

MULHERES NA HISTÓRIA

Inovações de gênero
entre
o público e o
privado

Organização: Cláudia de Oliveira



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



PPGAV

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES VISUAIS
(Especialização em
Educação em
Arte)



Comitê científico:

Ana Claudia Suriane da Silva (University College of London)

Beatriz Resende (UFRJ)

Carla Rodrigues (UFRJ)

Filipa Lowndes Vicente (Universidade Nova de Lisboa/PT)

Glória Cortés Aliaga (Museu Nacional de Bellas Artes/Santiago/Chile)

Heloisa Buarque de Holanda (UFRJ)

Janine Gomes da Silva (UFSC)

Maria da Conceição Francisca Pires (UNIRIO)

Maria Lucia Bueno Ramos (UFJF)

Mary Garcia Castro (UFBA/UFRJ)

Monica Pimenta Velloso (FCRB)

Paula Guerra (Universidade do Porto/PT)

Rita Machado (UEA)

Comitê organizador:

Adriana Bandeira (UFRJ)

Gabriela Mazotti Lima (UFRJ)

Júlia Calvet (UFRJ)

Júlia de Almeida Mello (UFRJ)

Sarah Luna Borges (UFRJ)

Textos são de total direito e responsabilidade dos autores.
Este trabalho editorial é de total direito e responsabilidade da Editora Literar.

Coordenação editorial: Luciana Cunha
Organização: Cláudia de Oliveira
Revisão: Luciana Cunha e Nathália von Arcosy
Diagramação: Diogo Lima
Design da capa: Diogo Lima

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil

M922

Vários autores

Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado | vários autores

Petrópolis: Editora Literar, 2020.

x p. 21 cm.

ISBN: 978-65-86662-11-5

1. Coletânea 2. Artigos 3. Arte 4. Literatura 5. Filosofia 6. Sociologia
7. Política

CDD: B869.8

Índice para catálogo sistemático:

1.Coletânea: B869.8

Editora Literar
Petrópolis/RJ
contato@editoraliterar.com.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
MULHERES ARTISTAS.....	25
Uma visita às quadristas Ana Cardoso, Dika Araújo e Flávia Borges	27
Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín	48
Maria nos trópicos. A produção de Maria Martins nas Bienais de São Paulo	67
Outros olhares sobre o feminino: a representação da subjetividade na obra de Nicota Bayeux	90
MULHERES LETRADAS	113
O percurso criativo de Carolina Maria de Jesus. Porto final: literatura.....	114
Os ecos de uma voz feminina oitocentista: Maria Graham e a escrita (...)	133
“Uma infinidade de pequenas brechas”	154
Lar violento lar: contos nada singelos de Julia Lopes de Almeida.....	172
MULHERES MILITANTES.....	195
A escuta é a Mulher, a palavra é a anciã	197
A oralidade de mulheres indígenas em situação urbana ..	197
Gênero e engajamento na resistência: mulheres de esquerda no período da Ditadura Militar no Brasil.....	221
Das camadas de uma construção: mulheres e organização política nas greves do ABC paulista.....	243
Gordas militantes: gênero, política e transgressão em Fernanda Magalhães e Brenda Oelbaum.....	268
Escrita Feminista, por uma escrita viva e que nos mantenha vivas	285
“Vou aprender a ler pra ensinar os meus camaradas!” ...	304

Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín

Georgina G. Gluzman

Resumo

Neste trabalho, proponho uma abordagem, guiada pelo pensamento feminista, a uma seleção de obras da artista argentina Marta Minujín, produzidas nas décadas de 1960 e 1970. Os vínculos da artista com o feminismo e as questões de gênero têm recebido pouca atenção de pesquisadores que estudou sua produção. A partir de um estudo aprofundado de documentos existentes, como catálogos de exposições e documentos pessoais, pretendo dar uma contribuição inicial à problemática relação estabelecida por uma das artistas argentinas mais reconhecidas internacionalmente com as ideias dos movimentos de libertação das mulheres que enquadram suas primeiras décadas de trabalho.

Abstract

In this work, I propose an approach, based on feminist criticism, to a selection of works by Argentine artist Marta Minujín produced in the 1960s and 1970s. The artist's links with feminism and questions of gender have received little attention from researchers who have studied her production. From a thorough study of existing documents, such as catalogs and personal documents, I aspire to provide an initial contribution to the problematic relationship established by one of the most internationally recognized Argentine artists with ideas of the women's liberation movements, which frame her first decades of work.

Introducción

Ampliamente considerada como una de las artistas más influyentes y célebres de Argentina, la carrera de la artista argentina Marta Minujín (1941) abarca seis décadas de experimentación continua con los límites del arte, de compromiso con la interacción con el público y de la redefinición de lo que es un artista. Durante las décadas de 1960 y 1970, Minujín (1941) vivió entre Argentina, Francia y Estados Unidos. Gracias a estos viajes e interacciones permanentes, Minujín sin dudas tiene un sitio ganado en la historia del arte feminista más “canónica”, la de los Estados Unidos, pues está incluida en una de las obras más célebres y reproducidas de ese movimiento artístico: *Some Living American Artists/Last Supper*, de Mary Beth Edelson (1933)¹.

En este collage, luego reproducido en diferentes ediciones, Edelson propuso la identificación de ciertas artistas visuales con Cristo, representado por la pintora Georgia O’Keeffe (1887-1986), y sus Apóstoles. Además del elemento decididamente subversivo en el terreno religioso, dado por la feminización de los personajes masculinos, Edelson realizaba una acción que atenta contra los valores establecidos del arte canónico: la artista se apropiaba de una “obra maestra” del Alto Renacimiento sin más recursos que una impresión comercial, fotografías, pegamento y tinta. El marco sumaba las caras de ochenta y dos mujeres artistas a las trece figuras principales. Entre ellas está, en el borde inferior del lado derecho, la fotografía de una joven Minujín.

Las imágenes del marco de *Some Living American Artists/Last Supper* fueron solicitadas a las artistas por Edelson (2002,

p. 32e). Se trataba de mujeres artistas con cuya obra esta familiarizada y que conocía por su asociación a diversos grupos feministas. Sin embargo, los vínculos de Minujín con estas formaciones de mujeres artistas y críticas han permanecido en el olvido. El material conservado en el archivo personal de la artista, organizado por la Fundación Espigas por un grupo de trabajo que integré durante tres años, revela un número significativo de cruces, lecturas y afinidades con el movimiento feminista. A partir de estas primeras pistas, este texto se propone observar bajo este prisma algunas producciones de Marta Minujín de las décadas de 1960 y 1970, cuando su interés por el feminismo parece haber sido más profundo y permanente.

El cuerpo en escena

En *!Women Art Revolution*, documental sobre la escena estadounidense de arte feminista, Lynn Hershman Leeson (1941) ha afirmado: “La conciencia surgió de adentro hacia afuera. Los traumas se disolvieron a través de los poros de la piel y el cuerpo se convirtió en la política del cuerpo”. Esta hipótesis sobre la centralidad del cuerpo para las mujeres artistas también ha sido explorada por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (2017), en el contexto de la investigación para la muestra pionera *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. La noción del “cuerpo político” elaborada por Fajardo-Hill y Giunta da cuenta de cómo las artistas latinoamericanas exploraron su situación en el mundo mediante un giro radical en la “iconografía del cuerpo” (2017, p. 17). Los sistemas de control y disciplina del cuerpo, particularmente del femenino, fueron analizados y deconstruidos por artistas en diversos medios desde la tumultuosa década de 1960.

El cuerpo fue explorado, redescubierto y a menudo disfrutado, mientras que también fue torturado y desaparecido violentamente por los diversos regímenes autoritarios que desangraron América Latina. La idea del “cuerpo político” se refiere no solo a la relación entre el cuerpo y los acontecimientos políticos, sino también a los significados sociales del cuerpo. El cuerpo femenino, que en la historia del arte se había abordado desde una visión externa y marcadamente patriarcal, estaba al servicio del deseo masculino (BERGER, 1973). Las artistas de la década de 1960 pusieron ese cuerpo, a menudo mediante el uso de su propia corporalidad, en movimiento y en tensión. El cuerpo (femenino) uniforme de las artes visuales, mantenido por la tradición, explotó en miles de fragmentos que asumieron significados radicalmente diferentes a los acostumbrados.

Es necesario señalar que los señalamientos o comentarios de género advertidos en la obra de diversas artistas latinoamericanas por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill no siempre fueron reconocidos o enunciados explícitamente por las creadoras, con la excepción de las mujeres activas en la escena mexicana y del caso de algunas de las artistas de origen latinoamericano trabajando en contextos como el estadounidense (2017, p. 18-19).

Esta necesaria lectura a contrapelo se complejiza en el ejemplo de Minujín. Es importante subrayar que la artista ha declarado en muchísimas oportunidades que nunca ha sido feminista, que jamás había sentido la necesidad de ondear ninguna bandera y que había nacido libre, a diferencia de otras mujeres artistas que eligieron (erróneamente, en su opinión) comentar visualmente sobre su género y sus condiciones de trabajo (Páez, 2008). Mientras *Radical Women* era presentada en el Hammer

Museum de Los Ángeles, Minujín declaraba:

A los 10 [años], que yo iba a una escuela acá del Estado a cuatro cuadras, como que en quinto grado se me iluminó la cabeza y un día dije: soy artista plástica y soy Van Gogh. No sé, había agarrado un libro que había encontrado de Van Gogh. Soy Van Gogh y mujer. Y de hecho nunca tuve problemas por ser mujer ni en Estados Unidos ni en París porque en un momento en que las mujeres eran rechazadas por los museos yo no tenía ningún problema porque el producto que yo creaba no tenía sexo. Si sos un gran artista no se nota quién lo hace, ¿viste? Pero la mayoría de las mujeres artistas, que ahora están de moda y hay millones y exponen solas, hay cien mujeres ahora en Los Ángeles exponiendo, entre las cuales también estoy yo, pero hacen cosas con su cuerpo, o con su vida o con su maternidad pero yo no. Todo esto lo puede haber hecho un hombre, una mujer, el “Partenón” [de libros] también. (Novaresio, 2017)

A comienzos del siglo XXI, Minujín se desmarcaba explícitamente de cualquier indagación en torno a la sexualidad y el cuerpo. Sus referentes son invariablemente varones: Van Gogh, Dalí, Picasso. Y, sin embargo, sus obras dan cuenta de malestares, de subversiones al orden y de relocalizaciones de sentido en torno al género. No es que sus creaciones “ilustren” teorías feministas, sino que se hacen eco de cuestiones intelectuales en debate desde mediados del siglo XX. Sus obras también, en cierta medida, ayudaron a instalar con la fuerza de la imagen y de la vivencia cuestiones asociadas con la sexualidad y el cuerpo.

A fines de la década de 1970, en conversación con las artistas Marie Louise Alemann (1927-2015) y Narcisa Hirsch (1928), Minujín explicaba: “Recién desde la segunda mitad del siglo XX, desde comienzos del 50, la mujer se expresa como

mujer” (*La Opinión de la Mujer*, 1979, p. 2). En esta entrevista, la artista expresaba con mucha menos certeza su discurso en torno al arte como práctica sin sexo, al talento como fuerza que se abre camino más allá de las restricciones sociales y al rol de las mujeres en el arte: “La mujer tiene que confiar mucho en su talento. Todavía en muchos lugares se mira el arte femenino con desprecio”. A continuación, agregaba:

La sensibilidad artística va a cambiar. Se va a enriquecer. Es que la mujer es totalmente diferente. Con su aporte el arte se va a modificar. La historia del arte será distinta. Todas las historias van a cambiar. Es como una nueva corriente que ingresará: una corriente de aire fresco. Las mujeres a veces son aburridas por todo lo doméstico que tienen adentro. Ahora que se asumen como seres humanos, son mucho más interesantes. Ya no se sienten obligad[a]s a hacer todo lo que les enseñaron.

Es posible que la artista haya asistido a la *Conference of Women in the Visual Arts*, llevada a cabo en la Corcoran Gallery de Washington D.C. en abril de 1972, pues el programa de este evento se halla entre sus papeles personales. Allí, entre muchas otras mujeres, brindaron charlas la historiadora del arte Linda Nochlin (1931-1917), la artista feminista Judy Chicago (1939) y la célebre pintora Alice Neel (1900-1984). Las cartas de Carolee Schneemann (1939-2019) y Suzanne Lacy (1945) a Marta Minujín contribuyen a reconstruir los vínculos con el arte feminista estadounidense a partir de la década de 1970. Sin embargo, esta conciencia de estar en el mundo como mujer se desarrolló mucho antes, seguramente vinculada a su interés por lecturas francesas como Simone de Beauvoir, de amplia circulación en el medio argentino.

Primera escena: París, 1963

En 1961, la joven Marta Minujín se trasladó a París, donde vivió con algunas interrupciones hasta el año 1964. En el plano político, estos años estuvieron marcados por el golpe de estado en la Argentina el día 29 de marzo de 1962, parte de una larga serie de ataques contra el orden constitucional. Minujín se hizo eco de esos conflictos con *Cementerio para los militares*, presentada en Buenos Aires en 1962, donde combinaba colchones, escopetas, vestimenta militar y el sonido de una marcha de fondo (Barnitz, 1966, p. 37).

En París, alejada de estos conflictos, Minujín se termina de inventar como artista vanguardista. Durante su primera estadía, participó de la muestra *30 Argentines de la nouvelle génération* en la *Galerie Creuze*. Dos años después, con ocasión de otra exposición dedicada al arte argentino en esa ciudad, Simone Frigerio se lamentaba de que la obra de Minujín, “la joven ‘beatle’ del arte argentino” (1964, p. 89), no hubiera sido incluida en la selección. La imagen transmitida responde a una cuidadosa presentación de sí de la artista. Sus diarios de la época, recientemente publicados, dan cuenta de ello: “hacerme ver mucho (...) al mismo tiempo hay que exponer y hacer publicidad de una misma, mostrar la obra y la persona” (Minujín, 2018, p. 21).

La ropa y el maquillaje, lejos de ser una cuestión banal, formaba parte de esta invención. En 1962, por ejemplo, Minujín escribía: “Me gasté un montón de plata en un traje de locura, con galones dorados, de gran lujo...” (2018, p. 82). La articulación entre ser mujer y también ser artista transcurría también por esos caminos, como ha estudiado Amelia Jones (1995) para

el caso del artista varón. A fines de 1963, Minujín, angustiada ante la vuelta a la Argentina, escribía:

El domingo fue el cierre de la exposición cubana. Fue genial, con todos los latinoamericanos cantando y yo bailando en el centro una zamba horrible que inventé para la ocasión, con mis botas de taco alto, la pollera de cuero y el pulóver violeta. Se me conoce más como personaje que como artista. (Minujín, 2018, p. 156)

Las obras que ponen en el centro de la escena el cuerpo activado han constituido una de las marcas distintivas de la carrera de Minujín desde sus inicios. A comienzos de la década, comenzó a trabajar con colchones usados, que luego serían reemplazados por “falsos” colchones: piezas tridimensionales de tela rellenas con gomaespuma. La artista ha explicado la metáfora que, aunque simple, no dejaba de ser sorprendente: el colchón remite a la intimidad, a la cotidianidad y al placer. El trabajo sobre este material supone una celebración del sexo, el descanso, la corporalidad y el tiempo de la vida.

Como ha señalado María José Herrera, “En *Eróticos en technicolor* los distintos volúmenes blandos, orgánicos, se anudan, interpenetran, en alusión a dos cuerpos durante un acto sexual. La provocación del tema se veía intensificada en el título con la inclusión del término *technicolor*: como en las películas de entonces, el *technicolor* ofrecía fidelidad a la realidad” (2011, p. 1164)². Los volúmenes blandos invitaban a los espectadores a entrar en un contacto sensual con la obra, alejándose del ideal ilustrado de la mirada sin cuerpo.

En París, junto a Mark Brusse (1937), diseñó *La chambre d'amour*, destinada a una exposición itinerante en Japón en

1964: *Art contemporain français – Le labyrinthe de la ville à la chambre d’amour*³. Los dos artistas concibieron un espacio que invitaba al espectador a dormir, a soñar y a amar. La estructura era habitable y convocaba a los espectadores a penetrarla a través de las aberturas, que hacían pensar en genitales femeninos que se abrían.

La entrada, plena de referencias corporales, movilizaba cuerpos y sensibilidades nuevos. Las referencias vaginales marcaron la producción de muchas artistas del período, particularmente a partir de la década de 1970. Minujín se presenta como una pionera en la indagación de este tema. Pero, además, la autoría conjunta de una “habitación para amar” dispara contra la sexualización femenina típica del esquema tradicional en el campo del arte. Aquí, Brusse y Minujín colaboran en una producción de marcado carácter erótica, subvirtiendo los modelos de musa mujer/artista varón y de artista varón sexualizado/artista mujer casta.

Con *¡Revuélquese y viva!*, de 1964, una construcción habitable cubierta de colchones multicolores que invitaba al público a desplegar sus capacidades lúdicas y corporales, Minujín obtuvo el Premio Nacional del Instituto Di Tella. La obra suponía una continuación de sus búsquedas: elementos blandos que invitaban a una apropiación de la obra por parte de los espectadores. El verbo “revolcar” del título aludía al juego y también al acto sexual. De este modo, la artista marcaba un campo sexual e invitaba a los espectadores a sumarse a la propuesta.

Segunda escena: Buenos Aires, 1965

La Menesunda, ideada juntamente con Rubén Santantonín (1919-1969) y producida por un equipo que incluyó a Pablo Suárez (1936-2007) y David Lamelas (1946), fue un parteaguas en la carrera de Minujín. Realizada en el Instituto Di Tella, *La Menesunda* fue un acontecimiento mítico: un recorrido multisensorial que consolidó las ideas de escándalo y locura con las que los medios de comunicación masiva caracterizaban las actividades del Instituto (Giunta, 1999, p. 236).

En *La menesunda* confluyeron intereses de ambos artistas. La idea de que los espectadores entraran en un espacio en el que participaban de distintas situaciones se conectaba con ciertos intereses filosóficos, fenomenológicos y existencialistas, muy explorados por Santantonín. Marta Minujin aportó muchos aspectos a menudo considerados “pop” o “lúdicos” a esta pieza. En esta oportunidad, me interesa ir más allá de esta calificación siempre y analizar dos de los espacios propuestos por la dupla de artistas, pero que dejan ver la centralidad del cuerpo femenino y de los roles sociales impuestos a las mujeres.

Al ingresar a la cabeza femenina de *La menesunda*, los visitantes se hallaban rodeados de maquillajes de la marca *Miss Ylang*. Allí, elegantes especialistas en belleza aplicaban maquillaje y daban masajes a los visitantes durante ocho horas diarias (Barnitz, 1966, p. 38). La enorme cavidad, con sus colores pasteles, contenía los símbolos de un eterno femenino grácil y relajado (Fig. 1).



FIG 1 – Marta Minujín y Rubén Santantonín, *La menesunda*, 1965: la cabeza femenina.

El tema del maquillaje fue un problema abordado por un gran número de artistas mujeres, particularmente durante la década siguiente. Al tiempo que llamaba la atención sobre la construcción, lo sintético, del cuerpo femenino, el espacio de la cabeza femenina era activado por el trabajo de dos maquilladoras profesionales, entregadas durante largas horas al demandante trabajo físico del maquillaje.

El otro elemento importante para mi análisis es el punto del recorrido donde los espectadores entraban a un dormitorio

y se encontraban con una pareja en la cama. Los medios periodísticos se hicieron eco de esta escena de “la intimidad”: “[los espectadores] irrumpen en la habitación de una pareja, en donde el hombre semidesnudo se halla acostado, mientras la mujer, en camisón, teje” (*Crónica*, 1965, p. 4). Como en *La chambre d’amour* y *¡Revuélquese y viva!*, Minujín quebraba con las expectativas en torno a la relación entre mujer, arte y sexualidad.

Tercera escena: Estados Unidos/Argentina, 1973/1974

La década de 1970 trajo nuevos caminos de trabajo para la artista. Con la serie de pinturas eróticas *Frozen Sex*, Minujín indagaría el cruce de la sexualidad con la mediatización de las pulsiones propia de la industria pornográfica, al momento en pleno desarrollo. Las obras, ha explicado Francisco Lemus (2018), fueron hechas en Washington D.C., donde la artista vivía en aquel momento. Allí, se nutrió de la imaginería pornográfica e “hizo una etnografía del placer: concurrió a cines porno, cabarets, sex shops y fiestas donde la liberación sexual marcaba el ritmo de la vida moderna” (Lemus, 2018). La fascinación por la sexualidad mercantilizada se hacía sentir ya en sus años parisinos:

(...) todo a lo largo de veinte cuadros, que caminé a propósito, estaban las prostitutas, algunas lindísimas y finas, otras viejas y gastadas, unas con caras de ingenuas y otras repelentes, con caras drogadas, de todo tipo, desde parecidas a Brigitte Bardot hasta parecidas a Marlene Dietrich, charlando entre sí o dirigiéndose atrevidas a algún hombre, provocándolo, ¡las famosas locas de París! Sin más, en la vida normal, como una vocación y con un público que las respeta como lo que son, No lo podía creer. (Minujín, 2018, p. 38).

Tras haber declarado que la pintura de caballete había muerto porque no se ajustaba al dinamismo de la vida cotidiana (Barnitz, 1966, p. 38), Minujín volvía al más tradicional de los medios. Las obras exhiben una marcada frialdad, un aspecto maquinal y listo para el consumo. Nada resulta del todo chocante, a pesar de sus referentes obvios: los colores (rosados, naranjas, violetas) y la pintura aplicada con sumo cuidado remiten más a una sexualidad mercantilizada que a una verdadera provocación (Fig. 2).



FIG 2 – Catálogo de *Frozen Erotisme*, Hardart Gallery, Washington D.C.

La pintura de varias artistas feministas se orientó hacia la representación genital. Las pinturas fotorrealistas a gran escala de relaciones heterosexuales que la artista feminista Betty Tompkins (1945) hizo entre 1969 y 1974 se hallan entre los ejemplos más interesantes de esta tendencia⁴. Su circulación fue restringida y recién en 2002 fueron exhibidas en su conjunta. Se trata de imágenes sexuales y transgresoras por su carácter explícito. Las obras de Minujín corrieron una suerte similar: expuestas en Buenos Aires en 1973 en la Galería Arte Nuevo, pronto fueron censuradas y la policía cerró la muestra. Al año siguiente, las presentó en la galería Hardart de Washington D.C.

La artista hacía un comentario abierto sobre la sexualidad mediada de la contemporaneidad. En 1976 explicaba: “Yo estoy haciendo ‘erotismo congelado’. Recién actúa en el espectador 48 horas después; las imágenes se descongelan...” (*Pluma y Pincel*, 1976, sin paginar). La artista, consciente de las mediaciones del sistema de representación de la pornografía, parecía comentar ácidamente tanto sobre la artificialidad de las imágenes hipersexuales como sobre la necesidad de repensarlas críticamente. El tiempo del consumo, presentado como inmediato en la pornografía, se dilataba.

Addenda: Buenos Aires, 1991

Tras este período de experimentación de las décadas de 1960 y 1970, que como vimos no excluyó a la pintura, Marta Minujín comenzó en la década de 1980 un nuevo momento donde exploró ciertos íconos del arte, desde el *David* hasta las estatuillas cicládicas. Como afirmó Jorge Glusberg, “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” (1981, sin paginar).

Como parte de esta serie, Minujín realizó una serie fotográfica donde una modelo, a imagen de *La Venus del espejo* de Diego Velázquez, posaba junto a una de las célebres esculturas de la artista que mostraban una copia en yeso de *La Venus de Milo* en caída. En 1991, como parte de un programa artístico para la Casa Rosada de Buenos Aires, sede presidencial de la Argentina, Minujín presentó *Las polifacéticas y ambivalentes oposiciones del mundo de la belleza*, de 1986 (Fig. 3).



FIG3—Un comentario visual sobre el género en la obra de Minujín de la década de 1990: *Las polifacéticas y ambivalentes oposiciones del mundo de la belleza* en la Casa Rosada.

El desnudo femenino provocó un revuelo y diversas notas periodísticas dieron cuenta de la incomodidad que suscitaba la obra. Algunas voces sostuvieron que se trataba de una obra “pornográfica” (*Crónica*, 1991, p. 6). Aunque mostraba un cuerpo

ajustado a los *códigos hegemónicos de belleza* (delgado, piel lisa, depilado y blanco), la obra de Minujín se hallaba situada en el corazón del poder político: la sala de conferencias, lugar de tránsito y de interacciones con el poder.

Aunque “domesticada” en formas de circulación y consumo, la obra de Minujín no perdía ese sesgo crítico y una gran capacidad de desnaturalizar espacios. La mujer desnuda se colaba entre varones trajeados y mujeres con estricto *código de vestimenta*, en medio de un espacio de poder. Lejos de aceptar acríticamente la pulsión de ver cuerpos femeninos desnudos, Minujín operaba en el terreno de la resignificación y demostraba, una vez más, que sus indagaciones en torno al cuerpo estaban lejos de ser inocentes en temas de género, equidad y representación.

A modo de conclusión

Marta Minujín es una de las artistas más interesantes, prolíficas y creativas del arte argentino desde los años sesenta. Siempre polémica e imaginativa, ha estado profundamente convencida de que su tarea es integrar el arte con la vida. Resulta fundamental señalar que la obra de Marta Minujín se desarrolló, desde la década de 1960, entre intensos debates feministas, aunque la artista haya mantenido una relación compleja y a menudo contradictoria con estas discusiones.

En Francia o en Estados Unidos, Minujín se vio rodeada de discusiones, obras y talentos feministas. Su capacidad de afectar al público y de transformarlo fue advertida tempranamente. Jacqueline Barnitz señalaba en 1966: “El arte de Marta Minujín demanda la participación activa de las personas que asisten

como espectadoras” (1966, p. 38). Desde el inicio de su recepción crítica se llamó también la atención en torno a su género. Al Hansen, por ejemplo, señalaba que Minujín era “una de las pocas mujeres que hace happenings y ambientes a gran escala” (1966, p. 53).

Sin embargo, la propia negativa de Minujín a entrar en debates atentos a cuestiones de género, al menos desde la década de 1990, ha oscurecido el potencial crítico y liberador de su obra en lo que respecta a la sexualidad, la normalización de ciertos cuerpos y al placer. Espero que estas notas contribuyan a una nueva lectura y a redescubrir, detrás de la máscara de su personaje público, estos señalamientos de género en su trayectoria.

Resumo biográfico da autora

Georgina G. Gluzman é pesquisadora assistente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas da Argentina (CONICET) e professora da Arte e Estudos de Género da Universidad de San Andrés.

Referências

BARNITZ, Jacqueline. A Latin Answer to Pop. *Arts Magazine*, Nueva York, n. 40, p. 36-38, junio 1966.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. Londres, Penguin, 1973.

CRÓNICA. Cuadros con modelos vivos en Florida. *Crónica*, Buenos Aires, sin fecha. Sin paginar. Archivo Marta Minujín.

CRÓNICA. En la Rosada, como Dios la trajo al mundo. *Crónica*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1991. p. 6. Archivo Marta Minujín.

- EDELSON, Mary Beth. *The Art of Mary Beth Edelson*. Nueva York, Seven Cycles, 2002.
- FRIGERIO, Simone. L'art argentine actuel. *Art et Architecture Aujourd'hui*, París, n. 44, p. 89, enero 1964.
- FAJARDO-HILL, Cecilia y GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. New York, DelMonico Books/Prestel, 2017.
- GIUNTA, Andrea. Ruben Santatonín. En: RAMÍREZ, Mari Carmen. *Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo*. Austin: Jack S. Blanton Museum of Art, 1999. p. 233-236.
- GLUSBERG, Jorge. *Los mitos y la ley de gravedad*. Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 1981.
- HERRERA, María José. "Marta Minujín. *Colchón (Eróticos en technicolor)*". En: AMIGO, Roberto y María Isabel BALDASARRE. *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*. Buenos Aires: Clarín-Museo Nacional de Bellas Artes, 2011. p. 1163-1164.
- HANSEN, Al. London: Destruction in Art Symposium. *Arts Magazine*, Nueva York, n. 41, p. 53-54, noviembre 1966.
- JONES, Amelia. 'Clothes Make the Man': The Male Artist as a Performative Function. *Oxford Art Journal*, v. 18, n. 2. p. 18-32.
- LA OPINIÓN DE LA MUJER. Tres mujeres que hacen cine. *La Opinión de la Mujer*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1979. p. 2. Archivo Marta Minujín.
- LEMUS, Francisco. Frozen Sex De Minujín: Antes Censurada, Hoy Disponible. DMAG, Buenos Aires, 2018. Disponible en: <https://dmagazine.com.ar/news/frozen-sex-de-minujin-antes-censurada-hoy-disponible/>.
- MINUJÍN, Marta. *Tres inviernos en París. Diarios íntimos (1961-1964)*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2018.
- NOVARESIO, Luis. Marta Minujín: "Yo soy Dalí, soy Van Gogh; en realidad, soy una genia extraterrestre". *Infobae*, Buenos Aires, 13 de julio de 2017. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/13/marta-minujin-yo-soy-dali-soy-van-gogh-en-realidad-soy-una-genia-extraterrestre/>.
- PÁEZ, Natalia. Protagonistas. Marta Minujín. La mujer cambió más al arte que todas las vanguardia. *Clarín Mujer*, Buenos Aires, 9 de

febrero de 2008. p. 14. Archivo Marta Minujín.
PLUMA Y PINCEL. Entre lo sutil y lo pedestre. Entrevista exclusiva de Marta Minujín a Salvador Dalí en Nueva York. *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, v. 1, n. 10, 16 de agosto de 1976. Sin paginar. Archivo Marta Minujín.

Filmes

Women Art Revolution (2010), Lynn Hershman Leeson, 2010.

1 Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/Last Supper* (*Algunas artistas estadounidenses vivas/La Última Cena*), 1971, collage, 71 x 106 cm, colección de la artista.

2 Marta Minujín, *Colchón* (*Eróticos en techicolor*), 1964, tempera sobre tela y gomaespuma, 160 x 88 x 24 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

3 Marta Minujín y Mark Brusse (Holanda, 1937), *La chambre d'amour*, 1963, madera, metal, tela, pintura y gomaespuma, obra perdida y reconstruida en 2008.

4 Véase, por ejemplo, Betty Tompkins, *Fuck Painting #1*, acrílico sobre tela, 213 x 152 cm, Centre Pompidou, París.