

IMPASSES DA
INTERNACIO-
NALIZAÇÃO:
ARTISTAS LATINO-
AMERICANAS NO
CIRCUITO GLOBAL

[DOSSIÊ]

Ana Beatriz Mauá Nunes
Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Regina Vater, Marta Minujín e Lotty Rosenfeld são fundamentais para compreender a incursão de mulheres na esfera artística latino-americana do século XX. Entre as décadas de 1960 e 1980, elas vivenciaram um significativo processo de internacionalização, financiado por suas famílias ou por bolsas de instituições estrangeiras. Para as mulheres, a possibilidade de internacionalização foi crucial para seu reconhecimento artístico, pois permitiu contato com correntes estéticas de vanguarda, instituições prestigiadas e artistas proeminentes. Contudo, as interações entre latino-americanos, europeus e estadunidenses perpetuavam as relações de poder e hierarquias já presentes na esfera política e econômica. Este artigo busca refletir como Vater, Minujín e Rosenfeld problematizaram essas questões em seus espaços autobiográficos, posicionando-se de formas diversas em relação às suas origens latino-americanas e aos impactos de sua nacionalidade na inserção em um circuito artístico globalizado.

Palavras-chave: Internacionalização artística. Mulheres artistas. Escritas de si.

Regina Vater, Marta Minujín, and Lotty Rosenfeld are key figures for understanding the incursion of women into the Latin American art space in the 20th century. Between 1960 and 1980, they experienced a significant process of artistic internationalization financed by their families or via grants from foreign institutions. For these women, internationalization was crucial for their artistic recognition as it allowed contact with avant-garde aesthetic movements, prestigious institutions, and prominent artists. However, interactions between Latin Americans, Europeans, and North Americans reproduced the power relations and hierarchies characteristic of the political and economic spheres. This article reflects on how Vater, Minujín, and Rosenfeld addressed these issues in their autobiographical works, positioning themselves singularly regarding their Latin American origins and the impact of nationality on their integration into a globalized art circuit.

Keywords: Artistic internationalization. Women artists. Autobiographical writings.

Regina Vater, Marta Minujín y Lotty Rosenfeld son fundamentales para comprender la incursión de las mujeres en el campo artístico latinoamericano del siglo XX. Entre las décadas de 1960 y 1980, vivieron un significativo proceso de internacionalización, financiado por sus familias o por becas de instituciones extranjeras. Para las mujeres, la posibilidad de internacionalización fue crucial para su reconocimiento artístico, ya que les permitió el contacto con corrientes estéticas de vanguardia, instituciones prestigiosas y artistas prominentes. No obstante,

las interacciones entre latinoamericanos, europeos y estadounidenses perpetuaban las relaciones de poder y jerarquías ya presentes en el ámbito político y económico. Este artículo busca reflexionar sobre cómo Vater, Minujín y Rosenfeld problematizaron estas cuestiones en sus espacios autobiográficos, posicionándose de formas diversas con respecto a sus orígenes latinoamericanos y a los impactos de su nacionalidad en la inserción en un circuito artístico globalizado.

Palabras clave: Internacionalización artística. Mujeres artistas. Escritos autobiográficos.

Introdução

No contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, as viagens de latino-americanos para a Europa e para os Estados Unidos intensificaram-se após o hiato de quase seis anos causado pelo conflito. As motivações para tais estadias eram variadas, mas atestavam a formação de uma rede transnacional de circulação de bens culturais, influenciada pelas configurações geopolíticas do mundo polarizado. Por parte dos artistas, o interesse nas viagens podia ser justificado pela possibilidade de estabelecer conexões com profissionais de todas as partes do globo, além do aprimoramento de suas habilidades técnicas e formativas. Embora uma parcela desses viajantes tenha se mantido com recursos particulares, a maioria deles viajava a Paris ou a Nova York graças a bolsas de estudos concedidas pelos governos dos países de destino. O financiamento de um estágio no exterior abria portas para os latino-americanos em um competitivo sistema artístico internacional, além de atestar a qualidade de sua produção, pois haviam vencido premiações disputadas entre dezenas de profissionais.

Uma vez no exterior, os artistas latino-americanos poderiam traçar dois caminhos diferentes: defender sua identidade nacional e de seu continente de origem, ou buscar desprender-se de tais caracterizações e almejar uma posição alinhada aos preceitos universalistas. A postura adotada por essas figuras sinalizava a estratégia de inserção adotada para a sua internacionalização. Embora a origem latino-americana pudesse ser um atrativo inicial para as comunidades francesas e estadunidenses, interessadas nas representações sobre as Américas, o risco

de estar submetido a estereótipos sobre o continente era recorrente e, na maioria dos casos, limitante para o ímpeto criativo dos artistas.

Neste artigo, temos como objetivo investigar as dinâmicas de circulação de artistas latino-americanas em Paris e em Nova York entre as décadas de 1960 e 1980. Para o estudo, foram utilizadas as fontes de caráter autobiográfico Regina Vater (Rio de Janeiro, 1943), Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) e Lotty Rosenfeld (Santiago, 1943). Suas produções integram o chamado “espaço autobiográfico”, composto por manifestações como cartas, correspondências e entrevistas. Esse corpus documental, quando analisado criticamente, oferece aos pesquisadores uma perspectiva analítica sobre a trajetória de figuras notáveis a partir da construção de suas próprias memórias. Nesse processo, essas artistas moldam uma determinada imagem de si mesmas, o que exige uma análise crítica dessas fontes.

Esta investigação busca entender como as artistas conceberam as dinâmicas de poder entre a Europa, os Estados Unidos e a América Latina, e como estas se reproduziram no campo artístico. Para isso, consideramos as intensas transformações políticas, econômicas e sociais – tanto em seus países de origem quanto nos de destino. Em particular, examinamos o papel da América Latina no imaginário europeu e norte-americano após a década de 1960, no contexto da intensificação da Guerra Fria, da Revolução Cubana e das ditaduras militares. O lugar da América Latina era paradoxal: embora despertasse curiosidade no imaginário europeu e norte-americano, raramente deixava de ser vista em uma posição de subordinação cultural.

A geração de artistas à qual Minujín, Rosenfeld e Vater pertencem foi fundamentalmente marcada por novos parâmetros de internacionalização. As viagens ao exterior não se restringiam ao acesso a títulos e conquistas formais, mas permitiam a sua inserção em um circuito artístico globalizado e competitivo. Em certa medida, a internacionalização de suas carreiras não dependeu exclusivamente de sua vontade pessoal, mas da pressão e de exigências advindas do mercado de arte, de instituições privadas e públicas e galerias transnacionais em voga no período.

O sucesso está em Paris: a internacionalização de Marta Minujín

Caso emblemático foi o de Marta Minujín. Ao longo de sua trajetória, a portenha viveu extensas temporadas no exterior. A primeira estadia em Paris, em 1963, foi narrada em seus *Diários Íntimos*, compilado de escritos autobiográficos em forma de diários. A obra reuniu reflexões sobre diversos assuntos, quais sejam as tentativas de internacionalização: a artista informou-nos sobre o empenho mobilizado desde os primeiros anos de sua carreira para construir uma projeção no exterior. Minujín foi bem-sucedida nessa empreitada, visto que hoje possui visibilidade internacional, manifestada pelo deslocamento constante entre a Argentina, os Estados Unidos e a Europa.

Paris foi o destino que ela tanto almejou. Na Cidade Luz, acreditava que teria a oportunidade de estabelecer contato com

artistas, *marchands* e galeristas de todo o mundo, pois, em sua visão, aqueles que faziam parte do cenário artístico parisiense haviam alcançado essa posição de destaque por mérito. Quando foi premiada com uma bolsa de estudos, sentiu-se merecedora do reconhecimento. Embora precisasse cometer certos sacrifícios, uma vez que estava longe de sua terra natal, viver na Europa representaria o sonho de qualquer artista latino-americano. Nos primeiros anos naquela cidade, Minujín afirmou o desejo dos artistas locais de conhecer *La Brigitte Bardot* argentina: “Percebi que já tinha aprendido tudo o que precisava de saber e que tinha de desaprender. Tive que esquecer todo o conhecimento técnico que adquiri e descobrir o que tinha para contribuir para a arte”¹ (Minujín, 2018, p. 11, tradução própria).

Em seu entendimento, “precisava romper com tudo para conseguir ser eu mesma” (Ibidem, p. 12, tradução própria). É nesse contexto em que a artista elaborou uma concepção crítica sobre o fazer artístico: para descobrir sua própria vocação, era necessário abandonar o conhecimento formal e acadêmico².

1 No original: “Fue gracias a Greco que me di cuenta de que ya había aprendido todo lo que necesitaba saber y que tenía que desaprenderlo. Debía olvidar todo el conocimiento técnico que había adquirido y descubrir qué tenía para aportarle al arte”.

2 Uma vez em Paris, Minujín candidatou-se para ser *étudiant patronné*, modalidade que permitiria a ela cursar o ano universitário de 1961-1962 na renomada instituição École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Nesse contexto, Paris ainda desfrutava da posição de “meca internacional” que incorporava jovens aspirantes a artistas na Escola de Belas Artes, cuja disponibilidade de vagas ainda era muito restrita. Minujín desiste de ser estudante, mesmo tendo seu processo deferido pela instituição. Como tentaremos demonstrar, sua decisão não é deslocada do momento em que vivia.

Depois de uma longa viagem, Minujín chegou a Paris, em novembro de 1961. Encantou-se com a pluralidade e diversidade das pessoas que circulavam pela cidade. Nos seus diários íntimos, o momento que se descortinava ali recebeu o nome de *La ciudad de la libertad*. O próprio título sinalizou suas expectativas em relação àquela experiência. Entretanto, antes mesmo de partir, manifestou em seus escritos a tensão entre o desejo de produzir arte contemporânea e a constante referência aos “grandes mestres”. De fato, é necessário questionar: em qual medida a artista estava efetivamente em vias de “desaprender tudo o que havia aprendido”? A artista relatava: “Meu caminho sem caminho. Sinto que devo apresentar minha tragédia, independentemente da forma em que se apresente. [...] A vitória que busco está distante, devo vê-la, devo ver o todo³” (Ibidem, p. 13, tradução própria).

Embora temesse a solidão, seu desejo de dialogar com os mestres da arte ocidental era mais instigante:

Medo da solidão! Vou para Paris, mais cedo ou mais tarde, nada me impedirá, e então, dirão: ela carregava a arte pictórica nos olhos e na mente! Mas não irei beber absinto, mas sim ficarei dias inteiros em longas conversas para filosofar com

Van Gogh, Gauguin, Cimabue, Giotto... Rirei com Leonardo da Vinci e lhe perguntarei se não me quer como modelo, enquanto interrogo Rodin sobre suas esculturas. Vou desgastar o chão do Louvre e passar a acreditar em Deus diante dos deuses do Olimpo de Michelangelo. Poderei me confessar aos Cristos medievais e pedirei ajuda a Bosch sobre minha prolixidade (Ibidem, p. 14, tradução própria)⁴.

Nos dois trechos citados acima, extraídos de uma breve passagem de seu diário intitulado “Antes de Partir”, a contradição entre almejar formas radicais do fazer artístico e o diálogo reiterado com figuras de grande renome, desde Giotto, passando por Bosch e chegando a Gauguin, é pulsante. De certa maneira, Minujín colocou-se em posição de aluna, disposta a aprender com os mestres, embora tenha afirmado o seu desejo de incorporar práticas disruptivas. Informou-nos de suas ambições, com quais tradições pictóricas e artísticas buscava dialogar – a dos grandes pintores europeus. Em nenhum momento foi manifestado o interesse de fazer arte como contemporâneos de origem latino-americana que viviam na Europa no período. Tampouco mencionou vontade de estabelecer contato com a efervescente comunidade de argentinos residentes em Paris, ainda que tenham sido

Ao mesmo tempo em que obter uma formação em nível superior na instituição a projetaria na cena cultural parisiense, poderia significar o distanciamento da efervescência das vanguardas, movimentos dos quais desejava se aproximar. A residência na Beaux-Arts, na ótica de Minujín, significaria o aprisionamento nos antigos moldes formativos da arte acadêmica.

3 No original: “Mi camino sin camino. Siento que debo presentar mi tragedia, exaltar la vida bajo cualquier forma que se presente [...] La victoria que busco está lejos, debo verla y verlo todo”.

4 No original: “Miedo a la soledad! Me voy a París, ya o después, pero ni la ciencia en su cristal lo impedirá y entonces dirán: llevaba en sus ojos y mente la piedra pictórica! Pero iré no a tomar ajenjo sino que me sentaré los días enteros en largas charlas a filosofar con Van Gogh, Gauguin, Cimabue, Giotto.. Me reiré con Leonardo da Vinci y le preguntaré si no me quiere de modelo mientras interrogo a Rodin sobre sus esculturas. Gastaré los pisos del Louvre y llegaré a creer en Dios ante los dioses olímpicos de Miguel Ángel. Podré confesarme a los cristos medievales y le pediré ayuda a Bosch sobre mi prolijidad”.

tais artistas os responsáveis pela sua acolhida na cidade.

O diálogo incessante entre o cânone e a vanguarda, a tradição e a ruptura, marcou a vida da artista: embora Minujín desejasse aprender com os grandes mestres da tradição pictórica ocidental, acreditava ser fundamental “desaprender” sua instrução acadêmica, a qual se estabelecia nos mesmos moldes – europeu, masculino e ocidental – para que pudesse descobrir quem era. Por meio do movimento de incorporação e ruptura com os cânones, a artista construía para si uma linguagem que considerava autônoma.

Observamos nesse excerto certa tensão entre o reconhecimento e a legitimação adquiridos pelas instituições, de um lado, e o sucesso de mercado, de outro. Em certa medida, Minujín reconheceu-se enquanto artista “verdadeira” por vir de um país distante. Em seu entendimento, sua validação seria garantida pela qualidade de seu trabalho e não por sua inserção em determinada rede, sociabilidade ou contatos privilegiados com *marchands*. Para ela, o fato de ser argentina contaria a favor de sua carreira: afinal, seria percebida exclusivamente pelo seu talento. Essa expectativa seria revisitada ao longo de sua jornada, pois constatou que sua nacionalidade se tornaria um impeditivo para que fosse devidamente reconhecida internacionalmente. Existe, nesse sentido, a convivência entre duas narrativas autobiográficas diferentes. A primeira delas se refere ao desejo de construir certa imagem de si mesma como artista verdadeiramente talentosa, reconhecida apenas por suas habilidades. A segunda diz respeito da sua excepcionalidade não ter sido devidamente reconhecida por conta de sua nacionalidade.

Sua presença em exposições, museus e galerias seria frequentemente acompanhada ao adjetivo de “arte argentina”.

Com o decorrer dos anos, entretanto, Minujín reelaborou essas percepções: foi bastante contundente, em entrevistas concedidas ao longo de sua carreira, sobre o sentimento que não seria devidamente reconhecida por ser argentina. Ademais, acreditava que os circuitos artísticos europeus eram ensimesmados e pouco abertos à participação de estrangeiros. Por esse motivo, passou a afirmar a potencialidade de seu país, pois, ainda que fosse “periférico”, era composto por artistas e intelectuais de formações heterogêneas e que estavam interessados nas novidades do exterior.

A possibilidade de integrar o circuito artístico de vanguarda parisiense era um forte sinal de validação, um marco fundamental para sua reputação. Raymonde Moulin (1986, p. 38) 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 reiterou em seu diário, de modo retrospectivo, como desde muito jovem teria sido distinguida por suas habilidades e, portanto, sua legitimidade seria exclusivamente fruto de seu talento, manifestado desde sua infância. Portanto, diferenciava-se dos pintores cujos louros advinham exclusivamente das sociabilidades construídas com *marchands* e críticos de arte.

A partir dos anos 1960, o perfil dos latino-americanos se modificou. Embora alguns deles – como Marta Minujín – tivessem escolhido Paris como destino de estudos, havia uma parcela significativa de exilados

políticos, principalmente dos países do Cone-Sul. As especificidades regionais, assim como as motivações que levavam os artistas a residirem na cidade, ainda que temporariamente, eram negligenciadas por uma parcela da cena artística parisiense. Essas figuras buscavam agrupar indistintamente os latino-americanos, a despeito de suas inclinações políticas e adesões estéticas.

Em certa ocasião, Marta Minujín foi convidada para assistir a um filme sobre a Revolução Cubana e os irmãos Castro. Em seguida, foi ao prédio da Bienal conversar acerca do tema. Em seus diários íntimos, a artista afirmou: “Ninguém entende o meu país, porque eu não estou representando a Argentina. Ninguém entende meu país”⁵ (Minujín, 2018, p. 98, tradução própria). A tensão manifestada pela artista em relação ao seu país de origem se adensou nos últimos excertos abordados: fosse pela raiva que sentia em relação aos seus conterrâneos, pois apenas sabiam reclamar das condições de vida em Paris, fosse pelo suposto sentimento de inveja que sentissem dela por conta de seu sucesso. Ainda assim, os parisienses seriam incapazes de compreender seu país. Além disso, Minujín parecia se sentir desconfortável com a possibilidade de representar a Argentina em Paris. Apesar dos inúmeros esforços para construir uma imagem de si enquanto artista internacional, despreendida das marcas regionais, era reconhecida por seus pares enquanto símbolo indissociável de sua terra natal.

5 No original: “Nadie comprende por qué no estoy yo representando a la Argentina. Nadie comprende mi país”.

Do outro lado do Atlântico, o contexto político, social e econômico era bastante desafiador. Enquanto a atmosfera em Paris era de relativo acolhimento da produção de latino-americanos, setores do mecenato público e privado na Argentina experimentaram um projeto coletivo de internacionalização da arte de vanguarda produzida no país. Minujín esteve diretamente integrada a esse esforço. De qualquer modo, é importante assinalar como os anos iniciais de sua carreira coincidem e, em certa medida, são impulsionados pelo momento político que, embora conturbado, foi marcado pelo ensejo de projetar a Argentina no cenário artístico internacional. Para tanto, era necessário que os artistas do país estivessem em consonância com as linguagens estéticas de vanguarda dos Estados Unidos e da Europa.

As mulheres dificilmente conseguiram escapar das marcas e das restrições atribuídas ao seu gênero, sendo constantemente associadas ao particular, ao específico e ao excepcional. Suas manifestações artísticas são frequentemente lidas como depoimentos incontestáveis de sua feminilidade, ainda que não abordem a temática em suas obras. Situação semelhante parece se aplicar às questões referentes à nacionalidade. Enquanto aos homens europeus e norte-americanos coube irrestritamente a alcunha da universalidade, os artistas latino-americanos nunca deixaram de ser reconhecidos como expoentes de uma arte nacional. Tal leitura foi atribuída, inclusive, para aquelas figuras que almejavam escapar das imediatas associações aos seus países de origem, como Marta Minujín. Ainda que a contragosto, sua produção atestaria as especificidades dos países longínquos de onde vieram e deveria corresponder às expectativas de certo circuito artístico que buscava

nos artistas de origem latino-americana atestado de seu engajamento político.

Essas preocupações têm sido renovadas ao longo dos anos. Nos últimos tempos, Marta Minujín tem experimentado uma significativa internacionalização de suas obras. Agora, a artista já desfruta de considerável sucesso artístico nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra e na Alemanha, por exemplo. Em 2018, realizou uma versão de *La Menesuda*, no New Museum, em Nova York. Na ocasião da abertura da instalação, concedeu uma entrevista ao jornalista Luis Novaresio. Ao ser questionada sobre qual era o significado da Europa para ela, respondeu:

É uma fonte de problemas brutais, é conflito, é medo. É muito aterrorizante o que está acontecendo e vai piorar. É pior, cada vez pior, porque há quatro ou cinco anos atrás, eu estava aqui e não havia esse temor que pudesse acontecer algo, e todos sentem isso. Ao contrário, na Argentina, não acontece isso, alguém pode ser assaltado, mas você não será explodido. Então estar na Argentina é como estar no último país do mundo... E a Argentina tem seus interesses intelectuais, há muitos intelectuais, muitos pensadores e gosto muito disso. A Alemanha é muito fechada... a Alemanha me pareceu terrivelmente fechada. Por exemplo, ninguém fala inglês, aqui, em Kassel. E se você quiser conversar com os mais sofisticados, por exemplo, tive que falar em espanhol para uma grega e que respondia em alemão para o seu filho, e que falava com outra mulher em polonês, o alemão respondia em polonês.

Tivemos uma conversa em quatro idiomas (Minujín, 2017, tradução própria)⁶.

Em certa medida, o tom crítico de Minujín em relação à Europa – e à Alemanha, mais especificamente – manifestado na entrevista acima, distancia-se da euforia com a qual narrou sua primeira estadia em Paris. Se, por um lado, essa visão poderia indicar uma percepção mais madura a respeito das hierarquias e jogos de poder presentes no mundo artístico, por outro, pode assinalar como a artista, dispondo de uma posição relativamente estável neste campo, esteve apta para criticá-lo sem que enfrentasse os perigos da exclusão.

Podemos aferir, nesse sentido, como a percepção de Minujín a respeito de sua internacionalização, das relações entre latino-americanos e europeus e sua inserção no mercado de arte estrangeiro foram se modificando ao longo dos anos. Inicialmente, a artista acreditava na importância de viver no exterior para desfrutar de um ambiente

6 No original: “Es una fuente de problemas brutales, es conflicto, es miedo. Es muy aterrorizante lo que está pasando y yo creo que cada vez va a ser peor. Es peor, cada vez es peor, porque hace 5 años, no sé, 4 años, yo estaba ahí y todo eso pero no había ese miedo que hay que en cualquier momento te puede pasar algo, y todos los sienten. En cambio acá no nos pasa eso, nos puede asaltar otra persona pero no vas a explotar. Entonces estar en la Argentina, como es el último país del mundo... Y aparte Argentina tiene sus intereses intelectuales, hay mucha gente intelectual, mucha gente que piensa, eso me gusta. Alemania es muy cerrada, Alemania me pareció terriblemente cerrada, por ejemplo nadie habla inglés, ahí en Kassel nadie habla inglés. Y si vos le decís, yo me tenía que comunicar con los más sofisticados, por ejemplo la performance la tuve que hacer yo en español se lo decía a una griega, una griega se lo decía en alemán al hijo de la mujer y como la mujer era polaca, el alemán se lo decía en polaco. Entonces tuvimos un ensayo de cuatro idiomas así”.

cultural sofisticado. Contudo, conforme sua carreira se tornou mais consistente, a argentina passou a explicitar o olhar crítico sobre o campo artístico estrangeiro. Nesse sentido, a internalização tinha aspecto ambivalente. Por um lado, esse agrupamento involuntário sob o emblema de “arte latino-americana” ou “arte argentina” revelava certa perspectiva colonialista, pois compreendia a produção artística desses artistas por meio da ótica do utópico e do idealizado. Por outro, servia como possibilidade de fortalecer relações de sociabilidade e garantir projeção no campo artístico internacional.

Embora as estadias no exterior tenham se configurado como etapa fundamental para a profissionalização das artistas contemporâneas, deve-se pontuar como esse trânsito nem sempre era percebido como sinônimo de sucesso. Isso se deve ao fato de que as artistas precisaram, em várias ocasiões, defender sua autonomia e individualidade sem que fossem submetidas ao imaginário do que seria a América Latina e, portanto, como deveria ser a produção artística desses países. As disputas quanto aos símbolos e significados sobre as identidades latino-americanas não se restringiam aos aspectos políticos e ideológicos, mas estavam atrelados à construção de suas subjetividades

O desejo de romper com os estereótipos acerca do continente conviveu com a necessidade de buscar aspectos de diferenciação individual em meio aos artistas estrangeiros. Reivindicar a *latinoamericanidade* poderia servir para que os pares, críticos e o mercado observassem com mais cuidado a produção artística dessas figuras, ao mesmo tempo em que o intuito de se afastar das representações recorrentes sobre a América Latina poderia ser uma estratégia

mobilizada para os mesmos fins. Entre subjetividades e compromissos políticos, as identidades assumidas pelas artistas também se relacionam com a cultura política de seus países de origem e a existência/ausência de um projeto cultural internacionalizado.

Soy mujer, soy latina: o projeto de internacionalização de Regina Vater

A artista multidisciplinar carioca Regina Vater enfrentou desafios semelhantes aos de Minujín, embora seu projeto estético e político fosse diverso. Após deixar sua cidade natal em busca de oportunidades de trabalho em São Paulo no fim da década de 1960, a carioca construiu para si uma trajetória fundamentalmente itinerante: Buenos Aires, Paris, Nova York e Austin foram algumas das cidades onde viveu. A despeito do deslocamento constante, a artista explorou reiteradamente questões relacionadas à brasilidade e a uma identidade latino-americana como elemento estruturante de sua subjetividade. Entre os assuntos abordados por Vater, vale ressaltar a presença das religiões de matriz africanas no Brasil, o consumismo exacerbado e as representações de feminilidade no contexto latino-americano. Ainda nos anos iniciais de sua carreira, Vater investigou temáticas como subjetividades, questões de gênero, espiritualidade e ecologia. Para trabalhar essas questões, a artista transitou entre pinturas, instalações e performances, raramente definindo adesão a uma corrente estética específica, dedicando-se integralmente à radicalidade da experimentação.

Apesar da trajetória itinerante e a presença de suas obras em galerias e acervos no Brasil e no exterior, Vater nunca hesitou em se definir enquanto artista, mulher, de origem latino-americana. A aproximação entre Brasil e demais países do continente, permeada por tensões históricas, foi objeto de reflexão da carioca. Afinal, quais seriam as especificidades responsáveis por caracterizá-la enquanto “artista e latino-americana”? Em seu entendimento, a ausência da identidade latino-americana seria atestada pela diversidade de seus ancestrais: alemães, bascos, afrodescendentes e indígenas.

Eu nasci no Rio e cresci na zona sul, em Copacabana e Ipanema. [...] Bom, embora eu tenha esse sobrenome alemão que vem do meu bisavô por parte de pai, que nasceu em Weimar e veio para o Pará na Amazônia para explorar a plantação de borracha, para fazer dinheiro com a borracha. E isso é interessante porque ele perdeu tudo e a família se integrou ao local e casou com descendentes de portugueses e, sabe, nem meu pai fala alemão. Existe esse eco de descendência alemã mas eu sou Basca, Portuguesa e Judia. Tudo é misturado em mim.

E é interessante como meu pai, eu estava perguntando a ele o que era aquilo que eu tinha no meu braço, um quelóide. E ele disse, isso é sangue negro, minha filha. É do sangue negro que temos em nossa linhagem. Os negros têm mais propensão a quelóides (Vater, 2004, p. 49).

Em 1972, foi a vencedora do prêmio de viagem ao exterior concedido pela União Nacional de Arte Moderna. A premiação colocou uma importante questão para

a artista, pois Vater precisava decidir qual seria o país de destino da sua residência. Inicialmente, havia escolhido ir para a França, por preferência e por afinidade com a língua. Mas, em conversa com um de seus namorados, repensou a decisão inicial:

Eu tinha um namorado que era escritor – inclusive, atualmente, ele é um escritor bastante conhecido no Brasil. E ele me disse: você precisa ir para Nova Iorque. É lá que as coisas estão acontecendo, e lá está Hélio Oiticica. Você precisa conhecê-lo e beber do cérebro dele (Vater, 2003, p. 59).

Dez anos antes, Minujín havia optado por Paris sem hesitação. A predileção da argentina pela Cidade-Luz não necessariamente evocaria os laços de afinidade entre o Rio de Prata e Paris. Em nosso entendimento, ela é mais sintomática do papel geopolítico ocupado pelas duas capitais em contextos distintos. São contornos que se desenham, sobretudo, no contexto da Guerra Fria. Ao longo de meados do século XVIII até as primeiras décadas do século XX, Paris era destino fundamental para qualquer artista em formação. Contudo, foi durante o contexto posterior à Segunda Guerra Mundial que a consolidação do bloco capitalista em antagonismo ao socialista passou a redefinir esse sistema.

Por conta de tal contexto geopolítico, constatou-se a reorganização do sistema artístico. Em paralelo ao surgimento de museus e novos espaços de criação e circulação, a produção teórica e historiográfica sobre as instâncias de legitimação artística também se adensou e buscou definir quais seriam os motivos de tal transformações. Nestor Canclini reafirma como durante a Guerra Fria, a arte se tornou cada vez mais um instrumento de manifestação do

neocolonialismo dos Estados Unidos na América Latina. Por isso, o incentivo – material e simbólico – para que artistas oriundos da América do Sul vivessem na América do Norte⁷. Paulatinamente, observou-se a consolidação de um sistema artístico hegemônico em Nova York, e que em certa medida se sobrepôs à capital das artes, a meca de artistas do mundo todo até então: Paris. Tal deslocamento, investigado por uma série de autores, foi parte do processo de delimitação de uma política cultural dos Estados Unidos. Segundo Edward McCaughan (2003, p. 98), o acesso à arte latino-americana foi, frequentemente, “mediado pelas poderosas instituições de arte dos Estados Unidos, que têm os recursos para montar exposições itinerantes”. Tal intermédio, entretanto, contém uma série de prejuízos, já que os responsáveis não teriam, em seu entendimento, “o conhecimento, a sensibilidade, ou mesmo o interesse para selecionar e contextualizar de forma inteligente o trabalho realizado por mulheres nessas regiões” (Cockcroft, 1974).

⁷ Embora Nova York e Paris tenham sido os destinos preferidos de latino-americanos exilados, havia disputas simbolicamente estabelecidas entre as duas cidades, especialmente, no que diz respeito a qual delas se estabeleceria enquanto “capital mundial das artes”. Essas tensões foram investigadas por Carol Duncan e Alan Wallach (1980). Para os autores, o Louvre se impõe por sua majestuosidade, pelos corredores e pelas escadarias monumentais, pela ornamentação dos tetos, acúmulo de obras de diversas épocas e culturas, subordinadas à história da França, responsáveis por compor um “programa iconográfico” que dramatiza ritualmente o triunfo da civilização francesa, consagrando-a como herdeira dos valores da humanidade. Em compensação, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) se alojou em um edifício frio, de ferro e vidro, com poucas janelas, como se a desconexão com o mundo exterior e a pluralidade de percursos dessem a sensação de livre opção individual de ir e vir.

A atividade de mediação cultural, a circulação dos artistas e das obras foram desafiadoras, especialmente quando temos em conta que nesse mesmo momento histórico países como Brasil, Argentina e Chile viviam sob regimes militares autoritários. Embora artistas que residissem no continente tenham encontrado variadas formas para driblar a censura e a opressão, é inegável que o panorama político, cultural e institucional era de extrema tensão. Houve uma pulverização de atos de resistência aos governos militares, manifestações também presentes em mostras, exposições e eventos. Na Europa e nos Estados Unidos, ocorria em paralelo um processo de valorização da América Latina enquanto símbolo de alteridade cultural e política, mas que se aproximava de forma cada vez mais latente. Em certa medida, isso se deve pelo fato de que houve um aumento significativo de residentes latino-americanos em Nova York e Paris, que organizaram associações – como a já mencionada Association Latino-Americaine de Paris –, criada em 1962. Essas associações tinham o papel fundamental de reunir e divulgar trabalho de artistas latino-americanos e suas produções realizadas em seus países de origem ou aquelas realizadas no exílio. Com o propósito de denunciar as intempéries vividas pelos países latino-americanos, essas associações também atuaram no sentido de desmistificar a imagem exótica do continente. Além disso, foi igualmente importante para denunciar a intervenção militar, a tortura perpetrada pelo Estado e a pungente presença do imperialismo norte-americano (Plante, 2013).

Se, por um lado a vida em Nova York proporcionava o contato a um mundo das artes até então pouco familiar para Vater, por outro, foi responsável por colocá-la em situações desafiadoras. Em seu espaço

autobiográfico, delimitam-se três eixos fundamentais. No primeiro deles, a tensão de desenvolver um projeto autoral e disruptivo, inspirado pela expectativa de que teria aceitação de seus pares quando chegasse em Nova York. Extremamente frustrada, a artista observou que sua proposta havia sido plagiada por outro artista. Esse momento é emblemático, sobretudo no que diz respeito à constatação de que a cidade estadunidense, entendida até então enquanto espaço privilegiado para a criação artística e berço de uma cultura “universal”, era também marcada por disputas e competições entre artistas de variadas origens, que buscavam ali sedimentar e consolidar suas carreiras. E, por vezes, estavam dispostos a adotar caminhos tortuosos para isso.

Além dos laços cultivados com certa *intelligentsia* no Brasil, Regina Vater parece ter desfrutado de certa inserção em meios artísticos nos Estados Unidos. Um desses indícios é a proximidade que estabelece com Hélio Oiticica logo ao chegar em Nova York. Figura fundamental para a arte brasileira, Oiticica foi constantemente lembrado por Vater enquanto um mentor, tanto no que diz respeito às reflexões sobre o fazer artístico, quanto pela possibilidade de mostrar a ela diferentes facetas da cidade. Há também outros aspectos mencionados pela carioca que nos ajudam a compreender a sua inserção nos Estados Unidos. Em determinado momento, mencionou que, antes de deixar Nova York, em 1974, seu tio, que era cônsul do Brasil em Boston, conseguiu que ela realizasse uma exposição na Galeria da Universidade de Loyola, em Nova Orleans. Desde então, seguiu para o sul, em direção aos países da América Latina: Guatemala, Colômbia, Peru e Argentina seriam alguns desses.

O que faz de mim uma mulher e artista latino-americana, se eu sou o resultado de sangue alemão, português, indígena, basco, judaico e suíço? O fato de eu falar um idioma latino e ter raízes culturais portuguesas, indígenas e negras misturadas com influências europeias e norte-americanas? Que eu cresci em contato com uma natureza selvagem, uma mitologia da natureza e um amplo espaço com menos “história”? Que eu sou um indivíduo com psico-organismo feminino preocupado com meu lar, meus sentimentos, meu jeito de amar, o jeito que eu estou sendo amada, a maneira como compartilho minhas dependências pessoais e independência como mulher nesta sociedade... e sobre as condições humanas, conhecimento e sabedoria, ética e estética, sensibilidade e “beleza”? Talvez minha arte seja a visualização dessa consciência (Vater, 2004, p. 37).

No trecho acima citado, destaca-se novamente como Vater incorporou em seu espaço autobiográfico a narrativa de que se identificava enquanto mulher, de origem latino-americana. Essa percepção era consequência de suas origens – de sua descendência, sobretudo – mas também do espaço em que cresceu: “uma natureza selvagem, uma mitologia da natureza e um amplo espaço com menos história” (Ibidem, 2004, p. 39). É interessante considerar como a artista entende que o Brasil se diferenciaria da Europa e dos Estados Unidos pela abundante natureza e por não possuir “tanta história”.

Assim, é interessante considerar como Vater não compartilha dessa visão quase hegemônica, que assinala enfaticamente as diferenças entre Brasil e América Latina e impediu que brasileiros compartilhassem

da identidade latino-americana. Em nosso entendimento, a percepção da artista pode ter sido acentuada durante suas experiências nos Estados Unidos e na Europa. Frequentemente, a carioca foi reconhecida pelos circuitos artísticos desses países enquanto pertencente à comunidade latino-americana. De todo modo, Vater não se distanciou dessa identificação, mas a incorporou, tanto em seus relatos autobiográficos quanto em sua poética. Talvez, por ter vivido no exterior, a artista elaborou criticamente sua identidade e constatou que havia certas limitações impostas a ela por conta de sua origem. Apesar dos obstáculos enfrentados, afirmou que não havia uma união significativa entre os artistas do continente latino-americano:

Eu não tinha conexões com a comunidade latino-americana naquela época. E não acredito que houvesse uma comunidade forte. Na minha opinião não havia. A arte latino-americana não era valorizada nos Estados Unidos naquela época (Vater, 2004).

Se, por um lado, a primeira estadia em Nova York pôde ser caracterizada pelas eletrizantes oportunidades de ter contato com certa cultura, entendida por ela enquanto universal, nos momentos seguintes, Vater constatou que a arte latino-americana, da qual ela se entendia enquanto expoente, era pouco valorizada. Além de manifestar o entendimento de que não houvesse uma comunidade de latino-americanos estabelecida na cidade, Vater afirmou que, de fato, havia muitas pessoas, especialmente chilenas, que souberam “manipular” os estadunidenses ao construir uma imagem de artistas exilados.

Bem, havia muita gente do Chile. Mas não significa que eram bons artistas, sabe? Havia pessoas como Paternostro, claro, e Omar Rayo, entre outros. Mas eu acho que eu não queria usar a simpatia dos americanos trazendo certa imagem de artista exilada, pois era muito fácil de manipulá-los com essa persona (Ibidem).

Adiante, Vater afirmou que de fato aconteciam coisas terríveis nas ditaduras latino-americanas, fator que gerou simpatia de norte-americanos mais liberais, os quais agiram de forma preocupada e colaborativa. Entretanto, em seu entendimento, era uma forma “muito fácil de entrar”. Tampouco servia como critério de qualidade. “Eu queria critérios em que pudesse ser avaliada por minha arte, sabe?” (Ibidem). Por isso, entende a si mesma enquanto uma *maverick*, isto é, uma dissidente, que permaneceu em trânsito por toda sua vida. E em suas palavras, não gostava de manifestar a questão do exílio para despertar interesse de latino-americanos. Ainda, afirma que era contra uma ideia de arte latino-americana, por ser uma arte “extremamente convencional”.

La herida americana: a chilena Lotty Rosenfeld e sua projeção internacional

O entendimento sobre a receptividade de estadunidenses e europeus aos latino-americanos é distinto para Lotty Rosenfeld. A chilena refletiu sobre o papel ocupado pelo continente no circuito internacional de arte ao longo de sua carreira, fosse em sua produção, fosse em entrevistas e demais

registros autobiográficos. No que diz respeito a esse assunto, são três os principais eixos de análise. O primeiro deles refere-se à construção de certa memória de si mesma, qual seja, ter permanecido no país a despeito do exílio voluntário de alguns colegas de profissão. O segundo diz respeito ao seu comprometimento com uma produção de arte crítica, contestatória e, por consequência, preterida pelo mercado internacional de arte, especialmente quando não reproduzia os ideais do que significava ser latino-americano. O terceiro, por sua vez, trata das hierarquias presentes entre a Europa, os Estados Unidos e a América Latina no que concerne o acesso a novas tecnologias e dispositivos de criação artística.

Enquanto elaborava essas questões em seu espaço autobiográfico, Rosenfeld problematizou o papel ocupado por ela no contexto artístico chileno. Segundo sua perspectiva, ocuparia um lugar intermediário: não teria obtido o devido reconhecimento em seu país de origem, pois não se submeteu aos apetites comerciais, e suas obras dificilmente poderiam ser armazenadas e reproduzidas por serem efêmeras. No exterior, haveria um interesse maior pelo seu trabalho, além da disponibilidade de recursos destinados às artes, mas eram igualmente problemáticos pois esperavam que ela cumprisse determinadas expectativas. Tais análises denotam a constatação da artista de que o Chile ainda não disporia de um circuito artístico suficientemente autônomo, já que pessoas como ela padeciam por recursos e reconhecimento. Entretanto, de acordo com a leitura da chilena, poderia ser explicado pela dependência econômica dos países da América Latina em relação aos Estados Unidos e à Europa.

O primeiro eixo narrativo de Rosenfeld a respeito das interações entre as Américas e a Europa pode ser observada ainda nos anos 1970 e 1980, no início de sua carreira. Em correspondência enviada em 14 de outubro de 1984, do Chile, Rosenfeld escreveu para Wolf Vostell, pintor e escultor alemão com quem manteve amizade por décadas, relatando a situação em que vivia: “O trabalho dos artistas torna-se cada vez mais difícil com obstáculos, devido à dramática situação sócio-política prevalecente no Chile. Há 13 anos eu poderia ter optado por sair do país em busca de um caminho mais confortável” (Rosenfeld, 1980, tradução própria)⁸.

Adiante, na mesma correspondência (Ibidem, tradução própria), continuou discorrendo sobre os motivos que a fizeram permanecer no Chile, mesmo durante a ditadura:

Optei por ficar e assim, através da arte, favorecer o terreno próprio à derrubada da ditadura. Uma tarefa que, depois de todos estes anos de horror, me roubou a ‘alegria de viver e fortaleceu-se dia após dia na minha convicção da importância do trabalho do artista, da necessidade de insistir no trabalho que comecei em 1979⁹.

8 No original: “La labor de los artistas se torna cada vez más difícil y obstaculizada, debido a la dramática situación sociopolítica imperante. Hace 13 años podría haber optado por salir fuera de la patria en busca de un camino más llavadero”.

9 No original: “Elegí quedarme y así desde el arte, favorecer el terreno propio al derrocamiento de la dictadura. Tarea que, después de todos estos años de horror me ha robado la ‘alegría de vivir junto con fortalecer junto día a día dentro de mi convicción de la importancia de la labor del artista, lo necesario que se va haciendo insistir en el trabajo que inicié en 1979”.

Essa correspondência permite dois caminhos de análise. É possível constatar como a artista retoma a ideia de sacrifício pessoal ao ter permanecido no Chile durante o regime militar a despeito da censura e da violência. Igualmente relevante é analisar a interação estabelecida em nível transacional com artistas e curadores estadunidenses e alemães. Em seguida, existe, de certa maneira, uma dualidade nas ações de Rosenfeld: enquanto a amizade com estrangeiros permitia o acesso a bolsas de pesquisa e a exposições, a chilena não via com bons olhos quem havia escolhido deixar o país por longos períodos. Nas correspondências, ademais, evoca-se essa **ficção de si** – a da artista que haveria competido um sacrifício pessoal em prol da sua produção artística.

Ao refletir acerca de sua permanência no Chile, Lotty rememorou a experiência de ter permanecido no Chile a despeito da ditadura. Existe, em certa medida, a noção de sacrifício pelo fazer artístico: embora pudesse ter saído do país como muito de seus compatriotas, acreditava que a arte seria uma forma de contestação do regime. Entretanto, seu engajamento face aos horrores da ditadura pinochetista haviam lhe “roubado a alegria de viver” e a convicção do trabalho do artista enquanto tarefa fundamental na resistência contra a ascensão de regimes autoritários. Ao mesmo tempo em que a chilena denuncia a situação política de seu país de origem, também se diferencia dos demais artistas do período ao reafirmar seu engajamento. Segundo sua leitura, haveria uma espécie de sacrifício pessoal quando escolheu residir no país a despeito da ditadura.

Há duas questões que necessitam ser matizadas. A primeira delas refere-se à ideia de que haveria escolha entre permanecer

no Chile e “*salir fuera*”. Tal entendimento desconsidera que para a vasta maioria dos expatriados do regime, o exílio impunha-se enquanto única alternativa além da prisão, tortura e morte. Entretanto, não se pode afirmar que os artistas e intelectuais exilados tenham se afastado da situação política de seus países de origem. Isso porque diversos deles se engajaram na produção de obras contestatórias à ditadura. Organizaram mostras, exposições e ciclos de debates e denunciaram a situação de seus países de origem pelos lugares por onde passavam.

O segundo argumento presente no depoimento de Lotty trata de sua convicção da arte como ferramenta incontornável de contestação do regime. Assim, ao decidir permanecer no país, a artista reiterava seu comprometimento com a prática artística, especialmente aquela engajada politicamente. Contudo, as atrocidades cometidas pelo regime haviam lhe roubado a alegria de viver e, em certa medida, o princípio da arte como forma de resistência. Tal percepção a haveria inspirado a buscar uma bolsa de estudos nos Estados Unidos, financiada pela Guggenheim Foundation. Por isso, escrevia a London, na esperança de convencê-la a emitir um parecer positivo sobre seu trabalho, uma vez que sua proposta havia sido rejeitada, já que, segundo ela: “isso se deve, fundamentalmente, aos meus avaliadores. Todos eles com grande relevância no Chile, mas com pouca ou nenhuma relevância internacional” (Ibidem, tradução própria)¹⁰.

¹⁰ No original: “*esto se debió fundamentalmente a mis presentadores. Todos ellos de gran importancia en Chile, pero con poca o ninguna relevancia internacional*”.

Constata-se, então, um impasse: para os artistas que haviam sido exilados pelo regime ou optado pelo exílio voluntário, impunha-se a ideia de que teriam “fugido” ou “abandonado” seus países de origem, enquanto outras figuras haviam permanecido e “resistido” às atrocidades do regime. Evidentemente, essa percepção deve ser matizada, pois, afinal de contas, havia possibilidades de resistir à ditadura no exílio e, sobretudo, a necessidade de manterem a salvo a si mesmos e suas famílias. Para os artistas que escolheram ou puderam permanecer, estavam impostas as restrições do fazer artístico, principalmente aquele engajado. Quando tais figuras almejavam sair do país, havia a necessidade de costurar alianças para que recebessem financiamento. E, quando permaneciam no país, articulavam relações com outros artistas, tanto para propor intervenções estéticas como políticas.

A temática do exílio permeou os debates historiográficos de países que enfrentaram governos autoritários e totalitários. Essa produção crítica buscou investigar os contextos políticos e sociais que obrigaram cidadãos que viveram sob a égide de governos desses governos a buscar asilo em outros países. No caso da América Latina, esse debate se configurou a partir das experiências autoritárias que se espalharam pelo continente a partir da segunda metade do século XX. A despeito das especificidades de cada país, o exílio esteve direta ou indiretamente presente na trajetória daqueles que se opuseram aos regimes militares. Entretanto, à primeira vista, os estudos sobre exílio não tomaram significativas proporções até o início dos anos 2000.

De acordo com Loreto Rebolledo (2012, p. 28) “dentro do conjunto de violações aos direitos humanos, o exílio era bastante menor comparado com a execução, o desaparecimento, a tortura e a morte”. Entretanto, a historiadora defendeu a importância de se observar o fenômeno, pois, para além dos impactos psicológicos, sociais e familiares, havia também aqueles referentes às experiências coletivas das comunidades de exilados que se formaram no exterior. Nos países onde passaram a residir, os exilados viviam em sua experiência de alteridade e (re)criaram núcleos sociais com expatriados de seus países. A maior parte dos exilados, especialmente os chilenos, buscou refúgio na França, na Suécia ou no Canadá. Após novembro de 1975 com a formalização da operação Condor¹¹,

11 Uma sistemática rede de colaboração estabelecida entre Brasil, Argentina, Chile e Paraguai e formalizada em 1975 pela DINA, a Dirección de Inteligencia Nacional, em Santiago, dirigida no período pelo coronel Manuel Contreras. Segundo Quadrat (2002), o argumento utilizado para defender a criação da Condor seria a necessidade de articular uma defesa contra a organização internacional de militantes de esquerda dos países do Cone Sul. Apesar disso, as ações poderiam acontecer de forma autônoma, ou seja, sem o comando de um oficial de nível superior na hierarquia das forças armadas. Além disso, havia, também, um banco de dados contendo informações sobre organizações políticas e sociais de oposição às ditaduras na América do Sul. Os Estados Unidos desempenharam papel ambíguo nesse período. Embora tenham interferido diretamente na articulação dos instrumentos repressivos instaurados nas ditaduras do cone-sul, havia, também, a incorporação progressiva da defesa de direitos humanos na política externa estadunidense – especialmente em momentos estratégicos (Joffily, 2018). Ainda de acordo com Quadrat (2002), a Condor contou com a colaboração de diversos segmentos da sociedade civil. As companhias aéreas Lan Chile e Aerolíneas Argentinas foram empresas que colaboraram para o fortalecimento da operação. Além disso, havia também a colaboração de médicos e funcionários de Institutos Médicos Legais e de

tornava-se extremamente difícil que exilados latino-americanos buscassem refúgio em outros países do continente.

Tais figuras foram forçadas a buscar exílio na Europa e nos Estados Unidos. Os exilados que passaram a viver na Europa nesse período foram estigmatizados pela direita e pela esquerda. Ainda de acordo com Rebolledo (2012), os setores conservadores acusavam essas pessoas de serem responsáveis pela difusão do comunismo em nível internacional e que estariam manchando a imagem do Chile no exterior. Para alguns setores da esquerda, o exílio foi entendido como ato de covardia, já que seria um indício da incapacidade dessas pessoas em organizar resistência contra os setores golpistas. Em contrapartida, muitas comunidades de exilados foram fundadas e atuaram no sentido de denunciar as atrocidades cometidas em seus países de origem, aproveitando da liberdade que dispunham para fazê-lo no exterior.

De qualquer forma, trata-se de uma disputa sobre a memória da resistência ao regime militar. Para os artistas, intelectuais e militantes que continuaram a residir no Chile, tratava-se de uma escolha fundamental para o combate: sair do país significaria desistir e fugir de seus compromissos políticos e sociais. Em contrapartida, para aqueles que se autoexilaram ou foram compulsoriamente exilados, a estadia no exterior, ainda que forçada pelas condições políticas de seus países de origem, permitia a sua articulação política e a formulação de novas estratégias de resistência e denúncia, em escala global,

cemitérios para acobertar os crimes de tortura, desaparecimento e ocultação de cadáver cometidos pela polícia e forças armadas desses países.

às sistemáticas violações de direitos humanos que ocorriam na América Latina.

Nesse sentido, as memórias sobre a ditadura militar estão intrinsecamente conectadas às experiências do exílio. Para os artistas e militantes que foram exilados, o deslocamento provocado por essas estadias no exterior era permeado pela angústia e sofrimento ocasionados pela distância de suas origens. Para aqueles que residiram no Chile, as memórias do regime se detinham, sobretudo, às práticas repressivas do Estado, às perseguições, aos desaparecimentos e às torturas impostas aos opositores políticos. Assim, observa-se uma disputa sobre a memória da resistência política à ditadura de Pinochet, mas, em particular, aos exilados políticos do regime que, na visão de Rosenfeld, teriam “escolhido” sair do país (Hiner, 2016).

Parceira intelectual de Rosenfeld, a escritora Diamela Eltit refletiu de maneira semelhante em seu ensaio intitulado “A Máquina Pinochet”, de 1974. Nas palavras da escritora:

Haviam ido embora, seguiam saindo. Carlos, meu amigo de infância, já estava em Paris. Em Paris! Seguiam indo embora e, de uma forma que se poderia considerar injusta, instalou-se interiormente o rancor. Os fios deslocados do exílio teciam o ressentimento de um mapa antes insuspeitado. A travessia imperiosa de uma fronteira antes apenas entrevista começava a demarcar um cenário decisivo. Porque na verdade o que estava acontecendo era uma divisão contundente e irreversível: o dentro e o fora. Muitos de nós entendíamos vagamente que o destino de nossos corpos seria unicamente o de encher o dentro (Eltit, 2017, p. 27).

O sentimento de rancor e ressentimento em relação aos opositores do regime pinochetista que deixaram o país, manifestados na entrevista de Rosenfeld, também estão presentes no ensaio de Eltit. No entendimento da escritora, havia certo glamour nessas estadias no exterior. “Carlos, meu amigo de infância, já estava em Paris. Em Paris!” (Ibidem, p. 28). Embora reconheça que seus sentimentos possam ser injustos, Eltit atesta certa posição de privilégio daqueles que deixaram o Chile para viver no exterior, ainda mais em cidades com grande produção artística e intelectual. Tanto no relato de Eltit quanto no de Rosenfeld está presente a ideia de que os militantes e demais opositores políticos do regime que permaneceram no Chile foram relegados a uma espécie de esquecimento, já que as comunidades de expatriados no exterior acabavam por receber mais atenção da mídia e dos próprios militantes dos países nos quais eram recebidos. Nas palavras de Eltit, “Ficávamos para trás. Permanecíamos. Sem nomes para nossa estadia, de certo modo desprestigiados, carentes de reconhecimento épico, formávamos uma massa confusa, unicamente preparada para suportar” (Ibidem, p. 39).

A ausência de um substantivo capaz de conferir uma identidade comum aos militantes e artistas que viveram no Chile durante o período da ditadura militar seria o principal motivo para o seu “esquecimento”, na perspectiva de Eltit. Por conta do autoritarismo do governo, as denúncias às violações de Direitos Humanos, assim como das especificidades sociais, econômicas e políticas do país, circulavam com mais dificuldade. Além disso, o exílio ou autoexílio poderia conferir certa visibilidade aos artistas, pois, a depender dos circuitos em que transitavam, seriam

convidados para participar de seminários, rodas de conversa e exposições organizadas por latino-americanos residentes no exterior. Inclusive, militantes políticos de esquerda, responsáveis por acolher essas pessoas durante a sua estadia.

Considerações finais: os desafios da internacionalização

Rosenfeld, no escopo desta pesquisa, foi a artista cujo posicionamento sobre as hierarquias e relações de poder estabelecidas entre europeus, estadunidenses e latino-americanos era mais evidente. Não se pode desconsiderar, entretanto, como de modos diferentes, que Vater e Minujín foram obrigadas a negociar a construção de suas carreiras, bem como seu reconhecimento como artistas.

A mobilização de estratégias para sua profissionalização pode ser constatada no caso de Minujín. No início de sua trajetória, enxergava positivamente as viagens para o exterior. Em seu entendimento, atestariam seu sucesso artístico: fosse em Paris na década de 1960 ou em Nova York na década seguinte, sua presença significava a plena integração às produções de vanguarda. Entretanto, essa visão otimista se deteriorou na medida em que constatou como não obteve o mesmo reconhecimento de seus colegas estadunidenses e europeus. Embora estivesse presente nos circuitos de arte contemporânea, a institucionalização de sua carreira se desenvolveu de modo distinto, pois sua produção não fora incorporada no circuito artístico como fruto de

experiências universais, das quais acreditava ter feito parte. Ao contrário, sua produção seria atrelada à ideia de arte argentina, embora tenha atuado consistentemente no exterior. Embora não desejasse levar adiante o emblema de arte argentina, foi concebida como uma expoente da produção nacional. E ainda que não aprovasse essa interpretação de seu trabalho, não se absteve de refletir sobre aspectos políticos e econômicos característicos de seu país de origem em sua produção artística. Isto é, mesmo que não explorasse as interações entre a Argentina, os Estados Unidos e a Europa de maneira explícita em seu espaço autobiográfico, Minujín reconhecia as hierarquias e relações de poder intrínsecas a essas interações.

O caso de Regina Vater difere-se nesse aspecto. Para a artista carioca, sua identidade latino-americana era componente fundamental de sua produção artística e autobiográfica. Segundo ela, a sua origem seria determinante na conformação de sua perspectiva sobre o mundo, sobre as relações políticas e a sociais. Vater, entretanto, residiu grande parte de sua vida nos Estados Unidos, na cidade de Austin. Em nosso entendimento, essa experiência longa no exterior contribuiu para uma percepção acentuada de seu pertencimento à América Latina. Nesse caso, a experiência vivendo fora de seu país de origem corroborou para que buscasse construir relações duradouras com artistas brasileiros e latino-americanos, talvez, como forma de abrandar a distância e reafirmar sua individualidade em um circuito artístico globalizado.

Tanto em seu espaço autobiográfico quanto em sua produção artística, Regina Vater ocupou-se de questões envolvendo sua identidade latino-americana. Em ambas

as esferas, a artista buscava em suas raízes as justificativas para sua produção. Assim, a identidade aparece mais como componente subjetivo, responsável por moldar sua sensibilidade e olhar sobre o mundo e não tanto como um compromisso político.

Rosenfeld, por sua vez, teve posicionamento diferente em relação a Vater e Minujín. Para a artista chilena, havia certo deslumbramento por parte de uma geração de artistas com a internacionalização, o que significaria, em seu entendimento, a submissão da arte aos ditames do mercado. Além disso, afirmou em certas ocasiões como não se sentia devidamente valorizada quando expôs no exterior. Entretanto, a chilena também afirmava como sentia que sua obra recebia mais destaque e despertava mais interesse de estrangeiros do que conterrâneos. E, não obstante, ressaltava como as condições materiais para o fazer artístico eram mais favoráveis na Inglaterra, na França e nos Estados Unidos.

Nas três trajetórias, torna-se evidente como a internacionalização se tornou uma questão de primeira ordem para artistas latino-americanos. Independentemente se o propósito almejado por elas fosse a integração ou o distanciamento de um circuito artístico cosmopolita, Vater, Minujín e Rosenfeld foram obrigadas a se posicionarem sobre o tema. Três percepções de mundo distintas entre si, mas que compartilham da ambiguidade e da indefinição diante de um circuito artístico fortemente globalizado, porém perpetrador de desigualdades. ■

[ANA BEATRIZ MAUÁ NUNES]

Graduada e mestre em História pela Universidade de São Paulo (USP). Integrante do Grupo de Pesquisa em Gênero e História (GRUPEGH). Atualmente desenvolve pesquisa de doutoramento sobre as relações entre a produção de escritos autobiográficos de artistas latino-americanas entre as décadas de 1960 a 1980 e o seu reconhecimento profissional.
E-mail: biamauanunes@gmail.com

Referências

COCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the cold war. **Artforum**, New York, 1974. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/abstract-expressionism-weapon-of-the-cold-war-214234/>. Acesso em: 13 nov. 2024.

DUNCAN, Carol; WALLACH, Alan. The Universal Survey Museum. **Art History**, Oxford, v. 3, n. 4, 448-469, 1980.

ELEIT, Diamela. **A máquina Pinochet e outros ensaios**. Tradução de Pedro Meira Monteiro. [S. l.]: E-Galáxia, 2017.

HINER, Hilary. Mujeres resistentes, memorias disidentes: ex presas políticas, militancia e Historia Reciente en Chile. **Conversaciones del Cono Sur**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 4-8, 2016.

JOFFILY, Mariana. A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos. **Revista Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 58-80, 2018.

MCCAUGHAN, Edward. J. Navegando pelo labirinto do silêncio: artistas feministas no México. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 89-112, 2003.

MINUJÍN, Marta: “Yo soy Dalí, soy Van Gogh; en realidad, soy una genia extraterrestre”. [Entrevista cedida a] Luis Novaresio. **Infobae**, Buenos Aires, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2017/07/13/marta-minujin-yo-soy-dali-soy-van-gogh-en-realidad-soy-una-genia-extraterrestre/>. Acesso em: 27 jul. 2019.

MINUJÍN, Marta. **Tres inviernos en Paris**: diários íntimos (1961-1963). Buenos Aires: Reservoir Books, 2018.

MOULIN, Raymonde. Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines. **Revue française de sociologie**, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature. p. 369-395.

PLANTE, Isabel. Amérique Latine non officielle o París como lugar para exhibir contrainformación. **Revista Contracorriente**, Raleigh, v. 10, n. 2, p. 58-84, 2013.

QUADRAT, Samantha Viz. Operação Condor: o ‘Mercosul’ do terror. **Revista de Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 167-182, 2002.

REBOLLEDO, Loreta. Memorias del desarraigo. In: SHAFIR, Isabel Piper; ROJAS, Belén. (Eds.). **Memorias, Historia y Derechos Humanos**. Santiago de Chile: Domeyko Sociedad y Equidad Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo; Universidad de Chile, 2012. p. 13-31.

ROSENFELD, Lotty. [**Correspondência**] Destinatário: Barbara J. London. [S. l.], 1980. Archivo Fundación Lotty Rosenfeld. 1 carta.

VATER, Regina. Recuerdos Orales: Oral history interview with Regina Vater. [Entrevista cedida a] Cary Cordova. **Smithsonian Archives of American Art**, Nova York, 23 fev. 2004. Disponível em: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-12290>. Acesso em: 13 nov. 2024.