



TEÓRICO, *adj.* (gr. *theotikos*). Relativo à teoria: *demonstração teórica*, *S.m.* Aquele que conhece cientificamente os princípios de uma arte, mas não a exerce. *Um teórico em pedagogia*. Fam. Utopista, devaneador. ANTÔN.: **prático**

CADEIRA, *s.f.* (lat. *cathedra*). Assento com costas para uma pessoa. *Por ext.* Funções de professor: a ciência que o professor ensina: *a cadeira de Química Orgânica*. *Cadeira de São Pedro*, o sólio pontifício. *Falar de cadeira*, falar com autoridade. *Cadeira de baloiço*, cadeira de braços, que se faz oscilar ou baloiçar com o simples movimento do corpo. *Pl.* Os quadris, no corpo humano.

(Jaime de SEGUIER, Dicionário Prático Ilustrado, Lello e Irmão Editores, Porto 1957)

O QUE EU QUERO QUE VOCÊ VEJA É A SOMBRA

Milton Machado

Entrevista de Milton Machado a Arte & Ensaios – com a participação de Tânia Rivera, Cezar Bartholomeu, Livia Flores, Marina Menezes, Rodolfo Caesar, além de Glória Ferreira e Guilherme Bueno, que enviaram perguntas por e-mail – no ateliê do artista em 14 de outubro de 2011.

Cezar Bartholomeu *Acho interessante começar pensando sua relação com a arquitetura.*

Milton Machado Minha história curricular é a seguinte: na minha infância, um tio da Marinha, que era capitão de mar e guerra, me trazia brinquedos importados, carrinhos com controle remoto e tudo o mais. Por influência dele, eu quis ser da Marinha também para poder viajar, ter coisas importadas, mas para isso tinha que ser militar, e eu não tinha a menor vocação. Tomei um gosto por montagens, por engenharias, a partir de um brinquedo francês que ele me trouxe chamado *Mecano*, fantástico, com o qual você monta estruturas, helicópteros, rodas-gigantes. Eu brincava com esse brinquedo diariamente, montava coisas incríveis, às vezes fugia do figurino dos manuais, fazia coisas que eu mesmo inventava, minhas próprias máquinas. Então eu achei que estudar engenharia seria, além de uma coisa de geração, vocação. Fiz um ano de engenharia na PUC, em 1964. No meio do ano, comecei a sentir certa dificuldade com geometria analítica no espaço. Achava que era possível aquilo fazer sentido, mas para mim não fazia, era muito além de minhas possibilidades, de minha realidade construída a *Mecano*. Some-se a isso o fato de eu passar muitas das aulas jogando boliche em uma pista em frente à faculdade. Comecei a sentir uma dificuldade imensa, primeiro porque era um universo muito diferente do meu próprio círculo tijucano – na PUC, muitos alunos foram do Santo Inácio, eu era do Aplicação, chegavam lá de BMW, Alpha Romeo, e eu de carona num Fusca. Falei então para meus pais, que eram muito compreensivos: quero mudar de curso. Minha mãe consultou um psicólogo que me aplicou um teste vocacional e apontou que seria aconselhável eu fazer arquitetura. Que, aliás, era uma atividade que meu pai exercia, mesmo sem ser arquiteto formado. Fiz vestibular para arquitetura e fiquei até o fim, formei-me arquiteto. Fundei com Antônio José, que é meu amigo até hoje, o cineclubes da FAU, que dirigimos com nosso entusiasmo típico de Geração Paissandu, apesar da interferência do diretor, que apagava a luz da faculdade inteira para nos impedir de mostrar os filmes, obrigando-nos a transferir nossas sessões para teatros da Zona Sul, o que acabou nos proporcionando maior visibilidade e publicidade. Foi um

Kosuth Teórico
objeto, cartões impressos, foto, verbetes
década de 1980

cineclube importantíssimo nos anos 60. Comecei a estudar cinema loucamente, vi montes de filmes e com isso não tinha muito tempo para assistir às aulas. Assistia a poucas aulas, mas participava de um grupo de estudos extremamente dinâmico com colegas e com arquitetos, como Paulo Casé, com quem trabalhei por uns cinco anos.

Tânia Rivera *Grupo de estudos sobre o quê?*

MM Sobre arquitetura, basicamente. Muitos de nós trabalhávamos com Paulo Casé e Luiz Acioli num escritório bastante dinâmico dos anos 60. Some-se a isso minha aproximação à música. Ainda na arquitetura eu já tocava um pouco de violão e comecei a estudar mais seriamente. Estudei sete anos de violão clássico, de modo que acho que posso incluir a música como parte de minha formação. A FAU já funcionava no prédio da EBA, que não tinha EBA, que na verdade é uma intrusa. Tínhamos uma relação muito intensa com aquele edifício, porque virávamos noites lá fazendo projetos de arquitetura sobre pranchetas fantásticas desenhadas por Jorge Moreira, com armários individuais e equipamento perfeito, hoje tristemente sucateado. Apesar da distância, era um lugar que nos acolhia muito. Tínhamos professores incríveis, bons arquitetos atuantes, como o próprio Paulo Casé, Henrique Mindlin e vários outros, pessoas bacanas. A atuação política no diretório, do qual eu era representante externo, também foi fundamental porque me fez participar de reuniões do DCE, da UME, da UNE. Então, minha vida era isso, assistir a filmes, alguma militância, ir ao Museu de Arte Moderna; eu me lembro de exposições de Genovese, de Ivan Serpa, Flavio Shiro, e tenho quase certeza de que era capaz de sentir o cheiro da tinta a óleo, que me inebriava.

TR *Isso foi em que ano mais ou menos?*

MM Eu entrei para a faculdade de arquitetura em 1965, me formei em 1970. O próprio fato de frequentar o MAM, de estudar cinema, estudar música, me fazia um peixe fora d'água na engenharia. Assim, quando me formei eu já estava completamente embananado, porque, além de estar entregue, como alguns nesta sala, à experiência psicodélica com relativa intensidade, havia a experiência musical, sexual, *drogal*, entremeadas por sessões de análise de grupo e meditações budistas. Isso me deixava um tanto perdido, literalmente perdido nas minhas tentativas de encontro. Em 1973, fascinado por Robert Crumb e companhia, organizei e publiquei *A Esperança no Porvir*, uma revista de quadrinhos, o que aumentou mais ainda a balbúrdia. Lembro que fui ao escritório do Casé tentar vender a revista, todos ficaram chocadíssimos: mas você não é arquiteto? Acho que sim, eu devo ter dito, mas isso não impede que eu faça revistas em quadrinhos... Assim que me formei em 1970 fui para o Instituto Villa Lobos, onde conheci Rodolfo Caesar; somos amigos desde então. Estudei um pouco de música no Villa Lobos, mas comecei a estudar mais seriamente com professores como Jodacil Damasceno, Yan Gestzi, entre outros. Isso tudo gerava uma confusão danada, mas produtiva. De uma coisa eu não fazia parte de jeito nenhum: ser artista, não havia o menor ... não sabia o que significava isso. Eu não imaginava uma situação de artista expositor, embora eu desenhasse desde pequenininho. Mas houve uma circunstância que me deixou frente a frente com Gilberto Chateaubriand. Ele foi a uma galeria muito importante para a história das artes no Rio de Janeiro – Veste Sagrada, depois Central de Arte Contemporânea – para comprar uma coisa qualquer e se deparou com um desenho meu que é a capa

de *A Esperança no Porvir*, e começou a me procurar. Um ano depois ele estaria comprando os primeiros trabalhos meus de sua coleção, e assim tudo começou, um pouco a minha revelia. Sintomaticamente, esse desenho se chama *O Princípio do Fim*.

Glória Ferreira *Você chegou a frequentar cursos de arte antes de participar da Bienal de São Paulo, em 1969?*

MM Acho que só fui frequentar curso de arte quando fiz o doutorado na Inglaterra, se é que se pode considerar um PhD Fine Arts um curso de arte, em que acabei escrevendo algo mais voltado para a filosofia. Da Bienal de 1969 participei como estudante, um concurso internacional de escolas de arquitetura, em que nossa equipe tirou segundo lugar, empatando com a da França. Nos anos 70, tive umas poucas aulas de gravura em metal com Eduardo Sued. Mais tarde, início dos anos 80, já às voltas com a pintura, inscrevi-me no curso de Aluísio Carvão no MAM, pensando em travar com ele interloquções mais teóricas, mas logo saí quando ele descobriu, constrangido, que eu não era exatamente um iniciante, julgando que eu não teria nada a aprender com exercícios rudimentares que ele passava para totais iniciantes. Não me incomodava com isso, mas talvez não fosse mesmo necessária tal iniciação para usufruir da sabedoria dele, de pintor e gente fina. Para não perder o dinheiro da inscrição, transferi-me para o curso de serigrafia de Dionísio del Santo, que era genial, experiência da qual resultou uma única serigrafia com tiragem de 1/1. Aí ocorreu algo semelhante ao encontro com Carvão. Dionísio achou que, antes de me aventurar por caminhos mais experimentais e de pretender ambicionar uma linguagem própria, eu deveria “soltar o traço”. Os catálogos que então dei a ele causaram a mesma surpresa que causaram em Carvão, mas Dionísio me acolheu de modo caloroso, e fui com ele até o final do curso. Não sei mais como se faz, mas tenho e gosto muito de minha única serigrafia de impressão única.

TR *Quando é que virou uma arquitetura sem medidas?*

MM Não sei se existe arquitetura sem medidas, mas sei que existe o arquiteto sem medidas, que tento ser eu mesmo. É claro que existe arquitetura sem medidas, a arquitetura dos jardins de Canterel em *Locus Solus*, por exemplo. Uma arquitetura sem medidas é a que recorre a medidas marotas, peculiares. Os metros de Duchamp só servem para levantar construções fictícias, porque se você construir um edifício com os metros de Duchamp o edifício vai ruir. A denominação “arquiteto sem medidas” veio com *História do Futuro*. Esse é um trabalho que surgiu da vontade – ou eu poderia dizer desejo, fazendo contraponto com a palavra desígnio, projeto –, do desejo de um arquiteto sem medidas preocupado com a perda da unidade e sua recuperação. A primeira vez que me deparei com esse problema foi quando li um livro escrito em 1938 pelo paleontólogo Alfredo Brandão, *A escripta pré-histórica no Brazil*, em ortografia antiga. Ele especulava sobre a existência do Pangea, o continente único que foi separado por cataclismos, terremotos, no período cambriano. Com o instrumental que eu tinha da arquitetura, dispus-me a projetar um sistema de pontes gigantescas que, progressiva e artificialmente, iriam reconstituir a unidade perdida. Era um projeto originado de especulações científicas, lidas num livro de paleontologia, mas que nasce de uma ficção, de um projeto utópico, imaginário, de minhas pontes simbólicas, sem medidas. É curioso, porque se a gente lê o *Timeu*, uma primeira referência que Platão faz é à Atlântida, uma porção de terra ideal e fantástica, que desapareceu. Um “mito verossímil”,

segundo Francisco Samaranch, na introdução da edição espanhola que tenho. Assim, o “arquiteto sem medidas” surge como o autor desse projeto inexequível, inútil, totalmente especulativo, mas do qual emerge a preocupação – e, aí sim, essa é uma medida que se pretende universal – de reconstituição da unidade. O trabalho começa, então, com desenhos muito rudimentares, cheios de erros aliás, ou melhor, imperfeições. A primeira série de desenhos de HF tem erros, por exemplo na direção em que o Módulo de Destruição caminha, entre outros pequenos detalhes gráficos, mas...

TR *Erros de continuidade?*

MM Sim. Erros na configuração das chamadas Cidades Mais-que-Perfeitas, por exemplo. Eu não conhecia ainda a conformação dessas cidades, que só depois fui descobrir, quando percebi que não estava lidando apenas com o desejo de construir pontes imaginárias, mas com um problema seríssimo, com a própria questão da unidade, uma recorrente idealidade ocidental, vide a busca de unidade do *self*, unidade do planeta, unidade da arte, unidade de Deus, essas coisas todas que perturbam nossa natureza fragmentária e que nos fazem aperfeiçoar cada vez mais a busca da coisa una. *História do Futuro* começa em 1978, justamente quando eu frequentava uma especialização em urbanismo na própria FAU, que não terminei. Mas no mesmo andar já funcionava o Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – IPPUR, que era excelente. E eu passei lá cinco longos anos fazendo mestrado em planejamento urbano. Minha dissertação chamou-se *História do Futuro*. Levei o trabalho para lá, causando certo problema para mim e para eles. Ouço dizer que os bibliotecários até hoje caminham com o volume *História do Futuro* para lá e para cá sem saber onde colocar. Aliás, tenho eu também a mesma dificuldade.

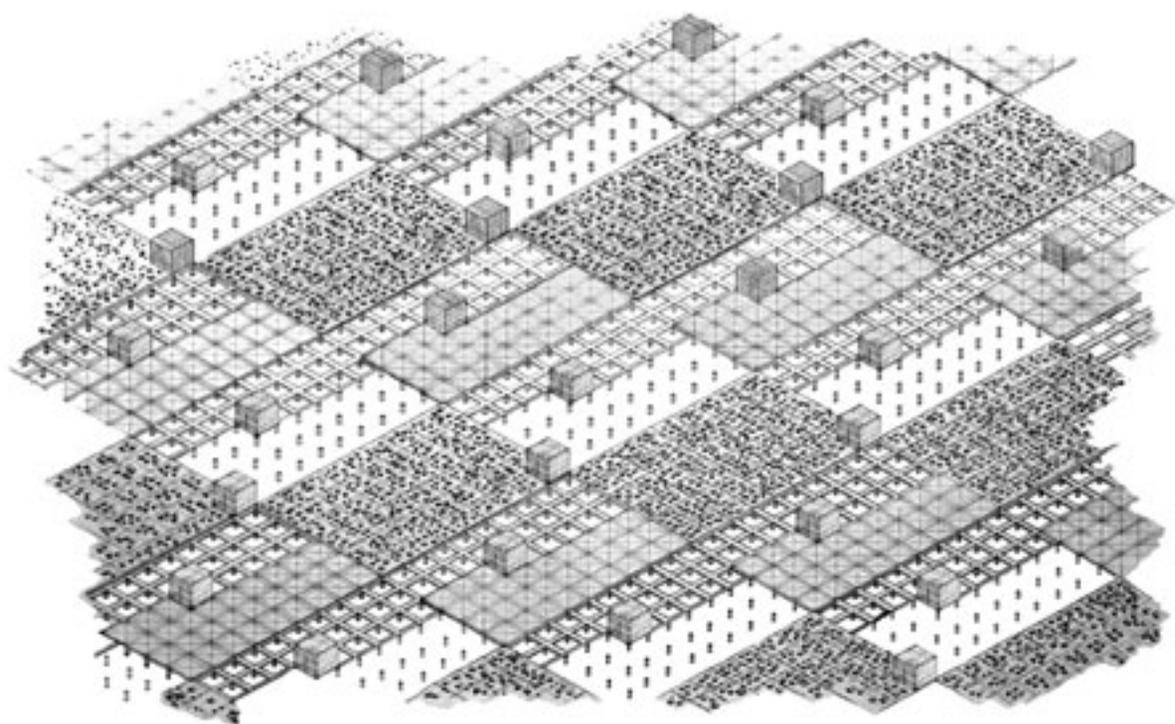
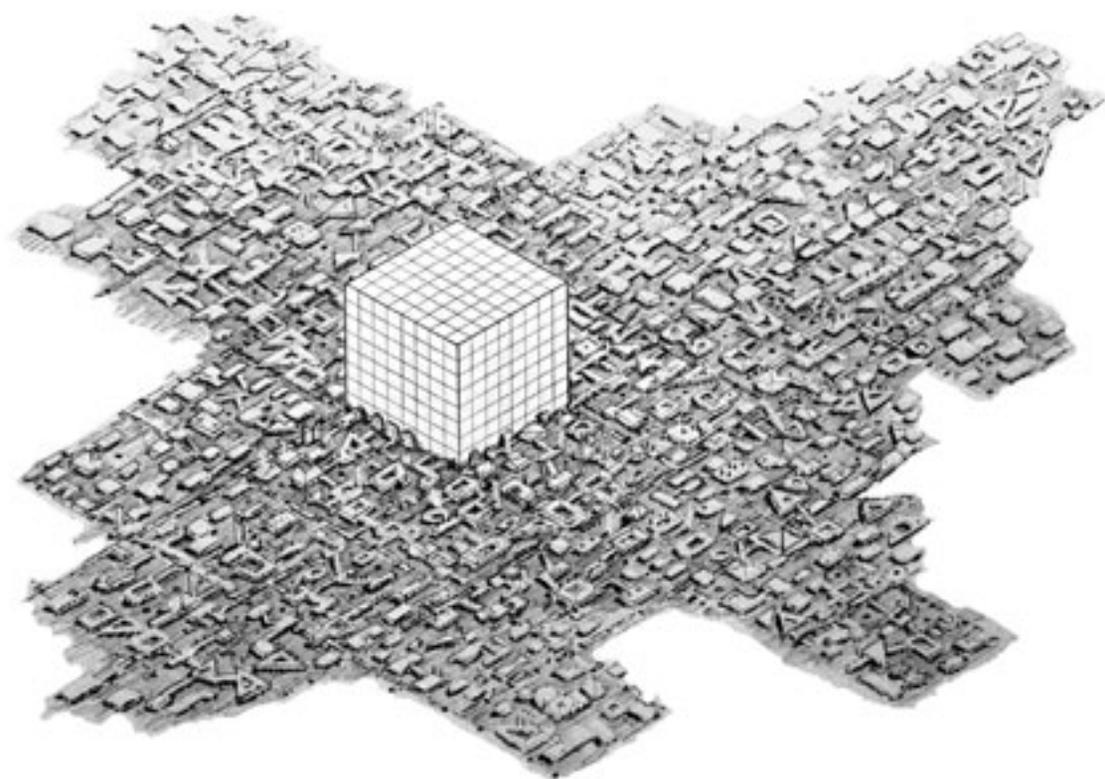
TR *É um Módulo de Destruição.*

MM Exatamente, é um Módulo de Destruição; eu diria até que minha passagem pelo IPPUR foi um pouco assim; talvez eu tenha causado certo rebuliço pelo fato de ter reivindicado minha presença lá não como arquiteto, mas como artista. Fiz questão de me identificar como artista e, na defesa da dissertação, tive que enfrentar a banca como tal. Fizeram-me uma pergunta que me colocaria numa situação difícil, porque me cobrava interlocuções com o planejador urbano. Algo que eu não era mesmo. E que os professores do curso também não eram. Respondi argumentando que não conhecia nenhum planejador urbano. Um economista, que aliás é um sujeito brilhante, Carlos Vainer, queria me colocar em exigência. Mas eu falei: não posso ter interlocução com quem não conheço, não conheço qualquer pessoa que seja planejador urbano, e nem vocês são. Meu orientador, Carlos Nelson Pereira dos Santos, era arquiteto e antropólogo, completamente avesso à ideia mais ortodoxa de planejamento. O que estou dizendo é que uma ideia de planejamento urbano que proponha uma teleologia de projeto e daí o controle do espaço urbano vinha fortemente criticada na dissertação. Afinal, era a tese de um “arquiteto sem medidas”.

CB *Fico pensando na ideia de um problema de projeto e trazer isso para um problema de experiência e não mais de projeto. A perplexidade é o modo de tirar uma coisa de seu projeto e causar a experiência?*

MM A perplexidade é uma inevitável condição contemporânea. Você tem no início do século 20 a necessidade imperiosa da certeza, sem a qual você não poderia ter Mondrian, não poderia ter Malevitch,

História do Futuro
detalhe, 2 de 14 desenhos
1. Cidades Mais-que-Perfeitas, Módulo de Destruição
2. Cidades Mais-que-Perfeitas, Ciclos de Vida, Destruição e Construção
1978 – em progresso



o construtivismo russo, nem mesmo o dadaísmo. Mesmo em sua negatividade, o dadaísmo tinha certeza pelo menos de ser contra a arte, contra o Dada inclusive. É o que o Danto chama de Era dos Manifestos. Era necessário que os artistas tivessem certezas absolutas daquilo que estavam propondo. Se pensarmos, por exemplo, no temor quase insuportável que os pintores abstratos tinham do *nonsense*, que faz Kandinsky recorrer ao espiritual na arte, ou Malevitch ao suprematismo, ou Mondrian dizer que só existe um caminho para a vida, portanto um único caminho para a arte, o que se vê são veredictos, diagnósticos e proposições definitivas. Hoje em dia, se alguém lhe apontar o caminho de qualquer coisa, você pode estar certo de que está mentindo. Isso me faz pensar numa proposição muito interessante de Jeff Koons. Ele diz: se você me mostrar uma imagem abstrato-expressionista, ficarei desconfiado de suas boas intenções; mas se você me mostrar algo em que eu consiga ver os pixels, aí saberei que podemos falar seriamente, porque saberei que você está me enganando, portanto estaremos combinados. Sabemos hoje que só a ficção não mente. Não temos mais nem a necessidade de ter certeza de alguma coisa. Pensemos na derrocada das grandes narrativas, na perda da unidade, na ideia da arte como projeto unificador. A perplexidade vem dessa incapacidade, e mais, da inutilidade de termos certezas. É preciso viver a experiência micrologicamente. Por isso recorro, lá nas minhas teorias, até no título da exposição (1 = n), um intervalo, aos parênteses. É uma ferramenta conjuntural, para tratar não com extensões, mas com intensidades. Por exemplo: (1 = n) é um intervalo que fala da indeterminação e, ao mesmo tempo, da igualdade. Coloco arte entre parênteses para poder falar dela, de alguma arte, durante certa vigência intervalar. O subtítulo da minha tese é (arte) e sua exterioridade. Recorro aos parênteses para poder garantir – muito provisoriamente – que estamos entendidos: arte com inicial minúscula, necessariamente. Ou, se quisermos, de cavanhaque e bigode e com o rabo quente. Uma arte que seja nossa, mais próxima de nós, como distâncias em proximidade.

CB Começar uma premissa de não certeza.

MM Sim. Qual arte? A arte de Joseph Beuys, a arte de Andy Warhol. Sim, mas qual trabalho? Em qual circunstância? Nesse intervalo, vamos falar que língua? Em qual contexto? Lygia Clark entra no livro *Art Since 1900* como arte não ocidental, e eis aí um intervalo barra-pesada. Acho até que Paulo Venancio cobrou isso do Yve-Alain Bois. E aqui, na palestra que deu em São Paulo, Rosalind Krauss foi extremamente fugidia. Recusou-se a responder à pergunta, nem sequer admitiu que o livro do qual é coautora diz isso de Lygia Clark. O livro comete a generosidade de nos “reconhecer” como não ocidentais. Bem, esses intervalos, os parênteses que os demarcam, não devem permanecer para sempre. São como as margens de *História do Futuro*, a que me refiro no Texto Descritivo de 1978. Posso inventar qualquer maluquice dentro desse universo, porque ali eu sou deus. Estou garantido por aquelas margens, porque aquilo é desenho, *drawing*, não é *design*, não é projeto. Então, até segunda ordem, eu não tenho qualquer tipo de compromisso de ser consistente com as realidades objetivas, nem com outras histórias. É claro que faz parte de minha responsabilidade, em determinado momento, romper com essa margem, que é (de) limitadora, por isso excludente. Ela deve cumprir o papel de romper-se, de vazar para além dos papéis, ou seja, de tratar a relação desse intervalo com outros intervalos. Daí a proposição: tudo é intervalar e modular. Isso tem a ver com o modernismo; foi aí que eu aprendi sobre os módulos, você cria módulos que funcionem segundo ordens específicas.

TR *História do Futuro é uma grande alegoria crítica, mesmo da linguagem de ordem simbólica. Você reafirma que ela não se refere a nada, mas você reconstrói uma grande fábula que é uma espécie de – e estou evitando o termo metalinguagem – uma espécie de linguagem crítica, autocrítica, que diz respeito à arte e ao mundo.*

MM Falei que até certo ponto eu poderia me garantir naquelas margens desenhadas a lápis. Esse certo ponto pode ser o momento em que eu, estudando a teoria do planejamento urbano – com mergulhos profundos na economia política de Karl Marx, por exemplo, e é claro por conta de meu interesse pela cidade como urbanista e arquiteto – senti que meu trabalho era devedor de algum coeficiente de realidade. Eu reconhecia que era de minha responsabilidade recorrer a algum tipo de mecanismo que derrubasse os parênteses. Isso aconteceu radicalmente na Sicília, onde vivi uma experiência absolutamente mágica. Eu estava na Itália por conta de uma exposição. Fui o curador e convidei quatro artistas [Cinque Artisti Brasiliani: Angelo Venosa, Daniel Senise, Frida Baranek, Ivens Machado, Milton Machado, Sala Uno, 1990] para uma coletiva em Roma, e como decorrência surgiu o convite a mim e Ivens Machado para fazermos individuais numa pequena cidade siciliana chamada Gibellina, destruída em 1968 por um terremoto, que abriga um museu importante e inúmeras esculturas públicas. A Sicília é um lugar muito inóspito, totalmente isolado de tudo, um lugar onde você percebe o isolamento de forma muito clara. Pois bem, eu fui para uma cidade destruída por um terremoto. Ora, em *História do Futuro*, a origem dos chamados *plissements*, que remetem às fissuras na crosta terrestre de que fala Alfredo Brandão, são geológicas, são terremotos, cataclismos, o que já traz uma primeira analogia. Pois eu estava ali, instalado nessa nova Gibellina, absolutamente nova, construída ao lado de uma cidade velha destruída por um terremoto...

TR *A analogia vem depois, e não antes...*

MM A analogia vem depois, são as histórias do futuro, que vêm com as simbologias. Além disso, as coincidências não são coincidências, são histórias coincidentais. Que se sucediam de forma vertiginosa! Quando cheguei ao espaço em que fizemos as exposições, um prédio inacabado, ainda em construção – lembrando que em *História do Futuro* há um Ciclo de Construção, um Ciclo de Vida e um Ciclo de Destruição – havia lá, como que esperando minha presença, uma sequência de pilares de concreto armado, vazios. Pois me pareceu óbvio que sua função era a de receber o Módulo de Destruição! E foi exatamente o que fiz; meu cubo está lá até hoje e nunca mais vai sair, a não ser que apodreça; foi adotado pelo edifício e pelo arquiteto como escultura pública permanente. Está plantado sobre Pilares do Novo Mundo, que foi como passei a enxergar os pilares outrora vazios de Gibellina, que são elementos do chamado Mundo Perfeito de *História do Futuro*.

E aí veio a esfera, representação do Nômade. Lembrem-se de que a origem do trabalho é a separação dos continentes. Olho pra ela: uma bola de mármore *port'oro*, peça que foi desviada de uma construção onde funcionaria como terminação de uma balaustrada. E aí eu vejo, marcados pela natureza, pelos deuses meridionais, em ouro sobre negro, os continentes desenhados na superfície da esfera! Pensei: os deuses estão me provocando, querendo que eu leve minhas analogias até o fim. E assim foi: bem em frente ao prédio onde expus havia uma igreja de forma e gosto duvidosos: uma esfera atravessando um



Nômade de História do Futuro, 1978
escultura, detalhe da instalação
in *Interventi*, Museo Civico Gibellina 1990-91

cubo! Que remete, justamente, à situação crucial em *História do Futuro*, em que o Nômade, que é uma esfera diminuta, atravessa o Módulo de Destruição, que é um imenso cubo.

Isso me fez repensar, mexeu comigo e com o trabalho. Embora possa ser muito interessante, poético, muito belo até, eu dizer que o “O Nômade se move” [do texto *Fast Forward, História do Futuro*] ou dizer que o que importa é o caminho, coisas que tirei de minha própria cabeça ou de citações filosóficas interessantes, ali eu olhava em volta e via pessoas reais no papel do Sedentário, do Nômade. Todos esses “personagens conceituais” estavam conversando comigo, numa língua que eu, aliás, não entendia, porque, se eu falava bem italiano, muitos deles só falavam bem siciliano. Era uma situação intervalar, em que as analogias que eu propunha como possibilidade do trabalho, até como uma espécie de álibi para justificar o trabalho, caíam por terra, ou caíam do céu com a força dos cataclismos, fazendo-me deparar com realidades não mais Mais-que-Perfeitas, mas mais-que-totalmente-objetivas.

TR *A realidade vem depois da ficção.*

MM Exato. É uma espécie de confirmação, justamente, da perplexidade. Isso acontece muito em meu trabalho, e de certa forma me causa sobressaltos como, por exemplo, desenhar uma paisagem de meu quarto para, na mesma semana, sofrer dois assaltos consecutivos, em que me roubaram exatamente os objetos que estavam no desenho.

Livia Flores *Acho curioso, ouvindo esse seu relato de vida e de trabalho, como os títulos acabam se amalgamando. Fico pensando em Homem Muito Abrangente, em Sobre a Mobilidade. Você fala da situação em que o Gilberto vai lá e compra seus trabalhos, você diz que ali você não estava na posição de artista, foi um acidente. Depois você está numa banca de defesa de mestrado, e ali você se afirma como artista. Fico pensando no trabalho sobre a mobilidade que faz do móvel imóvel e do imóvel móvel... esses modos de mobilidade.*

MM É, a mobilidade. O Nômade se move, mas não é o único. A exposição Sobre a Mobilidade, no Paço Imperial em 2001 e que depois itinerou por Brasília e São Paulo, tratava de uma situação específica, tinha a ver com meu retorno para o Brasil. Os títulos são importantes para mim. Somas e Desarranjos é outro título importante...

LF *Um homem muito abrangente, você fala de inúmeras possibilidades...*

MM “O título é o fim, no mais são vitrines”. Essa era uma de minhas pequenas tentativas poéticas no catálogo da exposição Somas e Desarranjos [Galeria Saramenha, Rio, 1985]. Havia pinturas “íntegras” na vitrina da galeria, quando lá dentro aconteciam operações desconstrutivas extremamente elaboradas e matemáticas. As somas são importantes, mas os desarranjos são mais, porque se somam às somas. Havia o *slogan* “ver as coisas pela metade para conhecê-las em dobro”. Enfim, essa derrubada, essa desconstrução, já está no próprio projeto; então, “o título é o fim, no mais são vitrines” porque, se chego ao título, é como se o trabalho estivesse pronto para acabar. Não que ele acabe, o trabalho não acaba nunca; tem o trabalho e depois tem o trabalho do trabalho, que muitas vezes se pode apelidar de arte, o trabalho do trabalho da escultura, da pintura, da fotografia, do filme. Pode-se chamar de arte o trabalho do trabalho, não aquele objeto que ali está, prostrado, inerte. É o trabalho do trabalho que faz com que a arte esteja sempre à procura, até de si mesma. Assim, se eu chego ao título é porque, de certa forma, cheguei à necessidade dessa demonstração. CQD – como queríamos demonstrar. O título nunca aparece antes, sempre depois. *História do Futuro* já se chamou *História do Processo*, e se você for aos originais verá que está escrito *História do Processo*, antiga *História do Futuro*, que preferi não apagar. Isso me diverte, eu me arrependi de chamar *História do Processo*, antiga *História do Futuro*, de *História do Futuro*. *História do Futuro* é um título do futuro para um trabalho em processo, em progresso.

TR *Você acha que essa diversão não é fortuita em seu trabalho, existe uma diversão que é uma torção que é feita...*

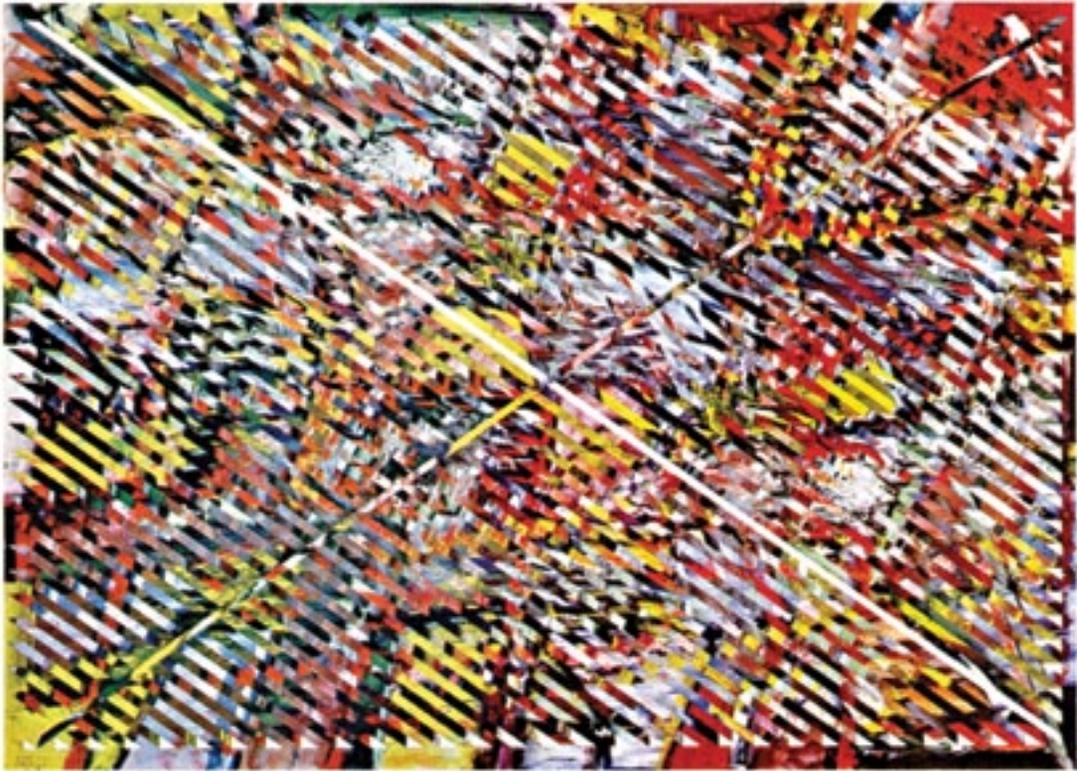
MM Não é fortuita, há uma certa maldade, no sentido maldoso, uma certa travessura. Sobre a Mobilidade é o subtítulo do trabalho *Edifício Galaxie*. Fotografei os originais de *Edifício Galaxie* em 1975, quando



Edifício Galaxie (sobre a mobilidade)
7 fotografias, fotomontagens, vídeo
detalhe, 1982



o carro era 0Km, um Ford Galaxie verde-metálico que era do pai de um amigo. O edifício também era novinho, nem tinha sido inaugurado, na esquina da Farma de Amoedo com Vieira Souto. Em 1975, cliquei as 36 fotografias de um filme, mas só descobri que aquilo podia tornar-se um trabalho em 1982, quando ampliei as sete fotos finais. Aí descobri que havia em uma delas um grupo de capoeiristas que conheci em 1978, quando eu era capoeirista amador. Portanto, conheci os caras em 1978, os fotografei em 1975, mas só fui descobrir isso em 1982! E tem mais, eram capoeiristas, não eram jogadores de pôquer. Nada mais móvel do que um capoeirista. Em 1990, quando estava na Sicília, perdi o negativo original, que havia feito a partir de fotomontagens manuais, construídas com tesoura e cola. Os laboratoristas sicilianos, quando ampliaram as fotos, perderam justamente a tira do negativo com os capoeiristas, e tive que fazer novo negativo a partir de uma reprodução. No lugar de minha tira de negativos veio outra, com imagens de um aniversário de crianças. Crianças que, na minha cabeça, só podiam ser sicilianas, naturalmente. Então vim para o Brasil e mostrei ao Zé Roberto, que me ajudou com as ampliações em 1982, e ele disse: “Que crianças sicilianas qual nada, este aqui é o João, meu filho!” E eu: “Zé, como é que um negativo da festa do teu filho em Teresópolis foi parar na Sicília?” Claro que pode vir algum gaiato e explicar que a tira sempre esteve dentro do envelope. Mas eu não quero ouvir isso, sabe, não quero ouvir. Que tipo de pergunta é essa? Essa é daquelas perguntas que não são para ser feitas. Perguntas que, se fossem ouvidas, poderiam vir a comprometer até o mito verossímil da Atlântida, que inaugura toda a cosmologia do Platão, a criação do mundo, o Universo. É como na Utopia, de Thomas More. Alguém está descrevendo aquele lugar, aquela agricultura, aquela economia saudável e tudo o mais, e aí vem um cara e pergunta: “Existe mesmo esse lugar?” Um outro alguém ao lado tem um ruidoso acesso de tosse, de modo que a pergunta não é ouvida. Sempre que a pergunta é feita, alguém



Screw
pintura, de Somas e Desarranjos
Rio de Janeiro 1985

tosse e não se ouve a pergunta... O curioso é que Thomas More admite e inclui o risco da pergunta, isto é, a pergunta pode vir a ser feita; portanto é preciso cuidado com as proposições, assim como é preciso cuidar dos ruídos que as cercam. Cuidar da tosse, da rouquidão, por assim dizer, junto com a bela voz.

TR *Você usa frequentemente um discurso pseudocientífico, acho que como uma espécie de paródia. Você traz uma diversão que é, talvez, o que faz o Investigador entrar em férias.*

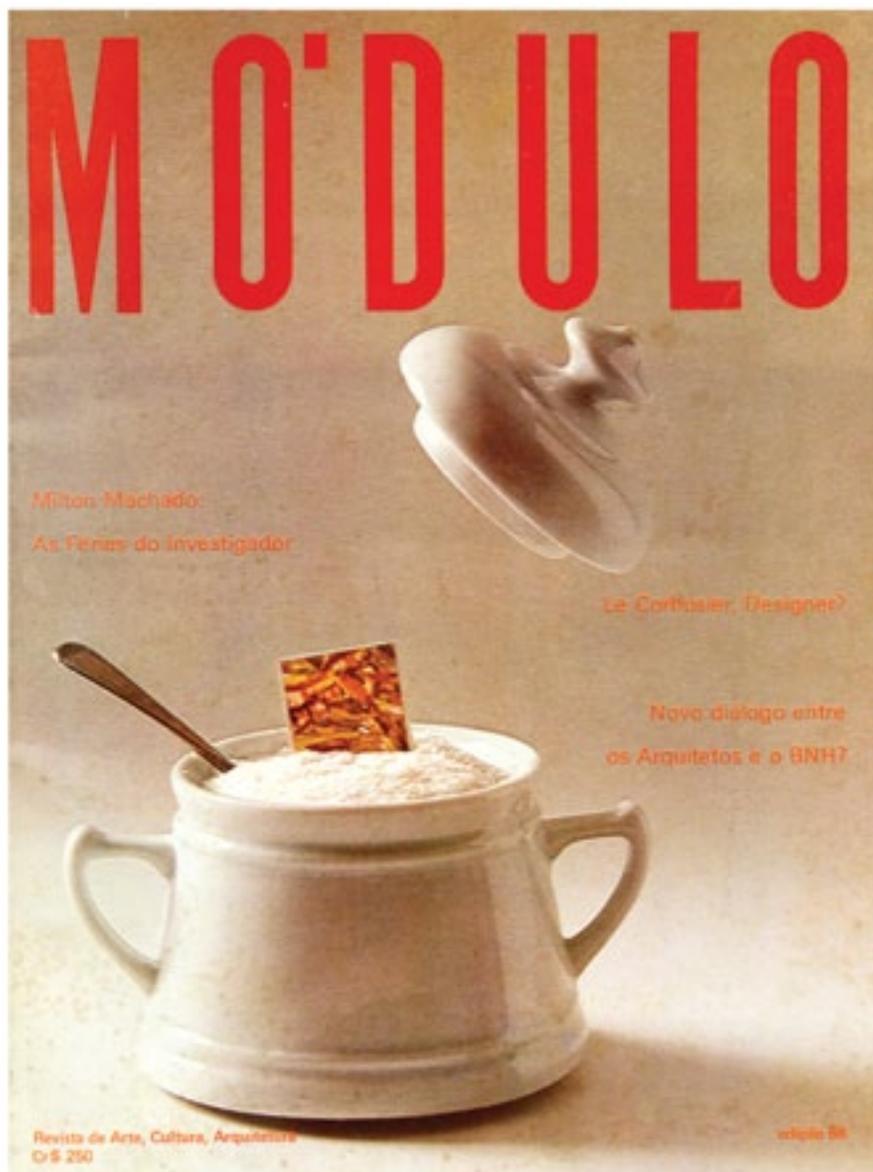
MM O Investigador está em férias; em férias porque ele/eu precisa ser, precisa dar uma de Artista. Na verdade, são uma mesma coisa, em diferentes personificações. Quando comecei a pensar no vídeo que faz parte da coleção do RioArte [*As Férias do Investigador*, direção Arthur Omar, 1994], eu seria um ator travestido ora em Madame, ora em Artista, ora em Investigador, que é uma triangulação perfeita, um personagem não existe sem o outro. Quando está investigando, o Investigador está desenhando, sua demonstração é toda desenhada com cores, formas e tudo mais. Quando ele se retira em férias entra em cena o Artista, no mesmo lugar em que a investigação se passou, à beira da piscina de Madame. São coisas concorrentes, são falas, investimentos concorrentes para demonstrar uma situação sem saída, sem solução, porque em *As Férias do Investigador* a pergunta crucial, "Afiml, quem é a vítima?" não é respondida (mas é formulada, sem acessos de tosse). Na exposição [Galeria Cesar Aché, Rio, 1981], se você conhece *As Férias do Investigador*, a resposta que ele consegue decifrar é: "O artista matou a vítima

afogando-a na piscina e escondeu o corpo no jardim das hortênsias, à tardinha.” A tardinha era 5:30h: a hora em que o Investigador entra em férias e que eu chegava à galeria, recebia o público e abria os livros desenhados para as pessoas que estavam vendo desenhos na parede. Havia uma troca o tempo todo de identidades, de personagens, de suportes, de posições. Eu no centro, como Artista Madame Investigador, mas o meio mesmo era a imagem, o desenho e as investigações. A vítima do trabalho do trabalho pode ser o trabalho.

TR *O que são esses livros?*

MM São desenhos feitos em folhas superpostas, como cadernos que você folheia de certa forma e vão acontecendo coisas curiosas, uma espécie de quebra-cabeça vertical. O que eu fazia era submeter

os objetos pintados – que nem eram pintados, eram desenhos em pastel seco sobre papel – a testes de desconstrução. Por exemplo, eu desenhava um original, feito com 36 gestos, e ao mesmo tempo a anotação de sua fatura gesto a gesto, de modo que um primeiro desenho contém o primeiro gesto, o segundo contém o primeiro mais o segundo gesto e assim por diante. O trigésimo sexto desenho é semelhante ao original. Rauschenberg faz um pouco essa provocação com o expressionismo abstrato, com pinturas em que ele repete uma imagem à semelhança de outra, em princípio espontânea. O que de certa forma concluí com *As Férias do Investigador* é que a imagem não precisa



As Férias do Investigador, 1981
capa da revista *Módulo*, Rio de Janeiro 1982
foto de Sebastião Barbosa

da integridade, de uma unidade de pintura; que a mobilidade, as transações, os contrabandos, as trocas de posição e outras molecagens que usei para desconstruir ou construir aqueles objetos não conseguiam comprometer a potência da imagem. Acho que o que garante a permanência da pintura é o interesse na imagem, mas sem privilégios, porque há o cinema, há o desenho, a fotografia e todos os meios pelos quais as imagens circulam sem cerimônia. A pintura não está mais discutindo pintura em sua eventual autonomia, e isso vale para a fotografia, o cinema ou qualquer outro meio. São, propriamente, meios.

Em relação ao discurso pseudocientífico, ou à paródia, gostaria de lembrar o problema da bola de pingue-pongue que atravessa a parede de concreto. Claro que não é possível isso acontecer. Mas não me interessa saber se é possível; quero saber se é provável. O professor que propôs esse problema de física teórica para meus amigos que estudavam engenharia no IME quando eu estudava na PUC não era nenhum maluco de propor isso, pois a premissa é uma só: isso não é possível. O enunciado pedia que se calculasse o número que expressaria a probabilidade de uma bola de pingue-pongue atravessar uma parede de concreto. A resposta objetiva também é uma só: $(1 \times 10)^{-n}$ quando n tende ao infinito. Não é 0, até segunda ordem. O estudante preguiçoso que respondesse “zero” se daria mal, porque o professor retrucaria: você não enfrentou o problema, não considerou o problema como problema. Não estou querendo discutir possibilidades, pois já sabemos que, na prática, isso não é possível. Eu quero que você prove que, *em teoria*, a bola pode atravessar, nem que para isso você tenha que recorrer a uma física alternativa, a uma patafísica. O que estou querendo discutir não é da ordem das possibilidades, mas das probabilidades.

CB *O problema é ser verossímil... O espírito do seu trabalho é essencialmente antitécnico, então a resposta só responde ali, depois ela...*

MM É uma resposta em andamento, na verdade é uma demonstração em progresso. Se eu estiver correto em meu entendimento de Montaigne, é possível provar que esses óculos, que esse objeto que tenho na mão é um ovo amarelo. É claro que não é, se você estiver falando em nome da claridade, da luz, mas o que eu quero que você veja é a sombra, o monstro, a máscara, o rabo quente da Mona Lisa. Como fazer isso? Você cria um intervalo, abre parênteses, e bota ali dentro o que você bem entender porque o trabalho, a demonstração é sua. Até segunda ordem, porque depois vêm os julgamentos. *História do Futuro* é julgado em Gibellina, embora aquelas pessoas não tenham a menor ideia de que isso aconteceu lá. Se a ciência dá conta disso ou não, a ciência teórica pelo menos, eu não sei. O importante é que certas circunstâncias nos levam a fazer coisas alternativas, muitas vezes incertas. Estou sempre mudando de uma situação para outra.

TR *Você chama isso de negociar uma posição...o Nômade, o Módulo de Destruição...*

MM O personagem Nômade é mínimo, infinitesimal, é minúscula a escala dele, só que esse Nômade, em algumas situações, como na instalação da 29ª Bienal e em Gibellina, precisa crescer e tomar o aspecto de uma esfera de mármore, como representação. Mas essas são representações tridimensionais. Nos desenhos de *História do Futuro* o Nômade não aparece, é apenas aludido. Já o Módulo de Destruição é um imenso cubo. A representação gráfica de alguns elementos desse trabalho é uma questão curiosa.

Como representar, por exemplo, as Cidades Mais-que-Perfeitas, já que não dispomos de modelos para isso? Um modo imediato seria partir das cidades imperfeitas, das cidades familiares pelas quais circulamos, dos marcos culturais que conhecemos. Sendo esse o caso, talvez a melhor representação fosse um espelho, em nome das semelhanças, do mimetismo. A negociação de posições entre o Nômade e o Módulo de Destruição é a negociação de suas diferenças. Isso é o que promove o movimento.

TR *Você situa o Nômade como artista, e é ele que trapaceia, ele que de alguma forma introduz uma presença, ele é um intruso que consegue driblar alguma coisa, transformar alguma coisa nesse esquema tão perfeito.*

MM Nos textos de HF, o Nômade é referido como a “figura emblemática do Homem criador”. Na verdade o Nômade é um aplicador de cosquinhas, que faz cócegas no Módulo de Destruição, de modo a provocar sua agitação. São várias as leituras, algumas anedóticas. É um mecanismo, um relógio, um jogo perfeito, um videogame, uma perseguição Tom & Jerry. Lembro-me, na defesa da tese de mestrado, de alguém perguntar: mas por que o Nômade só pode mudar de cidades passando pela Posição Alfa? Dei uma explicação, digamos, técnica, mas que não vem ao caso agora. Eu também poderia ter dito que é assim porque sou deus nesse trabalho. O que importa é que o Nômade vai ao encontro do Módulo de Destruição, que ocupa justamente a Posição Alfa. Pois é aí que vão se dar as negociações de posição. Não é a Posição Alfa que é negociada, e sim a Cidade Mais-que-Perfeita contígua que vai viver um Ciclo de Vida. Para passar a essa nova cidade e continuar vivendo, para adquirir a tal “forma móvel de eternidade”, o Nômade terá que passar por dentro do Módulo de Destruição. Mas quem disse que o Módulo quer? Há, no trabalho, uma leitura possível desse encontro, às vezes bélico, às vezes lúdico, como um intercurso amoroso, sexual. Platão se refere em determinado texto à transação entre a Alma do Mundo e a Teoria, com a ideia de bom e de belo, como um encontro sexual, do qual nascem filhos: os discursos, as obras, a política. Na verdade, uma grande e banal proposição de *História do Futuro* é que as diferenças produzem o movimento, do qual o Nômade é causa ativa.

TR *Essa proposta é uma leitura alegórica da arte numa dimensão política de negociação das diferenças, trapanças, jogos, contrabando.*

CB *O atraso que os parênteses determinam é um atraso da ordem da negociação e é um atraso temporal também, a analogia vem depois, o mundo está atrasado.*

MM Há a formação de uma cadeia, um adiamento permanente. A potência política dos trabalhos, sejam eles quais forem, está nessa possibilidade de ocupar vários espaços, de migrar de uma cidade para outra, de buscar e atravessar módulos de destruição. Se não fosse assim, não teríamos mais arte, a arte teria seu universo específico e delimitado. Ninguém teria mais paciência para a arte, porque se a arte não tivesse dado essa escapadela com a bunda quente que Duchamp diz que ela tem, se não tivesse se travestido em outra coisa que não arte e saído por aí rebolando, o que mais poderíamos estar fazendo em seu nome? Rezar?

Marina Menezes *Você poderia falar sobre sua tese? Os parênteses no título implicam exterioridade?*

MM O título da tese é *After History of the Future*, que em português é mais complicado porque fica Depois de *História do Futuro*, como *Art After Philosophy*, que foi traduzido como *Arte Depois da Filosofia*, quando talvez fosse mais correto Arte Segundo a Filosofia. Mas não me incomoda tanto a tradução *Depois de História do Futuro*, que é como traduzo mesmo. No original, chama-se *After History of the Future: (art) and its exteriority*. Isso parte de uma constatação muito confortadora para mim, de que a arte não existe. Mas não é como diz o Gombrich, que diz que arte não existe, o que existe são os artistas. Digo de outra maneira: digo que nada existe *já* como arte, nada acontece como arte, assim como nada acontece como história. Se você não escrever, e se não escrever bem, você não vai conseguir colocar a arte nos lugares em que as coisas bem escritas estão bem escritas e fazem história, e aí nada vai virar arte. Estou falando de julgamentos, do trabalho do trabalho. E estou, de certo modo, apelando para a lógica do evento.

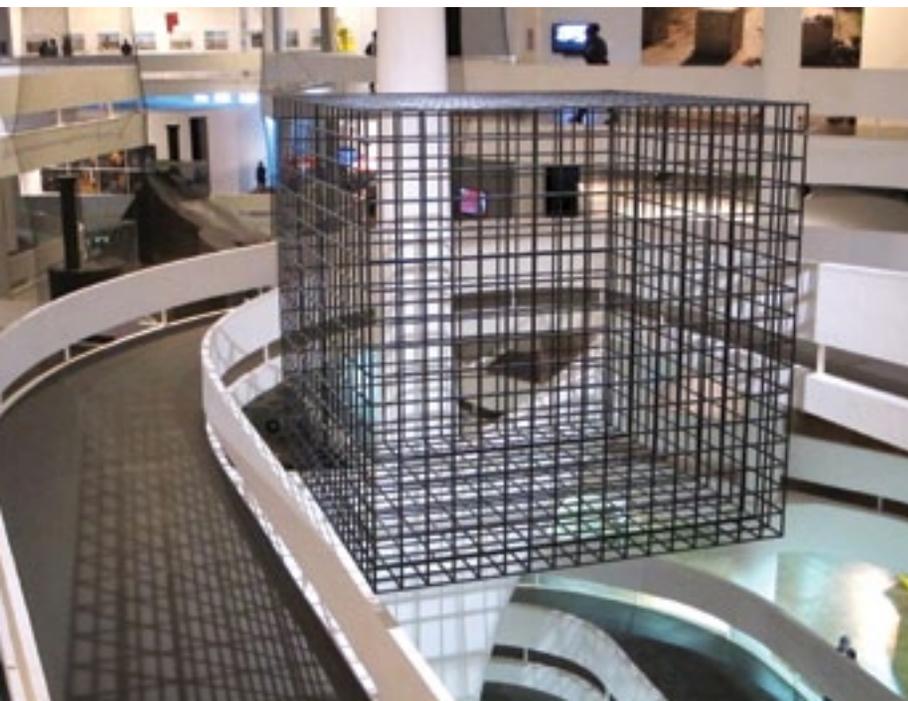
MMz *Os parênteses, a definição, como uma forma de delimitar determinado sentido.*

MM Exatamente. Assim como nada acontece como história, nada acontece como arte. Arte não existe senão como negociação de *sua* exterioridade. Eu apelo para Heidegger, uma argumentação dele que já está manjada, a questão do *Lichtung*, a clareira, em *A Origem da Obra de Arte*. Eu gosto muito disso, de sua ideia de uma fissura constituinte. A clareira é uma fissura, um vazio, que apesar ou por conta de não ter árvores, você percebe, justamente pela claridade, que aquilo é uma floresta mais facilmente do que se você estiver em uma floresta densa, porque aí você percebe a relação da floresta com o que está fora. A clareira é a sombra da floresta. Negociação de posições, como em *História do Futuro*. Essa *sua* exterioridade é o que o trabalho tem de mais potente, porque é a partir desse potencial que está aí dentro, latente, que você vai produzir os julgamentos capazes de levar à ideia de que aquilo seja arte. Pensar a lógica do evento me ajuda a lidar com isso muito bem. Infelizmente, a palavra em português foi traduzida como acontecimento, que me parece uma tradução equivocada, pois o evento seria justamente o contrário do acontecimento, evento é aquilo que só acontece eventualmente. Chama-se *événement*, *event* e traduz-se como acontecimento, ou seja, o caráter eventual da ocorrência a tradução joga fora. O evento é uma coisa inusitada, tão inesperada que quebra todas as expectativas; você tem que reorganizar, expandir, reagrupar, renomear as coisas para poder caber aquilo, aquele evento, ou seja, para que aquilo seja incorporado como história, como arte etc. E arte precisa dos julgamentos; não adianta você botar um mictório lá no salão dos independentes porque mictório não vira arte, assim como bolas de pingue-pongue não atravessam paredes. *Fonte*, o ready-made, demorou meses para ser visto e nem foi visto como *Fonte* nem como ready-made; foi visto como fotografia, correndo, portanto, o risco de ser visto como mictório. O trabalho ficou conhecido por meio de uma foto de Stieglitz publicada numa revista, com a legenda: o trabalho de Marcel Duchamp recusado no salão. E entrou para a história das artes visuais sem nunca ter sido visto, a não ser muito mais tarde, em suas consagrações. Portanto, negociar uma posição não é brincadeira. Então, o que eu falo sobre exterioridade é isso, é a negociação com o que não é arte que mostra a eventualidade, a *probabilidade* de aquilo ser entendido como arte, discutido como arte, politizado como arte, porque muitas vezes você

coloca aquilo no universo da arte e o trabalho perde potência política. O trabalho do Ilya Kabakov, por exemplo, incrivelmente político, é tão poético que, colocado em determinadas circunstâncias, poderia virar um trabalho quase alegórico. Estou falando mais especificamente de um trabalho lindo no qual ele pede a pessoas quaisquer que tenham ideias, boas ideias [The Palace of Projects, Roundhouse, Londres: <http://srg.cs.uiuc.edu/Palace/projectPages/palace.html>]. Um motorista de táxi sugere: todos os mortos deveriam ser ressuscitados. Ótima ideia! Outra: poderíamos ter uma escada individual que nos levasse, cada um de nós – como fazemos com nossos orixás –, uma escada altíssima só minha para eu conversar com o meu anjo da guarda, exclusivo e pessoal. Perigoso? Claro que não, o anjo da guarda protege. Era maravilhosa a exposição. Exibicionalidade é uma ideia da Sonia Saltzstein que me parece importante. Usei esse seu conceito em um texto que escrevi, exemplificando com o trabalho do Kabakov, como o contrário da exibicionalidade. Simplificando, a exibicionalidade que, claro, é um neologismo, se refere a trabalhos que se valem e dependem da condição de exibição. Nesse trabalho de Kabakov você se senta no banco de trás e vê o artista na frente conversando com o motorista do táxi; você vê o processo, refaz a história do processo. Vê da exposição para trás. Curioso que ele expõe isso na Roundhouse, que era onde o bonde literalmente fazia a curva, em Londres, para voltar atrás. Ele construiu nesse lugar uma espécie de espiral de madeira, bem tosca mas belíssima – tudo ali era tosco e belíssimo. Por exemplo, os mortos ressuscitados saíam de uma caixa de papelão cortada com tesoura, totalmente mambembe, cheia de terra preta com bonequinhos recortados em papel branco, mal enfiados, tortos, amassados. Era tão rica aquela porcaria toda, aqueles trapos, aquelas bolas de isopor pintadas com guache de papelaria... era absurdamente poético. Não havia nenhum aparato senão a própria linguagem. Fiquei muito impressionado com o despojamento desses trabalhos, que contraponho à minha irritação atual, que já vem de longa data, com trabalhos polidos. Tem-me irritado essa coisa reluzente, bem acabada, eu não tenho mais muito tempo para gostar desse tipo de trabalho.

Módulo de Destruição na Posição Alfa de História do Futuro, 1978–escultura, detalhe da instalação 29ª Bienal de São Paulo, 2010

Módulo de Destruição na Posição Alfa de História do Futuro, 1978–escultura, detalhe da instalação in Interventi, Museo Civico Gibellina 1990-91



TR *Você fala em História do Futuro das imperfeições que o trabalho vai adquirindo ao longo do processo: as imperfeições, as diferenças em relação a si próprio. Pelo que entendi, a negociação tem a ver com essas diferenças também, incorporadas.*

MM Como eu disse, cada livro que leio, situações que eu vivo, como por exemplo o desafio de levantar aquele cubo de duas toneladas na Bienal, faz surgir um monte de ideias novas. Depois, o cubo migrar para o Sesc de Santos, onde se tornou algo totalmente diferente. Era o mesmo cubo, mas era absolutamente outro; era o mesmo personagem, mas que mudou de cidade. Em Santos era uma situação peculiar, o cubo ficou transparente. Na Bienal de São Paulo ele também era transparente, afinal era o mesmo objeto, mas sobre um fundo branco, a coluna branca em forma de árvore de Niemeyer. Me lembro que alguém até me advertiu: cuidado, porque você está instalando um canhão de luz direcionado para o cubo, o que vai acabar criando uma projeção de sombras no pilar lá atrás. Exatamente, respondi; é por isso mesmo que estou fazendo os caras se pendurarem perigosamente em andaimes, justamente para obter esse efeito, para mostrar a sombra.

TR *Mas você acha que, numa situação expositiva como a Bienal de São Paulo, o Módulo de Destruição destruiu alguma coisa, ele agiu como um intruso?*

MM Ainda está agindo. O fato de a escultura estar, não destruída, mas desconstruída na oficina de meu serralheiro significa alguma coisa. O fato de eu ainda não ter conseguido doar o trabalho, primeiro para algumas instituições paulistas, depois inscrevê-lo num edital pretendendo sua incorporação à coleção de um museu carioca e meu projeto ser “inabilitado”, sob a alegação de que o orçamento não era consistente com os termos do edital, para mim são atuações de algum módulo de destruição. O fato de eu ter um monte de ferro empilhado numa serralheria quando aquilo não é um monte de ferro, deve sinalizar que algum módulo está agindo. Não o meu, metafórico, simbólico, que também constrói nos Ciclos de Construção, mas um outro, esse sim, intruso, que age por meio de ações destrutivas, afirmações equivocadas de diferenças improdutivas, más negociações de posições mal ocupadas. Alguma Cidade Mais-que-Perfeita está indo para o brejo, e algumas Cidades Imperfeitas estão lá buscando sua perfeição. Uma forma de procurar a perfeição é recusar meu projeto, porque meus orçamentos não são consistentes com editais perfeitos e porque meu cubo, diferente do motorista do Kabakov, não consegue uma habilitação.

TR *Você estava falando sobre o nômade que não é um artista.*

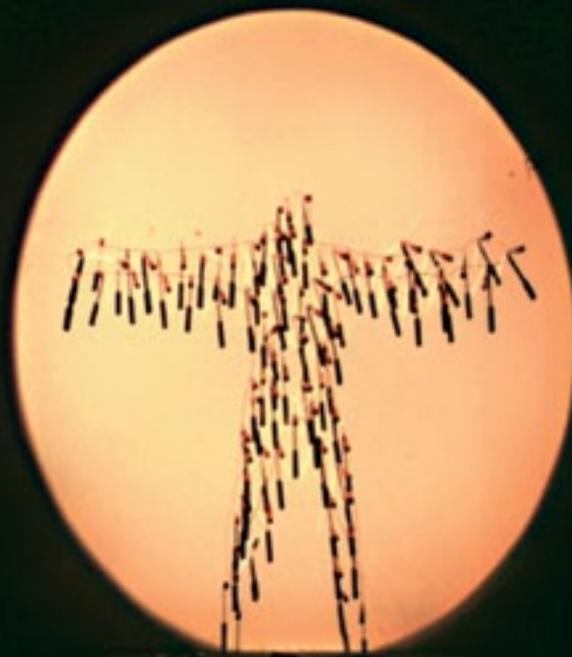
MM Eu não preciso literalizar para demonstrar que as propostas audaciosas – ou pretensiosas – de *História do Futuro* se reidentificam diariamente. É óbvio que aquilo tudo é um comentário com muito respaldo no real; para você ver, eu mencionei o Nômade como personagem conceitual em 1978 e logo em seguida, em 1980, Deleuze e Guattari escrevem seu Tratado da Nomadologia; em 97 Maffesoli escreve Sobre o Nomadismo. Qualquer curador hoje fala em nomadismos, no artista em trânsito, nas mobilidades. Eu não falo de um artista que pinta, de outro que faz escultura, afinal em HF o Nômade é uma esfera. Mas, como disse antes, nas analogias de HF, o Nômade é apresentado como “figura emblemática do Homem criador”. Há, nos textos do trabalho, alguma referência a Beuys. Sem querer me

alinhar a Beuys, que embora seja um artista incrível tem um quê de messianismo, aquela coisa romântica alemã, voos e quedas da Luftwaffe, gordura e cera demais, que me importunam um pouco. Pode ser verdadeiro que “todo homem é um artista”. Eu ando lendo algo cujo subtítulo é “todo artista é um artista”. Melhor assim, todo artista é um artista, uma vez que todo homem é um homem. O Nômade é uma esfera, mas nem toda esfera é um nômade.

TR Mas o Homem Muito Abrangente é um nômade, o Nômade é um homem muito abrangente.

MM Não, veja, o Nômade é uma esfera. O *Homem Muito Abrangente* não é feito de fatos, ele também não existe, é outro personagem conceitual. A frase escrita na parede pelo assistente do atirador de facas, que na performance sou eu mesmo, fornece o aporte teórico: “Um homem tão abrangente que ocupasse o mundo todo menos o próprio espaço de seu corpo poderia sair-se muito bem como assistente de um mau atirador de facas”. É um enigma, de certa forma. Outro dia eu me peguei escrevendo algo assim: “a verdade é uma resposta a perguntas que não admitem respostas porque só admitem a verdade”. Escrevi esse negócio e é isso mesmo, tem aí um jogo de palavras que cria uma situação meio *tongue in cheek*.

Homem Muito Abrangente
performance, instalação, detalhe
Instituto Tomie Ohtake, São Paulo 2002



Então é preciso ir costurando a coisa aos pouquinhos. O mau atirador de facas vai acertar todas as facas no interior da figura. No texto de *Homem Muito Abrangente*, cito o personagem de Daniel Auteil no filme *A mulher do atirador de facas*, que diz: o importante não é o atirador, o importante é o alvo. No caso do meu atirador de facas, ele faz o papel de um mau atirador – não no real, porque ele é um ótimo profissional; ele é um mau atirador porque “erra” tudo, cravando as facas todas dentro da figura. Num regime cotidiano ele teria matado sua pobre assistente várias vezes. Nesse caso, não há problema em errar, porque o *Homem Muito Abrangente* não ocupa este espaço, o espaço de seu corpo, o espaço que lhe é próprio. Antes da performance, escrevo a palavra PELE em todos os lugares que consigo alcançar, até na própria câmera, no vídeo, nas paredes, no chão, no mundo todo. O título do texto, aliás, é Este corpo é todo poros.

TR *Ele é muito abrangente, mas ele não está dentro dele mesmo, ele está fora.*

MM É, ele tem esse dilema da interioridade e da exterioridade porque é um híbrido, um impuro, porque não tem nada de próprio; e, no entanto, ele é pura exterioridade. Um sujeito que é pura relação.

CB *Nessa relação com os personagens conceituais, eu tenho a sensação de que é a primeira vez que o corpo é implicado diretamente no seu trabalho porque o tempo todo ele está sub-reptício nos personagens, na questão do movimento, no diálogo. Aí tem efetivamente o atirador.*

MM Na verdade, foi a primeira e única performance que fiz em minha vida. *Homem Muito Abrangente* é um desenho de 1978, em aquarela e nanquim, que originou as performances de 2002, 2003 e 2006. Desenho, aliás, que deixei inacabado.

CB *Todos os seus trabalhos potencialmente são alcance, se modulam e podem estar aqui, podem estar no futuro.*

MM Eu gostaria muito que isso fosse verdade.

CB *Basta calcular quanto demora a probabilidade de viver para sempre.*

MM A tal “forma móvel de eternidade”? Mas, enfim, quanto ao desenho de 1978, não terminei porque perdi o saco de desenhar faquinha com aquarela e o expus todas as vezes que fiz a performance. Em 2002 veio o convite do Instituto Tomie Ohtake, para participar de uma exposição chamada Territórios, com curadoria de Agnaldo Farias. Eu sempre estive a fim de realizar esse trabalho, e arrisquei. Você pode imaginar o terror que senti, não só porque eu estava pela primeira vez fazendo uma performance, mas por ter que contar com a boa pontaria de um “mau” atirador de facas em um lugar que não era propriamente o meu circo. Mas o pânico do meu bom atirador, que certamente nunca ouviu falar de Vitruvio nem de Leonardo, era ainda maior.

TR *Um atirador de facas que é o Módulo de Destruição.*

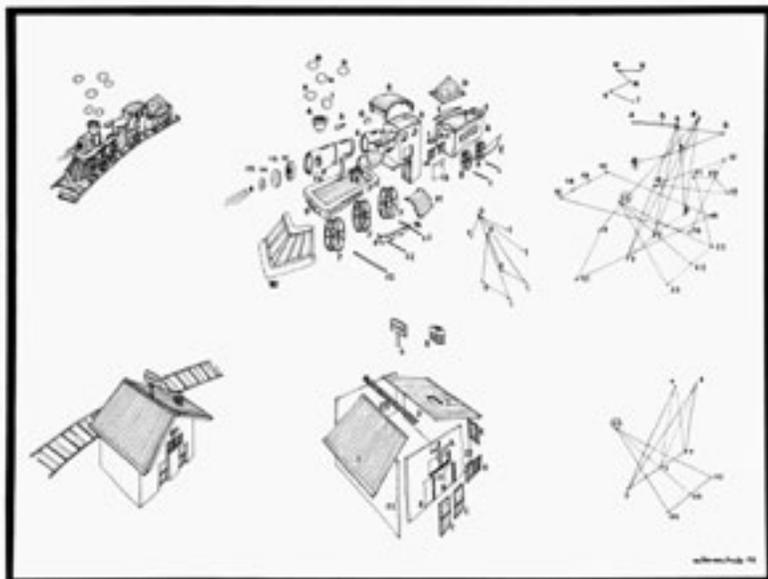
MM É o que lhe digo, é possível fazer articulações, que me surpreendem o tempo todo. Por exemplo, um trabalho anterior a *História do Futuro* é uma série de oito desenhos chamada Poder, que é um prenúncio, uma espécie de esboço de *História do Futuro*. Mas se eu vou lá atrás e vejo uma série ainda mais antiga

como A Invasão, que vira A Evasão, que vira ao contrário, pelo lado avesso; ou se vejo uma estação que vira trem, um avião que vira pipa, um jornalista que vira bicicleta, um 1 que vira 7 [série CQD, anos 70], caramba! É tudo a mesma coisa, e tudo parece começar com *O Princípio do Fim*, que é esse tal desenho que o Gilberto comprou e que foi capa de *A Esperança no Porvir*. As esperanças no porvir produzem histórias do futuro. Chamava-se *A Esperança no Porvir*, e o que aconteceu, naquele presente, com o esperançoso no porvir? Fui preso! Fiz a revista e fui preso, preso por agentes da elite da repressão brasileira, o SIEX, Serviço de Informação do Exército. Não apenas por conta do conteúdo subversivo da revista, tudo ali era subversivo, era uma revista clandestina, udigrudi, hippie, da contracultura, mas isso só ganhou importância depois. O que me levou mais imediatamente à prisão foi eu ter invadido, sem querer e sem saber, a casa do novo presidente da República, Geisel, que antes de ir para Brasília ocupou uma casa no Jardim Botânico, onde eu estava passeando e fotografando. Nas definições de *História do Futuro*, o Nômade é descrito como um *passer-by*, um passante, que tem dificuldade em reconhecer limites e fronteiras, mas não tem dúvidas quando está sendo alvejado, quando invade o pomar do proprietário da terra para colher maçãs e o sujeito atira nele. Eu nunca havia pensado nisso, nessa nova articulação, pensei agora: eu fiz *A Esperança no Porvir* e fui alvejado porque invadi a casa do presidente da República.

LF Para pegar maçã.

MM Para pegar maçã, ou abacaxi, que seja, tudo é muito coerente. Então, eu não preciso me preocupar em dar coerência, porque o mundo é tão absurdo, tão coerentemente *nonsensical*, as coisas são tão incrivelmente eventuais e se demonstram o tempo todo, como CQDs que são demonstrações do absurdo pelo absurdo. Você pode, na matemática, fazer demonstrações por absurdo, só que no caso essas demonstrações por absurdo demonstram justa e exclusivamente o absurdo.

CB Há a expressão latina *reductio ad absurdum*; ao absurdo, mas, no seu caso, nada de redução, mas diferença... não por redução mas por diferença, digamos assim.



MM Eu não sei, algumas vezes é preciso reduzir. Uma coisa até da guerra, fique pequenininho, esconda-se, reduza-se a sua insignificância, reduza a coisa à insignificância. Se você pensar no *readymade*, acho que traduz bem, se você reduzir totalmente a fala própria do mictório você não vai mais ter mictório e você não vai ter uma fonte, porque uma fonte é um emissor e o mictório é um

Trem analisado
desenho, série CQD
1973

receptor, ele recebe o seu xixi. Se você retirar, se você silenciar, reduzir totalmente a fala, a vibração do mictório ou da roda de bicicleta, você não vai ter possibilidade alguma, quando girar lá os potenciômetros de seus aparelhos amplificadores, de ouvir os ruídos da significação, porque as coisas adquirem significado pela produção de ruídos, não pela produção dos belos sons, das eufonias. É como diz o Derrida, você não pode estar sempre na transgressão, é preciso que aquilo que transgride venha a ser incorporado. É a questão da tradição, você primeiro trai, de *tradire*, depois traduz, de *tradure*, e a coisa ordinária incorpora o extraordinário. Se a coisa não produz ruído, se a pintura do Matisse da mulher com pincelada verde não fosse estranhada de forma tão absurda como uma pintura absurda, se o mictório não tivesse... aliás, repare como era sortudo Marcel Duchamp, o cara foi recusado em todos os salões, com o *Nu*, com *Fonte*.... Então, são trabalhos que produzem atrito, que produzem estranhamento, mais uma vez a questão da lógica do evento, algo que põe sob suspeita todas as teleologias, todos os projetos, todas as academias, todas as lógicas sistemáticas, que faz Descartes se retirar para trazer de volta Montaigne, que nos faz pensar menos em possibilidades e mais em probabilidades. Assim, a redução, o *nonsense*, a insignificância, é uma arma importantíssima para você criar o significado, para você silenciar não totalmente, mas reduzir o barulho do apartamento ao hmmm da geladeira, de modo que você possa ouvir o silêncio e, quem sabe, dormir em paz.

TR *Tem outra operação a que você alude, acho que para falar desse estranhamento, esse atrito no sentido, que é a diáfora. Qual é esse trabalho?*

MM Na verdade é uma sequência de três trabalhos. Diáfora é uma palavra... aliás, em nossas conversas com Rodolfo Caesar sobre Raymond Roussel lembramos que ele usava muitas diáforas, palíndromos, espelhamentos. Diáfora é quando você usa o mesmo vocábulo com significados diferentes, portanto recorrendo a certo *nonsense*. Ou à relatividade, à instabilidade do sentido. Não é uma distorção, é uma torção, uma alteração. Isso está em Mallarmé, nos formalistas russos, no Marinetti, nos poemas dadaístas, enfim. Essa procura da materialidade da palavra, do vocábulo, da sílaba e do espaço da página, esse tipo de coisa. Eu fiz essa série de trabalhos, o primeiro um objetinho que se perdeu em algum lugar deste mundo, de que eu gostava muito porque ele era manual, como um brinquedo. Depois, fiz outra versão em Roma, daí o exemplo de diáfora em italiano que é *Il sogno della mia vita è perdere la vita*, que se pode traduzir como o sonho da minha vida é perder a vida, ou como o sonho da minha vida é perder a cintura. No caso, são objetos que apresentam situações de similaridade, por exemplo, quadrados que, de acordo com as circunstâncias, vibram diferentemente enquanto ocupam espaços diferentes. O quadrado, compreendido como signo, migra, no trabalho de Roma por exemplo, do formato das cerâmicas do chão para os quadrados que eu delimito com pregos numa placa de metal perfurada, que ora preenchem ora não preenchem as perfurações, dos buracos vazios aos cheios, de uma placa pendurada a uma outra apoiada; ou seja, posições negociadas, diferenças que criam esse atrito que você talvez esteja chamando de ruidoso e que...

Rodolfo Caesar *Bem, eu poderia só adicionar algum, somar uma subtração para você. Você não contou, se esqueceu talvez de que uma vez lhe roubaram uma camisa no estacionamento do Sérgio Porto quando íamos fazer o seu Dueto 1 + I [Dueto 1 + I, para executantes extremamente atentos e isolados um do outro, desenho/partitura de 1978, interpretado por Rodolfo Caesar e Vania Dantas Leite, 2002].*

MM É verdade, mas está desenhado, faz parte da série dos *Atentados*, como aquele outro, do roubo das roupas do desenho. 1 atentado + 1 atentado, e assim, extremamente atentos, vamos seguindo as partituras.

TR *Será que a sua tradução para evento não é atentado?*

MM De certa forma sim, são atentados, às vezes ao pudor (rs).

TR *Às vezes à lógica, às vezes à ordem.*

Guilherme Bueno *Quando lido com o universo enciclopédico dos seus trabalhos, penso se ele não participa ainda de uma condição “moderna” da pós-modernidade. Dito de outra maneira: é uma definição de pós-modernidade que, como o termo assinala, ainda não descarta seu “índice” moderno. Em 21 Formas de Amnésia notei ainda uma curiosidade que me lembrou outro projeto seu, O Paraíso Perdido de Milton M...achado. Há um dos desenhos, Assinatura verde de um artista maduro, que tem um corte semelhante àquele imaginado no Paraíso... Para retomar esta fronteira moderno/pós-moderno que às vezes sinto nos trabalhos, ela não assume ou parte do problema kosuthiano da definição da arte, só que, ao invés de uma definição universal e especulativa, uma outra pessoal, aquela justamente da passagem da Arte para a /arte/? Não seria também essa responsabilidade que nos deixa tão perplexos?*

MM Enciclopédico? E mesmo assim pós-moderno? Bem, Diderot pesquisou as propriedades da involuta do círculo, caso especial das espirais, curvas descritas em *Dois burros girando em torno de dois postes aos quais estão amarrados...* Por outro lado, sua noção de máquinas situacionais inspirou Lyotard, que discorre sobre a condição pós-moderna, a propor a sátira como a mais eficaz estratégia contemporânea. Pois as máquinas situacionais de Diderot, assim como a sátira de Lyotard, partem do princípio de que a natureza nos mostra não apenas uma mas muitas e diferentes coisas e de muitas e diferentes maneiras. De modo que os artistas, diz Lyotard, evitam os diagnósticos, os pronunciamentos definitivos sobre a natureza do ser. Isso vale para a arte. E o que fazem os artistas, então? Ensaiam! O ser ou os seres, e isso vale para a arte, jamais se revelam, e sim apresentam pequenos universos, micrologias, a cada vez, a cada trabalho. Micrologias con-correntes, que babam e bufam de inveja umas das outras, diz ele. Esses ensaios – incompletos, insuficientes, fissurados – constituem a sátira. E a condição para seu acionamento e continuidade é a experimentação. A experimentação é separada da experiência por uma distância desregular. Isso parece diferir da ideia kosuthiana de que a função da arte seria a de questionar a natureza da arte, e que a arte agiria via proposições analíticas, exclusivamente. Essa noção tem um quê de diagnóstico, de pronunciamento modelar, sobre o ser da arte. A mim – e isso procuro sugerir por meio de meus ensaios experimentais, ensaios satíricos de um Investigador em Férias que só perfaz horas extras – interessa mais o excesso de resultados e de respostas do que as justas medidas. Interessa mais o deslocamento da experiência e dos lugares da experiência do que a comunicação imediata, mais a ultrapassagem de fronteiras e limites do que as delimitações de território. Interessa mais o exercício experimental da imaginação (ou da liberdade, como ensaiou Mário Pedrosa) do que a busca de coerência das proposições analíticas. Interessa mais a *munição amnésia*¹ do que a persistência da memória. Interessa tanto a assinatura verde quanto o artista maduro.

TR *Você concorda com a afirmativa de Joseph Kosuth de que a arte teria tomado para si, na contemporaneidade, as questões sobre o homem e o mundo nas quais a filosofia teria fracassado?*

MM *Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better:* sátira, com jeito de Samuel Beckett. Arthur Danto descreve as primeiras décadas do século 20 como a “era dos manifestos”, mas não inclui *Art After Philosophy*, que para mim seria o último dos manifestos. Kosuth acredita piamente em arte, acredita que exista uma função para a arte, qual seja questionar a (verdadeira?) natureza da arte. Ora, não existe tal coisa; a natureza da arte é justamente não ser verdadeira, desde o mimetismo cavernoso de Platão, passando pela falsificação da natureza no Renascimento, pela *imitatio* e pela morte de Deus, pela mentira nobre em Nietzsche, pela crise da representação, por Benjamin e suas auras transferidas, por Malraux e seu museu imaginário, por Beuys e seus mitos de origem, por Duchamp e sua fonte de gerar securas, chegando a nós como uma grande ficção em constante revisão de sua pretensa identidade de grande narrativa. Arte e filosofia caminham juntas, não necessariamente numa mesma direção, daí estarem sujeitas a esticamentos, estiramentos, distensões, fraturas mesmo. Mas têm em comum a característica de serem avessas às aplicações. A filosofia de Kosuth me parece por demais aplicada, tal qual um manifesto – um aplicativo, propriamente. A arte de Kosuth também é aplicada, mas me parece, ao contrário do texto e apesar de sua seriedade, uma arte que ri às gargalhadas de si mesma, de seu fracasso na busca da tal natureza da arte, de suas risíveis tautologias, como no caso de *One and Three Chairs*. Gosto bastante de seu trabalho, e a leitura de seu texto é fundamental; foi fundamental para nós traduzi-lo, cultivá-lo e discuti-lo nos anos 70.

CB *A pergunta do Guilherme diz respeito um pouco a sua relação com história, porque faz referência à história moderna e pós-moderna, depois ele cita trabalhos específicos, ele faz essa pergunta referenciando O paraíso perdido de Milton Machado e Assinatura verde de um artista maduro.*

MM É outra coincidência divertida, quem sabe outra diáfora. Um cara chamado Milton escreve *O Paraíso Perdido*, séculos depois vem outro Milton,

Diáfora
chapas perfuradas, pregos
Sala I, Roma, 1990



chamado Milton Machado (rs...), ora, tem que fazer esse trabalho! Esse é um trabalho que sempre quis, mas nunca fiz.

RC *Tem algo também a ver com o corpo, o Cezar até te fez uma pergunta sobre o corpo e eu acho que aí já tem a coisa corporal no desenho, no desenhar, aliás, muito evidente nesses desenhos recentes que você tem feito.*

MM Eu tenho que fazer este trabalho, *O Paraíso Perdido de Milton Machado*. Quase aconteceu uma vez, a partir de um convite de Agnaldo Farias para fazer uma exposição no Instituto Tomie Ohtake paralela a A Bigger Splash, uma coletiva de arte britânica na OCA, mas que por algum motivo acabou não acontecendo. Era um espaço complicado, uma sala muito comprida, alta e estreita, mas muito conveniente para o trabalho. John Milton era cego, e *O Paraíso Perdido* foi ditado por ele para uma de suas filhas. Daí que a única iluminação da sala seria por meio de dois lampiões a gás, colocados no

chão, sob as duas iniciais M, uma de cada lado da sala. Seriam a luz dos olhos do poeta. De um lado, a frase O PARAISO PERDIDO DE MILTON; do outro, na parede em frente, apenas a letra M. O resto, a palavra ACHADO, seria depositada em Londres, aos pés da tumba e da estátua de John Milton, que está enterrado em uma igreja do Barbican Centre, onde, por outra coincidência, já expus, uma individual em 2000. As letras de ACHADO, assim como as demais, seriam confeccionadas em latão polido, dessas de escrever nomes de edifícios. Uma câmera de vídeo fixa sobre essa palavra transmitiria sua imagem, assim como a do poeta, diretamente de Londres para o espaço da exposição, aqui no Brasil. Se alguém aí do paraíso estiver ouvindo e quiser patrocinar...

Sobre Assinatura verde de um artista maduro, é uma das colagens de *21 Formas de Amnésia*, feitas com fragmentos de um desenho que cortei em 1.750 quadrados de 1cm de lado. No caso, são quatro



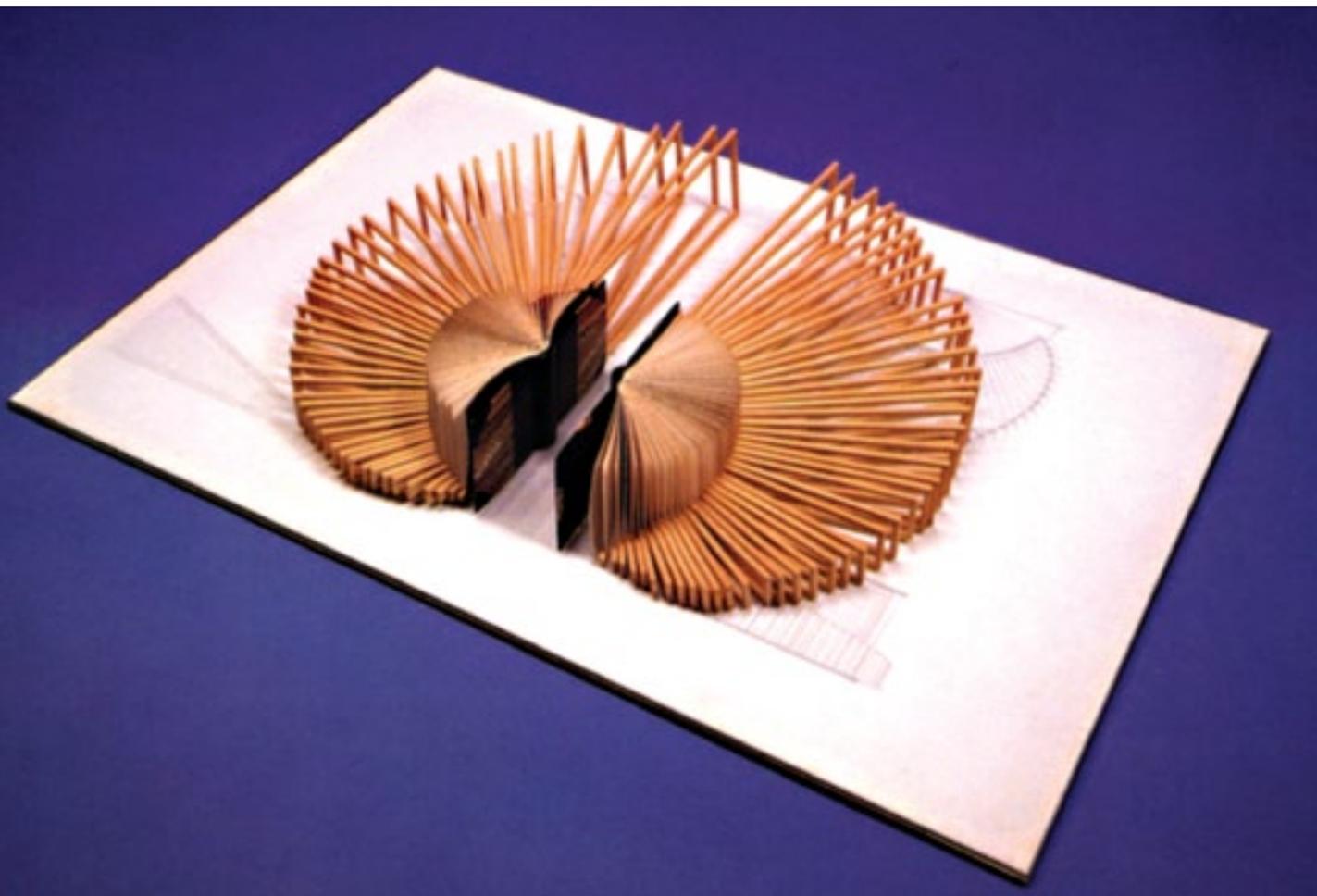
21 Formas de Amnésia
instalação, desenho, colagens
1988-89



Falo de Cézanne
desenho, colagem
de 21 Formas de Amnésia, detalhe
1988-89

quadrados, com partes de minha assinatura. O Guilherme, com seu olho enciclopédico, indicou algo que nunca percebi; que algo semelhante aconteceria em *Paraíso Perdido...*, isto é, a inicial M isolada de ACHADO pelo corte. A assinatura verde ficaria por conta da cor de fundo, verde para um artista, quem sabe, M ADURO.

RC *Quem o conhece pessoalmente sabe o valor que você dá às analogias, aos jogos de palavras e entre imagens, às relações lúdicas e inicialmente desinteressadas mas que sempre adquirem sentidos. Mas há também em sua arte o lado mais selvagem, vernacular, paisano, que se percebe no abrangente aproveitamento de trouvailles. Seus desenhos parecem resultar de um processo no qual você, de lápis ou caneta entre os dedos, às vezes talvez meio embalado pelo ritmo de alguma música, ou pelo som da ponta no papel, vai fabricando linhas que de repente – ou mais lentamente – transformam-se em pequenas células esperando desenvolvimento. A improvisação põe em jogo um erotismo meio especial entre os corpos, excitando desde a pele mais fina do tímpano até os movimentos corporais. Não é por acaso que a improvisação teve grande impulso na escrita automática surrealista, movimento do qual eu considero você fiel e psicodélico leitor. Por que, então, você subestima o valor desse trabalho? Seria por conta de uma atenção às contingências do mercado? O conceito de obra/objeto é determinante no processo de avaliação?*



Dois burros girando em torno de dois postes aos quais estão amarrados perseguindo um pássaro que voa das mãos de Denis Diderot (*Ceci n'est pas un conte*)
livros artesanais, madeira de balsa, desenho técnico, 1986
foto de José Roberto Lobato

MM Não sei se sou propriamente um fiel leitor da escrita automática surrealista, que já me fascinou mais na juventude, assim como o psicodelismo; mas desse não nos livramos nunca, uma vez intensamente experimentado e bem vivido. Sou muito chegado às improvisações, mas como músico, em minhas aventuras jazzísticas ao violão. Mas na produção de arte costumo trabalhar por partitura, ainda que elas possam surgir depois da execução, como notações do improviso. Geralmente são séries, como *(1=n) um intervalo, Mundo Novo, Somas e Desarranjos, As Férias do Investigador, História do Futuro*, que, mais do que títulos temáticos e de exposições, são demonstrações de alguma ideia subjacente. De uma matemática esquerda, *gauche*, naturalmente, daí a referência a um “arquiteto sem medidas”. Os desenhos a que se refere, e sei que você tem em mente os mais recentes, anacronicamente a bico de pena sobre papel, são de certo modo improvisações. Nisso alinham-se, pelo menos por enquanto,

com trabalhos que chamo de “vira-latas”, por seu caráter marginal às séries mais sistemáticas. O fato de serem vira-latas não impede que sejam “fora de série”, isto é, que tenham suas qualidades, que vivem em alto e bom som em noites de lua cheia. Na verdade, estou fascinado por eles, de um modo, digamos, quase psicodélico. Arrisco comentar que não os considero arte, e sim desenhos. Não os subestimo, pelo contrário. Apenas reservo a eles a oportunidade, antes de se tornar arte, de ser “o que são”. Arte implica negociações de seus objetos com “sua exterioridade”. Esses desenhos, mas essa talvez seja uma característica própria do desenho, são prenhes de interioridade, com vocação de diário, de escritura, de anotação, de monólogo ensimesmado. Talvez façam boa companhia a meus poemas, outra forma de improvisação reclusa com vocação confessional. Usando os termos de sua pergunta, seriam trabalhos com alto valor de uso, aguardando outras valorações que possam resultar de trocas de mercado, de outros julgamentos. Seriam, não ainda obra, mas canteiros, construções, trabalho-em-progresso. Investimentos, antes dos eventuais revestimentos. Por enquanto, basta a eles e a mim que sejam desenhos.

RC *Pelo que conheço de seu trabalho, destaco dois aspectos relacionados à música. Um é de cunho erudito, que tem a ver com a ars nova do século 14. O outro é vernacular, associando a figura do trovador. No contrapelo da Arte Moderna, a Arte Contemporânea tem uma de suas origens na obra de Duchamp, que, por sua vez, nunca se esqueceu do dia em que foi exposto à obra de Raymond Roussel. Logo adiante, a ars subtilior do início do século 15 confirmava esse prenúncio ao modernismo demonstrando “emphasis on generating music through technical experiment”, cf. o musicólogo Daniel Albright. Ex.: “Tout par compas suy composés”. (Sou todo composto a compasso, na partitura circular de Baude Cordier.)*

Uma espécie de opinião (tácita?), dominante no mundo das artes plásticas, administra a noção de que ela seria, de todas as artes, aquela que empreende um projeto reflexivo mais amplo, seja estético, político, histórico, cultural, etc. Como você se coloca?

MM Eu não sei o que Giotto ouvia em sua vitrola, mas sei que ele tocava, ele também, por partituras. Se a catedral gótica do século 13 era construída na base de certo empirismo, numa espécie de “pra cima com a viga, moçada!”, com Giotto – e depois mais ainda com Brunelleschi – o desenho, em sua acepção de projeto, de *design*, desígnio mais que desejo, passa a fazer parte do processo construtivo, transformando radicalmente a estrutura produtiva. Por isso era possível a Giotto ausentar-se da produção direta de algumas de suas obras, mesmo de pintura, desde que seus assistentes seguissem à risca seus rabiscos e riscos. Com Brunelleschi, o projeto é mandatário. Sem projeto, sem os modelos reduzidos que o arquiteto construiu, não teria sido possível construir o duomo da Santa Maria del Fiore, em Florença, que ele nem chegou a ver realizado, como aliás quase tudo que projetou. Projeto que, diga-se de passagem, foi escolhido por concurso. Desejo não ganha concurso. A *ars subtilior* do século 15 coincide com o tempo em que a perspectiva era objeto principal do interesse de arquitetos e pintores, e tal interesse contribuiu para dar ao artista, agora às voltas com o cálculo e a matemática, o *status* de profissional liberal. “Gerar obra por meio de experimentação técnica”, traduzindo sua citação, parece-me resultar justamente dessa complexidade. Os mistérios da perspectiva eram extremamente sedutores

para os artistas – lembremos a crítica (injusta) de Vasari a Paolo Uccello, de que teria sido um grande pintor se não tivesse perdido tanto tempo na companhia de sua amante, a perspectiva. Em Uccello, até cavalos em uma batalha morrem em perspectiva! Se o caso é o experimentalismo de um Raymond Roussel, e por tabela um Duchamp, há que acionar outros botões de nossa agilíssima máquina do tempo, primitiva geringonça que alguém deve ter inventado nos tempos da *ars antiqua*. Botões que acionam defeitos, disfunções, engasgos, chabus. Experimentar com a linguagem era mania corrente entre escritores do início do século 20, na cola de Mallarmé no século 19, tais como o futurista Marinetti, a balbúrdia desconstrutiva dadaísta, os formalistas russos, companheiros de Malevitch e Tatlin. O recurso a certas genealogias é sempre salutar, e não custa apontar, como você faz, que a *ars subtilior* do século 15 prenuncia o modernismo. Mas há que recorrer também às “quebras de paradigmas”, via Thomas Kuhn, para valorizar mais ainda esses empreendimentos experimentais mais próximos de nós. Sobre a opinião tácita ou dominante de que as artes plásticas empreenderiam um projeto reflexivo mais amplo, eu diria que essa eventual amplidão depende e resulta justamente da própria plasticidade, mais do que propriamente da arte e de suas operações específicas, que podem ser duras. Para lidar com a perplexidade contemporânea, só um projeto que seja flexível, moldável, adaptativo. Plástico, enfim. Com a plasticidade da sátira, como sugerido por Lyotard. Não me parece que tal elasticidade seja exclusiva das artes plásticas, a não ser que você flexibilize o termo a ponto de pouco restar de sua dada identidade. Não há nada de próprio da arte, a arte nunca é idêntica a si mesma. As operações da arte há muito não são específicas. Arte é um troço mole, por isso são necessários fios flexíveis para tirar suas medidas.

GF Em um texto de Roberto Pontual de 1976, há uma citação sua: “o desenho tem para mim essencialmente um sentido: o de trazer ao plano da consciência os rumores que me povoam o mundo interno. Meus desenhos são cartas que chegam do interior”. Algo que, de certo modo, se pode dizer de qualquer trabalho de arte. Esse é um período importante de seus desenhos, com projetos, digamos, ficcionais, com uma lógica de ordem conceitual. Esse viés conceitual permanece em seus trabalhos posteriores. Como você avalia essa dimensão conceitual em seu trabalho e na produção artística atual?

MM Caramba, eu disse isso? Rumores que povoam o mundo interno? Pelo jeito se aplica mesmo a todo trabalho de arte, já que Pollock disse mais ou menos a mesma coisa. Mas meu interior não é o mesmo de Pollock, que nasceu em Cody, Wyoming, e cresceu em Tingley, Iowa. Meu interior é a Tijuca, onde nasci e cresci, meu exterior Copacabana, que me parecia, quando era menino, algum lugar bacana no exterior. Não havia ainda túneis separando e unindo essas lonjuras cariocas. A dimensão conceitual é como um túnel separando e unindo, talvez por isso sua condição subterrânea, de escavação, que pede mergulhos mais profundos do que conseguem as toupeiras. Animais, por sinal, quase cegos, mas com olfato muito sensível. *Desenho e pintura em condições de igualdade* é um trabalho feito com pós de pastel seco, recolhidos durante a produção de desenhos, ao lado de fragmentos de tinta acrílica raspados de minhas palhetas de pintura. Algumas vezes os túneis são escavações no papel, outras no vidro, às vezes no pó, outras na tinta. Algumas vezes levam a Pollock, outras a Copacabana. Descobri por acaso, visitando o Louvre, uma provável (hummm...) origem dos desenhos de pedra portuguesa das famosas calçadas cariocas: viriam de uma pintura de batalha pelo já citado Paolo Uccello, na qual o pintor representou uma bandeira preta e branca quadriculada tremulando em perspectiva. (*Micheletto*

da Cotignola Envolvido em Batalha, 1450s, têmpera sobre madeira: <http://www.wga.hu/>). Quem diria que existem túneis conceituais separando e unindo Florença, Paris, Portugal e Copacabana?

GF Desde 1979 você tem dado aulas, na Santa Úrsula, no Parque Lage e, já há 10 anos, na EBA. Que transformações você identifica no ensino de arte e na formação dos artistas? Como você avalia a formação de pós-graduação para artistas?

MM Do Centro de Arquitetura e Artes da Santa Úrsula saíram muitos artistas, já contei mais de 50. Muito devido à presença ali, nos anos 70 e 80, de Lygia Pape, que me convidou e com a qual tive o privilégio de trabalhar, por alguns dos 15 anos que lá estive, junto a outros artistas, na cadeira de Plástica, que tinha um caráter eminentemente experimental. Aliás, é comum artistas terem formação em arquitetura, que pode levar a muitos caminhos. Talvez a maior transformação seja o fato de que novos e bons artistas estejam se formando em escolas de arte, no Rio de Janeiro com maior concentração ainda no Parque Lage, e cada vez mais na nossa EBA, que por décadas afugentou estudantes mais antenados com a contemporaneidade e menos dispostos às formalidades acadêmicas. Um renitente conservadorismo ainda impede que a EBA assuma de vez, como deveria e na medida de sua importância universitária, um papel progressista, de vanguarda, em contato estreito e interessado na produção e na reflexão de excelência, de modo a participar do debate contemporâneo de forma mais intensa e eficaz. Não que isso não se dê, mas é pontual. Os recentes concursos, que têm trazido para o corpo docente da escola professores com esse perfil, vêm mudando, ainda que lentamente, o perfil da própria escola. No âmbito da pós temos tido, na linha de Linguagens Visuais do PPGAV, destinada a artistas praticantes, cada vez mais alunos graduados pela EBA, muitos já atuando no circuito profissional, participando de exposições, publicando livros, ganhando prêmios. Nosso programa obteve o grau 6 nas avaliações da Capes, o que se deve em grande parte às atuações dos professores e alunos de nossas quatro linhas em circuitos profissionais, não só acadêmicos. Tudo isso deve ser celebrado. Falando da pós-graduação em artes no contexto nacional, a proliferação de programas de mestrado e doutorado também é motivo de celebração. Se cabe algum reparo, nunca procurei disfarçar – ao contrário, sempre manifestei claramente – meu estranhamento em relação ao formato mais comumente adotado pelos programas de pós-graduação para artistas no país, nos quais se privilegiam pesquisas de mestrado e doutorado calcadas em e voltadas para a produção prática do próprio candidato, num exercício autoanalítico e autointerpretativo que considero, em regra, improdutivo. Sempre que posso, o que procuro fazer com meus orientandos mais dispostos ao desafio é convidá-los a refletir sobre questões conceituais contempladas em seus trabalhos de artistas, de modo a definir, antes, o território e, depois, a inserção. Diferente disso é quando o próprio trabalho é tratado como o território, a partir do qual se buscam eventuais inserções.

MMz Você tem um cartão de visitas do Parque Lage que o apresenta como teórico.

MM É verdade, e isso é curioso. É uma coincidência, outra dessas coincidências. A EAV imprimiu um cartãozinho trazendo o nome do professor e o núcleo ao qual pertencia. Fizeram então um cartão em que se lê Milton Machado, Teórico. Eu disse: isso dá pano para manga. Fiz uma série de trabalhos com esses cartões, que são muito bonitinhos. Tem o *Mondrian teórico*, *Milton Machado teórico*, os nascimentos e óbitos teóricos. *Kosuth teórico*, por exemplo, é uma cadeira feita com esses cartões, ao lado de uma foto dessa mesma cadeirinha e dos verbetes de dicionário com as definições de cadeira e de teórico: “Teórico – aquele que conhece muito bem os princípios de uma determinada arte, mas que não

a pratica.” Na época em que dava aulas na EAV eu era frequentemente acusado por alguns críticos de ser um artista excessivamente teórico, o que é uma bobagem... Era uma coisa típica dos anos 80, em que tudo era emoção, arte nascendo no coração, pintura como sintoma de prazer, essas bobagens todas que se alardeavam nos anos 80, que falam mais dos anos 80 do que de arte. Havia uma condenação explícita a artistas dos anos 70, de minha geração, que estariam se metendo em áreas sem competência para delas tratar, como a matemática, filosofia, política, sei lá mais o quê. O que mais então “não podemos” discutir? Nos anos 80, eu vivia perguntando isso a meus interlocutores entusiasmados ou inebriados com a pintura, o prazer, o cheiro da terebintina e tudo o mais. De modo que é um trabalho de fato muito irônico, que se vale da coincidência incrível de eu ter sido presenteado com um cartão que identificava, meio sem querer, os excessos de um Milton Machado teórico.

MMz *Eu estava lendo seu artigo Dance a noite inteira mas dance direito [in Arte Brasileira Contemporânea em Textos, org. Ricardo Basbaum, Editora Marca d'Água, Rio de Janeiro 2001], em que aparece o cartão, e você faz uma análise crítica do sistema, do circuito, dos críticos durante os anos 80 comparando com os anos 70. Aí eu tenho uma curiosidade: como você vê esse circuito hoje?*

MM Produzimos uma arte de muito boa qualidade, discutida em alto nível internacionalmente, e no entanto nosso circuito interno ainda nos impõe condições muito ruins. A própria universidade, à qual pertencemos mais do que ela nos pertence, talvez exemplifique isso de forma pontual, com cursos de graduação em arte quase sempre voltados para uma orientação conservadora, ainda muito calcada nas técnicas, radical e intencionalmente alienada da discussão contemporânea. Talvez o circuito reflita distorções como essa, pontual mas importante, porque tem a ver com a própria formação, de artistas e de opinião. Quanto ao circuito profissional, trata-se de questão igualmente complicada. Nosso circuito, mesmo precário, ou até por isso mesmo, é extremamente complexo, talvez daí se possa falar não de um circuito, mas de circuitos, no plural, com precariedades concorrentes, algumas vezes rivais, o que agrava ainda mais seu grau de perversidade. Como é complexa a questão política das alianças que é preciso fazer e das que não se deveriam fazer mas se fazem, em prol dos pertencimentos, das pertinências, das adequações, dos favorecimentos, das celebrações institucionais e comerciais. De algum modo, é preciso que os orçamentos sejam consistentes com os editais. Mas pertence quem diz que não pertence? Consiste quem diz que não é consistente? Então, essas geometrias mais por tangentes do que por secantes, mesmo que não bastem para regular o círculo, são reguladoras do circuito. Dance a noite inteira mas dance direito seria um tipo de andamento servil, que obedece ao compasso, muitas vezes em detrimento da música.

Edição Marina Menezes e Cezar Bartholomeu

Transcrição Priscila Plantanida

NOTAS

1 Ammunition Amnesia foi o texto de contribuição do artista para o catálogo da coletiva Other Modernities (Cildo Meireles, Foreign Investment, Milton Machado, Yinka Shonibare), The London Institute Art Gallery, curadoria de Oriana Baddeley e Michael Asbury, Londres 2000, da qual fazia parte o trabalho *21 Formas de Amnésia*. Esse mesmo trabalho foi remontado na exposição Europalia, Bozar, Bruxelas 2011, sessão curada por Guilherme Bueno.



HI-FI (alta fidelidade)
mapotecas de aço FIEL
música por Rodolfo Caesar
XIX Bienal de São Paulo, 1987