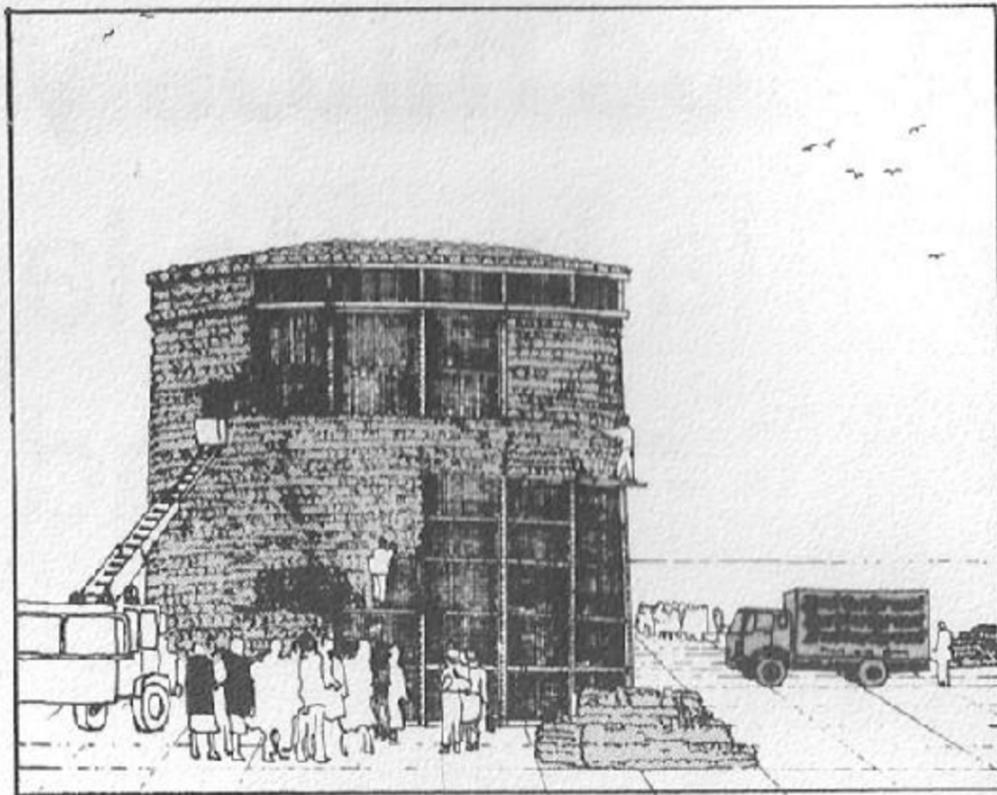


# los mitos y la ley de la gravedad

marta minujin

cayc

centro de arte y comunicación



## Los mitos y la ley de la gravedad

### Proyectos realizados (12 dibujos)

Obelisco acostado (Bienal de San Pablo) 1978	1.2
Obelisco de Pan Dulce (Buenos Aires) 1979	3.4
Torre de pan de James Joyce (Cuadrienal ROSC, Dublin) 1980	5.6.7
Pelota de dulce de leche (Museo de Bellas Artes de Montevideo)	8.9.10
Carlos Gardel (Bienal de Medellín) 1981	11.12

### Proyectos (7 dibujos)

Estatua de la Libertad	13.14.15.16.17
Torre de Pisa	19

### Obras (5 yesos)

Venus de Milo (1980)	20
Victoria de Samotracia (1981)	21
Brazo (1981)	22
Pierna (1981)	23
Figura clásica (1981)	24

### Documentos (30 fotografías)

25/55

### Textos sobre cinco obras y dos proyectos

56/63

### Colaboración técnica

Silvia Mares, Roberto Salinas y J. C. Rodríguez

## Los mitos y la ley de la gravedad de Marta Minujin

por Jorge Glusbe

La última etapa de la producción de Marta Minujin es un arte monumentalista, que tiene como objeto la representación recreada de grandes monumentos y mitologías colectivas, desde el Obelisco porteño hasta la Estatua de la Libertad de Nueva York.

Orientada a la demitificación de emblemas arraigados profundamente en el acervo popular, no vacila en poner *sobre su cabeza* (transgredir) lo que normalmente se consagra como objeto de culto social.

Transforma los monumentos-mitos en objetos de otro culto, pero esta vez de un culto artístico y no fetichista que en una acción horizontaliza lo vertical o quema, reduciendo a cenizas, la imagen de ideales populares (Carlos Gardel).

Vemos así la relación entre arte y *de-construcción* imaginaria de fetiches, a través del desarrollo *real* de instalaciones-monumentos en distintas partes del mundo.

Un denominador común signa esta actividad: lo fastuoso y la participación masiva, receptora de elementos reales que satisfacen sus expectativas: el pan dulce, el dulce de leche, las hamburguesas.

¿Es ésta una gratificación sólo gastronómica? No. Se encuadra en el contexto más amplio de un proceso donde la satisfacción de los apetitos tiene el mismo sentido que la alusión a los símbolos de la práctica cotidiana del ser humano, como el fútbol o la presencia de monumentos consagrados.

En este sentido, la de-construcción se liga fuertemente al arte ecológico, por esto llamamos *eco-instalaciones* a sus obras más recientes.

Habría que diferenciar entre una ecología específicamente natural, y una social y cultural, expresada a través de las grandes construcciones de Marta Minujin.

De esta manera, una *eco-instalación* sería una obra que toma en cuenta la *naturalización* de lo cultural, es decir, la naturalización imaginaria de los grandes símbolos masivos. Toda una concepción del hombre y del mundo se condensa en estas obras-fetiches, que no son en definitiva otra cosa que operadores culturales de alcance masivo, pero en un nivel estrictamente artístico.

La participación activa del público constituye para Marta Minujin la parte complementaria y necesaria de su labor de naturaleza social.

Lo social se manifiesta siempre en su obra, no como detrimento o ironía sobre el pensar y sentir colectivo, sino como preocupación socio-contextual que presenta distintos matices: el humor, la exaltación, la crítica, el sarcasmo, o sea el metadiscurso del arte sobre la realidad.

En definitiva, es el receptor quien sella los símbolos construídos, otorgándoles su valor definitivo y su calificativo final.

### **La torre de pan de James Joyce**

La Torre de James Joyce, que Marta Minujin presentó en la exhibición internacional ROSC'80, de Dublín, encuentra su fundamento en el *Ulysses*.

Su publicación, en 1922, deparó al literato irlandés —entonces de cuarenta años— una cuota similar de aplausos y censuras.

Esta larga composición en prosa, mezcla de novela y poema, fue exaltada como el comienzo de una nueva era de la literatura y al mismo tiempo denigrada como una aniquilación de las tradiciones del arte de escribir.

A decir verdad, fue las dos cosas; y en consecuencia instauró una ruptura fundadora.

Al morir Joyce, en 1941, ya nadie discutía la revolución operada por el *Ulysses*, que se había convertido en uno de los logros canónicos del siglo y, por lo tanto, en una de las grandes obras del acervo literario de la humanidad.

Recordemos que en las páginas iniciales de su texto, el autor describe la fortificación circular de Sandycove, al sur de la capital irlandesa, que albergó en ella a uno de los personajes del libro: Stephen Dedalus.

Ahora, la torre de Sandycove es la sede del Museo Joyceano y un monumento mítico para Irlanda.

Con la *Torre de James Joyce*, Marta Minujin continuó la experiencia realizada en Buenos Aires a fines de 1979 con su *Obelisco de Pan Dulce*, experiencia que la artista piensa extender a otros monumentos-símbolos como la Estatua de la Libertad en Nueva York, la Torre Inclinada de Pisa, la Torre Eiffel de París, las Pirámides de Gizah o la Columna Nelson de Londres.

La obra consistió en la construcción de una réplica de la torre joyceana en el patio exterior de la Universidad de Dublín. Esta réplica contó con una estructura metálica, apoyada sobre una base de cemento, con las mismas medidas que el original: 8,50 m de alto y 11 m de diámetro.

Una flota de camiones trasladó al lugar 5.000 panes frescos enviados por la panadería Edmond Downes, a la que Joyce menciona en su libro *Dubliners* (1914).

Treinta personas uniformadas con el emblema de Downes ubicaron los panes en la torre, cubriendo la estructura metálica.

Finalmente la torre fue acostada sobre el suelo con la ayuda de una grúa de los bomberos irlandeses.

De inmediato, los espectadores —en una algarabía colectiva, donde se juntaba la agresión y el desconcierto— se llevaron los panes.

Esta torre fue acaso la segunda escultura comestible luego del *Obelisco* de 1979.

Una de las características básicas de esta obra fue la participación colectiva. Desde su erección, el público

sabía que la *torre* le estaba destinada. Sin embargo, su participación se verificó en todas las etapas del proceso.

Sabemos que no hay arte sin consumo y que la recepción completa la obra.

Marta Minujin fue más lejos aún, al hacer del consumo —físico— la condición *sine qua non* de este proceso.

Se verificó así una desvalorización del símbolo, al convertir lo vertical en horizontal, y al otorgarle su condición comestible.

La *Torre de James Joyce* está conectada con el tránsito de la artista por *happenings* y *performances*, dos disciplinas en las que se destacó en los últimos años.

La horizontalización de la Torre la convierte en *arte de-constructivo*: un vuelco de las estructuras y una clara metáfora social, contra el verticalismo de las sociedades actuales y las del pasado que, como en la antigua China, contenía un lenguaje donde las entonaciones de las palabras denotaban la estratificación de las clases sociales.

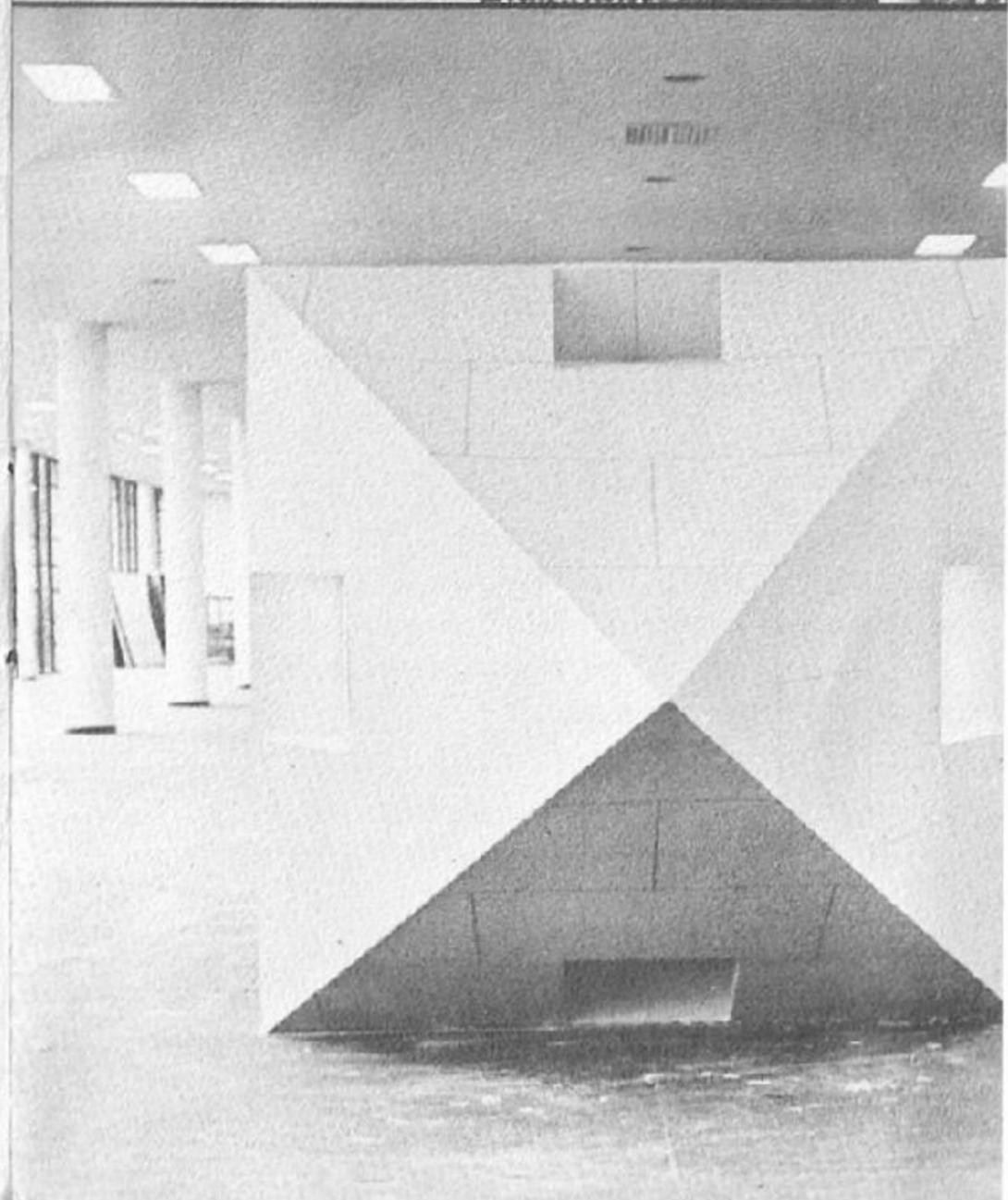
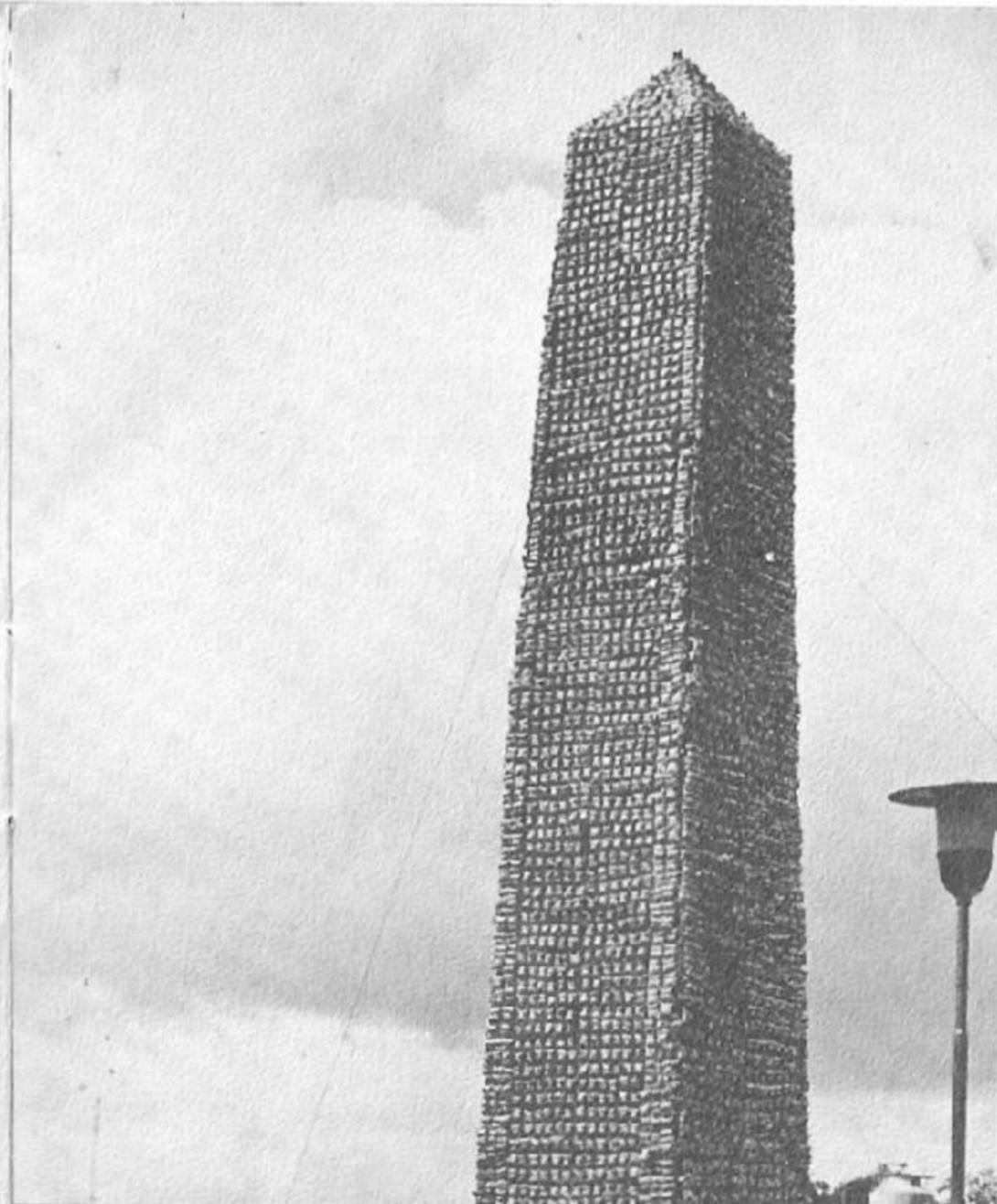
### El Obelisco de Pan Dulce

El Obelisco de Buenos Aires y el ensanche de la calle Corrientes fueron inaugurados el 23 de mayo de 1936, celebrando el cuarto centenario de la Primera Fundación de la ciudad.

Más de cuarenta años después, Marta Minujin dotó a la ciudad de un nuevo Obelisco, esta vez transitorio, perecedero y comestible.

Los egipcios levantaron estos monumentos en el Antiguo Imperio, tres milenios antes de Cristo, para honrar las tumbas de sus soberanos.

Más tarde, los obeliscos formaron parte de los templos, erigidos para conmemorar los fastos reales para rendir culto al dios Sol. Eran de granito, basalto y cuarcita, y no superaban en general los treinta metros de altura. Los últimos que se construyeron en la antigüedad (en Etiopía y antes del siglo VI de nuestra era), tuvieron propósitos religiosos aunque estuvieron ligados a los sacrificios rituales.



Marta Minujin retoma la simbología creada alrededor de estas estatuas para su *Obelisco de Pan Dulce*, una estructura metálica de 32 m. de altura, recubierta por 10.000 paquetes de pan dulce envasados al vacío en moldes de aluminio.

Levantado el 17 de noviembre de 1980, una grúa-pluma reclinó luego al obelisco sobre uno de sus lados —gracias a un dispositivo especial ubicado en la base de la estructura— y volvió a alzarlo sucesivamente para terminar depositándolo en el suelo. Estas danzas mecánicas fueron acompañadas por un gran público asistente a una feria industrial.

Después de haber sido descubierto, carros de bomberos con escaleras en acción, rodearon al obelisco para distribuir entre los asistentes los envases del pan dulce, hasta dejar desnuda la estructura.

Esta fue la primera estructura comestible de Marta Minujin, que significó el comienzo de una etapa de des-erección de grandes falos mítico-populares, continuada con la Torre de James Joyce, en Dublín.

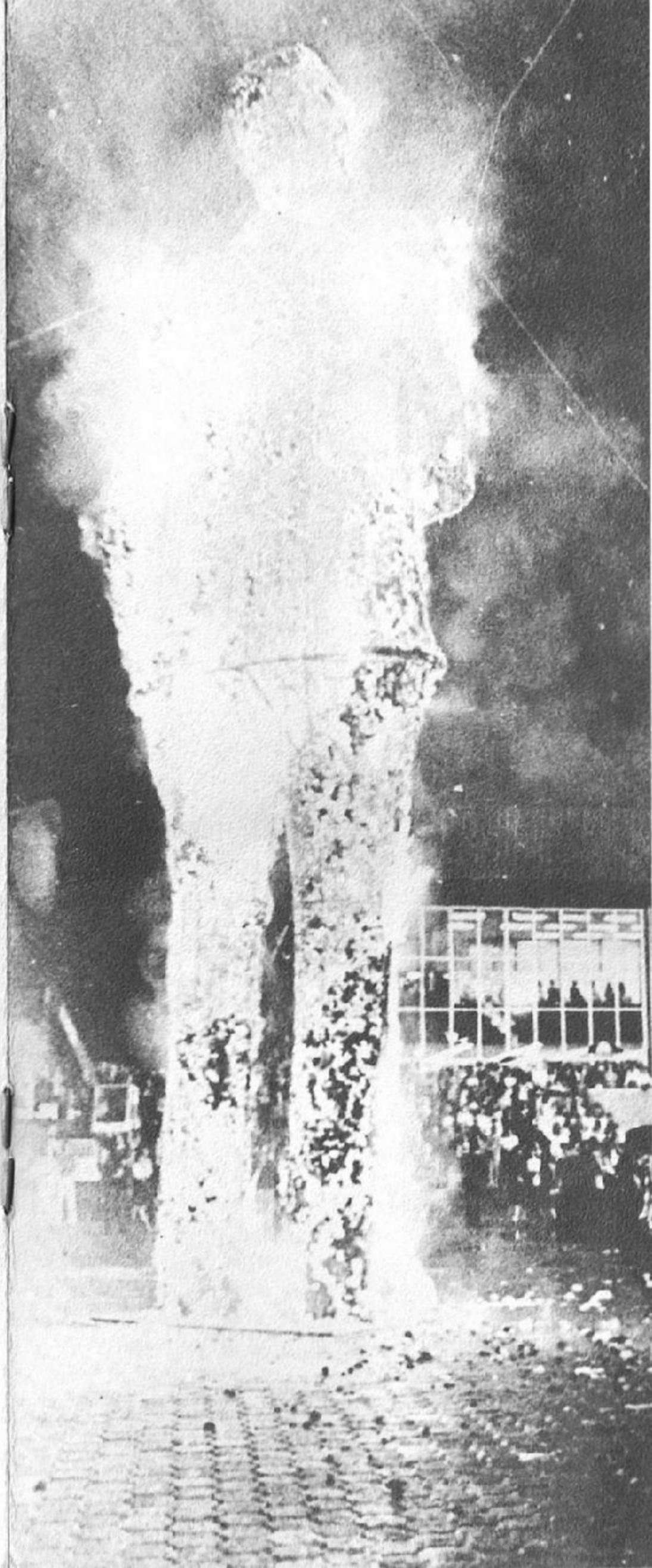
La artista propuso una respuesta concreta a una pregunta porteña: ¿Para qué sirve el Obelisco?

Su respuesta tuvo que ver con la función social que, a través del hecho artístico, puede ser incorporada a obras que reproducen antiguos rituales arquitectónicos.

Pero esta función social no debe ser confundida con el simple expediente de la distribución del pan dulce. Más allá de esto, como verdadero símbolo de la *re-producción*, es decir de la *transformación* de obras públicas enraizadas en lo imaginario colectivo, la horizontalización del *obelisco simulacro* recurriendo a los elementos mecánicos antedichos, alude a su propuesta de la caída de los grandes emblemas, de transgredir la ley de la gravedad.

La obra de arte se manifiesta por su unicidad y completud. Estas dos características fueron exaltadas en el Obelisco de Pan Dulce.

Pero por sobre todo la segunda, es decir, la *completud*: desde el principio hasta el final del proceso, el público participó activamente, aún a partir de su sorpresa y de



las preguntas que constituyeron el contexto social de la des-erección.

Un Obelisco repartido es sinónimo de un Obelisco compartido. Aquí no podemos olvidar los versos de Pablo Neruda: "...amo el amor que se reparte en besos, lecho y pan..." de su célebre poema "Farwell".

Como metáfora del poema, la obra de Marta Minujin repartió pan y se consagró a una deidad humana.

### **El Obelisco Acostado**

El Obelisco Acostado presentado en la Primera Bienal Latinoamericana de San Pablo en 1978, es un Obelisco reclinado sobre uno de sus lados, o sea en posición horizontal, con las medidas del Obelisco porteño.

Fue construido en madera, aglomerado y sogas, con una dimensión de 67 m. de largo y 7 m. de ancho de base.

El público visitante pudo penetrarlo a través de su base, que servía de puerta de entrada; los espectadores entraron disciplinadamente en grupos y recorrieron el interior iluminado con luz negra. A ambos lados había paneles fluorescentes que proyectaban la sombra de los visitantes a medida que caminaban.

Al llegar a su extremo, había dos aparatos de televisión y una proyección de super 8. Los films y video-tapes eran imágenes filmadas alrededor del obelisco porteño, con entrevistas a transeúntes respecto de su significación, referencias a obeliscos de otros países y a la ascensión interior del Obelisco de la Plaza de la República. También había escenas de ficción mostrando al Obelisco tumbándose.

Varias son las connotaciones de esta obra en su propósito de voltear los símbolos masivos.

La primera es indudablemente la de la inversión: colocar horizontal lo vertical, pero al mismo tiempo la originalidad de poner adentro lo que está normalmente afuera —las imágenes proyectadas— y el propio público.

De allí deriva el sentido de *apropiación*, originado por el primero: el visitante se *apropia* del obelisco porteño, no

a través de su visión externa sino penetrándolo, como si el símbolo de Buenos Aires por excelencia se hubiese convertido en un gran útero artificial.

Pero como en una fantasía colectiva, un útero que podía contener varias personas recorriéndolo al mismo tiempo y, fundamentalmente, *mirando* lo mismo (las proyecciones), es decir, un exterior constituido por las fantasías y ensoñaciones de los habitantes de Buenos Aires.

Otro sentido, esta vez discriminado de los anteriores pero ensamblado con ellos, es el desplazamiento de un mito a otro país.

Lo sacralizado exterior se convirtió así en lo de-sacralizado interior a partir de la horizontalización de un monumento público.

Las imágenes interiores proyectadas aludieron a otro tipo de ritual, esta vez artístico y geo-político, al exportar un mito cultural argentino.

### **La Pelota de Fútbol de Dulce de Leche**

Los dibujos de la Pelota de Dulce de Leche fueron expuestos en el Museo de Bellas Artes de Montevideo.

La Pelota estaba rodeada por carteles y leyendas, con la intención de informar al público acerca de sus objetivos populares. La misma estaba conformada por una estructura tubular, recubierta por un tejido metálico al cual se adosaban miles de tarros de dulce de leche, resultando la obra una copia millones de veces más grande que una pelota de fútbol común.

Esta obra, analizada sociológicamente, tiende a la demitificación de dos instituciones de la vida cotidiana: la pelota de fútbol, con lo que significa en relación a lo popular y las concentraciones de los días domingos, y el dulce de leche, condimento indispensable en la vida de los argentinos.

Ambas pasiones, una ligada a la mitología culinaria y otra a la deportiva, se concentraron así en un proyecto de participación masiva.

Quedaron así reflejados los aspectos básicos de la

esencia argentina más popular en los dos registros mencionados, sobre la base conceptual de que el arte de participación masiva consiste en tocar aquellos resortes básicos de los seres humanos, tales como los sentidos, y por medio de éstos provocar un encuentro emocional y compulsivo con el hecho artístico.

El proceso creativo consiste, en estos casos, en producir una *instalación en movimiento*, es decir: la invención de la obra, su puesta en marcha, y su final o conclusión a cargo del público.

La intención de la artista es convertir a la pelota monumental en una protagonista similar a la que, en un estadio con 100.000 personas, es perseguida por 200.000 ojos alertas a su recorrido.

Este mecanismo de sustitución de un partido de fútbol por una instalación artística, es una clara metáfora de la creación que reemplaza lo instituido. O bien de la creación sustituyendo otro tipo de creación, que concita cada fin de semana la atención popular.

### **Carlos Gardel**

En 1981, en la Bienal de Medellín, Marta Minujin continúa demitificando los emblemas populares, esta vez creando una imagen de Carlos Gardel de 12 m. de alto por 3,40 m. de ancho: una estructura metálica recubierta con algodón.

La estructura fue ubicada en una zona exterior al centro de exposiciones, y mientras treinta personas vestidas a la usanza gardeliana acompañaron con su imagen los tangos de Gardel emitidos por altopalantes, una grúa levantaba la estructura.

Luego, rememorando el accidente fatal que costara la vida del cantor, Marta Minujin prendió fuego a la estructura simulando lo ocurrido hace 45 años.

La Torre Eiffel, las Pirámides de Egipto, la Venus de Milo, el Obelisco de Buenos Aires, el Pan de Azúcar brasileño, son algunos de los mitos populares que Marta Minujin ha explorado y demitificado.

"Estos monumentos —mitos de gran alcance popular— fotografiados por miles de turistas, eternos lugares de

citas y encuentros, constituyen el símbolo de un lugar, su esencia más inmediata; es por eso que me interesa considerar la posibilidad de crear una reflexión acerca de su simbología tradicional y la de 'alterarlos', convirtiéndolos en 'otros'..." Estas palabras textuales de la artista reflejan su preocupación en dos órdenes: la de demitificar lugares, y la de hacer reflexiones sobre emblemas no edilicios, como la pelota de fútbol, el dulce de leche y, en este caso, la figura del mayor cantor popular argentino.

Como las cenizas ascendentes que se elevaron hacia el cielo al quemarse el algodón, Marta Minujin procuró realizar una acción de comunicación masiva que transformó a los concurrentes en únicos destinatarios de la obra.

Al modificar la condición física de la estructura al quemarse, la artista procuró romper el concepto de eternización de lo popular, y simultáneamente proporcionó una imagen ritual (el fuego y las cenizas) que recuperara el momento trágico de la desaparición del ídolo. Desaparición que el arte promueve al rango de recreación estética de un mito, de una nueva forma expresiva que alienta la participación masiva.

De allí esta demitificación, que es al mismo tiempo ruptura con lo eternizado en la conciencia pública.

La evocación de la destrucción física de Carlos Gardel se une así a su carácter imperecedero en el orden de las representaciones colectivas.

En esta dialéctica de la recuperación y la destrucción, es donde anidó la esencia de la obra, que pudo re-crear para mostrar lo perezoso de lo físico y lo imperecedero de lo mítico.

### **La Estatua de la Libertad**

El proyecto de la Estatua de la Libertad continúa la idea del Obelisco Acostado de la Bienal de San Pablo, pero esta vez emplazada *in situ*, en el Battery Park, frente a la real Estatua de la Libertad en el Upper Bay, abajo del Hudson River neoyorkino.

Su figura se extendería horizontalmente con 50 m. de longitud y 17 m. de alto, reclinándose sobre uno de sus

lados y apoyándose en el brazo que sostiene la antorcha.

Estaría realizada en hierro y alambre tejido metalizado, quedando sus volúmenes señalados por aros de hierro que irían dibujando su silueta en continuidad.

Al estar recubierta en su interior por alambre cuadrulado metalizado, la circulación del público podría ser vista desde afuera por el resto de los espectadores.

La idea consiste en mantenerla expuesta en el Battery Park e iluminarla por fuera y por dentro, pudiendo así ser contemplada cerca de la verdadera estatua de la Bedloe Island.

En un momento determinado de su exposición —al día decimoquinto—, comparecerían por la mañana camiones de bomberos con escaleras de incendio, pero conducidos por empleados de una compañía de hamburguesas.

Estos empleados recubrirían con una piel de miles de hamburguesas a la estatua: estarían semi-cocidas, agrupándose una al lado de la otra hasta cubrir completamente la estructura de hierro.

Luego hombres con máscaras y guantes de amianto, cocinarían las hamburguesas con lanzallamas, tostándolas hasta convertirlas en un manjar humeante.

Siendo éste un gran almuerzo público al que todo el mundo estaría invitado nadie podría dejar de engullir las hamburguesas que recubrieron por una vez la Estatua de la Libertad.

Con esta instalación comestible, Marta Minujin intenta un doble objetivo: promover un cambio de mentalidad pública respecto al valor consagrado del monumento que los franceses obsequiaron al país del Norte, y lograr simultáneamente la participación masiva a partir de un estímulo visual y gustativo. Esto a través de un símbolo gastronómico tradicional en los EE.UU. (las hamburguesas), complemento emblemático de los más importantes signos de la vida cotidiana del norteamericano medio.

