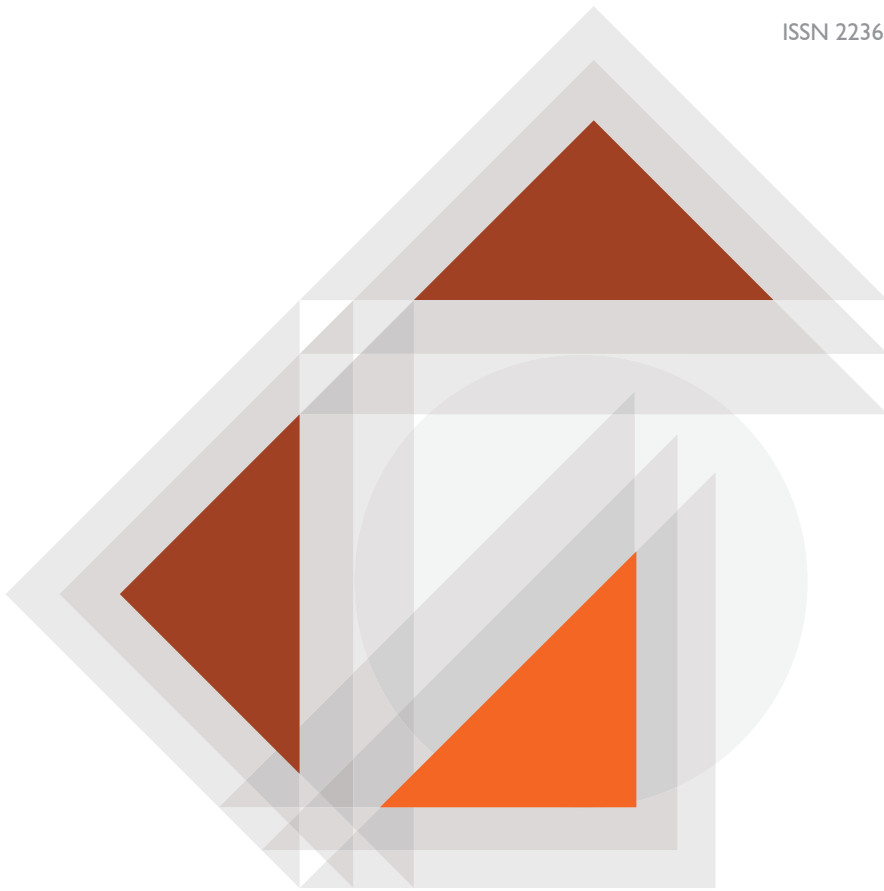




# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **Os Salões Municipais de Belas Artes e o acervo do Museu de Arte da Pampulha**

Rodrigo Vivas. Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. História da Arte em Belo Horizonte. Salões de Arte. Museu de Arte da Pampulha.

**Resumo:** O objetivo deste texto é o estudo das pinturas premiadas nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte no período de 1964 à 1970. Especificamente em Belo Horizonte as obras premiadas na categoria “prêmio de aquisição” passaram a fazer parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Na década de 1960, os Salões Municipais de Belas Artes abandonam a estrutura regional e passam a contar com a participação de artistas e críticos fundamentalmente do Rio de Janeiro e São Paulo o que possibilitou um debate público sobre os destinos da arte moderna e contemporânea.

**Palavras-chave:** Arte Contemporânea, Salões de Arte, Museu de Arte da Pampulha

**Abstract:** The objective of this paper is to study the awarded paintings in the Salons of Municipal Fine Arts in Belo Horizonte from 1964 to 1970. Specifically in Belo Horizonte the winner work of art in the “acquisition prize” became part of the Pampulha Art Museum. In

the 1960s, the Salons of Municipal Fine Arts left the regional structure and start counting on the participation of artists and critics mainly in Rio de Janeiro and Sao Paulo which took to a public debate about the destiny of modern and contemporary art

**Keywords:** Contemporary art, Salons of Art, Pampulha Art Museum.

Os salões de arte cumpriram uma importante função no processo de divulgação, discussão e formação de público e artistas. Nas palavras de Ângela Ancora da Luz: “A história dos salões se confunde com a história da arte”.<sup>1</sup>

Os salões possuíam a capacidade de concentrar “a produção artística de um período, emoldurar valores que se materializam em obras” como também levar os artistas à consagração “com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados”.<sup>2</sup>

O estudo dos salões de arte é um caminho profícuo e capaz de relacionar os mais variados componentes 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, a valorização dos artistas).

As modificações dos Salões de Belo Horizonte ocorrem de fato a partir da década de 1960 fundamentalmente após

---

<sup>1</sup> LUZ, Ângela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 19.

<sup>2</sup> LUZ, Ângela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005, p. 19.

a realização do XV *Salão Municipal de Arte* que contou com a participação de artistas reconhecidos nacionalmente fazendo com que se redefiniram os conceitos até então utilizados para caracterizar as artes plásticas da capital mineira.

Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares, José Joaquim Carneiro Mendonça e Maristella Tristão são os jurados participantes do XIX *SMBA*. De forma sintética, pode-se dizer que as principais modificações na estrutura do *SMBA* são o elevado número de artistas cortados, a premiação de jovens artistas em detrimentos dos famosos e a publicação do manifesto de Jarbas Juarez contra o estilo mineiro de pintar.

Juarez ganha o primeiro prêmio de pintura com uma obra que destoa do modelo de representações paisagísticas que caracteriza a produção dos artistas de Belo Horizonte mesmo antes e, sobretudo, após Guignard. Escreveu: “Guignard está morto, descubramos nossos próprios caminhos!”.<sup>3</sup>

O desejo de Jarbas Juarez seria destruir os milhares de quadros e desenhos feitos, à sombra do estilo de Guignard sobre Ouro Preto e a paisagem mineira, julgando “medíocre toda essa produção, que não passa de pura manifestação acadêmica”.<sup>4</sup>

A polêmica do manifesto é potencializada quando surgem rumores de que Pedrosa premiou Juarez após ler o seu manifesto. Tristão nega em um artigo as informações.

<sup>3</sup> BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

<sup>4</sup> BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

Para Marília Ribeiro,<sup>5</sup> o gesto de Juarez simbolizaria o início de um movimento neovanguardista em Belo Horizonte. Discorda-se, entretanto, do juízo elaborado por Ribeiro sobre a ruptura proposta por Juarez. Percebe-se na pintura do artista mineiro uma composição ainda tradicional se comparada às modificações existentes no estatuto da *arte contemporânea*. Tal argumentação será desenvolvida no momento da análise da pintura do artista.

Nota-se que, a partir de 1964, é possível perceber os embates entre artistas conservadores da geração Guignard com novos artistas que não necessariamente residem em Belo Horizonte.

### **Jarbas Juarez: Composição em Preto**

Juarez é premiado com a obra *Composição em Preto* (Fig. 1), no SMBA. Mas, se é perceptível o desejo de ruptura no manifesto, o mesmo pode ser estendido à obra do artista?

*Composição em Preto* é realizada com técnica mista, utilizando papelão, papel higiênico e tinta automotiva. Uma das novidades do artista é romper com o figurativismo das paisagens de Minas Gerais e o uso de materiais não convencionais no campo da pintura.

Especificamente sobre essa pintura, o artista informa que decide mudar os rumos de sua produção em consonância com os acontecimentos da década de 1960. Juarez tem a ideia quando descia a Avenida Antonio Carlos,

---

<sup>5</sup> RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.



Figura 1: Jarbas Juarez. *Composição em Preto*. 1964. Óleo, tinta automotiva e colagem sobre tela, 130 x 98 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

em Belo Horizonte, e chovia muito. Ele teria visto no chão da avenida “uma forma bonita, causada pelo óleo dos carros. Então pensei: vou usar tinta automotiva e ver o que

vai dar. Comecei a experimentar com tinta-óleo, fazendo texturas e colagens com papelão.”<sup>6</sup> Jarbas passa a utilizar a tinta automotiva, devido a sua característica estética e elabora “colagens usando a tinta e tiras de papel higiênico e papelão”.<sup>7</sup> O uso do preto e cinza cumpria o objetivo de estabelecer uma conexão com o “luto diante de nossa situação política.”<sup>8</sup>

Se comparada às paisagens mineiras, *Composição em Preto* promove uma mudança. Alguns aspectos de Juarez apresentam-se mais previsíveis, como a divisão da imagem em retângulos e círculos. O artista define, ainda, a obra por campos de experimentação, ou seja: percebe-se, então, um espaço para a pintura gestual e outros campos da composição para o exercício da colagem.

## **Exposição Vanguarda Brasileira – 1966**

A Exposição *Vanguarda Brasileira* é apoiada por Celma Alvim, pelo reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Aluísio Pimenta, e conta com a participação de artistas como Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo de Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. Os artistas mostram diversos trabalhos experimentais: Rubens Gerchman apresenta a série *Caixas de Morar*, focalizando elevadores com figuras recortadas no interior; Dileny Campos expôs um políptico, no qual desenvolve uma sequência cinematográfica

<sup>6</sup> SILVA; RIBEIRO. *Jarbas Juarez*: depoimento, p. 16.

<sup>7</sup> SILVA; RIBEIRO. *Jarbas Juarez*: depoimento, p. 16.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 16.



denominada *O Sorriso*; Maria do Carmo Secco apresenta vários closes simultâneos de *Roberto Carlos, líder da jovem Guarda*; Oiticica envia seus *Bólides*, caixas com materiais elementares da terra (pigmentos coloridos, pedras, carvão), abertas à participação do espectador; Ângelo de Aquino focaliza figuras do super-herói *Batman* e Antônio Dias exhibe relevos pautados pelas recordações de infância de seu *Diário Íntimo*.

Harry Laus, crítico do *Jornal do Brasil*, que já se mostrava atuante no apoio a iniciativas de vanguarda na cidade de Belo Horizonte, elogia a atitude do reitor Aluísio Pimenta ao aceitar as propostas artísticas de uma arte de vanguarda. Para Laus, a exposição *Vanguarda Brasileira* seria o primeiro momento de quebra do isolamento cultural de Minas.

A exposição *Vanguarda Brasileira* em 1966 é apenas um anúncio das propostas feitas pelos artistas de vanguarda e coordenadas por Frederico Moraes na exposição *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra* em 1970. No período de realização da Exposição *Vanguarda Brasileira*, Moraes muda-se para o Rio de Janeiro para dirigir a coluna de arte do *Diário de Notícias*, sendo extinto o *Suplemento Dominical do Estado de Minas*.

O conceito de *vanguarda* transforma-se em uma disputa entre artistas mineiros – com a inauguração do *Salão de Arte Contemporânea* e as propostas do movimento *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra*, ocorridos em 1970. No final da década de 1960, o circuito artístico mineiro configura-se em pelo menos duas linhas

de atuação: a primeira, dos artistas e críticos mineiros (Morgan Motta e Márcio Sampaio) que exigem critérios específicos constituídos em Minas para a premiação dos artistas e a segunda, formada por Frederico Moraes que exige um conceito de *vanguarda* universal. Com a retirada de Moraes das decisões dos salões, o crítico passa a propor ações fora da instituição como nas “mostras”: *Vanguarda Brasileira*, *Do corpo à terra* e *Objeto e Participação*. Para os artistas, essas disputas e convenções entre o conceito de *vanguarda* do eixo Rio-São Paulo e Minas Gerais não impedem o diálogo entre eles. Nota-se, por exemplo, que os artistas: José Ronaldo Lima, Diton Araújo, Lótus Lobo, Dileny Campos participam tanto do *Salão de Arte Contemporânea* como das propostas coordenadas por Moraes.

Nesse período, sendo reconhecido como representante da *vanguarda carioca*, Frederico Moraes deixa de ser convidado a participar dos júris dos salões o que o estimula a realizar uma série de proposições artísticas na cidade de Belo Horizonte tais como: *Objeto e participação*, *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra* que une artistas mineiros e de outros estados.

As “mostras” *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* ocorrem paralelamente e fazem parte do mesmo projeto coordenado por Frederico Moraes. A primeira é realizada na parte interna do *Palácio das Artes* e *Do Corpo à Terra* ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que

dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Moraes. O primeiro, principalmente, por introduzir o conceito de “nova objetividade”, rompendo com definições artísticas tradicionais. Como é demonstrado, Moraes tem um papel importante para Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente.

As propostas de Oiticica e Moraes podem relacionar-se a exposições como: *Vanguarda Brasileira*, na reitoria da UFMG, em Belo Horizonte e a exposição *Coletiva de Oito Artistas*, na Galeria Atrium, em São Paulo, ambas em agosto de 1966. Ainda nesse ano, são realizadas as palestras *Situação da Vanguarda no Brasil* e *Conceituação da Arte nas Condições Históricas Atuais do Brasil*. Nota-se que um dos principais objetivos destes encontros é redefinir as propostas artísticas que busquem relacionar proposições estéticas, compromisso social e aproximar arte e vida.

Após a exposição *Proposta 66*, é publicado o documento *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. Texto este que visa à ampla divulgação nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo. O conteúdo político da exposição *Nova Objetividade Brasileira* pode ser observado em obras como *Caixa N. 5*, em 1966, de Avatar Moraes; *Visão Total*, de Carlos Zilio; e *Pátria Amada*, de Marcelo Nitsche. Essas obras nascem sob o impulso do que Oiticica chama de “necessidade de fundamentar a vontade construtiva no campo político-ético-social”.

*Objeto e Participação* consiste em uma mostra coletiva, realizada no saguão do *Palácio das Artes*, com trabalhos

de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castano, Manoel Serpa, Manfredo de Souzanneto, Teresinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nistche.

Para Moraes, o artista deveria ser um guerrilheiro como a resistência dos vietcongs na Guerra do Vietnã que “derrubavam a flexadas (sic) os aviões F-111 (norte americanos)”.<sup>9</sup> A arte brasileira seria pobre por representar a situação de precariedade, mas por essa razão produziria maior integridade e força. Neste sentido, o corpo é pensando como agenciador de possibilidades, como lugar privilegiado das manifestações, da política, assim como do mercado pelo estado opressor.

Um aspecto importante discutido nas exposições *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra* é a quebra de uma proposta expositiva restrita ao museu ou galeria. Se anteriormente é possível pensar a organização de um espaço curatorial, nesse momento, o artista coloca-se apenas como um agenciador de práticas, não podendo controlar as variáveis expositivas como luminosidade, barulho e disposição das obras. No contexto internacional, um exemplo emblemático pode ser encontrado no livro de Lucy Lippard: *Six years. The desmaterialization of the art object (1966-72)*.<sup>10</sup> A autora não propõe analisar as propostas desenvolvidas no período, apenas reúne

<sup>9</sup> MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 49.

<sup>10</sup> LIPPARD, Lucy L. *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

um conjunto de recortes de jornais, manifestos e outras informações disponíveis sobre os artistas do período.

A Exposição *Do corpo à terra* ocorre na gestão do governador Israel Pinheiro na inauguração do Palácio das Artes. As propostas conceituais são realizadas durante três dias no Parque Municipal e nas ruas da cidade de Belo Horizonte. Dentre elas, destacam-se: a queima de 10 galinhas vivas por Cildo Meirelles que homenageia o sacrifício de Tiradentes; Lótus Lobo lança sementes no *Parque Municipal*; Luis Alphonsus queima um pano com extensão de 30 metros. O artista Eduardo Ângelo rasga jornais velhos e Luciano Gusmão mapeia o Parque Municipal, dividindo-o em áreas livres e de repressão. Bastante conhecidas são as trouxas de sangue lançadas no ribeirão Arrudas por Barrio. Lee Jaffe elabora um projeto na Serra do Curral desenhando uma trilha de açúcar. O programa da “mostra” menciona que a mesma teria a duração de uma semana (cinco dias), tendo seu início no dia 18 de abril de 1970, ocorreria no Palácio das Artes e em toda a extensão do Parque Municipal. Poderia ser incluído qualquer tipo de manifestações ou situação “no campo da arte ecológica (terra, água, ar, grama, etc.), conceitual (puramente mentais: imaginação), participacional, ambiental ou corporal”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação* e *Do corpo à terra*). Todas as proposições artísticas deveriam ser realizadas em Belo Horizonte.

O documento alerta que a divulgação seria feita apenas por volantes escritos em “linguagem simples,

que serão lançados nas ruas principais da cidade: no Mineirão, nos cinemas, etc. Não haverá catálogos nem cartazes, TV, rádio e jornal serão mobilizados”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação e Do corpo à terra*). O documento é finalizado, mencionando que Frederico Moraes é o único autor intelectual da “mostra” e que, em São Paulo, os contatos com os artistas deveriam ser mantidos com Maria Eugênia Franco.

No que se refere à proposta *Do Corpo à Terra*, Moraes busca um deslocamento do tradicional conceito de paisagem para o de *ambiente* ou *ambientação*. Uma aprofundada compreensão sobre esses conceitos já vinha sendo desenvolvida por Hélio Oiticica nas suas teorizações e proposições artísticas. É necessário mencionar que o artista carioca já estabelecia interlocuções com Moraes desde suas participações em exposições como *Vanguarda Brasileira e Do Corpo à Terra*.

## Dileny Campos

A proposta de Dileny Campos é construir registros em *Paisagem e Sub Paisagem* (Fig. 2). O artista instala placas de sinalização na entrada do Palácio das Artes. A primeira apontaria para o espaço da rua, com a palavra “Paisagem”. Uma segunda, fixada junto à primeira, indica uma “Sub Paisagem”, como se fosse possível encontrá-la na parte subterrânea do Palácio das Artes. O “sub” corresponde,



Figura 2: Dileny Campos. Paisagem e Sub Paisagem. 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes.

nesse caso, a um valor secundário. A sensação de estranhamento constrói-se pela legitimidade das placas colocadas no Palácio das Artes ainda em construção, situação em que, normalmente, faz-se necessário orientar ou instruir quem passa pelo local em obras. O estranhamento é, portanto, ampliado pela segunda placa (“Sub Paisagem”), que aponta para um lugar aparentemente inexistente.

A obra de Dileny possibilita discutir as relações entre arte e vida e o desinteresse pelo suporte tradicional. O artista transforma-se em um proponente de práticas ou ações. Apesar de Dileny ter-se valido de uma classificação tipológica tradicional, o conceito de “paisagem” propõe um descolamento que estimula a pensar sobre a noção de prática artística. Existem outras urgências que levam

o artista a trabalhar com a transposição do mundo da arte para o mundo social.

Um outro aspecto importante é a apropriação de uma comunicação visual facilmente reconhecível e utilizada pela instituição que parece tangenciar as noções entre público e privado. O deslocamento do urbano estiliza a proposta de algo privado, não sendo mais o olho e, sim, o corpo o convidado a tomar consciência do lugar que ocupa.

### **Frederico Moraes**

Frederico Moraes faz uma intervenção que não chega a ser tão explícita quanto a de Cildo Meirelles com as galinhas queimadas ou as trouxas de sangue de Artur Barrio. Comparativamente, Moraes estaria mais voltado para as questões conceituais do que para uma arte de denúncia.

Moraes propôs o trabalho Quinze Lições sobre Arte e História da Arte — Homenagens e Equações (Fig. 3), que consiste em apropriações fotográficas, distribuídas por 15 áreas da cidade: 1) arqueologia do urbano: escavar o futuro; 2) arte cinética: “não é o que se move, mas a coincidência da instabilidade do real”; 3) a arte não deixa traços; 4) homenagem a bachelar: “imaginar é sempre maior que viver”. Imagino, logo existo; 5) homenagem a brancusi: coluna infinita; 6) “kitsch” = Resíduo da Arte = Arte — resíduo de “kitsch”; 7) arte total = inespecificidade de tôdas(sic) as artes; 8) homenagem a breton — Desarrumar o cotidiano com a “fabricação e o lançamento em circulação de objetos





Figura 3: Frederico Moraes. Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações. Proposta conceitual com foto, letreiro e paisagem urbana, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

aparecidos em sonho”, com “a missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem; 9) homenagem a duchamp: “O homem sério nada coloca em questão. Por

isso êle (sic) é perigoso. É natural que se faça tirano.” “A inconsequência é a fonte da tolerância”; 10) homenagem a schwitters — estética do lixo e do precário; 11) arte = tensionar o ambiente. Tensionar o ambiente — treinar a percepção. Arte = exercício perceptivos; 12) contra — arte/contra — natureza — Onde a (sic) arte? Onde a (sic) natureza? 13) homenagem a malevitch: “o mundo branco da ausência dos objetos”. 14) homenagem a tiradentes: “Arte = liberdade”: inscrição encontrada na parede do MAM do Rio; 15) homenagem a mondrian: Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.

As *Quinze Lições* iniciam-se com uma citação de Duchamp: “São os espectadores que fazem o quadro” e propõem interação entre o público e obra. Segundo a proposta de Morais

(...) percorra a [“exposição”] a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta. E terminada.<sup>11</sup>

As *Quinze Lições* derivam das reflexões sobre teoria e sobre história da arte realizadas por Morais. Para este, é fundamental eliminar antigas categorias artísticas. Os limites entre arte e vida, arte e crítica de arte, se antes já são questionados, tornam-se anacrônicos para as exigências contemporâneas. Nesse sentido, Morais realiza ao mesmo

<sup>11</sup> Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Morais, *apud* RIBEIRO. *Neovanguardas*. Belo Horizonte — anos 60, p. 175.

tempo intervenções artísticas, organiza a mostra, além de escrever sobre o evento.

## **Jose Ronaldo Lima**

José Ronaldo Lima é outro artista importante por mediar o conceito de vanguarda carioca no contexto mineiro. Forma-se em Sociologia, é editor de livros didáticos e proprietário da Livraria do Estudante. Fica conhecido pela sua produção de desenhos, além das *Caixas Táteis e Olfativas*, que exigiam um diálogo constante entre obra e espectador. Lima é do mesmo modo lembrado por colocar em caixas de madeiras um conjunto de materiais táteis e olfativos como erva-doce, pimenta-do-reino, isopor, bolinha de gude.

As caixas originais são perdidas no Museu da Pampulha e apenas recentemente foram refeitas. As caixas olfativas são nove, pretas, em tamanhos diferentes e separadas, a uma distância de dois metros, uma das outras. Nelas, é possível encontrar essências diferentes como: jasmim, fumo, pimenta-do-reino, coentro, erva-doce, funcho, sassafrás, orégano e violeta. José Ronaldo Lima interessa-se pelo aspecto documental e faz questão de registrar a relação que o público estabelece com sua obra e, posteriormente, incorpora os registros na apresentação das mesmas.

### **Referências Bibliográficas:**

LIPPARD, Lucy L. *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object*. Nova York: Praeger Publishers, 1973.

LUZ, Ângela Ancora da *Uma breve história dos salões de arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

**Fontes:**

BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964.

Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Moraes.