

## O CENTRO CULTURAL UFMG: CURADORIA E MEMÓRIA

Rodrigo Vivas / UFMG

### RESUMO

O presente artigo levanta duas questões que problematizam o circuito artístico e a curadoria. No primeiro momento serão apresentados os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte como mecanismo primordial de discussão, validação e fomento do circuito artístico na capital, tema já trabalhado na tese *Os Salões Municipais de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969* (2008) e no livro *Por uma história da Arte em Belo Horizonte* (2012). Contudo, após o furor identificado à arte contemporânea, assiste-se, em Belo Horizonte, um gradativo esvaziamento dos Salões de Arte, assim como do circuito. Tendo em vista esse cenário, apresentaremos a proposta curatorial que tem sido realizada no Centro Cultural UFMG desde 2014 no sentido de construção de um circuito de arte alternativo a partir da realização de exposições de artistas já consolidados como também jovens artistas.

### PALAVRAS-CHAVE

Centro Cultural UFMG; circuito artístico; curadoria.

### ABSTRACT

The present article raises two issues that question art circuit and the curatorial practice. At first will be presented the Art Salons held by City Hall of Belo Horizonte as a primary mechanism for discussion, validation and promotion of art circuit in the capital, already worked on the thesis *The Municipal Halls of fine arts and the emergence of contemporary art in Belo Horizonte: 1960-1969* (2008) and in the book *For a history of art in Belo Horizonte* (2012). However, after the excitement identified to contemporary art, it is observed in Belo Horizonte, a gradual emptying of Art Salons, as well as the circuit. In view of this scenario, we will present the curatorial proposal that has been held at the Cultural Center UFMG since 2014 in order to build an alternative art circuit from performing exhibitions of artists already consolidated as well as young artists.

### KEYWORDS

Cultural Center UFMG; art circuit; curatorial practice.

## **Dos Salões de Arte ao esvaziamento do circuito**

O jornal *Diário da Tarde* em 21 de dezembro de 1970 estampava, na coluna de arte, as fotos de um “abajour-estátua” indicando sua acidental inscrição no Salão. A sequência da legenda apresenta mais detalhes da situação: “O dono queria vendê-las, os jurados sugeriram a inscrição e lá estão, logo na entrada”. Essa matéria merece destaque ao ser contraposta à reconhecida tradição dos Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, principalmente durante a década de 1960 que se encontra abaixo apresentada.

A abordagem acerca da relevância dos Salões Nacionais de Arte Contemporânea (SNAC) de Belo Horizonte só pode ser feita através da elucidação dos fluxos que levaram à sua fundação em 1969. No transcorrer das décadas de 1930 a 1970, o Salão se apresentou com outras denominações que refletiam seus interesses: Salão de Belas Artes – período de 1937 a 1945 (excetuando-se o ano de 1943 no qual o evento não foi realizado) e Salão Municipal de Belas Artes – com a primeira ocorrência em 1946 e a última em 1968. Sendo o ano seguinte, 1969, a data da inauguração do I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte.

De modo geral, os Salões representaram a oportunidade ao artista de colocar-se em contato com o público, e para muitos, era a única forma de ter o seu trabalho inserido em um contexto de crítica e julgamento, que poderiam, por sua vez, convergir em dois pólos: a consagração ou a não consagração. É preciso destacar que os Salões não se resumem a uma “simples” seleção de obras premiadas, traz consigo toda uma bagagem de critérios que envolve aspectos tão igualmente evidentes na premiação quanto invisíveis na distinção. Podem ser compreendidos como capazes de articular diversos ângulos “da produção artística, sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações e valorização dos artistas)” (VIVAS, 2012, p. 118).

No caso de Belo Horizonte, os Salões de Arte sempre estiveram em estreita ligação com o Museu de Arte da Pampulha (MAP) e a formação de seu acervo. Inaugurados anualmente no dia 12 do mês de dezembro (mesma data de aniversário da cidade), esses eventos se constituíram como uma das principais estratégias de aquisição de

obras e composição do acervo da instituição; inúmeras delas foram agregadas à coleção através do prêmio de aquisição. A coleção que conta com mais de 1400 peças possui em sua genealogia marcas de três percursos: doações diversas, exemplo das realizadas pelo mecenas Assis Chateaubriand nas décadas de 1940 e 1950 de modo a incentivar a fundação de museus regionais; programas de Arte Contemporânea e os Salões de Arte da Prefeitura.

Mas retomando o recorte dessa discussão, faz-se necessário acompanhar a década de 1960 e a gradativa substituição das paisagens de Guignard e de seus “alunos-seguidores” para a arte abstrata. A premiação de Ado Malagoli, Antonio Maia, Flávio Shiró, Wega Nery, Yo Yoshitome e principalmente de Jarbas Juarez com sua Composição em Preto, demonstram uma clara ruptura com o passado, seja pela produção da obra de Juarez com tinta automotiva, seja, pela polêmica suscitada pela publicação de um manifesto que decretava a morte de Guignard.

A grande representatividade desse evento naquele período reside na participação de artistas brasileiros e críticos de arte de relevância no contexto nacional. A indagação inicialmente elencada, portanto, faz referência a opção de um corpo de jurados composto por Jayme Maurício, Mário Pedrosa, Frederico Morais, Walter Zanini, em selecionar um vendedor de abajur, neste caso, o que havia mudado?

No ano de 1969 o Salão abandonou a anterior nomenclatura e assumiu a posição de Salão Nacional de Arte Contemporânea. Sua abertura foi noticiada em uma série de periódicos da época, recebendo atenção do Jornal do Brasil ao Diário da Tarde. Alguns lançaram notas sobre a inauguração, o número de visitantes e trataram a passagem pela exposição como obrigatória, já outros, veicularam análises mais específicas através das palavras dos críticos Márcio Sampaio – ocupando nesse momento o cargo de conservador-chefe – e Morgan Motta. Tais críticos teriam atuado como “pontes” entre a “arte jovem” – demarcada na proposta de reformulação do evento, que passaria a acolher a arte contemporânea e o público.

A alteração no regulamento do certame aponta para a seleção de trabalhos e não obras, isso “levando-se em conta o caráter interdisciplinar das artes [...], tornando possível a participação de artistas que trabalham em diferentes áreas, e incentivando as manifestações de vanguarda” (SAMPAIO, Márcio, O I Salão

Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p. 11). Era a tomada de consciência também por parte do Salão da inexistência de restrição ao lugar ocupado pela “obra de arte”, que liberta de etiquetas, transitaria por tendências e linguagens, mesmo ou principalmente, quando ainda não catalogadas.

Como corolário, o júri deixa claro o caráter “informativo” do Salão, que deveria estar aberto às variadas tendências de arte contemporânea, mas que a premiação deveria ser capaz de “ênfase certas tendências e determinados aspectos da arte de vanguarda”. (SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24 de jan. de 1970, p.11). Em 1969, o Salão se apresenta pelo desejo de experimentação, “a tônica deste certame são as várias obras que solicitam a participação direta do público, para que sejam realizadas integralmente; são as que têm suscitado maiores polêmicas e maior interesse por parte do público” (MOTTA, Morgan. Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 fev. de 1970. Não paginado). Exemplo do conjunto de Caixas Sensoriais de José Ronaldo Lima, a Máquina de ninar criança de Jarbas Juarez, os Gibis de Raimundo Collares.

No mesmo período ocorriam os eventos *Do Corpo a Terra e Objeto e Participação* que também contou com a presença de artistas que participaram do Salão. Geralmente os trabalhos centram-se na análise desses eventos como se Frederico Morais tivesse levado a vanguarda e a própria experimentação para a capital mineira.

O II Salão Nacional de Arte Contemporânea foi cercado de incertezas. Em nota, datada de 26 de novembro de 1970, Morgan Motta afirmava que a situação do Salão era confusa, até então o júri não havia sido escolhido. Renato Falci, diretor do MAP pediu demissão. A maioria dos trabalhos inscritos era do Rio de Janeiro e São Paulo, já que os mineiros só entregariam suas obras após a divulgação do júri. A dúvida quanto à ocorrência do evento no dia 12 de dezembro era generalizada. Este Salão contou com a criticada presença de Márcio Sampaio (indicado pelo ainda diretor do MAP Renato Falci), como membro do júri, e com a premiação de um trabalho conceitual de Frederico Morais. Este, em dezembro de 1970 escrevera no

Diário de Notícias, do Rio, criticando o possível fechamento do Museu de Arte Moderna de BH. “Justamente agora, que, com o Salão Nacional de Arte Contemporânea, o Museu de Arte começa a constituir um acervo de novas propostas de arte atual é que se fala em fechá-lo?” (MORAIS, Frederico. Salões, Concursos. *Diário de Notícias*. 18 dez. 1970).

A inauguração do Palácio das Artes em 1970 fora apontada como importante razão para que o edifício que abriga o Museu de Arte da Pampulha perdesse seu papel enquanto local de exposição de obras artísticas, o que associado ao seu difícil acesso, contribuiria com o processo de substituição do segundo espaço pelo primeiro. Em matéria publicada no Estado de Minas em novembro de 1970, tal situação era explicitada:

A propósito, podemos informar que o Museu de Arte da Prefeitura, ex-Cassino, será fechado. Ou melhor, não será mais sala de exposição. Funcionará unicamente para guardar o acervo da casa e para tanto o prefeito se propõe a adquirir mais telas. Vai servir também para mostrar semipreciosas em caráter permanente. Souza Lima acha que no momento em que foi aberto, na cidade, o Palácio das Artes, deixou de existir a razão de um museu na Pampulha, cujo acesso é difícil. E invoca para isto a pouca frequência na casa, mesmo em noite de exposições de artistas famosos. (ESTADO de Minas. 09 nov. 1970)

Se comparado ao Salão anterior, que refletia um momento de tentativa de apoio à vanguarda artística na capital mineira, contando inclusive com a participação de artistas renomados nacionalmente, o II Salão Nacional de Arte Contemporânea apresenta uma configuração menos vigorosa. As inscrições de obras de artistas de fora do estado não ocorreram na mesma intensidade que o evento anterior e as dúvidas referentes à realização do II Salão provocaram problemas também nas submissões de obras de artistas locais. Em matéria veiculada no Estado de Minas, em novembro de 1970, é apontada a queda de prestígio e de nível do Salão, outrora de configuração nacional e no momento descrito como um evento local, sem grandes participações de artistas como antes.

O que se verifica no tom dos textos jornalísticos escritos à época acerca deste evento é a consideração da falta de inovação no certame, sendo que, mesmo reconhecida a qualidade dos trabalhos apresentados, há uma “saturação” nos

mesmos, que diz respeito à repetição de “fórmulas” já muito apresentadas anteriormente em outros eventos.

Este Salão (II) é também descrito como o mais fraco dos últimos dez anos em termos de nomes conhecidos, quantidade e qualidade dos trabalhos. Da vanguarda carioca só estavam presentes Wanda Pimentel e Gilberto Loureiro. E de Minas Gerais, só Stella Maris de Figueiredo e Terezinha Soares, tendo em vista que os demais eram artistas iniciantes na arte conceitual e só após um período de trabalho poderiam ser inseridos sob a denominação de vanguardistas mineiros. De São Paulo podemos citar a participação de Aldir Mendes e Lothar Charoux. E de Minas, destacaram-se artistas que saíam ou estavam ingressando nas escolas de belas artes, como Maria de Lourdes Vilares, Madu e George Helt, Manuel Augusto Serpa Andrade, além de José Alvarenga de Paula, Manfredo Sousa Netto e Wanda Pimentel.

O júri do II Salão Nacional de Arte Contemporânea foi composto pelos artistas Humberto Espíndola e Sara Ávila, Celma Alvim – desenhista e professora da Escola Guignard e ainda, pelo crítico e ensaísta Ângelo Oswald, conforme apontado na matéria publicada no dia 16 de janeiro de 1971 e intitulada “II Salão de arte contemporânea: seleção e premiação”.

Como proposta “conceitual” do júri era a aceitação de todas as obras que fossem inscritas, numa dita abolição de critérios que serviria para incluir trabalhos inovadores que se apresentariam naquele período. Todavia, o paradoxo ressalta. O Salão é fundamentado com critérios de seleção de obras; então, como selecionar e premiar obras sem a utilização desse fundamento? Se “vale tudo”, o que premiar? O que diferenciaria uma obra de outra para merecer o julgamento de qualidade? O menor vigor do Salão talvez se explique por essa abolição de critérios para abarcar o novo. Se não há critério e “tudo” pode ser aceito, mas nem “tudo” é passível de premiação ou mesmo de ser destacado como trabalho de boa qualidade, há uma incapacidade de julgar?

Atuando como jurado do II Salão Nacional de Arte Contemporânea (1970) o crítico Ângelo Oswald discorre sobre tais impasses que envolvem particularmente, os salões realizados sob o signo da “vanguarda”. A primeira das contradições situa-se



na interface crítico-jurado: o artista assume arte como “exercício de liberdade” e o crítico, se apresenta como responsável pelo estabelecimento de “critérios hierárquicos”. Seguindo os caminhos abertos pela vanguarda de recusa a separação entre arte e vida, Ângelo Oswaldo pontua de forma clara: “arte é uma situação”, o que de imediato inviabiliza no Salão o sistema de seleção e classificação. “Em consequência, agrava-se o problema da seleção que configura o corpo dos salões, no sentido de que o corte nada mais representa. Como haverá julgamento para um obra se obra já é conceito superado?” Para a seleção, acredita que essa deveria ser abolida, uma vez que se entende “arte como manifestação da vida, não podendo, por conseguinte, ser tolhida ou renegada”. O mais correto na concepção do crítico “seria a aceitação de tôdas (sic) as inscrições de um salão, ao lado de um trabalho sistemático do júri (sic), objetivando à recriação, de modo informativo e crítico, na montagem da sala” (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão?. *Estado de Minas*, 31 de dez. 1970).

Foi esse o tipo de posicionamento que aceitou “todos os trabalhos levados ao Museu da Pampulha, que só por lá estarem, já se caracterizariam como arte”. Foram dois os veredictos, um que recusou “óleo impressionista’, diluição de Vitor Meireles, estampando uma índia alencariana, deitada numa praia, entre coqueiros, contemplando o pôr (sic) do Sol” e dois, que permitiu a participação do “pintor e escultor anônimo” – conforme ficha de inscrição – José Resende a participação no certame com “dois quebra-luzes e um porta-flôres (sic), na melhor tradição do mau-gôsto (sic) e da cafonice nacional”. O mesmo Ângelo Oswaldo segue a crítica na tentativa de ajustar a decisão com as discussões da arte contemporânea no objetivo de não deixar confundido como erro, uma atitude consciente do júri: “Sua presença na sala, e justamente à entrada, representa a vontade criadora do júri. [...] Vem ressaltar, por um lado, as distorções do gôsto (sic) geral e, por outro, preconceitos estéticos, além do impacto que provoca no espectador”. O deslocamento desses trabalhos para o MAP, “integrados então no contexto erudito do Salão, confere-lhe a condição de ‘obra de arte’. Optando pela sua aceitação, o júri nêles (sic) sintetizou todos os trabalhos do gênero – como o ‘óleo impressionista’ já citado – que foram recusados” (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão?. *Estado de Minas*, 31 de dez. 1970). Ainda que explicada, a total aceitação como critério, não ultrapassa os limites de sua própria e suposta “autonomia”.

Continuando sua argumentação, o jornalista conclui que “o artista não pode sujeitar-se às condições de uma crítica incipiente ou às imposições em troca de divulgações gratuitas e premiações barganhadas”. Isso porque se o artista se sujeita a tais imposições, estaria aniquilando o próprio ato criativo. O papel da crítica então seria o de estar preparada para atender as reivindicações do seu tempo, com pesquisas acerca das expressões artísticas e a sistematização das informações compiladas.

Ainda para Angelo Oswaldo, Frederico Morais foi grande presença no II Salão, uma vez que “ele inscreveu sua proposta no Salão, num gesto que vem nivelar o trabalho da crítica ao do artista, consciente de que a crítica de arte não pode mais permanecer numa posição passiva” (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, 31 dez. 1970).

Enquanto a crítica de arte de modo geral é questionada, os jurados do II Salão também são por pertencerem a grupos específicos, uma vez que comandariam grupos de amigos, desestimulando os que não os integram. Morgan Motta, outro jornalista, escrevendo no *Diário da Tarde*, argumenta acerca do que ele considera o fracasso do Salão:

Para se ter uma ideia exata do fracasso do certame, é necessário sintetizar seus antecedentes. O conservador chefe do Museu, por meio de intrigas, foi afastado do cargo. Ele, sem ser efetivo, passou a fazer às vezes de conservador chefe por tarefa, jogou por terra vários itens do regulamento visando a ser indicado para o júri. Além disso, no ano seguinte retirou o item que dizia que os membros deveriam ser filiados à Associação Brasileira de Críticos, uma saída para fazer média com pessoas sem nenhuma condição. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970).

Motta ressalta ainda que após o afastamento do Conservador chefe do Museu, o Salão começou a perder o valor. Acusa o júri de querer “repartir o bolo entre parentes, amigos e agregados” (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970). A baixa qualidade do certame é coroada, segundo o jornalista, com a seleção de um abajur como obra para o Salão.

Em tom irônico Motta ainda acusa Márcio Sampaio, que assumira o cargo de Conservador-chefe do Museu da Pampulha após a saída de Renato Falci, de “tarefeiro”, e que a partir de então, o Salão “quase desapareceu”. O “quase” cedeu



lugar a uma inauguração sem o glamour das edições de outrora, embora tivesse mantido a tradição da data 12 de dezembro (aniversário da capital mineira). Morgan Motta não teria aceitado fazer parte do júri desse Salão, elogia a presença de Sara Ávila e Humberto Spindola, ao mesmo tempo em que aponta:

Os demais votaram não considerando o interesse de melhorar e aumentar o acervo do M.A., mas, agradecer, o “tarefeiro” e seus amigos. Tais presenças moderadoras e o dinamismo da velha senhora até certo ponto salvaram o salão. Não teve “happy-end”, mas serviu de advertência. O número de inscritos era tão pequeno que um vendedor de “aba-jour- escultura”, ao tentar vende-los no M.A. terminou por se inscrever durante os trabalhos. E, por incrível que pareça, acabou ficando entre os selecionados e por pouco ficava entre o que obtiveram prêmios aquisitivos. Foi quase o fim do certame. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970).

Se por um lado o II Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte se caracterizara pela ausência de critérios na seleção das obras, sob a prerrogativa de abarcar as “diversas tendências que constituem o panorama da criatividade brasileira”, por outro, observa-se uma conduta do júri no sentido de montar salas para a exposição de todos os trabalhos inscritos, de acordo com os temas ou tendências dos mesmos. Na prática, não houve tempo suficiente para a realização de tal proposta, o que de acordo com Márcio Sampaio, não invalidou o esforço do júri e a possibilidade de realização em outras edições do evento.

Acerca da seleção do abajur como obra para o Salão, Márcio Sampaio a descreve como uma das mais polêmicas do evento, já que o autor da mesma a teria inscrito num ato de ingenuidade, pois se acredita que ele nem sabia do que se tratava um Salão de Arte.

No entanto, ao levar os trabalhos para o Museu, José Rezende, sem o saber, permitiu que se transformassem; desviados de sua função, elevaram-se ao nível da arte oficializada dos Museus; provocando – como todo kitsch – um grande impacto a quem os vê ali na sala de exposição. Aceitamos as obras de José Rezende para que representassem todos os trabalhos que, por força, fomos obrigados a cortar da exposição. E os colocamos logo à entrada do Museu, como símbolo do Salão, “três monstros contra os monstros sagrados da arte brasileira” (SAMPAIO, Márcio. O Salão Total e o Anti-Salão. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 06 fev.1971, p. 12).

Além da seleção do abajur como obra, outra polêmica do II Salão é a premiação de um trabalho conceitual de Frederico Morais, já citado como grande presença no evento.

Em áudio-visual, Frederico de Morais registra as 15 lições de arte que apresentou na manifestação de vanguarda por ele organizada, em abril passado, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Mostra o que é a “nova crítica” e o tratamento que deu às exposições de Cildo Meireles, Teresa Simões e Guilherme Magalhães, na Petite Galerie, do Rio. Documenta e discute o trabalho de Barrio, outro artista da vanguarda carioca, sugerindo novas opções. No Museu de Arte Moderna, visita criticamente a exposição de Fajardo, Resende, Nasser e Baravelli, estendendo-se às ruas do Rio de Janeiro. Com slides e fitas, Frederico de Morais dispensa inteiramente os suportes tradicionais da arte, e reafirma que, hoje, o propositor encontra, nos modernos meios de comunicação, o melhor veículo para expressar-se. (OSWALDO, Ângelo, Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 1970)

O próprio Frederico Morais argumentara que o trabalho apresentado no Salão de Belo Horizonte era um desdobramento do que já realizava enquanto “nova crítica”, ou a atuação do crítico de arte como artista, numa tentativa de renovação da linguagem da crítica de arte. Na contramão, Morgan Motta critica a premiação do trabalho de Morais,

Muito engraçado também foi o critério da gravura tradicional aos trabalhos conceituais como “A Nova Crítica”, de Frederico de Morais, que supriu a ausência do 1º time de vanguarda. Seu trabalho nada mais é do que o registro (filmes e “slides”) de manifestações vanguardistas no Rio, São Paulo e inclusive “Do Corpo à Terra”. Realizada aqui em Belo Horizonte, no Palácio das Artes. O trabalho é importante mas, convenhamos um museu como o nosso que não consegue conservar nem as obras que fazem parte do seu acervo. Já pensaram onde vão parar os “slides” e filmes que compõem o trabalho do crítico-artista? É muita pretensão registrar e, ainda mais, premiar trabalhos conceituais. É possível nos Estados Unidos ou Europa onde há pessoa para cuidar disso tudo. Como há restauradores nos museus de fato. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970)

Ele também cita a mais recente manifestação de Frederico Morais, a sua “nova crítica”, em reportagem anterior “Para onde vai a (anti) arte? de agosto de 1970. Motta diz da proposição de Frederico Morais, de uma arte vivencial, com a participação do espectador, de uma arte conceitual. Mas, pondera que a crítica aberta a todos os tipos de manifestações artísticas, aplaude como algo original sem

investigar de onde vieram as ideias, que na maioria das vezes são cópias. Motta coloca alguns artistas como exceção a essa regra e propõe aos críticos um exame maior das propostas premiadas. O jornalista não se diz contra as propostas de vanguarda, mas acha que já chegou a hora de alguém ter coragem de acabar com o deboche; “glória para os que apresentam algo novo e destruição para os copistas”. Encerrando esta matéria, Morgan Motta aponta uma mostra para agosto de 1970 no Museu de Arte Moderna da Prefeitura e critica: a entidade é muito importante para receber qualquer um. “E o pior é que se justifica tal coletiva baseada em Marcel Duchamp. É o fim”.

As dúvidas sobre o II Salão podem ser analisadas no lançamento do edital do III Salão que teve inauguração ainda sob a data de comemoração do aniversário da cidade, em 12 de dezembro de 1971, 74º aniversário da capital mineira. O regulamento reformulado pela agora conservadora chefe do Museu de Arte da Pampulha – no momento Conceição Piló, traria “trabalhos representativos da arte ou novas concepções construtivistas da atualidade”. Porém, o que significariam tais tendências?

Frederico Morais, através do Diário de Notícias do Rio de Janeiro, acerca do III Salão questiona sobre o regulamento, perguntando o que os organizadores quiseram dizer quando pretendiam reunir “concepções construtivistas da atualidade”.

É arte geométrica? Concreta? Ótica? Realmente não dá para entender. E as tendências não-construtivas – surrealismo, pop-art, erotismo, etc. – não terão vez? O Salão do ano passado, pela primeira vez, introduziu no regulamento a aquisição de registros ou documentos de obras. O deste ano diz: aquisição e documentação de trabalhos. Será a mesma coisa? Ou parte do dinheiro será destinada pelo museu para a documentação dos trabalhos expostos e/ou adquiridos?. (MORAIS, Frederico. Salões, presépios e loteria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1971)

Afinal como compreender essa ausência de critérios? Sua suposta inexistência não seria também um critério? O resultado dessa experiência poderá ser acompanhado nos salões realizados posteriormente, contudo, o interesse da presente discussão está em ressaltar um processo de deslocamento do circuito artístico em vista da dificuldade de sua sustentação exclusiva por parte dos salões de arte, incapazes de lidarem com as propostas artísticas emergentes da década de 1960. Ao se analisar

o debate ocorrido na década de 1960, percebe-se um esgotamento gradativo do circuito que lança uma nova dificuldade: como essa falta de espaços expositivos e de diálogo com as produções artísticas, tanto em relação aos artistas como também dos espectadores? Essa questão tem sido respondida a partir das curadorias realizadas no Centro Cultural UFMG.

### **Por um circuito artístico alternativo – O Centro Cultural UFMG**

O Centro Cultural UFMG, vinculado à Diretoria de Ação Cultural (DAC), é sediado na edificação centenária tombada pelo patrimônio municipal e estadual situada no hipercentro de Belo Horizonte, em importante região de Belo Horizonte que abriga vários equipamentos culturais do Circuito Cultural Praça da Estação. A sua localização e vinculação institucional o caracteriza como um espaço privilegiado para o desenvolvimento e divulgação de atividades artísticas e culturais de integrantes da comunidade universitária, bem como a de artistas externos à UFMG. Constitui-se num instrumento de associação entre a Universidade, os artistas e o público de Belo Horizonte.

A necessidade de definir a vocação da instituição e encontrar caminhos para dar maior visibilidade às artes visuais contemporâneas e, ao mesmo tempo, entrelaçar estas artes com outras manifestações artísticas e culturais, como o teatro, o cinema, a música, a poesia e os conhecimentos tradicionais, impulsionou a implementação do Programa Visualidades e Memória. A atual gestão buscou no conceito de Memória as bases norteadoras para as práticas deste Programa e as ações da gestão da instituição nos próximos anos.

O Programa Visualidades e Memória propõe a articulação de dois cenários essenciais para a compreensão da cultura: Visualidades, que permite que grupos sem espaço de apresentação ou artistas que não conseguem mostrar suas obras sejam socialmente visíveis, seja pelo o público em geral ou pelos mais familiarizados com a área; e a Memória, que recaptura o passado valorizando-o e o atualizando por meio das pesquisas e problematizações do presente.

Neste sentido, a busca é pela construção de um espaço de discussão orientado para a convergência de memórias em seu aspecto plural e relacional. A vocação do

Centro Cultural é plural e está ligada as mais diversas formas de expressão artística: artes visuais, artes cênicas, dança, experimentação e pesquisa, música, literatura, divulgação científica, leitura e acessibilidade digital, cinema, cultura popular, tipografia, patrimônio histórico, cultural material e imaterial.

Além disso, o Programa trabalha a política de democratização das artes e atua na formação de produtores e divulgadores artístico-culturais através dos projetos do Centro Cultural, que são: Congá, Cena Aberta, Residência Artística, Galerias, Circuito Cultural Praça da Estação, Oficina para Todos, CineCentro, Leitura e Acessibilidade Digital, Velha Guarda do Samba de Belo Horizonte e Tipografia Centro Cultural UFMG - Zé do Monte.

O Centro Cultural UFMG, nos últimos 2 anos, realizou mais de 10 exposições de arte que envolveram artistas já consolidados como: Paulo Miranda, Mário Azevedo, Domingos Mazzili, mas ofereceram espaço também a artistas formandos na Escola de Belas Artes da UFMG.

## Referências

VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ESTADO de Minas. Belo Horizonte, 09 nov. 1970.

MORAIS, Frederico. Salões, Concursos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1970.

MORAIS, Frederico. Salões, presépios e loteria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1971.

MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 21 dez. 1970.

MOTTA, Morgan. Salão de Arte Contemporânea, uma exposição de vanguarda. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2 fev. de 1970.

OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão?. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 de dez. 1970.

SAMPAIO, Márcio. O Salão Total e o Anti-Salão. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 06 fev.1971, p. 12.

SAMPAIO, Márcio. O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 de jan. de 1970, p.11.

**Rodrigo Vivas**

Doutor em História da Arte – Unicamp (2008). Professor da Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes, ambos da UFMG. Diretor do Centro Cultural UFMG.