

Daniel Velasco Leão¹

**DESAPROPRIO A
HORA AO REDOR
DESTE ARTIGO:
NOTAÇÕES
PESSOAIS
SOBRE
PROPOSIÇÕES
DE GUILHERME
VAZ**

EXPROPIO UNA HORA
ALREDEDOR DE ESTE
ARTÍCULO: ANOTACIONES
PERSONALES SOBRE
LAS PROPOSICIONES DE
GUILHERME VAZ

I EXPROPRIATE THE TIME
AROUND THIS ESSAY:
PERSONAL NOTATIONS
ABOUT GUILHERME VAZ'S
PROPOSITIONS

Resumo

Este artigo aborda três proposições artísticas realizadas por Guilherme Vaz entre 1969 e 1970 para o Salão da Bússola no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a mostra sequencial Agnes Dei na Petite Galerie do Rio de Janeiro e a exposição coletiva Information no Museu de Arte Moderna de Nova York. Realizadas no período correspondente à sua primeira vivência na cidade do Rio de Janeiro, marcada por encontros e contágios com Artur Barrio, Thereza Simões, Nelson Pereira dos Santos e Frederico Morais, essas proposições se dão pelo meio de palavras em três estados distintos: comunicadas pelo corpo do próprio artista, escritas em pequenos bilhetes afixados na galeria ou reproduzidas por um alto-falante. Minha metodologia consiste na introdução deste período a partir de um breve arco artístico-biográfico, seguida pela descrição de suas obras a partir de seu contexto de realização e do diálogo crítico com textos e obras artísticas, e concluída por reflexões ensaísticas a respeito das especificidades e efeitos dos diferentes estados voco-verbais das palavras nestas três proposições.

Palavras-chave: Guilherme Vaz. Proposição artística. Arte Conceitual. Arte Sonora. América Latina

Resumen

Este artículo aborda tres proposiciones artísticas realizadas por Guilherme Vaz entre 1969 y 1970 para el Salão da Bússola del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, la exposición secuencial Agnes Dei en la Petite Galerie de Río de Janeiro y la exposición colectiva Información en el Museo of Arte Moderno New York City. Realizadas en el período correspondiente a su primera experiencia en la ciudad de Río de Janeiro, marcada por encuentros y contagios con Artur Barrio, Thereza Simões, Nelson Pereira dos Santos y Frederico Morais, estas proposiciones tienen lugar a través de palabras en tres estados diferentes: comunicados por cuerpo del propio artista, escrito en pequeñas notas colgadas en la galería o reproducidas por un altavoz. Nuestra metodología consiste en introducir este período a partir de un breve arco artístico-biográfico, seguido de la descripción de sus obras desde su contexto de realización y el diálogo crítico con textos y obras artísticas, y concluido con reflexiones ensayísticas sobre las especificidades y efectos de los diferentes estados voco-verbales de las palabras en estas tres proposiciones.

Palabras llave: Guilherme Vaz. Propuesta artística. Arte conceptual. Arte Sonoro. Latinamerica.

Abstract

This essay addresses three artistic propositions made by Guilherme Vaz between 1969 and 1970 for the Salão da Bússola at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, the sequential exhibition Agnes Dei at the Petite Galerie in Rio de Janeiro, and the collective exhibition Information at the Museum of Modern Art of New York City. Held in the period corresponding to his first experience in the city of Rio de Janeiro, marked by encounters and contagions with Artur Barrio, Thereza Simões, Nelson Pereira dos Santos and Frederico Morais, these propositions occur through words that are communicated in three different states: by an artistic body, written on small notes posted in the gallery, or reproduced by a loudspeaker. Our methodology consists of introducing this period from a brief artistic-biographical arc, followed by the description of his works from their context of realization and the critical dialogue with texts and artistic works, and concluded by essayistic reflections on the specificities and effects of the different voco-verbal states of words in these three propositions.

Key-words: Guilherme Vaz. Artistic proposition. Conceptual art. Sound Art. Latin America.

¹Graduado em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Doutor em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5055674768456666>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9957-6779>; email: leao@tutanota.com

1.

Guilherme Vaz desapropriou e transformou em obra artística o ano de 2065. No mesmo ato, 45 segundos do dia 16 de julho de 423 AEC, 1 bilionésimo de segundo de 30 de março de 1389 tornaram-se arte. Estávamos em 1970, ainda distantes de 2013, quando Guilherme realizaria a obra *Uma fração do infinito* — igualando, em uma única denominação, todos os espaços-tempos imagináveis. Mas já naquele ano, em seu *Ato de Desapropriação de Datas* (área/tempo), o artista afirmava que outras desapropriações eram livres (cf. MANATA, 2016, p. 29). Seguindo esta trilha, desaproprio a hora ao redor deste artigo que, além de ser um ato performático em si, discorre a respeito das proposições artísticas realizadas por Guilherme Vaz em 1969 e 1970.

Além de atos notadamente performáticos como este, a obra de Vaz (1948-2018) é composta por sinfonias e instalações artísticas, silêncios e fotografias, trilhas sonoras e obras, obras que se situam em zonas intermediárias, brumosas, e partituras nas quais um balão representa um sopro e partituras que são preenchidas pela palavra silêncio; e partituras que permanecem intocadas, ressaltando, nesta ausência de gesto, os elementos gráficos das linhas e dos sons intranscritíveis, numa das muitas influências do longo convívio que teria com povos ameríndios a partir da segunda metade da década de 1970. A formação musical de Guilherme, iniciada em piano clássico na cidade de Brasília, conheceria uma “continuidade essencialmente disruptiva” no porão da escola de música da Universidade Federal da Bahia onde Anton Walter Smetak lecionava, inventava instrumentos e, influenciando os músicos locais, atacava de frente “as questões mais relevantes para o criador musical do século XX: microtonalismo, não temperamento da escala musical, invenção de novos instrumentos, improvisação, instrumentos coletivos, relação entre as linguagens artísticas” (TRAGTENBERG, 2008, p. 19). É deste porão (e das ladeiras de Salvador e da orquestra sinfônica e dos grupos jazzistas que compunha) que Guilherme partirá, no final dos anos 1960, para o Rio de Janeiro — completando assim sua passagem pelas três capitais do Brasil/América Portuguesa. Será no Rio que ele iniciará suas proposições artísticas, aparentemente tão distantes da música. O contexto cultural da cidade em sua chegada é descrito pelo artista em texto de 1975:

Entre os anos 1969/1972... alguns artistas desenvolveram no Rio (ponto apenas central de suas ações) trabalhos em torno de uma alta intensidade. Existe uma lei natural que diz que para haver fusão entre elementos extremamente diferentes é necessária uma temperatura ambiente altíssima. É possível que isto também ocorra nos fenômenos da percepção. Em altas temperaturas, as categorias, os elementos são checados em sua intensidade. Um artista plástico transforma-se em músico (Cildo Meireles: *compacto Caraxia*, 1970) ou um músico em artista plástico (Guilherme Vaz: *Objetos quentes*, 1969). Nada em tudo (Teresa Simões: *telas brancas*, 1970), crítica de arte em arte (Frederico de Moraes: *exposição “Nova crítica sobre exposição agnus dei”*, 1970), percursos em “trabalhos” (Luiz Alphonsus: *Túnel*, 1969), lixo em linguagem (Barrio, 1969). As identidades dos locais de apresentação: teatros, galerias, e museus, foram expandidas e transformadas na ideia, ainda hoje perigosa, da onipresença dos locais de apresentação e atuação. Diversos trabalhos foram realizados em esquinas, terrenos baldios, matas, dentro d’água, nas geografias do apartamento e em museus (Salão da Bússola, MAM), galerias (Agnus Dei, Petite Galerie), salas de concerto (*A tribo e o nada*, Cinemateca, MAM) e no

Modern Art Museum, Nova Iorque (INFORMATION, 1970). Foram imaginados e experimentados mercados paralelos, e o mercado tornou-se linguagem. (...) O sentimento de intensidade pode de muitas maneiras apaixonar pessoas, épocas e movimentos (VAZ, 2016, p. 237-238).

2.

Neste período, a Petite Galerie, assentada em Ipanema, era um importante espaço de encontro entre artistas e intelectuais no Rio de Janeiro. Em 1970, recebeu a mostra sequencial *Agnus Dei*, composta por exposições individuais de Cildo Meireles, Thereza Simões e Vaz. Este dera à sua participação um título temerário: Projeto de exposição para assassinatos coletivos em alta escala.

Composta apenas pelo Ato de Desapropriação de Datas e por um pequeno bilhete escrito à mão que afirmava Cada um aqui é uma obra de arte, não é difícil imaginar a perplexa resposta do público acostumado a frequentar, na Petite, vernissages de pinturas de artistas como Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Frans Krajcberg e Maria Leontina e mostras de arte popular. Na mesma época, Lucy Lippard e John Chandler observavam: *"A highly conceptual art, like an extremely rejective art or an apparently random art, upsets detractors because there is 'not enough to look at,' or rather not enough of what they are accustomed to looking for"* (LIPPARD e CHANDLER, 1971, p. 257)². Em entrevista de 2013, Guilherme descreve esta reação, refletindo nos seguintes termos:

como era um contexto modernista, tinha garçons servindo coquetéis e as madames esperando quadros para vender na parede. Acho que o público deve ter pensado: "os quadros devem estar chegando". O tempo foi passando e não chegava nada, acho que eles pensaram que o artista estava atrasado e a ira depois de onze da noite começou, junto com a resistência surda que acrescida do álcool faz com que as pessoas revelem todos os seus conservadorismos. O Franco Terranova, dono da galeria, trancou o espaço com um cadeado, depois do vernissage³. Eu acho que essa foi a primeira exposição completamente imaterial, eu não tenha dúvida nenhuma. Ninguém entendeu nada. Hoje quando você fala "cada um aqui é uma obra de arte" a pessoa entende, tem outro sentido. Então se eu sou uma obra de arte, eu posso agir, pensar como uma obra de arte (VAZ, 2013)⁴

É possível perceber nesta situação algo que remete aos happenings de Allan Kaprow – que, já em 1958, afirmava que diante da arte da década que se anunciava *"People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused"* (KAPROW, 1993, p. 9)⁵. Porém, devemos observar que remeter não equivale à uma filiação ou derivação. Mais de uma vez, Vaz refutou de modo incisivo que o trabalho de John

2 "Uma arte elevadamente conceitual, assim como uma arte extremamente contestadora ou uma arte aparentemente aleatória, perturba detratores [detratoras] porque 'não há o suficiente para se olhar' ou, melhor, porque não há o suficiente daquilo que eles [elas] estão acotumadas a olhar" (tradução nossa).

3 Por conta da ameaça de invasão policial, provavelmente decorrente do título da exposição, a exposição não seria reaberta (MANATA, 2016).

4 Reproduzo a transcrição de Franz Manata (2016, p. 36) a partir da entrevista que o artista concedeu ao próprio Manata e à Saulo Laudaes no *Arte Sonora: podcast #01* – Guilherme Vaz.

5 Em tradução de Cecília Cotrim "As pessoas ficarão deliciadas ou horripiladas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60" (KAPROW, 2006, p. 45).

Cage, fundamental para Kaprow, influenciasse de forma decisiva suas obras (cf. MANATA, 2016 e VAZ, 2013). Numa das mais veementes e interessantes, ele afirma:

My work has the symbolic nakedness of a steel blade _ and has nothing to do with some philosophy in a common sense of illustrating one's singular theory . I am not a follower but an artist of my own . The case of the actual provincialism is that everything that is not in the conservative layer is attributed to Cage . . I am an origin . A point of origin . It is no good that the world needs to compare to avoid the fear of the unknown (VAZ, 2010)⁶.

Ao transbordar as definições de obra de arte a pessoas e listar um conjunto de datas arbitrárias, algo absurdas em sua duração (uma fração de segundo do passado, um ano inteiro do futuro), Vaz cria uma desorientação que se contrapõe ao princípio ordenador e classificatório com o qual operamos de forma cotidiana, princípio por meio do qual ordenamos o tempo, as circunstâncias e as coisas (e pelo qual elas, reciprocamente, nos ordenam). Uma das consequências destes ordenamentos é o fosso entre vida e arte⁷. O espanto disruptivo que sua obra provoca nos participantes involuntários, aproxima Guilherme das guerrilhas urbanas artísticas latino-americanas sobre as quais o artista uruguaio Luís Camnitzer escreve em 1969:

The urban guerrilla functions in conditions very similar to those with which the traditional artist is confronted when he is about to produce a work. There is a common goal: to communicate a message and at the same time to change with the process the conditions in which the public finds itself. There is a similar search to find the exact amount of originality that, using the known as a background, allows him to stress the message to the point of notoriety, sometimes signaling toward the unknown. But by going from the object to the situation, from the elitist legality to subversion, new elements appear. The public, a passive consumer, suddenly has to participate actively to be part of the situation (CAMNITZER, 2009, p. 16)⁸.

Em Projeto de Exposição para Assassinatos Coletivos em Alta Escala as proposições artísticas são a um só tempo implícitas e expandidas, não se referindo apenas a ações a serem realizadas: aqui, elas têm por programa o próprio enigma que propõem, decorrente do gesto desapropriador que dissipa performaticamente a distinção entre arte e vida e da galeria que, vazia de coisas suficientes para se olhar, altera a percepção do público, tornado participador involuntário de uma obra. O bilhete escrito à mão instaura na atualidade o que a desapropriação de datas prescreve.

6 "Meu trabalho tem a nudez simbólica de uma lâmina de aço _ e nada tem a ver com alguma filosofia no sentido comum de ilustrar uma teoria singular. Não sou um seguidor, mas sim um artista de minha própria autoria (of my own). O caso do provincianismo atual é que tudo o que não está na camada conservadora é atribuído a Cage. . Eu sou uma origem. Um ponto de origem. Não é bom que o mundo precise se comparar para evitar o medo do desconhecido" (tradução nossa). Trata-se de um diálogo realizado no YouTube de Guilherme Vaz, onde ele posta o vídeo de um trabalho que realizou em conjunto com o coletivo alemão Telewissen Group na VIII Bienal de Paris ocorrida em 1973. Nesta obra, o artista anuncia que terá início uma peça musical composta primeiro pelo silêncio — segue-se um breve silêncio, sucedido pelo ruído da queima do cigarro que fuma mediante sua aspiração. Então, a parte central da obra: Guilherme aproxima o papel timbrado da Bienal do microfone e, lentamente, rasga-o em dois. O vídeo e o diálogo podem ser acessados através deste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=1p8RsvF-xHc>

7 Antecipa assim em alguns anos transubstancialização alquímica atribuída à An Oak Tree de Michael Craig-Martin (1973).

8 "O guerrilheiro urbano opera em condições muito similares àquelas com as quais o artista tradicional é confrontado quando está a produzir uma obra. Há um objetivo comum: comunicar uma mensagem e ao mesmo tempo modificar com o processo as condições em que o público encontra-se. Há uma busca semelhante para encontrar a exata porção de originalidade que, usando o conhecido como pano de fundo, permite-lhe tensionar [acentuar] a mensagem ao ponto de notoriedade, às vezes apontando em direção ao desconhecido. Mas, indo do objeto até a situação, da legalidade elitista à subversão, novos elementos aparecem. O público, consumidor passivo, subitamente tem que participar ativamente para ser parte da situação" (tradução nossa).

3.

Um ano antes desta obra radical, Guilherme Vaz participara de uma exposição essencial e determinante da história da arte brasileira: o Salão da Bússola. Ocorrido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ele possibilitou a inesperada emergência de uma geração radical de artistas por permitir a inscrição de trabalhos de arte contemporânea nas categorias de “desenho, escultura, objeto, etc...” (CHANGAS, 2017, s./p.). Na indefinida categoria “etc”, inscreveram-se: Guilherme Vaz, Anna Bella Geiger, Antônio Manuel, Artur Barrio, Ascânio MMM, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Dilton Araújo, Luciano Gusmão, Lótus Lobo, Luiz Alphonsus, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Thereza Simões e Wanda Pimentel. Tratava-se da Geração AI-5.

Seus integrantes reuniam-se praticamente todos os dias, a partir das 16 horas, na cantina do MAM, para comentar exposições e a situação política; discutir questões estéticas ou se encontrar com artistas mais velhos ou recém-chegados de São Paulo e de outros estados; programar atividades e ações, redigir manifestos. Ou, como afirmou certa vez Carlos Vergara, para “resolver todos os problemas do Brasil e se possível do mundo” (MORAIS, 2013, p. 339).

Nesta exposição, Arthur Barrio apresenta suas primeiras Trouxas Ensanguentadas. Thereza Simões, uma Lápide Geográfica com inscrições em língua tupi, numa crítica “ao genocídio cultural e físico sofrido pelos povos originários do País” (CHANGAS, op. cit., s./p.). Antonio Manuel, em alusão à Guerrilha do Araguaia, expõe Selva, obra formada por “*un panel pintado en rojo y cubierto por una ‘cortina’ de plástico transparente en dos capas que contenían en su interior una masa de restos vegetales como hojas de banano y de palmera*” (ANDERMAN, 2018, p. 310-311)⁹. Já Guilherme Vaz, como Cildo Meireles, movia-se da apropriação dos objetos para a apropriação de situações, comunicando aos visitantes proposições a serem realizadas fora do museu:

Por exemplo, correr, em qualquer lugar, em espaço aberto ou fechado, verticalmente, em escadas, ou horizontalmente, nas praias, por quanto tempo desejar; ou permanecer em silêncio, em um grupo. A experiência termina com o cansaço do corredor ou com o primeiro barulho. O resultado não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo (MORAIS apud MANATA, op. cit., p. 28-29).

Premiados com um estágio no MAM, Vaz segue realizando proposições artísticas durante este período. Em uma delas, Sapatos quentes, ao chegar ao museu depois um longo caminho realizado a pé, Guilherme oferecia à [ao] visitante a camisa que vestia, inevitavelmente embebida em suor, e, de sua parte, calçava seus sapatos em suas mãos, em um trabalho que posteriormente caracterizaria como “exercício filosófico sobre entrega e desapego” (VAZ, 2013). Nestas proposições e no fato tão

⁹ “Constituído por um painel pintado de vermelho e coberto por uma ‘cortina’ de plástico transparente em duas camadas que continha no seu interior uma massa de restos vegetais, como folhas de bananeira e palmeira” (tradução nossa).

contingente quanto simbólico de ter se inscrito na categoria etc., pode-se perceber uma manifestação singular do prognóstico de Allan Kaprow que, ao final de *The Legacy of Jackson Pollock*, escreveu:

The young artist of today need no longer say "I am a painter" or "a poet" or "a dancer." He is simply an "artist." All of life will be open to him He will discover out of the ordinary things the meaning of ordinariness. He will not try to make them extraordinary. Only their real meaning will be stated. But out of nothing he will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am sure, will be the alchemies of the 1960s (KAPROW, 1993a, p. 9)¹⁰.

Como fica claro no Salão dos Etc., os alquimistas brasileiros, em suas transmutações de materiais, com um filamento contingencial de realizarem-nas durante os anos de chumbo da ditadura militar.

4.

Em 1970, *Information*, exposição com obras de Artur Barrio, Marta Minujin, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica, Yoko Ono, Vito Acconci, Victor Burgin, Alejandro Puente, Sol LeWitt, Lucy Lippard, Guilherme Vaz, entre outros, modificou, segundo Andrade, o eixo de "atuação e instauração artística" do Museu de Arte Moderna de Nova York (ANDRADE, 2019, p. 412). A exposição, a "mais radical que o MoMA já teve" de acordo com Lucy Lippard (LIPPARD, 2010, P. 248), contava com curadoria Kynaston McShine. No catálogo da exposição, McShine aborda a situação política e sua influência na obra dos [das] artistas expositores [expositoras]:

The material presented by the artists is considerably varied, and also spirited, if not rebellious - which is not very surprising, considering the general social, political, and economic crises that are almost universal phenomena of 1970. If you are an artist in Brazil, you know of at least one friend who is being tortured; if you are one in Argentina, you probably have had a neighbor who has been in jail for having long hair, or for not being "dressed" properly; and if you are living in the United States, you may fear that you will be shot at, either in the universities, in your bed, or more formally in Indochina. It may seem too inappropriate, if not absurd, to get up in the morning, walk into a room, and apply dabs of paint from a little tube to a square of canvas. What can you as a young artist do that seems relevant and meaningful? (MCSHINE, 1970, p. 138)¹¹.

10 Em tradução de Cecília Cotrim: "Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor [uma pintora]' ou 'um [uma] poeta' ou 'um dançarino [uma dançarina]'. Eles [elas] são simplesmente 'artistas'. Tudo na vida estará aberto para eles [elas]. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão delicias ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60" (KAPROW, 2006, p. 45).

11 "O material apresentado pelos [pelas] artistas é consideravelmente variado, e também vigoroso, senão subversivo – o que não é muito surpreendente, considerando as crises sociais, políticas e econômicas gerais que são um fenômeno quase universal de 1970. Se você é um [uma] artista no Brasil, você conhece ao menos um amigo [uma amiga] que está sendo torturado [torturada]; se você é um [uma] na Argentina, você provavelmente teve um vizinho [uma vizinha] que esteve na prisão por usar cabelo comprido, ou por não estar "vestido apropriadamente"; e se você está vivendo nos Estados Unidos, é possível que tema ser alvejado [alvejada] na universidade, na sua cama ou, mais formalmente, na Indochina. É possível que pareça muito inapropriado, senão absurdo, levantar pela manhã, entrar em uma sala e aplicar pinceladas de tinta de um pequeno tubo em um quadrado de tela. O que você, como jovem artista, pode fazer que pareça relevante e significativo?" (tradução nossa).

A essa pergunta que, em português e castelhano, perpassa gerações e gerações de artistas da América Latina, Guilherme Vaz respondeu de diversas maneiras em Information. Primeiro, gravou uma mulher (Vera Terra) lendo de forma automatizada três instruções sonoras: *Walk to anywhere, during anytime, for any distance, anyway; Step this area, feel the heat of the future e The following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can*¹². Como o envio da gravação não chegaria há tempo de participar da exposição, Vaz elabora Facts, instalação na qual estariam presentes um telegrama em que pedia que o público lhe enviasse informações de Nova York e a fotografia de um homem usando óculos seguida da instrução: *Live 5 seconds with glasses that are the inversion of the type needed, generalize the proceeding*¹³ (cf. MANATA, 2016, p. 39). Não se sabe se também o tempo confabulou contra esta obra ou se tratou-se de uma decisão curatorial. Seja como for, Vaz termina por participar apenas do catálogo da mostra com uma fotografia recortada de um jornal na qual se vê um grupo de 4 indígenas.

5.

Podemos observar três tipos de uso das palavras nas proposições artísticas de Guilherme Vaz para o Salão dos Etc., Information, Agnus Dei e durante seu período no MAM. A proposição pode ser transmitida por um corpo humano presente, por um alto-falante (idealizado para a mostra no MoMA)¹⁴ ou por meio da escrita. No começo o verbo é emitido pelo corpo do propositor. Mas, nas proposições seguintes, este corpo tende a desaparecer, primeiro transformado em uma voz mecânica de outrem.

Ainda que não tenha sido realizada no MoMA, a instalação sonora com a instrução *"Ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira"* ocorreu no Centro Cultural Banco do Brasil em 2016, na mostra individual *Uma fração do infinito*. Essa dissipação da proposição pelo ambiente expositivo modifica a apreensão do espaço¹⁵. Como já foi observado por Jean-Yves Bosseur (1998), qualquer elemento sonoro em um espaço expositivo o modifica, contribuindo para delimitá-lo de força ativa ao reabsorver a oposição dualista entre tempo e espaço. O som, ubíquo, dissipa-se pelo espaço expositivo convocando inevitavelmente o corpo dos [das] participantes/visitantes: "os ouvidos não têm pálpebras que se possam fechar instintivamente ao que é dito, não se podem resguardar do que se presente que se vai escutar, sempre é tarde demais", como escreveu Javier Marias (1995, p. 74). Aqui, porém, uma segunda dissipação ocorre uma vez que a instrução/proposição emitida é, assim como a audição, irrecusável e incontornável: não há como não se deslocar para qualquer lugar durante qualquer tempo por qual-

12 "Ande para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira; Passe por esta área, sinta o calor do futuro; Os minutos seguintes são reservados para você abrir sua porta da frente tão devagar quanto você puder" (tradução nossa).

13 "Viva 5 segundos com óculos que são o inverso do tipo necessário, generalize o procedimento" (tradução nossa).

14 Aquelas instruções sonoras, que seriam posteriormente realizadas em outras exposições (como $1/\infty$, uma fração do infinito no CCBB-Rio, 2016), contribuem para a compreensão do trabalho de Guilherme.

15 Iturbide escreve que *"La experiencia de la obra artística plástica se modifica completamente cuando utilizamos el sonido como elemento integral de esta, debido a la generación de una percepción temporal completamente nueva del espacio"* (Iturbide, s.d., p. 2, grifo no original); podemos acrescentar que também a apreensão de outras obras são ou podem ser modificadas pelo elemento sonoro. "A experiência da obra artística plástica se modifica completamente quando usamos o som como elemento integrante dela, devido à geração de uma percepção temporal do espaço completamente nova" (tradução nossa).

quer distância de qualquer maneira¹⁶. Por essa dupla dissipação, este áudio-esculpir¹⁷ afeta diretamente o corpo da espectadora-participante, e dos demais espectadores-participantes, uma vez que modifica sua percepção de si própria e de sua ação, se espalhando por seus gestos em um prolongamento quase bergsoniano¹⁸. Como se eu escrevesse agora: leia estas palavras em qualquer velocidade, olhe para esta tela à qualquer distância.

Ou seja: se ouvimos *Ande* para qualquer lugar, durante qualquer tempo, por qualquer distância, de qualquer maneira — não apenas somos mobilizados a fazê-lo como, diante de uma instrução que nos propõe que façamos o que inevitavelmente teremos de fazer, nos tornamos atentos (conscientes) de tal deslocamento, modificamos a percepção do entorno e jogamos com o deslocamento ao menos enquanto a voz nos alcançar. Isto é, o participante percebe-se, atua inevitavelmente influenciado(a) mas decidindo sua resposta, percebe sua própria atuação, e com esse prolongamento, quem passa a esculpir o espaço e transformar-se em artista/obra é o próprio participante (o ex-espectador, ex-ouvinte, e no entanto: espectador e ouvinte participativo). Assim, esta proposição, ao transformar o espaço-tempo do participante em modulação conceitual e participativa, alterar o espaço em uma espécie de penetrável à Oitica, invertendo os polos da obra de arte, ao mesmo tempo em que transforma o espaço da arte (espaço expositivo para o espaço perceptivo): é-se, inevitavelmente, a obra de arte que se experimenta e percorre em outro artístico espaço experimentado e percorrido.

Já em Projeto de Exposição, o corpo do propositor desaparece inteiramente: temos dele apenas signos indiciais em sentido amplo (seu bilhete escrito à mão). Algo semelhante pode ser dito sobre a própria proposição: não mais ouvida de forma intermitente, mas apenas passível de ser lida em um pequeno bilhete. A afirmação — Cada um aqui é uma obra de arte — segue sendo inapelável, mas exerce sobre aqueles [aquelas] que afeta uma ação/reação de outra natureza, por não agir de forma imediata e recorrente sobre os corpos. Visto sob esta perspectiva, poderíamos afirmar que, apesar da notável abrangência artística e filosófica da frase, a proposição não parece tensionar de forma contínua e ubíqua os participantes. Entretanto, este bilhete é apenas um dos elementos integrantes do Projeto de Exposição: dele participam ainda o Ato de Desapropriação, a ausência de quadros e demais obras nas paredes e a própria galeria e seu público. Aqui, o que inverte os polos artísticos é a própria situação. Francamente mais contestatório, o experimento foi radicalmente recusado pelos participantes. Em comparação com “*Ande para qualquer lugar...*”, poderíamos dizer que a obra não conseguiu fazer dos corpos de seus participantes seu território. Quando a isso, é interessante observarmos o artista quando ele afirma:

16 Tal inevitabilidade é realçada pelo fato de não haver um corpo emissor identificável, pode-se dizer que a relação entre som e objeto é uma “*Relación lejana; en la que el sonido añadido al objeto no tiene ninguna conexión salvo la que se crea en nuestras mentes*” (ITURBIDE, op. cit., p. 3).

17 A afirmação de que o elemento sonoro esculpe o espaço é de Erik Samakh. Quanto isso, se pode observar, com Rosalind Krauss, uma das maneiras como a categoria escultura, fora ao longo dos anos 1960 “moldada, esticada e torcida” (incluindo “corredores estreitos com monitores de TV ao fundo” e “linhas provisórias traçadas no deserto”) em nome da uma vanguarda estética com mesnagem latente do historicismo: “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença” (KRAUSS, 2008, p.129).

18 Para Henri Bergson, o corpo tem por função central criar movimento, sendo um centro de ação. Nesse sentido, a percepção delinea no conjunto das imagens/matéria as ações possíveis/virtuais de nossos corpos sobre elas. Não há uma ação/reação segundo leis constantes, mas escolhas que podem ser tomadas diante dos objetos percebidos: “*Les objets qui entourent mon corps réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux*” (BERGSON, 2007, p. 15-16). Em tradução de Paulo Neves, “Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 2010, p.16).

(...) a autonomia de uma obra de arte é a mesma autonomia de um animal. Não tem uma diferença maior, ela depende do seu território como o animal, o universo é habitado por animais, animais conceituais e biológicos, todos têm o seu território, e os animais sabem disso. O Cardew apontou isso claramente, uma obra sem território, e são dezenas, é como um animal empalhado, um jacaré ou uma garça empalhada, coitados, me parece que se chama "taxidermia" essa atividade. E são centenas de obras que existem como jacarés empalhados. Além de não serem obras vivas, não tem nenhum território (VAZ, 2013, p. 68).

6.

O Ato de Desapropriação de Guilherme Vaz, estendido, é bom lembrar, à hora ao redor deste artigo, remete à conclusão de Jorge Luis Borges em *El Idioma Analítico* de John Wilkins (1952). Depois de citar a célebre lista de animais de uma certa enciclopédia chinesa e mencionar a tentativa instituto Bibliográfico de Bruxelas de organizar o caos ao distribuir o universo em mil subdivisões, Borges afirma que toda classificação do universo — e das coisas, animais etc. — é arbitrária e conjectural pela simples razão que "no sabemos qué cosa es el universo" (BORGES, 1984, p. 708)¹⁹. Comentando-a, Georges Perec observa como é tentador

Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique; une loi universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres. Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais (PEREC, 1992, p. 111)²⁰.

Em última instância, são classificações desta natureza que distinguem e classificam arte e vida, distinção que Vaz — em todas proposições — contesta²¹. Retomando as palavras de Hélio Ferverza a respeito de um conjunto de obras de arte que não se parecem com obras de arte, podemos afirmar que as proposições de Guilherme Vaz possuem "uma ênfase nas relações e investem sobre o mundo, aí inscrevendo possibilidades de crítica ou autoconhecimento, subjetividades e questionamentos. Elas são meios e não fins, formas de pensar, de viver e de agir" (FERVENZA, 2004, p. 138). Sua referência é um ensaio de Allan Kaprow em que este afirma que há duas histórias da vanguarda artística ocidental, uma relacionada à arte que se parece com a

19 Em tradução de Sérgio Molina: "não sabemos o que é o universo" (BORGES, 2000, p. 77). Já a célebre lista de animais é constituída por animais "(a) pertencentes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas" (BORGES, 1984, p. 707). Em tradução de Molina: "(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas" (BORGES, 2000, p. 76).

20 "É tão tentador querer distribuir o mundo inteiro sob um código único; uma lei universal governaria todos os fenômenos: dois hemisférios, cinco continentes, masculino e feminino, animal e vegetal, singular plural, direita esquerda, quatro estações, cinco sentidos, seis vogais, sete dias, doze meses, vinte e seis letras. Infelizmente não funciona, isso nem mesmo começou a funcionar, e não vai funcionar jamais" (tradução nossa).

21 Em 2013, mais de quatro décadas depois de seu ato original, Guilherme performa a obra *Uma fração do infinito* no Caminho Darwin em Niterói-RJ. Durante uma performance que envolve outros elementos e participantes (Jessica Gogan e Luiz Guilherme Vergara), Vaz se deslocava pelo Caminho Darwin com um papel no qual se lia (e se lê, no vídeo) a equação: $1/\infty$.

arte (*artlike art*) e outra em relação à arte que se parece com a vida (*lifelike art*): “*Simplistically put, artlike art holds that art is separate from life and everything else, while lifelike art holds that art is connected to life and everything else*” (KAPROW, 1993b, p. 201)²². Para pensarmos a obra de Vaz, vale a pena voltarmos a este ensaio, no qual Kaprow sugere que as questões usuais de matéria e estilo só são relevantes em escopos culturais dados e definidos, fora dos quais as coisas tornam-se incertas:

What if I had only a vague idea about “art” but didn’t know the conventions that told me when I was in the presence of it, or was making it? What if I were digging a hole—would that be art? What if I didn’t know about audiences and publicity? What if I were to just go shopping? Would that not be art? What if I didn’t realize that art happened at certain times, and in certain places? What if I were to lie awake imagining things in bed at 4 A.M.? Would that be the wrong place and the wrong time for art? What if I weren’t aware that art was considered more marvelous than life? What if I didn’t know an artist was meant to “create” art? What if I were to think art was just paying attention? What if I were to forget to think about art constantly? Could I still make, do, engage in, art? Would I be doing something else? Would that be okay? (KAPROW, 1993b, p. 202)²³

Mais do que uma influência de Cage ou Kaprow, é possível perceber em suas proposições a expressão de uma disposição que pode ser melhor delineada a partir do que Guilherme faz ao deixar a terceira capital brasileira em que vive. Vaz se dirige ao Oeste, dedicando-se pelos vinte anos seguintes a “investigar as matrizes culturais do povo brasileiro, percorrendo os estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Rondônia e Amazonas, convivendo com sertanejos no Centro-Oeste e os indígenas no norte do país” (MANATA, 2016, p. 45): neste percurso, entra em contato povos ameríndios para os quais não há distinção entre arte e vida, mas “uma estética específica do viver” (LAGROU e VELTHEM, 2018, p. 136)²⁴. Anacronicamente, deste ponto de vista, as proposições aqui estudadas parecem em alguma medida semelhantes a essas ontologias eminentemente estéticas nos quais submerge.

Referências:

ANDERMANN, J. **Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje**. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, 2018.

²² “De forma simplista, a arte semelhante à arte sustenta que a arte é separada da vida e de tudo o mais, enquanto a arte realista sustenta que a arte está conectada à vida e a tudo o mais” (tradução nossa)

²³ “E se eu tivesse apenas uma vaga ideia sobre ‘arte’, mas não conhecesse as convenções que me dissessem quando eu estivesse na presença dela, ou quando a estivesse fazendo? Se eu estivesse cavando um buraco, isso seria então? E se eu não soubesse nada a respeito de público e publicidade? E se eu estivesse apenas fazendo compras? Isso não seria arte? E se eu não tivesse notado que a arte acontecia em certos momentos e em certos lugares? E se eu ficasse acordado imaginando coisas na cama às 4 da manhã? Esse seria o lugar errado e a hora errada para a arte? E se eu não soubesse que a arte era considerada mais maravilhosa do que a vida? E se eu não soubesse que um artista foi criado para ‘criar’ arte? E se eu achasse que a arte era apenas prestar atenção? E se eu esquecesse de pensar constantemente em arte? Eu ainda poderia fazer e me engajar em arte? Eu estaria fazendo outra coisa? Isso seria aceitável?” (Tradução nossa)

²⁴ Esse contato com o outro originário se transformará também na sinfonia *Música em Manaus — variação para instrumentos e cantos paleolíticos* (2004) executada no Teatro Amazonas pelo encontro de uma orquestra sinfônica com indígenas Gavião-Ikolen. Conforme J.-P. Caron, “A orquestra, que executa sequências de variações de motivos simples, quase repetidos, silencia-se e inicia-se a cantiga dos Ikolen, composta ela também de pequenos motivos que quase se repetem. E que é repetida mais uma vez em outro silêncio da orquestra” (CARON, 2016, p. 114).

ANDRADE, M. **O MoMA em transe**: subversões da matéria a partir da documentação de Information. Trabalho apresentado no XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019 [Pelotas, RS].

BERGSON, H. **Matière et mémoire**. Essai sur la relation du corps á l'esprit. Paris: Quadrige/ PUF, 2007.

BERGSON, H. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BORGES, J. L. **Obras Completas (1923-1972)**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

BORGES, J. L. **Obras completas (volume 2)**. São Paulo: Globo, 2000.

BOSSEUR, J-Y. **Musique et Arts Plastiques**. Paris: Minerve, 1998.

CAMNITZER, L. Contemporary colonial art. IN CAMNITZER, Luís & WEISS, Rachel (org.) **On Art, Artists, Latin America, And Other Utopias**. Austin: University of Texas Press, 2009.

CARON, J.-P. VII ou IX proclamações de/para Guilherme Vaz. IN MANATA, Franz. **Guilherme Vaz**: uma fração do infinito. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

CHANGAS, T. **Salão da Bússola**: criação, conceitualismo e crítica social. Faro Fractal, Valparaíso (Chile), n. 2, set. 2017.

FERVENZA, H. **Considerações sobre a arte que não se parece com a arte**. Letras, Santa Maria, n. 28/29, pp. 131-139, 2004.

ITURBIDE, M. **La instalación sonora**. Disponível em: <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/LaInstalaci%97nSonora.pdf> Acesso em: 19 de maio de 2021.

KAPROW, A. The Legacy of Jackson Pollock. In: KAPROW, A. **Essays on the blurring of art and life**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

KAPROW, A. The Real Experiment. In: KAPROW, A. **Essays on the blurring of art and life**. Los Angeles: University of California Press, 1993.

KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. Tradução de Cecília Cotrim. In: FERREIRA, G. COTRIM, C. **Escritos de Artistas**: 1960/1970. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.

LAGROU, E.; Velthem, L. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB**, São Paulo, n. 87, pp. 133-156, dez. 2018.

LIPPARD, L. e CHANDLER, J. The Dematerialization of Art. In: LIPPARD, L. **Chaning**: essays in art criticism. New York: E. P. Dutton & CO., 1971.

LIPPARD, L. Entrevista com Hans Ulrich Obrist. In: OBRIST, H. U. **Uma Breve História da curadoria**. São Paulo: Bei, 2010.

MANATA, F. **Guilherme Vaz**: uma fração do infinito. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

MARÍAS, J. **Coração tão branco**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MCSHINE, K (org). **Information**. New York: MoMA, 1970.

MORAIS, F. A arte não pertence a ninguém. [Entrevista cedida a] Marília Andrés Ribeiro. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, n. 1, p.336-351, jan./jun. 2013.

PEREC, G. **Penser/classer**. Paris: Hachette, 1992.

TRAGTENBERG, L. Prefácio. In: SCAROSATII, M. **Walter Smetak**: o alquimista dos sons. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAZ, G. A Era do Incomum na Arte. [Entrevista cedida a] Jean-Pierre Cardoso Caron. **Revista Claves**, n. 9, p. 61-80, nov. 2013.

VAZ, G. Pequena notícia meteorológica. In MANATA, Franz. **Guilherme Vaz**: uma fração do infinito. Rio de Janeiro: EXST, 2016.

VAZ, G. Arte Sonora. [Entrevista cedida à] Franz Manata e Saulo Laudares. **Arte Sonora podcast #01**. Rio de Janeiro, 2013.