

Yo soy genial, pero nací en Argentina: gênero, nacionalidade e consagração na trajetória de Marta Minujín.

ANA BEATRIZ MAUÁ NUNES¹
Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar como ocorre o processo de consagração artística da artista visual argentina Marta Minujín a partir dos escritos autobiográficos produzidos por ela entre 1961 e 1963. Nossa hipótese é a de que este processo está atrelado a duas especificidades: a primeira delas refere-se a estadias em Paris, que a possibilitaram integrar uma rede internacional de sociabilidade artística. A segunda diz respeito a sua associação com instituições privadas de arte na Argentina, o que garantiu a Minujín amparo material e simbólico para realizar mostras e *happenings* de grandes proporções, além de contar, quase que imediatamente, com a elaboração da crítica de arte especializada produzida pelos diretores destes institutos, Jorge Glusberg e Jorge Romero Brest. Assim, este trabalho tem como propósito refletir a respeito da consagração artística de Minujín, considerando as especificidades socioculturais de seu país de origem e, sobretudo, os obstáculos e amarras impostos a ela por ser mulher e latino-americana que teve que driblar para atingir o reconhecimento internacional.

Palavras-chave: escritas de si; consagração artística; Marta Minujín.

Abstrac: In this article we intend to analyze the process of artistic consecration of the argentinian visual artist Marta Minujín (Buenos Aires, 1943), using the autobiographical writings produced by her between 1961 and 1963. Our hypothesis is that this process is linked to two other conditions: the first one refers to travels to Paris, financially supported by grants conceded by the french government that allowed her to integrate an international network of artistic sociability. The second condition concerns of her association with private art institutions in Argentina, which guaranteed Minujín material and symbolic support for holding large-scale exhibitions and happenings, in addition to having, almost immediately, the elaboration of the specialized art criticism produced by the directors of these institutes, being Instituto Torcuato di Tella and Centro de Artes Y Comunicación. Supported by the theoretical and methodological references of the History of Gender Relations and the Social History of Art, this work aims to reflect on Minujín's artistic consecration, considering the socio-cultural specificities of his country of origin and, above all, how the artist was able to circumvent the obstacles and ties imposed on her for being a woman and Latin American for international recognition.

Key-words: autobiographical writings; artistic consecration; Marta Minujín.

¹Doutoranda em História Social pela Universidade de São Paulo. Co-coordenadora do Grupo de Pesquisa em Gênero e História do Departamento de História – USP. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Contato: biamanunes@gmail.com

Introdução

As correntes feministas no campo político e teórico, efervescentes a partir dos anos 1960, postularam críticas radicais ao sistema artístico, afirmando que este era um espaço de criação e de reprodução de desigualdades materiais e simbólicas de gênero. Diante deste diagnóstico, historiadores e críticos de arte empenharam-se em compreender a ausência das mulheres no cânone artístico, desvendando as origens e modos de exclusão operantes até então, ao mesmo tempo em que propuseram a redefinição de paradigmas teórico-intelectuais. No mesmo período, houve uma reorganização desta esfera, caracterizada pelo surgimento de novos espaços de criação e circulação de arte: galerias, oficinas culturais e ateliês foram importantes canais de incorporação de mulheres no mundo das artes. A crítica aos campos artísticos hegemônicos também foi postulada por artistas e pensadores latino-americanos. Localizados nas “margens” do capitalismo ocidental, distantes dos polos europeus e estadunidenses de produção artística, empenharam-se em desvendar as possíveis particularidades de uma arte característica do continente. Temas como autonomia, subordinação, nacionalidade e internacionalismo foram abordados por essas figuras, dedicadas a pensar a posição do artista e da arte produzida na América Latina no cenário global. Perante este panorama, constatou-se como as artistas sofriam de dupla invisibilidade: primeiro, por serem mulheres; segundo, por partirem de países entendidos enquanto periféricos. Apesar destes obstáculos, desafiaram limites materiais e simbólicos, ora negociando sua inserção no mundo das artes ao estreitarem diálogos com espaços canônicos de criação e circulação, ora distanciando-se deles e imprimindo em suas práticas novas linguagens artísticas, profundamente renovadoras e de grande potencial crítico.

Essa efervescência de caráter teórico e político, direcionada ao âmbito das artes, permitiu o aprofundamento de investigações sobre as relações entre nacionalidade e gênero nos processos de consagração artística. Temática fundamental da sociologia e da história da arte, foi reflexão de pesquisadores do campo que se empenharam em compreender como ocorre a consagração. Para esses pesquisadores, é pressuposto que tal validação não é exclusivamente consequência de atributos estéticos dos objetos artísticos produzidos pelos sujeitos analisados, mas está relacionada à constituição de categorias de apreciação socialmente elaboradas, e a condições materiais e simbólicas de estruturação do próprio campo artístico. À luz das reflexões teórico-metodológicas oferecidas a respeito do tema do reconhecimento e consagração, pretende-se realizar uma investigação sobre o início da carreira da artista visual argentina Marta Minujín (1943), entre 1960 e 1970. Nosso objetivo é o de demonstrar como os anos iniciais de sua carreira coincidiram com um projeto de internacionalização da arte argentina, encabeçado, principalmente, pelo Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato di Tella e pelo Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Nossa hipótese é a de que o laço com essas instituições – e com os críticos de arte a elas vinculados, Jorge Romero Brest e Jorge Glusberg – colaboraram para o reconhecimento de Minujín, ainda nos anos iniciais de sua carreira, enquanto uma das mais promissoras artistas da vanguarda argentina. Além do aparato institucional, simbólico e material, oferecido por essas instituições, havia, também o reconhecimento da crítica especializada – Brest e Glusberg, sobretudo – e que eram figuras fundamentais para a esfera artística argentina. Sua proximidade com essas instituições, somadas às estadias em Paris, solidificaram as bases de sua carreira, tanto por garantirem a legitimidade institucional e de crítica ainda nos anos iniciais de sua

atividade artística, quanto por possibilitar a inserção – ainda que parcial – a redes de sociabilidades artísticas e o contato com um circuito artístico internacional.

Para enfrentar os problemas de pesquisa acima anunciados, iremos partir da análise de sua autobiografia, compilada em *Tres inviernos en París: Diários Íntimos 1961 – 1964*. Os diários íntimos de Minujín publicados em 2018 são fragmentos autobiográficos produzidos pela artista durante sua primeira estadia na França. Minujín narra os momentos iniciais de sua carreira, traçando um panorama do ambiente artístico em Buenos Aires antes de sua partida. Nos capítulos seguintes, explora a sensação de liberdade experimentada durante os primeiros meses no exterior, justificada pelo entendimento de que Paris seria o “melhor lugar do mundo para criar e expor arte” (MINUJÍN, 2018). Em meio ao sentimento de euforia provocado pelo exílio estimulante (NOCHLIN, 1996), a portenha enfrenta, também, solidão e melancolia ao constatar que o ambiente parisiense era permeado por rivalidades e disputas entre artistas, sobretudo, entre os latino-americanos ali residentes. Em 1962, passa cinco meses em Buenos Aires. E, quando retorna a Paris em dezembro do mesmo ano, afirma que “extraño demasiado, estoy muy sola. Vine en mala época, mucha gente se ha ido” (MINUJÍN, 2018, p. 132). Entre a euforia e a melancolia, Minujín realiza uma série de obras em seu ateliê, localizado na Rue Delambre e o seu primeiro *happening*, *La Destrucción*.

Em diálogo com o arcabouço teórico-conceitual da História Social da Arte e da Sociologia da Cultura, temos como objetivo refletir sobre os anos iniciais da carreira de Minujín, identificando tensões e contradições em seu processo de reconhecimento. Ao mesmo tempo em que a portenha

empreendeu produções de grande potencial crítico e estético, contou com certo aparato institucional e da crítica especializada, responsáveis por materializar e concretizar sua inserção no campo artístico. Igualmente importante foi a possibilidade de desfrutar de estadias em Paris, amparadas por bolsas do governo francês e que permitiram a ela integrar um circuito internacional de artes. Esses dois elementos, em nosso entendimento, foram fundamentais para que Minujín driblasse o que Fajardo-Hill chamou de “dupla-invisibilidade” (2018) e fosse reconhecida enquanto uma das grandes “promessas” de sua geração.

Enfrentar esta temática deve considerar os desafios e limites para se pensar a consagração diante da modificação das instâncias de valorização artística no contexto posterior a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, como a emergência dessas tensões e contradições se constituíram na década de 1960, momento em que havia um projeto de desenvolvimento da arte nacional impulsionado por setores da burguesia industrial argentina, e que coincidiu com uma valorização da América Latina na França enquanto alteridade revolucionária. Constata-se, em certa medida, como, embora haja a multiplicação das instâncias de legitimação e consagração artística e a possibilidade de que artistas fora do eixo Europa-Estados Unidos tenham alguma inserção, a manutenção de hierarquias e sujeições em escala global. Como afirmou Quemín (2017), o mundo da arte contemporânea ainda é profundamente territorializado e hierarquizado, sobretudo no que diz respeito ao país de residência de artistas. Em busca de consagração, os artistas advindos de países “periféricos” migram para os países mais centrais pois o lugar de residência e a sua nacionalidade continuam a ser elementos de validação e reconhecimento artísticos.

Para dar conta de refletir sobre os temas anunciados, este trabalho

apresenta inicialmente os momentos iniciais da carreira de Minujín, considerando dois momentos fundamentais – sua primeira viagem à Paris, em 1961, e a realização de instalações em Buenos Aires após seu retorno à cidade, em 1963. Neste período, há uma forte relação com o Instituto Torcuato di Tella, instituição da qual recebe o prêmio anual de melhor artista. Dois anos mais tarde, obteve o amparo financeiro e institucional para realizar *La Menesuda*, instalação monumental construída na própria sede do ITDT. Estima-se que essa instalação tenha recebido quase trinta mil visitantes. Nos anos seguintes, Minujín participou ativamente do CAYC, realizando *happenings* e instalações na sede do Centro, assim como no Brasil, novamente amparada pela instituição. A respeito dessas considerações, buscaremos refletir como a relação com essas duas instituições – o ITDT e o CAYC – foram fundamentais para que Minujín desfrutasse de amparo financeiro e simbólico ainda no início de sua carreira, experimentando aquilo que Natalie Heinich chamou de “reconhecimento acelerado” (1996). Embora esse reconhecimento tenha se convertido em capital simbólico ainda na juventude de Minujín, foi possível observar que a artista se manteve enquanto “periférica” na cena artística internacional, constantemente atrelada ao rótulo de “arte argentina”.

Uma das artistas mais importantes da arte contemporânea da Argentina e da América como um todo, Minujín nasceu em 1943, em Buenos Aires e formou-se em Artes na Escola de Belas Artes Manuel Belgrano, em 1959. Nascida numa família de recursos, Minujín afirmou em sua autobiografia que desde muito jovem teve interesse pelas artes. Após formar-se em Artes, especializou-se em artes e educação pela mesma instituição. Sua intensa atividade no meio artístico portenho rendeu-lhe um convite para viajar à Paris como integrante da delegação argentina

de participantes da II Bienal de Paris. Durante sua estadia na cidade-luz, candidatou-se para uma bolsa de estudos na École National de Beaux Arts e, apesar de ser deferida pela instituição, desistiu de cursar o ano letivo. Esse momento de intensa descoberta criativa e pessoal foi registrada por Minujín no formato de diários íntimos, sobre os quais trabalharemos mais detidamente a seguir.

O panorama político, cultural e institucional na Argentina no período em que Minujín dá início a sua carreira é marcado por dois golpes militares e pela instauração de governos repressivos. A queda do governo de Perón, em 1955, e a então denominada “Revolução Libertadora” deu início a um período turbulento, que findaria com a convocação de novas eleições, em 1958. O período democrático, entretanto, seria breve: em 27 de junho de 1966, o presidente Arturo Umberto Illia foi deposto por um golpe militar, que inauguraria uma sangrenta Ditadura Militar de quase oito anos. Ainda que em um período altamente repressivo, observou-se a efervescência das vanguardas artísticas, caracterizadas, substancialmente, pela proposição de novas linguagens: *happenings*, instalações, performances, videoarte e arte postal são algumas delas. Setores da classe intelectual e artística da Argentina ao mesmo tempo que observavam com certo otimismo a queda de Perón e o retorno à democracia, contexto encarado como uma possibilidade de modernização e liberdade, também foram obrigados a encarar as duras consequências da instauração de uma Ditadura Militar no país, cujo saldo de mortos e desaparecidos chega aos 30 mil.

Do outro lado do Atlântico, estava em curso um processo de revalorização da imagem da América Latina enquanto alteridade cultural e política, e, ao mesmo tempo, uma vizinha remota, distante. Havia associações de latino-americanos em Paris, responsáveis por organizar mostras de

arte, cinema e literatura. Em Nova Iorque, a comunidade de latino-americanos também cresceu e tal fenômeno se deve, em certa parte, ao incentivo de agências financiadoras – como a Bolsa Fullbright e da Guggenheim Foundation – encarregadas de promover estadias de artistas latino-americanos nos Estados Unidos. Tal apoio era estratégico: com os desdobramentos da Revolução Cubana, o acirramento da Guerra Fria e a disputa por hegemonia no continente, houve o aumento da presença de agentes de arte nas instituições latino-americanas, assim como o estímulo à incorporação da chamada *Latin American Art* nos EUA. No caso da França, constatamos que havia a difusão de bolsas de ensino e pesquisa direcionadas a jovens estrangeiros. Mas havia também a valorização da esquerda socialista francesa, que enxergava no continente americano uma possível utopia revolucionária.

O trânsito de artistas latino-americanos na Europa se intensificou no final dos anos 1950 e se materializou nas duas décadas seguintes. Esteve em curso um processo de revalorização da imagem da América Latina como uma alteridade cultural e política, o que pode ser verificado pela circulação das imagens de Che Guevara e pela edição de “Cem anos de solidão”, de García Marquez, em francês, em 1968. O interesse crescente pela América latina levou Bayón a defender em 1974 que a América Latina estava na moda e que, assim como a guerra do Vietnã, havia se constituído enquanto um emblema do anti-imperialismo. Não apenas nas artes plásticas, mas festivais de poesia e música folclórica reuniam os latino-americanos em Paris, que estavam cada vez em maior número. Fosse por desejo pessoal ou fruto do exílio político, a estadia dos latino-americanos em Paris converteu-se na criação da *Association Latino-Américaine de Paris*, criada em 1962. (FRÉROT, 2014). Foi essa mesma associação responsável por organizar a *Exposition d’Art Latino-Américain*

à *Paris*, que apresentou obras da maioria dos artistas de origem latino-americana residentes na cidade. A respeito deste encontro, Marta Traba (1977) afirmou que foi um “pout-pourri” desconsolador, composto por obras dissimilares; a origem latino-americana, na visão da crítica de arte aparecia como pitoresca e carente de originalidade. Anos mais tarde, em 1970, Julio Le Parc organizou a exposição *Amérique Latine non Officielle*, executada na cidade universitária de Paris. Nas palavras de Le Parc, o propósito da exibição de “denunciar a situação social e política na América Latina”, desmistificando a imagem exótica e turística associada ao continente, e reforçar a existência de outra realidade, não posta ali: a intervenção militar e tortura, além da presença cada vez mais concreta do imperialismo norte-americano.

Por parte dos artistas latino-americanos, residentes em Paris e Nova Iorque, o esforço era o de (re)criar representações, contrárias às imagens exóticas e idealizadas sobre o continente. Observou-se a formação de grupos, aproximados pelo regionalismo, mas também por afinidades estéticas. Se, por um lado, a circulação de artistas latino-americanos nos Estados Unidos e em Paris apontavam para a internacionalização dos sistemas artísticos, também indicavam certo esforço, por parte dos latino-americanos, em obterem autonomia artística. Esse movimento passava-se pelo questionamento do sistema artístico global, cuja hegemonia estava assegurada pelas chamadas “capitais de arte”.

A respeito do tema, a pesquisadora Isabel Plante (2013) afirmou que em 1960 houve intenso intercâmbio artístico promovido por instituições, públicas e privadas, mas também por indivíduos movidos por suas vontades pessoais. Plante enfatiza a necessidade de abandonar as hipóteses de que as influências europeias operam diretamente na América Latina, como se o

continente reproduzisse o que era inaugurado pelas vanguardas no Norte e as readaptasse de modo esquemático à sua realidade. É proveitoso, neste sentido, compreender como se estabeleceram as dinâmicas de circulação e conexões estabelecidas entre instituições, mas também entre agentes culturais. Ainda assim, retificar a existência de hierarquias e dominações, presentes neste sistema. Plante também identifica neste movimento o esforço por romper com a imagem do continente latino-americano enquanto símbolo de alteridade cultural e política, da “vizinha remota”, mas demonstrar a importância de redesenhar novas representações, contrárias ao discurso imperialista (PLANTE, 2013).

A partir da década de 1950, observou-se tanto na Argentina, como no sistema artístico global como um todo, significativas transformações no campo artístico, caracterizadas, substancialmente, por novas formas de articulação entre instituições – museus, especialmente – e o mercado de arte. Em 1986, Raymonde Moulin publicou “Le marché et le musée: la constitution des valeurs artistiques contemporaines”, na qual afirma como a constituição dos valores artísticos na arte contemporânea não é decorrente de uma disputa entre modernos e antigos, figurativos e abstratos. Trata-se de uma disputa entre agentes que, identificando novas tendências estéticas, endossam novos artistas e elaboram teorias sobre os movimentos. Ou seja, não existe uma única estética normativa, mas diversos caminhos possíveis em disputa pelos agentes do campo (MOULIN, 1986). A análise proposta por Moulin pode elucidar como o papel do curador e das instituições – privadas e públicas – para a identificação de novas correntes estéticas é fundamental. Em sua perspectiva, isso se deve ao aumento do investimento do poder público e de segmentos privados em arte contemporânea, de modo a situar o curador como pedra angular de articulação entre o universo econômico

e cultural. Esses agentes, mobilizados em torno de galerias e instituições, atuam coordenadamente para que os artistas sejam reconhecidos nas coleções, museus e organizações internacionais.

O momento em que Minujín passa a integrar essa rede transnacional de sociabilidade artística coincide com o período de internacionalização da arte argentina, especialmente na França (GIUNTA, 2015). Além das viagens individuais de artistas, houve organizações e estratégias de desenvolvimento da arte nacional para que o país integrasse um circuito internacional de artes experimentais. É neste contexto de efervescência pulsante das relações entre América Latina, especialmente da Argentina com Paris, que Marta Minujín viaja à capital luz em 1961. O convite para ir à Paris enviado à Minujín ocorreu uma semana após ter realizado sua primeira exposição individual na Galeria Lirolay, ainda em Buenos Aires (NOORTHOOORN, 2010). À época, a Galeria era coordenada pela artista, crítica e agitadora cultural francesa Germaine Deberq, figura importante no cenário das vanguardas argentinas da década de 1960 e que manteve estreita relação com Minujín, Le Parc, entre outros nomes importantes das vanguardas artísticas argentinas. Em maio de 1961 e com exposição na Lirolay, Minujín recebeu um convite da Direção Geral de Cultura para integrar a delegação argentina na Segunda Bienal de Paris.

Uma vez em Paris, Minujín candidatou-se para ser *étudiant patronné*, modalidade que a permitiria cursar o ano universitário 1961-1962 na renomada instituição École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Neste contexto, Paris ainda desfrutava da posição de “meca internacional” que incorporava jovens aspirantes a artistas na EBA, cuja disponibilidade de vagas ainda era muito restrita. Minujín desiste de ser *étudiant patronné*,

mesmo tendo sido deferida pela instituição. Como tentamos demonstrar, sua decisão não é inteiramente deslocada do momento em que vivia. Ao mesmo tempo em que obter uma formação em nível superior na EBA a projetaria na cena cultural parisiense, poderia significar o distanciamento da efervescência das vanguardas, movimentos dos quais desejava se aproximar. A residência na EBA, na ótica de Minujín, significaria o aprisionamento nos antigos moldes formativos da arte acadêmica e a distanciaria da arte pulsante do bairro latino, onde havia gente “con barba, rubios de pelo largo sentado en los cafés [...]. De ese barrio tan fantástico, lleno de gente joven, me fui a un lugar como si fuera la casa de Victoria Ocampo, horrible. Me tenía que subir al metro sola y bajar sola en un castillo francés” (MINUJÍN, 2018, p. 29). Nessa conjuntura de transformação do sistema artístico, compreende-se como poderia ser mais proveitoso para Minujín, enquanto artista empenhada com a experimentação de novas linguagens artísticas, desfrutar da interação com outros artistas em ateliês, galerias e centros culturais em vez de optar por aperfeiçoar sua educação formal em moldes acadêmicos.

Em seu diário, a artista afirma:

Hoy hace dos semanas que salí de Buenos Aires. Me encanta París, me parece la ciudad más linda del mundo. Los franceses han sido muy Buenos conmigo, pero París me interesa sobre todo con respecto a mi pintura. Este es el único lugar donde podemos esforzarnos con sentido (MINUJÍN, 2018, p.27).

A experiência no estrangeiro propiciava uma consciência acentuada da diferença cultural e que poderia inspirar a criatividade artística (NOCHLIN, 1996). O deslocamento, percebido por Minujín, seria uma

possibilidade proveitosa de alargar seus horizontes de experimentação estética e cultural, ao mesmo tempo em que a integraria em um circuito de exposições coletivas, da venda de obras, cursos e seminários. Essa reflexão não está presente apenas no diário de Minujín, como nos depoimentos de muitos outros artistas latino-americanos, que, amparados financeiramente por bolsas de estudo ou recursos familiares, encontraram no “trânsito” a possibilidade de ampliar diálogos com artistas do mundo inteiro, ao mesmo tempo em que consolidava seu capital simbólico quando retornavam aos seus países de origem.

Minujín manifestou em seu diário o entendimento de que o espaço propício para *hacer arte* era, fundamentalmente, Paris.

París no ha cambiado: los mismos personajes por las calles, las mismas cosas fantásticas o arruinadas, los mismos clochards, los mismos prósperos burgueses, su eterna e internacional juventud. Ya no me asombra. Solo tengo que luchar por ubicarme con este difícil e inexpugnable momento de galerías, *marchands*, críticos, pintores y aficionados. Para eso debo encontrar donde trabajar (MINUJÍN, 2018, p. 133).

Neste período, Minujín alugou um espaço na Rua Delambre. Dividia o apartamento com Mariano Hernandez. Sentia-se muito angustiada e triste e, embora manifestasse o esforço para manter diálogo com outros artistas argentinos residentes em Paris, afirmava sentir-se isolada. Em seu diário, Minujín menciona desafetos no mundo artístico, principalmente com Alicia Penalba, escultora argentina que vivia em Paris com seu marido, o fotógrafo e crítico de arte Michel Chilo. Nascida em 1913, Penalba

desfrutava de maior reconhecimento artístico – em parte, pelo avançar de sua carreira, mas também pela conquista do Grande Prêmio de Escultura da VI Bienal Internacional de São Paulo de 1961. Para Minujín, Penalba era ressentida em relação ao seu país de origem. Esse sentimento também estaria presente em relação a outros artistas argentinos que, nas palavras de Minujín,

Vi a los otros argentinos todos con rabia: que las rentas no les alcanzan, que el nuestro es um país ingrato, que aqui está lá única verdad, que yo ya me voy a dar cuenta a volver también importante. Y así vendiéndose todos, unos a otros. La única que me queda es Alejandra Pizarnik. (MNUJÍN, 2018, p 144).

Ainda sobre Penalba, Minujín afirmou:

La Penalba, al ver mi obra de colchones, como me salí de la órbita de ella y ya no comprende, me trata terriblemente mal y se pone a hablar de los argentinos que siempre desilusionaram (MINUJÍN, 2018. 144).

As referências a Alicia Penalba nos indicam como, apesar da possibilidade de se constituir uma rede transnacional de arte, na qual se faziam presentes, além de cooperação e solidariedades, havia também disputas e tensões inspiradas por razões diversas. Além disso, as idealizações sobre Paris poderiam ser parcialmente frustradas pela constatação de que o campo artístico na cidade-luz também poderia reproduzir lógicas misóginas e colonialistas. Ou seja, não se tratava de uma dicotomia entre Sul x Norte ou entre a Civilização x Barbárie, mas da reprodução de hierarquias e subordinações, de caráter material e simbólico, que estavam presentes

em maior ou menor medida na América, mas também na Europa. Além dessa dimensão estrutural, havia também clima de rivalidades entre os artistas de origem latino-americana na cidade, que competiam entre si pela legitimidade e reconhecimento fora de seus países de origem.

Nos meses seguintes, Minujín escreve em seu diário:

Aqui hay miles de pintores malos que quizás tienen éxito, un *marchand* puede acomodar su pintura para que entre en algún salón, pero en los concursos internacionales realmente te aceptan se tienes talento (MINUJÍN, 2018, p. 24).

Observamos neste excerto certa tensão sobre o reconhecimento e legitimação adquiridos no sentido da validade conferida pelas instituições, de um lado, e o sucesso de mercado, no outro. Em certa medida, Minujín reconhece-se enquanto “verdadeira” artista por vir de um país distante. Em seu entendimento, sua legitimidade enquanto artista seria garantida pela qualidade de seu trabalho, e não por sua inserção em determinada rede de sociabilidade ou contatos privilegiados com *marchands*. Para Minujín, o fato de ser argentina contaria a favor de sua carreira: afinal, seria percebida exclusivamente pelo seu talento. Essa expectativa seria frustrada ao longo de sua carreira, pois constatou que sua nacionalidade seria um impeditivo para que fosse devidamente reconhecida, e que sua arte estivesse sempre atrelada à ideia de “arte argentina”. Ainda assim, neste período, a possibilidade de integrar o circuito artístico de vanguarda da cidade-luz lhe era um forte sinal de validação, um marco fundamental para a sua reputação. Este trecho nos remete ao que Moulin nos advertiu a respeito da conformação do sistema artístico após a década de 1950: os artistas não buscam legitimidade perante as instituições, exclusivamente,

mas disputam entre si mesmos. Ao reafirmar a existência de “bons” e “maus” pintores, Minujín reitera em seu diário, de modo retrospectivo, como desde muito jovem teria sido distinguida por seu talento e, portanto, sua legitimidade no campo artístico e reconhecimento seriam exclusivamente fruto de seu talento, que se manifestava desde sua infância.

A fortuna crítica sobre Minujín reconhece uma importante transformação estética entre os anos 1961 e 1963. A artista teria incorporado às pinturas abstratas realizadas até então, relevos e objetos de variadas origens: caixas de papelão, óculos de sol, botas e demais objetos que considerava peculiares. Durante sua estadia em Paris, Minujín explorou novos suportes, como os colchões e almofadas coloridos, que seriam sua “marca registrada” anos mais tarde. Deste processo de efervescência criativa deriva uma exposição em seu ateliê em Paris, na qual participaram artistas como Alejandro Otero e Lourdes de Castro. Ao fim da exposição, em 1963, Minujín convidou os espectadores para uma performance chamada *La Destrucción*, a ser realizada no *Impasse Ronsin*. Registrada pelas lentes do fotógrafo alemão Harry Shunk, a artista incinerou todas as obras produzidas durante os últimos anos. A primeira performance de Minujín, realizada na cidade-luz, trazia algo de antropofágico, como sugeriu Andrea Giunta: uma jovem latino-americana havia incorporado referências, reflexões e experiências, as quais deglutia e incinerava, com a presença dos colegas que haviam acompanhado a trajetória até então. Minujín havia se apropriado de Paris e convertido a experiência na cidade em projeto para si mesma. (GIUNTA, 2015)

Imagem I: Performance *La Destrucción*. Fotografia de Harry Shunk.

Fonte: shorturl.at/hpuAV



Nos meses seguintes, Germaine Debercq organizou *30 Argentins de la nouvelle génération: peintures, sculptures, objets* em Paris, exposição que trazia obras de Minujín. Este não era seu primeiro trabalho com Debercq: sua relação crítica e *marchand* francesa remontava às suas primeiras exposições em Buenos Aires, na Galeria Lirolay. Debercq foi peça fundamental para a articulação das vanguardas argentinas no país em finais da década de 1950 e início da década seguinte. Agora, na exposição em Paris organizada por Debercq, Minujín expõe a obra *Le Chien Mort*, ao lado de Jorge de la Veja, Gyula Kosice e Júlio le Parc. O clima de agitação cultural ao redor dos artistas latino-americanos e, sobretudo, da vanguarda formada por artistas argentinos, ocasionou na exposição *L'art latino-américain à Paris*, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 1962.

Constatamos como essa primeira estadia de Minujín em Paris foi fundamental em dois sentidos. O primeiro diz respeito ao nível de experimentação estética alcançado, sobretudo, pelo intenso diálogo com artistas oriundos de diversas partes do mundo, pela efervescência criativa e intelectual que enfrenta neste momento. A artista ainda consolidaria relações de sociabilidade com agentes do campo artístico internacional. Muitas das figuras com as quais Minujín estabelece amizade durante essa primeira estadia em Paris se converteriam em importantes interlocutores ao longo de sua carreira. O segundo sentido diz respeito ao lugar por ela ocupado quando retorna à Buenos Aires nos anos seguintes, quando efetiva sua legitimidade perante os novos centros de vanguarda argentina. Após sua estada em Paris, marcada pela participação na II Bienal, pela realização de *La Destrucción* e as exposições em *30 argentins* e *L'art latino-americain*, Minujín desfruta de certo capital simbólico acumulado nos anos anteriores e que lhe conferem visibilidade e reconhecimento nos circuitos de arte de vanguarda portenhos.

Imagem 2. Marta Minujín em La Menesuda. 1965. Fonte: shorturl.at/akruJ



Em 1965, dois anos após o retorno à Buenos Aires, Minujín encabeçaria o projeto responsável por sedimentar, de modo definitivo, as bases de seu reconhecimento enquanto artista de vanguarda perante os pares, a crítica e, de certo modo, pelo público. A instalação *La Menesuda* – expressão em espanhol que significa uma situação confusa ou desconfortável – contou com quase 30 mil visitantes, que faziam fila nas portas do Instituto Torcuato di Tella na rua Florida. O público diverso e variado se aglomerava para conferir a experiência sensorial proporcionada pela instalação, realizada por Minujín em parceria com Rubèn Santantonín. As dezesseis salas expunham letreiros em neon em contraste com objetos característicos do cotidiano urbano. Para Minujín, o propósito de *La Menesuda* era o de

instigar uma experiência de provocação e estímulo.²

De acordo com Andrea Giunta, o sucesso da instalação radicalmente nova proposta por Minujín e Santantonín deve-se, em grande parte, pelo respaldo financeiro e institucional oferecido pelo Instituto Torcuato di Tella. Fundado em 1963, o ITDT foi motivado pelo desejo de salvaguardar e perpetuar a memória do empresário e industrial italiano Don Torcuato di Tella, instalado na Argentina desde 1905. O filho do industrial, Guido di Tella, foi o responsável pela direção e coordenação do ITDT, e passou, a partir de então, a ocupar papel central na cena artística argentina. O Centro de Artes Visuais do ITDT, com sede na rua Florida, tornou-se um dos principais pontos de encontro entre artistas de vanguarda da

² Por conta da economia do texto, não será possível explorar outros pontos da trajetória de Minujín que são bastante instigantes. Após a década de 1960, em que Minujín travou os primeiros contatos com este campo internacional das artes, sua carreira foi cada vez mais cosmopolita. Em 1975, realiza instalações e happenings no MoMA, depois em Washington. Em 1979, realiza *El Obelisco de pan Dulce*, uma estrutura de 32 metros de altura coberta por 10.000 pacotes de pão doce em Buenos Aires, instalação que repetiria no ano seguinte em Dúlin, em tamanho reduzido e marcada por uma alusão à Torre de Pão de James Joyce. De acordo com Minujín, *Y el mito de la torre se desmitificará en el recuerdo de los participantes que en su memoria se habrán comido a la torre museo de James Joyce*. A exposição contou com a crítica de Jorge Glusberg, assim duas exposições na Antuérpia, em 1974. A exposição *Kunstsystemen in Latijns-Amerika*, realizada no Internationaal Cultureel Centrum, tratava da ideia de uma arte de sistemas na América Latina. Mais tarde, em 1994, Glusberg seria responsável pela curadoria da exposição *Art from Argentina 1920-1994*, realizada no Museum of Modern Art Oxford. Em 1983, Minujín realiza uma obra que a tornaria reconhecida internacionalmente: *El Partenón de Libros*, uma instalação na Avenida 9 de Julho, em Buenos Aires. A instalação foi realizada com 8000 livros era um Monumento a Democracia, pois trazia obras censuradas durante recém-fundada Ditadura Militar no país. A proposta de Minujín era utilizar o maior símbolo da democracia ateniense, o Partenón de Atenas, como forma de celebrar o retorno à democracia no País. Assim como em suas obras anteriores, o público era convidado a interagir: graças à uma colaboração com a Câmara Argentina do Livro, os visitantes poderiam levar embora os livros que desejassem. Em 2014, a obra seria reproduzida em maior escala na Documenta de Kassel, agora com livros censurados ao redor do mundo.

capital portenha. Uma figura é fundamental para compreendermos o CAV do ITDT: Jorge Romero Brest. O crítico de arte, atuante desde a década de 1930, havia trabalhado intensamente sobre arte argentina e latino-americana, tanto por sua atuação como docente quanto pela gestão da revista *Ver y Estimar*, plataforma de difusão de ideias fundamentais para Brest, como da autonomia da arte. De acordo com Mader Paladino o crítico demonstrou “adesão total às novas vanguardas artísticas que armavam sua linha de frente baseada em um espírito jovem renovador, distante da cultura de repetição “envelhecida” (2016, p. 481)

Imagem 3: Mara Minujín – Revuélquese y viva! Fonte: ICAA



À frente do CAV, Brest foi responsável por organizar as novas vanguardas argentinas, oferecendo aos artistas uma possibilidade de inserção em redes internacionais de arte, além de projetos a serem realizados no próprio ITDT. Uma das formas de promover as vanguardas foi o Prêmio Instituto Torcuato di Tella que, além de permitirem o contato com críticos e intelectuais que integravam o júri do prêmio – como Clement Greenberg, por exemplo – oferecia aos jovens pintores bolsas de estudo no exterior. Um dos objetivos era o de reforçar o contato dos artistas locais com correntes estrangeiras, e, ao mesmo tempo, fomentar laços com galerias e críticos de arte.

Um ano antes de *La Menesuda*, em 1964, Minujín venceu o prêmio do ITDT de arte nacional com sua obra *Revuélquese y viva!*. Disputava o prêmio com o artista Emílio Renart, que levou o voto de Clement Greenberg. Restany e Romero Brest, entretanto, votaram em Minujín. A justificativa do voto de Brest evocava a inauguração de novas possibilidades de criação artística com seus “colchões e almofadas”, materiais menosprezados por aqueles que reproduziam visões reacionárias sobre a arte. *Revuélquese y viva!* Simbolizaria uma nova geração de artistas, empenhada em descobrir novas linguagens.

Debí meditar más de veinticuatro horas para emitir finalmente mi voto por Marta Minujín, pues pensé que estaba abriendo una posibilidad de creación absolutamente nueva, como se confirmó después. La obra de Marta era una incitación a la vida en el plano contingente (BREST apud PALADINO, 2016, p. 486).

Naquele momento, estabelece-se de modo fundamental uma relação de proximidade entre Jorge Romero Brest e Minujín. Com trajetória de

intensa produção crítica, constatada em sua atuação nos periódicos *La Vanguarda* e, posteriormente, *Ver y Estimar*, Brest tornou-se diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato di Tella em 1963. Sua atuação não se restringe, apenas, em seu país de origem, mas manifesta-se em periódicos de arte na Europa e nos Estados Unidos a respeito de arte latino-americana, como a *Art in America*, *Plural* e *Crisis*, nas quais publicou centenas de livros e artigos. No exterior, organizou exposições individuais e coletivas de artistas argentinos, além de proferir conferências a respeito das principais tendências artísticas que estavam em proeminência naquele período.

Anos mais tarde, Minujín também teria forte relação com o Centro de Arte e Comunicação (CAYC), uma entidade privada sem fins lucrativos fundada em 1968 em Buenos Aires, cujo primeiro e único diretor fora o crítico de arte Jorge Glusberg. Glusberg foi um dos principais artistas e críticos de arte argentino do século XX. Além de trabalhos de natureza teórica a respeito das vanguardas e neovanguardas, como sua obra “A Arte da Vanguarda” (PERSPECTIVA, 2009) Glusberg teve fundamental atuação enquanto diretor do Centro de Arte y Comunicación, órgão fundado em conjunto com Victor Grippo, Luis Fernando Bénédict e outros artistas argentinos. Sua intensa atividade enquanto crítico, curador e agitador cultural rendeu-lhe o convite para ser também o diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires. Glusberg publicou uma série de trabalhos a respeito de Minujín, sendo, talvez, o mais notável, “Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes”. Antes disso, organizou exposições em conjunto a Minujín, tanto na Argentina quanto no exterior, além de publicar uma dezena de artigos críticos a respeito de sua obra, os quais não poderão ser investigados neste trabalho.

O CAYC funcionou como um espaço importante para a realização de cursos, debates e exposições e, principalmente, como ponto de encontro para artistas intelectuais das mais diversas áreas. Com o intuito de promover a integração cultural latino-americana, em todas as suas interfaces – a arte, a arquitetura e a literatura – a instituição operou no incentivo da produção artísticas de caráter experimental da época. O projeto, encabeçado por Glusberg, tinha ímpeto de internacionalizar a produção artística argentina e inseri-la de modo mais efetivo no sistema artístico global. De acordo com Luiza Mader Paladino, a proposta de Glusberg era de efetivar uma *arte de sistemas*, termo que esteve associado às investigações conceituais internacionais, “atualizando a produção local com algumas experiências de arte e tecnologia pautadas nas teorias da informação” e, ao longo dos anos, adquiriu uma faceta mais geopolítica e regional, cujo desejo era o de “promover uma arte de sistemas latino-americana” (PALADINO, 2016, 52)

No caso das vanguardas argentina, houve o amparo das instituições, como o Instituto Torcuato di Tella e o CaYC. Na perspectiva de Giunta, a questão do internacionalismo caracterizava-se pela existência de um conjunto de políticas complementares – de elevar a arte argentina, “atrasada” pois, figurativa, ao integrá-la a um circuito de artes internacional. Intenso processo de modernização cultural pós-peronista. Na perspectiva de Giunta, trata-se de um momento em que a burguesia industrial e setores da intelectualidade atuaram conjuntamente para promover as vanguardas, sobretudo no ITDT. Havia, assim, a possibilidade de financiamento de megaprojetos, como a *La Menesuda*. Articulações formais e que, no entendimento da autora, diziam respeito ao desejo de intervir “en la escena internacional [...] había que presentarse con un arte distinto del que circulaba en los principales centros culturales, un arte diferente y,

al mismo tempo, actualizado” (GIUNTA, 2015, p. 45). Instituições desempenharam papel fundamental no campo artístico, especialmente por ser uma estrutura que sofreu uma transformação radical que subjazia o projeto de renovação e modernização cultural.

Observamos, neste sentido, como Minujín estava envolvida em um projeto coletivo de internacionalização da arte argentina, impulsionado pelo desejo de fazer com que o país integrasse os circuitos de arte de vanguarda por parte de certos circuitos da intelectualidade e da burguesia industrial portenha. Isto é, os anos iniciais de sua carreira coincidem e, em certa medida, são impulsionados pelo momento político que, embora conturbado, é também marcado por este impulso de internacionalização da arte argentina. Ainda que de modos particulares no ITDT e no CAYC, que não podem ser explorados neste trabalho, havia o desejo de expor arte e política fora da Argentina, projetos que eram ancorados no paradigma de modernização e internacionalização da arte argentina. Marta Minujín conta com esse amparo institucional e de crítica, ao mesmo tempo em que desfruta da imagem da América Latina no exterior, de alteridade e utopia revolucionária, o que garantiria maior receptividade para suas obras. Entretanto, essas bases não necessariamente significam a conversão de reconhecimento posterior, pois nas décadas seguintes a participação de Minujín em exposições no exterior torna-se cada vez mais restrita e relacionada ao paradigma da “arte argentina”.

Reconhecimento, instituições e nacionalidade.

A ideia de que o reconhecimento social do artista, derivado do nível de visibilidade alcançado – e daqueles que o observam – é objeto de

investigação teórica foi lançada, como observamos na introdução, por Pierre Bourdieu e enfrentada por sociólogos e historiadores da arte empenhados em investigar como se produzem os critérios de apreciação e valorização artística. Isso se deve, em certa medida, à possibilidade de encontrar certas constantes que, embora condicionadas por variantes no tempo e no espaço, inferem diretamente nos processos de reconhecimento e consagração de artistas contemporâneos. O modelo proposto por Alan Bowness em *The condition of success: how the modern artist rises to fame* a respeito das quatro esferas de consagração artística lançou as bases para um importante debate que se tornou mais complexo à medida em que investigadores constataram outras possibilidades de articulação de tais esferas. Para Bowness, a ação dos agentes do campo artístico –*marchands*, críticos especializados em arte e o público –através de suas ações perante o artista e a obra, colaboram para uma linha “progressiva e acumulativa” de reconhecimento (BOWNESS, 1990).

Desde sua publicação, em 1990, o modelo de Bowness tem sido revisitado, com o propósito superar certos limites deste método de análise. A leitura de Nuria Peist a respeito da consagração artística, em nosso entendimento, oferece possibilidades mais proveitosas para pensar como se constituem tais processos fora do eixo Paris-Nova Iorque. Na perspectiva de Peist, mais importante do que pensar em “linhas progressivas e acumulativas” de consagração é considerar a existência de um tecido social, no qual interagem entre si os agentes acima anunciados e que buscam consagração conjuntamente. Assim, o processo de consagração de um artista ou movimento demanda a defesa ativa por parte de todos os seus componentes – isso inclui os agentes citados acima – os críticos, *marchands* e colecionistas. Para a autora, é importante pensar o processo de reconhecimento e legitimação artística em relação ao

distanciamento espacial e temporal destes agentes em relação aos artistas. Por isso, enfatiza a ideia de que existam “momentos” de reconhecimento. A proximidade espacial – o que confere velocidade do reconhecimento (imediate ou dilatada) e tipo de reconhecimento segundo à autoridade de juízo, em certa medida, fragiliza a consagração do artista a longo prazo. Ou seja, quanto maior a distância temporal e geográfica dos pares, maior é a possibilidade de reconhecimento e consagração. Pois, embora críticos e *marchands* possam reconhecer o trabalho do artista, estão muito próximos dele, no sentido espacial e geográfico.

Neste sentido, é pertinente considerar que os núcleos de reconhecimento não se resumem a etapas dialógicas cumpridas entre pares, críticas, mercado e público. No entendimento de Peist, esse núcleo coexiste, através de uma massa de agentes integrados por funções e de alianças, sem as quais a própria noção de vanguarda não poderia existir. Constatase, assim, uma forte interconexão entre artistas, críticos e mercado, e que se reflete no paralelismo entre o número de colecionistas, *marchands* de um artista e sua recepção. Essa “rede de apoio mútuo” fundamenta relações indissociáveis, que se retroalimentam e sustentam a si mesmas. Com isso, Peist não busca afirmar a existência de uma ação coordenada e organizada do mercado e da crítica, mas do processo de inclusão dos artistas nos “muros físicos e ideológicos” que competem os movimentos por eles organizados, de modo a representá-los e, com isso, projetá-los para a posteridade. Existiria, assim, um segundo momento, distanciado geográfica e temporalmente do núcleo inicial, que seria responsável por efetivar a sua consolidação que é coletiva. Assim, o artista não busca individualmente o reconhecimento, mas o núcleo como um todo: os artistas, os críticos, colecionadores e *marchands* de modernidade e vanguarda disputam a consagração.

O método de análise proposto por Peist nos auxilia a pensar a trajetória de Minujín. Ao longo dos quase cinquenta anos de carreira, pode-se afirmar que Minujín conquistou reconhecimento da crítica, do mercado e do público. Entretanto, este processo já se materializa logo nos primeiros anos de sua atuação enquanto artista profissional na década de 1960. Estima-se que *La Menesuda*, uma de suas obras realizada no ITDT em 1965 tenha sido visitada por quase 30 mil pessoas em Buenos Aires. Além disso, houve publicações da crítica sobre sua obra, logo no início de carreira por duas figuras fundamentais do campo artístico argentino, os críticos Jorge Glusberg e Jorge Romero Brest. Neste sentido, observa-se que Minujín desfruta, logo nos primeiros anos de carreira, a possibilidade de estar em contato com correntes estéticas e de vanguarda em Paris. Nesta circunstância, realiza exposições coletivas e o seu primeiro *happening*, *La Destrucion*. Durante essa primeira estadia, Minujín manifestou o entendimento de que sua nacionalidade seria um fator impeditivo para que pudesse integrar de modo efetivo o circuito internacional de artes. Como nos afirmou em seu diário, o mercado francês era ainda fortemente constituído pelas hierarquias, especialmente se considerarmos que as categorias mobilizadas na avaliação de reconhecimento de trajetórias de artistas é pautada pela sua atividade em instituições localizadas nos polos ocidentais de arte contemporânea que, direta ou indiretamente, reiteram a subordinação de artistas advindos de outras partes do mundo que não Europa e Estados Unidos.

Assim sendo, observamos que o processo de reconhecimento e consagração artística não se configura por uma trajetória coerente e linear em que se acumulam momentos de legitimação. Como foi nosso intuito demonstrar, as discussões sobre esse tema indicam a existência de disputas e tensões nos percursos da consagração, determinadas por uma série de variantes

que não dizem respeito exclusivamente à qualidade estética e criativa do artista em questão. Sobretudo, se considerarmos que o campo artístico na argentina o grau de autonomia como o francês e, portanto, não é caracterizado por uma delimitação precisa dos papéis dos agentes em questão – das instituições, do mercado e da crítica. Como observamos na trajetória de Minujín, essas figuras relacionam-se entre si e muitas vezes são motivadas por interesses em comum.

Neste trabalho, tivemos como objetivo lançar algumas reflexões a respeito do processo de reconhecimento artístico da artista visual Marta Minujín ainda nos anos 1960, quando era uma jovem artista. Observamos que durante sua primeira estadia em Paris, Minujín estabelece contanto com artistas nativos, mas também com os “argentinos de Paris”. Constata que havia diferenças fundamentais entre os artistas nascidos em Paris, os quais desfrutariam previamente da possibilidade de inserção no sistema artístico em comparação aos advindos de outros países. Ainda assim, faz deste período a possibilidade de criar linguagens e experimentações estéticas, ao mesmo tempo em que consolida laços de sociabilidade com artistas estrangeiros e argentinos que seriam mantidos ali em diante.

Quando retorna para Buenos Aires, ainda em 1963, Minujín contou com o reconhecimento quase imediato da crítica especializada de arte como Jorge Romero Brest e Jorge Glusberg, figuras fundamentais no cenário artístico argentino. Em grande parte, o interesse da crítica advinha de sua repercussão em Paris. Além da relação de proximidade com esses críticos, havia também a conexão com o ITDT e o CAYC, instituições que foram responsáveis, neste contexto, por oferecerem apoio financeiro e simbólico aos artistas de vanguarda argentina. Minujín parece experimentar o que Heinrich definiu como processo de reconhecimento acelerado, ao desfrutar,

ainda muito jovem, de reconhecimento de crítica especializada de arte, do público e do mercado sobre suas obras. Essa talvez tenha sido uma característica de Minujín, mas também de outros artistas do contexto. Ao mesmo tempo em que havia o desejo de ruptura com o mercado e com as instituições de arte tenha sido compartilhado por muitos dos artistas de vanguarda, no caso da Argentina, foi justamente essa vinculação que permitiu a realização de instalações, happenings e outras modalidades de criação artística – por vezes, monumentais, como *La Menesuda* – ao mesmo tempo em que potencializaram sua projeção internacional.

A trajetória de Minujín, neste sentido, é bastante singular, pois conta com elementos muito específicos do contexto cultural e artístico da Argentina e fora dela: com o momento de valorização da América Latina como utopia e alteridade revolucionária, enquanto na Argentina havia um momento de forte mecenato privado direcionado às artes. Os anos iniciais de sua carreira, neste sentido, coincidiram com uma série de políticas de internacionalização da arte argentina, que ofereceram plataformas de legitimação de jovens artistas e dos movimentos de vanguarda dos quais faziam parte, por um lado, e pela crescente revalorização da imagem da América no exterior. Tais afirmações não ocorrem no sentido de relativizar ou diminuir o potencial crítico e estético de suas obras. Ao contrário, a fortuna crítica sobre sua atividade artística torna tais afirmações difíceis de serem contestadas. Entretanto, foi de nosso interesse demonstrar como Minujín foi capaz de negociar sua inserção no espaço artístico, este, ainda, predominantemente masculino. Tal problematização se faz no sentido de compreender como se constroem e reproduzem critérios de valorização e apreciação artística e como foram responsáveis por sistematicamente excluírem as mulheres, tanto do campo artístico quanto da disciplina de História da Arte.

Embora Minujín tenha participado ativamente de redes internacionais de arte – inclusive, após dos anos 1960, quando essas relações se intensificam, tanto em Paris quanto em Nova Iorque – constatamos que sua inserção no mercado e nos museus fora da argentina é relativamente estreita. Isso se deve, em parte, elas categorias de apreciação e valorização das trajetórias artísticas por índices de ranking de artistas, mas tanto por desigualdades materiais e simbólicas que se perpetuam no campo artístico. Como observamos em Minujín, seu reconhecimento tanto no mercado de seu país quanto nos museus e instituições de arte, mas que não necessariamente se reproduzem quando consideramos a escala global. Sempre associada à “arte argentina”, marca da nacionalidade perante o global, ainda que temáticas relacionadas à nacionalidade, o folclórico ou pitoresco, não tenham feito parte de seus trabalhos, tampouco tenha sido muito vocal sobre o assunto. Ao mesmo tempo em que a visibilidade da América Latina no exterior – sobretudo, na França – servia para que sua receptividade no meio artístico fosse considerável, também serviu como categorização de sua arte.

Para pensar o percurso de reconhecimento de Minujín, consideramos que o modelo de Núria Peist ofereça contribuições mais instigantes pois considera *momentos* da consagração, cujos núcleos são caracterizados pela integração entre artistas, marchands e críticos, que desejam encabeçar não apenas o reconhecimento e a consagração de uma artista, mas de um projeto estético e cultural – no caso, o projeto de internacionalização e modernização de arte argentina como um todo. Isso devia-se em parte ao desejo de desenraizar a arte do país, de fazer com que a arte produzida na Argentina fosse entendida em pé de igualdade às vanguardas internacionais. Consideramos, neste sentido, que Minujín desfruta do reconhecimento do “núcleo inicial”, pois diz respeito à artistas, marchands

e críticos que atuaram em conjunto da artista ao longo de sua trajetória e que desejavam impulsionar seus projetos individuais e coletivos.

Os “momentos de reconhecimento” também indicam o papel periférico ocupado por países fora do eixo ocidental no mercado de arte internacional e que se mantem nessa mesma condição apesar dos impulsos de internacionalização e globalização artística. Se a ideia de desnacionalização e desenraizamento das artes nacionais impulsionou o ITDT e o CAYC a promover a internacionalização da arte produzida na Argentina, no sentido de “modernizar-se” e de integrar um circuito de artes global, constatamos, hoje, como a trajetória de Minujín – assim como de outros artistas latino-americanos – é fundamentalmente rotulada como arte argentina. Embora não constatemos esse tipo de categorização quando tratamos de artistas estadunidenses, franceses ou alemães, a estigma do exotismo e do estrangeirismo impressos à América Latina ainda se perpetuam. Os latino-americanos nunca podem ser internacionais – suas obras são sempre atreladas ao nacional, à uma ideia de *americanidade* quase espiritual que, embora se reproduza nas hierarquias e subordinações materiais, também se efetiva no campo simbólico. Ou seja, como se sua produção fosse irremediavelmente condicionada por sua nacionalidade. O passaporte de “cidadão-do-mundo” é concedido, sem reservas apenas àqueles que conseguem se desprender de suas nacionalidades. Cujas obras não são reduzidas, meramente, a perpetuações de traços do nacional. Como afirmou em entrevista recente, “Yo soy genial, pero nací en argentina” (MUNJÍN, 2014).

A trajetória de Minujín parece ser – talvez, como a de qualquer outro ser humano – marcada por tensões e ambiguidades: uma artista de vanguarda que conta com apoio financeiro de instituições privadas para

a realização de instalações em escala monumentais, e com o endosso positivo para suas experimentações estéticas, de caráter profundamente radical. Neste mesmo momento, beneficia-se, mesmo que indiretamente de certa imagem de seu país e continente no exterior. Entretanto, será essa associação com a arte argentina nos primeiros anos de sua carreira responsável por em certos moldes de nacionalidade, moldes dos quais buscou sempre se afastar. Assim, as muitas imagens da América Latina no exterior poderiam ser reducionistas e reiterarem estereótipos sobre o continente, ao mesmo tempo em que engessavam as possibilidades de apreciação e reconhecimento das obras produzidas por Minujín. Apesar dos lampejos de inserção em um sistema global de artes, essa colocação se estabelece, invariavelmente, pelo prisma do exotismo e da alteridade.

Referências

- GIUNTA, Andrea. Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. *Errata. Revista de Artes Visuales*, vv. 1, p. 20-37, 2010.
- _____. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.
- HEINICH, Nathalie. *Etre artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck, 1996.
- _____. Práticas Da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática A Um Novo Paradigma Artístico. *Sociologia e Antropologia*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373-390
- MINUJÍN, Marta. *Tres invernos en Paris: Diarios Intimos, 1961 -1963*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2018.

- NOORTHOORN, Victoria Marta Minujín: obras 1959-1989 / Victoria Noorthoorn; Jimena Ferreiro Pella; Javier Villa. - 1a ed. - Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010.
- PALADINO, Luiza Mader. Políticas de Internacionalização das Vanguardas argentinas: Novos modelos institucionais na década de 1960. *Ouvirouver*. v. 1 2 n. 2 p. 478-492 ago. | dez. 2016
- PLANTE, Isabel. La Menesunda según Marta Minujín”, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, a. 3 n. 3, septiembre 2016, pp. 299-304. ISSN: 2362-6070.
- _____. Amériqúe Latine Non Officielle o París como lugar para exhibir contrainformación, en *A Contracorriente*, vol 10, N. 2 Winter 2013, 58-84. Department of Foreign Languages and Literatures, North Carolina State University, Estados Unidos.
- _____. Les Sud-américains de Paris. Latin American Artists and Cultural Resistance. *Robho Magazine*, Third Text vol. 24 n. 4, London, Phaidon, july 2010, pp. 445-455.
- PEST, Nuria. Nuria Peist Rojzman. El proceso de consagracion en el arte moderno: trayectorias artisticas y círculos de reconocimiento, *Materia* 5, 2005.
- QUEMIN, Alain. The superstars of contemporary art: a sociological analysis of fame and consecration in the visual arts through indigenous rankings of the «Top Artists in the World». *Rev. Inst. Estud. Bras.*, Apr 2017, no.66, p.18-51