



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés
Departamento de Humanidades

**“Una comparación entre dos momentos
de la carrera de Marta Minujín: años ‘60 y ‘80: Recepción de la
prensa y contexto social”**

Nombre: Carolina D’Avola
Legajo: 27069
Mentora: María Lía Munilla Lacasa

Buenos Aires, Argentina, Marzo de 2022

Índice

Introducción	3
Marco Teórico: El arte como expresión del clima social	4
Metodología	6
La Argentina de los años '60, '70 y '80	8
Los años sesentas	9
Contexto político y social: las Fuerzas Armadas dominando la escena	9
Arte en los sesentas: cambios, rupturas y vanguardia	12
Los años setentas	15
Contexto político y social: el tramo oscuro de la historia argentina	15
Arte en los setentas: la búsqueda de una identidad y el uso de la metáfora	18
Los años Ochentas	20
Contexto político y social: la instauración de una democracia débil	20
Arte en los ochentas: conciencia crítica	24
Marta Minujín: obra, recepción e impacto	25
Revuélquese y viva (1964)	26
La Menesunda (1965)	29
El Obelisco Acostado (1978)	36
El Partenón De Libros Prohibidos (1983)	38
Operación Perfume (1987)	41
Consideraciones sobre la recepción de las obras de Marta Minujín	43
Conclusiones	44
Referencias bibliográficas	46
Anexo I	48

Introducción

Las sociedades están atravesadas por tensiones y conflictos que representan lo diferentes que son los seres humanos que las conforman. Dichas tensiones se expresan de diversas formas, a veces con el fin de visibilizar el conflicto, y otras veces producto de su colapso (Maquiavelo, 1532).

Desde un punto de vista sociológico, el arte puede ser considerado como una forma de expresión de ideas acerca de la realidad social, política y/o económica, donde una situación, suceso o hecho puede ser el punto de partida para que el/la artista exprese su punto de vista. La visión sociológica que analiza el arte, la entiende como el resultado de un extenso entramado histórico social que la constituye y afecta simultáneamente. A su vez, existe una dialéctica entre la expresión artística en sí misma y la realidad que ésta representa, ya que al existir la primera, modifica la segunda. De esta manera, para interpretar las expresiones artísticas, debe considerarse la realidad del artista y el ámbito de donde emerge, el contexto histórico, y la dinámica social de la época. Considerando estos elementos, puede hacerse un análisis acabado de lo que la expresión artística desea comunicar, haciendo hincapié en el artista como actor social, y en la realidad en la que éste se desenvuelve.

El arte del siglo XX ha sido cambiante a lo largo del periodo, donde se han podido observar movimientos como el modernismo, futurismo, y expresionismo, hasta el happening hacia mitad de siglo. Artistas argentinos como Marta Minujín abonaron a este último, promoviendo muestras y espacios de encuentro para su difusión. A su vez, a lo largo del siglo se desencadenaron diversos hechos que transformaron la historia argentina. Analizar las expresiones artísticas en clave histórica, puede ser útil para comprender más en detalle los ángulos de la realidad y los intereses de los actores de la época.

De esta manera surgen los siguientes interrogantes: ¿cómo se han transformado las expresiones artísticas a lo largo de la historia argentina? ¿En qué medida esas transformaciones son un correlato de las transformaciones sociales? ¿Cómo fueron percibidas esas expresiones artísticas por parte de la sociedad? y ¿cómo fue cambiando la recepción de las mismas a lo largo de la historia?

La presente tesis se propone responder a los interrogantes planteados. En ese sentido, se enfoca en analizar la recepción de la prensa respecto de las obras de la artista argentina Marta Minujín, considerando el periodo que abarca las décadas del sesenta, setenta y ochenta. Se consideraron seis obras de su autoría, a saber, Revuélquese y viva (1964), La Menesunda (1965), Suceso Plástico (1965), El Obelisco Acostado (1978), El Partenón de libros prohibidos (1983), y Operación Perfume (1987).

El análisis se realizó en base a fuentes primarias y fuentes secundarias de información. A partir de una extensa revisión de literatura sobre el contexto histórico político y artístico se logró caracterizar el entorno y clima social sobre el cual se desempeñó la artista. Además, las fuentes secundarias permitieron construir una descripción de las obras consideradas lo cual sirvió de apoyatura para el análisis posterior. Por su parte, las fuentes primarias fueron artículos periodísticos de la época publicados en diarios y revistas que permitieron conocer cuál fue la recepción de la prensa, prestando especial atención al impacto que tuvo la obra tanto en la opinión del público como en la prensa.

La presente tesis se organiza en función de cuatro secciones. La primera está conformada por un marco teórico con foco en la sociología del arte que expresa la relación directa existente entre el artista y los factores históricos como antesala de la generación del arte e ideas que el primero pretende transmitir. Una segunda sección contempla un recorrido histórico del periodo que abarca los años de 1960 a 1980, considerando los principales sucesos políticos, sociales, el devenir del arte local, sus tendencias, la influencia internacional, y la figura de Marta Minujín. La caracterización de los periodos, tanto a nivel artístico como social, permite establecer una aproximación al contexto en el cual la artista considerada llevó adelante sus obras. Finalmente, se presenta una descripción de las seis obras consideradas y como estas fueron receptionadas por la prensa. Allí se establecen algunas consideraciones respecto a los hallazgos evidenciados para luego presentar las conclusiones del trabajo.

Marco Teórico: El arte como expresión del clima social

A lo largo de la historia, el ser humano se ha expresado de diversas formas con el fin de transmitir ideas, aspiraciones, y emociones, es decir, con el fin de mostrar una visión del mundo. El conflicto ha sido un motor fundamental para promover la expresión ya sea a

través de la fuerza (Hobbes, 1671), el arte (Wolff, 1993), o la propia acción comunicativa (Habermas, 1981).

Cuando estas expresiones tomaron forma artística se dio lugar, en muchos casos, a la generación de reconocidas obras de arte. Sin embargo, en todos los casos el arte fue producto del entorno, la sociedad, y la época. Esta visión sociológica del arte, entiende las expresiones artísticas como el resultado de un complejo entramado de factores históricos y reales (Wolff, 1993). En este sentido, al analizar cualquier expresión artística debe considerarse el contexto histórico en el cual transcurre la generación de la obra, ya que de esta forma la comprensión de la idea que se quiere transmitir será mucho más acabada.

Al considerar el contexto histórico, se estará considerando también la cultura, los valores y las creencias de una sociedad dada, es decir, las estructuras sociales. La existencia de dichas estructuras y de las instituciones posibilita al ser humano a la actividad individual, y es por medio de ésta última que generalmente se produce el arte. Todo arte está condicionado por el tiempo y representa la humanidad en la medida en que corresponde a las ideas y aspiraciones, a las necesidades y esperanzas de una situación histórica particular (Fischer, 1967).

El constructivismo social¹ considera al individuo como el resultado de un proceso histórico y social, donde el lenguaje desempeña un papel esencial. Para esta corriente de pensamiento, el proceso de interacción entre el sujeto y el medio (social y cultural) genera conocimiento, por lo cual la explicación y comprensión de la realidad es un constructo humano. Tiene sentido pensar entonces que las expresiones artísticas son construcciones que representan la subjetividad del autor a partir de su interacción con el ambiente (social y político), por lo tanto el hecho artístico en sí mismo deberá ser explicado a partir de ello.

Por su parte, la teoría de la comunicación humana ha establecido que toda acción humana tiene un valor comunicativo y una carga semiótica. Desde este enfoque puede decirse que desde el arte se logra recuperar los fenómenos culturales y sus significaciones, y componerlos en un escenario interpretable, reflejando de algún modo las relaciones y las dinámicas sociales y culturales. Asimismo, el arte determina procesos de subjetivación, ya

¹ El constructivismo social es una rama del constructivismo que plantea que los nuevos conocimientos se forman a partir de los propios esquemas de la persona producto de su realidad, y su comparación con los esquemas de los demás individuos que lo rodean. Se compone por diferentes tendencias de la investigación psicológica y educativa. Entre ellas se encuentran las teorías de Jean Piaget (1952), Lev Vygotsky (1978), David Ausubel (1963), Jerome Bruner (1960).

que descifra un modo de hacer mundo y de hacer con el mundo (Cervera y Moreno, 2012). Estos valores colectivos pueden expresar conformidad o rebelión respecto a algo, y al mismo tiempo, otras visiones en desacuerdo con dicha conformidad o rebelión, pueden criticar ese arte para demostrar des-alineamiento. Es en ese marco que estos procesos se ven altamente atravesados por la política y por el contexto histórico.

De esta manera, el arte puede constituir una multiplicidad de expresiones que se reflejan en la estética y la forma, y al existir la posibilidad de expresar desacuerdo, el arte tiene la posibilidad de romper con los criterios socialmente deseados, y de esta forma, alejarse del paradigma hegemónico. Por lo que los artistas, como motores de la creación, cumplen un rol importante en la sociedad, ya que permiten visibilizar sentidos y percepciones del mundo desde distintas ópticas. Allí donde el estereotipo establece una cosa, el artista puede viabilizar la demostración de otra, descubriendo una otredad que convive en el mismo ambiente. El arte y los espacios donde ésta se genera, posibilita el debate y el constante conflicto dando lugar a lo político y a la oportunidad de entender posiciones alternativas.

Llegado a este punto cabe diferenciar entre lo político y la política. Según Mouffe (2005), lo político constituye una dimensión de antagonismo para cuestionar un orden conflictivo, mientras que la política es un andamiaje que se apoya sobre la base de prácticas e instituciones determinadas por un orden social establecido, donde se organiza la coexistencia del contexto de conflictividad y luego se resuelve.

De esta manera, el ámbito de la obra artística está atravesado por lo político, ya que esta hace referencia a un mundo en conflicto, y a partir de ella se visibilizan los antagonismos entre facciones legitimadas entre sí como opuestos, otredades uno respecto al otro (Boivin y Rosato, 1998). A través de ella, se establecen interpretaciones y reflexiones, constituyéndose el ámbito entre el artista, la obra, y el espectador. Este ámbito, traza un punto de partida para fomentar el proceso reflexivo en el espectador, complementando así la obra con su propia apreciación cognitiva, donde se halla una experiencia única e inigualable, propia de su particular mundo (Cervera y Moreno, 2012).

Puede decirse que el arte es el resultado de las interacciones de un mundo complejo donde convergen y divergen perspectivas y cosmovisiones, siendo el resultado final muchas veces el centro de críticas y halagos. Desde esta perspectiva, para determinar si un artista, un

escritor, o un poeta hizo bien su trabajo, pueden investigarse las condiciones en las que se apreció su obra y descubrirse las bases de esa opinión.

Metodología

En función del marco teórico detallado anteriormente, y con el objetivo de responder los interrogantes que motivan la presente tesis, se consideró cuál fue la recepción de la prensa de seis obras de la artista Marta Minujín.

Considerando que las expresiones artísticas de Marta Minujín durante los períodos indicados constituyen en parte una representación del clima de época y de las transformaciones de la sociedad a lo largo del tiempo, la presente tesis pretende observar cuál fue el impacto que dichas obras generaron al ser expuestas al conjunto social.

Una forma de observar dicho impacto es a través de las fuentes documentales disponibles como lo son los artículos periodísticos de la época. A través de estos puede observarse cuál fue la recepción de la prensa respecto de las obras, y qué impacto tuvieron estas últimas a nivel social.

La selección de las obras se realizó en base a un criterio temporal que permite considerar expresiones realizadas por la artista durante cada una de las décadas consideradas. A la vez, se priorizaron aquellas obras sobre las cuales se encontraron notas, artículos, y entrevistas.

El análisis se complementó con recursos tales como cartas y discursos de personalidades del mundo del arte, lo cual permitió considerar y comprender los puntos de vista de aquellas personalidades que componían el círculo artístico cercano de la artista Marta Minujín.

Para llevar adelante el mencionado análisis se utilizó una selección de artículos académicos - con enfoque sociológico - vinculados a las obras. Esto permitió realizar la primera descripción y caracterización de las mismas. Posteriormente se identificaron 24 artículos periodísticos que se enfocan tanto en la obra particular como en aspectos específicos de la artista. Finalmente, se utilizaron cinco cartas y un discurso lo cual reflejó tanto los diálogos

entre los actores del mundo artístico de la época como las posiciones de personalidades que ocuparon espacios de poder.

A partir del análisis de los recursos mencionados se logró identificar, a través de la prensa, el impacto que las obras tuvieron a nivel social, y como ello fue percibido desde el círculo artístico.

La Argentina de los años '60, '70 y '80

La historia argentina del siglo XX se caracteriza por estar atravesada por episodios paradigmáticos que moldearon los distintos momentos del devenir del arte en el país. Dichos episodios levantaron la voz de muchos, visibilizando el conflicto a lo largo del tiempo. Si bien la presente tesis aborda el periodo histórico que abarca las décadas del sesenta, setenta y ochenta, se considera relevante destacar algunas consideraciones importantes respecto a todo el periodo.

Durante el siglo XX, tuvieron lugar tres shocks culturales, los cuales dieron forma a expresiones sociales y políticas (Torre, 2010). El primero de ellos se generó a partir del fenómeno de las inmigraciones masivas las cuales cambiaron la estructura social del país. Hacia el nuevo siglo comenzaron a forjarse los primeros mecanismos institucionales para dar respuesta a la masiva inmigración europea y se llevó adelante una reforma social y política sobre la base de la regulación de la inmigración, la educación universal y la imposición de la nacionalidad argentina.

El segundo shock cultural, se generó en la década de 1940, cuando a partir del crecimiento económico del país y del aumento de las oportunidades laborales se produjo un fenómeno de migraciones internas de masas de trabajadores que se trasladaban de las provincias del interior a los centros urbanos en búsqueda de mejoras sociales y económicas. Este segundo shock sucedió junto con la llegada de Perón al poder en 1946, quien a partir del contexto local e internacional, configuró un Estado mediador entre capital y trabajo que a su vez, garantizó la armonía social a través de una política redistributiva y asistencialista.

Finalmente, el tercer shock cultural es el que atraviesa el periodo analizado, comenzando en la década del sesenta, periodo durante el cual se produjo una revolución de las costumbres y la emergencia de la juventud. La tendencia política de inicios de la década

hacia la apertura internacional sumado a la integración social de diversos sectores que hasta el momento habían sido marginados fueron el punto de partida de los iniciales cuestionamientos a los valores instituidos desde finales del Siglo XIX. Con la llegada de los regímenes dictatoriales se profundizó dicha discusión, desencadenando un profundo cambio cultural conducido principalmente por los jóvenes quienes asumieron posturas contestatarias que caracterizarían el clima de la época.

Así, la década del setenta fue testigo de la radicalización tanto de los lenguajes como de las posiciones políticas, aunque hacia fines del periodo, la opresión y la violencia generaron el retroceso de aquellas posiciones contestatarias.

Con la llegada de la democracia, la búsqueda de una identidad nacional, la conexión con las raíces americanas y la revalorización de la cultura popular sentarían las bases para la profundización de una conciencia crítica por parte de los artistas.

A continuación se presenta una caracterización tanto del contexto social y político, como de las expresiones artísticas desarrolladas a lo largo de las tres décadas que constituyen el periodo histórico sobre el cual se desarrollan las obras seleccionadas. Dicha contextualización permite comprender de una mejor manera las expresiones artísticas surgidas en la época, y en especial, la inserción de las obras mencionadas.

Los años sesentas

A mediados del Siglo XX, con la llegada del Peronismo al poder se generó un proceso de integración social que estableció una nueva matriz de consumo más igualitaria, y generó cambios en los comportamientos sociales. En términos políticos, los años sesentas se caracterizaron por contar sólo con algunos gobiernos democráticos durante la primera parte de la década y hacia 1966 se estableció la Revolución Argentina como gobierno militar dictatorial. En términos artísticos, se visibilizó una ruptura en las formas tradicionales de hacer arte y una fuerte influencia internacional.

A continuación se revisarán los principales hitos políticos para luego caracterizar las expresiones artísticas y tendencias de la década.

Contexto político y social: las Fuerzas Armadas dominando la escena

En 1958 Arturo Frondizi asumió como Presidente y decidió renovar acuerdos con los empresarios y con los trabajadores, con el objetivo de impulsar el desarrollo económico de la mano del capital extranjero. Como señala Romero (2013), el presidente tenía mayoría en el Congreso, pero era evidente que su poder era frágil dado que estaba siempre expuesto a la posible ruptura de la alianza con Perón y sus votantes. Asimismo, las Fuerzas Armadas² tampoco simpatizaban con el nuevo gobierno, ya que desconfiaban de los antecedentes de Frondizi y de los acuerdos que había hecho cuando asumió. Esto llevó a que en 1962 se produjera un golpe militar que dio por resultado un decreto presidencial que anunciaba a José María Guido como el nuevo Presidente (Romero, 2013, p.153).

El gobierno de Guido se caracterizó por ser breve, inestable, y, debido a la naturaleza de su asunción, condicionado por las Fuerzas Armadas. En enero de 1963, con el peronismo aún proscrito y atravesado por los enfrentamientos entre las facciones militares (azules y colorados), su gobierno convocó a elecciones generales, dando por resultado a Arturo Illia (candidato de la Unión Cívica Radical) como nuevo presidente.

Illia llegó al poder en un contexto de fuerte control de las Fuerzas Armadas. Durante su gobierno, se habilitó la participación del Partido Justicialista (en los comicios de 1965), aunque la prohibición sobre Perón continuó vigente. Los hitos más importantes de su gobierno fueron la política petrolera y la política económica. La primera se propuso disolver el Acuerdo de Garantía de Inversiones, terminando con los contratos petroleros establecidos lo cual hizo desmembrar las relaciones entre Argentina y Estados Unidos, y generó un contexto de desconfianza internacional hacia el país. El clima de insatisfacción política de la época fue generado principalmente por parte de los sectores externos, la prensa y las grandes empresas (Novaro, 2010, p.28). Particularmente la crítica de los medios de prensa respecto a la anulación de los contratos fue un hecho fundamental para aportar tensión social y debilidad a su gobierno. A la vez, la crítica respecto al desempeño

² Las Fuerzas Armadas se encontraban enfrentadas en dos facciones por la posición a tomar respecto del peronismo. Los azules denominados los "legalistas", apoyados por el desarrollismo, proponían un peronismo sin Perón. Por otro lado, sus opositores eran los "colorados", quienes estaban integrados por liberales y ex-funcionarios de la Revolución Libertadora. El General Onganía era el líder de la facción azul. Su triunfo llevó a su nombramiento como Jefe de Ejército cuando asumió Arturo Umberto Illia como presidente en 1963.

económico forjó la instalación de la idea de que una nueva recesión estaba por llegar, hecho que abonó al desarrollo de un golpe de Estado.

Illia fue derrocado en junio de 1966 por las Fuerzas Armadas, cuando el General Juan Carlos Onganía asumió la presidencia iniciando la Revolución Argentina. Cabe señalar que los medios de comunicación en general estuvieron alineados respecto a los golpes de Estado a lo largo de la historia argentina, ya que se mostraban disconformes con las ineficiencias del Estado de Derecho, prefiriendo y expresando una ideología autoritaria y antidemocrática. Configuraban la idea de que un pueblo inmaduro llevaba al poder a gobiernos con mal desempeño, lo cual impedía el desarrollo del país (Medina, 2007, p.16). A la vez, durante la década del sesenta los medios masivos de comunicación se convirtieron en difusores y formadores de opinión (Herrera, 2010, p.73).

Por su parte, los cambios en las costumbres, producto de la modernización social y cultural, y la nueva clase media, estaban ahora atravesados por un clima de autoritarismo político. En este sentido cabe señalar que desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, se extendió en Argentina un imaginario social respecto a la sexualidad definido a partir de ciertas pautas que debían respetarse. La heterosexualidad era la regla primaria para la constitución del matrimonio, la reproducción, la garantía del ideal de familia y la descendencia del varón (Cosse, 2010). La década del '60 puso en discusión dichas tradiciones, lo cual elevó los niveles de conflictividad. Por su parte, el comportamiento de los jóvenes expresaba una posición antiautoritaria. Ejemplo de esto fue la indumentaria de la época donde se generalizó el uso de minifaldas como así también el uso masivo de pantalones de jean lo que demostró un nuevo patrón de percepción de los cuerpos y mayor propensión a exhibirlos. El rock nacional se popularizó a través del cual se expresaba una posición crítica hacia la sociedad de consumo. Por su parte, los jóvenes universitarios, quienes crecieron admirando la Revolución Cubana, comenzaron a radicalizarse políticamente expresando actitudes contestatarias.

El golpe militar de 1966 implicó una ruptura en el desenvolvimiento de la dinámica juvenil, ya que los líderes que proclamaban la Revolución Argentina consideraban que la Universidad era la cuna de la subversión y el comunismo, por lo que se llevó adelante un plan de censura de las actividades de los centros universitarios. Ese mismo año sucedió el famoso hecho conocido como "la noche de los bastones largos", cuando los estudiantes universitarios y el cuerpo docente decidieron manifestarse en contra de un intento del nuevo

gobierno de revocar la reforma universitaria dentro de las aulas. Este enorme estallido provocó la irrupción de la policía en la Universidad que reprimió fuertemente una resistencia estudiantil (Romero, 2013, p.179). Se detuvieron a más de cuatrocientas personas esa noche por lo que varios científicos y docentes decidieron exiliarse. A partir de este suceso, la tensión entre los jóvenes y el poder político se incrementó dramáticamente: la sistematización de la censura y la represión policial signaron la segunda mitad de la década. Mientras en la calle Florida florecían el arte pop, el happening y la música beat cantada en castellano daba sus primeros pasos, las comisarías porteñas se llenaron de jóvenes cuyo único delito era llevar el cabello largo y vestir de modo poco convencional (Pujol, 2002, p.9).

Hacia finales de la década, se desataron una serie de revueltas populares en Córdoba, conocidas como el Cordobazo, donde podía observarse con claridad que los estudiantes universitarios y secundarios en unión con los trabajadores, demostraron que la juventud ya se encontraba politizada. El motivo de las movilizaciones era el profundo descontento popular por la crisis económica, lo cual abrió un camino de sublevación incontenible. Las agrupaciones extremistas estaban adelantadas en su organización y el camino de la violencia avistado. En medio de este clima se fue asentando un sólido sentimiento de desconfianza hacia las soluciones culturales provenientes del exterior, y se buscó una identidad nacional y regional latinoamericana como solución frente a la coyuntura.

La década del sesenta fue el escenario de la llegada de la modernización, la incorporación social de diversos sectores y la generación de tensiones sociales y políticas que impactaron directamente en las libertades civiles. El proyecto del desarrollismo, el ascenso de la clase media y la apertura internacional constituyeron el escenario sobre el cual se destacaría la cultura. Como correlato, el arte evidenció cambios sustantivos tanto en su forma como en sus mensajes, demostrando que tanto los artistas como sus expresiones estaban a la altura de las tendencias internacionales y estableciendo un precedente para el arte futuro.

Arte en los sesentas: cambios, rupturas y vanguardia

En Argentina la industria cultural tuvo una temprana expansión. Ya en la década del cincuenta el auge de la radio y la televisión se sumó al de las revistas, dando lugar a una verdadera cultura de masas, popular y urbana. Posteriormente, propuestas como el cine alternativo tomaron relevancia en la agenda cultural, y la moda también expresó lo efímero y

desacralizó el arte. De esta manera, durante la década del sesenta, la clase media logró acceder al arte por medio de los registros de la industria cultural (diarios y revistas) ya que se trataba de productos más accesibles a la comprensión de todos.

Las vanguardias de fines de la década del cincuenta y principios de los sesenta irrumpieron en una sociedad conservadora impugnando muchos valores establecidos (religiosos, morales y nacionales), y pretendiendo instalar otros (Herrera, 2010, p.72). De esta manera, la década visibilizó una ruptura en las formas tradicionales de expresar lo artístico.

El plano internacional influyó fuertemente el ámbito local. El Pop-Art, expresión estética de la sociedad de consumo y la cultura de masas, se caracterizó por ser efímero, crítico del buen gusto, y nutrido de herramientas que hasta el momento le habían sido ajenas. De la mano del arte de los medios, utilizó la comunicación y los iconos tecnológicos para expresar ideas provocando una modificación en la institución del arte, y abonando a la crisis del modelo estético tradicional. Los medios de comunicación y la tecnología fueron el vehículo de expresión de esta vanguardia del arte que buscaba conectarse de una manera más directa con la vida cotidiana (Herrera, 2010, p.73).

Los principales referentes de esta tendencia fueron Jorge Romero Brest³ y Oscar Masotta⁴, quienes caracterizaron el pop argentino como un *“arte semántico que se define como resultado de la apropiación de la imagen por el signo”* y como la *“rehabilitación de la imagen para la cual la interpretación no es necesaria”*⁵ (Herrera, 2010, p.73).

Entre 1961 y 1966 diversos trabajos de un grupo de artistas fueron clasificados como arte pop, dándole forma a la tendencia. Entre ellos emergió la figura de Marta Minujín.

Respecto a los materiales puede decirse que el Nuevo Realismo Francés, al igual que el Pop-Art, introdujeron nuevas prácticas tales como los *“assemblages”* los cuales incorporan objetos y diversos materiales en medio de una búsqueda de nuevos significados, generando

³ Nacido en Argentina en 1905, fue un influyente crítico del arte argentino. Trabajó en la promoción y difusión de los artistas de vanguardia en las décadas del sesenta y setenta apoyando y ponderando especialmente, el desempeño de Marta Minujín. Cumplió el rol de director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1955 y 1963, y luego del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella hasta 1969.

⁴ Oscar Abelardo Masotta, nacido en Argentina, fue un reconocido intelectual dedicado a introducir la enseñanza y la práctica de Jacques Lacan al idioma castellano.

⁵ Herrera, María José (2014) en *“Cien años de arte argentino”* 1a. ed. Buenos Aires, Editorial Biblos - Fundación OSDE.

así productos artísticos híbridos. A la vez, los “Happenings”, entendidos como una manifestación artística multidisciplinaria que combina elementos provocativos, participativos y de improvisación, ampliaron los límites del arte como concepto apropiándose de calles y espacios públicos. En ese marco, los medios masivos favorecieron y potenciaron la difusión de nuevas tendencias, cumpliendo un rol fundamental en lo referente a la interpretación del arte, ya que la observación directa de los fenómenos fue reemplazada por la percepción que tiene el público respecto a lo que los primeros transmiten. Los artistas además utilizaron los medios como mecanismo de provocación para promover una conciencia crítica del espectador. Diversas expresiones artísticas analizaron la circulación social de los mensajes de los medios y cómo estos construyen la realidad, lo que generó hacia finales de la década una politización del arte a través de la cual los artistas buscaban inserción entre los discursos sociales y significación de la obra en el contexto social (Herrera, 2010,p.85).

En términos institucionales, hacia inicios de los sesenta comenzó a forjarse un proyecto de internacionalización del arte argentino que incluía los esfuerzos tanto del Estado como del sector privado. El objetivo era lograr que el arte local fuese reconocido en el exterior, como representación del surgimiento de una “nueva nación” y en función de alcanzar los objetivos del proyecto de desarrollo económico. De esta manera, en 1960 tanto el Museo Nacional de Bellas Artes como el Museo de Arte Moderno desarrollaron actividades que apuntaban a resumir el desarrollo artístico nacional evidenciando una reactivación de la acción de fomento del arte. La idea de que la intervención de las instituciones podía provocar cambios tanto en la calidad del arte argentino como en su inserción internacional fue el motor de las políticas de promoción artística organizadas por parte de las instituciones privadas.

Particularmente el Instituto Di Tella tuvo un objetivo modernizador sobre la idea de que era posible trasladar los objetivos económicos del desarrollismo hacia el plano de lo cultural, desarrollando así un proyecto integral. De esta manera, si se lograban alcanzar óptimas condiciones económicas, la calidad de las producciones culturales se elevaría. A la vez, la dialéctica entre cultura y economía estaba presente en estos ideales, ya que un arte avanzado era sinónimo de una sociedad y una economía avanzada. En ese marco, el rol de dicho instituto fue fundamental a lo largo de la época: conformó una amplia colección de arte contemporáneo, inauguró la premiación de artistas argentinos, y creó un Centro de Artes Visuales dependiente del instituto. Particularmente el premio a los artistas argentinos tenía una función consagratoria y al mismo tiempo formativa, ya que consistía en una exposición en una galería de Europa o Estados Unidos, y en la financiación de un viaje con

duración de un año en el destino que el artista eligiera (Giunta, 2001, p.131). Si bien el Instituto tuvo su mayor auge entre 1965-1970, fue duramente combatido por el gobierno de facto de Onganía quien finalmente logró clausurarlo en 1970.

En 1964 la obra “Revuélquese y Viva” de Marta Minujín recibió el Premio Di Tella. Se trató de una ambientación con música, la cual podía ser recorrida por el público e incluía un objeto construido en base a colchones. Su título, a través del uso del lenguaje popular, reflejaba una consigna provocadora, mientras que la invitación a participar buscaba ir más allá de la tradicional contemplación de la obra de arte. A partir de allí, tanto a nivel local como internacional la figura de Marta Minujín comenzó a popularizarse. Al igual que otros artistas de la época, fue fuertemente influenciada por las ideas de Marshall McLuhan quien, a partir de su célebre frase “el medio es el mensaje”, defendió la idea de que el arte, la tecnología y la información confluyen para experimentar un aumento de la capacidad perceptual. Dicha influencia se observaría en obras posteriores de Minujín (Cancel et al., 1988).

El pop argentino produjo no solo pinturas y objetos, sino que también llevó adelante ambientaciones y happenings, entre otras experiencias de tipo conceptual. En 1965 se llevaron adelante dos eventos que marcaron la época: “Los Microsucesos” de la compañía La siempreviva, y “La Menesunda”⁶ de Marta Minujín y Ruben Santantonín. En ambos, se recurrió a la utilización de los medios masivos, haciendo alusión a la sociedad de consumo, y planteando la idea del mayor acceso a la cultura.

Los años setentas

La década del setenta comenzó y finalizó con la vigencia de gobiernos dictatoriales ejercidos por las Fuerzas Armadas. A pesar de la existencia de un breve lapso democrático, en la escena predominó la opresión, y hacia finales de la década el terror y el asesinato de miles de personas reflejaron la violación sistemática de los derechos humanos como mecanismo de dominación vigente. Conforme se profundizó la represión, las expresiones

⁶ Cabe señalar que “La Menesunda”, se caracterizó por ser una ambientación que incorporó un circuito cerrado de televisión en el marco de un arte de participación, y se transformó en una obra popular y a la vez polémica, alcanzando récords de visitantes. En ella se expresó con claridad la idea de reemplazar la contemplación por la participación, y el uso de la tecnología.

artísticas comenzaron a desarrollarse de manera metafórica, y las temáticas muerte y ausencia se volvieron comunes.

Contexto político y social: el tramo oscuro de la historia argentina

La nueva década significó la continuidad del gobierno militar y su impronta represiva, lo que llevó a los intelectuales a bautizar el periodo como el Estado Burocrático Autoritario (O'Donnell, 1982). El gobierno militar, caracterizado por ser dictatorial, eliminó todo tipo de participación política por parte de la ciudadanía, y estableció un estado de sitio casi permanente. En ese marco se creó la organización Montoneros (a inicios de 1970) para luchar contra la dictadura gobernante.

La salida electoral llegó en 1972, cuando el Gobierno Militar convocó a elecciones generales luego de las sistemáticas presiones y los sostenidos reclamos tanto de los partidos políticos (ilegales), como de la propia sociedad civil. La proscripción del peronismo fue suspendida, aunque se mantuvo la proscripción hacia Perón, lo cual permitió que en 1973 Héctor José Cámpora arribara al poder y se consagrara como Presidente. El éxito de la elección se apoyó en el hecho de que Perón encabezó la coalición electoral bajo la campaña “Cámpora al Gobierno, Perón al poder”, lo que visibilizó el apoyo que este último le daba al primero.

El gobierno de Cámpora fue breve, y se caracterizó por la búsqueda de la concordancia política. Por su parte, los jóvenes, fuertemente afectados por los procesos políticos autoritarios, fueron volviéndose fieles a la figura de Perón y se alinearon en las filas de los descamisados, históricos acompañantes del proyecto político popular que proponía su líder (Romero, 2010 p. 207).

El 20 de junio de 1973 tuvo lugar el regreso definitivo de Perón a la Argentina, lo cual convocó a diversas organizaciones a una masiva manifestación para demostrar su apoyo. Sin embargo, lo que debía ser un cálido recibimiento terminó en un enfrentamiento armado entre distintas organizaciones peronistas conocido como “la Masacre de Ezeiza”, que mostró la grieta existente entre las organizaciones guerrilleras y aquellos sectores de extrema derecha, ambos identificados con el movimiento peronista. Este hecho sumado a la falta de correspondencia entre el ejercicio del poder y la legitimidad política llevó a la

renuncia de Cámpora, que dio lugar, luego de un periodo de presidencia interina, al llamado a elecciones.

La tercera presidencia de Perón tuvo lugar en 1973 cuando, en aquella elección, obtuvo más del 60% de los votos junto con su vicepresidenta y esposa, María Estela Martínez de Perón, bajo la fórmula "Perón - Perón". Se caracterizó por desarrollarse en el marco de un contexto complejo tanto a nivel regional como internacional. La crisis del petróleo y la tendencia de gobiernos antidemocráticos en América Latina llevaron al gobierno a organizar un plan para sostenerse en el poder. En ese marco, se conformó un grupo parapolicial bajo el nombre de Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) con el fin de enfrentarse con las organizaciones revolucionarias. Sin embargo, la grieta entre los sectores del peronismo revolucionario y conservador continuaron visibilizándose, tal como sucedió en el acto por el día del trabajador de 1974⁷. Perón falleció ese mismo año, dejando a María Estela Martínez a cargo del poder, en un contexto de creciente violencia política. Dos años después estalló un nuevo levantamiento militar autoproclamado como el "Proceso de Reorganización Nacional".

El 24 de marzo de 1976 se inicia en la Argentina uno de los momentos más oscuros de su historia. La junta militar prometió restablecer el orden mediante un monopolio estatal de la fuerza, y la violencia se instaló como algo cotidiano. Si bien el objetivo era detener el creciente accionar de los grupos de izquierda - Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y los Montoneros - el gobierno militar perseguía, secuestraba y torturaba a todo aquel que pareciera sospechoso. Como explica Romero, *"Se trató de una acción terrorista clandestina, dividida en cuatro momentos principales: el secuestro, la tortura, la detención y la ejecución"* (Romero, 2013, p. 219). De esta manera, el terror dominaba la escena, silenciando a las personas y coartando sus libertades. Por su parte, los medios de prensa y de comunicación fueron censurados, ya que se prohibió la libertad de expresión. Asimismo, los artistas e intelectuales fueron vigilados y perseguidos, lo que produjo que varios de ellos decidieran exiliarse.

⁷ El 1 de mayo de 1974 Perón convocó a un acto por el día del trabajador. Los sectores del peronismo revolucionario arribaron a la Plaza de Mayo con el fin de expresar su disconformidad con la formación del gabinete de gobierno, a lo que Perón respondió con insultos generando que los manifestantes se retiraran del acto.

“Clausurados los espacios donde los individuos podían identificarse en colectivos más amplios, cada uno quedó solo e indefenso ante el Estado aterrorizador y en una sociedad inmobilizada y sin reacción se impuso la cultura del miedo” (Romero, 2013, p. 222).

En ese contexto, la experimentación artística reflejó una creciente necesidad de reflejar el contexto de opresión a través de la radicalización de los lenguajes.

Arte en los setentas: la búsqueda de una identidad y el uso de la metáfora

Las vanguardias de los sesentas y setentas constituyeron un laboratorio prolífico e inédito en el que se entrecruzó la experimentación artística y la radicalización política. Asimismo, nuevos paradigmas de pensamiento surgieron, dando lugar al impulso de ir más allá del mundo del arte y dispersarse en el espacio social, en los medios masivos de comunicación y en la articulación con los medios culturales y políticos de la oposición. Hacia finales de la década del sesenta y comienzos de la década del setenta, el arte experimentó una marcada radicalización de los lenguajes donde el contexto social constituyó un marco ineludible de interpretación (Herrera, 2014, p.130).

La búsqueda de la identidad nacional y regional latinoamericana comenzó a desarrollarse como respuesta a la coyuntura, en contraposición al internacionalismo que caracterizó la década anterior. Esta tendencia fue característica del arte latinoamericano, donde predominó una ideología de unidad nacional por sobre el imperialismo extranjero. La movilización colectiva y el continuo fomento a la participación del espectador expresaban la búsqueda de la generación de la acción sobre la realidad que diera lugar al arte popular. Ejemplo de ello fueron las *“Transposeñas”*, simulacros de señales callejeras desarrollados en la vía pública los cuales pusieron en jaque los históricos monumentos y las formas de organizar el espacio cotidiano.

A su vez, se visibilizó una crítica a la sociedad de consumo a través del uso de materiales pobres y/o desechos lo cual pretendió reflejar la obsolescencia de los objetos creados por dicho sistema de consumo (Herrera, 2014. p. 145).

En 1970 el emblemático Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, ícono de la vanguardia, cerró sus puertas, lo cual significó de cierta forma el desplome del proyecto

cultural que se había proyectado durante la década anterior. En ese contexto, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) concentró buena parte de la agenda cultural, e introdujo tendencias del arte estadounidense y europeo, tales como el Land-Art, el Body-Art, el Arte Procesual, el arte Cibernético, entre otras. Por medio de exposiciones callejeras e instalaciones al aire libre, el CAYC llevó adelante espacios y lenguajes alternativos para el arte contemporáneo dejando atrás los museos y galerías como únicos espacios de consagración de lo artístico. Asimismo, se instalaron tendencias conceptuales, que basaron el arte en ideas y no en objetos, y trajeron consigo instancias de reflexión como parte fundamental de la comprensión de lo artístico. Si bien el conceptualismo en Argentina se apoyó en la tendencia ya consagrada a nivel internacional, utilizó la metáfora y se dedicó a referenciar la realidad social. El CAYC, en su papel de difusor del arte contemporáneo, creó un espacio de intercambio donde se incluía la arquitectura, la fotografía, el diseño y el videoarte.

El realismo fue otra propuesta practicada por reconocidos artistas figurativos durante la época. Por un lado se desarrolló un estilo de realismo introvertido que invocaba a lo cotidiano como fuente de inspiración y transmitía un clima nostálgico. A la vez, otro realismo con carácter crítico y alta carga subjetiva se constituyó como un reflejo del clima social que el país atravesaba.

Tendencias tales como el arte correo, la fotografía, el dibujo, el grabado y la escultura fueron protagonistas de la época. En el arte correo, la correspondencia y las postales se transformaron en una manera de hacer arte, una suerte de “poesía visual”, que en ocasiones se manifestó como una crítica a los mecanismos manipuladores ejercidos por los medios de comunicación. Por su parte, hacia 1974 comenzó a emerger una marcada tendencia hacia la revalorización del dibujo, tradición bien asentada en el país gracias a los historietistas. El grabado también concentró un renovado interés, y a través de este, la serigrafía, el aguafuerte y otras técnicas combinadas se difundieron con gran éxito. Todas estas expresiones artísticas se vieron atravesadas por el dramatismo de la época y adquirieron un lenguaje cifrado que les permitió a los artistas hablar del horror sin ser explícitos. La cantidad de eventos internacionales y nacionales desarrollados durante la década⁸ dan cuenta de la importancia asignada al grabado y su difusión.

⁸ Según Herrera (2014) algunos de dichos eventos fueron: La Bienal de Artes Gráficas de Cali, Puerto Rico, Ljubljana, Cracovia y Tokio, la creación de la Selección Gráfica Experimental en la Bienal de Venecia de 1972, las Bienales Internacionales de Grabado organizadas por el Club de la Estampa, Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en la Argentina, la Trienal Latinoamericana del Grabado de la Asociación Argentina de Críticos, entre otros.

Por último, otra tendencia destacada fue la escultura, generando expresiones tanto figurativas como abstractas. Algunas intervenciones callejeras expresaron un alto contenido crítico hacia conceptos tales como la sociedad de consumo, y hacia 1976 muchos trabajos se enfocaron en denunciar la violación a los derechos humanos que estaba sucediendo.

Con la llegada de la dictadura, la violencia y la censura se agudizaron. Se prohibió el uso de una interminable lista de actividades y recursos clasificados como subversivos: literatura, películas, teatro, reuniones sociales, entre otros. Asimismo, se censuró toda expresión artística que no se ajustara a las necesidades o intereses del gobierno. La reacción del mundo del arte fue expresarse a través de metáforas, donde predominaron ideas que expresaban opresión, muerte y ausencia. La provocación y la denuncia expresada en las obras pretendía visibilizar los crímenes cometidos. Así, buena parte de los artistas, entre ellos Marta Minujín, representaron la resistencia y el antagonismo en el interior del activismo artístico.

Pese al clima de elevada represión, los artistas argentinos continuaron creando y participando de encuentros a nivel local e internacional, lo que alimentó el intercambio y sacio la necesidad de expresión.

Los años Ochentas

El cambio de década trajo consigo la renovación del espíritu democrático, aunque no de forma inmediata. Se debió transitar y perder una guerra para que al fin se generará el ambiente propicio para el arribo de un régimen democrático, el cual, una vez establecido debió sortear una serie de sucesos desestabilizadores propios de un proceso de transición hacia la democracia.

En ese marco, se renovaron las energías de los artistas trayendo consigo la búsqueda de una identidad regional lo cual reforzó la consolidación democrática a nivel local.

Contexto político y social: la instauración de una democracia débil

La inauguración de la nueva década implicó una continuidad en el modelo de gobierno dictatorial. En 1981, Jorge Rafael Videla dejó la presidencia luego de haber cumplido el periodo de cinco años establecido por la propia junta militar (1976-1981), dando paso a la gestión de Roberto Eduardo Viola. Debe señalarse que para esa época las tensiones al interior de la cúpula militar se habían acrecentado, debido principalmente a la incapacidad del gobierno de estabilizar la economía, y los conflictos y reclamos expresados por la sociedad civil (Romero, 2013, p. 235).

El gobierno de Viola fue corto y fugaz. Leopoldo Fortunato Galtieri lo reemplazó ese mismo año. Algunos autores señalan que se trató de un golpe de Estado al interior del propio régimen dictatorial, motorizado por Galtieri, quien consiguió el apoyo de diversos sectores de las Fuerzas Armadas (Pedrosa y Diech, 2015, p. 101). Este último permaneció en el poder hasta 1982, y su gobierno se caracterizó por el sostenimiento de las medidas económicas ortodoxas, tales como la restricción del gasto público, las privatizaciones de empresas estatales, y los congelamientos salariales. Esto hizo que el descontento popular continuará aumentando, en un contexto de baja legitimidad política del gobierno militar y la necesidad cada vez más acentuada de una salida democrática.

Ese mismo año se llevó adelante la Guerra de Malvinas, evento que incidió de forma determinante en el fin del régimen dictatorial. La recuperación de las Islas Malvinas, se formuló como una estrategia política para recuperar la legitimidad, y darle aire al gobierno de la Junta que atravesaba su peor momento. Sin embargo, la operación militar se volvió rápidamente insostenible, arrojando una derrota que desestabilizó las bases del gobierno (Raggio, 2009, p. 7).

Cabe destacar que durante la guerra, los medios de comunicación (radio y televisión) replicaron los comunicados oficiales, los cuales constituían información de tipo propagandística muy alejada de lo que realmente sucedía en el campo de batalla (Burns Marañón, 1992; Lencioni, 2009).

Como resultado de la rendición definitiva y la confirmación de la derrota, Galtieri renunció, inaugurando el último año la Junta Militar en el poder: la presidencia de Reynaldo Bignone. La transición a la democracia se constituyó como una realidad con la derrota de la guerra de Malvinas, y se materializó durante el gobierno de Bignone, quien convocó rápidamente a

elecciones en julio de 1983, proceso por medio del cual se intentó negociar la inmunidad judicial para los integrantes de la Junta (Acuña y Smulovitz, 2007).

El fin del periodo de terrorismo de Estado tuvo lugar con la salida democrática generada a partir de las elecciones producidas en Octubre de 1983, cuando Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical, se constituyó como Presidente electo. Su asunción fue en diciembre de ese año, y ya desde abril pudo observarse cómo las Fuerzas Armadas trabajaron para garantizar su impunidad en el marco de la inminente llegada de la democracia. Durante dicho mes se conoció un informe titulado “Documento Final de la Junta Militar sobre la Guerra contra la subversión y el Terrorismo” que justificaba su propio accionar. Asimismo, algunos meses después sancionaron la Ley de Autoamnistía⁹, por medio de la cual procuraron evitar el proceso de enjuiciamiento por los crímenes cometidos.

El gobierno de Alfonsín se extendió legalmente hasta 1989, y significó el restablecimiento de la democracia, la búsqueda de la justicia por los crímenes ocurridos durante la dictadura, y el retorno de la libre expresión de la ciudadanía y de los medios masivos de comunicación. Cabe destacar que Alfonsín había participado de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) la cual comenzó a funcionar en 1975, y pretendía poner al descubierto las violaciones sistemáticas de los derechos humanos que estaban sucediendo. En ese marco, la relación con las Fuerzas Armadas significó un gran desafío para el líder, al cual se le sumaría el reto de estabilizar la situación económica desfavorable.

Su gobierno contó con un gran apoyo político de la población debido al clima generalizado de optimismo que se experimentaba con el retorno a la democracia. Alfonsín representaba la propuesta de construir un Estado de derecho para imponer y consolidar reglas que erradicaran los conflictos de manera ordenada y pacífica. Por su parte, los intelectuales volvieron a la vida académica y se incorporaron en la política, mientras que la sociedad civil se volcó hacia las calles como forma de expresar su libertad, la cual había sido acallada durante el largo periodo dictatorial (Romero, 2013).

En 1983 Alfonsín sancionó en 1983 dos decretos¹⁰ que ordenaban enjuiciar a las organizaciones guerrilleras (ERP, y Montoneros), y procesar a la Junta Militar. Se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), cuyo objetivo era

⁹ La Ley 22.924 de Pacificación Nacional fue promulgada el 22 de septiembre de 1983.

¹⁰ Decretos 157/1983, y 158/1983 respectivamente.

relevar documentación y pruebas que sirvieran como evidencia de las violaciones a los derechos humanos realizadas por el gobierno dictatorial del periodo anterior. Este organismo produjo el conocido informe titulado “Nunca Más”. Asimismo, se propuso un proyecto de anulación de la Ley de Autoamnistía que se sancionó rápidamente en el Congreso¹¹ reforzando los resortes democráticos.

El juicio a las juntas comenzó en abril de 1985, y en diciembre de ese mismo año se dictaron las condenas a Jorge Rafael Videla, Eduardo Masera, Roberto Viola¹², entre otros. Sin embargo, los viejos actores que representaban las Fuerzas Armadas, aún seguían operando en la escena política, lo cual se evidenció en los repetidos intentos de toma del poder. Estos hechos constituyen parte fundamental del proceso de transición a la democracia, entendido como:

“el intervalo que se extiende entre un régimen político y otro [...], Las transiciones (a la democracia) están delimitadas por la disolución del régimen autoritario y por el establecimiento de alguna forma de democracia” (O’Donnell, Schmitter, y Whitehead, 1988, p. 19-20).

El enjuiciamiento a las Juntas, provocó una amenaza permanente por parte de las Fuerzas Armadas hacia el gobierno de Alfonsín, por lo que en 1986 se sancionó la Ley de Punto Final¹³ que paralizó los procesos judiciales generando grandes manifestaciones populares a modo de protesta.

A pesar de ello, en 1987 se produjo una toma del cuartel general en Campo de Mayo por un grupo de oficiales del ejército encabezado por el coronel Aldo Rico, y bautizados como “carapintadas”, quienes reclamaban el fin de los juicios por violaciones a los derechos humanos durante la dictadura militar. Luego de conversaciones con el Presidente, y un fuerte apoyo al gobierno por parte de la sociedad civil y de la CGT, los sublevados depusieron su actitud, pero esto sería un determinante más en el debilitamiento de Alfonsín y el deterioro de su imagen política.

¹¹ Ley N° 23.040

¹² Se determinó cadena perpetua para Jorge Rafael Videla y Eduardo Masera, y 17 años de prisión para Roberto Viola, lo cual tuvo impacto internacional.

¹³ La Ley N° 23.492 estableció la caducidad de la acción penal contra aquellos que no hubieran sido llamados a declarar, considerados responsables de haber cometido los delitos de desaparición forzada de personas, torturas y homicidios, durante el Proceso de Reorganización Nacional. De esta manera, todo aquel que no hubiera sido llamado a declarar antes de los 60 días a partir de la fecha de la sanción de dicha ley, sería absuelto. Dicha Ley fue declarada nula en el año 2003.

Debido a la constante amenaza de un inminente golpe de Estado, Alfonsín se vio obligado a comprometerse a no realizar nuevos juicios contra los militares, lo que lo llevó a sancionar la ley de Obediencia Debida¹⁴. Las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida fueron fuertemente cuestionadas por las organizaciones de derechos humanos y los movimientos estudiantiles, y junto con los indultos realizados durante la primera presidencia de Carlos Menem, son consideradas las leyes de impunidad¹⁵.

En términos económicos debe señalarse que para 1988 Argentina había entrado en default por el no pago de la deuda externa, y un año más tarde se produjo una ola hiperinflacionaria, producto de la sostenida elevación del tipo de cambio¹⁶. La fuerte recesión económica, el descontento social, y la presión sostenida de los grupos militares llevó a una fuerte crisis de gobierno que produjo la realización de elecciones presidenciales de forma anticipada en 1989. El resultado consagró al candidato justicialista, Carlos Menem, como nuevo presidente de la república, que además, asumió su función en julio de ese año en lugar de diciembre, debido al creciente rechazo hacia la gestión radical por parte de los sindicatos, empresarios y militares.

La llegada de la democracia arrojó una renovada energía en los ambientes artísticos, donde predominó la búsqueda de una conexión con las raíces americanas y una revalorización de la cultura popular.

Arte en los ochentas: conciencia crítica

Luego del auge del conceptualismo y realismo durante la década del setenta, en los años ochentas predominó un enfoque artístico cercano a la pintura ligada al expresionismo y la

¹⁴ Ley N° 23.521. Estableció que aquellos delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo del de Coronel, no serían punibles por haber actuado bajo estrictas órdenes de su superior. Esto generó que se suspendiera el procesamiento de los imputados (en caso que correspondiera) que no habían sido condenados hasta el momento.

¹⁵ Durante el gobierno de Menem se sancionaron una serie de decretos que establecieron indultos a civiles y militares que habían cometido crímenes durante la dictadura. Estas medidas alcanzaron a los miembros de la Junta, quienes habían sido previamente condenados.

¹⁶ La situación económica era sumamente desfavorable, incluyendo contextos de carencia de alimentos por parte de amplios segmentos poblacionales del país. Esto produjo que en diferentes puntos del país se desataran situaciones de conflictividad y disturbios, que incluyeron manifestaciones callejeras y saqueos a supermercados y tiendas mayoristas, lo que obligó a Alfonsín a decretar el Estado de Sitio.

abstracción basada en elementos del arte de la América arcaica. La utilización de elementos del arte indoamericano antiguo ya había estado vigente en la década anterior, por lo que en la década del ochenta se profundizó y se avanzó en la búsqueda de una identidad latinoamericana plural. El constructivismo rioplatense fue ejemplo de ello, por medio del cual diversos artistas se alejaron de las tendencias internacionales y se concentraron en el arte originario de América.

Los hechos sociales y políticos que antecedieron y atravesaron la década tuvieron un impacto directo en las expresiones artísticas del periodo. Si bien los años de dictadura y la Guerra de Malvinas sirvieron como antesala de lo que sería un arte afecto al individualismo y desinteresada por su incidencia social, una gran cantidad de artistas asumieron la tarea de la búsqueda de una identidad regional y la crítica social que fue crucial en el proceso de reconstrucción y consolidación de la democracia (Herrera, 2014, p. 153).

Asimismo, se evidenció un auge de distintas aproximaciones hacia el expresionismo. De este modo, en las diversas tendencias figurativas contemporáneas prevalecieron representaciones figurativas de la realidad. Así, el periodo mostró la confluencia del realismo y expresionismo de forma crítica respecto a la realidad social, donde la identidad se expresó enraizada a la cultura popular reflejando las tradiciones de los barrios porteños y de las clases bajas.

En el plano internacional la transvanguardia italiana, la pintura salvaje alemana, y la nueva imagen estadounidense, fueron protagonistas de un boom de mercado. Este furor del arte alcanzó sorprendentes precios en los remates europeos y norteamericanos, generando que comprar obras se volviera un negocio seguro y de rápida rentabilidad. Asimismo, renació el interés por el arte latinoamericano y se incrementaron las inversiones en el mercado local.

Hacia finales de la década y de la mano de la ya vigente democracia, ciertos artistas bregaron por recobrar una conciencia crítica del arte, recuperando la tradición de las performance y arte en la calle que se había desarrollado hacia finales de los sesenta y durante los años setenta.

Marta Minujín: obra, recepción e impacto

Marta Minujín constituyó una parte importante del arte de vanguardia producida en Argentina durante los años 1960, 1970 y 1980. Si bien se formó en dicho país, sus diferentes estadías en el exterior forjaron el perfil de una artista que transitó tanto el informalismo como el nuevo realismo, realizando pinturas, esculturas, happenings, performances e instalaciones artísticas de gran reconocimiento.

La utilización de la tecnología fue característico en buena parte de su portfolio donde se destacaron obras como “Simultaneidad en simultaneidad” (1966); “Minuphone” (1967); “Minucode” (1969); y “Sound Happening” (1972). Otras de sus obras destacadas durante la década del sesenta fueron “Revuélquese y Viva” (1964); “Suceso Plástico” (1965); “La Menesunda” (1965) y “Cabalgata” (1967).

La década del setenta encontró a Minujín representando al movimiento contracultural hippie tanto en Nueva York como en Buenos Aires, donde se lució desarrollando el arte pop y el arte psicodélico. Sus obras más importantes durante la década fueron “Operación Perfume” (1971) la cual fue desarrollada en Buenos Aires y luego replicada en otros países; “El Obelisco acostado” (1978) montado en la Bienal de San Pablo; y “El obelisco de pan dulce” (1979) desarrollado durante la Feria de las Naciones en Buenos Aires.

Hacia principios de la década del ochenta se volcó hacia el arte ambiental, y realizó esculturas representativas de obras clásicas tanto de la estatuaria grecorromana como renacentista. En ese marco y con clara conciencia social algunas de las obras que desarrolló fueron el “Carlos Gardel de fuego” en Medellín, Colombia; la “Venus de queso” (1981); y “el Partenón de los Libros Prohibidos” (1983) como símbolo del retorno de la democracia en Argentina.

A continuación se describen una serie de obras realizadas por Marta Minujín durante el periodo que abarca las décadas de 1960, 1970 y 1980. Asimismo, a través del análisis tanto de artículos periodísticos como de entrevistas y notas se observa como fueron recepcionadas por la prensa y cuál fue su impacto en el público. Por último, en algunos casos se consideraron cartas a modo de correspondencia e intercambio entre importantes personalidades artísticas de la época, lo cual permitió echar luz sobre las voces del círculo cercano de la artista Marta Minujín.

Revuélquese y viva (1964)

En el marco del Premio Di Tella de 1964, Marta Minujín presentó una ambientación construida en base a colchones que incluía música y podía ser recorrida por el público, titulada “Revuélquese y viva”.

La invitación a participar al público proponía extender el campo vivencial del contemplador, dejando de ser un público pasivo para constituirse como participante activo. Además, recorriendo la obra e interactuando dentro de la misma, el visitante lograba descontracturarse y accedía a experimentar de una forma más cabal la visión del artista.



“Revuélquese y viva” de Marta Minujín. Materiales utilizados: Madera y témpera s/tela Dimensiones variables. Fuente: Herrera, María José (2010): “III POP! La consagración de la primavera”. - 1a ed.- Buenos Aires: Fund. OSDE.

El particular título de la obra y su composición - en base a colchones - reflejaban una consigna provocadora tanto por el hecho de “revolcarse y vivir” como por el uso del lunfardo entendido como la jerga baja, que resaltaba los contrastes con la tradicional forma de hacer arte.

Así, “Revuélquese y viva!” se constituyó como una manifestación del arte pop argentino que traía consigo componentes de libertad, alegría y que expresaba principalmente la ruptura de los márgenes entre el arte y la vida cotidiana.

Esta obra fue la ganadora del premio Di Tella de ese año, lo que le permitió a la artista acceder a una estadía en la ciudad de Nueva York donde continuó su experimentación con materiales y desarrolló nuevos objetos.

Al analizar el discurso pronunciado por Enrique Oteiza, Director Ejecutivo del Instituto, durante la inauguración de la ceremonia de los premios de 1964, se evidencia un marcado compromiso de la institución con el movimiento de vanguardia, lo cual hizo que el instituto se consagrara como el *“templo de las vanguardias artísticas”*¹⁷. En palabras de Oteiza: *“Nos interesan los artistas vivos, ya que como institución estamos volcados al futuro; y de entre los vivos preferimos aquellos que perciben la problemática contemporánea y son abiertos hacia lo desconocido”*.¹⁸

A la vez, las palabras del Director Ejecutivo demuestran acuerdo con el arte participativo y apoyo a la ruptura del arte contemplativo. En sus palabras: *“Cuando el público se acerque a la fábrica de arte actual [...] tiene que hacerlo él también con el espíritu de aventura y humildad que requiere el asomarse ante lo desconocido”*.¹⁹

Por su parte, en lo referente a la prensa, el 1 de octubre de 1964 se publicó un artículo en la revista *Todo* titulado *“Colchones: “Revuélquese y viva”: Nueva fórmula de arte”*. Allí se refleja la sorpresa de este medio respecto a los resultados de la premiación ya que se describe al evento como un episodio poco serio donde predominó el descontrol y una actitud del jurado que tomaba demasiado en broma la muestra. En sus palabras: “El jurado argentino, Jorge Romero Brest, que en la inauguración del conjunto nacional había dicho

¹⁷ Véase en Instituto Di Tella de Buenos Aires. Documental / FIV 95 UBA.

¹⁸ Discurso pronunciado por Enrique Oteiza el 7 de octubre de 1964, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 210-211.

¹⁹ Idem.

que una muestra como esa podía tomarse demasiado en serio o demasiado sin broma, prefiriendo de las dos actitudes, la segunda”²⁰.

Una postura similar deja verse en un artículo titulado “*Op Art y Pop - Art en el Di Tella*” publicado el 9 de octubre de 1966 en el diario *El Mundo* donde su autor Córdova Iturburu se refiere al jurado como “*niños traviesos [...] que nos causan disgustos*”²¹.

De esta manera, se observa una postura predominantemente crítica hacia los jurados del premio Di Tella y ciertos señalamientos sobre decisiones tendenciosas enfocadas “*únicamente*” en premiar el arte pop. Además, este último es caracterizado como efímero y reiterativo: “*es la exaltación artística de lo vulgar, de lo corriente, de lo trivial*”, o como “*objetos que mueren incesantemente y prácticamente no se pueden vender*”²².

Polimeni Fanny²³ publicó el 22 de diciembre de 1964 en la revista *Para Ti* un artículo titulado “*La muchacha del colchón*” donde describe claramente la tensión existente entre el arte tradicional y la nueva vanguardia. Allí, pone al descubierto los estereotipos vinculados a los artistas y como un personaje como el de Marta Minujín puede rápidamente ponerlos en discusión. Reconoce su originalidad aunque plantea que la celebridad de Minujín se debe a que “*está de moda*” y como toda moda “*es fugaz*”. Finaliza con una reflexión que deja abierto al debate si las nuevas formas de expresar lo artístico serán capaces de “*permanecer vivas en la historia*” como lo hicieron las creaciones de artistas como Poe, Van Gogh, Shakespeare o Mozart, o si su estado efímero harán que pasen rápidamente al olvido.²⁴

²⁰ Artículo periodístico publicado en la revista *Todo el 1 de octubre de 1964* titulado “*Colchones: “Revuélquese y viva”: Nueva fórmula de arte*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

²¹ Artículo periodístico publicado en el diario *El Mundo* el 9 de octubre de 1966, titulado “*Op Art y Pop - Art en el Di Tella*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

²² Artículo periodístico publicado en el diario *El Mundo* el 9 de octubre de 1966, titulado “*Op Art y Pop - Art en el Di Tella*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

²³ Polimeni Fanny fue una reconocida periodista quien cumplió funciones como secretaria de redacción de la revista *Para Ti* y fue conductora de diversos programas de radio y televisión.

²⁴ Artículo periodístico publicado en la revista *Para Ti* el 22 de diciembre de 1964 titulado “*La muchacha del colchón*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

Una carta remitida por Rafael Squirru²⁵ a Marta Minujín en 1962 evidencia como éste exhorta a la artista a continuar desarrollando su camino en el arte de vanguardia al tiempo que la advierte de las posibles futuras críticas: *“No hay más revolución que la tuya [...] otros se entretendrán inútilmente en el afán de ubicarte dentro o fuera del surrealismo [...] yo cantaré tu coraje de hembra primordial”*. El apoyo de quien ocupaba el cargo de Director del Museo de Arte Moderno es explícito en esta carta, lo que evidencia el fomento hacia nuevas formas de hacer arte por parte de las instituciones²⁶.

Asimismo, un diálogo reflejado en una carta que Marta Minujín remitió a Jorge Romero Brest en 1963, evidencia cómo los artistas de la época, al menos Minujín, se vinculaban de forma directa con los directivos de importantes instituciones y museos, como es el caso tanto de Romero Brest como del ya mencionado Squirru. En este sentido, frases como *“No podría preguntarle a Di Tella si no le gustaría hacer una exposición de la nueva école de París [...]”* muestran una clara y fluida relación entre los actores indicados, y a la vez demuestra cómo los resortes institucionales se encontraban abiertos a escuchar la voz de los artistas²⁷.

La Menesunda (1965)

Realizada por Marta Minujín y Rubén Santanonin, y montada en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, se constituyó como una de las primeras instalaciones artísticas en Argentina. Se trató de una estructura laberíntica compuesta por dieciséis ambientes que llevaba a la audiencia a transitar por distintos escenarios con secuencias de espacios cúbicos, triangulares y circulares, y diversos materiales, generando estímulos multisensoriales en el visitante.

La experiencia era totalmente innovadora ya que los materiales y las escenografías utilizadas hacían que el público se sintiese en un ámbito distinto a lo cotidiano que a la vez los provocaba: televisores, luces de neón, y hasta la invasión a la intimidad de una pareja en su cuarto. Su carácter rupturista también convocaba a la diversión y refería al mundo

²⁵ Rafael Squirru fue un crítico de arte y ensayista argentino.

²⁶ Carta enviada por Rafael Squirru a Marta Minujín el 11 de marzo de 1962, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 205.

²⁷ Carta remitida por Marta Minujín a Jorge Romero Brest el 22 de noviembre de 1963, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 207-209.

femenino, ya que otro de los ambientes estaba compuesto por el interior de la cabeza de una mujer gigante donde una dama ofrecía masajes y maquillaje al público.

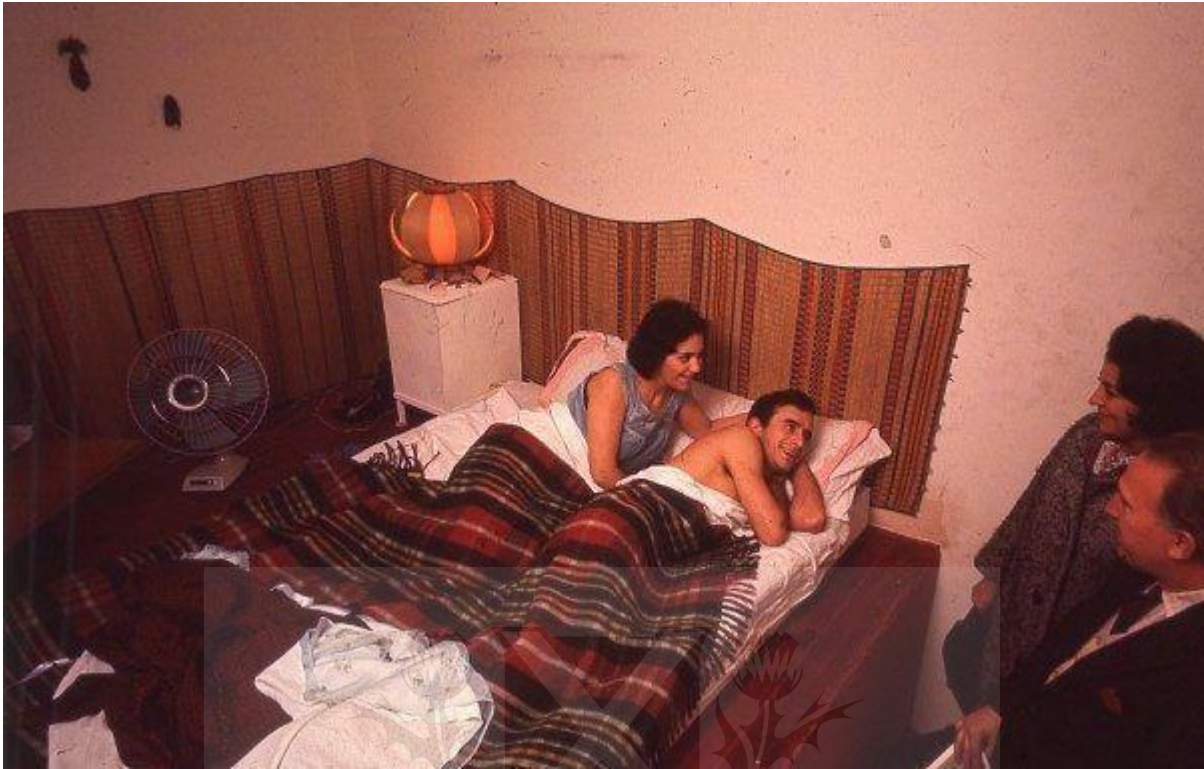


Imágenes de “La Menesunda”. Fuente: Catalogo Marta Minujín, Obras 1959-1989

Dentro de la experiencia, los visitantes atravesaban ambientes difíciles de transitar - como “La ciénaga” donde el piso había sido recubierto con varias capas de goma espuma -, ambientes donde se experimentaban cambios de temperatura - como la recreación de una heladera gigante con varios grados bajo cero -, y ambientes donde podían percibirse fuertes aromas - como aquel que convocaba una visita al dentista -, entre otros.

Debe señalarse que el uso de los televisores, que incluían la proyección del propio público en pantalla, transmitía la idea del enorme avance del uso de la tecnología y de los medios de comunicación en la vida cotidiana.

Era evidente que “La Menesunda” no era una obra tradicional. Para Romero Brest (1992), *“la modalidad receptiva que planteaba La menesunda era una recepción de inmersión multisensorial que constituía un quiebre con las modalidades del arte tradicional practicadas por siglos”* (Brest, 1992, p.76). Esta nueva forma de consumir el arte en la que el participante se constituye como un personaje activo en la obra rompió con la modalidad clásica de presentar el arte. De esta manera, el concepto de espectadores participativos que interactúan con la obra al exponerse a ella se percibió como algo novedoso y diferente.



La Menesunda, mayo de 1965, Instituto Torcuato Di Tella, cortesía Archivo Marta Minujín.

La obra rápidamente revolucionó a la Ciudad de Buenos Aires, donde podían verse largas filas de personas aguardando para ingresar a la exhibición. Duró quince días y luego fue desmantelada, lo que reflejaba su componente efímero. A partir de La Menesunda, diversos artistas llevaron adelante exposiciones del estilo donde predominó la percepción del público y la experiencia suplantó la contemplación.

Asimismo, logró captar la atención de los medios de comunicación, los cuales elaboraron diversas críticas y valoraciones al respecto. En palabras de Jimena Ferreiro Pella (2010): *“La Menesunda fue un suceso mediático. Mientras la televisión, la radio y la prensa gráfica daban cuenta de las diversas polémicas, todos los días se formaban colas largas por la calle Florida de hasta tres cuadras de extensión”* (Ferreiro Pella, 2010, p. 66). De esta manera, la obra logró una difusión masiva haciendo del arte una forma de expresión popular sin barreras.

Al analizar los artículos periodísticos publicados durante la década del sesenta se observa cómo nuevamente emerge la ruptura entre las tradicionales formas de crear y concebir el arte, y la vanguardia. En este sentido, predominó una tendencia a valorar lo tradicional por

sobre las nuevas formas de expresión. Esto aparece en el artículo titulado “*Sobre un lamentable espectáculo*”, publicado el 21 de junio de 1965 en la revista *La Gaceta de Tucuman*. Daniel Alberto Desein, autor del mismo, hace una descripción del espacio donde se llevó adelante la obra contrastando la moderna estructura con la clásica estética parisina de la calle Florida, para terminar caracterizando la primera como una “*mala copia del tren fantasma*”, refiriéndose a que parece más un parque de diversiones que una obra artística. Además, al relatar su experiencia como participante / espectador, deja en claro su falta de satisfacción y disfrute al expresar frases tales como “*en pos de la cada vez más anhelada salida*” “*¿vale la pena continuar?*” “*cuando al fin nos vimos libres de tanta estupidez [...]*”²⁸.

La provocación a los tradicionales y conservadores valores propios de la época también causaron incomodidad en la prensa, ya que los artículos analizados subrayan el desagrado que les generó la escena de intimidad y desnudez de la pareja. En este sentido, el autor de uno de los artículos titulado “*La menesunda o el fin de los Ismos*” publicado el 16 de junio de 1966 en la revista *Leoplan* califica a la obra como “*forzada*” ya que “*exhibe una intimidad prefabricada*” que “*incomoda a la audiencia*”. Otras calificaciones fueron “*delirante*”, algo que “*no es happening*”, “*plástica esquizofrénica*”, o “*una obra que está más allá de toda crítica analítica ya que no se la puede considerar plausible de analizar, disfrutar y/o contemplar*”²⁹.

En contraposición con la dominante crítica en contra, una noticia publicada el 1 de septiembre de 1965 en la revista *Córdoba* y titulada “*Algo acerca de la Menesunda*”, se constituye como divergente. Su autor, Ernesto Isele, argumenta que “*los ataques violentos*” que ha recibido la obra *La Menesunda* son el reflejo de una sociedad que se está transformando y por consiguiente cambiando. De esta manera, el autor propone valorizar la obra indicando que se trata de “*la experiencia artística más trascendente en cuanto a intención, búsqueda y posibilidades futuras [...]*”. A la vez, pondera su alcance considerándolo un “*éxito de comunicación masiva*” ya que en sus palabras “*la menesunda logró incorporarse a la vida del hombre de la calle*”, lo cual ha permitido que todos los

²⁸ Artículo periodístico publicado en la revista *La Gaceta de Tucuman* el 21 de junio de 1965, titulado “*Sobre un lamentable espectáculo*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

²⁹ Artículo periodístico publicado en la revista *Leoplan* el 16 de junio de 1966, titulado: “*La Menesunda o el fin de los Ismos*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

estratos sociales accedan al arte, fortaleciendo la cultura y logrando un “diálogo entre arte y pueblo”³⁰.

Dicho artículo generó un gran impacto en los lectores, quienes enviaron cartas a la redacción de la revista manifestando disconformidad respecto a la opinión de Isele. Por ello, catorce días después, la misma revista decidió publicar una de las cartas recibidas bajo el título “Polémica en torno a la menesunda”. La carta fue escrita por Maria Rosa G. Villar, quien indica que La Menesunda es “abrasiva para lo estético” ya que representa “el mal gusto y la falta de constructivismo”. Agrega además que este tipo de muestras no se corresponden con expresiones artísticas y que en realidad se hacen llamar arte pero no lo son. Asimismo, pone en discusión el argumento de Isele respecto al impacto masivo de la obra poniendo en duda que haya generado una reflexión en el público: “las grandes multitudes son a veces movidas sólo por la curiosidad”³¹.

Puede pensarse que el cambio de rumbo en la opinión que expresa la revista Córdoba respecto a la obra La Menesunda estuvo fuertemente influenciado por la presión social percibida en torno a la nueva forma de hacer arte. En este sentido, el hecho de haber recibido una gran cantidad de cartas que expresaban disconformidad respecto a la opinión de Isele, puede haber hecho que la redacción de la revista reflexione y tome una postura más cercana a la opinión popular y percepción de la obra.

El debate sobre la “Nueva actitud de los artistas” dio lugar a que ese mismo año se desarrollara un evento en el Teatro General San Martín bajo la consigna “mesa redonda acerca de la nueva actitud de los artistas”. El artículo titulado “Pintores vs. público” publicado el 21 de Julio de 1965 en el diario Clarín recupera el devenir de dicho evento, donde una serie de artistas, entre ellos la propia Marta Minujín, debatieron sobre sus obras y respondieron preguntas del público. En ese marco, puede observarse como desde el público se intentó desprestigiar el Arte - Pop al elaborar preguntas como “¿Por qué se intenta repetir aquí experiencias ya superadas o a punto de extinguirse en Europa y EE.UU. como el pop-art, el happening, etc.”. Una robusta respuesta fue brindada por Kenneth

³⁰ Artículo periodístico publicado en la revista Córdoba el 1 de septiembre de 1965, titulado “Algo acerca de la Menesunda”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

³¹ Artículo periodístico publicado en la revista Córdoba el 15 de septiembre de 1965, titulado “Polémica en torno a la menesunda”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

Kemble³², quien indicó: “[...] *aquí no estamos reeditando nada. Aunque parezca agresivo, le afirmo que lo que hacemos es creación nuestra*”. El apoyo del pintor al arte pop se remonta hacia principios de la década del sesenta, cuando publicó un artículo titulado “*It is a woman's week in art*”. Allí señala la excelencia de las obras de Marta Minujín y plantea que “*la artista promete un futuro brillante*”. Además, vaticina que su talento la llevará por “*producciones más personales y originales*”³³.

Al observar el diálogo de ciertas personalidades del mundo artístico, puede decirse que esta reacción de la prensa y del público era la buscada. Una carta de Pierre Restany³⁴ remitida a Jorge Romero Brest el 26 de julio de 1965 evidencia el sentir revolucionario del mundo artístico respecto al desempeño del arte pop de la época. Allí el primero expresa una gran emoción por el resultado de La Menesunda y su impacto social, ya que desde su perspectiva el arte pop, tendencia con gran potencial, ha sido poco valorada por la crítica y por el público debido a la sostenida preferencia de estos últimos por un estilo de arte tradicional y conservador. En palabras del autor de la carta: “*¡Por fin Buenos Aires se mueve!!!!!!*”³⁵.

Pierre Restany entiende que el momento histórico está abierto a recibir el tan necesario cambio en las formas de hacer arte, y así entonces generar un aporte a la cultura por lo que tanto Romero Brest como Marta Minujín son “*héroes*”, en sus palabras: “*están ganando una batalla, depende de ustedes ganar la guerra*”³⁶.

Algunos meses después, el mismo remitente envió una carta a Marta Minujín donde nuevamente expresa su preocupación por la dificultad que tienen los artistas de vanguardia para exponer sus obras y alienta a Marta Minujín a continuar explorando el arte pop.

³² Nacido en Argentina en 1923, Kenneth Kemble, reconocido pintor, fue uno de los principales artistas del movimiento informalista en la Argentina y fundador de lo que algunos expertos consideraron “la gran ruptura” en pos de la espontaneidad total.

³³ Artículo periodístico publicado en *el diario Clarín* el 21 de julio de 1965, titulado “*Pintores vs. público*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

³⁴ Nacido en junio de 1930 en París, Francia, Pierre Restany forjó una importante carrera como crítico de arte alcanzando fama internacional. Además, se lo reconoce como el fundador del movimiento artístico Nuevo Realismo.

³⁵ Carta remitida por Pierre Restany a Jorge Romero Brest el 26 de julio de 1965, tomada del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 207-209, p. 212.

³⁶ Idem.

Asimismo, muestra especial interés por las transformaciones del arte en Argentina indicando “*Terminaremos por hacer esa exposición del Nuevo Arte Argentino*”.³⁷

Suceso plástico (1965)

El Centro de Artes y Letras del diario El País de Montevideo Uruguay, invitó a Marta Minujín a realizar una acción artística en Montevideo, y fue ella quien presentó la propuesta titulada “Suceso Plástico”.

Se trató de un happening realizado en Montevideo, que involucró el uso de diversos materiales y recursos tales como un helicóptero, bañaderas, y recursos humanos varios (hombres del ambiente nocturno, motociclistas, mujeres, y veinte parejas). Se musicalizó utilizando la *Misa en re de Bach*.

Cuando los visitantes arribaron al estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro en Montevideo, comenzó a sonar la música y un grupo de mujeres comenzó a rodar por el piso mientras se besaban con hombres. Por su parte, las parejas se envolvían en telas mientras motocicletas daban vueltas alrededor de la escena. En pleno desarrollo, Minujín desde el helicóptero comenzó a lanzar gallinas, lechuga y harina. Se calcula que fueron aproximadamente unas quinientas gallinas las que se lanzaron sobre los participantes generando un gran impacto en el público.

Universidad de
San Andrés

³⁷ Carta remitida por Pierre Restany a Marta Minujín el 19 de noviembre de 1965, tomada del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 214.



Desarrollo del “Suceso Plástico”, Fuente: Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

A pesar de que existía un guión, la obra tuvo un componente de improvisación propio de la sorpresa e interacción con el público. Su duración fue de aproximadamente diez minutos ya que sobre el final, con el episodio del lanzamiento aéreo de las gallinas, el público huyó asustado.

Las repercusiones de la intervención dieron vuelta el mundo llegando hasta la prensa de Nueva York. Muchos medios entrevistaron a la artista con el fin de entender y explicar la obra. En ese sentido, un artículo titulado “*Muchos globos, lechuguitas y gallinas en una muestra plástica realizada por una argentina en Montevideo*” recuperó la voz de Marta Minujín quien resaltó la importancia que tiene la participación del público como “actor y creador” por sobre la figura del “espectador pasivo”³⁸.

³⁸ Artículo periodístico publicado el 21 de julio de 1965 en la agencia de noticias ANSA, titulado “*Muchos globos, lechuguitas y gallinas en una muestra plástica realizada por una argentina en Montevideo*”, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 64.

Esto mismo fue profundizado en otra entrevista realizada por un medio local uruguayo donde la artista subrayó cómo a partir de sus obras intenta invitar al espectador a vivir una experiencia que le *“permita desconectarse de la realidad y liberarse de sus ataduras”*³⁹.

A partir de dichas entrevistas emerge la discusión que refiere al hecho de que los cambios sociales generaron modificaciones irreversibles en las formas de realizar arte, por lo que en palabras de Marta Minujín *“el cuadro de caballete ya no es suficiente”*. De esta manera, logra evidenciarse porque *“el arte de una sociedad en permanente cambio no puede ser [...] una imagen estática y perdurable”*⁴⁰.

Por su parte, otros artículos considerados presentan una valoración muy positiva de esta obra. El 30 de marzo de 1969 en la revista *El País* de Montevideo, Amalia Polleri⁴¹ publicó un artículo titulado *“Artes Plásticas, Happening”* en el cual, para definir el concepto happening, se refiere a la obra *“Suceso Plástico”* como una *“insólita actividad”* que *“obtuvo una rápida y estruendosa celebridad”*. Asimismo, lejos de presentarlo una crítica negativa, lo utiliza como ejemplo contrastante entre los happening realizados en Estados Unidos y aquellos realizados en latinoamérica, para hacer hincapié en que los últimos tienen una intención moral, social o política⁴².

Tanto en este como en otros artículos se reconoce el carácter no convencional del desempeño de la artista y de esta obra en particular, lo cual es valorado ya que a partir del *“Suceso Plástico”* se estableció un precedente para la realización de happenings en Uruguay, generando que otros artistas desarrollen este tipo de expresiones y enriqueciendo la cultura y el arte. Asimismo, otro artículo titulado *“Una artista entalcó al público y desorientó a críticos”*, publicado por la agencia de noticias ANSA no deja de señalar que si bien por la propia naturaleza de la obra - reflejando el carácter novedoso de este tipo de intervenciones - dejó a los visitantes atónitos, también logró conmoverlos. En este sentido, nuevamente emerge el reconocimiento a este tipo de intervenciones por el hecho de

³⁹ Artículo periodístico publicado en la agencia de noticias ANSA, titulado *“Marta Minujín: Sucesos y la creciente desaparición de las galerías y Marchands”*, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-198, 2010, p. 65.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Amalia Polleri, nacida en 1909 en Montevideo, Uruguay, fue una reconocida artista dedicada a la pintura, aunque también ejerció como docente, crítica de arte y comunicadora.

⁴² Artículo periodístico publicado el 30 de marzo de 1969 en la revista *El País* de Montevideo, titulado *“Artes Plásticas, Happening” en el catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 64.*

acercar el arte hacia aquellos sectores - en palabras de los autores de los artículos “barriadas” - que no suelen apreciarla, concebirla o experimentarla⁴³.

Un año después de la presentación de esta obra, Al Hansen⁴⁴ le envió una carta a Minujín, donde le expresa su admiración y la invita a participar del Simposio de Destrucción en el Arte a realizarse en Londres, Inglaterra en septiembre de 1966. En sus palabras: “¡Tienes que estar ahí!”. De esta manera, se observa el gran reconocimiento que tenía la artista tanto por la prensa extranjera como por los críticos del arte⁴⁵.

El Obelisco Acostado (1978)

Marta Minujín fue invitada a presentar por la Fundación de la Bienal de San Pablo (FBSP) en la 1° Bienal Latinoamericana de dicha ciudad celebrada en 1978 durante la junta militar que gobernaba Brasil. La invitación buscaba promover un regionalismo interno (Paco Barragán, 2019, p. 1).

“El Obelisco Acostado” fue realizado en plena vigencia de la última dictadura militar argentina. Se trató de un obelisco construido en madera, aglomerado y sogas que presentaba las mismas dimensiones que el de la Avenida 9 de julio en Buenos Aires, pero que estaba recostado.

La elección del icónico obelisco de Buenos Aires para llevar adelante una nueva obra de arte no fue casual. Construido en la década de 1930, en pleno proceso de modernización y desarrollo económico de la Argentina, y consagrado como una de las arquitecturas más importantes del período, tiene una fuerte carga cultural para los argentinos ya que representa el progreso. En palabras de la artista se trata de “el ombligo de Buenos Aires, y de todos los porteños”⁴⁶. Por esta razón, la artista decidió elegirlo. Cabe destacar que ya en

⁴³ Artículo periodístico publicado en la agencia de noticias ANSA en 1969, titulado “Una artista entalcó al público y desorientó a críticos”, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 64).

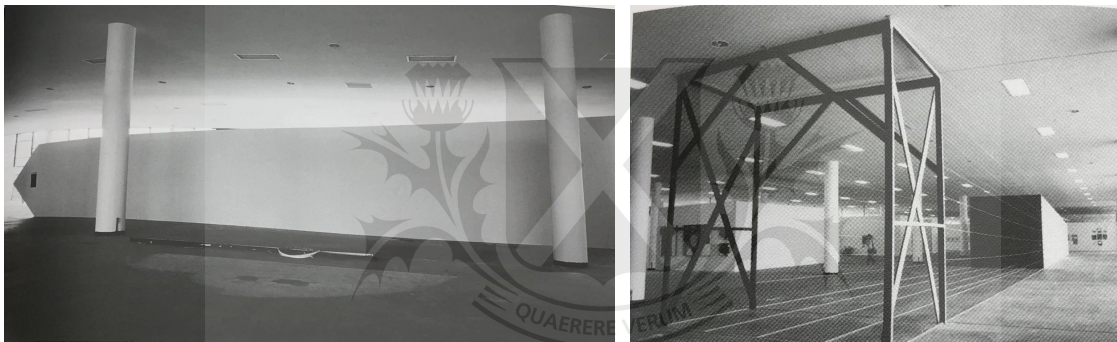
⁴⁴ Alfred Earl “Al” Hansen fue un reconocido artista nacido en Estados Unidos, quien conoció a Marta Minujín en la década del sesenta durante su estadía en París, y a partir de allí entabló una estrecha relación.

⁴⁵ Carta enviada por Al Hansen a Marta Minujín en septiembre de 1966, tomada del catálogo Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 215.

⁴⁶ Entrevista realizada por el diario Clarín el 13 de febrero del 2011. Vease en https://www.clarin.com/ciudades/multiples-miradas-Minujin-Obelisco-porteno_0_HkDUNdLTPml.html

1964, Minujín había desplegado su accionar artístico sobre el Obelisco, cuando lo recubrió con helado de distintos gustos desde la base hasta los tres metros.

En 1978 al regresar a Argentina, la artista notó la crudeza del clima de época y el bajo nivel de respeto que el gobierno militar tenía por la libertad. En sus palabras: *“me impresionó la rigidez de los militares, que relacioné con la rigidez de la sociedad, y del Obelisco. Por eso, se me ocurrió que había que inclinarlo, y después acostarlo”*⁴⁷. De esta manera, la obra se constituía como una crítica hacia el verticalismo del régimen político vigente en la Argentina y hacia el estado de la sociedad. Al recostar al característico símbolo cultural argentino, transmitía la necesidad de una transformación de lo vertical hacia lo horizontal, proponiendo un cambio en el estado de conciencia social.



Desarrollo y puesta en escena del obelisco acostado. Fuente: Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

La obra contemplaba un corredor donde se desarrollaban diferentes efectos de luces que cambian de acuerdo al ángulo donde el visitante se posicionaba (Ferreiro Pella, 2010, p. 110). Asimismo, el trabajo incluía además una película en la que el obelisco de Buenos Aires volaba para finalmente aterrizar en la ciudad de San Pablo, Brasil.

Las repercusiones de la obra no tardaron en verse reflejadas en los medios de prensa, donde se evidencia un marcado reconocimiento a la artista por su monumental despliegue. En este sentido, artículos como *“El obelisco tumbado. Una creación de Marta Minujín”*,⁴⁸ y *“A primera artista pop también virá a bienal Latinoamericana”*⁴⁹ describen detalladamente la composición de la obra y sus distintos ambientes, y a la vez expresan como mediante

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ Artículo periodístico publicado en el diario El País el 18 de diciembre de 1978, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 110.

⁴⁹ Artículo periodístico escrito por Alberto Beuttenmuller y publicado en la Revista Jornal do Brasil el 1 de septiembre de 1978, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-198, 2010, p. 110.

metáforas Marta Minujín intenta mostrar los potenciales beneficios de un “*cambio social*”. De esta manera, los autores de los artículos⁵⁰, entre líneas y a través de la descripción de la obra, evidencian cómo la obra plantea una potencial realidad donde las relaciones horizontales predominan por sobre aquellas verticales, permitiendo entrar “*la luz del sol*” en aquellos “*ambientes caracterizados por la oscuridad*”.

Debe señalarse que al ser una obra desarrollada en otro país en pleno proceso militar en Argentina, la repercusión del público fue leve si se lo compara con otras obras realizadas por la artista. Sin embargo a través de los medios puede percibirse como esta creación tiene componentes de la realidad social y política vigente en ese momento.

Otros artículos dejan ver de forma más cruda el clima de época opresivo en todo América Latina. Así lo refleja la noticia titulada “*A fallen obelisc. The first Latin America Biennale*”, publicada en la revista *The Vanguard*, en abril de 1979 donde se expresa que los organizadores de la Bienal Latinoamericana no consideraron otros puntos de vista ajenos a los propios a la hora de planear las actividades y presentaciones, así como no lograron realizar una exitosa campaña de comunicación que invite a reporteros, escritores y críticos del arte a concurrir⁵¹.

En línea con esto, Nelson Di Maggio en su artículo “*Las Bienales también mueren*” publicado en el diario *Marcha Montevideo* el 26 de septiembre de 1969 denuncia públicamente situaciones de censura durante el evento por considerar a ciertas obras como inmorales y subversivas. En sus palabras “*La Bienal de San Pablo se inaugura mañana entre protestas y abstenciones [...] el movimiento de rebelión contra las bienales género un llamado a la abstención: [...] la quema de tres obras y la cosificación de otras 16, además de la detención de organizadores y artistas participantes [...] muchas obras fueron juzgadas inmorales y subversivas*”⁵².

El Partenón De Libros Prohibidos (1983)

⁵⁰ Alberto Beuttenmuller fue un reconocido periodista brasileño, quien trabajó para medios como el *Jornal de Brasil*, y fue corresponsal en países como México durante los años 70.

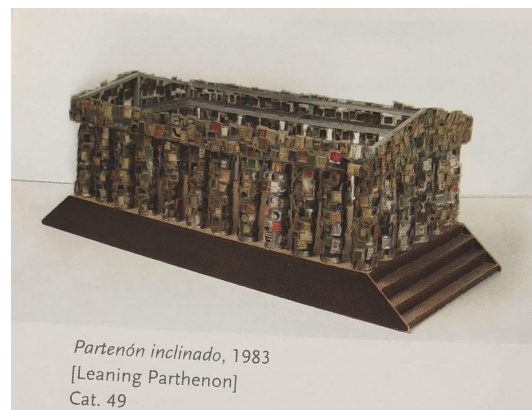
⁵¹ Artículo periodístico publicado en la revista *The Vanguard* en abril de 1979, tomado del *catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989*, 2010, p. 111.

⁵² Artículo periodístico publicado en el diario *Marcha Montevideo* el 26 de septiembre de 1969, titulado “*Las Bienales también mueren*”, tomado del Archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts.

Esta obra representa el correlato expresivo de una época de opresión. Como se mencionó anteriormente, la dictadura cívico militar iniciada en 1976 instauró la censura, la persecución de escritores y la prohibición de diversos textos, muchos de los cuales fueron motivados por intereses políticos que deseaban influir en los pensamientos e ideas de las personas. Con la llegada de la democracia, Marta Minujín elaboró “El partenón de libros prohibidos” utilizando los textos que habían sido censurados durante el proceso militar.

La obra se desplegó sobre la conocida y transitada Avenida 9 de julio en la Ciudad de Buenos Aires. Se instaló una estructura tubular de quince metros de ancho, treinta de largo y doce de alto, a la cual se ataron veinte mil libros envueltos en plástico transparente que juntos cubrieron la totalidad de las columnas y frontones (Ferreiro Pella, 2010, p. 120). Con ayuda de donaciones de la Cámara Argentina del Libro, Minujín logró recolectar - luego de varios meses - la cantidad de libros (que habían estado prohibidos) necesarios para llevar adelante su obra (Ferreiro Pella, 2010, p. 120). Debe señalarse que este despliegue representó un alto grado de complejidad, tanto por el hecho de construir semejante estructura como por el lugar elegido para llevarlo a cabo. En ese marco se destaca el esfuerzo de la artista para lograr acceder a un espacio como la mencionada avenida 9 de julio en un contexto donde, si bien los militares se encontraban en retirada, aún podían percibirse un ambiente de opresión.

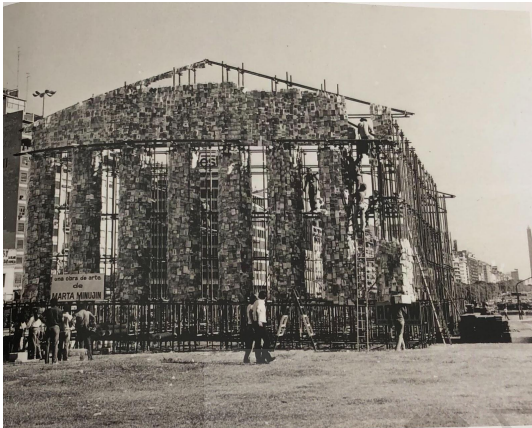
Inaugurado en diciembre de 1983, El Partenón recordaba a uno de los templos de la Acrópolis de Atenas, Grecia, por lo que puede decirse que la artista utilizó esta figura para subrayar la importancia de los libros como carácter esencial de la libertad y al mismo tiempo criticar la censura, persecución y represión sucedida en Argentina.



Partenón inclinado, 1983
[Leaning Parthenon]
Cat. 49

Planos originales para la realización de la obra. Fuente: Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

Cinco días después de su inauguración, dos grúas inclinaron la construcción hacia un lado permitiendo que los espectadores pudieran retirar los libros y llevárselos. Alrededor de 12.000 libros se distribuyeron y 8.000 se enviaron más tarde a las bibliotecas públicas. La intención de Minujín era “*devolver el trabajo al público*” (Noorthoorn, 2001, p. 37).



El Partenón de los libros prohibidos y su posterior inclinación para el retiro de textos. Fuente: Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

De esta manera, la obra se convirtió en un símbolo nacional de la restauración de la democracia, concebido, no como un monumento convencional sino como un espacio participativo de encuentro para la memoria.

La prensa reflejó este espíritu en los artículos de la época. En este sentido, Orlando Barone escribió una nota atravesada por el clima de época y titulada “*El primer monumento a la democracia*”. Allí, describe cómo la obra invita a los ciudadanos a “*vivir con libertad*” y como los exhorta a llevarse un libro a casa una vez finalizada la muestra⁵³.

Los elementos de participación y no contemplación, son ahora valorados por los medios quienes ponderan la participación masiva por sobre “*una contemplación museológica, elitista e inmóvil*”.

Por último, la prensa subraya el carácter efímero de la obra como un elemento a destacar ya que el mensaje detrás de la propuesta tiene una potencia y gran

⁵³ Artículo periodístico publicado por Orlando Barone en la revista 7 días el 17 de diciembre de 1983, titulado “*El primer monumento de la democracia*”, tomado del catálogo de Marta Minujín obras 1959-1989, 2010, p. 122.

significación para el ciudadano argentino, en palabras del autor del artículo *“cualquier significación artística es superada por el efecto, cualquier interpretación es posterior al gesto”*⁵⁴.

Cabe destacar que el apoyo a la obra también se evidenció por parte de instituciones de la sociedad civil. El 2 de diciembre de 1983 la Cámara Argentina del Libro publicó un comunicado urgente dirigido a sus miembros donde se informó la propuesta y a la vez se les solicitó a aquellos que estuvieran interesados que colaboraran con donaciones de libros.

Operación Perfume (1987)

Se trató de una intervención realizada al aire libre en la Ciudad de Buenos Aires por Marta Minujín después de su gira internacional por San Pablo, Berlín, París, y Vancouver. La artista contrató a ocho fumigadores profesionales que regaron perfume por las calles del centro de la ciudad desde el Banco de la Nación hasta el Museo de Bellas Artes. Utilizando el lema *“Intensificar la vida cotidiana usando los sentidos”* se inauguró la obra, la cual se desarrolló en el tramo que abarca la Avenida 9 de julio entre las calles Lavalle y Córdoba (Ferreiro Pella, 2010, p. 124).

Los transeúntes que pasaban por allí fueron sorprendidos por la ausencia de tránsito en la normalmente álgida avenida, y experimentaron diversos estímulos: una intensa fragancia a jazmín del país creada para la ocasión por la perfumista Marta Harff, el sonido de tres clarinetes que marcaban la marcha, mensajes provocativos tales como *“olete esto”*, *“arte para no mirar”*, y *“cierra los ojos”* plasmados en carteles, y la liberación de doce palomas las cuales representaban el símbolo de la paz. A la vez, la artista alentaba con un megáfono para que cualquiera que pasara por allí se integrara a la obra.

De esta manera, a partir de la exaltación del sentido del olfato se pretendía atraer a los ciudadanos para que participaran de la intervención, dejando de ser actores pasivos del arte, y convirtiendo la obra en una representación colectiva.

⁵⁴ Idem.



Fumigadores perfuman dando inicio a la Operación Perfume. Fuente: Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

La obra invitaba a los ciudadanos a vivenciar un momento de disfrute de manera espontánea en medio de un contexto social desfavorable. Asimismo, su carácter público agregaba un componente de masividad que, una vez más, reflejaba el carácter popular de la artista y su visión de que el arte fuera accesible para todos.

La prensa de la época convocó masivamente a participar del evento por medio de artículos que fueron ampliamente difundidos. Este fue el caso del diario *La Prensa*, el cual publicó un artículo titulado “*Marta Minujín: Operación Perfume*” el 28 de noviembre de 1987. Allí, además de presentar una detallada descripción del evento, se informa tanto la fecha como la hora y lugar de realización. Asimismo, se pondera tanto la figura de la artista señalando

que Marta Minujín “es un personaje que si no existiera, debería ser creado para terminar con el aburrimiento cotidiano”⁵⁵.

El artículo refleja también la relación entre los componentes artísticos de la obra, tal como la selección de las fragancias o los espacios físicos, y los símbolos patrios. La fragancia Jazmín del país fue generada a partir de la flor del país, una planta característica de Argentina. Asimismo, la intersección donde se desplegó el desarrollo de la obra fue la característica Avenida 9 de julio, símbolo de la nación y del progreso. En ese marco, la prensa permite evidenciar cómo la artista conecta estos elementos con el sentir nacional en medio de una época marcada por un clima hostil y un futuro pesimista.

Por su parte, otros artículos reconocen que el componente novedoso de las obras de la artista resulta familiar al público argentino señalando que “Buenos Aires ya se ha acostumbrado a las propuestas participativas de Marta Minujín”. Esto refleja cómo hacia finales de la década del ochenta, los cambios en las formas de hacer arte iniciados en la década del sesenta logran consolidarse y como la audiencia espera ansiosa ser convocada a propuestas participativas⁵⁶.

Consideraciones sobre la recepción de las obras de Marta Minujín

El análisis de los artículos e insumos realizado en el apartado anterior permite evidenciar algunos hallazgos respecto a la recepción que tuvieron las obras de la artista a lo largo del periodo considerado.

El desarrollo del arte de vanguardia, hacia principios de los años sesentas fue motorizado tanto por la influencia internacional como por los propios artistas argentinos, quienes a la vez se apoyaron en los resortes institucionales (tanto públicos como privados) que se encontraban disponibles. Esto se observa tanto en los discursos de importantes representantes de dichas instituciones como en las cartas que intercambió la artista con ciertas personalidades del entorno.

⁵⁵ Artículo periodístico publicado en el diario *La Prensa* el 28 de noviembre de 1987, titulado “Marta Minujín: Operación Perfume”, tomado de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Argentina.

⁵⁶ Artículo periodístico publicado en la revista *El Gráfico* en noviembre de 1987, titulado “Una acción de arte efímera de Marta Minujín”, tomado de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Argentina.

A la vez, las nuevas formas de hacer arte generaron procesos de integración del público y democratizaron el acceso a la cultura, dando lugar a procesos de horizontalización del arte que iban a contrapelo del estilo tradicional, verticalista y atomizado desarrollado hasta ese momento. Esta ruptura se visibiliza en los artículos periodísticos de la época, los cuales reflejan una sociedad un tanto adversa al cambio, aunque al mismo tiempo, entusiasmada por participar. De esta manera, puede pensarse que si bien existían ciertos sectores muy críticos respecto al arte de vanguardia, la mayoría de la sociedad civil demostraba un gran interés en participar de las propuestas brindadas por Marta Minujín.

Respecto a las estrategias implementadas por los artistas que representaron el Arte - Pop en Argentina para alcanzar estatus mediático e incrementar la repercusión de sus obras, se observa la provocación como recurso recurrente. Los colchones de “Revuélquese y Viva!”, la desnudez de la pareja en “La Menesunda” y las parejas besándose en “Suceso Plástico” lograron causar una sensación de incomodidad en el público que se vio reflejada por la prensa. Ahora bien, al considerar las voces de los artistas y del círculo íntimo de Marta Minujín se evidencia que esta reacción fue buscada. Por medio de la provocación, la artista logró socavar los valores instaurados desde principios de siglo en la sociedad argentina y al mismo tiempo se posicionó en el centro de la escena mediática, atrayendo la atención necesaria que le permitiría visibilizar sus obras y darle popularidad al Arte - Pop.

En lo que refiere al impacto social de sus obras, se observan algunas diferencias entre aquellas que fueron realizadas en el país y las que se desarrollaron en el extranjero. Al respecto, puede decirse que tanto “Revuélquese y Viva!” como “La Menesunda” fueron arduamente bastardeadas por la prensa argentina, mientras que en el caso de “Suceso Plástico” se observa una mayor valoración por parte de la prensa uruguaya, la cual supo recuperar el valor de la participación como forma de acercar el arte al pueblo.

Por otra parte, las transformaciones por las que transitó la sociedad argentina a lo largo de los años sesenta y setenta dieron por resultado un importante cambio en la recepción de sus obras. Logra evidenciarse cómo el contexto de opresión político padecido por la sociedad llevó a la misma a transitar un proceso de reflexión que ponderó y revalorizó el accionar de los artistas que ponían en tela de juicio el accionar de los regímenes autoritarios. Esto se observa en la recepción de “El Obelisco Acostado” y “El Partenón de los libros prohibidos”. El análisis de los artículos considerados deja al descubierto cómo este

último se constituyó como un símbolo nacional de la restauración de la democracia en el imaginario de la ciudadanía.

Asimismo, debe señalarse que Marta Minujín desarrolló una importante trayectoria profesional a lo largo del tiempo que le permitió consolidarse como una artista destacada lo cual también podría explicar en parte la valorización que sus obras comenzaron a tener hacia el último cuarto del siglo XX.

De esta manera, hacia mediados de la década del ochenta la participación y la anulación de la sola contemplación fueron elementos ampliamente valorados por la sociedad.

Si bien Marta Minujín mantuvo casi de forma permanente su estrategia de provocación, sus intervenciones durante la década del ochenta mostraron una elevada aceptación y un gran impacto social. Dicha aceptación se visibiliza en aquellos artículos donde la prensa de la época convoca a participar de las intervenciones que la artista lleva adelante tal como sucedió con “Operación Perfume”.

Conclusiones

El presente trabajo realiza un recorrido histórico por las décadas del sesenta, setenta y ochenta, combinando elementos sociales y políticos con su correlato artístico. A partir de ello, se evidencia el nacimiento del Arte - Pop en Argentina, las rupturas con las formas tradicionales de hacer y comprender el arte, y la emergencia de nuevas formas de expresión.

Al considerar seis obras específicas de Marta Minujín, se logró reponer la recepción que tuvieron las mismas, por medio del análisis de artículos periodísticos a lo largo del periodo considerado.

De esta manera, se observa cómo las transformaciones de la sociedad argentina impactaron en la comprensión, aceptación y reconocimiento de las obras de la artista. Mientras que en los sesentas sus obras causaban incomodidad y desagrado en la sociedad, en los setentas y ochentas sus creaciones fueron aclamadas por la crítica.

En base al análisis realizado, puede decirse que este cambio en la recepción de su performance se debió, en parte, a la experimentación de los procesos de opresión y ausencia de libertad de expresión que vivenció la sociedad argentina tanto hacia mitad de los años sesenta como durante la década del setenta y principios de los ochenta. De esta manera, una vez establecida la vigencia del régimen democrático, la necesidad de hacer arte en las calles se posicionó como prioritaria, arrojando masividad y éxito en las propuestas de Marta Minujín. Asimismo, es posible que el éxito y consolidación de la artista - tanto a nivel local como internacional - construido a lo largo del tiempo, haya tenido influencia en la aceptación, valoración y comprensión de sus obras por parte de la sociedad.



Referencias bibliográficas

- Acuña, Carlos, Smulovitz, Catalina, "Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional", en Acuña, C., et al., (2007). *Juicio, castigos y memorias. Derechos humanos y justicia en la política Argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barragán, Paco (2019), 1978. "El año en que América Latina dejó de creer en sí misma", Buenos Aires, Argentina. Artishock Revista de Arte Contemporáneo.
- Bertoni, Liliana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica.
- Bjerg, Maria (2009). *Historias de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Edhasa.

- Boivin, Mauricio F. y Rosato, Ana (1998). *Constructores de Otriedad*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Antropofagia.
- Burns Marañón, Jimy (1992). *La tierra que perdió sus héroes*, Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura.
- Caimari Lila. "Población y sociedad", en Cattaruzza; Alejandro (coord.) (2012). *Argentina: Mirando hacia adentro*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Taurus.
- Cancel, Luis R., Jacinto Quirarte, Marimar Benitez, Nelly Perazzo, Lowery S. Sims, Eva Cockcroft (1988). "The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970. Essays". Editorial Harry N. Abrams, New York, United States.
- Cervera y Moreno (2012). "El grafiti como expresión artística que constituye lo político: pluralidad de mundos y percepciones", Fundación Universitaria Los Libertadores, Bogotá, Colombia.
- Chantal Mouffe (2005). *On the political*, Londres, Inglaterra. Editorial Routledge.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, Sexualidad y Familia en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina. Siglo XXI editores.
- Devoto, Fernando (2003). *Historia de la inmigración en Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Di Tella, Torcuato "El impacto inmigratorio sobre el sistema político argentino" en Jorrot y Sautu (comp.) (1992), *Después de Germani*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Doyon, Louise, "La formación del sindicalismo peronista" en Torre, Juan Carlos (comp.) (2002) *Los Años Peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana. Colección Nueva Historia Argentina, Tomo VIII.
- Ernst Fischer, (1967). *La necesidad del Arte*, Barcelona, España. Ediciones Península.

- Victoria Noorthoorn, Jimena Ferreiro Pella, Javier Villa, Victoria Giraudó, Cristina Blanco (2010). *Marta Minujín obras 1959-1989*. Buenos Aires, Argentina. Fundación Eduardo F. Costantini.
- Gabriela Rangel (2015). Marta Minujin, *Minucodes*. United States. Ed. Americas Society. Cartoné.
- Germani, Gino (1970). *Política y sociedad en una época en transición*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno Editores.
- Gordillo, Mónica B. "Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada 1955-1973" en James, Daniel, (2003). *Nueva Historia Argentina: Violencia, proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Sudamericana.
- Herrera, María José (2014). *Cien años de arte argentino*, 1a. ed. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos - Fundación OSDE.
- Herrera, María José (2010). *III POP! La consagración de la primavera*, 1a ed. Buenos Aires, Argentina. Fundación OSDE.
- Herrera, María José, (1997). "Premio Telefónica de Argentina a la investigación en Historia de las Artes Plásticas. Arte Argentino del Siglo XX". Buenos Aires, Argentina. Editorial Fundación para la Investigación del Arte Argentino.
- Lencioni, Juan Raúl (2009). "La revista Gente durante la guerra de Malvinas". Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo. Ciudad de Mendoza, Provincia de Mendoza, Argentina.
- Lopez Anaya, Jorge (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Editorial Emecé.

- Lucena, Daniela (2012). "Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80". Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile.
- Manzano, Valeria (2010). "Juventud y Modernización socio-cultural en la Argentina de los sesenta", *Revista Desarrollo Económico*, Vol. 50, No. 199.
- Miguez, Eduardo, "Población y Sociedad", en Gelman Jorge, (2011). Tomo 3 de *Argentina: La apertura al mundo*. Editorial Taurus.
- Milanesio, Natalia (2014). *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Medina, Carlos Alberto (2007). "El papel de los medios gráficos durante la dictadura". El Semanario Nueva Presencia. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina.
- O'Donnell, Schmitter y Whitehead (1988). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. América Latina / Vol. 2, Barcelona, Paidós.
- Pedrosa y Diech (2015). *Herramientas para el análisis de la sociedad y el Estado*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Eudeba.
- Pavis, Patrice. (2003). *Diccionario de teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Editorial Barcelona, Paidós.
- Pujol, Sergio (2002). *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina. Emecé Editores.
- Raggio, Sandra "Los años de la dictadura militar" en S. Raggio y S. Salvatori (Coords.) (2009). *La última dictadura militar en Argentina: Entre el pasado y el*

presente. *Propuestas para trabajar en el aula*. Rosario, Santa Fe, Argentina. Editorial Homo Sapiens.

- Rocchi, Fernando “La americanización del consumo: las batallas por el mercado argentino 1920-1945”, en Regalsky, A. y Barbero, (Coords.) (2003). *M.I, Americanización, Estados Unidos y América Latina en el siglo XX. Transferencias económicas, tecnológicas y culturales* . Editorial UNTREF.
- Romero, Luis Alberto (2013). *Breve Historia De La Argentina*. Argentina. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Romero Brest, Jorge (1992). *Arte visual en el DI TELLA*, Buenos Aires, Argentina. Editorial Emecé.
- Hobbes Thomas, (1651). *El Leviatán*, Inglaterra, Editorial Andrew Crooke.
- Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, “La democratización del bienestar” en J.C.Torre (comp.) (2002). *Los Años Peronistas (1943-1955)* Tomo VIII de Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Torre, Juan Carlos (2010). *Argentina 1910-2010: Balance del siglo*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Taurus.
- Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes Inestables artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Edhasa.
- Wolff, Janet (1993). *La producción social del Arte*, Manchester, Inglaterra. Ediciones Akal.
- Maquiavelo, N. (1532). *Historias Florentinas*, Florencia, Italia. Ediciones Alfaguara.
- Lev Vigotsky, (1978). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Editorial Biblioteca de Bolsillo.

Anexo I

Prensa (selección)

Notas, entrevistas, discursos y artículos en medios masivos

“It’s a woman’s week in art” en Review of the Galleries, abril de 1961, Kenneth Kemble Smith. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Carta de Rafael Squirru a Marta Minujín”, 1962, en Marta Minujín (cat. exp.), Buenos Aires, Galería Lirolay.

“Carta de Marta Minujín a Jorge Romero Brest”, 22 de noviembre de 1963. En Archivo Jorge Romero Brest, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

“Colchones: “Revuélquese y viva” : Nueva fórmula de arte”, Revista Todo, 01 de Octubre 1964. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“La Muchacha del colchón”, en Revista Para Tí, 22 de diciembre de 1964. Polimeni, Fanny. Archivo Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Instituto Torcuato Di Tella”, discurso pronunciado durante la inauguración del Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1984 por el Director Ejecutivo Enrique Oteiza. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, 07 de Octubre de 1964, Archivos Di Tella, Universidad Torcuato Di Tella.

“Sobre un lamentable espectáculo”, en La Gaceta de Tucuman, 21 de junio de 1965. Daniel Alberto Dessenin. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Carta de Pierre Restany a Jorge Romero Brest”, 26 de julio de 1965, París, Francia. Archivo Instituto Julio E. Payró.

“Carta de Pierre Restany a Marta Minujín”, 19 de noviembre de 1965, París, Francia. Archivo Instituto Julio E. Payró.

“Algo acerca de la Menesunda”, en Córdoba, 01 de septiembre de 1965. Ernesto Isele. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Polémica en torno a la menesunda”, en Córdoba, 14 de septiembre de 1965. Maria Rosa G. Villar. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“La menesunda o el fin de los Ismos”. V.B. Leoplan, Buenos Aires. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“¿Arte vivo o arte de vivos?”, en Atlántida, 1965. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Suceso plástico de Marta Minujín. Hoy en el Cerro”, 25 de julio de 1965, en diario El País. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Pintores vs. público”, 1965, Clarín. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Op art y Pop art en el DI TELLA”, 09 de octubre de 1966, El Mundo. Cordova Iturburu. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“Carta de Al Hansen a Marta Minujín”, Nueva York 1966. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Artes plásticas. Happening”, 30 de marzo de 1969. Amalia Polleri. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Una artista entalcó al público y desorientó a críticos”, Montevideo (ANSA). Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Marta Minujín y su suceso casi derribaron el cerro”. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Muchos globos, lechuguitas y gallinas en una muestra. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Marta Minujín: sus sucesos y la creciente desaparición de las galerías y Marchands”, M.L.T. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“A primeira Artista "POP" também virá a Bienal Latinoamericana”, 01 de septiembre de 1978. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“El obelisco tumbado. Una creación de Marta Minujín”, Primera Bienal Latinoamericana, 1978, San Pablo, Brasil. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Las Bienales también mueren”, Nelson Di Maggio. Archivo International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts (ICAA).

“A fallen obelisk: The first latin american biennale”, 1979. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Marta Minujín y su insólito panteón de 25.000 libros. El primer monumento de la Democracia”, Orlando Barone, 17 de diciembre de 1983. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Cámara Argentina del Libro. Comunicado Urgente a sus miembros”, 02 de diciembre de 1983. Catálogo Marta Minujín, Obras 1959-1989.

“Marta Minujín. Operación Perfume” 28 de noviembre de 1987. ADV. La Prensa, Buenos Aires, Argentina.

“Operación perfume. Una acción de arte efímera de Marta Minujín”, Revista El Gráfico, Noviembre de 1983. Archivo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Argentina.

“Una Artista que busca la desmitificación del mito. Las múltiples miradas de Minujín sobre el Obelisco, un ícono porteño”, 13 de febrero de 2011, Clarín. Buenos Aires, Argentina. Vease en

https://www.clarin.com/ciudades/multiples-miradas-Minujin-Obelisco-porteno_0_HkDUNdLTPml.html