconstrucciones materiales

Al repensar el museo como un agente activo, alejado de la idea de una institución que exclusivamente alberga y custodia tesoros, es posible analizar el avance de la lógica del archivo y su hibridación con las colecciones. Anna Maria Guasch, en su libro *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), refiere al archivo como el suplemento mnemotécnico que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum (2011: 13). Distingue “dos máquinas” de archivo en relación con su carácter físico: el archivo unido a la cultura objetual y a la lógica de los sistemas de memoria materiales, y el archivo basado en la información virtual, que sigue una racionalidad más próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización (2011: 15). La autora analiza *la fiebre de archivo* según Jacques Derrida:

La activación del impulso (o fiebre) del archivo entre los creadores, pero también entre teóricos y comisarios, a partir de los años noventa se debió en parte a una de las más profundas reflexiones sobre el concepto de archivo por parte de Jacques Derrida en la conferencia titulada “Le concept d'archive. Une impression freudienne”, en la que buscó dar respuestas a preguntas como “[...] ¿no es preciso distinguir el archivo de aquello a lo que se ha reducido con demasiada frecuencia, la experiencia de la memoria y el retorno al origen, pero también lo arcaico y lo arqueológico, el recuerdo o la excavación, en resumidas cuentas, la búsqueda del tiempo perdido? (2011: 165)

Más de una década atrás, Andrea Giunta se refería a un tiempo inaugural en el campo de las artes visuales en relación con los archivos y su rol dentro de los museos en su artículo “Archivos. Política del conocimiento en el arte de América Latina” (2010). A diferencia de lo que sucedía en décadas anteriores, los archivos comenzaron a concentrar un interés que hasta ese momento solo habían despertado en historiadores del arte abocados a sus investigaciones, tareas, como señala Giunta, muchas veces desvalorizados en pos de otros “conocimientos” frente a las obras de arte. A partir de

este renovado interés, los museos e instituciones del arte se embarcaron en la compra, organización, digitalización y exhibición de los archivos, tanto en el ámbito latinoamericano como internacional. Algunos ejemplos que involucran el contexto latinoamericano son los Archivos Curatoriales del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, creados en 2001 por el Departamento de Investigación y Curaduría, a cargo de María José Herrera, junto con el Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones (GEME); el Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), fundado en 2011 en Nueva York; el International Center for the Arts of The Americas (ICAA), establecido en 2001 en el Departamento de Arte Latinoamericano del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas; los Archivos en Uso de la Red de Conceptualismos del Sur, creada en 2007, en alianza con instituciones como la Foundation for Arts Initiatives con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid¹⁹; el Centro de Documentación de las Artes Visuales del Centro Cultural Palacio La Moneda en Santiago de Chile, entre otros. Cabe destacar en este sentido el trabajo de organización y digitalización del archivo emprendido por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Esta institución nos interesa especialmente, dado que dos de las reconstrucciones de obras analizadas en esta investigación fueron impulsadas por el MAMBA durante la misma gestión que comenzó las tareas de puesta en valor del archivo.²⁰

¹⁹ En colaboración con el Archivo General de la Universidad de la República en Montevideo, el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA, y Memoria Abierta de Buenos Aires; el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile, el Museo de Arte de Lima, el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en Ciudad de México; y el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro en Asunción.

²⁰ “Durante la actual gestión al frente del MAMBA, se ha iniciado un proceso de automatización y normalización de su catálogo bibliográfico, que actualmente se encuentra disponible en línea para facilitar las búsquedas y el acceso de los usuarios a la información. Paralelamente, se dio comienzo al proyecto Documentos del Moderno, que incluye las tareas de clasificación y descripción archivística de los diferentes fondos documentales, la implementación de un conjunto de medidas de conservación preventiva y la digitalización y puesta a disposición para consultas en una plataforma de Internet. Este proyecto se enmarca en una iniciativa más amplia que involucra a las áreas de Patrimonio y Biblioteca, y tiene como finalidad articular e interrelacionar las fuentes documentales con las obras de la colección del museo”. (<https://www.museomoderno.org/es/biblioteca>)

Giunta plantea como hipótesis que la incorporación de archivos de arte latinoamericano en los acervos de los museos en el ámbito internacional se debe en parte a la imposibilidad de adquirir obras debido al incremento de sus valores.

... se abre la posibilidad de incorporar los papeles que describen sus proyectos, los manifiestos que las acompañaron, las correspondencias que les sirvieron de contexto o las reseñas que marcaron su recepción. Este magma de documentación reemplazaría a aquellas obras que no se pueden comprar pero cuyo contexto se puede digitalizar para avanzar hacia la democratización universal del conocimiento sobre el arte. (2010: 30)

En un artículo del mismo año, Jesús Carrillo esboza un panorama de la actualidad del archivo en las instituciones museo a partir de una breve historización del origen del archivo vinculado a los Estados modernos, con una función fiscal, policial y de salvaguarda de derechos de propiedad y transacciones comerciales, como ligazón entre el presente y el pasado (2010: 19). A su vez, señala cómo hoy en día los recursos económicos del Estado han disminuido e intervienen en menor medida en la administración de archivos, por lo que muchos de estos han pasado a ser gestionados por instituciones privadas, sin contar el rol que desempeñan en actualidad las grandes corporaciones como Google y Facebook, en relación con el acopio y administración de información de dominio público. Sin embargo, Carrillo indica que, a pesar de estos factores, el archivo no “puede existir fácilmente sin apoyo institucional, así como tampoco las grandes instituciones modernas han dejado de ambicionar la ampliación *ad infinitum* de sus colecciones, y han adaptado sus políticas de adquisiciones y exhibición a ese nuevo «paradigma» del archivo expandido” (2010: 19).

En ese sentido, y específicamente con respecto a las instituciones museísticas, Carrillo cita a Hans Belting para pensar la coexistencia actual de la lógica del museo y de las bases de datos. Señala que esta convivencia es paradójica, el síntoma de los anacronismos y desajustes de los cambios de la cultura.

Museo y archivo han sido tradicionalmente estructuras concomitantes, pero diferentes en su naturaleza. El museo es un aparato de visibilidad, un teatro en

que se representaba el canon encarnado, protagonizado por piezas, objetos seleccionados, descontextualizados, separados tanto del mundo del que provenían como ante el que se mostraban. La relación del museo con el mundo era de ejemplaridad, pedagógica. Los objetos seleccionados, raros, que formaban parte de él tenían valor por ser hitos en esa gran narración canónica, la narración de la nación, la de la civilización, la de la historia del arte. El valor de esos objetos era acumulable, y, en su conjunto, los objetos del museo, la colección, constituían el patrimonio de la nación o del imperio, el signo de su riqueza cultural, pero también de su poderío político y económico. La colección, aunque no fuera visible en su conjunto, constituía la verdadera reserva de valor de la comunidad. (2010: 19)

En esta línea, podemos pensar que la decisión de reconstruir materialmente ciertas obras pareciera responder a esa lógica pasada y canónica del museo a la que se refiere Carrillo. Sobre todo en el caso de *La Menesunda*, uno de los argumentos que sustentan sus múltiples reconstrucciones actuales es el de traer a los públicos de hoy una obra *hito* de la historia del arte argentino. Al traerla de vuelta en su materialidad y al patrimoniarla se completa esta lógica, que fetichiza la obra antaño radical en su propuesta efímera, para “completar” así la narrativa de una colección. Con *Nosotros afuera* ocurre algo similar: a pesar de que sus reconstrucciones se destruyeron una vez finalizadas las exhibiciones de las que participó, sí se vislumbra una intención de reconstruir un gesto, algo que, a nuestro criterio, resulta imposible de realizar. Tal como señala Carrillo, los desafíos de las instituciones artísticas en la actualidad consisten en definir de qué modo recuperar, reflexionar y trabajar alrededor de aquellas producciones que, a partir de la década del sesenta, giraron en torno a la desmaterialización. El modo en el que dichas producciones llegan a nosotros, por lo general, es a través de material de archivo, ya sea con fotografías de registro o de la prensa, recortes periodísticos, testimonios orales a partir de entrevistas con los protagonistas de aquellas experiencias, registros fílmicos, entre otros recursos. Carrillo propone que estos materiales son ahora un componente de dichas expresiones artísticas, y no simplemente elementos para su contextualización. En este punto se puede enlazar el planteo ya citado de Lucy Lippard acerca de la transformación de registros de obras efímeras en obras en sí mismas. A este respecto, Boris Groys (2008) sostiene que la documentación de arte, por definición, no es arte, sino que sólo remite al arte y evidencia aquellas manifestaciones que ya no están presentes, como

pueden ser *performances*, *happenings*, instalaciones o representaciones teatrales. Escribe Groys:

En consecuencia, la documentación de arte no es ni la presentización de un suceso de arte pasado ni la promesa de una obra de arte venidera, sino la única referencia posible a una actividad de arte que de ningún modo podría ser representada de otra manera que no fuera mediante esa documentación. (166-167)

Esta cita de Groys resulta central en torno al debate que se viene sosteniendo en cuanto a la reificación de los materiales de archivo y su tratamiento paradójicamente más cercano a la lógica de mercado. Un punto muy interesante en relación con los modos de exhibir el archivo es el que presenta Giunta (2010) a propósito de la exhibición del archivo de Graciela Carnevale vinculado con *Tucumán Arde* en la Documenta Kassel 2007,²¹ así como la propuesta curatorial para la 28ª Bienal de São Paulo de Ivo Mesquita y Ana Cohen²². Giunta busca echar luz sobre ciertas posturas generalizadas y aceptadas en torno a la “fiebre” de la democratización del archivo. En el caso particular de la exhibición del archivo de *Tucumán Arde* en Alemania, la autora se pregunta, a nuestro entender acertadamente, cuánta llegada al público puede tener el contenido del archivo cuando es presentado en español (su lengua original), sin ningún texto en otros idiomas que transcriba o contextualize su significado e historia. Este tipo de exhibición del archivo profundiza su conformación en objeto reificado, fetichizado y auratizado. Al igual que Giunta, los investigadores Joaquín Barriendos y Lucía Gentile problematizan estos usos del archivo y su potencial mercantilización. Barriendos reflexiona acerca del giro archivístico de las instituciones de arte contemporáneo en su artículo “Museos de arte, políticas de archivo, y burocracia (posestructuralista)” (2009). Allí se centra en la pregunta por la recuperación y exhibición de archivos documentales, por parte de las instituciones museo, de obras conceptuales no canónicas, radicales y marginales en la

²¹ También trabajado por Ana Longoni en “El mito de Tucumán Arde” (2014).

²² La particularidad de esa edición de de la Bienal de São Paulo, tal como señaló Mesquita en la charla que ofreció en el Centro Cultural de España en Santiago de Chile, en 2008, residió en la ausencia de obras de arte que habitaran los muros y el espacio de las salas de exhibición. El programa se centró en la revisitación del archivo de la Bienal (antiguo archivo del Museo de Arte Moderno de San Pablo), con la propuesta de reactivarlo, organizada a partir de plataformas de actividades y conferencias.

historiografía del arte. Plantea los dilemas éticos y estéticos que supone el intento de reconstruir estas obras, por lo general de carácter político (como el ya mencionado caso de *Tucumán Arde*) y con componentes de crítica institucional. Barriendos define el objetivo del giro archivístico como la eliminación de los fundamentos estéticos, epistémicos y curatoriales a partir de los cuales el binomio arte/documento ha sido entendido de manera dialéctica, es decir, como la tesis y antítesis del discurso expositivo (29). En consecuencia, este giro desmantela la diferenciación entre obra y documento, por lo que se comprende que se procede a la auratización y estetización del archivo. En este sentido, el autor plantea que las instituciones museísticas deben asumir qué papel juegan en la construcción o destrucción de los relatos historiográficos, o, de lo contrario, aceptar que su rol recaería en la “función de servir de contenedores del espectáculo a través del *display* de las ruinas (de la historia global) del arte” (33).

El mercado del archivo

Tal como venimos analizando a partir de los distintos abordajes de varios investigadores en torno al arte latinoamericano de los años sesenta, la cuestión de la fetichización del archivo nos conduce a la pregunta acerca del rol del mercado del arte. Ya mencionamos la hipótesis de Andrea Giunta en torno a la compra de archivos debido al incremento de precios de las obras artísticas. Un caso paradigmático que puede dar cuenta de esta situación en el panorama actual es el del archivo del artista, activista y militante Juan Carlos Romero (1931-2017). A lo largo de su vida, además de la producción de obra, Romero generó un archivo de afiches propios y de otros artistas, libros, textos, correspondencia, documentos y objetos, de gran relevancia para la historia del arte argentino y latinoamericano, pero también, como señala Ana Longoni, para la historia sindical y política del país.²³

²³ Ver el descargo y propuestas por la venta del archivo Romero en: <https://redesur.net/es/2019/01/05/ante-la-grave-noticia-de-la-venta-al-exterior-del-archivo-de-artistas-juan-carlos-romero/>

La colección se compone de 2064 piezas gráficas que van desde los inicios de la década de 1930 hasta el 2016. Fueron producidos por partidos políticos, organizaciones internacionales, organismos de derechos humanos, sindicatos, agrupaciones estudiantiles y colectivos de artistas. (<https://www.untref.edu.ar/mundountref/archivo-romero-iiac-venta>)

A partir de un convenio entre el artista (mediante la Asociación Civil Juan Carlos Romero Archivo de Artistas) y la Red Conceptualismos del Sur, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) se acordó “crear una iniciativa conjunta que permitiera impulsar un marco de resguardo, preservación y activación del archivo basado en un acuerdo ético: la defensa de la integridad del archivo, su condición pública y accesible, su localización en el contexto donde ocurrieron las prácticas de las que da cuenta. (<https://redcsur.net/es/2019/01/05/ante-la-grave-noticia-de-la-venta-al-exterior-del-archivo-de-artistas-juan-carlos-romero/>)

Tras la muerte de Romero, sus herederos realizaron la venta del archivo a manos privadas, y en la actualidad se desconoce su ubicación. Una buena parte del archivo (1728 documentos) ya se encuentra digitalizada y disponible para su consulta y acceso público. Tal como indican desde UNTREF:

Se llevó a cabo un cuadro de clasificación, es decir, un mapa de la colección, que fue fundamental en el proceso porque permitió conocer la totalidad del corpus con el que se debía trabajar. Luego se procedió a un diagnóstico del estado de los documentos, su catalogación, que habilitó la definición de las series y, por último, su digitalización. Para llevarla a cabo tuvieron que preparar una estructura de trabajo en la casa-museo donde se encontraban los documentos, ya que esta fue la modalidad consensuada en el convenio. Finalizadas las digitalizaciones, la Universidad se quedó con una copia y entregó el material original a la familia de Romero, tal como se había acordado. (<https://www.untref.edu.ar/mundountref/archivo-romero-iiac-venta>)

Este caso visibiliza la relevancia actual de los archivos de arte latinoamericano, especialmente los referentes a las obras producidas a partir de la década del sesenta,

muchas de ellas obras conceptualistas y desmaterializadas de las que no quedan otros registros. En su libro *¿Cuánto vale el arte?* (2013), Isabelle Graw demuestra el cambio epocal en la relación entre artistas y mercado del arte, al comparar las décadas del sesenta y setenta con la actualidad. Señala que, promediando la segunda mitad del siglo XX, el éxito de mercado no era un fin perseguido por los artistas. Por el contrario, el triunfo comercial de un artista tenía inclusive un sesgo de negatividad y de sospecha entre los propios colegas. Esta postura, como destacamos en capítulos anteriores, se vincula con la incursión de los artistas en aquellas décadas en la producción de obras que escaparan a la lógica de mercado, a la objetualización y fetichización de la obra de arte. Indica Graw que el cambio de perspectiva se produjo a partir de los años noventa, cuando el mercado del arte se expandió durante el proceso de globalización financiera e industrial y el consecuente consumo a escala planetaria. La autora ejemplifica cómo rápidamente el éxito de ventas se equiparó con la calidad de las obras comercializadas. Sin embargo, destaca que el valor de una obra de arte no es nunca únicamente un valor económico a secas, sino que entraña un valor simbólico. El valor simbólico es lo que legitima en última instancia el valor de una obra: sin valor simbólico, no hay valor de mercado (32). En su libro, la autora va hilvanando el modo en que el valor simbólico y el valor de mercado se apuntalan mutuamente para legitimar a un artista, a un período o a una institución. Así como el valor de mercado requiere del aseguramiento simbólico, la importancia simbólica atribuida a la obra temprana de un artista puede funcionar como crédito de larga duración (75):

... la historia del valor de mercado de una obra de arte puede estar relacionada con la relevancia simbólica atribuida a un artista en algún momento del pasado, en la medida en que el valor simbólico una vez obtenido se extiende a futuros trabajos transformándose en un crédito a largo plazo. (77)

Esta tendencia puede observarse también en el caso de las reconstrucciones de obra llevadas a cabo por Marta Minujín. Además de *La Menesunda* en el MAMBA, en el New Museum de Nueva York y, próximamente, en la Tate Liverpool, la artista

reconstruyó *El Partenón de libros prohibidos* (1983) para la Documenta de Kassel (2017). El análisis de las experiencias de 1983 y 2017 resulta pertinente para este trabajo, ya que condensa la problemática de la reconstrucción material de obras efímeras y también la pregunta acerca de la distinción de la obra y el material de archivo en la contemporaneidad. *El Partenón de libros prohibidos* (1983) fue, en su origen, una obra de carácter efímero y participativo. En la actualidad, su registro documental y los restos materiales que conformaron la instalación integran acervos y colecciones de distintos museos. En este sentido, se presenta la posibilidad de emprender un doble análisis: por un lado, su reconstrucción material por parte de una artista que ya había realizado la misma operación con otras de sus obras, y por otro lado, el modo en que se vincula con la noción de archivo. Marta Minujín erigió un monumento público estructurado por libros con el fin de visibilizar y denunciar la censura y la represión dictatorial en la Argentina. La obra concluía cuando esos libros se repartían entre esos libros a los ciudadanos y bibliotecas públicas.

A este respecto, *El Partenón...* puede pensarse como un archivo en sí mismo: archiva y exhibe los libros prohibidos en distintas épocas y geografías. Por otro lado, es interesante pensar la relación que se plantea entre archivo y arqueología. La obra de Minujín “recupera” los libros censurados al sostenerlos con una estructura monumental que emula uno de los restos arqueológicos más emblemáticos de la cultura occidental. La referencia a lo arqueológico también hace eco a los tiempos del terrorismo de Estado, cuando los argentinos, por temor justificado, enterraron y quemaron libros “prohibidos”. La obra “desentierra” los libros y los transforma en ladrillos de la ruina histórica que remite al origen de la democracia. Anna Maria Guasch enlaza historia, arqueología y archivo con estas palabras: “Más que una escritura del pasado, la arqueología es una reescritura de la historia. El trabajo del arqueólogo, del archivista o del nuevo historiador; no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente” (Guasch, 2014: 48).

Ahora bien, la obra reconstruida para la Documenta 14, que, con el lema “Learning from Athens”, por primera vez se llevó a cabo en dos sedes en simultáneo, Atenas y Kassel, se emplazó frente al emblemático Museum Fridericianum de la ciudad alemana. El carácter de denuncia y, si se quiere, político que tuvo la obra original se vio disminuido de un modo muy particular. La reconstrucción se llevó a cabo en momentos en que se debatía la necesidad de restituir piezas y obras de arte expoliadas en la época colonial. El símbolo por excelencia de la democracia griega se erigió en una Alemania con museos repletos de patrimonio cultural proveniente de distintas partes del globo. Más allá de la profundidad que este debate implica, y que no será aquí desarrollado, tal como sostiene la curadora y crítica de arte Mariagrazia Muscatello en su artículo para la revista *Artishock*, la potente obra *El Partenón de libros prohibidos*, de Marta Minujín, emplazada en la plaza del Fridericianum, podría haber sido un gesto de devolución simbólica expuesta en Atenas, mientras que en Kassel parecía casi un segundo saqueo (2017).

Reconstrucción de obras políticas y políticas de reconstrucción

Además de *El Partenón...*, cabe retomar también el caso de la reconstrucción de la obra de los años 60 y con tintes políticos, *Masacre de Puerto Montt* (1969), obra desaparecida del artista Luis Camnitzer, cuya reconstrucción fue llevada a cabo por la curadora chilena Cecilia Brunson en el año 2006.. La instalación había sido montada originalmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile como forma de denuncia por el asesinato de un grupo de campesinos a manos de un cuerpo de carabineros, con el fin de expropiar sus tierras, poco tiempo antes del comienzo de la cruenta dictadura militar en el país trasandino. La reconstrucción histórica de dicha obra perseguía rescatarla del olvido y traer al presente su fuerza disruptiva. En el análisis de este caso que realiza Joaquín Barriendos (2009), pone de relieve los efectos de la práctica curatorial de la reconstrucción en la reactivación de la memoria sensible y de los traumas no resueltos de una nación (como en los casos de museos analizados por

Bishop). La reconstrucción material de este tipo de obras tiene un profundo sentido político y social. La decisión institucional y curatorial de llevarlas a cabo implica ubicarse como agentes activos en la restitución de los valores y disrupciones que dicho tipo de obras entrañan. El autor señala con precisión las problemáticas que conllevan estas reconstrucciones, al preguntarse si mediante estas operaciones se retrotrae la obra desde el pasado hacia el presente o si, contrariamente, se reinstala la documentación de una obra del pasado bajo el formato de una obra nueva (2009: 18). Barriandos asume entonces la existencia de:

- 1) una paradoja expositiva
- 2) un dilema adquisitivo
- 3) una aporía historiográfica
- 4) una dimensión biopolítica

El primer punto remite a la incorporación por parte de los museos de obras de los años sesenta que buscaban justamente lo opuesto, desvincularse del museo, “negar sus categorías estético-políticas y en procurar la transformación o el desmantelamiento de las instituciones para poder completar el programa político de las vanguardias y las neo-vanguardias [...]”. El segundo punto refiere a la reificación de la documentación de obras desaparecidas, “un escenario en el cual el coleccionismo de archivos aparece como el nuevo terreno de batalla para agenciarse el poder de enunciar otros relatos antes silenciados o el poder de dejar expresarse a otros sujetos políticos de la historia del arte. La aporía historiográfica consiste por su parte en que el rescate de estos archivos opera de manera paralela al nuevo ‘regreso’ de los sesenta en tanto que imagen-signo y fetiche” (18). El último punto deja abierta la pregunta de qué dimensión biopolítica entraña hoy en día una reconstrucción como la de Camnitzer (2009:18).

A este respecto, cabe señalar nuevamente que las reconstrucciones analizadas en este ensayo no se corresponden con casos de obras de denuncia política, que hayan dado cuenta de los traumas de la región o que deban ser rescatadas del olvido. Tal vez el caso

del mural de Kemble sea el menos conocido de los tres, pero tanto *La Menesunda* como la obra de Peralta Ramos ocupan un lugar relevante en la historiografía del arte argentino de los años 60, y se han revisitado en toda biografía de los artistas, en los escritos y exhibiciones que han abordado aquella década. Así como Barriandos plantea en sus artículos la necesidad de establecer una política de los archivos y de los documentos, consideramos que, dadas las particularidades de los casos aquí trabajados, se torna necesario plantear la discusión sobre una política de las reconstrucciones. Se impone la pregunta por el sentido o sinsentido de llevar adelante reconstrucciones materiales, así como el interrogante acerca de la retroalimentación entre archivo y reconstrucción. ¿Las reconstrucciones de obras incrementan el valor de mercado de los archivos de artistas? Si bien no es posible entregar aquí una respuesta concreta a una pregunta de cierta complejidad, podemos intuir que no es descabellado relacionar las variables archivo y valor de mercado.

Sin embargo, a pesar de lo difusos que pueden resultar hoy en día los límites entre obra y archivo, ciertamente son diferentes los resultados entre exhibir un archivo (con la consecuente posibilidad de contribuir a su reificación) y patrimoniar una obra reconstruida tras la expresa voluntad radical artística de que esta desapareciera.

Si bien tanto el formato de exhibición de un archivo como el formato de exhibición de una obra reconstruida pueden conllevar contradicciones y dificultades, consideramos que la reconstrucción material resulta más compleja y confusa en relación con el estatuto de la obra: ¿se trata de una copia de exhibición?, ¿es la misma obra?, ¿es una nueva obra?, ¿en qué casos la reconstrucción debe ser conservada y patrimonizada al interior de una institución y en qué casos debe ser destruida?

Emerge la disyuntiva acerca de qué prácticas expositivas atienden a los sentidos o intenciones originales de las obras: una reconstrucción material total de las piezas efímeras o su recuperación a través de la exhibición de materiales documentales.

Se podría ver con ojos esperanzados la aparición de reconstrucciones de un período que pregonaba cambios y aires de libertad como lo fueron los años sesenta. Pero el punto

ciego es que eso no puede suceder mediante mecanismos y estructuras nostálgicas, que terminan por generar un efecto contrario al enunciado originalmente, mediante la monumentalización de aquello que fue concebido para no perdurar. Ciertamente el espíritu de la época es posible de asir a través del estudio y visibilización de documentos, además de, por supuesto, las obras de arte realizadas con una voluntad material de perdurar. Lo que nos proponen y aportan las reconstrucciones materiales de ciertas obras efímeras es un paseo por las ruinas de un mundo que ya no existe. Debemos preguntarnos entonces si la función de los museos actualmente, en relación con casos como los trabajados aquí, es la de construir ruinas en pos de incrementar la cantidad de visitantes. Si bien puede resultar lógico el esfuerzo por atraer nuevos públicos, no puede perderse de vista qué experiencias y qué relatos se les ofrecen a los visitantes.

Las preguntas rectoras de este ensayo residen en cómo se hace uso de la historia y de qué modo ese abordaje se articula y se explicita en los formatos de exhibición. Tal como señala James Meyer en su artículo “The return of the sixties”, la historia debería inspirar vida, mientras que la fijación en el pasado conduce a la inacción y a la nostalgia (2008: 328). Este autor propone una diferenciación entre la idea del pasado como una carga y la liberación que supone comprender el pasado.

Al presentar hoy una obra efímera reconstruida sin reconocer el lapso temporal entre el momento que dio origen a esa manifestación y el momento presente se opacan sus significados. En lugar de proponer una experiencia que haga llegar a los públicos de museos las premisas liberadoras y vitales del arte de los años 60, lo que nos llega finalmente es la noción de que esas premisas son cosas del pasado. Hay un punto en común entre *La Menesunda* y el huevo de Peralta Ramos: son obras en las que los artistas se dieron permisos que hoy en día –aparentemente– no se podrían dar. Quizás esto es lo que sería interesante cuestionar y observar. ¿Hay lugar para propuestas tan disruptivas en el contexto institucional en nuestro presente? Sin duda, es mucho menos riesgoso reconstruir estos objetos inertes que insuflar de vida al museo y, por ende, al

cuerpo social que lo transita. Se podría pensar entonces en estas operaciones de reconstrucción como en un espejo en el que las instituciones deben mirarse, de cara a la reflexión de qué museos, qué presente y qué futuro se desea construir.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis, hemos analizado la reconstrucción material de tres obras de arte argentino concebidas en su origen como efímeras y, por ende, desaparecidas tras su presentación inicial en la década de 1960. Las obras abordadas son *La Menesunda* (1965), de Rubén Santantonín y Marta Minujín, realizada en colaboración con el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, y *La Menesunda según Marta Minujín* (2015), reconstrucción que se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; el mural de Kenneth Kemble realizado en 1960 para la Exposición Anual del Automóvil en la Sociedad Rural Argentina y su reconstrucción en 2015, en el marco de la feria arteBA, y la instalación *Nosotros afuera* (1965), de Federico Manuel Peralta Ramos, en el Instituto Di Tella, y sus tres reconstrucciones: dos de ellas llevadas adelante por la curadora española Chus Martínez, una como parte de la exhibición de 2016 *La era metabólica*, en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, otra en 2014 que, con el título *We, the outsiders*, se presentó en la galería e-flux de Nueva York, y en tercer lugar, el monumento erigido en la plaza San Martín de la ciudad de Buenos Aires, realizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a modo de homenaje al artista en 2015.

A partir del análisis de los casos y del estado de la cuestión, consideramos que el problema de la reconstrucción material de obras efímeras se inscribe en un contexto histórico embebido en la cultura del *revival*. A lo largo de los distintos capítulos que conforman este trabajo, se realizó un recorrido por diversos autores que tratan específicamente el fenómeno del *revival*, lo *vintage* y la retromanía, entre otros conceptos asociados a la temática.

A su vez, se recorrieron distintas experiencias y nociones del arte conceptual tendiente a la desmaterialización de las obras en la Argentina, así como la historia del Instituto

Torcuato Di Tella (ITDT) y los aspectos biográficos pertinentes de los artistas abordados.

Con un análisis en detalle de cada caso de obra y su posterior reconstrucción, se avanzó en la dirección de situar las prácticas de la reconstrucción dentro de un marco institucional vigente. El abordaje de distintas teorías institucionales permitió indagar también sobre el rol que desempeñan en la actualidad los archivos de arte latinoamericano de la década trabajada, y su vinculación con los funcionamientos institucionales, con el mercado, y, finalmente, con las reconstrucciones.

Tras exponer los casos particulares en los que se centró esta investigación, concluimos señalando que es necesario el establecimiento de políticas de reconstrucción de obras efímeras históricas. El caso de la reconstrucción del mural de Kemble es, a nuestro entender, el más pertinente. Se trata de una obra un tanto olvidada, de la que no se cuenta con mucha documentación y que, dadas sus características intrínsecas, ya que se trataba de una obra mural comisionada, estaba destinada a desaparecer. Es decir que, a diferencia de las obras de Minujín y Peralta Ramos, su carácter efímero no residió en una decisión artística. El mural forma parte de una faceta inédita de Kemble que vale la pena continuar explorando. Las curadurías de Chus Martínez para el caso específico de Peralta Ramos pusieron de relieve la dimensión de un tiempo presente en relación con una obra del pasado, dado que la reconstrucción se presentó en diálogo con obras de arte contemporáneo. Sin embargo, esta operación de traer al presente una experiencia del pasado podría haberse llevado a cabo por medio de documentación, sin la necesidad de reconstruir materialmente el huevo de Peralta Ramos, lo que deriva, según nuestro análisis, en la fetichización del objeto artístico. En este caso particular, podríamos decir que la fetichización fue parcial, ya que la obra se destruyó luego de ser exhibida, tal como sucede habitualmente con una copia de exhibición. Sin embargo, por lo expuesto en relación con la dinámica actual de los archivos, la operación de reconstrucción material no deja de resultar extraña o caprichosa. Finalmente, el caso de *La Menesunda* es el que resulta, a nuestro criterio, más problemático, ya que la reconstrucción de una

obra como esta, cuyo sentido está profundamente enraizado en transmitir el espíritu de la época en que se produjo, poco tiene que decir sobre nuestro presente. Por otro lado, la experiencia se reeditó en ausencia de Santantonín, coautor de *La Menesunda*, y, además, se optó por la conservación patrimonial de la obra reconstruida. Finalmente, es importante apuntar aquí que la obra también itineró por distintos museos del mundo, con cambios en su forma tendientes a adaptarla a diferentes espacios expositivos. Desde nuestra perspectiva, este aspecto evidencia, sin lugar a dudas, que *La Menesunda* reconstruida es *una obra otra*, si bien conserva en parte el título original y fue planteada como una reconstrucción fiel e histórica. Tanto en este caso, como en los anteriores que hemos visitado en esta investigación, sostenemos que las operaciones de reconstrucción de obras efímeras explicitan los funcionamientos institucionales del mundo del arte, que en ocasiones se abren camino en oposición al modo en que se conceptualizaron y desarrollaron los proyectos originarios que dieron lugar a esas experiencias pasadas. Resulta significativo traer una de las experiencias propuestas por Oscar Masotta en 1966, cuando concretó, junto con otros artistas, el ciclo “Sobre happenings” en el ITDT, que consistió en reunir distintos *happenings* ya presentados en otros lugares del mundo, representativos de distintos estilos, de artistas como Claes Oldenburg, Carolee Schneemann y Michael Kirby. Tal como señala Longoni:

La idea no era repetir happenings ya realizados, sino “producir, para el público, una situación semejante a la que viven los arqueólogos y los psicoanalistas.” Enfrentarlos a esos “restos” y generar un “comentario” o “relato”. [...] “Los copiamos como si fueran obras de teatro sujetas a guión, lo cual era una manera de matar el happening o transponerlo a las reglas de la reproductibilidad”, recuerda Jacoby, cuando se suponía que un happening es irrepetible, un acontecimiento único (al menos desde las reglas formalizadas por Allan Kaprow en “Cómo hacer un happening”, 1966). Un procedimiento intertextual: tomar un conjunto de citas y componer con ellas algo nuevo que ya nada tenía que ver con sus orígenes. (2017: 44-45)

Ya en aquel entonces el problema de las reediciones y repeticiones de experiencias artísticas se erigía como un tema por analizar. Y lo que observamos a partir de los testimonios de la época, es que, al igual que sucedía con las obras que muchos artistas producían en los años 60, la propuesta de volver a experiencias anteriores en el tiempo

también suponía una búsqueda de renovación y de novedad, y no la propuesta de repetir algo, en definitiva, irrepetible.

Anexo- entrevistas

Entrevista con Sofía Dourron, 26 de octubre de 2015

Carolina Jozami (C.J.): En primer lugar, ¿cómo surge la idea de reeditar la obra?

Sofía Dourron (S.D.): Desde que Victoria Noorthoorn asumió la gestión del museo ella tenía ganas de hacer algo con Marta. Había varios proyectos. El primero era realizar una obra no realizada de los setentas, finalmente eso no se pudo. Obviamente era interesante visitar los sesenta y los setenta de Marta, que son su período más rico a la hora de pensar un proyecto que fuera interesante reconstruir. Porque ya la reconstrucción en sí es un paso conceptual importante para cualquier institución. A la hora de reconstruir y de pensar qué obra podía elegirse, decidieron reconstruir *La Menesunda*, básicamente por el peso histórico que tiene. Era una decisión bastante difícil porque *La Menesunda* no es una obra solo de Marta, sino que es de ella y de Rubén Santantonín. Santantonín falleció hace muchísimos años, y entonces ese era un lugar de mucha difusión. Ver si es posible reconstruir una obra co-autoral con un solo autor. Por eso en algún punto la obra cambia de nombre a “La Menesunda según Marta Minujín”. Esto no busca bajo ningún punto de vista correr a Santantonín, sino explicitar la ausencia de Santantonín y la importancia de Santantonín en *La Menesunda* original. Santantonín está presente en el catálogo, en los textos, o sea es un personaje que tratamos de mantener muy presente. Pero parecía casi ignorarlo llamarla simplemente *La Menesunda* cuando Santantonín no está vivo, entonces el título busca justamente hacer presente esa ausencia, no correrlo de lugar.

C.J.: ¿Cuáles fueron los motivos, intereses o justificativos para la reedición de la obra?

S.D.: Bueno, cualquier reconstrucción tiene sus propios planteos internos. En los últimos años se han reconstruido muchísimas obras, muchísimas exposiciones y cada una tiene su propio interés y su propia complejidad. El hecho de reconstruir una obra implica muchísimas complicaciones, muchísimos obstáculos, muchísimos problemas que hay

que dilucidar. Ahora ¿por qué se hace esto? ¿por qué se reconstruye una obra? El caso de *La Menesunda* es un caso diferente de otros, porque es una obra que es muy difícil de reconstruir, es muy difícil de ver, es un hito en la historia del arte argentino, pero que conocemos muy parcialmente. Porque vos entrás, es un recorrido, las fotos por sí solas nos muestran parcialidades, es muy difícil de asir en documentación. Existe documentación, existen fotos, existe muchísima prensa sobre la obra pero no existe una manera de visualizarla completa. Entonces por un lado era eso, reconstruir materialmente ese objeto, esa obra, esa ambientación, para finalmente conocerla como realmente era. Por otro lado, es una obra, que en 1965 genera o es un poco la condensación de muchos procesos que se vienen dando desde comienzos de los sesenta. Entonces al llegar al sesenta y cinco, *La Menesunda* hace explotar todos esos procesos que se están dando al interior de la vanguardia argentina de los años sesenta. Es la participación, es la ambientación, es el arte total. También es un momento bastante particular en la sociedad argentina, todavía no está Onganía pero estamos ahí nomás. La presencia militar sigue siendo fuerte, estamos en una democracia un poco endeble, pero dentro del Di Tella es una especie de burbuja. Ellos siguen adelante, no como si nada, porque si bien todavía no dan ese vuelco a la política que se da en 1967, 1968, están muy conscientes de lo que pasa a su alrededor y la obra también funciona en ese sentido. Es quebrar con valores, con ciertos mandatos, es quebrar con la obra de arte de pintura de caballete. Digamos, tiene un montón de valores que apuntan a diferentes lugares de la sociedad. No solo el arte, no está hablando solo del arte sino también de la sociedad en la cual esa obra está inserta. Es la primera obra que genera un gran público, una masividad de público que genera una repercusión en la prensa que era inusitada. Eso no volvió a pasar hasta la muestra de Le Parc en 1967. Entonces por todas estas razones se convierte en una obra *pivotal*. (sic.) ¿No? Genera muchísimas fracciones nuevas, genera espacios nuevos y por eso parece una obra interesante para traer a la actualidad, para poder repensarla. No para mitificarla, sino, a mí personalmente me parece que es un momento en el cual es interesante repensar ese período a partir de esta obra.

C.J.: Marta en una entrevista dijo que ella pensaba que no tenía sentido actualizar la obra y que por eso se hizo todo tal cual era en la época.

S.D.: Si, la obra era sobre la experiencia. Entonces actualizar la experiencia.....ahí se abre...

C.J.: Si, esa es otra pregunta.

S.D.: Varias cuestiones ¿no? Se hace una reproducción fiel a la obra histórica. Queremos traer esa atmósfera al 2015, cincuenta años después. Es todo sobre la experiencia, entonces se busca esta reconstrucción histórica no sólo material sino justamente ese tejido de relaciones y de sensaciones, que obviamente la experiencia actual no es la misma. O sea, la gente hoy en día no puede tener bajo ningún punto de vista la misma experiencia que tuvo el público en 1965 y ahí se abre una disyuntiva. ¿Querés tratar de reproducir en la actualidad la experiencia que podrían haber tenido en 1965 o querés que la gente se acerque a esta experiencia (si bien parcialmente porque hoy en día la gente lo que hace es entrar con el teléfono y sacar fotos)? Obviamente tampoco tiene el impacto y el peso político que tuvo en 1965. Aún así parece mucho más interesante que generar un espacio que simplemente te retrotraiga a tu propio tiempo. Como, correrte, llevarte a otro tiempo, ver qué te pasa y recuperar una experiencia de esa época que ya no se tiene. Nosotros estamos muy, pero muy mediatizados, entonces el desafío es: vos entrás, si querés entrar con tu teléfono y sacarte fotos hacelo. Pero también fijate si esto te conecta de algún modo con algún otro tipo de experiencia, con el cuerpo. El cuerpo está totalmente involucrado todo el tiempo, entonces el planteo hacia el público de por qué no actualizarla es, bueno, a través de esta situación que nos retrotrae a otro tiempo, cincuenta años atrás, tratamos de recuperar ciertas experiencias para el público que hoy en día parecen perdidas.

C.J.: ¿Consideran posible la reedición de una experiencia?.

S.D.: No, no la experiencia. Obviamente la gente es distinta, pasaron cincuenta años. No hay manera de recuperar la experiencia como tal. Es imposible, hubiera sido imposible incluso diez años después, el contexto es otro. Justamente después de eso comienza a haber otro tipo de experiencias, otro tipo de pensamiento sobre la obra como ambientación. Ya las había habido, pero experiencias menores. Ya no tiene ese impacto y tampoco es el mismo contexto o sea que tiene muchísimos pliegues en ese tiempo.

C.J.: O sea, en algún punto ¿puede ser considerada como obra bisagra hacia algo nuevo? ¿O...?

S.D.: Yo la pienso un poco así, 1965 es un año un poco bisagra entre modernidad y contemporaneidad.

C.J.: ¿La obra de 1965 no se conservó?

S.D.: No. La hicieron ellos, o sea, tuvieron ayuda de un maestro mayor de obra pero la hicieron básicamente con herramientas muy rudimentarias, duró quince días y ya hacia el final de la exposición estaba prácticamente destruida y no se conservó nada. O sea, lo que ya estaba destruido estaba destruido y el resto para sacarlo del Di Tella tuvieron que desarmarlo.

C.J.: Claro, entonces ¿se sabe si había una intención previa de conservarla o no?

S.D.: No, no había. No es un momento en el cual haya mucha preocupación por la conservación. Justamente están tratando de evocar experiencias, de correrse de ese lugar del objeto, del objeto de deseo, del objeto de mercado. No es un objeto que se pueda comercializar como objeto de arte. Está muy vinculado a todo lo que está pasando en el arte en torno a correrse del mercado, aunque nada, incipiente acá, pero sí correr la obra del lugar de objeto de deseo.

C.J.: De intercambio.

S.D.: Sí.

C.J.: Y en ese sentido ¿qué significa para vos o qué implicancia puede tener que la reedición se de hoy en día en un museo?

S.D.: Siempre que trabajamos con obras históricas, sobre todo en obras como esas, obras que tienen mucho de anti institucional. Siempre institucionalizarlas es un problema. Lo importante es hasta qué punto la institucionalizás y hasta qué punto le permitís seguir teniendo su propia potencia, con actividades...bueno, esta obra es bastante autónoma en ese sentido.

C.J.: Claro.

S.D.: Otras no tanto, pero me parece que sí, que de hacerlo se hace en un museo, no hay otro lugar donde hacerlo, no hay otra posibilidad. También es un lugar de investigación y de respeto por ese trabajo, entonces por eso tiene el nivel de fidelidad que tiene esta obra. Respecto de la conservación, o sea, obviamente, la original duró quince días, ésta tiene que durar ... No sé si para siempre, pero por lo menos los primeros seis meses que va a estar en exposición tiene mucho mantenimiento. Es un concepto distinto y es lo que hubo que alterar de la obra para que pudiera ser exhibida. O sea, las únicas alteraciones tienen que ver con eso. Que se sostenga en el tiempo y con las reglas de seguridad que antes no existían.

C.J.: Por eso no se puede entrar con zapatos con taco, y...

S.D.: No eso no, lo de los zapatos es porque hay una parte, la ciénaga, que si le clavás un taco se agujerea la tela. Tiene que ver con: que entre ambiente y ambiente hay unos pasillos negros con puertas.

C.J.: Sí.

S.D.: Eso no existía.

C.J.: Claro.

S.D.: Pero nosotros tenemos que tener puertas de seguridad, salidas de emergencia y cámaras de seguridad.

C.J.: ¿Y eso para vos cambia el sentido de la obra o de la experiencia?

S.D.: No cambia el sentido, es una alteración y modifica. Es lo que te decía antes, la experiencia ya no es la misma, no hay manera de que sea la misma. Estas cosas no se pensaban, no existía la preocupación por el hecho de que no pudiera entrar gente con discapacidad motriz. No existía, no se pensaba. Entonces, desde el vamos, ya hay una diferencia en la experiencia. Nosotros tenemos que pensar en eso, tenemos que pensar en la seguridad. Tiene otros niveles de complejidad que vinieron con el tiempo. No por el hecho de estar en un museo. Porque estaba en el DI Tella. Hoy en día si el Di Tella existiera tendría que cumplir las mismas reglas. No tanto por estar en un museo sino por la cuestión del tiempo, de transformaciones.

C.J.: Me interesaba saber de dónde provenía la financiación, para la reconstrucción, para compararla con la de 1965.

S.D.: Es muy similar, porque originalmente el Di Tella les dio una parte del dinero y el resto fue canje. Y ahora se hizo con un mecenazgo que fue financiado en gran medida por el Banco Supervielle y por otros sponsors.

C.J.: ¿Y la idea es que perdure en el tiempo y que quede como parte de la colección del museo?

S.D.: Sí, poco antes de inaugurar Marta decidió donar la obra al museo, o sea que sí. Y si puede itinerar mejor. O sea, está pensada para que se pueda trasladar

C.J.: Ok, conservarla, trasladarla o volver a armarla acá.

S.D.: Si.

Entrevista telefónica con Marta Minujín, 11 de noviembre de 2015

Carolina Jozami (C.J.): ¿Cómo surge la idea de la reedición de *La Menesunda* a cincuenta años de su creación?

Marta Minujín (M.M.): Fue una obra emblemática donde se plantearon muchas cosas, se quebró el arte contemporáneo, fue una ruptura con toda la historia del arte, emblemática. Es necesario reproducirla para comprobar todos los cambios que suscitó. Hay mucho interés de los museos extranjeros. Todo estaba planteado ahí, el arte conceptual, las instalaciones, etc. Era importante históricamente. Va a ir a la Tate, al Moma. Son once situaciones diferentes, fue *rompiente* (sic), única y había que mostrarla cuando ya la obra no existía. Victoria Noorthoorn me invitó primero para hacer *El gol*, pero yo le dije que me parecía más importante hacer *La Menesunda*, con la Ley de Mecenazgo.

C.J.: Dado que la obra es considerada ante todo una experiencia ¿cree que es posible la reedición de una experiencia?

M.M.: Sí, absolutamente posible. Si hiciera el *happening* de los pollos ahora iría presa, pero se podría hacer. Con todo se puede hacer, es como si Fellini reprodujera *8 y medio*. Los *happenings* también se pueden hacer, aunque la gente sea distinta siguen produciendo el mismo efecto.

C.J.: ¿Qué significa para usted que se reedite dentro de un museo?

M.M.: Los museos actuales tienen más apertura que antes. No hay un instituto para hacerlo. El MAMBA era lo indicado. La doné y ya quedó históricamente en un museo. Además no tenía donde guardarla, ni sabría qué hacer con ella, es muy difícil.

C.J.: Tu obra siempre incluyó lo temporal como uno de sus ejes (happenings, *Simultaneidad en simultaneidad*, la experiencia y lo performático) ¿crees que una reedición afecta su sentido original?

M.M.: No lo afecta. Marina Abramovich vive haciendo obras de hace veinte años. En ese momento era una corriente de vanguardia brutal que no se volvió a repetir. Recién ahora se presenta un libro en Nueva York donde hablan de las obras de esa época y recién cuarenta y ocho años después hicieron el libro. Ahora se resignifica el sentido de estas obras. Moma transmisiones, con obras de ese estilo (N. d. A. inaudible)

C.J.: ¿Por qué la decisión de reeditar esta obra y no otra de tu vasta producción?

M.M.: Porque esta es la más importante, la más emblemática. *El batacazo* era parecida pero tenía seis situaciones, túneles con moscas, casas con conejos, cosmonautas, jugadores de fútbol, etc.

C.J.: En una entrevista comentó el sinsentido que sería actualizar la obra, y que lo que se busca es una vuelta al pasado ¿por qué?

M.M.: Actualizarla no tenía sentido. Sería como agarrar una obra de Shakespeare con lenguaje contemporáneo, no tendría sentido.

C.J.: La obra no fue conservada en 1965 tras su exhibición. ¿Esto fue una decisión? ¿por qué?

M.M.: Se destruyó en esos quince días. Fue algo que ocurrió, no fue una decisión previa. Pero de hecho todos los premios de esa época del Di Tella desaparecieron. En ese momento había algo de lo efímero.

C.J.: En la producción colectiva de 1965 ¿fue hecha con materiales encontrados?

M.M.: No eran materiales encontrados, no, eran materiales buenos que daba la fábrica, de SIAM, era muchísima plata en ese momento, costó como un millón de pesos. Ahora costó muchísimo más, por la reconstrucción de cosas de la época.

C.J.: Pero ahora contaron con sponsors¿ no?

M.M.: Si, sí, pero sobre todo con la Ley de Mecenazgo, la Ley de Mecenazgo.

Entrevista telefónica con María José Herrera, 20 de noviembre de 2015

Carolina Jozami (C.J.): ¿Considera pertinente/ interesante la re-edición de esta obra a cincuenta años de su creación? ¿En qué medida una experiencia es re-editable?

María José Herrera (M.J.H.): Yo todavía no la vi. Sí la vio Mariana Marchesi, que trabaja conmigo y estuvimos comentando y me dijo que está muy exacta, muy bien hecha en el sentido de que reproduce muy exactamente lo que se ve en la película original del sesenta y cinco y lo que se ve en las fotos. O sea, que estuvo hecha con una precisión, con una metodología muy científica y con el interés de reproducir visualmente lo que sería la materialidad visual de la obra. Si es interesante o pertinente, me parece que es algo que al estar la artista viva, más que nada yo la tomo como una obra de la artista y no como una exposición histórica, sino como una nueva obra de la artista refiriéndose a una obra del pasado. En ese sentido, si la artista está viva y lo considera pertinente, es su problema y es su decisión. ¿Sí me parece que es interesante? Me parece que es una experiencia que es interesante para quienes conocen la obra porque tienen la edad, porque la vieron en su momento o porque la estudiaron. Pero para aquel que no la estudió o no la vio, creo que los recursos que se ponen en juego allí son un poco ingenuos para lo que son las obras tecnológicas de hoy día. En ese sentido, la experiencia no es re-editable, a mi juicio no es re-editable. Lo que se puede reeditar es la imagen de esa experiencia. Que la gente sienta lo que sintió cincuenta años atrás, eso es imposible de hacer de hecho, pero a su vez es imposible porque la genialidad de esa obra era mostrar el mundo contemporáneo y ese ya no es el mundo contemporáneo hoy. Entonces es como una experiencia arqueológica si querés, como ir a las ruinas de Pompeya, entonces cuando vas a las ruinas de Pompeya ves ruinas, no ves las casas de Pompeya, tu experiencia es de las ruinas, de lo que queda. Entonces te llevas una imagen de como cuando ves el Partenón, que lo ves blanco pero estaba pintado. Lo ves blanco y te gusta blanco, pero estuvo pintado, entonces esa cosa blanca pura perfecta es algo que ahora adquirió con los años pero no es original. Eso, no sé si contesta tu pregunta.

C: Si, también en el sentido de la experiencia, como obra que buscaba era una experiencia y una participación, en ese sentido....

MJ: En cuanto a la participación si, obviamente tenés que participar, tenés que entrar, tenés que recorrer, sentís frío, te tiran los papelitos, usas el teléfono y salís, etc. Ahora, que todo eso sea interpretado como fue interpretado en ese momento es absurdo porque, por dar un ejemplo, nadie se escandaliza hoy de ver una persona en la cama.

C.J.: Claro.

M.J.H.: En un museo y menos si están vestidos. Por otro lado digamos, esa tecnología te puede resultar divertida por *vintage* pero no por lo que resultaba interesante hace cincuenta años. Desde el punto de vista de la participación es posible que te resulte interesante, desde el punto de vista de la reedición del significado original, no. No parece, porque el significado original era mostrarte la conmoción de la ciudad, esa mezcla de cosas, y a la vez mostrártelo en una experiencia de expansión de los sentidos y hoy la expansión de los sentidos se entiende por el 3D, por la internet, por el *streaming*, que se yo, por cosas mucho más sofisticadas que esas tecnologías que están puestas en juego ahí. ¿Entendés?

C.J.: ¿Qué opinión le merece que la obra sea re-editada dentro de un museo?

M.J.H.: Bueno, fue hecha originalmente en un museo, o sea, perfectamente puede ser reeditada en un museo. Eso no me parece una contradicción. Fue pensada para un museo y ahora está hecha en un museo.

C.J.: ¿Qué opina sobre la reedición por parte de Marta Minujín de una obra que fue creada conjuntamente con Rubén Santantonín 1965?

M.J.H.: La obra tengo entendido que se llama “La Menesunda según Marta Minujín”.

C.J.: Si, exactamente.

M.J.H.: Creo que esa es la vuelta que encontraron para que esta reedición sea una reedición según uno de los autores y no según todos, porque fue una obra grupal. De modo que desde el punto de vista legal, es importante que no haya sido puesta como obra de Minujín sola sino que ella está reeditando su visión de *La Menesunda*. De cualquier manera, a mí no me cabe duda de que quien lideró el proceso de *La Menesunda* en el sesenta y cinco fue Marta. De manera que, si bien es una obra colectiva y ella nunca negó que lo fuese, sino que figuraron como principales autores Santantonín y ella y con colaboración de tres o cuatro personas más, creo que al ponerlo como “La Menesunda según Marta” se está dejando constancia de que esto es una nueva obra. Yo creo efectivamente que esta es una nueva obra, inspirada en aquella y con toda la documentación de época está inspirada en aquella. Pero esto para mí es una nueva obra, hecha por uno de los autores, por eso la aclaración de que es según Marta, mientras ese autor está vivo. O sea, para mí completamente es una nueva obra.

C.J.: Perfecto.

M.J.H.: No sé si esto te contesta o te queda alguna duda.

C.J.: En principio la pregunta por si la experiencia era re-editable también tenía que ver con este carácter de lo vivencial de la obra o de lo efímero. Porque después de los quince días de la obra original en 1965, desapareció objetualmente, entonces también tenía que ver...

M.J.H.: Claro, yo igual creo que no solamente en este caso sino en todos los casos en el que la curaduría decida reconstruir, para mí lo que hay que reconstruir es el sentido y no el aspecto. Si uno pudiera partir de esas dos cosas y decir (*inaudible*) cada vez que reconstruí (*inaudible*) mi objetivo fue que el significado quede explícito más que la apariencia visual. En ese sentido te doy el ejemplo de *Situación de tiempo* de Lamelas que yo reconstruí ya dos veces y voy a reconstruir por tercera vez en el 2017, y que es mi caballito de batalla. Digo, los televisores originales del sesenta: si yo pongo televisores originales del sesenta hoy estoy aludiendo a una imagen vintage, cuando en realidad el mensaje de la obra era que uno tiene que percibir el tiempo y espacio como lo muestra un televisor, básicamente una tecnología de rayos catódicos que todavía existe. Entonces es el efecto lluvia y es el ruidito que hace, no es el aspecto del televisor.

C.J.: Claro.

M.J.H.: Entonces, yo lo que hago es poner televisores modernos que tienen la tecnología del rayo catódico y la discusión es ¿por qué no los del sesenta? Porque los del sesenta son una imagen que si él hubiese apuntado a la imagen del televisor, yo pondría los originales, pero como él lo que está diciendo es: “el medio es el mensaje”, y el medio sigue existiendo (el televisor de rayos catódicos) yo lo que quiero es que se vea es el efecto que produce el rayo catódico y no la imagen del televisor vintage (*inaudible*). Esa creo que es un poco la idea. Yo recreé *La Menesunda* en 1999 en la muestra *En medio de los medios*. La experimentación con los medios en el arte argentino de los sesenta, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Y lo que hice fue poner la película, el material documental del folleto, y fotos. Pero como recreación, como pequeños fragmentos de la obra que todavía existen como son las fotos o el film para que se vea como era. Pero para mí, la sola idea de volver a hacer *La Menesunda* no me parecía que fuera a implicar lo mismo que implicó en el sesenta y cinco desde el punto de vista de la experiencia del espectador. Sí la participación, pero bueno, la participación en sentido estricto se puede entender por participar a cualquiera que entra a una muestra y mira, o sea ahí ya hay una participación. Si es por tocar, vos tenés que tocar para ver el video, también estás

participando. Digamos, es como demasiado poco reconstruir la participación. Para mí tiene más sentido tratar de mostrar cómo fue la experiencia, no tratar de revivir la experiencia.

C.J.: Claro, o en todo caso tal vez como opción actualizarla, o sea, como lo que me contabas de los televisores, pero llevando a *La Menesunda* a nuevas tecnologías o experiencias que tengan más que ver con el presente.

M.J.H.: Para mí sí, pero esto tiene que ver con una necesidad de mercado si querés en un punto. Fijate que hay un montón de reconstrucciones de obra del sesenta.

C.J.: Sí.

M.J.H.: Entonces acá pasa por otro lado, no solamente por criterios curatoriales sino que a los artistas se les están pidiendo reconstrucciones para que ingresen al mercado, comprados por un museo o comprados por los galeristas. Entonces bueno, esto es lo que para mí lleva a este tipo de decisiones, que no juzgo, sino simplemente lo describo como fenómeno que es, que es real. Así te digo, con ver la película me alcanzaba sinceramente.

Entrevista con Javier Villa, 12 de diciembre de 2019

Carolina Jozami (C.J.): ¿Cómo surge la idea de reeditar las obras? ¿Qué motivó a la institución o al equipo curatorial en conjunto y a vos individualmente?

Javier Villa (J.V.): Tanto el mural de Kemble como *La Menesunda* son dos obras con cierto contenido de fisicalidad importante. Son dos obras que existieron en su momento y que no pueden ser guardadas. No es un cuadro que desapareció, dejó de existir y lo estás reconstruyendo, o sea, son dos piezas que suceden en su momento y que esa es su característica, la cuestión efímera. No es que se rompió, o se perdió.

C.J.: Se concibieron para ser efímeras.

J.V.: Sí, en cierto sentido sí. Y en ese sentido, siempre que pensé estas reconstrucciones... ambas dos tienen una cuestión de fisicalidad importante y para mí eso es interesante porque es la única forma de poder percibir esas obras realmente. ¿no? Como espectador poder tener una idea sobre lo que fueron o lo que pudieron haber sido. Y creo que desde ese lugar siempre vale la pena recrear, reconstruir algo. Siempre vale la pena tratar de volver a acercarse a lo que fue la experiencia de esa obra para entenderla. Como historiador del arte, *La Menesunda* es un hito del arte argentino, y en algún punto tratar de entenderla uno al reconstruirla y de volver a entenderla históricamente, de entender si ese mito era así o no. Uno de los problemas que nos pasaba era el de si al reconstruirla no íbamos a matar un poco el mito, y también si después nos íbamos a dar cuenta de que en realidad *La Menesunda* no fue *la obra* increíble de ruptura, física, psicodélica, lo que sea que fue. Y, ¿qué se hace con esa peligrosidad?

Estoy mezclando un montón de cosas, por ahí tenemos que seguir el cuestionario, pero bueno. En el caso de la pintura de Kemble, empezó por una fascinación personal, de encontrarme con la foto en el libro de López Anaya, “Informalismo. La vanguardia informalista”, y decir, que esto haya sucedido en el año 1960 o 1961, es súper avanzado,

sentía que esa obra en particular explicaba mucho de la obra de Kemble, que completaba esa lectura. Entonces también me dio la sensación de que estaba bueno hacerlo desde un lugar historiográfico, como que Kemble tuvo este tema de las pinturas negras que hacía, de rasgos negros que siempre se leyeron como escrituras. Un poco con esta relación norteamericana, con Motherwell, con esto, con lo otro, una relación de la cosa *chinesca*. En ese momento estaba Squirru con el budismo, eran muy amigos, como que había muchas cosas entre medio, pero Kemble habla en textos y se puede ver en las obras, que tienen un trabajo súper conceptual acerca del Informalismo ya en los sesenta. O sea, como que básicamente podría ser un *brushstroke* de Lichtenstein hecho bastante antes y en Latinoamérica, como un juego de llevar ese expresionismo a un lugar frío, y llevarlo a un lugar, no Pop, pero más analítico. Kemble hace esas obras con grillas y ahí traspone a un tamaño mayor. Creo que por ejemplo la obra que tenemos en el museo-yo estaba fascinado con esa obra- la puse en el centro de la exhibición “La paradoja en el centro”²⁴. Me parecía que si yo hacía para esta muestra un complemento, para explicar el problema del gesto desde este lugar, de 16 metros por 20 metros, se iba a entender la

²⁴ *La paradoja en el centro. Ritmos de la materia en el arte argentino de los 60*, exposición curada por Javier Villa en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 14 de agosto 2016 al 1 de enero de 2017. Constituido a partir del conjunto de adquisiciones y donaciones gestionadas por sus dos primeros directores, Rafael Squirru (1956-1963) y Hugo Parpagnoli (1963-1970), quienes apostaron por una colección de vanguardia que en la actualidad se compone de más de siete mil obras. La muestra planteó una lectura contemporánea para comprender el momento de quiebre que ocurre en la historia del arte argentino cuando, entre 1959 y 1967, los artistas provocan diversas rupturas respecto de los formatos tradicionales de la modernidad, principalmente en los ámbitos de la pintura y la escultura, abriendo el camino hacia nuevos modelos de expresión que darán lugar, posteriormente, al arte contemporáneo. La exposición abordó la posibilidad de leer el arte argentino a partir de un ritmo paradójico, que ya no se centra en el desarrollo lineal y periférico de lenguajes plásticos iniciados en las vanguardias europeas. El foco estuvo puesto, en cambio, en un arte enraizado en la materia, que por momentos se arma retornando a la seguridad que le ofrecen los territorios ya conocidos de la pintura y la escultura y por momentos interrumpe ese orden y ejerce violencia contra los formatos tradicionales y su materialidad, para ensayar nuevas formas de liberación. La exhibición incluyó obras de Carmelo Arden Quin, Antonio Berni, Nelson Blanco, Oscar Bony, Jorge de la Vega, Juan Del Prete, Mirtha Dermisache, Noemi Di Benedetto, Lucio Fontana, Raquel Forner, Luis Gowland, Alberto Greco, Alberto Heredia, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Kenneth Kemble, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Marta Minujín, Tomás Monteleone, Luis Felipe Noé, Carlos Pacheco, Margarita Paksa, Aldo Paparella, César Paternosto, Federico Manuel Peralta Ramos, Emilio Pettoruti, Liliana Porter, Mario Pucciarelli, Emilio Renart, Jorge Roiger, Rubén Santantonín, Mario Stafforini, Antonio Trotta y Luis Alberto Wells.
<https://www.museomoderno.org/es/exposiciones/la-paradoja-en-el-centro-ritmos-de-la-materia-en-el-arte-argentino-de-los-anos-60>

obra de Kemble desde este aspecto sumamente conceptual, bastante avanzado, porque era 1960, como arte público, que es como un trazo, que después hará Lichtenstein más adelante, jugando con esta cuestión del tributo pero a la vez de la crítica y la ironía hacia el informalismo, ¿no? Como un lugar así medio extraño, entre paródico y grandilocuente, del trazo del pintor. Sobre todo que a Kemble se lo conoce mucho por la obra-buena como a casi todos los artistas-por la obra que puede ser preservada y conservada, que generalmente son obras, sobre todo en un país que no tiene mercado, que no tiene museos con grandes reservas, son obras de mediano formato o de un formato un poco más grande, pero no dejan de ser obras como para una pared o para un espacio de exhibición. Y por más de lo que cuenta la historia, me parece que hay una falta importante de un conocimiento de otro tipo de obras, sobre todo en el público ¿no? de esa época. Y creo que eso, ya para mí, hace que valga la pena cualquier tipo de reconstrucción. O sea, no me parece que sea como ir en contra de las obras, de la historia, lo que sea. Uno puede acercarse a ese tipo de vivencias.

C.J.: Me surgen dos preguntas, por esto que decís de que a Kemble se lo conoce por todo esto que acabás de mencionar. ¿Cómo te parece que se puede vincular el mural y la historia que tuvo el mural con toda su faceta del arte destructivo, con esa muestra?

J.V.: Me parece que es parte de las experimentaciones que él está haciendo. O sea, toda experimentación que hace, para mí siempre tiene que ver con la pintura. Inclusive las experiencias de arte destructivo, de ¿cómo se llamaba la otra, *Gato 63*? La de *Arte Destructivo* se conoce pero hizo otro tipo de experiencias colectivas también que son más desconocidas. No sé si participo en ¿*Qué cosa es el coso*? No sé, habría que fijarse bien, pero me parece que él siempre parte desde un lugar, bueno como todos los artistas de los sesenta, un poco de desarmar el objeto modernista. Y me parece que en ese sentido llevarlo exponencialmente a una pintura efímera mural de 16 x 20 metros es un gesto que tiene relación con el arte destructivo desde ese lugar, aunque sería lo contrario. En vez de destruir el objeto sería como llevarlo a su máxima expresión. Pero ambas cosas tienen que ver, no sé si se entiende. Porque ambas cosas lo que hacen es desarmar,

o sea al crear una pintura de arte público, de un gesto que es imposible porque lo tiene que hacer un gigante con un, no sé, con un rodillo de 10 metros por lo menos o más. O sea, ese juego que va entre lo conceptual, entre lo paródico hacia el medio, hacia la propia pintura. Pero él ama la pintura, porque él siempre vuelve, va y vuelve, ¿no? Como que siempre la desarma y vuelve, la exponencializa y vuelve, la analiza. Digo, esa cosa puede ser pensada analíticamente, de ese trazo gigante. Entonces me parece que es un momento en el que están jugando a entender qué es el objeto artístico y cuáles son sus límites y hasta dónde puede llegar. Y en ese sentido sí, 1960.

J.V.: 1961 también es un año increíble porque tenés la exposición *Arte destructivo*, tenés *Las monjas* de Alberto Greco. Es como un año muy disruptor en ese sentido, Marta se va a París, todos se están yendo también y ella después quema las obras en 1963.

J.V.: Pienso también en *La Paradoja en el centro*, en la muestra que hice sobre esa cuestión del gesto como contraposición también del arte concreto. El arte concreto, en el que el gesto es ese marco recortado, pero se va respecto del artista como signo en sí mismo. Que Fontana en discusión y en diálogo con los artistas concretos recupera, primero el *buchi* y después el tajo, y Kemble habla bastante de Fontana en sus escritos y se habla mucho del gesto. Digo el gesto como cosa importante. Obviamente Greco, con las pinturas, meándolas, como esta cuestión de lo que es el gesto del artista. Y me parece que en medio de esa discusión, crear ese gesto de 16 x 20 metros me parece que es una obra que no sé, yo la vi en fotitos hace mil, digo, ¿por qué no es más conocida? Y la hicimos y no pasó nada de todas maneras, tal vez no era tan importante.

C.J.: ¿Por qué no pasó nada? ¿En qué nivel?

J.V.: Bueno claro, acá estás vos estudiándolo (...) me prometieron que eso iba a estar en el Distrito de las Artes o no sé yo me imaginaba...No me importa si no es en La Boca, aunque sea en un barrio cheto, que sea en Libertador y que pases por ahí y te encuentres con ese *brushstroke* gigante, que pases por la autopista...Pero no. No pasó nada.

C.J.: Claro, porque algo de eso había leído. Que iba a ir al Distrito de las Artes o que iba a itinerar por la ciudad.

J.V.: (...) a eso apuntamos con el trabajo y al final lo que terminamos haciendo fue una obra para un momento de 4 o 5 días, que fue un esfuerzo sobrehumano y económico, para algo muy corto. Desde ese lugar la desilusión.

C.J.: Claro. Y, ¿dónde quedó materialmente la obra?

J.V.: No sé, en algún galpón. La producción de la obra no la pagó el museo.

C.J.: Ok.

J.V.: Nosotros lo que hicimos fue...o sea, la idea de reconstruirla fue mía y lo que hicimos desde el museo fue llevar a cabo todo el proceso de investigación y el proceso de producción. A mí me parece que es una obra que puede decir mucho, si bien tiene setenta años, no sé cuántos, sesenta, puede decir mucho sobre el arte y sobre el arte contemporáneo y la historia. La gente puede entender la pintura, la historia del arte, puede entender ese momento tan de quiebre de los 60, el público de una ciudad. Es como una obra de arte público que puede ser re interesante. Y la verdad que fue una desilusión, si, me sentí un poco estafado, como que finalmente la hice para el mundo del arte y del mercado.

C.J.: Pero el objetivo o la idea inicial era hacerla y que se presentara primero en ArteBA o eso fue como una casualidad por este...

J.V.: Eso fue como que ellos se coparon, dijeron dale hagamosla, nos gustaría hacerla y de repente dos semanas después, “che ya que está ArteBA porque no lo apuramos” y yo dije no, no se puede, hay que investigarla más, etc. Todos quisieron y al final desde el

museo dijimos bueno, por ahí estaría bueno que llegue a ese momento, distintos sectores estaban poniendo plata, espacio, es en la rural, va a ser como fue la primera en la Rural. Bueno, todo hizo que cerrara. Sobre todo económicamente, espacialmente. Pero sí mi idea inicial, mi deseo, era que quede, no te digo eternamente, pero que quede un tiempo, un año, un año y medio, dos, no sé, en algún lugar. Porque, o sea, básicamente cuando nos la pusimos a estudiar y a investigar, la obra fue hecha con madera es tipo madera terciada, lo que hoy sería un fenólico. Le podés hacer un tratamiento y puede durar bastante tiempo, pero en un momento la madera empieza a trabajar y se pudre.

C.J.: ¿Y la que hicieron ahora? ¿Fue exactamente igual?

J.V.: Fue igual, sí. Hubo una duda de si pasarla a aluminio o alguna otra cosa que dure más, pero decidimos hacerla con el material original.

C.J.:Ok.

J.V.: Eso es lo que pasa, podemos hablar de ese tema. Porque hay reconstrucciones que uno...Estas dos obras en particular en las que vos estás interesada, como que lo que se persiguió fue más un purismo, tratar de hacerlo lo más cercano a la versión histórica. *La Menesunda* es un tema, porque Marta estaba viva, Santantonín no, pero Marta sí. Y con Marta fue una batalla en ciertos momentos, porque es la artista, ¿qué le vas a decir, no? Y venía y decía “ese espacio es más grande”, “no, mirá Marta acá tengo 400 fotografías y estoy escalándola con el celu en mano, y esto y lo otro”. Pero viste, la memoria y el querer hacer todo más grandilocuente, y *La Menesunda* fue re científica, la hicimos todo a medida, escalando, equipos de gente estudiándola, estudiando todos los documentos, con Marta ahí obviamente ayudando. Marta a veces tratando de llevarla a otro lugar y nosotros no, hay que volver a los documentos. Y era interesante a nivel conceptual también porque *La Menesunda* es una obra que trabaja sobre el presente, sobre la actualidad. O sea, trabaja sobre la calle Florida en los años sesenta, los neones, el olor a papa frita, el negocio, la heladera, el negocio de maquillajes. Es como la calle Florida

hecha un laberinto. Y claro, conceptualmente *La Menesunda* ahora es un viaje en el tiempo. Eso es lo que queríamos hacer, un viaje en el tiempo. Que la obra sea fiel históricamente para que lo que te sirva *La Menesunda*, por más de que no hable de las nuevas tecnologías como habló en ese momento - el circuito cerrado ahora a nadie le importa nada, viste pero en ese momento te veías en la tele y era “Ay, estoy en la tele!”- pero bueno, hacer una *menesunda contemporaneizada* (sic.) hubiese sido un desastre, fue hermoso viajar en el tiempo y entender una *menesunda*, en la que lo que vos puedas percibir es un viaje en el tiempo y entender lo que fue esa obra en ese momento. Y fue una de las cuestiones más complejas que había, bueno había varias cuestiones complejas. Una es que es una obra que fue hecha para que dure dos semanas y Marta tiene una pulsión de autogestión increíble, no sé cómo encontraba la plata para hacer esas cosas gigantes que hacía, desde eso hasta el *Partenón de libros*, etc. Que hoy en día, hacer eso, hacer *La Menesunda* costó muchísima plata.

C.J.: Y sí.

J.V.: ¡Muchísima! Y no vas a gastar muchísima plata del estado por dos semanas, o sea, la tenés que dejar tres, cuatro meses. Y de repente, tener performers todos los días...porque vos no podés tener el cuarto de la pareja sin performers.

C.J.: Vacío, claro.

J.V.: O las maquilladoras, que se yo. Tener performers todos los días y a la vez la gente tocando las cosas, porque estás metido en un laberinto, era como una cuestión de mantenimiento constante. Marta nos contaba que a las dos semanas la obra se estaba despedazando en el Di Tella, y eso había que mantenerlo durante cuatro meses para que tenga sentido el gastadero de guita que fue.

C.J.: Pero bueno, ¿ahí no hay como una lucha o una contradicción contra la esencia de la obra, su materialidad?

J.V.: Sí, o sea, medio que como que lo que hacés es hacerla fiel históricamente. Lo que concentrás es la fidelidad de eso y después todo lo demás es lo que se mueve. Que eso me parece que está bien. Porque *La Menesunda* fue como un shock para la gente, “ah esto es arte? ¡Esto es una locura, una estupidez!”. Ahora no, ahora es la obra de arte consagrada y la gente hace la cola igual que la vez anterior también hacían la cola, pero ahora para ver una obra de arte consagrada. Entonces cambia el efecto, lo que siente el espectador, el por qué de la obra, por qué en este momento, pero las dos obras se mantienen fieles. Y eso es lo interesante, al hacerlo fiel lo interesante es cómo entender, diagnosticar los contextos de aparición y los por qué. Y, ¿qué hicimos *La Menesunda*, en 2014 o 2015?

C. J.: 2015

J.V.: 2015. Yo creo que todo lo que sucedió después demostró la importancia de por qué había que hacer *La Menesunda*. Porque si vos te das cuenta después Marta hace el *Partenón de libros* en Documenta, hace *La Menesunda* en el New Museum. A Marta hace diez años no la buscaban del MoMA o de la Tate.

C.J.: ¿Y eso con qué pensás que tiene que ver? O sea, ¿con qué pensás que se vincula ese interés o ese movimiento?

J.V.: Me parece que se vincula con varias cosas, pero más que nada se vincula también con la recuperación de ciertos artistas y ciertas obras de esa época a nivel internacional, tanto de mercado como de curaduría, como de discusión. Sobre todo de artistas mujeres, artistas periféricas, latinoamericanas en un buen momento de investigación, de discusión. Me parece que todas estas cosas hacen que Marta empiece a tener el lugar que se merecía en cierta cuestión. Que previamente lo tuvo el arte brasileño, primero porque la antropofagia con el poscolonialismo es lo primero que llega como buen sacudón y ahí entra toda la generación de Oiticica, Lygia Clark y hasta Cildo Meireles, entran

fuertemente no solo en los museos sino en el mercado. Y a Marta le toca una década después, pero bueno le llega más que nada yo creo por la recuperación muy de la artista mujer y empezar a ver también otros lugares, otros países. Pero sí, habría que hacer el diagnóstico, pero Marta siempre supo ubicarse en el lugar que tenía que estar hasta los años ochenta más o menos, después de eso decae. La obra de ella, después de los monumentos...

C.J.: ¿Con la escultura?

J.V.: Claro, cuando empieza a hacer más esa obra de esculturas y pinturas, me parece que deja de estar en un nivel de circuito internacional fuerte, y entonces ahí tenés 10, 15, 20 años donde quedás medio relegado. Creo que con toda una movida, que no sé, vos estás estudiando el tema, una movida de reconstrucciones y recuperaciones en los últimos veinte años más fuerte y por eso también aparece esto.

C.J.: Si, porque me pregunto eso. Como que hay distintas formas de recuperar o de visitar la obra de los artistas, artistas mujeres, latinoamericanos, periféricos, me pregunto si a partir de visitar por ejemplo *La Menesunda* a partir de archivos y documentos, como hizo Victoria Noorthoorn en el Malba o María José Herrera también. Si a partir de fragmentos o cosas así no hubiera pasado lo mismo. No lo podemos saber, pero...

J.V.: Ah vos decís si *La Menesunda* crea un sacudón mayor que la recuperación más documental...

C.J.: Claro, si la reconstrucción total material genera este reposicionamiento o si podría haber pasado lo mismo a partir de...

J.V.: Mirá, te voy a decir una cosa así como muy *straight forward*, como que la verdad hay una presión muy fuerte, no te digo acá en el Mamba, te digo en todos lados,

MAMBA, Malba, New Museum, Tate, Moma, etc. Los museos se volvieron un lugar de espectáculo, un lugar donde tiene que entrar gente. Llamalo política neoliberal, llamalo como lo quieras llamar, como cantidad más que calidad, no sé. Realmente es un tema. Igualmente uno quiere llevar el arte a la gente y que la gente se interese, que pase un buen momento. Después hay límites, o sea, los límites son: te vas a un Yayoi Kusama o un Erlich, te vas a un De Loof, Marta Minujín. Yo estoy tirando mis límites (risas) pero digo como que es real que es medio una cagada ¿no? Pero es real que los museos están también buscando obras que puedan atraer a los públicos. Y realmente Minujín atrae públicos, porque... ¡*La Menesunda* es increíble! Y no solo *La Menesunda*, *El Partenón de libros* fue increíble, y obras que todavía no se reconstruyeron. Bueno, en un momento que pensamos en reconstruir una obra que ella hace de 1977, durante la dictadura, se llama *Espiart*, la debes conocer. Es un pasillo todo de pared que tiene mirillas y mirás por las mirillas y son como claustros, calabozos, no son calabozos, pero son como pequeñas salitas donde hay gente, no sé un músico amigo de Marta tocando la guitarra, un artista pintando, que se yo, y estás espiando...

C.J.: Situaciones.

J.V.: Situaciones y estás en el año 1977, en medio de la dictadura, es como muy genial. Logra hacer de la dictadura y con una cosa re *heavy* como espiar al otro, el confinamiento, logra hacer una obra atractiva para un público general, eso es una locura. Y realmente como que en esa balanza entre pensar en la recuperación histórica, en la pedagogía, en la historia del arte, en lograr que la gente consuma, entre, se interese, en luchar con un contenido que pueda servir para la sociedad, encontrarse con artistas que a la vez son espectaculares y atractivos es un gol. Y en ese sentido entendés porque el New Museum quiso hacer *La Menesunda* y ahora está viajando a la Tate de Liverpool. El MoMA estuvo interesado pero al final no salió y el New Museum le ganó de mano. Y ahora agarró la Tate Liverpool entonces no creo que vaya a la Tate de Londres, pero bueno, andá a saber a donde va a ir después, pero bueno...

C.J.: Y, ¿es la misma? ¿La que estuvo en el Mamba es la misma que estuvo en el New Museum o se volvió a reconstruir?

J.V.: Marta dona la obra al Mamba, la que estuvo en el New Museum es la misma, o sea es la del museo pero no. Y eso es interesante porque es como que el museo tiene un *know how* y a la vez tiene un montón de cosas que son de la obra, pero no es la obra en su totalidad porque no podés preservar eso. Entonces como decíamos, son obras efímeras, no son preservables. Entonces tenés las teles del circuito cerrado, tenés el combinado, tenés las sábanas del cuarto, la cabeza está (porque la cabeza medio que es como una obra de cartapesta), tenés esto, lo otro, los neones, tenés el *know how*, está toda la cáscara, la puerta de la heladera Siam Di Tella...

C.J.: Entonces queda como un guión con instrucciones para que en otro lugar se reproduzca, por ejemplo.

J.V.: Sí, lo que no está son paredes, es gente pegando en paredes papel glacé. Ahora, lo difícil de reconstruir *La Menesunda* además de la cuestión efímera que tenía de dos semanas, es que era todo medio trucho. ¿Cómo volvés a pegar los papeles así, etc.? O sea, no podés hacerlo todo *re pro* porque te queda una porquería, si no tiene ese gusto medio, no te digo *hippon*, pero medio si atamos los hilos al coso que rota y los chorizos son medio deformes, y la pintura se descascara, tiene que pasar eso, porque sino, no es *La Menesunda*. Si hacés una obra *high tech* no es *La Menesunda*. O sea, si, no sé cómo consiguió la plata para hacerlo porque cuesta todo muy caro, pero la hicieron también con materiales que conseguían, así medio atándolo con alambre y la montaron en nada, una semana, un grupo de amigos. Nosotros estuvimos un mes y medio para montar esa cosa, o sea...Y bueno, al New Museum viajaron todos esos elementos, viajó el *know how* y se hizo una reconstrucción histórica. Yo no la vi, dicen que es diferente, dicen que la del Mamba es mejor, más precisa. Marta no quedó muy contenta con la del New Museum. Y ahora la Tate quiere hacer una versión más libre, porque no le alcanza el

espacio, no le alcanza el presupuesto. esa es otra de las cuestiones que, bueno, acá la mitad de la autoría está viva, que es Marta...

C.J.: La otra mitad no.

J.V.: Y hay que ver si, si ese es otro tema ¿no?

C.J.: Y con eso, ¿hay una cuestión legal? o ella por ser la única autora viva tiene toda la potestad sobre la obra, o hubo que consultar a alguien del lado de Santantonín, ¿eso existió?

J.V.: La verdad es un re lindo tema. Nosotros lo resolvimos de una manera medio trucha también.

C.J.: No voy a poner eso (risas)

J.V.: Pero lo resolvimos poniéndole *La Menesunda según Marta Minujín*, o sea esta no es *La Menesunda* histórica que creó con Santantonín, esta es otra *Menesunda*.

C.J.: Es otra obra.

J.V.: Es otra obra que es de Marta Minujín.

C.J.: Ok.

J.V.: Y que en todos los textos dice: “*La Menesunda*, obra del sesenta y cinco, hecha por Marta Minujín y Rubén Santantonín acá se reconstruye desde la visión de Marta Minujín. Ahora, si después te pueden hacer juicio los legados de Santantonín...

C.J.: Pero no hubo comunicación o algo...

J.V.: No sé, la parte legal no sé.

C.J.: Ok.

J.V.: ¿Qué más queda?

C.J.: Bueno está esta pregunta de por qué estas dos obras en particular, un poco lo dijiste.

J.V.: Me parece que una era este hito histórico que está bueno que la gente pueda ver. O sea, es un hito casi histórico constitutivo del arte histórico contemporáneo argentino. De hecho muchos artistas contemporáneos cuando la vieron, hablamos con muchos de eso, de cierta cosa entre grandilocuente pero a la vez como, ¿como se diría? a la vez esa cosa medio caserita, medio lo atamos con alambre, como lo hicimos con los amigos y lo hicimos todo a pulmón, como que tiene una materialidad muy latina. Y me parece que es un hito en el arte argentino o un mito. Mito e hito, pero que estaba...yo cuando la veníamos haciendo, todavía no estaba hecha, hablaba con amigos y con gente del museo, porque yo fui parte del equipo curatorial, éramos Sofia Dourron, Victoria y yo, y hablábamos con amigos artistas y decía tengo miedo de que la hagamos y no esté buena, ¿no? Como que realmente mates un mito. ¿Dónde me escondo si mato un mito como ese? Como que todos confiábamos en que la obra era super potente y lo fue, pero...

C.J.: Podía pasar...

J.V.: Yo en un momento lo dudé. Cuando empezabas a ver ¿qué es? papel glacé pegado en una pared, telas, no sé qué, es cómo...Después la obra es muy genial, muy genial. Es como que te metés en un viaje. Y viendo la de hoy es muy genial, es muy genial en toda su precariedad, apretar el botón ese, el papel glacé, en el circuito cerrado la tele esa, el viaje en el tiempo es muy genial.

C.J.: ¿Y con la de Kemble?

J.V.: Y con la de Kemble era todo lo contrario, era una obra que yo creí que tenía que ser un hito, pero que no lo fue, que fue olvidada.

C.J.: O sea, ahí hay un intento por recuperar algo o darle una entidad, un lugar que no...

J.V.: Si, creo que *La Menesunda* piensa más, si bien está esto de la recuperación internacional de Marta y de esto que hablábamos, me parece que hay más como una necesidad de uno de entenderla históricamente, de entenderla, no sé, todas las generaciones que no pudimos verla, que es un mito que tenemos que entender de qué se trataba.

C.J.: De vivenciarla.

J.V.: De vivenciarla porque es re física, es sensorial, es más sobre uno que sobre la obra la necesidad, ¿no? Como que tal vez esa obra ya es un mito ahí arriba, como te digo, podría haber sido destronado. Por ahí la obra no necesitaba...después se ve que si, por la carrera internacional de Marta y de los viajes de la obra. Pero era más sobre eso, sobre el ofrecer a la comunidad, a nuestro país, al mundo, poder entender eso. Y la de Kemble era todo lo contrario, me parece que era más como ofrecerle a la obra la posibilidad de existir y de que si tenía que ocupar un lugar relevante lo ocupe, pero se ve que no. Que no podés encender la historia si en sesenta años no pasó, tratar de encenderlo. Que se yo, tal vez si hubiese estado en el espacio público un año hubiera pasado, en vez de haber estado cuatro días en ArteBA. Era bastante impresionante, ¿la viste en vivo?

C.J.:Si.

J.V.: Era bastante impresionante verla. Tenía sus defectos pero me parece que la original también tenía sus defectos, obviamente las maderas no son regulares. Creo que la obra se veía perfecta, el trazo, todo. Era bastante impresionante ver una pintura de esa escala. Yo nunca en la vida vi una pintura de esa escala, fue la primera vez. Hecha con la mano ¿no? Con gente pintando con detalle. Pero sí, una era más sobre el espectador y la otra sobre la pieza, pero las dos jugaban con esta cuestión de ese momento de los años sesenta, de mito, no mito, de una obra consagrada y una obra olvidada.

C.J.: Después bueno, el tema de la actualización, que vos recién un poco lo mencionaste, la diferencia por ejemplo con el *Partenón...*, que ella la actualizó un poco. Por una cuestión contextual supongo.

J.V.: Bueno, para mí lo del *Partenón...* como que sí, fue una jugada, no sé...no me gustó mucho lo que sucedió. Me pareció que ahí también faltaba gente de Argentina que realmente conozca y que sea realmente responsable con ciertas cosas.

C.J.: ¿Qué es lo que no te pareció?

J.V.: Me pareció primero que no podés tirar libros a unos containers que parecen tachos de basura del Gobierno de la Ciudad. Me parece que es una falta de tacto con la historia y con una historia pesada como la que quiere contar esa obra, que me parece que es un descuido tremendo en nuestro país. Eso no era parte de la obra, porque Marta hace esa obra con donación de las editoriales. Yo creo que, esto no sé si lo querés poner o no, porque yo estudié bastante a Marta, escribí la biografía de ella en el libro del Malba y todo, pero a mi me da la impresión de que los libros del primer *Partenón de libros...* no son libros censurados por la dictadura, sino que es lo que consiguió como donación de editoriales. Algunos habrán sido censurados, pero después el mito de la obra crea esa lectura, ¿no? que es una obra sin duda excepcional: conocimiento, el Partenón, la democracia, la vuelta de la democracia, la 9 de Julio, con libros, es perfecta. Sin duda es perfecta, no digo que no sea así, digo que yo dudo que ella haya podido conseguir tantos

libros censurados por la dictadura. No sé, será algo que habrá que estudiar si realmente fue así o no. Y no me acuerdo acá que fue en esta, pero eran libros que fueron censurados en el mundo. Sí, como queriendo hacer una cuestión más internacional. No sé, no me preocupa tanto el tema de los libros, ese cambio, como que...

C.J.: Claro, como que lo llevó hacia lo internacional, también hizo la escala tal cual la del Partenón, que acá en Buenos Aires no había sido así. O sea era más grande la de Kassel.

J.V.: ¿Acá no había sido como la del Partenón?

C.J.: Me parece que era un poco más chica.

J.V.: Ah, mirá.

C.J.: Sí, esta tenía 12 metros de alto y la de Kassel 17 metros, y era la réplica exacta del Partenón.

J.V.: Claro, eso es una pregunta, ¿tenés que hacer la escala original de la obra o la escala del Partenón?

C.J.: Y también le armó en el medio un espacio vacío para la reflexión, la meditación...o sea cambió.

J.V.: Sí, eso es Marta. Eso es lo que no pasó en *La Menesunda*. Pero no pasó porque Victoria tenía mucha relación con ella por lo del Malba y todo, y porque fue muy claro desde el principio y desde el primer momento que quiso cambiar algo, le dijimos: "Marta, esto es una versión histórica. El documento es este. Si no hay documento, ahí sí confiamos en tu memoria, pero por la ausencia absoluta de documento. Pero acá lo que estamos haciendo es esto, no estamos haciendo otra cosa. La verdad no tengo idea las

conversaciones de la Tate de Liverpool y eso, pero creo que Marta también estaba interesada en hacer una versión distinta. Que igual está bien que eso suceda, el artista está vivo, que vas a hacer, o sea, es depende del proyecto que vos como curador le presentes. Si vos le decís “sí, hagámosla, es el momento”. pero si vos le decís hagamos la original ya está se cerró, hacemos la original. Ahora sí, si el artista quiere hacer otra cosa, obvio, la artista es la que decide.

C.J.: De la financiación de *La Menesunda*.

J.V. Sí, sale del museo, de distintos fondos, desde Mecenazgo, hasta privados, hasta lo que te da el Ministerio de Cultura. Pero fue un proyecto que queríamos hacer desde que llegamos al museo en 2013 y nos llevó un par de años lograr hacerlo. Igual no nos llevó tanto, dos años.

C.J.: ¿Las dos obras pasaron a ser parte de la colección del museo? *La Menesunda* sí fue donada y el mural no.

J.V.: Y el mural no sé si el museo aceptaría algo así, porque no es exhibible dentro del museo. Es una obra para espacio público, de última la ciudad tendría que aceptarla, pero a la vez la hicimos de una forma que no podría persistir, pero fue hecho conscientemente así. Para que tenga la misma textura y materialidad que la original, o sea nos importaba que persista un año, dos años pero que no sea una obra que sea eterna. Y si después el gobierno quiere que sea eterna tendría que buscar la forma de que se haga en metal o lo que sea, con pintura de auto...pero hecha a mano como la hizo Kemble era la única opción.

C.J.: Después quería preguntarte si estás al tanto de alguna reconstrucción de obra histórica en Argentina o en el ámbito internacional que te parezca interesante.

J.V.: Bueno, para el año que viene estoy trabajando en dos proyectos que uno es Lea Lublin, que estoy reconstruyendo *Fluvio subterráneo* que igual no es tan interesante, o sea es super interesante pero es como el mismo caso que *La Menesunda*. O sea, es un proyecto que hizo Lea Lublin en 1969 en la provincia de Santa Fe. Es una ambientación de once salas, grande, y tiene los mismos desafíos y cuestiones que *La Menesunda*. Se puede hacer una reconstrucción fiel históricamente y tal. Y lo otro que estoy trabajando es con Alberto Greco, que ahí sí es más complicada y es interesante.

C.J.: ¿Se puede contar?

J.V.: Sí, básicamente con Greco en un momento tenés que tomar una decisión de cómo hacer Alberto Greco. Podés hacer un Alberto Greco sólo con documentos y obras originales o podés empezar a tratar de llevar la cosa más allá, y medio que lo que hicimos fue llevar la cosa más allá. Y básicamente estamos trabajando con distintos tipos de objetos que los llamamos “ficciones históricas”. Con Greco tenemos obras originales, documentos, reconstrucciones y lo que llamamos “ficciones históricas”. Estamos trabajando lo que llamamos “episodios ciegos”, también estamos inventando categorías de lo que estamos haciendo porque no sé si existen. Básicamente lo que llamamos “episodio ciego” es algo que produjo el artista de lo cual no hay nada: no hay documento, no hay obra, no hay materialidad existente. Y lo único que hay es un relato oral, de otro artista, de un texto, de varias fuentes que estuvieron ahí, etc. Entonces lo que hacemos es para poder dar cuenta de lo que fue un personaje como Alberto Greco, de lo que fue su vida, su obra, que tiene muchas cosas que hizo que no tienen materialidad y que no están registradas fue decir bueno, vamos a recrear los “episodios ciegos”, y los vamos a recrear desde una ficción. Desde cómo nosotros nos imaginamos que fue en base a los relatos que serían los guiones. Es como si vos hicieras, no sé, una película y tenés un guión, lo seguís y lo recreás de la mejor forma posible. Y ahí entran un montón de dudas todo el tiempo, si lo hacemos con el artista o no, si lo hacemos con un realizador. Por ejemplo, ahora queremos hacer un par de films sobre algunos eventos que fueron acciones, para mostrar una acción viva y en movimiento. Pero ese film lo

hacemos contemporaneamente, ¿full HD, color? ¿o lo hacemos ficcionalizando un poco la textura histórica y jugando tipo History channel? Son todas decisiones estéticas y narrativas que tienen que ver con la curaduría también. Cómo llevar a la curaduría no solo a investigar y poner cosas sobre el espacio y reconstruir cosas fieles, sino también empezar a tomar decisiones de cómo podría haber sido eso. Lo cual hay gente que puede estar muy en desacuerdo de que lo lleves hacia ese lugar. Pero a la vez ¿cómo contás eso? Es mejor contarle eso al público a través de un texto que está ploteado en la pared o hacer un film y que trate de sentir más o menos lo que fue y tratar de hacerlo con otro artista que reinterpreta a Greco de cierta manera. Pero bueno, se vuelve interesante. Y después bueno, yo hice algunas cosas, algunas chanchadas personales que pretendo seguir haciendo. Hice una muestra acá en Mite hace ya dos años, un año y medio, llamadas *Abejas*. El centro de la exposición, todavía no sé si lo hice como curador o como artista, porque tengo además de mi práctica curatorial un colectivo de artistas, *Rosa Chanco*, y bueno hice esta muestra que es medio parte del pensamiento curatorial, obras o imágenes de otros pero que yo modifico materialmente. Entonces hice mis versiones de la *Eva* de Sesostris Vitullo y la *Eva* de Curatella Manes. Dos bustos de Eva Perón hechos en el mismo año, 1951 o 1952 y que las modifiqué materialmente a nivel escala, las transformé. Y empecé a trabajar también desde utilizar la cultura como una herramienta donde podés modificar lo que quieras, incluso materialmente. Ya pensar una visión de curaduría o historia del arte no es algo que me preocupe.

C.J.: Sí, o incluso pensaba que en todas estas cuestiones hay algo del rol del curador y del conservador que se empieza a pisar. Al tomar una decisión curatorial de reconstruir de determinada manera o de conservar de determinada manera, cada propuesta curatorial va tocando a la conservación, en una institución digo.

J.V.: Me gusta que haya esos cambios. En una ser el policía malo, “¡No! esto tiene que ser históricamente fiel!” y en otro momento agarrar y hacer cualquiera. Me parece que está bueno, me parece que está bien, que no tiene tanto que ver con una postura ideológica o de principios sobre el tema, sino que tiene que ver con un entendimiento de

ese objeto, del producto cultural, de eso que ya no existe. Si lo que necesita es una reconstrucción histórica hoy en día, es diagnosticar el presente y es diagnosticar la obra. Si el presente necesita una *Menesunda* histórica fiel, si necesitamos recomponer a Evita de otra manera... En cada objeto, en cada cosa entender como la traes de nuevo. Caso por caso. Si traes al muerto con ciencia, hacés un Frankenstein o lo traés con el juego de la copa o lo traés con el recuerdo, o lo traés con una foto. O sea, reconstruir algo para mí no...como te empecé diciendo, para mí acá había una cuestión de la fisicalidad que era importante. Por ahí con las *Evas* no era la fisicalidad, era una cuestión de cambios de ideología lo que era importante, como fue cambiando la percepción de Eva Perón en el tiempo. No sé, entonces ahí estaba bien empezar a modificar el objeto, porque una Eva del cincuenta no me interesa. No sé, es como ver cada cosa y ver cual es la mejor forma.

C.J.: Si, en esto también las preguntas van sobre todo dirigidas hacia que se trata de obras que fueron efímeras, entonces las decisiones de volver a traer eso que en su momento fue parte de una decisión, tenía un por qué lo efímero...

J.V.: Si, hay otras que no. Bueno, reconstruí obras de Maresca también. Una que reconstruí que no tenía que ser efímera pero que era un problema fue una obra de Grippo que se llama *Algunos oficios* y que era una duda, porque por ejemplo, Marcelo Pacheco que estudió mucho a Grippo decía que Grippo era como un alquimista, y que esa obra que simplemente son herramientas de oficio, y que si no sos Grippo que esa obra tenga ese aura y esa magia y esa potencia no la hacés. Nosotros teníamos todos los elementos ahí, me tomé todo el tiempo que pude para estar con los elementos, estar en el espacio, entrar en una, estar en trance y ponerlos. No sé si me salió bien o mal, la hice. Que esa no era efímera porque Grippo la donó al museo, pero nunca se había hecho por esa cuestión. Bueno, creo que una vez la había hecho Battistozzi pero en otro lugar, no sé si la donó Grippo o la viuda de Grippo.

C.J.: ¿No estuvo en Osde?

J.V.: Si, en algún lugar estuvo.

Entrevista por correo electrónico con Agustín Pérez Rubio, 24 de enero de 2020

Carolina Jozami (C.J.): ¿La reconstrucción de *Nosotros afuera* (1965) de Federico Manuel Peralta Ramos para *La era metabólica* en el Malba fue realizada con la intención de que perdure en el tiempo o fue destruida al igual que la original?

Agustín Pérez Rubio (A.P.R.): Cuando se produjo esa pieza, se realizó con la intención con la que Peralta Ramos la hizo, que fue destruirla al final de la exposición. Si se hubiera conservado la pieza hubiera significado ir en contra de su propia esencia y radicalidad. Sería objetualizar y casi comercializar a nivel temporal con una idea y un evento que fue efímero en su tiempo.

C.J.: ¿La intención fue realizar una reconstrucción histórica, un homenaje? En ese sentido, ¿Se siguieron estrictamente las referencias de medidas y técnica de la obra?

A.P.R.: Sí, se consultaron los planos y medidas que nos dieron, respecto a lo que se sabe de esa pieza tan misteriosa. Pero por supuesto que las formas de hacer son otras en estos tiempos que en otros, así que se intentó ser lo más fiel posible, aunque si mal no recuerdo, tampoco se sabe 100% como fue hecha en 1965.

C.J.: ¿Por qué se apostó a la reconstrucción material de la pieza y no a documentos, video, imágenes de archivo, etc.?

A.P.R.: Eso fue una decisión por parte de la curadora de la muestra, Chus Martínez, y no me pareció una mala idea siempre y cuando esa pieza fuera fiel a su esencia: desaparecer después de ser presentada. Mi único requisito como director y curador era intentar que la gente pudiera experimentar lo que es esa obra. A veces eso puede suceder con archivo y otras con la reconstrucción, pero entendiendo que es una especie de *re-enactment*, que

esa no es la pieza, ni el contexto real de la pieza. El Malba no es el Di Tella, ni nada por el estilo, pero esa información estaba también en la información de la obra en sí.

C.J.: ¿Estás al tanto de alguna reconstrucción de obra histórica a nivel local o internacional que te genere particular interés?

A.P.R.: Hay muchas reconstrucciones o *re-enactments* que son pertinentes, siempre y cuando sean pensados como una pieza, siempre objeto y que perdure en el tiempo, cosa que la obra de Peralta Ramos no tenía. Por eso, soy muy crítico con la copia del huevo que hay en la Plaza San Martín en Buenos Aires, pues esa no es la idea de la pieza. La obra era conceptual y efímera.

Por el contrario, hay muchas obras que son reconstrucciones y que funcionan a la perfección. Una de las más conocidas es la instalación *Earth Room* de Walter de María en el Dia: Beacon, pero existen millones de reconstrucciones que tiene sentido hacerlas para tener la experiencia real de la obra, aunque otras para nada.

C.J.: ¿Considerás que la reconstrucción de obras efímeras históricas es un fenómeno de nuestra época?

A.P.R.: No, para nada, cada vez que una ciudad tuvo un incendio o un seísmo, desde la Edad media hasta la época contemporánea, también se copiaban o restauraban muchas obras públicas como obeliscos, o se hacían adaptaciones o reconstrucciones de edificios, frescos, etc.

C.J.: ¿Cómo definirías el rol del curador en la actualidad y especialmente en relación a las reconstrucciones de obras?

A.P.R.: El curador es un investigador que tiene que entender la esencia de la obra y del artista, y tener una ética de trabajo por fuera del mercado, del valor de la obra y de los deseos de los herederos o incluso del propio artista si este estuviera vivo. Así es como

entendiendo mi labor, hacer públicas experiencias pasadas siendo fiel al sentido de la obra y del artista.

Entrevista telefónica a Julieta Kemble, Buenos Aires, 14 de abril de 2020

Julieta Kemble (J.K.): El mural se hizo en una feria que se hacía todos los años de la Sociedad del Automóvil. Eso está todo escrito en “La gran ruptura”, en la cronología que hizo Adriana Lauría, por las dudas, si querés algún dato más específico.

Por supuesto que no trabajó solo, no trabajaba solo nunca y en este caso puntual obviamente, le debe haber pedido a gente que se encargara. Como hice yo también cuando lo rehice hace poco. Contratamos gente para que haga los paneles, gente que sepa armar estructuras. Imaginate que en 1960 igualmente, él lo debió haber hecho muy bien, pero no debe haber tenido quizás también la facilidad que podemos tener hoy en día. Pero me imagino que lo armaron casi de la misma manera. ¿Entendés? Con paneles. Aparte yo lo sé porque tengo el boceto de esa obra, es la misma obra que está cuadrículada en lápiz. Entonces él la obra la hizo en pequeño, en un tamaño más normal, en un formato de “casa” vendría a ser.

Por qué la eligió no lo sé, eligió un blanco y negro que le habrá parecido más atractivo para hacerlo. No hay una razón muy específica de por qué eligió esa obra y no otra, eso no está documentado en ningún lado, así que no lo puedo inventar. Pero eligió esa obra y de la obra original hizo una cuadrícula, o sea, hizo un sistema como de un plano, muy matemático.

Carolina Jozami (C.J.): Ese era su método en general, pero en este caso fue, digamos, la versión más grande que hizo.

J.K.: Sí, exacto, es la versión más grande de cualquier obra que haya hecho nunca, obviamente. Y siempre fue pensada para un exterior y para esa ocasión puntual. En la

década del sesenta y cuando se hacían este tipo de cosas, así como los *happenings* o situaciones que tenían que ver con instalaciones o cosas así, generalmente luego de hacerlas no se guardaban. No había un concepto de guardar en un lugar por las dudas.

C.J.: Sí, de preservación.

J.K.: Sí o de preservarlo, no. Lo mismo que la muestra de arte destructivo, la mayoría de las cosas se tiraron y duraron lo que duró la muestra.

C.J.: Exacto.

J.K.: El mural se lo encargó la Sociedad Rural, o mejor dicho, la Sociedad del Automóvil. No sé por qué lo eligió a él, seguramente porque lo conocían ...Eso no está claro, pero lo podés llegar a investigar. Por qué eligieron a Kemble, no tengo ni idea, pero le pidieron que haga un mural y él hizo un mural. Ahora, obviamente que él recibió ayuda de todos los que tenían que ayudar y él luego hizo los retoques, ¿no? La cuestión concreta de ver realmente cómo quedó. O sea, él estuvo en el armado, se subió al andamio y habrá hecho las correcciones que tenían que hacerse. ¿Se entiende? Ahora, es muy interesante rehacerlo, porque nosotros lo re-hicimos de una manera como él lo hizo en 1960, y de alguna manera la única diferencia es que el artista no está vivo. Pero más allá de eso, lo hicimos casi de la misma manera, queriendo respetar la metodología. Por eso es una obra que se puede rehacer las veces que sea, siempre y cuando el boceto se respete. El boceto es la obra de mi padre.

C.J.: Claro, es como que él dejó el guión.

J.K.: Claro, el boceto. La diferencia es que ahora yo no tenía el ojo de él para decir “está bien” o “no está bien”. Se hizo respetando la foto del original y el boceto. Cada cuadrado se multiplicó la cantidad de veces que tenía que ser, hasta convertirse en un panel.

C.J.: Perfecto. O sea, la totalidad del mural está constituido por esa multiplicidad de paneles.

J.K: Sí, fue así antes y en la reconstrucción fue de la misma manera.

C.J: Bien, y la otra cuestión a consultarte es cómo surgió la idea de la reedición de esta obra en el 2015.

J.K.: Bueno, la idea surgió junto con el Museo de Arte Moderno, lo hablamos con Javier Villa, y la primera idea era re-hacerlo en el mismo museo. Javier, a quien le pareció muy interesante rehacerlo, estuvo averiguando y era muy complejo hacerlo sobre la fachada del museo. Primero por un tema legal con el municipio y el arquitecto, pero aparte porque tenía un montón de ventanas y agujeros que eran muy complicados de hacer. Entonces, la idea de rearmarlo de pie, o sea, de hacerlo sobre una estructura de alguna manera como se hizo en los sesenta fue mía. Al principio parecía un poco disparatada. La idea original de hacerla en el museo fue de Javier Villa y la idea de hacerlo en ArteBA fue una idea mía, y que casualmente, muy curiosamente y que no tendría porque haber coincidido, terminó siendo en el emplazamiento original que tuvo. Que es ahí en esa entrada, que ya existía pero que antes había otra cosa. Al principio ArteBA no quería hacerlo, no estaba de acuerdo, tenían sus pruritos porque no querían que llame tanto la atención.

C.: Claro, pensaban que más que acompañar....

J.K: Sí. Insistimos e insistimos y finalmente lo terminamos haciendo para la edición de arteBA, que para nada compitió con la feria, sino que fue un agregado. La idea original era hacerlo para ArteBA y yo tenía un arreglo con el Ministerio de Cultura de la Ciudad de desarmar esos paneles y rearmarlos en la calle, en la vía pública.

C.J: Si, bueno esa era otra de las preguntas. Había leído esto y por lo que vi es algo que hasta ahora no sucedió.

J.K: Ok. Si, en su inicio se emplazó en el mismo lugar que la original en la Rural. Pero vos pensá que la Rural no sólo tiene una connotación política y socioeconómica, sino que es un ámbito privado. Entonces mi idea, junto con el Museo de Arte Moderno, era que después de haber pasado por esa situación más privilegiada, de nicho si querés, era que pudiera estar en un lugar de mayor tránsito general, en la vía pública. Que fuera una expresión del arte más democrática. Entonces eso que nosotros intentamos hacer no fue posible. En un principio, el Gobierno de la Ciudad estuvo de acuerdo por escrito. Yo tengo todos los papeles donde se comprometieron. Pero después empezaron a poner un montón de situaciones de impedimentos y de complicaciones, hasta decir que les salía demasiado caro hacerlo. Pero bueno, fue de alguna manera un compromiso de la parte de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires que no lo cumplieron.

C.J: Ok, o sea hasta el día de hoy siguen en esa situación.

C.J.: Un contrato.

J.K.: Sí, de partes que se habían comprometido en ponerlo en la vía pública y no lo cumplieron.

C.J.: Bien. Por otro lado quería consultarte en relación al movimiento de Arte Destructivo y al propio espíritu del mural original, el vínculo o el pensamiento de Kemble en relación a las obras efímeras o a la perdurabilidad en el tiempo.

J.K.: Me parece que el tema de la perduración en el tiempo tiene que ver más con la época que con mi padre en sí. Mi padre justamente tenía un espíritu de conservar absolutamente todo. Era un conservador en ese aspecto. Conservó su archivo, conservó todas las notas de los diarios, conservó todas las revistas y los diarios, libros, discos. Era

una persona que acumulaba y que tenía bastante sentido y consciencia de la perdurabilidad y de la importancia histórica de lo que él hacía. Entonces, a diferencia de otros, él ha guardado muchísimo más material. Entonces él no sé si no era un artista conceptual, o sea que obviamente nunca trabajó con obra que tuviera que ver con “la idea”. Pero en la muestra de Arte Destructivo, la idea de la muestra, y el iniciador y quien de alguna manera incitó a hacer esta muestra colectiva fue él, y él dentro de todo guardó. Guardó el sillón durante un tiempo largo, que es ese sillón que tiene el tajo en el centro. Y luego guardó el retrato a Manuel Mujica Lainez, que eso lo tengo yo. O sea, que dentro de las posibilidades que él tenía, muy escasas, conservó las cosas, porque en realidad también tenía que ver con un tema económico de espacio. Ninguno de estos artistas de esa época tenían galpones enormes donde podían conservar todo lo que hacían. De hecho, por eso él empieza a crear en formato pequeño, para luego cuando hubiera algún interesado, poder ampliar la obra. No tenía espacio para guardar toda la obra que él hacía. Igualmente, a pesar de todo, él guardó un archivo muy completo, todo lo que él escribió, lo que le escribieron a él. Ya te digo, los artículos en los diarios, las revistas, los libros, la hemeroteca que tengo. O sea, él tenía un concepto de que lo que él hacía tenía cierta importancia histórica. Había algo inconsciente o consciente de que perdure para ver qué pasaba luego.

C.J.: Claro, incluso en relación al boceto del mural también se ocupó de guardarlo junto con la totalidad de su obra.

J.K: Por supuesto, sí, sí. Lo que quizás no guardaba, era poco. Lo de Arte Destructivo lo hubiera guardado todo si hubiera tenido la posibilidad, eso seguro. Pero hay cosas que ya estaban rotas y se seguían rompiendo. Hay cosas que estaban oxidadas y se seguían oxidando. Entonces él debe haber guardado un tiempo lo que pudo y después lo que queda es la documentación de esa muestra ¿no?

C.J.: Perfecto. Quería consultarte también lo siguiente, yo estoy haciendo un trabajo comparativo general con las obras que estoy analizando: obras originales y

reconstrucciones, en relación a la financiación en un caso y en otro, si es que tuvieras la información de la original.

J.K.: Mirá, la original no tengo idea pero mi padre obviamente no la pagó. Si se la encargó la Sociedad Argentina del Automóvil, la deben haber financiado ellos. Y luego se quedaron con los paneles, los tiraron, los quemaron. En el caso de la reconstrucción estuvo financiada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, creo que la parte del Distrito de las Artes. O sea que lo pagaron ellos, pero igualmente aunque hayan pagado ellos la parte de la hechura, el mural me pertenece. Es un tema legal. Es como que ellos pusieron el dinero para pintar la obra, pero el mural es mío. Aunque los paneles estén en su guarda, es mío. Ahora, hay que ver en qué condiciones está ¿no?

C.J.: Claro, si, si.

J.K.: Pero la financiación fue hecha entre el Museo de Arte Moderno, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Julieta Kemble y Aeropuertos Argentina 2000 creo que participó en algo (tenés que chequear eso) pero no puso dinero. Porque no había mucho dinero que poner. Era armar paneles, el armado en sí y después la pintura y un muralista que me ayudó a pintarlo, o sea lo pintó de cero, con diapositivas, proyección de diapositivas. Fue un proceso muy similar al proceso original de Kemble.

C.J.: Por último preguntarte por qué en 2015 y también en este momento, considerás que rescatar esta obra nuevamente es importante, hoy en día, para la figura de tu padre.

J.K.: Primero y principal, yo estoy siempre intentando hacer cosas con Kemble para que él siga vigente y porque hay un montón de cosas que siguen vigentes y que no se conocen todavía ¿no? Entonces, en el 2015 porque surgió la idea y me pareció interesante de hacer, punto y final. ¿Y por qué me interesa hacerlo ahora? Porque una parte de ese proyecto quedó sin hacer. Que tiene que ver con armar ese mural en la vía pública, para que así cualquier transeúnte, cualquier persona que se toma el colectivo

pueda ver esa obra. Como en muchos otros países del mundo hay obra en la vía pública, ¿no? Un poquito más democrática, básicamente.

C.J.: Si claro, que tiene que ver con la idea del mural en sí mismo.

J.K.: Claro, claro. Exactamente. Pero mi interés es seguir trabajando con cosas de Kemble. No es que fue en 2015 porque se cumplía ningún aniversario, ni nada que tenga que ver con una fecha puntual, sino porque surgió de alguna manera del museo el interés de hacerlo. Y como no fue posible hacerlo en el museo yo le busqué otra vía y se concretó de esa manera.

C.J.: Perfecto, claro y sí, tiene que ver con tu trabajo constante en esa dirección.

J.K.: Exactamente. Yo lo que te digo es que vos escribas todo esto que te acabo de decir y a partir de escribir todo eso me vuelvas a hacer preguntas sobre todo lo que te estoy diciendo. Porque seguramente a partir de cuando escribas todo te van a surgir un montón de otras preguntas, o dudas. De que se trata tu investigación exactamente.

C. J.: Estoy analizando tres casos de obras efímeras de la década del 60, que se reconstruyeron materialmente en la actualidad. El mural de Kemble, *La Menesunda* de Marta Minujín y Rubén Santantonín y *Nosotros Afuera* de Federico Manuel Peralta Ramos.

J.K.: Claro, bueno *La Menesunda* y el mural fueron hechas las dos por el Museo de Arte Moderno. Muy interesante, sí, ponen a mucha gente a trabajar, en mi caso me ayudaron un montón.

C.J.: Sí, totalmente. Y bueno estoy intentando analizar este dispositivo de las reconstrucciones de obras

J.K.: Claro, en este caso no había otra posibilidad que la reconstrucción, en *La Menesunda* tampoco y en el huevo tampoco. Pero, *La Menesunda* tenía que ver un poco más con la participación de la gente en esa época, era una obra más participativa. El caso del mural no es tan participativo sino más contemplativo. En el caso del mural se podría haber pintado en una pared y que quede. Que también es una posibilidad, yo si no quiero reconstruirlo en la vía pública y como proyecto lo puedo vender, vender la idea, en hacerlo en un gran panel también me parecería interesante. No necesariamente lo hago con la condición de que se destruya. Yo lo podía hacer en un lugar y que quede.

Imágenes



Marta Minujín y Rubén Santantonín en el ingreso a *La Menesunda*, 1965

Archivo Marta Minujín



Marta Minujín en el túnel de neón de *La Menesunda*

Archivo Centro de Artes Visuales, Universidad Torcuato Di Tella



La Menesunda, mayo de 1965

Archivo Marta Minujín



La Menesunda, mayo de 1965

Archivo Marta Minujín



La Menesunda, mayo de 1965

Archivo Marta Minujín

La Menesunda según Marta Minujín, 2015

Marta Minujín en *La Menesunda según Marta Minujín*, 2015

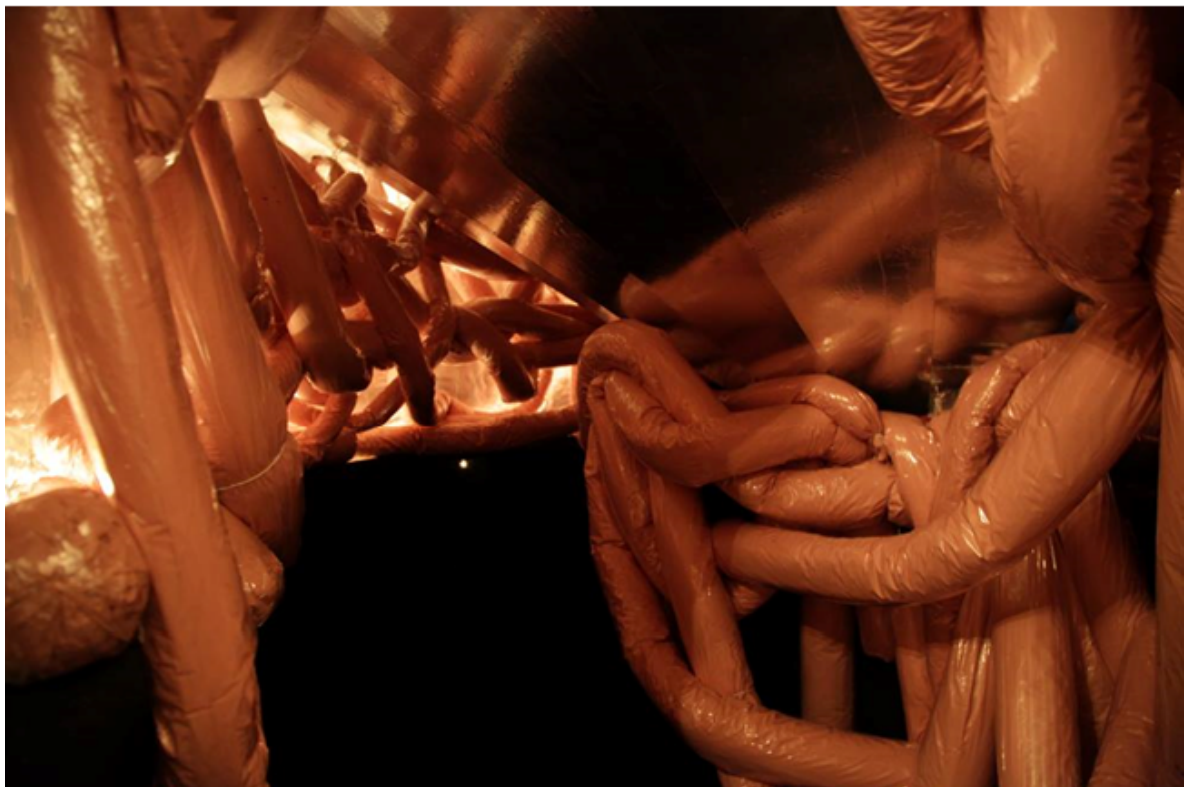
Fotografías: Josefina Tomasssi/MAMBA





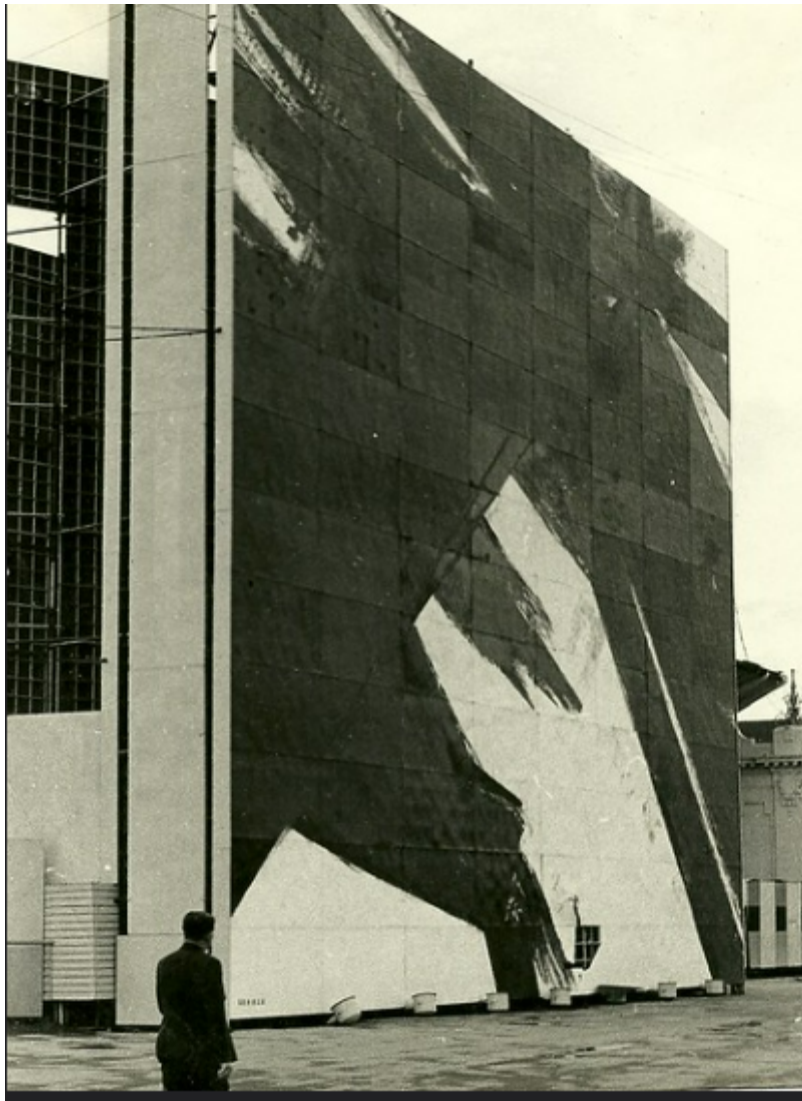








Mural de Kenneth Kemble, 1960-2016



Mural de Kenneth Kemble, 1960

Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes

Reconstrucción del mural de Kenneth Kemble, 2016

Fotografías extraídas de:

https://m.facebook.com/modernoba/photos/a.1329844803698692/1329845033698669/?type=3&source=43&paipv=0&eav=AfaMm1B7tuqTpsX2m1B4sY9sCYrIIno5G2dz9IqA1MtJ_kb1OhI542YRaI5iMg-9ro

















Extraída de: Gabriel Tripodi, “Kenneth Kemble: la lucha por recuperar la obra del gran pintor argentino que cayó en el olvido”, *Infobae*, 1 de mayo de 2018

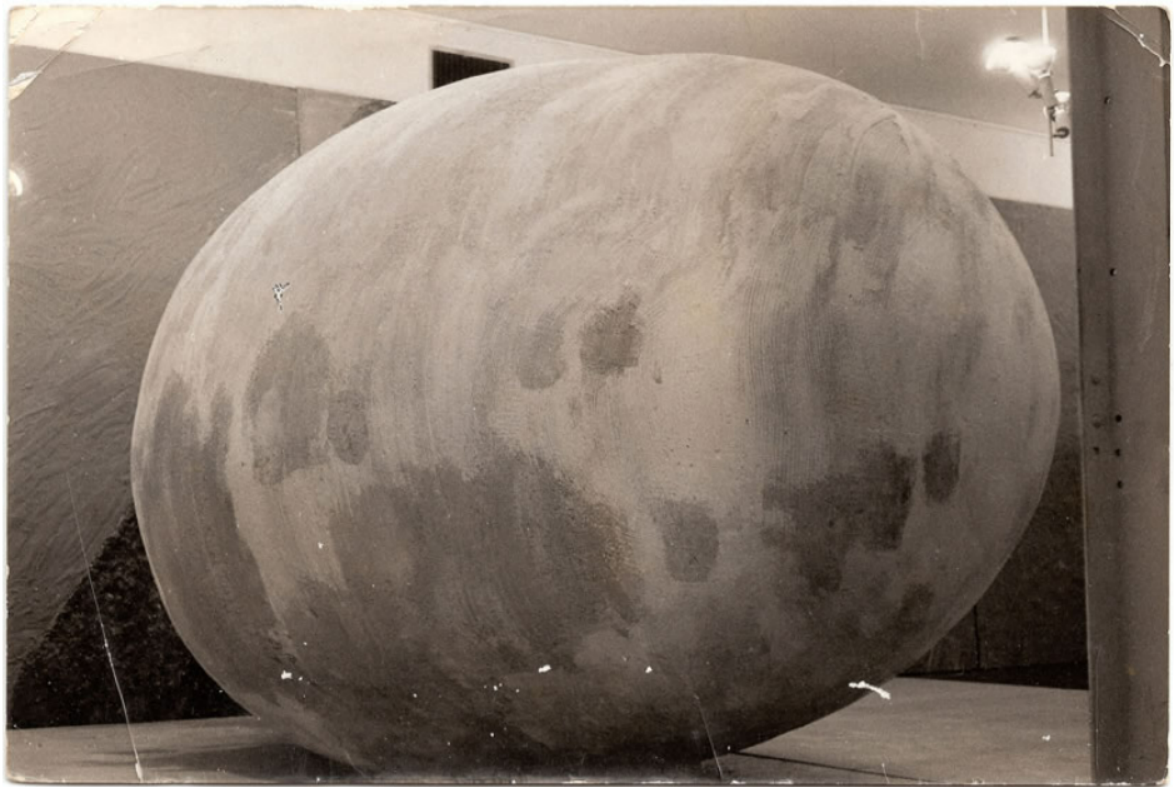
<https://www.infobae.com/cultura/2018/05/01/kenneth-kemble-el-gran-pintor-argentino-que-cayo-en-el-olvido/>

Nosotros afuera, 1965 y múltiples sus reconstrucciones

Federico Peralta Ramos, *Nosotros afuera*, 1965. Vistas de la instalación de la obra en el Instituto Torcuato Di Tella, Argentina. Cortesía de la familia Peralta Ramos y e-flux.

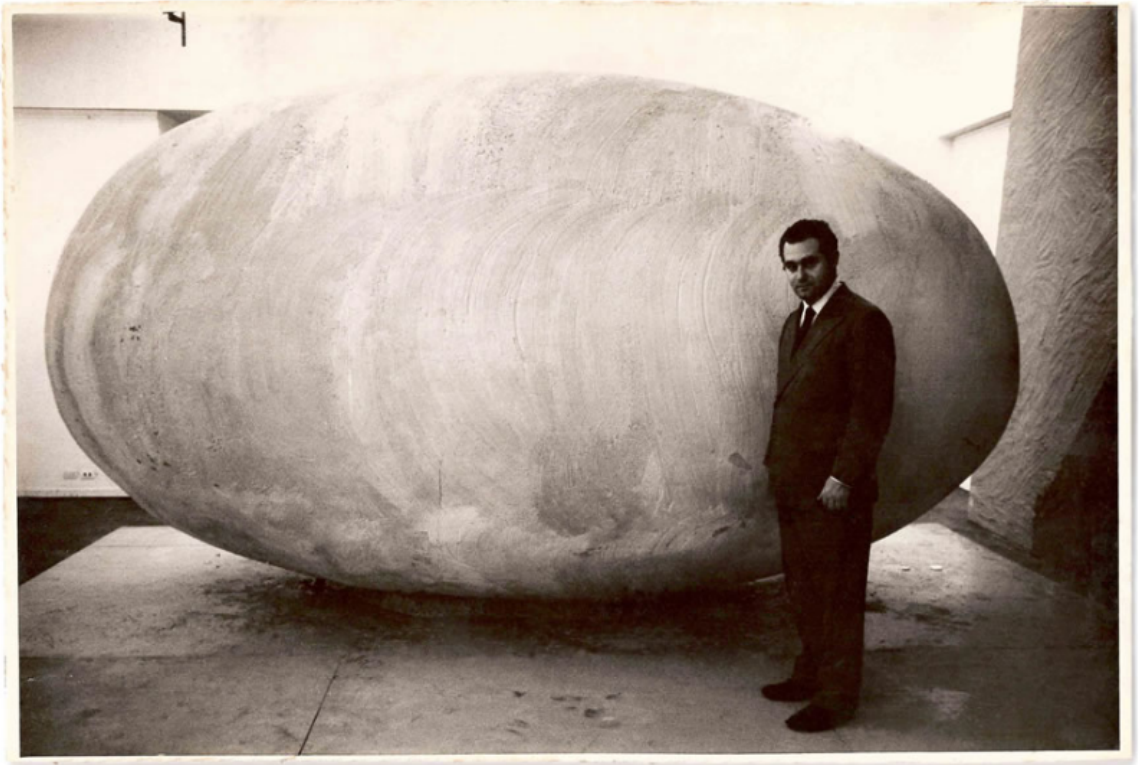
Extraídas de:

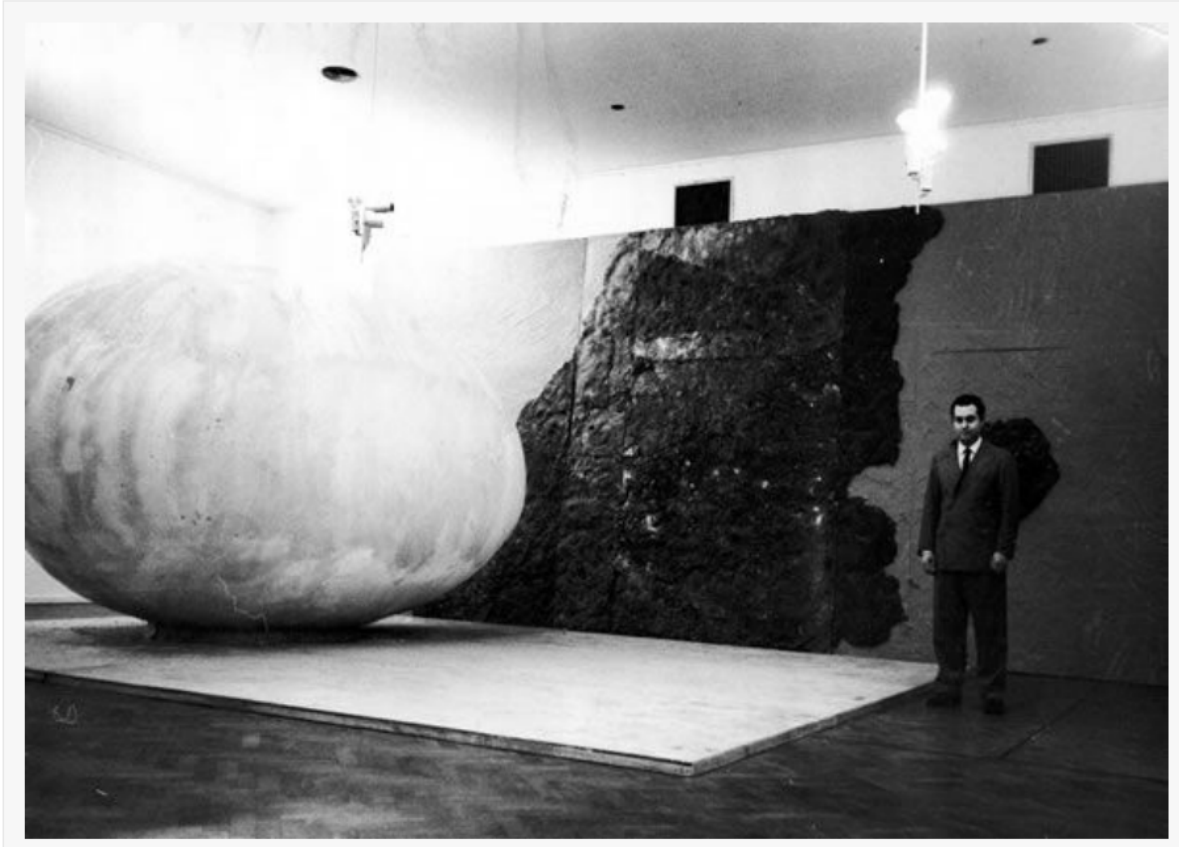
<https://artishockrevista.com/2014/09/15/we-the-outsiders-reponiendo-huevo-federico-manuel-peralta-ramos/>











Archivo fotográfico de la obra *Nosotros afuera*, presentada en el Instituto Torcuato Di Tella en 1965. Fotografía digital (dos piezas de 50 x 70 cm cada una). Colección Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro), Argentina. Autorización de reproducción cedida por Editorial Atlántida y la familia Peralta Ramos. Cortesía: Macro

Extraída de:

<https://artishockrevista.com/2014/09/15/we-the-outsiders-reponiendo-huevo-federico-manuel-peralta-ramos/>



<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10937-2015-09-27.html>



Reconstrucción de *Nosotros afuera*, 2016, Malba

Extraído de:

https://www.youtube.com/watch?v=z3cSMABdulk&t=107s&ab_channel=MuseoMalbaLaEraMetabólica



Extraída de: Mercedes Pérez Bergliaffa, “Reconstruyen el huevo de cemento que entró en la historia del arte”, *Clarín Cultura*, 9 de septiembre de 2015.

https://www.clarin.com/cultura/peralta-ramos-chus-martinez-malba_0_SJDi8mFwO1.html



Federico Manuel Peralta Ramos, *We, The Outsiders*, 2014. Vista de la exposición en e-flux, Nueva York. Cortesía de la familia Peralta Ramos © e-flux.



<https://elajodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramos>



<https://elajodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramos>



<https://elojodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramosht>
<tps://elojodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramos>



<https://elojodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramosht>
<tps://elojodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramos>

<https://elajodelarte.com/patrimonio/nosotros-afuera-de-federico-manuel-peralta-ramos>



Bibliografía

AA.VV., Dossier Registros de los sesentas. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana (Isabel Plante y Silvia Dolinko ed.), Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual, n.4, Buenos Aires, CAIA, primer semestre de 2014.

ARGAN, Giulio Carlo; “El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.

ALTSHULER, Bruce; “Biennials and Beyond: Exhibitions that made art history: 1962-2002 (Salon to Biennial)”, Phaidon Press, 2013.

ASSUNTO, Rosario; “El revival y la cuestión del tiempo” en “El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.

BADIOU, Alain; “Conferencia sobre El ser y el acontecimiento y el Manifiesto por la filosofía”. En: acontecimiento N° 15 - 1998. URL: http://www.raularagon.com.ar/biblioteca/libros/Badiou/Conferecia_sobre_el_ser_y_el_acontecimientoymanifiestopolafilosofia.pdf

BAUDRILLARD, Jean (1994); “El intercambio simbólico y la muerte”, Monte Ávila editores latinoamericana, 1998.

BAUDRILLARD, Jean (1994); “La simulación en el arte”, Monte Ávila editores latinoamericana, 1998.
URL: <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/la-simulacion-en-el-arte.html>

BARRIENDOS, Joaquin; “(Bio) políticas de archivo. Archivando y desarchivando los sesenta desde el museo arte. En: Artecontexto | Sumario 24, Madrid, 2009, pp.18.

BARRIENDOS, Joaquin; “Museos de arte, políticas de archivo, y burocracia (posestructuralista), Revista Blanco sobre blanco, Año 1, Número 1, pp.25-33.

BISHOP, Claire; “Museología radical”, Buenos Aires, Libretto, 2013.

BÜRGER, Peter (1974); “Teoría de la vanguardia”, Barcelona, Ed. Península, 2000.

BUSKIRK, Martha, “The Contingent Object of Contemporary Art”, Cambridge, Estados Unidos, The MIT Press, 2003.

CASTILLA, Américo; “El museo en escena. Política y cultura en América Latina, Paidós, 2010.

CARRILLO, Jesús; “El museo como archivo”. En: Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología, ISSN-e 1695-5951, N°. 10, 2010, págs. 18-21.

COMETTI, Jean-Pierre (2015). “Filosofía(s) de la restauración”, TAREA, 2 (2), pp. 202-232. URL: <https://docplayer.es/94634516-Cometti-jean-pierre-2015-filosofia-s-de-la-restauracion-tarea-2-2-pp.html>

CROW, Thomas, “El arte moderno en la cultura de lo cotidiano”, Madrid, Akal, 2002. Debroise, Oliver (ed.), La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997, México, UNAM-Turner, 2006.

DEBORD, Guy; “La sociedad del espectáculo”, Buenos Aires, La marca editora, 1967.

DERRIDA, Jacques, "Mal de archivo. Una impresión freudiana", conferencia, Londres, 1994.

DICKIE, George (1997); “El círculo del arte. Una teoría del arte”, Paidós, Barcelona 2005.

DOLINKO, Silvia, “La Bienal de Venecia, o cómo tener un lugar en el mundo”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (eds.) Arte de posguerra / Edición: 1º ed., 2005.

DUJOVNE, Marta; “Museos hoy”, TODAVÍA N° 16. Abril de 2007.

FOSTER, Hal, "An archival impulse", Revista October, N° 110, Massachusetts, 2004.

FOSTER, Hal; “The Return of the Real. The Avant’-Garde at the End of the Century”, Cambridge, Mass. Londres, G.B., The MIT Press, 1996 [Edición castellana: El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid, Akal, 2001].

GARCÍA, Dora; [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], 14 de junio de 2018, Entrevista a Dora García [Video] , URL: https://www.youtube.com/watch?v=rqy_FPPd4sc

GENTILE, Lucía; “Políticas de archivo: análisis comparativo de los programas del ICAA y Red Conceptualismos del Sur”. En Cuadernos de Historia del Arte | número 31, 16-12-2018. URL: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cuadernoshistoarte/article/view/1481>

GIUNTA, Andrea; “Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.”, Buenos Aires, Paidós, 2011.

GIUNTA, Andrea; “Archivos. Política del conocimiento en el arte de América Latina”. En ERRATA #1: ARTE Y ARCHIVOS, Bogotá, 2010, p.20. URL: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_arte_visuales_errata_1_issuu

GIUNTA, Andrea; “¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?” - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación arteBA, 2001.

GLUSBERG, Jorge; “Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva imagen”. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

GROYS, Boris; “Obra de arte total Stalin”, Ed. Pre-textos, Valencia, 2008.

GROYS, Boris; “Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.” (1ª Ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.

GUASCH, Anna Maria; “Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades”, Madrid, Akal, 2011.

GUASCH, Anna Maria; “El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural”, Madrid, Alianza Forma, 2000.

GUIDIERI, Remo; “El museo y sus fetiches”, Madrid, Tecnos, 1997.

HERKENHOFF, Paulo y ALONSO, Rodrigo; “Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960” [Catálogo], Buenos Aires, Fundación PROA, 2012.

HERRERA, María José; “Cien años de Arte Argentino”, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2014.

HERRERA, María José; “Historias de exposiciones y sus instituciones: un abordaje complejo de las instancias de significación del arte, las apropiaciones interpretativas de los objetos y sus distintos relatos a través de la historia” .En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).Nº 10 | Año 2017 en línea desde el 4 julio 2012. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=267&vol=10

HERRERA, María José (2011); “La imagen electrónica, del monitor al museo, en Televisión: Coloquio internacional sobre t.v.”; compilado por Jorge La Ferla. (1ª Ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2013.

HERRERA, María José; “Pop! La consagración de la primavera” exposición 18 de marzo al 15 de mayo de 2010, Buenos Aires, Espacio de Arte Fundación OSDE, 2010.

HERRERA, María José; “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60”, en FIAAR. Arte

argentino del siglo XX. Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas. Buenos Aires: FIAAR, 1997.

HUYSSSEN, Andreas; “En busca del futuro perdido : Cultura y memoria en tiempos de globalización”, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Fredric; “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”, Paidós, 1991.

JAUSS, Hans Robert; “Estética de la recepción y comunicación literaria”, 9º Congreso de la Asociación Internacional de Literatura comparada, Innsbruck, 1979. En: Punto de Vista N°12, Buenos Aires, Julio / Octubre de 1989, pp. 34-40.
URL:<https://ahira.com.ar/ejemplares/12-5/>

JIMÉNEZ, José; “El nuevo espectador”, Madrid, Fundación Argentaria, 1998.

KAPROW, Allan; “Assemblage, environments & happening”, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1965.

KATZENSTEIN, Inés; “Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant- Garde”, The Museum of Modern Art, New York, 1ª edición, 2008.

KATZENSTEIN,, Inés y Giunta, Andrea (eds.), “Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60”, Buenos Aires, Fundación Proa-Fundación Espigas, 2007.

KEMBLE, Kenneth, “El informalismo”, Galería Fausto, agosto de 1969

KING, John; “El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta”, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Ley 12.665, BUENOS AIRES, 30 de Septiembre de 1940. Boletín Oficial, 15 de Octubre de 1940. Vigente, de alcance general. Id SAIJ: LNS0002258 “CREACION DE LA COMISIÓN NACIONAL DE MUSEOS, MONUMENTOS Y LUGARES HISTÓRICOS.”

LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano; “Del Di Tella a Tucumán arde: vanguardia artística y política en el 68' argentino/Ana Longoni y Mariano Mestman- la ed.-Buenos Aires: Eudeba, 2008.

LONGONI, Ana; “Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina”. En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA).Nº 14 | Año 2019 en línea desde el 4 julio 2012.URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=332&vol=14

LONGONI, Ana; “Entre París y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta”. En: VV AA, Arte y poder, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes-Fac. de Filosofía y Letras (UBA), 1993, pp. 183-193.

LONGONI, Ana; “Respuesta a Jaime Vindel”. En: ramona 82 | Vanguardias polémicas: la herencia de los sesenta, Buenos Aires, 2008, pp.25, 26.

LÓPEZ ANAYA, Jorge; “Kenneth Kemple: la gran ruptura 1956-1963”, Ed. Julieta Kemple, Buenos Aires, 2000.

LIPPARD, Lucy y CHANDLER, John; “The dematerialization of the art object from 1966 to 1972”, University of California Press, 1973. [Edición castellana: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966-1972*, Madrid, Akal, 2004.

MALOSETTI COSTA, Laura; “Arte e Historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”. En Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 1 | Año 2012, en línea desde el 4 julio 2012.

URL:http://www.caiana.org.ar/arts/Art_Malosetti.html

MASOTTA, Oscar (Ana Longoni ed.); “Revolución en el arte”, Buenos Aires, Mansalva, 2017.

MASOTTA, Oscar; “Happenings”, (comp.), Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1967.

MARCHÁN FIZ, Simón; “Del arte objetual al arte de concepto”, (11ª Ed.) Madrid, Ediciones Akal, 2012.

MARTÍNEZ, Chus; “La era metabólica”, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2015. URL: <https://malba.org.ar/laerametabolica/>

MELLADO, Justo Pastor; “Escritos. Kenneth Kemple. Prólogos, artículos, entrevistas 1961-1998”, Buenos Aires, JK ediciones, 2012.

MEYER, James; “The Art of Return: The Sixties and Contemporary Culture”, University of Chicago Press, Chicago, 2019.

NOORTHOORN, Victoria; VILLA, Javier Villa y DOURRON; “*La Menesunda según Marta Minujín*”, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015.

NOORTHOORN, Victoria; “Marta Minujín: obras 1959-1989”, (1ª Ed) Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.

NOORTHOORN, Victoria; “La Menesunda según Marta Minujín” (1ª Ed) Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dirección General de Museos, 2015.

OLIVERAS, Elena (2008); “Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI” (3a Ed.) Buenos Aires, Emecé, 2011,

OLIVERAS, Elena (2009); “El tiempo de un arte que niega al tiempo”. En: Revista Temas N°7: Lo efímero en el arte contemporáneo, 2009.

PACHECO, Marcelo. Kemble, “Aportes a una vanguardia excéntrica”, 2000.
<http://www.kennethkemble.com.ar/index.php/publicaciones/58-aportes-a-una-vanguardia-a-ex-centrica-por-marcelo-e-pacheco>

PASTOR MELLADO, Justo, “La construcción de una Atención Crítica”, 2000.
<http://www.kennethkemble.com.ar/index.php/publicaciones/62-pastormellado>

PLANTE, Isabel; “La Menesunda según Marta Minujín, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina, 8 de octubre de 2015 al 22 de mayo de 2016”. En: *Anuario TAREA*, (3). Recuperado a partir de URL:
<http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/387>

RANCIERE, Jacques; “El espectador emancipado”, (1ª Ed) Buenos Aires, Manantial, 2010.

REYNOLDS, Simon; “Retromanía. La adicción del Pop a su propio pasado”, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

ROLNIK, Suely; “Furor de archivo”. En ERRATA #1: ARTE Y ARCHIVOS, 2010, p.38. URL:
https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

SONTAG, Susan, “Una cultura y la nueva sensibilidad”, en “Contra la interpretación”, Buenos Aires, Alfaguara, 1996

TARICCO, Clelia; “Federico Manuel Peralta Ramos: retrospectiva”, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2003.

TEJEDA MARTÍN, Isabel; “El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70”, Madrid, Trama editorial, 2006.

Ana Longoni, « El mito de Tucumán Arde », *Artelogie* [En línea], 6 | 2014, Publicado el 24 junio 2014, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/1348> ; DOI : 10.4000/ artelogie.1348

Transcripción de la Charla de Ivo Mesquita sobre la 28va Bienal de Sao Paulo en el Centro Cultural de España, Santiago de Chile, el martes 29 de julio de 2008. <https://curatoriaforense.net/niued/?p=234>

Artículos periodísticos

S/f; “Algo”para locos o tarados”, 2 de junio de 1965, *Revista Careo*, Archivo Universidad Torcuato Di Tella.

http://www.clarin.com/sociedad/Francia-Marta-Minujin-homenajear-Cortazar_0_1097290658.html

“Marta Minujín: Happenings y performances” (2015)
<http://www.buenosaires.gob.ar/cultura/marta-minujin-libro>

“Marta Minujín vuelve a La Menesunda”, 20 de febrero de 1975, *Diario Clarín*.

KEMBLE, Kenneth, “National Prize exhibition offers both new and traditional art”, *Buenos Aires Herald*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1965).

OYBIN, Marina, 20 de septiembre de 2015. “La Menesunda. Volver al futuro”, *La Nación*.

VILLASMIL, UNA FERIA QUE MIRA AL FUTURO. LO MEJOR DE ARTEBA EN SU 25° ANIVERSARIO
<http://artishockrevista.com/2016/05/24/lo-mejor-arteba-25-aniversario/>

“El enigma del huevo del Di Tella”, diario *El Mundo*, 26 de septiembre de 1965

Edición especial, sin fecha, a la venta en la tienda del MAMBA, 2015

Entrevistas

DOURRON, Sofia, entrevista con la autora, 26 de octubre de 2015.

HERRERA, María José, entrevista con la autora, 20 de noviembre de 2015.

KEMBLE, Julieta, entrevista con la autora, 14 de abril de 2020.

MINUJÍN, Marta, entrevista con la autora, 11 de noviembre de 2015.

PÉREZ RUBIO, Agustín, entrevista con la autora, 24 de enero de 2020.

VILLA, Javier, entrevista con la autora, 12 de diciembre de 2019.

Agradezco el acompañamiento a lo largo de varios años especialmente a mi directora, Fedá Baeza por el aliento y apoyo constante, el seguimiento y los zooms durante la cuarentena del 2020. A María José Herrera, por su generosa lectura, comentarios y devoluciones, así como también a Diego Guerra y María Alba Bovisio con quienes inicié los primeros pasos en esta investigación para mi tesis de grado. A Silvia Dolinko por el incentivo constante, y al IDAES y todos sus docentes, por los años de formación y el otorgamiento de la beca que me permitió completar mis estudios. A mis mentoras María Teresa Constantín y Mariana Marchesi, quienes fueron siguiendo de cerca estas investigaciones a la par de mi desarrollo profesional. A mis padres por el incentivo y apoyo constante, y especialmente a María José Verna, por su lectura y corrección minuciosa, amorosa e incansable durante todo el proceso de escritura.