**La reconstrucción de *La Menesunda***

**Por Javier Villa, Sofía Dourron, Iván Rosler, Almendra Vilela y Augstina Vizcarra[[1]](#footnote-1)**

A cincuenta años de su exhibición original en el Instituto Torcuato Di Tella, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires reconstruye, por primera vez en la historia, la complejísima obra *La Menesunda,* creada por Marta Minujín y Rubén Santantonín en colaboración con los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez. El proyecto —construir una versión fiel al espíritu, visualidad y materialidad de la obra producida en 1965— implicó el trabajo conjunto de los departamentos de Curaduría, Producción y Conservación del Museo, de Marta Minujín y de un equipo de especialistas contratados para la ocasión, incluidos el arquitecto Fernando Manzone y la empresa de construcción Arqc Stands, liderada por Gerardo Peña.

Así como la obra original presentó desafíos técnicos inusuales para sus creadores, del mismo modo su reconstrucción significó un gran reto para todos los equipos del Museo y para todos los que participaron del proyecto, tanto en sus aspectos constructivos como conceptuales. Este texto da cuenta de las principales problemáticas que debieron abordarse en las diferentes instancias del desarrollo de la obra.

Ante todo, para emprender la reconstrucción, los distintos equipos de trabajo debieron basarse en una serie de fuentes históricas: el Archivo Marta Minujín, el Archivo Centro de Artes Visuales de la Universidad Torcuato Di Tella, el Archivo Jorge Romero Brest del Instituto Payró y el patrimonio del Museo del Cine. Se basaron en las fotografías de los diversos ambientes de la obra encontradas en archivos y medios de prensa, en una película filmada por Leopoldo Maler, en otra realizada por el noticiero cinematográfico *Sucesos Argentinos* y en un video en color perteneciente al Archivo Marta Minujín. A su vez, se tuvieron en cuenta descripciones  del proyecto escritas por Minujín (textos de esa década y  de años posteriores mecanografiados), como también en textos documentales de Jorge Romero Brest y en artículos de diarios y revistas. Se realizaron entrevistas a Minujín, Maler y Rodolfo Prayón, quienes colaboraron en el desarrollo y registro de *La Menesunda* de 1965.

La reconstrucción de *La Menesunda* planteó desafíos técnicos importantes:

* Entender la planta original y cómo se disponían los ambientes en el espacio. Cabe señalar que no existen planos de la obra y que el registro con el que se cuenta es limitado y fragmentario. Para dimensionar el espacio total que ocupaba el laberinto, el equipo de construcción visitó el local donde estaba ubicado el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), en la calle Florida 936, en Buenos Aires. También se utilizó un croquis de la exposición *Experiencias 67* encontrado en el Archivo del Instituto para determinar las medidas y la disposición del espacio original donde se montó *La Menesunda*. Luego de varias propuestas de plantas posibles para entender cómo se organizaba la estructura, se llegó al plano final. La definición de la planta también ayudó a entender de qué forma fueron construidos los ambientes y cuáles eran las relaciones funcionales entre todos los elementos que los componían.

* Definir el tamaño de cada uno de los ambientes. Esta información resultaba fundamental para un proyecto que apela a momentos de encierro, a contorsiones del cuerpo, a diversas situaciones laberínticas con sus opciones, giros y recovecos. Si bien entender la estructura del laberinto limitó el rango de tamaños posibles, llegar a dimensiones exactas implicó estudiar a escala cada una de las fotografías con las que contábamos, tomando como eje medidas estándares como la de un ser humano, un escalón o un pedazo de piso de parquet, entre otras.
* Investigar los materiales utilizados en la realización original, identificarlos, averiguar cuáles de ellos aún se siguen fabricando, cuáles permitían reconstruir la materialidad y cuáles no. A todo eso se sumó la necesidad de ver cuáles cumplen las normas de seguridad vigentes, ya que hoy todos deben ser ignífugos y no tóxicos. Para lograrlo se realizó un trabajo de campo con especialistas de cada área, se visitaron mercados de segunda mano y se tomó contacto con las empresas que producían estos materiales en los años sesenta. Este trabajo posibilitó que cada uno de los materiales que se usaron para construir *La Menesunda según Marta Minujín* fuesen materiales originales o existentes en la época.

En los últimos cincuenta años, se fueron incrementando las medidas de seguridad preventivas en los Museos. Esto implicó un trabajo de adaptación de algunos aspectos, que tuvieron que adecuarse a los requerimientos actuales, sin por ello alterar la estética ni la atmósfera de la obra de 1965. Por esta razón, la estructura exterior fue diseñada y producida pensando en tres factores que se desprenden de la problemática de realizar esta obra en la actualidad:

* Durabilidad: *La Menesunda* de 1965 se construyó sin considerar su perdurabilidad; la exhibición estuvo abierta al público durante quince días y luego fue desarmada, mientras que *La Menesunda según Marta Minujín* se podrá visitar a lo largo de cinco meses. Este cambio en la duración de la exhibición implicó una modificación en la construcción de la estructura externa, en busca de mayor solidez, que en esta oportunidad fue proyectada por un equipo de arquitectos y no sólo por los artistas.
* Transportabilidad: dada la posible itinerancia de la obra, su estructura fue concebida teniendo en cuenta que debe poder desarmarse, embalarse y volver a instalarse con cierta facilidad. Cada ambiente se construyó de manera independiente y modular, e incluso uno de ellos, la *cabeza de mujer,* se separa en dos para evitar daños en el traslado.
* Seguridad: considerando las reglamentaciones de seguridad vigentes, se colocaron puertas de escape y cámaras de monitoreo para preservar la seguridad del espectador en todo momento. Estos dispositivos están ocultos o disimulados para no alterar la experiencia.
* Accesibilidad: las características constructivas de la obra constituyen un impedimento para el público que la visita: restricciones de acceso para personas mayores y con dificultades para caminar, tanto como para niños menores de 16 años sin un adulto que los acompañe. Para un museo público del siglo XXI, este tipo de restricciones representa un problema que en 1965 no tuvo ningún tipo de consideración. Ante esta dificultad, se diseñó como alternativa una pequeña sala de documentación de fácil acceso, que reúne material histórico de la obra original y su repercusión mediática, como también documentación actual de la reconstrucción a través de fotografías y maquetas.

**Cada ambiente presentó problemáticas particulares:**

**- Entrada**

La reconstrucción abarcó incluso la zona previa a la entrada de la obra, dado que se reconstruyó la antesala original de ingreso a *La Menesunda* de 1965, replicando las paredes del ITDT, una de ellas en diagonal y la otra recta, para que los visitantes queden dispuestos en una fila idéntica a la original.

Allí, los visitantes eran recibidos por un cartel de acrílico transparente con un texto que en las fotografías resultaba ilegible. Luego de obtener la redigitalización del video de Leopoldo Maler, realizada por la Tate Modern, se pudo constatar que en el texto del cartel se leía el título de la exhibición y los nombres de los autores de la obra y sus colaboradores. Ese cartel se reprodujo de manera exacta.

También se reprodujeron los carteles que guiaban el recorrido de los visitantes a lo largo de diferentes instancias. Los originales estaban confeccionados en enchapado de madera y *Letraset*, material que, según su principal distribuidor en la Argentina, la tienda de productos de arte Villalba, dejó de fabricarse hace años. Para reemplazarlo se usó vinilo mate, que emula la textura del material original, y se copiaron las tipografías.

**- Túnel de Neón**

El túnel de neón es el primer ambiente al que se enfrenta el público desde la entrada. Para reconstruirlo, se buscó identificar en los videos las formas, los colores y los motivos de los tubos, así como la secuencia de encendido y apagado de todo el sistema.

Dentro del túnel se pueden escuchar sonidos de la calle Lavalle, especialmente creados para la obra por un productor de sonido, que utilizó distintas herramientas de edición para lograr una textura similar a la de las grabaciones de la época.

También hubo que producir los carteles lumínicos de acrílico que se encontraban a la izquierda del túnel, para lo cual se siguieron los patrones que se observan en los archivos fotográficos, ya que este tipo de carteles dejaron de fabricarse y no se consiguen en mercados de segunda mano.

**- Túnel de TV**

El siguiente ambiente al que ingresa el visitante es el túnel de TV, cuya planta fue especialmente difícil de definir, dado que no existen registros completos del original. Se dedujo a partir de su relación con el resto de la estructura arquitectónica y con los espacios contiguos y gracias al minucioso estudio y cálculo de Manzone y Peña, de acuerdo con las medidas de los televisores y los tablones de madera que componen el piso.

Los televisores originales habían sido un canje con la marca DuMont, que fabricó televisores en la Argentina sólo durante un breve período. Ante la imposibilidad de obtener los mismos en mercados de segunda mano y la dificultad de encontrar tecnologías prácticamente obsoletas en buen estado, se utilizaron modelos de televisores de los años sesenta, aunque fuesen de distintas marcas y tamaños. Al cierre de esta publicación, los televisores están siendo probados para verificar su funcionamiento durante un tiempo prolongado. En estos aparatos se reproducirán programas y publicidades de la televisión de aire de la época, pertenecientes al Archivo General de La Nación.

**- Dormitorio**

Todos los elementos de esta sala —mueble combinado, ventilador, decoraciones de las paredes, manta escocesa, diarios— son de época y fueron comprados en sitios de Internet o en mercados de pulgas y antigüedades de la ciudad de Buenos Aires, salvo el velador de madera que fue hecho a medida por un equipo de realizadores convocados para reproducir algunos de los objetos.

El vano de la puerta de salida de este ambiente era muy bajo; en los videos se observa que cuando la gente sale se golpea la frente contra el marco. Se decidió mantener la altura original pese a los inconvenientes que pueda presentar para el público. Este detalle fue discutido por los equipos y la artista.

A su vez, se puso especial énfasis en la selección de la pareja, ya que es un componente fundamental de este espacio. A partir de imágenes de archivo se buscaron actores que se adecuaran a la estética de la época, que comprendieran lo que implica su participación y se comprometieran con la importancia de su rol en la reconstrucción histórica de la obra. Se presentaron aproximadamente mil candidatos, de los cuales se hizo una preselección. Finalmente, los cuarenta seleccionados fueron entrevistados por el equipo de Curaduría. Se seleccionaron ocho actores y performers con experiencia en trabajo corporal, dada la dificultad que implica permanecer cuatro horas casi inmóvil en una cama. Por esta razón se armaron turnos de cuatro horas, y una rotación entre días de semana y fines de semana. En la obra original sólo había dos parejas.

**- Cabeza de mujer**

Minujín hizo especial hincapié en lograr reproducir cada detalle de los gestos y proporciones de la cabeza original. Para lograrlo se trabajó con realizadores que, con las imágenes del registro y la participación activa de la artista, modelaron la cabeza en una primera versión en Telgopor y luego en arcilla. A través de un examen minucioso de las fotografías del interior, se descubrió que había un orificio en el ojo izquierdo, que Minujín había mencionado pero que no había aparecido en registros previos, por el cual se podía mirar hacia afuera. Quienes lo descubrían podían ver la cara de la mujer reflejada en un espejo.

*La Menesunda* de 1965 contaba con el auspicio de la empresa de cosméticos Miss Ylang, que fue adquirida por una multinacional y finalmente desapareció del mercado. Por lo cual, todo el *packaging* que, junto con esponjas, algodones y elementos de maquillaje, recubre el interior de la cabeza fue realizado por un equipo de diseñadores gráficos que trabajó en la reconstrucción de la marca con sus iso-logotipos originales, gracias a las referencias encontradas: algunas publicidades y unos pocos productos de maquillaje comprados en mercados de antigüedades. La gráfica fue reproducida en todas las cajas y envases de acuerdo con los formatos, tamaños y colores observados en los registros fotográficos.

Por pedido expreso de la artista, para el *casting* de la maquilladora y la masajista que interactúan con el público ofreciendo sus servicios, se buscaron personas que reunieran los siguientes requisitos: que fuesen profesionales del oficio, que tuviesen un parecido físico con la maquilladora y la masajista originales —la maquilladora debía tener el pelo teñido de rubio y la masajista debía ser provocadora—, ya que la apariencia de ambas estaba vinculada a la estética *camp* de dicho espacio.

Finalmente, se realizó una selección de boleros populares de la época, basada en el libro *De corazón a corazón*, de Ricardo Risetti, y en testimonios orales.

**- Canasto giratorio**

El canasto original había sido pensado para que girase en forma autónoma con un motor, pero, según el relato de Minujín, cada vez que lo prendían se cortaba la luz del Instituto. Por ese motivo, decidieron que fuera accionado manualmente por los visitantes. Este dato fue utilizado para definir cómo estaba construido y cómo era el sistema de rotación.

La búsqueda de los plásticos utilizados para su recubrimiento contó con la asistencia del conservador del Museo Pino Monkes, ya que esta clase de materiales ha cambiado mucho en las últimas décadas. Se concluyó que se trataba de lona de pvc de color azul, rojo, verde, amarillo y negro.

**- Intestinos**

Este espacio fue uno de los más complicados de reproducir, debido a su complejidad constructiva, su forma espiralada, las pendientes del techo, así como la escasa documentación existente. Nuevamente, la participación de Minujín fue esencial para lograr una planta final.

Para la producción de los "intestinos", que recubren el interior, se convocó a un equipo de realizadores. Se fabricaron 250 metros de tubos de polietileno, se rellenaron con aserrín y se pintaron, según las indicaciones de la artista, de color “rosa intestino”. Dentro de este espacio se oye el sonido viscoso de intestinos moviéndose, realizado especialmente por un productor de sonido.

Al final del recorrido de este espacio, después de sacar la cabeza por un orificio, el visitante puede ver imágenes de la película *A summer with Monica*, de Ingmar Bergman, que originalmente se proyectaban sobre una de las paredes de la sala y que, en este caso, se proyectarán sobre una pantalla. Todo este ambiente estará recubierto por una estructura que impedirá que el visitante vea el resto del laberinto, tal como sucedía con la obra original.

**- Ciénaga**

Este espacio es un pasillo de piso blando y paredes recubiertas con copos de goma espuma, cuya longitud implicó largas discusiones y planteos sobre su relación con el resto de la estructura. Sin embargo, la mayor complejidad consistió en generar el tono lumínico del interior del espacio para emular la precaria iluminación de la obra original, utilizando polietileno transparente, acetatos y celofanes de colores verdes y azules.

Algunas notas de prensa de la época mencionaban la existencia de pequeños agujeros a través de los cuales el visitante podía mirar hacia afuera, pero no encontramos registro fotográfico alguno. Tiempo después de iniciada la investigación apareció una fotografía de prensa que mostraba esas mirillas y unos carteles con la leyenda "Mirar", desde las cuales, de acuerdo con su disposición en el plano, se podía observar la cabeza de mujer. Estas mirillas también estarán presentes en la reconstrucción.

**- Teléfono**

Este espacio planteó la mayor complejidad tecnológica de la obra, ya que la puerta sólo se abre cuando el visitante oprime el número correcto (y secreto) que activa el dispositivo. Aquí se escucha a la operadora del 113 que repite la hora en tiempo real: se trata de una grabación de audio de la empresa telefónica actual. Es decir, no se oirá a la operadora que daba la hora en 1965, pues la grabación se cambió en el año 1981 y ningún archivo de la ciudad tiene los registros de voz de quien atendía en la obra original.

El ambiente está invadido por un fuerte olor a consultorio de dentista, originalmente producido por una sustancia química llamada “creosota”, que ya no se vende al público. El laboratorio Firmenich Argentina, a cargo de Bernardo Conti, produjo un aroma similar a base de clavo de olor, pero aún no se ha llegado a la versión final. Al cierre de este texto, el equipo de producción junto con el laboratorio sigue investigando y ensayando distintas opciones.

**- Heladera**

Para la reproducción de este espacio se identificó la marca y el modelo exactos de las puertas de heladera ubicadas al ingreso y a la salida de este ambiente: la Siam 100. Luego de una búsqueda exhaustiva se consiguieron dos heladeras Siam 100 en un sorprendente estado de conservación. En las fotos de registro se observa que las puertas se cerraban solas con el agregado de un pequeño resorte, sistema que se reproducirá en la instalación.

La sensación de frío se ve enfatizada por la temperatura bajo cero y el sonido de vientos gélidos, también producidos para la obra.

**- Bosque de formas y texturas**

Este es el espacio menos documentado de *La Menesunda* de 1965: no existen registros fotográficos y sólo hay una secuencia de unos pocos segundos de video. Se trata de un ambiente de cuyo techo penden bolsas de formas distintas, rellenas de copos de goma espuma y recubiertas con material de diversas texturas. Minujín confeccionó una lista de texturas: lija, corderito, tela de forro de abrigo, arpillera, hilo sisal, trapo de piso, pasto sintético, cuero, satén, metal. Se realizó una búsqueda de los materiales utilizados para lograrlas y se crearon los revestimientos para estas formas.  En uno de los videos también se observó que una de las formas, que aparenta ser un colchón recubierto con una lona rayada de aproximadamente 3,50 x 0,45 cm, no pende del techo, sino que está sujeta al techo por sus extremos. Esta forma fue creada por un realizador.

**- Habitación octogonal de espejos**

Para determinar el tamaño del octógono, el equipo constructor realizó un estudio detallado de las imágenes de archivo con el fin de analizar las medidas de los objetos reconocibles, como las tablas del techo y los listones del piso de madera de caldén. Utilizando estas dimensiones como módulos de referencia, se calcularon las medidas de los espejos, el ancho de la cabina y la distancia que las separa.

Para la cabina acrílica ubicada en el centro del espacio se produjo el olor a frito característico de las calles del centro porteño, que en la obra original emanaba de una sartén con aceite quemado, que hoy, por razones de seguridad, se generará en forma de “fragancia”.

También se estudiaron con detenimiento los videos para determinar el sistema de funcionamiento de la cabina, el encendido de los ventiladores y el cambio de luz blanca a luz negra que se activan cuando ingresa el visitante.

Se rastrearon y compraron ventiladores de la misma marca y modelo que los que se utilizaron en 1965: Siam Aire. También se fabricó el papel picado circular igual al el que se utilizó en *La Menesunda* original.

**Algunos interrogantes curatoriales**

Durante el proceso curatorial del proyecto surgieron diferentes interrogantes: algunos generales, que suelen plantearse al afrontar cualquier tipo de reconstrucción histórica, y otros específicos, relacionados directamente con *La Menesunda*.

Entre los interrogantes de carácter general, el primero que se planteó fue cómo recuperar en la actualidad el conjunto de relaciones materiales, sensoriales y simbólicas que hicieron posible la existencia de *La Menesunda* en 1965, sin caer en un ejercicio arqueológico de mera reconstrucción objetual, vacía de toda significación.

En estrecha vinculación con este primer problema surgió la pregunta por lo que podría diluirse o potenciarse al recuperar una experiencia propuesta hace 50 años. Por un lado, *La Menesunda* fue una obra polémica y novedosa para un público general y una experiencia de ruptura respecto de los lenguajes visuales de la década. Estas características la transformaron en una obra central del imaginario cultural argentino, que se fue cargando de múltiples significaciones y relecturas durante medio siglo. Su reconstrucción carece de las mismas características de novedad, polémica y ruptura, fundamentales en la potencia que generó la obra en quienes la en 1965. Esta diferencia propone una nueva experiencia que, antes de su inauguración, es imposible comprender cabalmente, pero que podría licuar la carga legendaria depositada en la obra original.

Por otro lado, esta reconstrucción realizada en 2015 invita a hacer nuevas lecturas del pasado, pero también despierta nuevas reflexiones y sensaciones en un contexto contemporáneo. Una de ellas está relacionada con el protagonismo del cuerpo, central en las rupturas estéticas de los 60, que se vincula con el acercamiento del arte a la vida, la liberación sexual o la violencia política, entre otros. En *La Menesunda*, el cuerpo del espectador es un elemento central de la pieza: sube y baja escaleras, se agacha, se estira, se marea en un canasto giratorio, pisa una ciénaga y se hunde, es rozado por diversas texturas para terminar proyectándose infinitamente en los espejos de un octógono. Se trata de un recorrido plagado de posibilidades de contacto con los materiales —trapos de piso y arpillera, pieles falsas, plásticos, cueros, telas y papeles—, que pone al tacto en primer plano. Es una situación poco usual en el campo artístico, por lo que cobra nuevas dimensiones en un contexto en el cual el contacto físico se ve cada vez más desplazado por la asepsia y el miedo al contagio. El ámbito de lo tocable se convierte, así, en algo poco deseable, sobre el cual, sin embargo, *La Menesunda* avanza enérgicamente.

En la actualidad, el uso de las tecnologías digitales está modificando las experiencias corporales: las relaciones sociales se entretejen dentro de mundos cibernéticos e hipervinculados. Así, *La Menesunda* traza una línea entre dos momentos singulares del cuerpo. Recupera una  forma de percibir con todos nuestros sentidos, a la vez que nos permite reflexionar sobre la paulatina pérdida de lo físico en nuestras experiencias actuales, en favor de un predominio de lo visual y lo virtual.

Entre los desafíos específicos, el primero que surgió, incluso antes de tomar la decisión de realizar el proyecto, fue proponer la reconstrucción de una obra colaborativa con la presencia de uno solo de sus autores. La ausencia de Rubén Santantonín (1919-1969) constituyó un dilema central que ponía en cuestión la posibilidad misma de llevar a cabo el proyecto. Si bien la presencia de Santantonín en la versión de 1965 fue palpable durante todo el proceso de investigación, ya que sus reflexiones en torno al arte se trasladaron en forma directa a la obra, decidimos transformar esta disyuntiva en una oportunidad para trabajar en un proyecto de reconstrucción histórica con una artista viva, una de las más grandes agitadoras de la vanguardia artística argentina. La posibilidad de contar con la presencia de Minujín en cada paso del proceso se manifiesta como una oportunidad única y es, además, garante de su fidelidad histórica.  Preocupados por comunicar muy claramente la ausencia del aporte presencial de Santantonín en la versión actual así como la presencia de Minujín, fundamental para finalizar muchos detalles no documentados,  llegamos a la proposición de nombrar a este proyecto de reconstrucción *La Menesunda según Marta Minujín*.

1. Los autores ocupan los siguientes cargos en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires:

   Javier Villa, Curador de Arte Contemporáneo

   Sofía Dourron, Asistente Curatorial

   Iván Rosler, Jefe de Diseño y Producción de Exposiciones

   Almendra Vilela, Coordinadora de Producción

   Agustina Vizcarra, Asistente de Producción [↑](#footnote-ref-1)