

¿QUÉ HORA ES AHÍ?



UNA CONVERSACIÓN ENTRE MARTA MINUJÍN Y
LA CURADORA GABRIELA RANGEL ACERCA DE
BIG BEN LYING DOWN WITH POLITICAL BOOKS Y
LA CAÍDA DE OTROS MITOS UNIVERSALES.

En 1963, con 21 años, sin dinero y viviendo en París, Marta Minujín organizó una exhibición colectiva con los artistas Lourdes Castro y Alejandro Otero y anunció que al final de la muestra iba a destruir todas sus obras realizadas durante más de tres años. Ella arrastró sus enormes construcciones, hechas de viejos colchones pintados y trapos sucios, hasta un terreno baldío que le habían prestado Niki De Saint Phalle, Jean Tinguely y Larry Rivers, ubicado en el famoso *Impasse Ronsin* e invitó amigos artistas para primero 'intervenir' y después convertirlas en sus propias obras. Luego, todo fue cortando con un hacha en pedazos. En el climax, Minujín quemó las obras con gasolina hasta reducirlas a cenizas. También soltó pájaros y conejos alarmados que corrían alrededor. Esta 'acción' dramática de Minujín es reconocida como *La destrucción* y proceso, participación y ritual fundante de todo su trabajo más que la producción misma de un objeto de arte. La destrucción es el principio que le permite evitar la vida permanente de estructuras monumentales que fueron solo hechas para albergar un intercambio colectivo. Por ejemplo, el Partenón a escala real erigido en Buenos Aires como hito del final de la última dictadura militar argentina en 1983 y vuelto a construir para Documenta 14 en Kassel, Alemania, expuso miles de libros alguna vez prohibidos, que luego el público recibió como regalo cuando la obra fue desmantelada.

Formada originalmente como pintora, Minujín viajó a París en 1960 con el apoyo de la beca del Fondo Nacional de las Artes. Luego de una estadía breve pero muy productiva en Francia regresó a Argentina, donde recibió el prestigioso Premio Instituto Torcuato Di Tella, seguido de la beca Guggenheim, la cual le permitió realizar una serie de *happenings*, *performances* y instalaciones de gran escala en Buenos Aires y Nueva York. Instalada entre Nueva York y Washington durante los años 70, se vinculó profesionalmente con una red de artistas radicales que formaban parte de Fluxus, así como también con cineastas y videoartistas involucrados con prácticas interdisciplinarias. También fue amiga de miembros del movimiento *Yippie* y de The Factory de Andy Warhol (Warhol devino un colaborador).

Minujín fomentó la construcción de una personalidad "más grande" que el arte mismo, y vive en Buenos Aires desde finales de 1970. Su producción, basada en el ejercicio experimental de la libertad, rechaza la escultura, la pintura y las instalaciones como categorías para favorecer las interacciones facilitadas por sus obras. En 2020, durante el aislamiento producto del COVID-19, Minujín produjo *Pandemia*, una obra elegíaca bidimensional compuesta por cientos de miles de tiras blancas, negras y grises pegadas a un bastidor en el que proyecta repetidamente imágenes tautológicas de la composición, produciendo un efecto cinético moiré. La obra se encuentra actualmente en exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires.

Big Ben Lying Down with Political Books, la obra de Minujin comisionada para el Festival Internacional de Manchester, forma parte de la serie La caída de los mitos universales, que comprende trabajos de gran escala desarrollados de acuerdo a contextos específicos y sus historias locales. Al comienzo de 1978, estos trabajos fueron concebidos para ser desmantelados y destruidos luego de su existencia como estructuras participativas. 'No hay manera de que el arte de una sociedad que cambia constantemente pueda ser una imagen estática' explicó Minujín sobre estas obras temporales. Siguiendo la lógica de estas ideas fundamentales, Minujín concibió *Big Ben Lying Down with Political Books* como una pieza efímera que despliega una crítica a las nociones de permanencia y universalidad del arte público, relacionándolas con los debates actuales sobre las temporalidades sociales y

políticas de los monumentos públicos, la iconoclasia, la guerra en imágenes, y los predicamentos estéticos sobre la autonomía del arte.

La entrevista con Minujín sobre *Big Ben Lying Down with Political Books* y *La caída de los mitos universales* fue realizada mediante la plataforma Zoom a principios de mayo 2021 en diferentes locaciones de Buenos Aires.

GABRIELA RANGEL: ¿por qué empezaste esta serie de *La caída de los mitos universales*, trabajos a gran escala, al final de los años '70? justo cuando se inicia la explosión de la pintura tú dejas justamente la pintura. La última exposición que habías hecho después de la serie de happenings y performances (que habías realizado en Nueva York) fue un conjunto de pinturas eróticas *Frozen Sex*. Luego regresas a la Argentina y comienzas de nuevo a hacer happenings y performances y después desarrollas esta serie fundamentada en monumentos.

MARTA MINUJÍN: antes fue, en el '72 - '73 la serie de pinturas eróticas. Pero eso lo hacía porque estaba en Washington, en realidad no es un acontecimiento importante en mi vida. Estaba en Washington, odiaba Washington y estaba ahí. Porque simultáneamente hice todas las performances que hice en New York, en el MoMA¹ y en la *Soft Gallery* en Washington y después "Interpenning" (que participé con Juan Downey)² y ya estaba haciendo performances y muy fuertes. Pero al llegar acá no sé qué pasó pero la primera que hice fue recién lo de los pomelos en México en el '77 (*Arte agrícola en acción*)³

GR: Pero la serie *La caída de los mitos universales* formalmente arranca en el '78 con el "Obelisco acostado" que haces para la primera y única Bienal Latinoamericana que se organiza en San Pablo y después realizas el "Obelisco de pan dulce" y de allí en adelante continua la serie. ¿Qué es lo que te hace entrar otra vez en ese universo de organizar grandes eventos? Porque yo no lo veo como un trabajo sobre los monumentos solamente. Aquí hay una combinación de escultura, happening y performance.

MM: claro, tiene que ver con eso. Cuando llegué a la Argentina, poco después de volver, creo que en el '75 hice *La academia del fracaso* (Centro de Arte y Comunicación, CAYC),⁴ pero me molestaron tanto los militares (que empezaron en el '76) que dije: esta perpendicularidad del Obelisco hay que acostarla porque había hecho un poco de arte erótico y era un poco "el pene acostado", "el pene derribado". Empezó así. Con agarrar el monumento que siempre estuvo vertical y con los militares se acostó, se cayó. Eso fue y después lo hice volar a la Bienal.

GR: no solamente se acostó sino que era penetrable.

¹ Minujín se refiere a *Kidnapping Piece*, un happening en varias partes realizado en el MOMA en 1973.

² *Soft Gallery* o *200 Mattresses* fue una obra en dos etapas realizada con Richard Squires en Rivkin Galery de Washington, DC en 1973. Comprendió happenings realizados por Minujín y Squires y otros artistas convocados a colaborar, incluido el chileno Juan Downey.

³ *Arte agrícola en acción* contempla tres acciones realizadas por Minujín en tiempos y lugares distintos en un período comprendido entre 1977 y 1979.

⁴ *La academia del fracaso* fue un proyecto consistente en una serie de acciones divididas en varias partes, presentado en 1975 en el Centro de Arte y Comunicación, institución que dirigió Jorge Glusberg.

MM: claro, lo mandé a la Bienal Latinoamericana en San Pablo y ahí por adentro, porque yo subí a este Obelisco y saqué una película desde arriba y la idea era que volase por el espacio sideral (como va a volar el Big Ben ahora) pero no voló por ahí. Filmé una película desde arriba toda adentro del Obelisco y entonces estuvo en la Bienal de San Pablo así acostado con un recorrido interior de la mitad del Obelisco. Si ese tiene 74 metros y éste tendría 35.

GR: en efecto, es la obra con la cual participaste en esa Bienal Latinoamericana organizada por Aracy Amaral que tuvo lugar en el mismo edificio que Oscar Niemeyer construyó para la Bienal de San Pablo (en el Parque de Ibarapuera). Luego, el año siguiente, haces el "Obelisco de pan dulce" en Buenos Aires, en el '79.

MM: bueno ahí ya se me ocurre que no solamente se acueste sino que se lo coman. Y como el pan dulce es una cosa tan importante para navidad en Argentina que también era una manera de regalarle a la gente 30 mil panes dulces. Me los dio el dueño de la fábrica de pan dulce y que también financió el Obelisco. Y venía una danza del Obelisco y la grúa, lo levantaba y lo bajaba. Y después fue un acto medio violento porque cuando lo acostó 50 mil personas se tiraron encima del Obelisco y los bomberos tuvieron que tirarle agua para que la gente se aparte, como plaga de langostas fue. Y todos se llevaron pan dulce y ahí vi la intensa participación de la gente que podía lograr con lo que hacía que era tan simple; simplemente unos kilos de pan dulce.

GR: me pareció interesante porque alude a esto que llamas el "hormiguelo" del colectivo, de la masa, como cuando hiciste *Suceso Plástico* en Montevideo (1965).

MM: y *La Menesunda* que fue también masiva.

GR: pero *La Menesunda* (1965) no tiene el movimiento ni la concentración de masas que tiene *Suceso Plástico* porque éste, en cambio, se realizó en un estadio de fútbol en Uruguay donde un helicóptero dejó caer una serie de elementos al público congregado.⁵

MM: sí, les tiraban pollos encima, una cosa increíble y le pasaban muchas cosas al espectador. Fue un "happening" medio violento y a partir de ahí me detengo y no quiero hacer más cosas disparatadas en el sentido de que se pueda morir alguien o que a alguien le agarre un ataque o cosas así. Porque eso fue muy disparatado, en 8 minutos pasó de todo; caían pollos, había mujeres que besaban hombres, musculosos que levantaban mujeres en brazos, motocicletas que giraban, gordas muy gordas giraban por el piso, parejas de novios se ponían telas encima y yo llegué y les tiré talco o harina (no me acuerdo qué era) lechuga y pollo. Porque estaba muy influenciada, había ido a ver en París "8 y medio" de Federico Fellini, y esas mujeres gordas y lechugas; esos menjunjes que usaba Fellini me impactó.

GR: me llama la atención que te interese ese "hormiguelo" del espectador. ¿Cómo ves al espectador? Porque eres una persona muy individualista, pero siempre trabajas con grupos humanos, lo cual es paradójico. No trabajas con individualidades, siempre trabajaste con grupos organizados por categorías; por el color del pelo o por el color de los ojos, clase social, disciplina, trabajo, etc.

⁵ Presentado en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, *La Menesunda* fue un laberinto que el público atravesaba exponiéndose a una serie de acciones y situaciones que se repetían a lo largo de la pieza. Esta obra fue realizada en colaboración con Ruben Santantonin, artista que falleció poco después y con la participación de David Lamelas, Leopoldo Maler, Floreal Amor y Pablo Suárez.

MM: lo veo como un elemento indispensable en mis obras. Porque supónete, hago un Obelisco con 30 mil panes dulces; ¿quién los desarma? Me encanta que cada uno se lleve un pan dulce a su casa y ahí termina la obra. Porque lo veo como un elemento muy importante al público en mi obra. Sin el público no existiría la obra. Sin esa masa yo no puedo pensar en una obra gigante y después desarmarla yo sería totalmente absurdo. Poner un libro, un libro, un libro y después quedarme con todos los libros no tendría lógica.

GR: hay una lógica que se mantiene en eso que estás diciendo. Utilizaste la palabra “desarmar” que es un verbo opuesto a construir, todas tus obras siempre se desarmaron salvo las pinturas, que destruiste en París (a excepción de unas pocas que han sobrevivido).

MM: pero también las destruí con el show. Acordate cuando en París pedí a 8 artistas que pintasen sobre mi obra destruyéndola, haciéndola su propia obra y después fui con un hacha y le prendí fuego a todo. Siempre me interesó poner a los otros artistas en una situación violenta que era destruir mi obra haciendo la de ellos encima, por eso me interesa tanto también ver la reacción de la gente.

GR: Sí, el crítico Aldo Pellegrini mencionó la liberación de energía en tu obra, la destrucción como una libertad creadora ¿tú lo ves así?

MM: únicamente la destrucción, sí. La primera destrucción creó una energía brutal porque largué pájaros al aire, conejos por ahí, y el fuego, y después vinieron los bomberos y apagaron el fuego (siempre vienen los bomberos) y después nos echaron de ahí. Fue un golpe de energía brutal que en realidad era como vivir en una historieta. En París fue la primera vez que hice eso, pero siempre me interesó el público. Por eso en “La Menesunda” me interesó tanto que metí de a uno a cada persona, de a uno en cada ambiente para ver qué reacción tenían. Como que el arte tiene que ser para todos, siempre pensé en el arte para todos.

GR: *La Menesunda* es una pieza muy sui generis porque comprende una audiencia restringida mientras que las otras son piezas que convocan masas. Además *La Menesunda* fue un laberinto donde ocurrían cosas en diferentes lugares a medida que el público lo recorría.

MM: de anónimos.

GR: Es un público que se acerca porque de alguna manera se reconoce en una situación o en un monumento, a eso voy ¿Qué es lo que determina que hayas escogido los monumentos que escogiste? ¿Tiene que ver con la devoción popular a un icono o con la historia de la ciudad?

MM: me interesó, pensando que se acercaba el tercer milenio, que cómo es que seguíamos con los mismos mitos universales donde la gente se reunía, como el Obelisco es el ombligo de Buenos Aires, como el Arco del Triunfo es el ombligo de París, como la Torre Eiffel, esos sitios donde la gente lo cargaba con su propia energía. Pero eran mitos muy antiguos, entonces había que crear los nuevos. Para crear los nuevos se me ocurrió que como era un mundo multifacético y multidireccional donde las cosas se veían de distintos puntos de vista, la diagonalidad y la axiorelatividad donde todo se ve de distintos puntos de vista fue lo que me interesó. Yo quería que toda la gente que mirara el “Obelisco acostado” hiciera su

propio monumento que tuviera que ver con el momento que vivían. Ese era mi ideal. Como que la gente crease nuevos ombligos en las ciudades.

GR: claro, acá hay varias cosas mezcladas. Están los monumentos que dices son figuras clásicas como el Obelisco que tiene 4 mil años de antigüedad y el Ágora que se basa también en el Templo de Efeso como El Partenón el edificio más emblemático que proviene de la civilización griega, pero en este repertorio hay también personajes que no corresponden a la lógica de los monumentos, éstos son el escritor James Joyce, el interprete de tangos Carlos Gardel, etc. Y hay un tercer aspecto: los elementos Pop. Por ejemplo, la pelota de fútbol (que no hiciste), “El Lobo marino” que es el emblema de una ciudad argentina (Mar del Plata).

MM: *La estatua de la libertad* también es Pop.

GR: sí, pero ese es un monumento que ya existe.

MM: sí, sí.

GR: entonces acá hay varias capas de significación en esta serie de mitos caídos. No son solamente monumentos, aquí se mezclan también devociones del mundo literario y el sempiterno pop. Porque el tercer trabajo que haces en 1980 (que también lo hiciste en el Reino Unido) fue *The James Joyce's Bread Tower* en ROSC 80, la Cuatrienal de Dublin.

MM: el Museo de James Joyce está en una de esas torres. Hay 39 torres de esas para defenderse de Napoleón, hicieron esas Martello Towers como defensa, y el Museo James Joyce es además un mito en esa ciudad de Dublín. Lo hice con pan porque hay un cuento de Joyce que habla de un panadero. Yo iba en un avión justo para Irlanda y ahí me iluminé y pensé en usarlo. Y lo fui a buscar y al final se financió de esa manera. Porque no te olvides que yo siempre busco quién puede financiar esas obras, yo nunca gano nada de plata pero se hacen las obras. Son como milagros ¿entendés?

GR: es como construir un edificio; pero haces un edificio que además derrumbas. Una obra que se deshace, una obra en la que sólo queda la documentación, una obra efímera. Vamos a hablar del aspecto efímero que no es secundario. Pero la obra tiene dos momentos, por un lado está el monumento y cómo lo recreas porque los levantas a partir de unas estructuras de metal, como si hicieras el andamiaje de un edificio; es una estructura que se erige. Y por el otro lado, después lo destruyes generando un ritual colectivo, en general relacionado con la comida o con regalos.

MM: y con el público, fundamental, con la gente.

GR: claro, en el caso del *Carlos Gardel de fuego* en 1981 en Medellín, Colombia (que después vamos a hablar de esa pieza) que es una pieza muy importante; la quemas. Pero en general es comida lo que usas.

MM: y libros ahora. Libros, libros, libros.

GR: claro, “la comida del espíritu” que son los libros. Se supone que son los alimentos para el espíritu.

MM: algunos fueron con comida pero ahora no. Acordate que hice la *Venus de Milo de queso*, *El minotauro de cerezas* e hice otras obras más chicas pero que la gente también las desarmaba. *La Venus de Milo* fue un mito artístico.

GR: pero esas obras no son de la misma serie del Partenon, el Obelisco o el Big Ben

MM: bueno te lo explico. El tema es así: me invitaron a la Bienal, esa donde estaban invitados Ana Mendieta, Carl Andre y un genio que era Leonel Estrada. Y a mí se me ocurrió que, como Gardel murió en un accidente de fuego en Medellín (no es que yo iba a ir a verlo), fui a la Casa Gardeliana que hay ahí (porque todo el mundo ama Gardel y hay un barrio entero donde la gente se viste como él) y conseguí la financiación. Conseguí pacas de algodón (porque Colombia es país exportador) y la idea era crear un Carlos Gardel de 17 metros de alto, forrarlo de algodón y prenderle fuego. Era como un homenaje a Carlos Gardel, pero era efímero también. Y fue muy interesante porque la gente se acercó al fuego que casi se queman y yo casi me quemé porque era muy alto y caía el algodón sobre la cabeza de Pierre Restany. La gente se volvió loca, lloraban y empezaron a cantar las cosas de Gardel. Fue muy emocionante.

GR: claro, el *Carlos Gardel de fuego* y otras figuras que tú has escogido tienen algo muy atractivo para la gente; apelan a estructuras afectivas de la gente.

MM: sí, a las emociones.

GR: la gente se identifica con esas figuras. Pero esas figuras también identifican no solamente a los públicos locales sino a los turistas ¿no?

MM: sí, sí. Lo que pasa es que no hay ningún monumento a Gardel, pero acá en el cementerio de Chacharita todavía lo van a ver los turistas. Pero sí, ese fue un monumento gigante. Y después tuve el otro de Margaret Thatcher que también fue gigante y era una persona, pero no para el bien sino para el mal. Fue diferente.

GR: ...pero déjame volver una cosa que tú dijiste: que tú querías desplazar el mito de un país a otro.

MM: sí, también.

GR: ¿Qué es un mito para ti? ¿Es un relato?

MM: no, no es un relato. Es una figura emblemática que la gente se identifica pero también es mítico. La gente se encuentra en El obelisco, en la Torre Eiffel, en el Big Ben de Londres. Es todo que la gente va hipnóticamente. Hacen un camino y un curso ya creado en muchísimos siglos anteriores. Me interesan esos lugares porque va mucha gente. Ahí mismo produzco un cambio, que puede ser ideológico; al verlo acostado todo cambia también para la gente. Es medio profético.

GR: Hablas de un estado de conciencia oblicuo.

MM: sí.

GR: eso lo dijiste, y también que querías alterar la ley de la gravedad del mundo.

MM: claro. ¿Por qué todo tiene que ser perpendicular? Al ser todo perpendicular, todos los edificios perpendiculares en vez de inclinados, se crea un pensamiento perpendicular. Yo quería movilizar ese pensamiento en todas direcciones. Y una dirección era acostarlo y ponerlo oblicuo.

GR: estos emprendimientos que haces con esto que llamas mito donde se mezclan iconos, monumentos que memorializan a ciertas comunidades y civilizaciones y personalidades también ¿los ves como universales? ¿crees que todos los públicos los leen de manera igual?

MM: sí, seguro. Porque todos los turistas son masas mundiales, salvo ahora en pandemia. Masas increíbles le dan vuelta al mundo siempre van a buscar algo de referencia y siempre van a ver, como la Muralla China también que es mucha referencia. Y si yo la acuesto...pero es imposible. Antes la gente iba a ver el Muro de Berlín por eso yo proponía que la gente se lo coma con salchichas porque es toda una idea de crear nuevos mitos y darle espacio a todo el mundo a que también inventen sus nuevos mitos. Y debería ser así. Dentro de mil años deberíamos haber creado nosotros en este momento algún signo nuevo y algo nuevo es lo que estamos viviendo. Por ejemplo la pandemia es nueva. Por eso crear un monumento a la pandemia gigante que la gente se encuentre ahí, todos los que tienen pandemias vayan ahí. Es una cosa rara pero eso es lo que me interesa. Donde la gente se acerca a eso como si los representase. Como en Egipto las pirámides: acostar las pirámides, acostar la esfinge.

GR: Esta serie ¿Es de alguna manera democrática o anarquista?

MM: apolítico, más allá de la política. Es una cuestión casi espiritual, siempre digo que el arte está por encima de la política y no es ninguna religión, pero está por encima. Como el amor; el amor entre las personas que no saben por qué se enamoran, también tiene que ver con eso. No está en el plano de la política, es como irreal. El arte, por lo menos lo que hago yo, me gusta crear esa situación entre toda la gente, ese movimiento enfático de estar juntos en una aventura. Están juntos cuando desarmen las obras mías. Mucha gente junta que no se conoce.

GR: derribas el monumento e invitas a la gente a comer o a llevarse libros estás de alguna manera rompiendo una especie de consenso de convivialidad. Porque como tu bien dijiste, se han producido momentos ríspidos y hasta violentos en esa repartición. Por eso te preguntaba sobre la anarquía.

MM: Como la película *Plaga de Langostas*. La gente puede tener accidentes terribles y por eso ahora cuida de que eso no ocurra. Porque generalmente en Europa la gente tiene más cuidado y más protocolo. En cambio acá en el Sur lo que sucedió en el estadio de fútbol nadie vigiló lo que iba a hacer yo. Puse las gallinas en el helicóptero, puse todo y nadie me dijo nada que las iba a tirar de arriba. Las gordas rodaban y pudo haber habido un accidente brutal y no hubo. Por eso yo siempre digo que tengo que ver con Cristo; arte imposible también. Es medio imposible, por eso tardo tantos años en hacer un proyecto como *La estatua de la libertad* y otros los hago inmediatamente. En realidad los hago invitada por lugares y espacios culturales. Me invitan y ahí se me ocurre la idea relativa a ese país y empiezo a trabajar con los mitos porque me parece que es lo más interesante que puede pasar ahora, para mí. Y Cristo movía montañas increíbles y también tenía que ver con eso:

arte imposible. Considero que es arte multidireccional y arte imposible, y cuando lo hago cristaliza una burbuja que en realidad se rompe. Es muy raro todo, pero es así.

GR: ahora le propusiste al Festival de Manchester, que es una ciudad con una historia de pensamiento crítico muy amplia e importante, hacer el Big Ben. El tiempo es una abstracción pero también es propiedad intelectual y territorial porque hay zonas y husos horarios. El mundo está dividido longitudinalmente en husos horarios y los ingleses tienen el meridiano 0°. A finales del siglo XIX alcanzaron un consenso en una reunión en Washington donde se decidió que el meridiano 0° iba a ser el de Greenwich. Es decir, el tiempo se mide en Occidente y Oriente a partir del meridiano que pasa por el observatorio de Greenwich que queda en las afueras de Londres. Entonces el tiempo para los ingleses es un valor universal que forma parte de su cultura.

MM: es así, coincido.

GR: claro, estás moviendo el meridiano para Manchester. Estas dislocando la imagen misma del tiempo inglés.

MM: a mí me interesa también esa relación política que tiene Inglaterra que han sido muy feudales y monárquicos. Sin embargo la clase obrera se desarrolló ampliamente en Manchester en un momento que se industrializó por completo y después vino Margaret Thatcher y se perdió ese tema. Entonces trasladar el Big Ben que es el signo de poder de Londres a Manchester es como darle poder a Manchester a través de una cosa idealista, hasta tiene algo de humor. Porque la gente que ve el *Big Ben acostado* puede ver humor ahí. Como vos decís, *El Obelisco de pan dulce* también tiene humor.

GR: tiene humor y tiene un sustrato de anarquía, como de hacer algo que es imposible y que de alguna manera rompe los consensos. Genera un espacio de libertad donde no hay reglas.

MM: no hay reglas para nadie.

GR: ¿Y eso no tiene que ver de alguna manera con tu idea del Happening? como aquello que hiciste en París cuando conociste a Christo en el callejón Ronsin (*La destrucción*, 1963), en esa época.

MM: yo lo conocí ahí porque éramos todos pobres y vivíamos en París y nos juntábamos. En ese momento era el centro del arte del mundo y ahora creo que el centro del arte es Nueva York, pese a todo. Porque todo mundo movió la cabeza y miró los Estados Unidos. Y ahí empezó con el "action painting". Pero por eso me interesa tanto hacer la Estatua de la Libertad acostada, porque pasaron tantas cosas; con los inmigrantes, con los problemas raciales. Esa libertad tiene que estar acostada porque antes le pedían al mundo "vengan inmigrantes para crear los Estados Unidos" y después los encerraron y los echaron. Todo tiene un símbolo político aunque yo misma no lo crea.

GR: pero lo que veo, más que un símbolo político, es una especie de pulsión anarquista en tu trabajo. Una pulsión que no tiene contención, que no tiene una normativa. Ni de derecha ni de izquierda, una fuerza que se desata a partir de las energías que se desprenden de las voluntades colectivas que están ahí interactuando con el trabajo. Hay una cosa que dijo

Allan Kaprow que te quería leer, porque tú fuiste cercana a él. El colaboró contigo en *Simultaneidad en Simultaneidad* en el año '66.⁶

MM: y Wolf Vostell también.

GR: claro, casualmente ambos fueron dos famosísimos anarquistas, artistas que recuperan la tradición del Dadá. Allan Kaprow escribió en "How to make a Happening": "Olvida todas las formas estandarizadas del arte; no pintes, no hagas poesía, no construyas arquitectura, no hagas danza, no escribas, no compongas música, no hagas películas y sobre todo no pienses que vas a obtener un happening de la reunión de todos estos elementos. Esta idea no es más que aquello que siempre hizo la Ópera y que hoy vemos en tipologías que van más allá de su alcance en discotecas con luces refulgentes y en las proyecciones filmicas".

MM: está bien.

GR: a mí me recuerda mucho a ese impulso que tienes en tus obras participativas. No es arquitectura, no es instalación, no es performance pero tampoco es un monumento.

MM: es algo que provoca el cambio de pensamiento en los demás. Porque ven que todo se puede, por ejemplo hacer un Partenón con 70 mil libros del mismo tamaño del Partenón un milenio o dos milenios después. Es realmente irracional, parece un chiste. Es arte también irracional, que no lo podés razonar.

GR: claro, has trabajado siempre con libros que fueron prohibidos o que fueron parte de un pensamiento social que ha sido proscripto y los pones a disposición de la gente. Es decir, estás invitando a leer una literatura que fue prohibida y que de alguna manera tiene contenidos no domesticados ¿cómo los escoges?

MM: el libro es el más importante del mundo porque empezó con los libros prohibidos. En la dictadura militar y veinte años antes había pasado con los nazis que quemaban todos los libros que les parecían y acá también los militares perseguían a las editoriales, había que esconderse si habías publicado un libro. Entonces a mí me interesó eso; cómo se pueden censurar las ideas. Para romper eso, también es un arte de romper estigmas.

GR: hay una especie de necesidad de transgredir a través de la historia de las ideas. Otra cosa que decía Kaprow es "cuando se habla de cultura estamos destruyendo el arte". ¿Tú crees eso también?

MM: no, para nada. Yo creo que el arte es tan fantástico y es tan libre que todo el mundo tiene que encontrar su espacio. La gente que lo va a encontrar, lo va a encontrar. Porque hay muchos pintores, muchos escultores pero pocos artistas. Un artista puede ser como Miguel Ángel, como Leonardo, como Van Gogh, no necesariamente por lo que hace sino por lo que es como Ser. Entonces también es como un acto de magia, sale de toda lógica.

GR: en estos trabajos que tú haces necesitas de la colaboración de diferentes disciplinas. ¿Cómo es esa colaboración?

⁶ *Simultaneidad en Simultaneidad* fue un happening realizado entre el 18 y el 24 de octubre de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires y contó con la participación remota de Allan Kaprow y Wolf Vostell. Es considerada una obra fundamental en la historiografía del happening por su alcance global y su enfoque sobre el rol hegemónico de los medios de comunicación.

MM: ¿Cómo fue la pregunta?

GR: para hacer estos trabajos que son de gran esfuerzo...

MM: sí, necesito mucha ayuda.

GR: necesitas ingenieros, necesitas arquitectos, necesitas gente que opere una cámara. Siempre has trabajado en colaboración ¿cómo es la estructura de esa colaboración?

MM: a través de la energía de la fascinación. Por eso tiene algo de mágico; porque la gente que quiere hacer ese proyecto conmigo se vuelve loca de ganas de hacerlo y no se lo olvida más.

GR: ¿cómo organizas el trabajo, como un guion de cine?

MM: no, no hago nada. Todo hablando, todo pensamiento espontaneo. Ahora estoy con esa obra pero es una obra que se va construyendo. Yo ya tengo una técnica: una estructura tubular recubierta de una trama metálica a la cual va adherido todo eso y se puede desarmar fácilmente. Suponete que quisiera hacer una obra que quede, no tendría ni la plata ni el espacio para hacerla. Suponete hacer un Partenón de verdad ¡noooooo! Sería acostado: no. A mí lo que me interesa es que sea frágil. Es frágil en su consistencia, no puede durar más de 3 o 4 meses, porque es nada más una estructura de hierro. Y toda la gente que trabaja conmigo trabajamos todos al igual. Por eso siempre digo que siempre me hago amigos con los que trabajo. A lo mejor no los vuelvo a ver nunca más pero no importa, es como un artista de cine que hace una película y ahí se hace amigos, se enamora, tiene odios. Bueno en mis acontecimientos de éstos siempre pasa algo así.

GR: unos dibujos preparatorios muy bellos de estos trabajos y ya tienes una colección bastante grande de dibujos de estos proyectos ¿los dibujos sirven de la estructura?

MM: claro. Yo los dibujo de "fantasía" pero dan la idea de cómo hacerlo porque siempre son transparentes. Por una cosa lógica de que el viento puede pasar o el sol nos lo puede derretir. Tengo que tener en consideración la naturaleza y el lugar donde lo hago. Por eso necesito ayuda. Que alguien me diga que hay 300 km de viento y entonces no lo puedo hacer. Cosas así pasan.

GR: me refería a que los dibujos tuyos operan como una especie de relato en imágenes.

MM: yo los hago primero, dibujo y después la gente ve la idea. Es una cosa complicada y aparte yo no decido cuándo lo voy a hacer, viene sólo. Por eso he tardado tantos años y hay monumentos que no he logrado hacer. Porque no caigo con la persona perfecta que me consiga el lugar, que va a examinar el terreno, que va a ver la altura de las cosas, para que todo salga bien. Siempre necesito un equipo de gente para que todo salga bien y otro que ponga la plata (que la ponen por carisma, por divertirse).

GR: son proyectos que requieren de ayuda corporativa o pública porque son de mucho costo. No solamente material sino de mucho tiempo de elaboración.

MM: sí, es cierto.

GR: necesitas un “Project Manager”, una persona que sea el productor/a del proyecto y después necesitas diferentes personas...

MM: diferentes rubros. En realidad yo hago la producción porque no puedo dejar de estar en todas las actividades para que ese monumento se haga lo voy dirigiendo yo en vivo porque también cargo de entusiasmo a la gente que lo hace. Muchas veces han trabajado gratis muchísimas personas que se han olvidado del dinero para estar ahí. Eso es bueno, es una cosa positiva. Esas obras son muy positivas y después la gente nunca más se las olvida. No están en la Tierra pero ya no se las olvidan. *El obelisco de pan dulce*, ni el “acostado” nunca más se lo van a olvidar. Es totalmente conceptual, entran en el alma de la gente, una cosa medio mágica.

GR: en ese sentido estás creando una nueva mitología. Como tú dijiste: “hay que reinventar las mitologías” ¿no?

MM: sí.

GR: ¿Con quién te es más fácil trabajar en estos proyectos? ¿Con artistas o con críticos?

MM: con artistas no trabajo y con críticos tampoco.

GR: tú trabajaste en el pasado con artistas, tuviste colaboradores.

MM: solamente con Kaprow y Vostell, creo. Ah, no, y los artistas que estaban en *La destrucción*.

GR: en *La Menesunda* y en varios “happenings” y en ambientaciones sociales como *Minucode* (1968) también trabajaste en colaboración con artistas.⁷

MM: “happenings” sí.

GR: en *La destrucción* de París fuiste y le pediste colaboración a los artistas amigos tuyos.

MM: sí, ahí sí. Pero Gabriela, pasó mucho tiempo de eso. Ahora prefiero manejarme como una productora individual y hacer las cosas yo sola. Prefiero trabajar con expertos en terrenos y me encanta aprender de ellos también. Aprendo. Son movimientos muy interesantes porque la gente se junta por no sabe qué y nadie lo hace por plata (ni siquiera el que ajusta las estructuras) porque les encanta estar en eso. Para ellos es como una cosa histórica. Con otro artista no podría porque es igual de anarquista que yo, como vos decís.

GR: no creo que todos los artistas sean anarquistas. Más bien creo que en tu obra hay una conjunción de un espíritu destructor y al mismo tiempo apelas a estructuras afectivas. Como dos pulsiones que están en fricción siempre ¿no?

MM: sí.

⁷ *Minucode* es una compleja ambientación social realizada por Minujín entre el 6 de mayo y el 8 de junio de 1968 en el Center for Inter American Relations (CIAR), New York. Consistió en filmaciones en 16mm de cuatro fiestas donde la artista reunió a diferentes grupos. Ver: G, Rangel, Marta Minujín, *Minucodes*. Americas Society, 2015.

GR: por un lado hay una Marta que no cree mucho; en la felicidad, en la paz, en la democracia pero hay una Marta que sí cree en el amor, en el trabajo colectivo, en el placer, en el ritual. Estas dos fuerzas se encuentran.

MM: sí. El amor y el arte se encuentran.

GR: la destrucción y la creación también.

MM: pero no es destrucción. Sino como en aquel cuento de Oscar Wilde *El Príncipe Feliz* que le decía a la paloma "allá lejos hay alguien que no tiene pan, sácame un pedacito de oro y lléváselo a la mesa" hasta que el Príncipe se queda sin oro. Es así: me gusta que la gente se lleve pan dulce, se lleve el libro. También es como desarmar un rompecabezas en el que todos forman parte de ese desarme y para siempre. Porque viste que la gente se mandaba mails porque como eran libros donados que tenían sus números de teléfono y se llamaban; se crea un cordón humano en donde sale gente amiga de ese proyecto. Amigos entre sí. Es una cosa rara pero es una forma de arte muy agradable. Todo bien, todo bueno.

GR: a mí me llama la atención que ahora estés trabajando con el tiempo en Manchester porque una de las cosas que más ha sido desmontada en esta pandemia del COVID 19 es el tiempo.

MM: sí.

GR: ¿Has pensado en la metáfora del tiempo en la pandemia como el tiempo desdoblado?

MM: y sí porque he hecho obras que tienen que ver con ese año y otras que tienen que ver con este año. Los días pasan y son siempre diferentes pero lo que yo hago es siempre igual. Yo voy contando las horas con el cuadro pandemia (1200 horas) pero para mí fueron instantes, como que entrás en una eternidad que no tiene tiempo. El tiempo abstracto.

GR: los monumentos tampoco tienen tiempo, son supuestamente atemporales. Porque se supone que cruzan todos los tiempos. Un obelisco se hizo para memorializar la grandeza de un faraón.

MM: y también la muerte. Eran edificios mortuorios los obeliscos.

GR: pero también recuerdan la grandeza de quien los comisionó.

MM: de los faraones.

GR: pero sin embargo un obelisco que aún hoy en día está en la Plaza de la Concordia en Paris y la gente le pasa por al lado y no sabe lo que significa.

MM: porque es chiquito. Pero en realidad creo que ese obelisco Napoleón se los sacó a los italianos y estaba en Roma y venia de antes.

GR: no, ese lo regaló un rey egipcio a Francia.

MM: ah, porque la otra historia era que Napoleón lo robó. No sé, puede ser.

GR: fue un regalo. Pero, sin embargo, ya no significa lo que significó cuando se construyó ahí porque además fue pensando para un lugar no occidental (está descontextualizado).

MM: mirá que interesante.... por ejemplo está el tema de John Lennon. Es un mito porque ha producido avalanchas de gente y se sigue recordando: él sí se volvió un mito. La música entra más fuerte que el arte porque la gente se conecta muchísimo más consigo misma. Hay muchos mitos humanos también.

GR: ¿Cuáles son los proyectos que no has podido hacer de esta serie *La caída de los mitos universales* y por qué?

MM: porque a nadie le interesó. Por ejemplo, *La pelota de futbol de dulce de leche* lo quería hacer en una cancha de fútbol, que se cantasen todas las canciones de los mundiales y las grúas jueguen entre sí con las pelotas gigantes de 15 metros donde estaba adosado el paquete de dulce de leche y la gente se llevaba el dulce de leche. Es el mito argentino porque todos miran la pelota en todos los partidos de futbol y aparte comen dulce de leche. Siempre me interesa también lo que come la gente; fish and chips en Inglaterra, las hamburguesas en los EE. UU, la baguette en la Torre Eiffel, el pan lactal en Irlanda. La comida es una parte muy importante de la gente.

GR:¿Cómo es el trabajo que quieres hacer en Manchester? Porque tiene dos niveles: uno digital y otro presencial.

MM: el digital yo no hago nada, se hace. Pero el otro es real, es la misma medida del Big Ben de ancho pero 42 metros y el otro tiene 90-100 metros. Estructura nuevamente, tejido metálico en el que van adosados los libros que señalan todos los conflictos que hubo entre Manchester y Londres a partir del 1800. Va a ser muy interesante porque la gente de Manchester va a leer sobre sí misma y van a tener su Big Ben por 3 días y los va a hacer reír. Y reír también es una forma de comunicación. No es tan difícil, es fácil hacerlo para mí.

GR: ¿la gente va a penetrar el Big Ben?

MM: claro, va a estar inclinado y la gente va a caminar por ahí 42 metros hasta llegar a la punta va a haber una película donde se ve que el Big Ben sale de Londres y vuela sobre el espacio sideral y aterriza en Manchester. Y después el último día la gente se llevará 20 mil libros, en este caso, que recubren al Big Ben.

GR: Hablas de una rivalidad entre Londres y Manchester. Yo creo que es una rivalidad entre ciudades hegemónicas donde ocurren la administración de casi todas las operaciones financieras y las decisiones de Estado, y las capitales de provincia, pues además en Manchester ocurrió la revolución industrial. Pero también ha sido una ciudad pionera en el pensamiento poscolonial y por eso me parece interesante que trabajes con el tiempo, porque el tiempo ha sido apropiado por el sistema imperial inglés. Cuando hablamos del meridiano de Greenwich no sólo calculamos los husos horarios a partir del meridiano 0°. Es como una propiedad intelectual, una línea arbitraria. Es decir, el tiempo es un valor que se ha apropiado la cultura inglesa.

MM: y también tiene que ver con la relatividad del tiempo. Suponete que vas en un avión y te dicen: “pónganse los paracaídas y tírense porque se va a caer el avión” (y eso era un “happening” antiguo). Se tiran y a uno no se le abre y cae sobre otro paracaídas y llega bien. Tiene que ver con que hay minutos que parecen siglos, como cuando estás en peligro y otros que son larguísimos. Es totalmente relativo, puedes vivir una larga vida o una pequeña

vida (como Modigliani) y crear una eternidad alrededor. Tiene que ver también mucho con la magia, no con la magia negra sino con lo mágico que es el mundo.

GR: La historia del arte es generalmente es escrita en lugares donde hay una propiedad intelectual fuerte y yo creo que también es el momento de replantear esas temporalidades; estamos más avanzados o más atrasados. ¿Qué determina eso? ¿tiene que ver con esta idea del Tiempo?

MM: sí, tiene que ver con que estamos viviendo un mundo totalmente nuevo, por lo menos en occidente.

GR: no, pero me refiero también a que por ejemplo tú hiciste "happenings", tenías 22-23 años cuando fuiste a Paris.

MM: 20 años tenía.

GR: tenías 23 años cuando te ganaste el premio del Instituto Torcuato Di Tella.

MM: así es, es cierto.

GR: que, por cierto, quien votó por ti fue Pierre Restany.

MM: y Romero Brest.

GR: Romero Brest y Restany. Pero Restany fue quien decidió que ganaras ese premio. Y Restany se hizo tu gran aliado y uno de tus interlocutores más importantes de tu vida artística. Él vio una escena que se estaba desarrollando en Argentina en ese momento y te vio hacer algunos trabajos muy precoces y decididamente apostó por ti. Yo leí una carta que él te envió cuando vivías en Nueva York donde te dice que aquella es una ciudad muy difícil porque se está constituyendo un canon ahí y lo que queda fuera no cuenta. Y sin embargo tú te vinculaste a la contracultura y la neo vanguardia de Nueva York en los años '60 que habías conocido en Paris y en Nueva York seguiste con esa relación. Sin embargo, en Norteamérica la gente solía pensar en aquel tiempo que un artista latinoamericano siempre está a la saga y nunca está en la vanguardia ¿entiendes a lo que me refiero con lo del tiempo?

MM: están equivocados, Gabriela.

GR: una revisión crítica de ese estereotipo cultural llegó en los últimos años. La metáfora del tiempo también alcanza para eso.

MM: por supuesto. La historia lo va a decir: el futuro va a decir quiénes quedan y quiénes no en este mundo del arte que es un mundo aparte. Un mundo sobre el mundo. Un mundo en el mundo. Como puede ser la literatura o el cine. Acá estamos todos en el mundo del arte.

GR: De esa gente que tú conociste en tu vida parisina y neoyorquina, porque tuviste una vida intensa donde estuviste en los mejores momentos de ambas ciudades ¿quiénes fueron los interlocutores más importantes? Tuviste amigos cercanos muy importantes.

MM: en Paris con Alejandra Pizarnik estábamos siempre juntas y artistas estaban Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Alberto Greco, estaban viviendo ahí todos juntos. Con esos artistas argentinos, norteamericanos y europeos como Christo, Daniel Spoerri y todo el

grupo de Fluxus.⁸ Éramos todos cercanos, pero también conocí a Jean Paul Sartre (que me enloquecía) y a Eugéne Ionesco. En New York inmediatamente conocí a Roy Lichtenstein, George Segal, Claes Oldenburg; a todos los Pop (que eran fantásticos).

GR: también fuiste muy amiga de Juan Downey.

MM: pero era más amiga de Carolina Silva, mi amiga del alma. Juan Downey era muy gracioso porque era el único sudamericano ahí y creamos muchas cosas juntos como la revista "Cha/Cha/Cha" y unos videos. Muchas cosas hicimos con Juan Downey.⁹

GR: y colaboró contigo en la *Soft Gallery* también.

MM: lo invité yo porque en la *Soft Gallery* había alguien todos los días. Vino Ray Johnson y varios de Fluxus como Charlotte Moorman que tocó el cello desnuda y varios de esa vanguardia que había en New York. Todos éramos pobres, pero ricos en ideas y nos divertíamos realmente.

GR: ¿Quién crees tú que fue la persona más transgresora y que te enriqueció para madurar todo eso? porque has hecho una maduración de toda esa época en estos grandes eventos que estás haciendo.

MM: Alberto Greco (dentro de los personajes) y después son muy impórtate para mí las noticias de todas partes del mundo que escucho todos los días; las escuchó como a un protagonista o amigo que me dice algo. Escucho noticias, noticias, noticias (malas o buenas). Con eso invento las cosas, con las noticias de todo el mundo.

GR: es como un collage ¿no?

MM: día a día. Siempre estoy enterada de todo. Antes trabajaba con música clásica, después rock, después tango. Ya hace 30 años lo que hago cuando trabajo es escuchar noticias.

GR: ¿terminarías este dialogo diciendo que tu música son las noticias del día?

MM: sí, mi música son las noticias. Quiero enterarme de todo ahora, de Manchester, del Big Ben, de la gente que vive en Manchester y de todo lo que se hace ahí. Va a ser otro sitio en mi mundo como fueron Irlanda y todos ellos. Porque cuando hago una obra como que transparente que vivo en otro planeta y pongo en este planeta esas cosas disparatadas. El disparate me gusta Gabriela, el disparate.

GR: ¿crees que las noticias producen imágenes? ¿Son Tiempo?

⁸ Alejandra Pizarnik (1936-1972) fue una influyente poeta argentina, cuya obra se nutrió del surrealismo; Luis Felipe Noé y Jorge de la Vega (1930– 1971) son artistas fundamentales de la llamada Nueva Figuración Argentina; y Alberto Greco (1931– 1965) fue un pintor informalista argentino, hoy considerado precursor del arte conceptual en Sudamérica. Greco vivió en Europa a partir del final de los años 1950 donde realizó su trabajo más importante y fue muy cercano a Minujín hasta su muerte.

⁹ Juan Downey (1940-1993) fue un artista chileno residente en New York que desarrolló un discurso etnográfico pionero aplicado al video y al dibujo.

MM: en realidad no porque corren tanto y se repiten tanto que no sé si es Tiempo. Es sensación, es un efecto que reproducen a la gente en la cabeza; se asombra y repite lo que pasó. Cada noticia se va agrandando como una bola de nieve. Las noticias son así y después desaparecen y viene otra. Entonces muy pocas noticias como el hombre que llegó a la luna o el derrumbe del Muro de Berlín, esas conmueven al mundo entero. Como pasa ahora con la pandemia que todo el mundo está hablando de la pandemia y de las vacunas. Por ejemplo el 80% de su vida y dialogo son noticias sobre pandemia y vacunas. La vida cambió, casi no tienen tiempo de soñar. Como una Guerra Mundial; la gente no podía hablar ni sentir más que la Guerra Mundial. Esto es una guerra de virus. Y la gente no sé cuál es el nivel de creación que pueden tener, el que se encierra o el que se sumerge. Marca la ropa, el pensamiento, la estructura, la historia. Esta pandemia es como un terremoto.

GR: ¿Qué le recomendarías que hiciera a un artista joven de Manchester?

MM: que se enterase de todo. Que lea todos los libros políticos que va a sacar del Big Ben.

y que luche por la democracia siempre; por la democracia de las ideas.

GR: ¿Cuál es la otra democracia?

MM: es la del tiempo, que te lo dejen graduar. Suponete a un preso lo ponen en prisión perpetua ¿cómo considera el tiempo él? como un minuterero porque cada día que pasa hace lo mismo y es obligado a hacer lo mismo, sólo piensa en escapar. Hay una relación con el tiempo muy importante cuando nos marca la sociedad. Por eso si una guerra dura 100, 4 o 5 años, si la pandemia dura 1,2 o 3 años hasta que esté vacunado el planeta o a lo mejor no hace falta más vacuna.

GR: hay un elemento externo que determina la medición del tiempo.

MM: sí, por supuesto. Por eso es mejor estar sin ley de gravedad para que la medición no sea tan exacta. flotemos, hay que flotar.

GR: pero no te olvides que Rosa Luxemburgo (que estuvo presa muchos años) en sus cartas escritas en las prisiones que padeció reconstruye en su propio cuerpo los procesos subjetivos que se desdoblaron en *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust.

MM: claro, también lo puedes perder. Pero viste que también es muy lindo ponerse a perder el tiempo. Ya simplemente leyendo el verbo: yo pierdo el tiempo, tú pierdes tiempo, él pierde tiempo. Ya estás perdiendo tiempo.

GR: ¿pero hacer arte no es en el fondo hacer cosas inútiles donde pierdes el tiempo?

MM: no, son cosas sublimes.

GR: ¿el arte es útil?

MM: si, muy útil para ablandar la sociedad. Sobre todo si trabajas con cosas blandas. Por ejemplo los colchones son blandos, no son líquidos.

GR: pero tú trabajas con estructuras de metal en los monumentos.

MM: pero la gente sabe que no son tan invencibles, porque las tienen que desarmar ellos. Son vencibles.

GR: tienes un lado generoso Marta; das libros o comida.

MM: el arte es para ellos. Tampoco me gusta tanto que sea gente muy letrada que sepa de arte. Yo prefiero que el arte le llegue a la gente que tampoco sabe tanto de arte y lo descubra para vivir mejor.

GR: bueno, hemos hablado durante más de una hora.

MM: creo que ya estamos ¿no? Bueno señora Gabriela, qué alegría que estés con nosotros en este proyecto del Big Ben, espero verte allí.

GR: ¿ah?

MM: espero que vengas a Manchester.

GR: tengo que cruzar el Atlántico.

MM: bueno lo podés cruzar en una balsa hecha por vos misma con tu gata.

GR: es más fácil cruzarlo desde Nueva York que de aquí (Buenos Aires).

MM: sí, de acá es una eternidad.