

“Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo”

Everything can be art but art cannot be everything

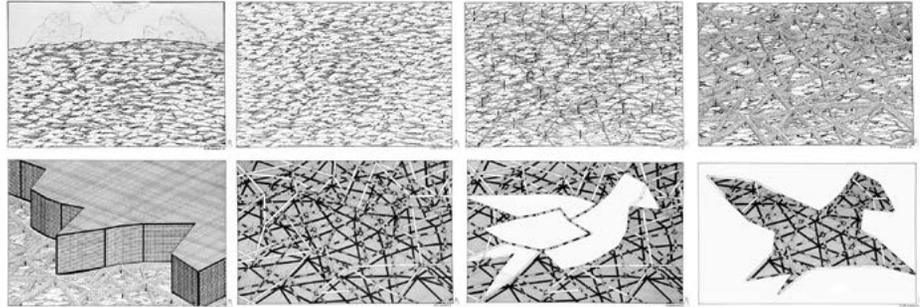
Entrevista com Milton Machado
por **Fernanda Lopes**

Nos meses de agosto e setembro de 2014, os visitantes do Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro foram recebidos por um grande cubo de ferro de 3,80 metros de lado instalado na rotunda do prédio. *Módulo de Destruição*, de Milton Machado – inédito na cidade, mas já exposto em Gibellina, na Itália, em 1990, e na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010 – faz parte do projeto em progresso *História do Futuro*, iniciado em 1978, com uma série de 14 desenhos a lápis. Aqui, o artista brasileiro mescla teoria crítica, arquitetura e planejamento urbano, para discutir os movimentos dinâmicos e imprevisíveis da vida e morte de uma cidade ficcional. Desenhos, objetos e vídeo, que estão no limite entre a precisão do discurso científico e a abstração da ficção científica, nos colocam na incômoda (mas importante, apesar de pouco exercida hoje) situação de dúvida: afinal o que vemos é verdade ou não?

“A produção de Milton Machado é o oposto de qualquer tipo de *ecletismo* pois não se resigna a uma simples colagem ou citação de referências da história da arte, e sim de interpretá-las, subvertê-las, reativá-las, reinventá-las, incorporar muitas de suas dúvidas e respostas, de modo a questionar nosso entendimento sobre arte e o que dela esperamos hoje. (...) E não há nada mais eficaz para isso do que uma atenção máxima do olhar e da mente. Olhar muito, olhar bem, olhar de novo, olhar pensando”, aponta o crítico de arte brasileiro Guilherme Bueno para a forte dimensão política das obras de Milton Machado, no texto de abertura da exposição *Cabeça* – um amplo panorama da produção do artista, que reuniu mais de 100 obras realizadas entre 1969 e 2014, e que em 2015 segue para Belo Horizonte (MG).

Em entrevista exclusiva para DARDO Magazine, Milton Machado conta que nunca pensou na associação entre arte e política como ingrediente ou componente de qualquer trabalho, a não ser posteriormente. “O artista molda seus

Milton Machado.
Poder. Desenho, nanquim
e lápis de cor sobre
papel, 1976.
Foto: Zé Roberto Lobato



bonecos de barro, objetos em princípio inanimados, e fica assoprando e asso-
prando para ver se adquirem alguma vida. O ingrediente político é um desses
sopros de vida. Alguns trabalhos fazem vibrar mais essa corda do que outras. Por
exemplo, as séries de desenhos, ambas produzidas nos anos 1970, *Conspiração*
Arquitetura e *Desenhos Raivosos*. Não foram produzidos para serem políticos,
mas são. Também não foram produzidos para serem arte, mas são”, explica
o artista. “O mesmo se pode dizer do “ingrediente artístico” (algo a ver com o
“coeficiente de arte” de Duchamp?) que não chega junto com o trabalho: ele
sempre vem depois, como um suplemento, sempre se dá um *delay* entre a
aparição do trabalho e o que ele pode (eventualmente) deflagar como mais-pro-
dução de discurso (poético, político). Isso tem a ver com a lógica do evento, não
do acontecimento. Isso tem a ver com a relação e as negociações do trabalho
com *sua* exterioridade. Sem essa negociação, arte não existe”, completa.

**Talvez um bom ponto de partida seja o tema desta edição da revista: você acha
possível uma arte que não seja política? Como essa relação se dá de maneira de
fato potente hoje?**

Faz pouco tempo respondi a pergunta semelhante, em outra entrevista, a
propósito de uma exposição intitulada *Cidade Política*, da qual participei. Talvez
seja oportuno reproduzir aqui parte de minha resposta: “Toda exposição é
necessariamente política. Assim como toda obra (produção, trabalho), assim
como todo conceito (produção de discurso que resulta do trabalho do trabalho).
Sem essas conexões, só seria possível pensar (produzir, conceber, expor,
conceituar) uma qualquer cidade. A Polis não é uma cidade qualquer”.



Milton Machado.
A Ditadura. Nanquim
sobre papel, 1977.
Foto: Everton Ballardin

A DITADURA

Quando digo que toda exposição é política, incluo aí a que se dá na intimidade e com a proteção de quatro paredes – como desnudar-se, por exemplo, no caso do ato amoroso. Nesse caso, e para dizer o mínimo, estaria em jogo uma política do corpo. Política, porque se trata de troca, que implica entrega, retorno, aceitação, retribuição (afeto). Mostrar o corpo, nesses casos, não se limitaria à mera exibição. O corpo que entrego ou recebo do outro não é mais somente meu, nem seu. O trabalho de arte que entrego ou recebo do outro não é mais somente seu, nem meu.

Uma arte politicamente potente seria aquela em que as transposições, as migrações de um sítio para outro, as ultrapassagens de fronteiras e limites, as inversões de posição, as escolhas deste ou daquele partido, resultariam não de algum fundamento ou ideário que a priori as justificasse, de um qualquer *étant-donné*, estado ou Estado, estória ou História que as autorizasse, e sim da inescapável condição de mobilidade que caracteriza não apenas a arte e suas estratégias, mas a própria circunstância contemporânea. Desse modo, as estratégias do trabalho politicamente potente não são explícitas, até porque implicam movimentos muitas vezes ilícitos, até condenáveis, como se dá nos casos de contrabando, de importações e exportações ilegais. Uma arte politicamente potente seria do tipo que contraria os estatutos e as condutas alfandegárias. Por isso, muitas vezes, resulta a dificuldade de identificá-la, classificá-la ou reconhecê-la como arte. A arte politicamente potente trava embates com a perplexidade contemporânea, e não com as certezas modernas. Por isso, a arte, que não tem nada de próprio, não tem como apresentar credenciais confiáveis.

Se mudaram as relações, dos anos 1960/70 para cá? Sim, a Cidade, por ser a mesma sendo outra, demanda de nós novas estratégias, novas ultrapassagens, novos planos de ataque e de fuga. Algumas muralhas foram reforçadas, outras caíram; e a profundidade do fosso, aqui e ali, aumentou, exigindo reformas nas pontes levadiças.

Quais seriam essas muralhas que foram reforçadas? E as que caíram?

A derrubada de muros pode resultar na falsa impressão de que certas distinções, como entre direita e esquerda, deixaram de fazer sentido, quando na verdade as rupturas ampliam as diferenças e incorporam novos sentidos. A queda de um

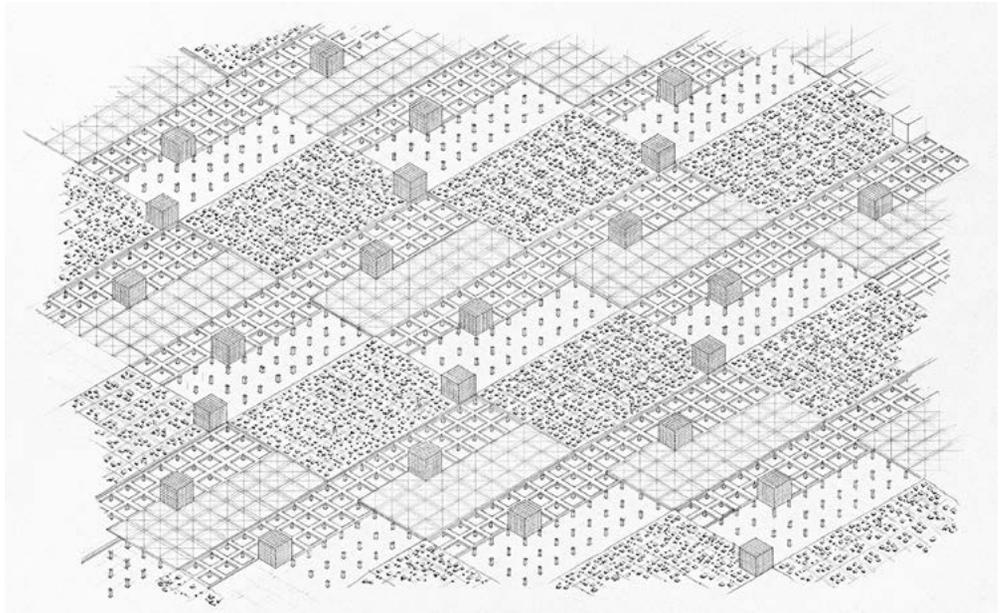
muro, em princípio intransponível – e daí sua eficácia (por exemplo, Berlin, 1989) –, traz a necessidade de erigir novos marcos, de traçar novos alinhamentos, de se adotar novos critérios de diferenciação, de modo a possibilitar a continuidade da abertura e a ampliação do território (conquistas, ultrapassagens, devires, incorporações), para além das reduções do tipo Ocidente x Oriente. Isso deve valer para a derrubada de ditaduras, como no caso brasileiro, já que falamos de fossos profundos (e de covas rasas). A horizontalidade e homogeneidade de um espaço (aparentemente) sem fraturas ou fissuras pode impedir que se distinga, em meio a tantas linhas sem a eficácia das coordenadas (a tal perplexidade contemporânea), o horizonte. O horizonte (*Horismus*, Heidegger) não é onde tudo acaba; pelo contrário, é onde tudo (re)começa. Daí a importância das pontes, que funcionam, ao mesmo tempo, como fratura e ligação, separação e união. As pontes são necessárias, mesmo quando o espaço-entre ainda é líquido e navegável, porque incorporam modalidades extraordinárias de navegação, imprimindo velocidades variáveis às travessias, revelando pontos de vista alternativos às observações ensimesmadas.

“A ponte não é para ir nem pra voltar
A ponte é somente atravessar
Caminhar sobre as águas desse momento”
(Lenine e Lula Queiroga)

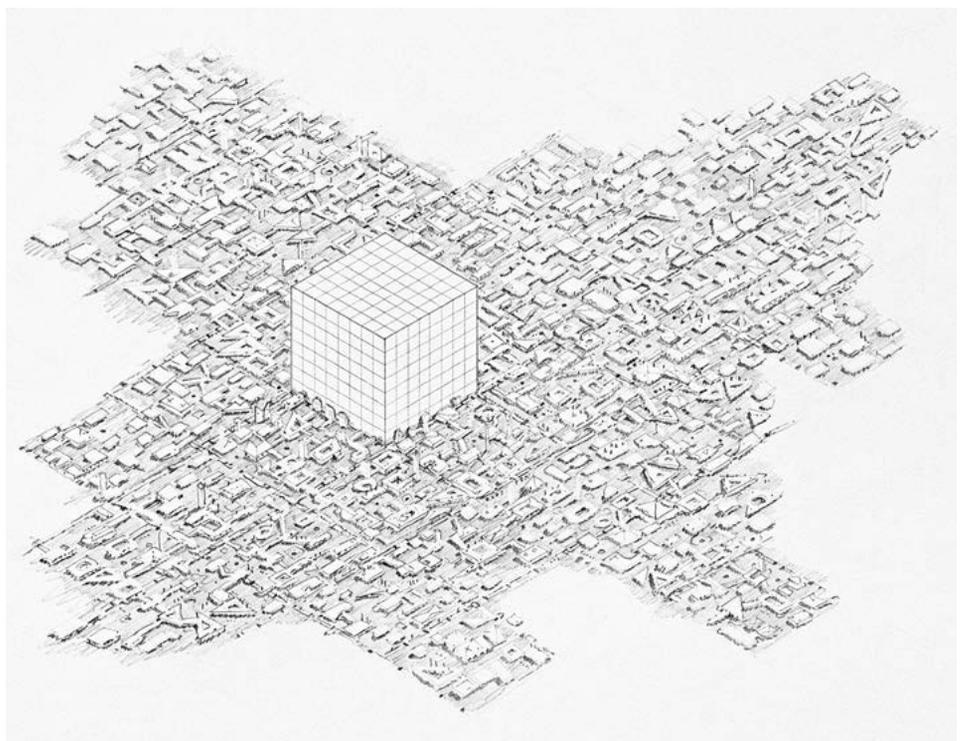
Artistas e críticos têm dado conta de reformar essas pontes hoje?

Costumo dizer que há artistas, críticos e curadores do século 20 e artistas, críticos e curadores do século 21 – e que muitos séculos os separam. Quem me pedir que explique isso estará dando uma de século 20. Os critérios que se mostraram eficazes para a compreensão, a interpretação e o julgamento crítico de produções do século passado – e olha que o novo século só tem 15 anos! – mostram-se ineficazes ou insuficientes no trato com as produções contemporâneas. Se, em 1979, Rosalind Krauss precisou cunhar a denominação “escultura no campo ampliado” para poder lidar com produções esdrúxulas e heterodoxas (Minimal, Land Art, Body Art, por exemplo), hoje tudo ou quase tudo tem jeitão de heterodoxo, ainda que muitas vezes de teor flagrantemente reacionário, trazendo a necessidade de se cunhar novas denominações e categorias, a todo momento. A arte não se cansa de ouvir: “Sua isso, sua aquilo”, e ela gosta! Desde

Milton Machado.
*História do Futuro. Ciclos
de Construção, Vida e
Destruição das Cidades
Mais-que-Perfeitas.*
Série 2 Desenho 4.
Lápis sobre papel, 1978.
Foto: Wilton Montenegro



Milton Machado.
História do Futuro.
*Módulo de Destruição
na Posição Alfa.*
Série I Desenho 1.
Lápis sobre papel, 1978.
Foto: Wilton Montenegro



L.H.O.O.Q., portanto desde 1919, sabemos que a arte tem a bunda quente, que tem fogo no rabo, que está louca para sair por aí dando para todo mundo, repetindo em altos brados desaforos como “*la pittura è cosa mentale*”. Muita gente – críticos, artistas, curadores – ainda correm atrás da moça com paninhos pudicos que escondam dos olhos sua indesejável e incômoda nudez.

O filósofo Stephen Toulmin (em *Cosmopolis: a New agenda for Modernity*), propõe que regulemos (seria adiantar, ou atrasar?) nossos relógios da História, que localizam o marco da Modernidade na dúvida sistemática de Descartes (1596-1650), deslocando-o para Montaigne (1533-1592), de modo a incorporar um método mais adaptativo, flexível – *plástico*, em suma – que o autor considera adequado para lidarmos com a fluidez e (mais uma vez, voltamos a ela) a perplexidade contemporânea. Descartes e Montaigne são quase contemporâneos, mas muitos séculos os separam. Uma vez, em palestra que fiz, propus que sejamos mais Frajola e menos Piu-Piu (Sylvester and Tweety, no *cartoon* original). Piu-Piu é cartesiano, Frajola é montaigneano. Piu-Piu, garantido pela teleologia e monotonia programada dos *scripts* e contando com a proteção de sua cuidadora, tem a certeza da fuga, da segurança e da estabilidade, da continuidade sem rupturas e sem maiores incidentes. Para ele, tudo não passa de mais um desenho animado. A Frajola, restam a criatividade e o risco, a incerteza e a aventura da experimentação. Em minha leitura de Montaigne, entendo que a possibilidade importa menos do que a probabilidade. Qualquer universo, que o bom senso rejeitaria como impossível – por exemplo, capturar o passarinho –, é possível e verossímil, desde que se possa provar sua existência, ainda que se tenha que recorrer a alguma geometria não euclidiana, a alguma patafísica, a alguma estratégia *tongue-in-cheek*. Sabemos que só a ficção não mente. Frajola constrói suas tão geniais quanto ineficazes arapucas para capturar Piu-Piu recorrendo aos metros suspeitos e marotos de Duchamp. Vai ver por isso “não darão certo, jamais”. As arapucas de Frajola são como as pontes, mesmo que não levem a lugar nenhum. Piu-Piu sempre encontra um muro para se esconder em segurança, por isso estará sempre cantando (vitória), sempre no mesmo lugar: “Canto, logo existo”. Pensando nas analogias de *História do Futuro*, eu diria que Piu-Piu faz o papel do Sedentário e Frajola o do Nômade. Frajola faz com que o mundo perfeito de Piu-Piu seja o Mundo Imperfeito. Piu-Piu faz com que o mundo imperfeito de Frajola seja o Mundo Mais-que-Perfeito.

Falando em *História do Futuro*: tanto ele quanto *21 Formas de Amnésia* são exemplos de como as pontes são imagens recorrentes na sua produção, reunida recentemente na exposição *Cabeça*, realizada este ano no Centro Cultural Banco do Brasil (RJ).

21 Formas de Amnésia é trabalho de final dos anos 1980 (1989). *História do Futuro*, de final dos anos 70 (1978). Em 1978, eu frequentava cursos de pós-graduação em urbanismo, depois um mestrado em planejamento urbano, com interesse nas questões teóricas relativas às cidades, como se fosse um arquiteto. Em 1989, eu estava interessado nas questões teóricas da imagem, além de praticar pintura intensa e apaixonadamente, como se fosse um pintor. Quando iniciei os desenhos de *História do Futuro*, eu já me identificava como um “arquiteto-sem-medidas”. Quando iniciei as colagens de *21 Formas de Amnésia*, eu já era identificado por comentadores mais limitados e implicantes como um “artista cabeça”.

Ambos os trabalhos têm a ver com pontes e navegações. *História do Futuro* tem origem na ideia (de um arquiteto-sem-medidas) de conceber um sistema de pontes gigantescas, que refariam a ligação entre os continentes que hoje conhecemos separados, de modo a reconstituir, artificial e progressivamente, a unidade perdida da Pangeia, o continente único cindido pela ação de cataclismos no período Cambriano. Com o tempo, os temas de minhas pesquisas ampliaram-se, da unidade continental perdida para a ideia de unidade como idealidade moderna: unidade do corpo, unidade do espírito, unidade do self, unidade da nação, unidade do deus etc.. E, naturalmente, unidade da arte (Arte com nome próprio, objeto de seculares grandes narrativas), coisas que hoje reconhecemos como inevitavelmente fragmentárias. Mesmo assim, a principal analogia a que o trabalho recorre e propõe, é que o esférico Nômade – personagem conceitual e protagonista dos dramas de *História do Futuro* – teria como análogo o Artista – não um mero produtor de belos objetos, mas identificado como figura emblemática do homem criador.

21 Formas de Amnésia: um Pequeno Museu Imaginário, tem origem em um (mau) desenho a pastel seco sobre cartão, medindo 35x50 cm, que recortei em 1750 fragmentos quadrados de 1cm de lado. Não há quaisquer registros fotográficos, digamos, da “unidade continental perdida” que constituía o desenho original.

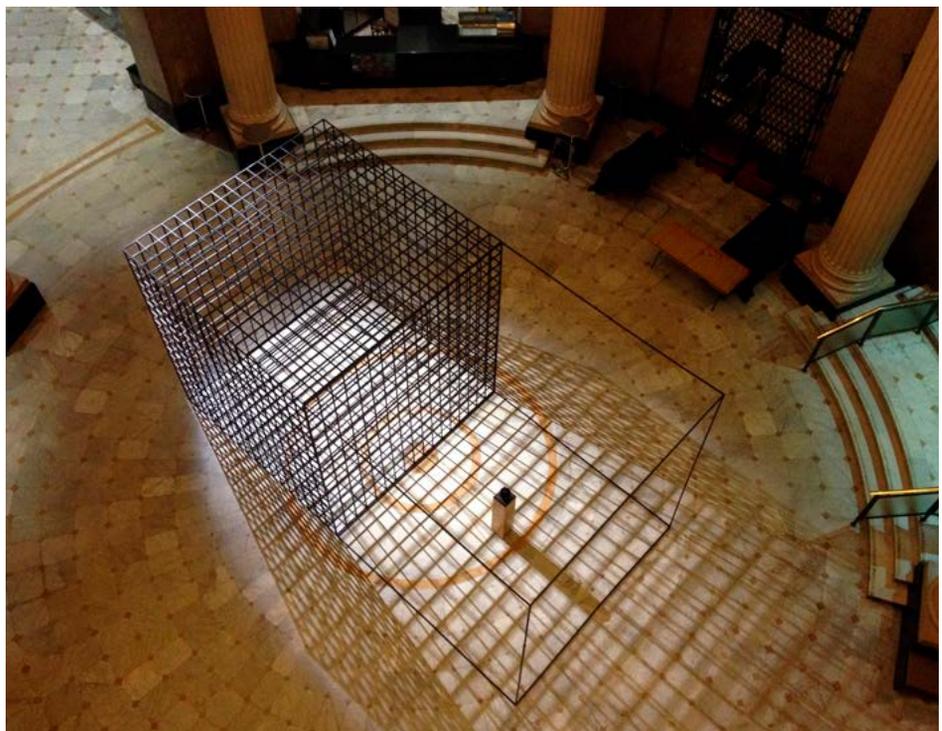


Milton Machado.
*Módulo de Destruição
na Posição Alfa.*
Escultura, aço. 29ª Bienal
de São Paulo, 2010.
Foto: Fernanda Figueiredo
e Eduardo Mattos

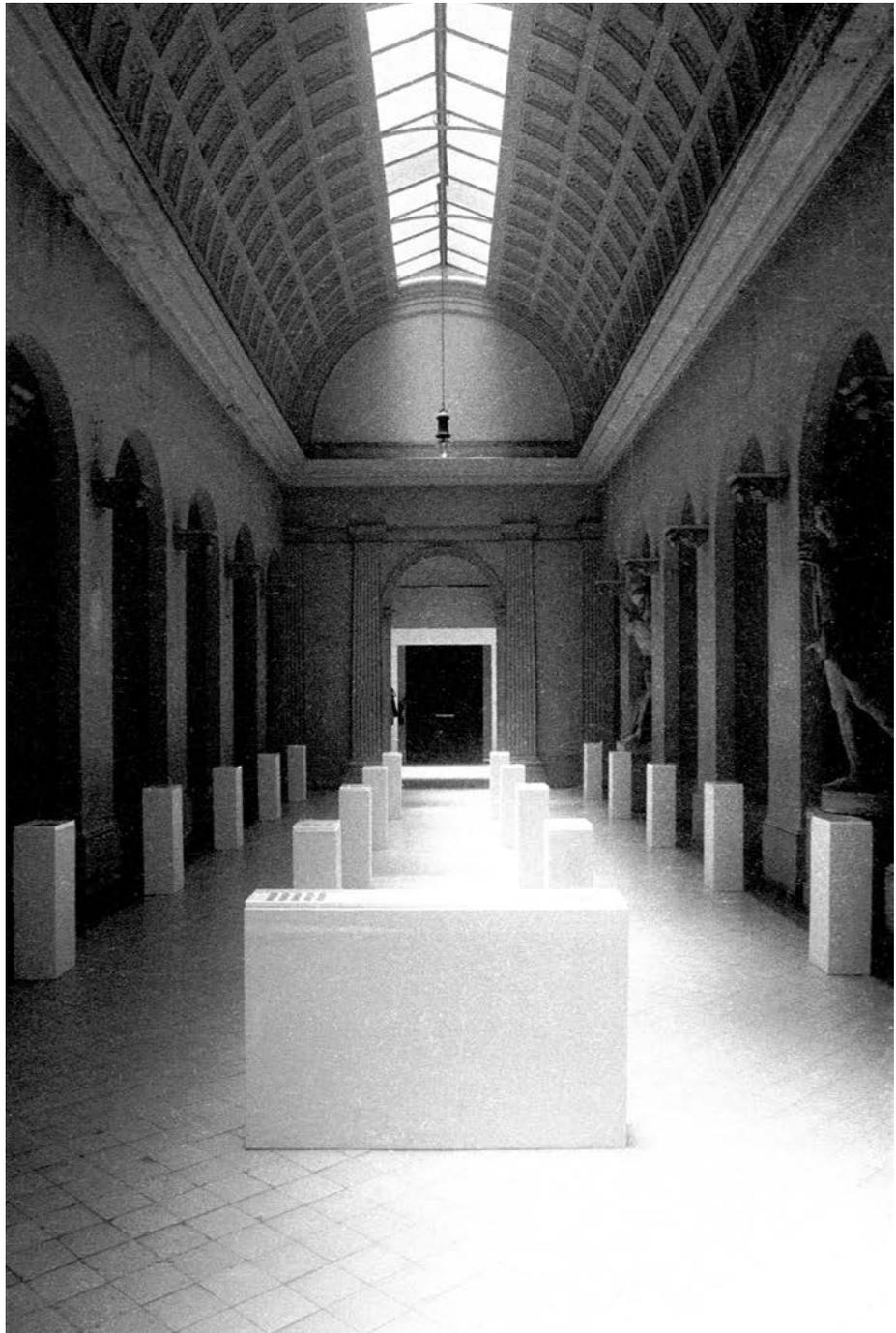
Nos fragmentos quadrados, encontrei vocações imagéticas as mais diversas: um fragmento único e isolado pode ser identificado e nomeado como um “Matisse”. Outros, reunidos como um quebra-cabeças ao inverso, como um “Nu Hesitante Antes de Descer a Escada”. Outros, ainda, como o “Falo de Cézanne”. Seriam, por assim dizer, resíduos de pintura, e a disposição horizontal das colagens em caixas de acrílico individuais e sobre colunas de madeira distribuídas regularmente pela sala de exposição reforça a impressão de ruína histórica. A imagem original é relegada ao esquecimento; em compensação os fragmentos, antes errantes e incógnitos, adquirem identidade e nomes próprios. Nomes usurpados e arbitrários, naturalmente, que se alimentam de nossa memória iconográfica para garantir existência e permanência, tal como os vampiros que se nutrem do sangue dos incautos, geralmente quando estão de olhos fechados. Sem esses processos de “transfusão parasitária”, aquelas imagens não seriam capazes de produzir reflexos nos espelhos. *21 Formas de Amnésia* faz a ponte entre o passado (história da arte) e o futuro (amnésia), valendo-se do cancelamento e da desapareção do presente (o original). Só que vampiros, dizem, são eternos. Para criaturas criadoras, o tempo é/será para sempre presente.



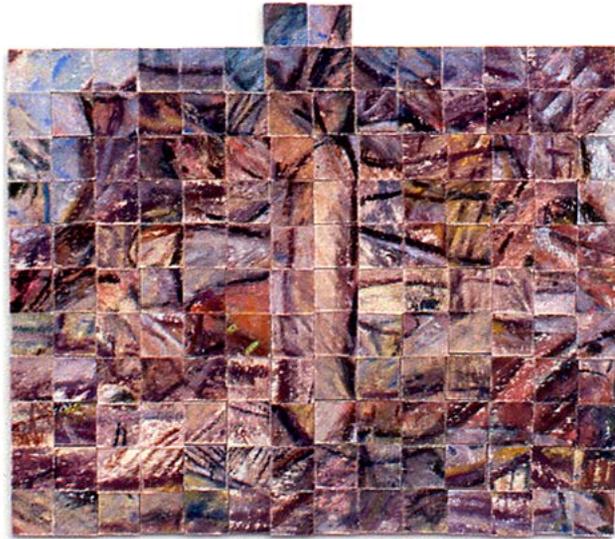
Milton Machado.
Nômade. Mármore
port'oro, madeira, ferro.
Museo Civico Gibellina,
Itália, 1990.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
*Módulo de Destruição
Atravessado por Nômade*
Escultura, aço, mármore,
madeira. Centro Cultural
Banco do Brasil, Rio de
Janeiro, 2014.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Vista da instalação
MNBA, 1989.
Foto: Milton Machado



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Falo de Cézanne.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

GRANDE FALSO TÍMICO IRRADIANDO
POTÊNCIA EM INFLUXOS POLARIZANTES
DAS MEDIAÇÕES DO MONTE ST. VICTOIRE
1906



Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Cerrar Ligeiramente
os Olhos.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

CERRAR LIGEIRAMENTE OS OLHOS

1906/1906 - 2011/2011



Cabeça



Coração

68

Razão e Emoção

Milton Machado DEZ 37

Milton Machado.
21 Formas de Amnésia
Razão / Emoção.
Pastel sobre cartão,
colagens, 1988.
Foto: João Bosco

Essa imagem do “artista cabeça” se apresenta como mote de uma série de trabalhos feitos com cartões de visita, de quando você era professor na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

A EAV confeccionou cartões de visitas para seus professores, identificados pelo nome e pelo núcleo ao qual pertenciam. Além de ser um dos professores do Curso de Aprofundamento em Pintura, que era um curso prático, eu dava aulas no Núcleo Teórico. Daí que meu cartão me identificava como “Milton Machado / Teórico”. Isso gerou um conjunto de pequenas colagens, justamente com esse título, em que utilizei os cartões. Muito oportuno para um artista geralmente apontado (ou acusado) como “excessivamente teórico” (como se a produção de Teoria, assim como toda produção poética, já não fosse excessiva por sua própria natureza). Em um dos trabalhos da série, em que faço referência a *One and Three Chairs*, de Joseph Kosuth, confeccionei uma cadeira empilhando e colando os cartões, incorporando, além da definição de “Cadeira”, a definição de “Teórico: aquele que conhece cientificamente os princípios de uma arte mas não a exerce. *Fam.* utopista, devaneador. *Ant.* prático” (verbetes do Dicionário Enciclopédico Segurier). Em outro, 3 livrinhos em miniatura, com capas nas cores azul, vermelho e amarelo, foram colados no verso dos cartões sobre uma malha ortogonal de linhas negras, recebendo o título de *Mondrian Teórico*.



Milton Machado.
Mais Pintura. Acrílica
e colagens sobre
tela, 1987.
Foto: João Bosco



Milton Machado.
Kosuth Teórico. Cartões
impressos, cópias xerox,
objeto, verbetes, 1993.
Foto: Wilton Montenegro

Quando começou a dar aula? Acredita que existe uma dimensão política no ensino?

Em inícios dos anos 1970, além de estudar e tocar horas e horas por dia, dei aulas de violão clássico. Comecei a dar aulas de maneira mais sistemática em 1979, quando Lygia Pape me convidou para trabalhar no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula (RJ). Eu dava aulas de plástica, junto a uma equipe de professores formada por arquitetos-artistas. É sintomático que muitos artistas praticantes tenham estudado arquitetura naquela faculdade, considerada na época a melhor do Rio. Nos anos 1980 e até 1994, por cerca de 11 anos, fui professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2001, voltando de Londres, onde fiz meu doutorado e morei por 7 anos, tornei-me professor da Escola de Belas Artes, onde estou até hoje. No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e também na graduação, no Departamento de História da Arte.

Não diferencio minhas práticas ou tentativas como professor, escritor, arquiteto, pesquisador, artista, poeta e músico amador. Tudo é trabalho, tudo é produção de discurso e de conhecimento. Eventualmente, de prazer. No texto “7 Questões”, que produzi para a exposição “As Férias do Investigador” (1981), escrevi: “Trabalha-se até dormindo, só que este é um trabalho não enquadrável no gênero reconhecido socialmente como Trabalho”. O artista, hoje, faz de sua presença diante de um problema um *site*. E desse *site*, produz um programa, uma ação. Situação = sítio + ação. Não mais específico, como o ateliê tradicional ou o lugar adequado para alguma determinada implantação ou intervenção. Qualquer lugar pode ser um lugar para a produção de arte, e isso traz um nível maior de politização da arte. Com o aumento dos graus de liberdade (“tudo pode ser arte”, como escreveu Danto, como mostraram Duchamp, os Dadaístas, a Pop), aumenta necessariamente o grau de responsabilidade social, tanto no que se refere à produção quanto às interpretações, à crítica e aos julgamentos. Tudo pode ser arte, mas arte não pode (ser) tudo.



Milton Machado.
Produção. Instalação.
Galeria Nara Roesler,
São Paulo 2009.
Foto: Milton Machado

No cenário atual, quando vivemos um momento delicado no Brasil, com a crise de saúde por conta do COVID-19 e uma crise política no Governo Bolsonaro, o setor cultural tem sido não só afetado (demissões em museus, suspensão de patrocínios...), mas atacado também. Quais estratégias possíveis, pensando especialmente para artistas e professores?

São circuitos e contextos diferentes, com diferentes regulações, mas infectados pela mesma doença. A enfermidade mais letal que nos assola no Brasil de hoje chama-se “extinção”. Sumária, total, radical. É necessário extinguir, mas o quê? Ora, isso decidiremos depois, por alguma operação de sintonia grossa. Por enquanto, basta que se elabore “o plano”.

Alguns sinônimos para “extinção”, obtidos com o simples gesto de selecionar a palavra acionando a tecla Control: diminuição, aniquilamento, apagamento, destruição, anulação, invalidação, revogação, cancelamento. Em outra palavra: *MORTE*.

Uma estratégia? Para escapar da morte, que são tantas? Do extermínio total, radical? E para escapar da vergonha? E da raiva? Cloroquinas? Águas bentas? Isolamento, ainda maior? A dois metros, cem quilômetros de distância de meu “próximo”? Devo atravessar a rua? Invasion of the body snatchers? Zoom (e corta?).

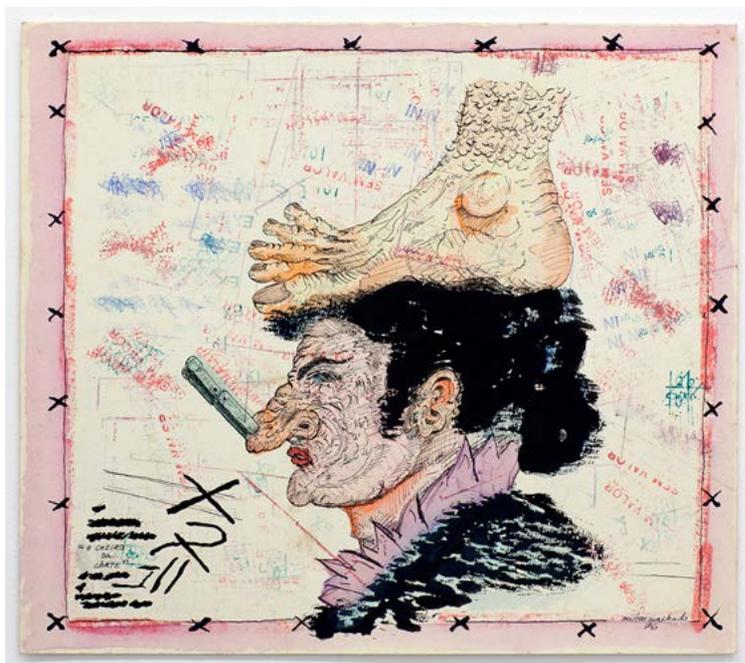
Estamos aterrorizados, vítimas de todo tipo de ameaças. Vivemos um clima de casa mal assombrada, assustados por uma fantasmagoria de parque de diversões. *Fake*, mas nem por isso menos assustadora. Cuidado: espectros envoltos em mortalhas vermelhas espreitam por detrás das portas prestes a atacar e devorar criancinhas de boa família, tementes a Deus, vestidas de rosa e azul. Há que combatê-las até a... *MORTE*.

Aí está, já podemos decidir o que e quem extinguir: tudo o que for de outra cor é alma do outro mundo.

Logo perceberemos (artistas e professores, entre outros contumazes promotores da balbúrdia, já perceberam) que se trata, na verdade, de um circo melancólico e mambembe, movido a carroça, uma trupe de pangarés esqueléticos posando de feras, comandados por um mestre de cerimônias desbocado fantasiado de coveiro. Trilha sonora? Puns de palhaço.



Milton Machado.
Prato de Resistência.
Desenho, técnica mista
sobre papel, 1976.
Foto: Everton Ballardin



Milton Machado.
Cheiro da Corte.
Desenho, técnica mista
sobre papel, 1976
Foto: Everton Ballardin

Como você está lidando com a quarentena? Tem conseguido produzir? É preciso produzir agora?

Fico em casa. “Trabalha-se até dormindo...”.

Produzir agora, agora quando? Tenho cerca de 30 desenhos prontos, suficientes para duas exposições individuais. São belos, complexos e elaborados. Tenho os desenhos, tenho o título: “*Arte não. Desenho*”. Continuo produzindo. Ou melhor, e procurando ser coerente com o título: continuo desenhando. Quando surgir a oportunidade eventual da exposição e os desenhos, aos gritos, reivindicarem a condição de “arte”, responderei: produzi.

Se precisássemos de doenças para produzir já teríamos todos decepado nossas orelhas.

Como citar:

LOPES, Fernanda. Tudo pode ser arte, mas arte não pode ser tudo. Entrevistado Milton Machado. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 267-285, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.19>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>