

“AVÔ - UM PIONEIRO COMO NÓS”

**A REDEFINIÇÃO DO PAPEL DE
“AUSSTELLUNGSMACHER”
POR HARALD SZEEMANN**

Mariana Ferreira Roquette Teixeira

Dissertação de Mestrado em Museologia

MARÇO, 2011



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e co-orientação de Professor Doutor José António Fernandes Dias.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e ao meu co-orientador Professor José António Fernandes Dias, por terem acreditado nesta investigação, pelas suas palavras de incentivo e compreensão.

De um modo especial, agradeço a todos aqueles que contribuíram, em diferentes momentos, para a concretização deste projecto. A Ingeborg Lüscher e Una Szeemann pela oportunidade que me proporcionaram ao abrirem-me as portas da Fabricca Rosa e pela constante disponibilidade para responderem às minhas questões. A Juliette Duca pelos seus depoimentos, orientação e simpatia ao longo dos dias passados em Maggia. A Tobia Bezzola que me forneceu o contacto directo de Ingeborg, sem o qual a investigação na Fabbrica Rosa dificilmente teria acontecido. A Therese Bhattacharya-Stettler pelas informações concedidas sobre Toni Gerber. A Christina Kunz pela ajuda nos contactos com o Bauinspektorat der Stadt Bern. Ao João Biscainho por todo o apoio no período de levantamento e registo de materiais e pelas suas palavras de encorajamento. Ao Ângelo Santana pela ajuda com a língua alemã.

Agradeço também a todas as instituições contactadas e que me forneceram material precioso para o presente trabalho, muitas vezes sem qualquer custo: Bauinspektorat der Stadt Bern - Planarchiv; Bibliothek Hogeschool Sint-Lukas Brussel; Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne – Riponne; Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne – Dorigny; Biblioteca Comunale Centrale di Milano; Biblioteca Nacional de Espana; Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA) des Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève; Universiteitsbibliotheek Gent (Bélgica); Bibliothèque nationale de France; Bibliothèque publique et universitaire Neuchâtel; Biblioteca Cantonale di Lugano; National Library of Austrália; Bibliothèque de Genève e Kunstmuseum Basel, Bibliothek.

RESUMO

“Avô: Um pioneiro como nós”. A redefinição do papel de “ausstellungsmacher” por Harald Szeemann

Mariana Ferreira Roquette Teixeira

PALAVRAS-CHAVE: Harald Szeemann, História da Curadoria, modos de exposição, arte dos anos 60 e 70, Crítica institucional.

A presente dissertação de mestrado tem como objectivo investigar o contexto histórico-cultural e as causas que levaram ao surgimento da figura do curador independente, bem como, analisar o papel desempenhado por este, na emergência de uma prática curatorial com marca de autor.

A importância de Harald Szeemann para a História da Arte e das Exposições, ao longo da segunda metade do século XX, tem sido comprovada pela historiografia mais recente. Reconhece-se igualmente, que o seu percurso oscilou entre o grande e o pequeno formato, o público e o privado, sem impor qualquer hierarquia entre um e outro. Se por um lado, as grandes exposições mediáticas lhe deram visibilidade, por outro, foi nas exposições de menores dimensões, que mais se revelou, expressando ideias subjectivas através de modos de exposição arrojados. É neste segundo grupo que se insere a exposição “Avô: Um pioneiro como nós” (1974), a qual escolhemos como objecto de estudo, dado o seu lugar na história não ter sido ainda verdadeiramente considerado.

A exposição “Avô: Um pioneiro como nós” comissariada por Szeemann, em 1974, inaugura um novo tipo de exposição, que se distingue por um forte carácter de subjectividade. Através dela, o curador suíço demonstra o modo como entende a arte e o seu *medium*, procedendo a uma redefinição do papel de *ausstellungsmacher* (“fazedor de exposições”). Neste sentido, esta mostra deve ser entendida como um elemento fundamental para compreendermos a evolução da acção de Harald Szeemann, enquanto curador de exposições, e simultaneamente, os desenvolvimentos da História da Curadoria.

O trabalho que aqui se apresenta divide-se fundamentalmente em três partes. Na primeira, contextualizamos e caracterizamos o trabalho desenvolvido por Szeemann na Kunsthalle Bern, ao longo de oito anos e meio. Traçamos igualmente um paralelismo entre as acções empreendidas por um grupo de profissionais de museus (Johannes Cladders, Jean Leering, Pontus Hultén, Knud W. Jensen, Walter Hopps), do qual Szeemann fazia parte, e com o qual partilhava ideais e metodologias de trabalho. No segundo ponto, aprofundamos os fundamentos teóricos que levaram o curador a criar a “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro” e a conceber o projecto “Museu das Obsessões”. O terceiro e último capítulo, apresenta uma análise crítica à exposição “Avô: Um pioneiro como nós” e ao modo como foi recebida por parte do público e da crítica. Aqui, procuramos também, detectar influências, tanto no trabalho de artistas (Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Christian Boltanski) como em experiências curatoriais anteriores (“Hugo Bal 1886-1927: Manuskripte Photographien, Bücher; “When Attitudes Become Form”, “8 ½ Documentation 1961-1969”; “Happening & Fluxus”, Documenta 5”) e compreender a importância desta acção para a prática da curadoria, enquanto actividade assumidamente autoral. Por fim, traçamos um paralelismo entre o ambiente criado por Szeemann, nesta mostra, e o arquivo que nos deixou, como legado de uma vida ao serviço da exposição como *medium*.

ABSTRACT

Grandfather: A pioneer like us. The redefinition of the *ausstellungsmacher*'s role by Harald Szeemann

Mariana Ferreira Roquette Teixeira

KEY-WORDS: Harald Szeemann, History of Curating, ways of display, art in the 60's and 70's, Institutional critique.

The goal of this Master's dissertation is to examine the historical and cultural context and the causes responsible for the emergence of the figure of independent curator, as well as to analyse such role in curatorial practice with an author's trademark.

The importance of Harald Szeemann for the History of Art and Exhibitions, during the second half of the XX century, has been acknowledged by the most recent historiography. Also recognized is that his professional path varied between big and small formats, public and private, without imposing a hierarchy between one and another. If on the one hand he achieved popularity by considerable and well-known exhibitions, on the other hand he expressed his most personal ideas by bold ways of displaying, which characterize his small-sized exhibitions. "Grandfather: a pioneer like us" (1974) is part of the latter group. I choose it as my object of study because I believe that its true place in history remains to be considered.

"Grandfather: A pioneer like us" held by Szeemann in 1974, inaugurates a new type of exhibition, which is distinguished by a strong character of subjectivity. Through it, the Swiss curator discloses how he understood art and his *medium*, performing a redefinition of the *ausstellungsmacher*'s role ("exhibition maker"). In this sense, the above-mentioned exhibition must be seen as an important element to understand how Harald Szeemann's action evolved as an exhibition curator and, at the same time, the developments of the History of Curating.

This work is divided into three parts. In the first part, I contextualize and characterize work developed by Szeemann at Kunsthalle Bern over eight years and a half. I also draw a parallel between actions undertaken by a group of museum professionals (Johannes Cladders, Jean Leering, Pontus Hultén, Knud W. Jensen, Walter Hopps), of which Szeemann was part, and with whom he shared ideas and work methodologies. In the second point, I deepen the theoretical assumptions that drove the curator to create the "Agency for the spiritual foreign work" and conceive the "Museum of Obsessions" project. The third and last chapter presents a critical analysis to the exhibition "Grandfather: A pioneer like us" and to the way it was greeted by the public and criticism. Moreover, I also try to find influences, both in the work of artists (Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Christian Boltanski) as in previous curatorial experiences ("Hugo Bal 1886-1927: Manuskripte Photographien, Bücher; "When Attitudes Become Form", "8 ½ Documentation 1961-1969"; "Happening & Fluxus", Documenta 5") and to understand the importance of this action in curatorial practice, as a definitely authorial activity. Finally, I draw a parallel between the environment created by Szeemann, at this exhibition and the archive left by him as legacy of a life devoted to the exhibition as medium.

ÍNDICE

Introdução	vi
Capítulo 1: Anos 60 e 70: Abalos no contexto Institucional.....	1
1. 1. A Kunsthalle de Berna 1961-1969	1
1. 2. Uma nova geração de <i>Ausstellungsmachers</i>	6
Capítulo 2: A busca pela liberdade de acção: A <i>Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen</i> ...	19
2. 1. A criação da Agência para o trabalho espiritual estrangeiro.....	19
2. 2. A Agência ao serviço de um <i>Museu das Obsessões</i>	25
Capítulo 3: <i>Grossvater: Ein Pionier wie Wir</i> (1974).....	35
3. 1. <i>Grossvater</i> ou a anti-documenta.....	35
3. 2. <i>Avô</i> aos olhos do público e da crítica	52
3. 3. Exposição ou instalação?	60
3. 4. <i>Um pioneiro como nós...</i> Entre o retrato e o auto-retrato.....	85
3. 4. 1. Um retrato vivo	85
3. 4. 2. A obsessão pelo auto-arquivamento	89
Conclusão.....	95
Referências Bibliográficas	101
Anexo 1.....	110
Anexo 2.....	120
Anexo 3.....	126

INTRODUÇÃO

O trabalho que aqui se apresenta foi motivado pela ausência de uma história crítica do comissariado que trace e analise as transformações que ocorreram no modo de fazer exposições ao longo das últimas cinco décadas, a par da evolução do papel e acção desempenhada pelo curador de exposições. Decidimos então, centrarmo-nos num momento muito particular e fundamental para a compreensão do comissariado nos nossos dias: o surgimento do curador independente. Perante esta decisão, a escolha mais evidente apontava para o precursor desta actividade, o curador suíço Harald Szeemann (Berna, 1933 — Tegna, Tessino, 2005).

A análise da obra de Szeemann é, deste há muito, objecto de dissertações de mestrado e doutoramento, publicações e até mesmo exposições, como foi o caso de “Villa Jelmini – The Complex of Respect”, de Philippe Pirotte apresentada em 2006, na Kunsthalle Bern. Perante uma realidade como esta era difícil trazer algo de novo, que constituísse uma mais valia ao estudo da obra e actividade desenvolvida por este curador, bem como, do seu papel no universo da curadoria contemporânea. Após algumas leituras sobre o vasto volume de material existente, constatámos que havia um conjunto de exposições, que pelo seu impacto, eram recorrentemente estudadas, em oposição a outras, de menores dimensões, que eram apenas mencionadas pelo título e alguma informação complementar. Abria-se então um vasto campo de estudo, visto que a carreira de Szeemann foi marcada por grandes exposições mediáticas, intercaladas por outras de menores dimensões mas decisivas para o entendimento dos temas que o mais interessavam. Deste grupo de exposições faz parte, entre outras, “Grossvater: Ein pionier wie wir” (“Avô: Um pioneiro como nós”), realizada em 1974, após a grande e fortemente criticada Documenta 5, e apresentada no apartamento de Szeemann em Berna, o qual iria passar a ser ocupado pela galeria de arte Toni Gerber. Esta exposição não mostrava obras de arte, mas sim os objectos reunidos pelo falecido avô do curador, um talentoso e engenhoso *mâitre coiffeur*. Retrospectivamente, a referida mostra surge, quase sempre, referida em linhas gerais e como ponte entre dois momentos altos da carreira do curador: a “Documenta 5” (1972) e as “Junggesellenmaschinen” (“Máquinas Celibatárias”) (1975). Muito poucos foram aqueles que a trataram de uma forma mais aprofundada, como Sarah Mills no seu ensaio “The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition

as Medium”¹ e Soren Grammel com “Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse”² (“Autoria de exposições: A construção da posição autoral do curador por Harald Szeemann. Uma micro-análise”), sem no entanto, centrarem nela o seu estudo.

Para demonstrar, o que nos parecia ser uma exposição-chave no percurso do curador e um marco na história da curadoria, enquanto paradigma para o entendimento do curador independente que usa a exposição como meio de expressão pessoal, era necessário mergulhar no “universo Szeemann”. Iniciámos então, uma recolha bibliográfica, que se desenrolou em duas “frentes”: uma centrada nos textos da autoria de Szeemann e outra na produção historiográfica e análise crítica sobre o seu trabalho.

Da vasta produção teórica de Harald Szeemann podemos distinguir um conjunto de ensaios programáticos, reunidos em duas publicações (“Museum der Obsessionen”³ (1981) e “Individuelle Mythologien”⁴ (1985)). Nestes, o curador elabora conceitos como o de “mitologias individuais”, “obsessões primárias e secundárias”, propondo uma nova forma de abordar e compreender a arte, através de uma “história de intensidades intensas” em lugar da tradicional “história da arte”; traça ainda, uma série linhas de acção, como é o caso da visualização de um “museu das obsessões”. Muitos deles foram traduzidos para inglês ou francês e podem ser encontrados em “Écrire les expositions”⁵, “Museums by artists”⁶ e “Harald Szeemann: with by through because towards despite”⁷. A juntarem-se a estes existem uma série de textos escritos para ocasiões particulares, como exposições e colóquios (“Les expositions thématiques - l'exposition Documenta 5, par exemple”⁸ apresentado

¹ MILLS, Sarah – The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition as Médium. In The International Journal of the Arts in Society, 2009.

² GRAMMEL, Søren - **Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse**. Frankfurt am Main: Revolver Books, 2005.

³ SZEEMANN, Harald – **Museum der Obsessionen**. Berlin: Merve, 1981.

⁴ SZEEMANN, Harald – **Individuelle Mythologien**. Berlin: Merve, 1985.

⁵ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996.

⁶ BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983.

⁷ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – **Harald Szeemann: with by through because towards despite – catalogue of all exhibitions 1957-2005**. Zurich: Edition Voldemeer, Wien/New York: Springer, 2007.

⁸ SZEEMANN, Harald – **Les expositions thématiques (l'exposition Documenta 5, par exemple)**, Art, technologie et communication: Actes du colloque international organisé par l'Ecole cantonale des Beaux-arts et d'Art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire – 26, 27, 28 Octobre 1971, Lausanne: Institut d'étude et de recherché en Information visuelle, 1972, pp.4-8.

no colóquio “Art, technologie et communication”, organizado pela École cantonale des Beaux-arts et d’Art Appliqué de Lausanne”), ou outros expressamente encomendados (“Problems of museum of contemporary art in the West: Exchange of views of a group of experts” publicado na revista *Museum*⁹), mas também um conjunto impressionante de entrevistas que o curador deu ao longo da sua carreira, aos mais diversos meios de comunicação social de todo o mundo. A grande maioria destes textos e artigos foram divulgados em publicações periódicas (generalistas ou especializadas) ou integrados em livros de tiragem reduzida, o que dificultou o seu acesso. Foram poucos os que encontrámos em bibliotecas portuguesas tendo de recorrer a bibliotecas internacionais, principalmente francesas, suíças e italianas, cuja lista apresento após a bibliografia consultada.

Relativamente às fontes secundárias, centradas no trabalho de Harald Szeemann, destacamos essencialmente três, que a nosso ver se complementam: “Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005” com coordenação de Tobia Bezzola (curador da Kunsthaus Zürich e colaborador de Szeemann, entre 1992 e 1996) e Roman Kurzmeyer (curador e historiador de arte), o qual contou ainda com a colaboração de Szeemann; “Harald Szeemann: Exhibition Maker”¹⁰ do historiador de arte e filósofo Hans-Joaquim Müller; e “Individual Methodology”¹¹, resultado de uma investigação feita no âmbito do International Curatorial Training Program da École du Magasin em 2006/2007, sob orientação de Florence Derieux.

“Harald Szeemann with by through because towards despite: catalogue of all exhibitions, 1957-2005”, organizado cronologicamente, documenta todas as exposições concebidas por Szeemann, com recurso a imagens, planos de exposição e textos guardados pelo curador. Inclui ainda uma foto-biografia escrita na primeira pessoa. Com esta publicação Bezzola e Kurzmeyer pretenderam registar factos importantes acerca das exposições e mostrar diferentes modos de exposição. Bezzola ficou responsável pela bibliografia, uma vez que já possuía uma vasta compilação de entrevistas ao curador, Kurzmeyer, por sua vez, ocupou-se do catálogo de exposições.

⁹ SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. *Museum I*. Unesco (1972), pp. 5-32.

¹⁰ MÜLLER, Hans-Joachim - **Harald Szeemann: exhibition maker**. Trad. Leila Kais. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006.

¹¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology**, Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007.

Quanto à selecção do material iconográfico resultou do trabalho conjunto com Szeemann.¹²

“Harald Szeemann: Exhibition Maker”, da autoria de Hans-Joaquim Müller historiador e amigo de Szeemann desde 1974, dá especial enfoque a momentos relevantes e acontecimentos charneira da carreira de Szeemann, acompanhada de perto pelo autor. Enquanto a monografia anterior é de natureza fundamentalmente histórica, aqui os textos de Müller são de carácter crítico, e com um certo cunho pessoal, visto descrever momentos passados na companhia de Szeemann, e experiências proporcionadas pelas exposições do curador.

“Individual Methodology” apresenta um estudo e análise crítica das ferramentas e metodologia de trabalho desenvolvidas por Szeemann, aprofundando a história da criação e funcionamento do seu arquivo pessoal (formado em Berna, e mais tarde transferido para Maggia), e a formação da “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro”. A evolução da sua posição enquanto curador e dos modos de exposição explorados é retratada através da observação de duas exposições-chave, separadas por 25 anos de trabalho intenso: *Documenta 5* (1972) e *L’Autre – 4ª Biennale de Lyon* (1997). Esta publicação inclui igualmente uma série de documentos (fotografias, planos de exposição, correspondência, etc.) indispensáveis ao correcto entendimento das matérias exploradas, para além de uma cronologia, baseada nas apresentadas pelas duas publicações anteriormente referidas.

Com o manuseamento destas fontes demo-nos conta que através dos poucos registos fotográficos publicados da exposição que pretendíamos estudar, era impossível fazer uma “reconstituição” da mostra. As imagens a que tínhamos acesso eram sempre as mesmas, o que explicava o facto de as descrições da exposição também serem um pouco vagas e quase sempre baseadas no texto do folheto que acompanhava a exposição (até mesmo nos estudos de Mills e Grammel). Alguns dos artigos críticos divulgados em jornais e revistas mostravam outras imagens, o que significava que muito provavelmente existiam mais registos. Com a inexistência de fontes iconográficas, a maior dificuldade era compreender a organização espacial, a qual também não era mencionada nos textos.

¹² SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.10

Decidimos então, contactar Tobia Bezzola e Florence Derieux, cujos e-mails facilmente encontramos na internet, e solicitar alguma referência ou contacto que nos fizesse chegar à pessoa responsável pelo arquivo de Harald Szeemann, onde com certeza haveria mais material sobre a exposição. De Florence Derieux nunca obtivemos qualquer resposta, ao contrário de Tobia Bezzola que nos disponibilizou imediatamente o contacto de Ingeborg Lüscher, viúva do curador, e sob a posse da qual ainda se encontrava o arquivo. Contactámos Ingeborg, que se mostrou muito contente por saber que alguém ia estudar a exposição do avô, que Szeemann tanto gostava. Explicou-nos que na Fabbrica Rosa encontravam-se muitos dos objectos que tinham sido expostos e todo o material do período da exposição. Forneceu-nos o contacto telefónico de Juliette Duca, que trabalhara como assistente de Szeemann, no arquivo, entre 1998 e 2005, e que se ocupa ainda hoje da sua manutenção. Marcámos então uma data com vista a realizar a minha investigação no local.

Em 18 de Janeiro de 2010 estabelecemo-nos em Locarno por uma semana, fazendo visitas diárias ao arquivo (das 10h às 17h, com uma intervalos de 1h30min para o almoço), localizado em Maggia, a cerca de 20 minutos de autocarro de Locarno. Juliette Duca explicou-nos o modo como a documentação estava organizada e dividida pelas salas, e mostrou-nos as caixas que pensava conterem a documentação da exposição, as quais se encontravam juntamente com alguns dos objectos de pequenas dimensões do avô de Szeemann. Nessas caixas encontramos vários exemplares do folheto da exposição, o convite, o cartão para subscrição do livro de memórias do avô, excertos das memórias de Etienne seleccionados pelo curador, as legendas e os textos que tinham sido afixados nas paredes, fotografias da família e dos salões do avô, artigos de imprensa sobre a exposição (press clippings organizados por data), correspondência e algum do material promocional em papel usado pelos salões de Etienne. As fotografias tiradas por Balthasar Burkhard, das quais conhecíamos apenas algumas, não se encontravam em nenhuma dessas caixas. Juliette não sabia da sua existência mas aconselhou procurar-se na “Ritter Saal” (Sala do Cavaleiro) como a designara o curador, onde estavam guardados os arquivos fotográficos das exposições. Estes estavam organizados em arquivadores de plástico cinzento, ordenados cronologicamente. No ano de 1974, como seria de esperar, estava assinalado “Grossvater” e aí encontravam-se as respectivas fotografias e provas fotográficas. Toda a exposição tinha sido cuidadosamente fotografada, e a única

maneira de ficar com essas imagens seria refotografá-las. E foi isso que se fez. Também foram fotografados alguns objectos que integraram a exposição e restante documentação. Não foi encontrado qualquer plano preparatório ou orientador, o que pode ser explicado por se tratar de uma exposição de pequenas dimensões, cuja montagem foi largamente reflectida e experimentada no local, de um modo muito intuitivo, como explicara o curador nos seus textos. Infelizmente, não tivemos acesso ao livro de memórias de Etienne Szeemann, que não foi localizado, nem mesmo por Ingeborg, que foi quem nos falou dele pela primeira vez.

Para além do material da exposição em estudo, ainda procurámos documentação referente às exposições “Hugo Ball (1886-1927): Manuskripte, Photographien, Bücher” (“Hugo Ball (1886-1927): Manuscritos, Fotografias e Livros”) (1957), “8 ½: documentation 1961-1969” (1970) e à secção de “Museums von Kunstler” (“Museus de Artistas”) da “Documenta 5” (1972). Todo este material recolhido foi preponderante para a análise de “Grossvater: Ein Pioneer wie wir” (1974).

Das pessoas que “viveram” o espaço e “experienciaram” a exposição, conseguimos ficar apenas com o testemunho de Ingeborg Lüscher. Os depoimentos de Balthasar Burkhard (1944-2010) e Toni Gerber (1932-2010) teriam sido bastante importantes, mas infelizmente o falecimento de ambos no início de 2010, não o permitiu. Também esclarecemos algumas dúvidas com Una Szeemann, filha do curador, que se mostrou sempre muito disponível.

Para contextualizarmos esta exposição no panorama internacional de curadoria de exposições e no percurso de Harald Szeemann, necessitamos recuar até aos anos 60. Na primeira das três partes em que se divide esta dissertação, procuramos traçar historicamente as alterações que foram ocorrendo no modo de fazer exposições a par dos desenvolvimentos artísticos. Estas mudanças foram protagonizadas por uma geração de profissionais de que Szeemann fazia parte, e que ambicionava transformar os museus em espaços vivos, interventivos e abertos para o exterior, nos quais os visitantes teriam um papel activo.

Muitas dessas acções não foram bem recebidas pelas autoridades e população local, o que levou à demissão, à semelhança do que aconteceu com Szeemann na Kunsthalle de Berna, de alguns directores de museus e centros de arte. Para este

capítulo foi fundamental o livro “A Brief History of Curating”¹³ no qual Hans Ulrich Obrist compila uma série de entrevistas que conduziu a um conjunto de curadores de exposições de diferentes gerações. Podemos salientar ainda, “Thinking about exhibitions”¹⁴ e “L’Art de l’exposition”¹⁵, como aproximações a uma possível história das exposições.

Inovadora foi a solução criada por Szeemann depois de abandonar a Kunsthalle, decidindo continuar a desenvolver o seu *medium*, mas de forma independente. Cria a sua “Agentur für geistige Gastarbeit” (“Agência para o trabalho intelectual estrangeiro”), cujos pressupostos e forma de funcionamento foram explanados no segundo capítulo, com recurso aos textos programáticos do curador. No contínuo repensar do seu *medium* e da função de “ausstellungsmacher” (fazedor de exposições) Szeemann coloca a sua Agência ao serviço de possíveis visualizações de um museu das obsessões (“*Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen*”), cuja primeira manifestação foi a exposição dedicada ao seu avô. Conceitos como o de “mitologias individuais”, desenvolvido na Documenta 5, e o de “obsessões”, que surge como consequência do primeiro e gerado com a exposição em estudo, são também aqui tratados.

No terceiro e último ponto começamos por fazer uma descrição detalhada da exposição através das imagens e textos recolhidos no Arquivo de Szeemann. A pesquisa sobre a galeria Toni Gerber conduziu-nos a Therese Bhattacharya-Stettler¹⁶, que contribuiu com alguma informação sobre o circuito artístico bernense da época. Além disso, era indispensável compreender o modo como esta mostra foi recebida após a Documenta de Kassel que a antecedeu. Para tal, é feita uma análise crítica dos artigos de imprensa e da correspondência mantida por Szeemann a propósito desta exposição. Enquanto resposta à Documenta, “Avô: Um pioneiro como nós” não pode ser vista de forma isolada. Esta é claramente o produto de uma série de experiências levadas a cabo pelo curador, que maturadas e aprofundadas, criaram algo novo.

¹³ OBRIST, Hans Ulrich, **A Brief History of Curating**. Zurich: JRP | Ringier Kunst Verlag, 2008.

¹⁴ GREENBERG, Reesa, ed.lit., FERGUSON, Bruce W., ed. lit., NAIME, Sandy, ed. lit. – **Thinking about exhibitions**. London; New York: Routledge, 1996.

¹⁵ KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. - **L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle**, Paris: Editions du Regard, 1998.

¹⁶ Curadora de exposições do Kunst Museum Bern, ao qual foi doada grande parte da coleção de Gerber.

Através desta mostra Szeemann redefiniu o papel de curador de exposições, conferindo-lhe uma forte dimensão subjectiva. Aparentemente influenciada por algumas práticas artísticas, é evidente, em diversos aspectos desta mostra, a renúncia à instituição e a reivindicação de autonomia e autoria para o trabalho do curador. Alguns artistas, críticos e historiadores consideravam que a atitude de Szeemann tinha pretensões a assemelhar-se ao acto artístico. Esta é uma das questões principais analisada na segunda alínea, do ponto três.

Por fim, despoletado pela experiência que vivemos ao visitar a “Fabbrica Rosa” e após classificarmos a exposição “Avô: um pioneiro como nós” de “retrato vivo”, traçamos um paralelismo entre o que foi o apartamento de Etienne, recriado pelo curador, e aquilo que é o testemunho de uma vida ao serviço de possíveis visualizações de um Museu das Obsessões: o arquivo Szeemann.

Capítulo 1. Anos 60 e 70 – Abalos no contexto Institucional

1.1. A Kunsthalle de Berna 1961-1969

Em 1961, Harald Szeemann¹ assumiu a direcção da Kunsthalle de Berna, com uma forte consciência do trabalho até então desenvolvido pelos seus antecessores.² Os dois últimos directores, Arnold Rüdinger (1946 – 1955) e Franz Meyer (1955 – 1961) são os que mais refere, pelo papel preponderante que tiveram na sua educação³. O primeiro, através do seu programa de exposições que percorreu a história da pintura desde os Nabis ao Expressionismo Abstracto⁴, e pelos contactos por ele proporcionados (por intermédio dele Szeemann conheceu muitos artistas em Paris e Nova Iorque); o segundo pelo forte dinamismo que imprimiu à Kunsthalle e por ter preenchido uma lacuna deixada por Rüdinger ao expor artistas do construtivismo e do surrealismo⁵. Meyer também ajudou Szeemann a entrar no círculo das artes, ao sugeri-lo em 1957 para a realização da secção contemporânea da ambiciosa exposição “Dichtende Maler/Malende Dichter” (“Pintores Poetas / Poetas Pintores”) no Kunstmuseum St. Gallen. Podemos mesmo dizer que, de certa forma, Meyer contribuiu para que Szeemann elegesse a exposição como seu *medium*, pois tal como

¹Harald Szeemann estudou História da Arte e Arqueologia nas Universidades de Berna e Paris. Trabalhou em teatro com a Studentenbühne de Berna e depois individualmente, fez jornalismo e design gráfico enquanto estudava, como forma de sustento. Em 1953 funda o “Cabaret-teatro Harald Szeemann”. Põe termo às suas actividades teatrais em Janeiro de 1956, com a peça “Aujourd’hui rouge, demain mort”, na qual escreveu o texto, a música e fez os *décors*. Entre 1953 e 1960, vive entre Berna e Paris, onde prepara a sua tese sobre “Os inícios da ilustração moderna do livro: os Nabis, La Revue Branche, Le Théâtre de l’Oeuvre, Alfred Jarry e Ambroise Vollard”, a qual apresenta em 1960.

Cf. DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology**, Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, p.26; Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). Opus International. Paris. N.º36 (Juin 1972), p. 42; Harald Szeemann, interview par Otto Hahn. Art Press. Paris. N.º11 (Mai 1974), p.29; Neuf ans d’activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann (entrevista de Diana de Rham). Gazette de Lausanne.160 (12/13 Juillet 1969), s/p; L’Agence H. Szeemann : Une interview exclusive. Chroniques de L’Art Vivant. Paris. N.º10 (Abril 1970), pp.17-20 ; Le musée de l’indécence: Entretien avec Harald Szeemann. arTitudes international. N. 21/23 (Abril/Junho 1975), p.22

² SZEEMANN, Harald – Neuf ans d’activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann (entrevista de Diana de Rham). Gazette de Lausanne.160 (12/13 Juillet 1969), s/p.

³ SZEEMANN, Harald - Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, “A Brief History of Curating”. Zurich: JRP | Ringier Kunst Verlag, 2008, pp.82-83.

⁴ Através de uma série de três exposições, denominada “Tendances Actuelles”.

⁵ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. Kalías: Revista de Arte. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, Institut Valencià d’Art Modern Centre Julio González. N.º 8 (1992), pp.53-54

este último relata “Esta experiência [“Pintores Poetas/Poetas Pintores”]foi verdadeiramente como que uma iluminação: montar uma exposição tem uma tensão similar ao teatro, mas era melhor, porque eu podia defini-la e deixá-la lá por um tempo enquanto preparava a próxima exposição (...)”⁶, não tinha de estar constantemente em palco⁷. “A intensidade do trabalho fez-me perceber que este era o meu *medium*”⁸.

Tendo em consideração o passado da instituição e a memória colectiva do seu público, a grande responsabilidade que recai sobre Szeemann, fá-lo sentir a necessidade de “mudar de direcção”⁹, traçando novas linhas de acção. Até então, a Kunsthalle tinha mostrado fundamentalmente “(...) *os grandes nomes* e o essencial das *correntes artísticas* (...)”¹⁰ de vanguarda. Mas os novos tempos reclamavam um espaço à disposição do artista.

A nova política de exposições foi traçada tendo em conta uma série de factores sociais, culturais e institucionais. Por um lado, o contexto local, Berna, uma cidade pequena, que à data, tinha cerca de 300.000 habitantes, e que dispunha, para além da Kunsthalle, do Kunst Museum Bern e da Galerie Bernoise. Por outro lado, a própria natureza da instituição. A Kunsthalle, associação privada fundada em 1911, pela secção bernense da *Sociedade de Pintores, Escultores e Arquitectos Suíços*, da qual dependia, era financiada pela cidade (4/5) e pelo cantão (1/5).¹¹ Tinha portanto, o dever de dar a conhecer a produção artística suíça.

Num dos primeiros catálogos da Kunsthalle a sua programação é definida da seguinte forma: “No seu programa de exposições temporárias, a Kunsthalle não pretende servir simplesmente como ponto de venda para artistas locais. Também visa oferecer ao público, durante um período de tempo e na medida do possível, uma visão mais ampla da arte contemporânea. À luz deste objectivo, parece apropriado apresentar obras que, embora o seu valor estético possa ser uma questão de

⁶ SZEEMANN, Harald – Art and the Global Theater – A conversation with Harald Szeemann (entrevista de Jens Hoffmann). *Flash Art*, Vol. XXXIV, n.21 (Julho-Setembro 2001), p. 47. Tradução livre.

⁷ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.82.

⁸ *Ibidem*, p.82. Tradução livre.

⁹ *Ibidem*, p.82

¹⁰ Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). *Opus International*. Paris. N.º36 (Juin 1972), p.39. Tradução livre.

¹¹ SZEEMANN, Harald – Neuf ans d’activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann (entrevista de Diana de Rham). *Gazette de Lausanne*.160 (12/13 Juillet 1969), s/p.

controvérsia, devem contudo se vistas como factores significativos que contribuíram para o progresso da arte.”¹²

Szeemann defendia que a Kunsthalle tinha essencialmente a função de informar, uma vez que não possuía colecção permanente, o que a afastava das funções de aquisição e conservação, reservadas ao Kunst Museum. A isto juntava-se a preocupação por responder às necessidades de uma época, os anos 60, momento em que se evoluiu para o chamado “museu aberto”, pretendendo-se deixar para trás o museu como lugar sagrado. Szeemann encarou a Kunsthalle como um laboratório, procurando fazer dela “ (...) um sítio onde se passam coisas”¹³.

O dinamismo conferido à Kunsthalle provém da sua política de exposições, que assentava na alternância de exposições individuais com exposições temáticas e colectivas. A uma exposição temática com artistas estabelecidos e outros emergentes seguia-se ou derivava frequentemente, uma individual. Na opinião de Szeemann a instituição, os artistas e o público beneficiavam deste tipo de programa, cuja dimensão pedagógica assentava na sucessão dos eventos.

Com um orçamento¹⁴ relativamente reduzido foi obrigado a encontrar soluções eficazes, que não comprometessem a instituição. Tendo em consideração os “grandes nomes” e “correntes artísticas” já mostradas pelos seus antecessores e com os meios financeiros disponíveis, Szeemann optou por redescobrir artistas “esquecidos” (Vladimir Tatlin, Joseph Albers, Auguste Herbin, por exemplo) e dar a conhecer artistas suíços que considerava pouco conhecidos (Robert Müller, Walter Kurt Wiemken, Otto Meyer-Amden, Louis Moilliet), realizar uma primeira retrospectiva de artistas já reconhecidos (como Giorgio Morandi, Mark Tobey, Louise Nevelson, Mark Tobey, Etienne-Martin), e mostrar a arte “que se estava a fazer”¹⁵ no momento,

¹² Excerto do catálogo da exposição “Neuere Münchner Malerei und Graphik” 1919. Apud SZEEMANN, Harald, *With by through because towards despite*, in SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – “Harald Szeemann: with by through because towards despite – catalogue of all exhibitions 1957-2005”. Zurich: Edition Voldemeer, Wien/New York: Springer, 2007, p.23. Tradução livre.

¹³ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - *Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario*. *Kalías: Revista de Arte*. N.º 8 (1992), p.54. Tradução livre.

¹⁴ Numa entrevista, Szeemann revela que o orçamento da Kunsthalle era 60.000 fr. por ano, com ordenados do director, secretário, tesoureiro e guarda, incluídos. O valor disponível para as exposições era cerca de 5000 fr. Em 1964, o orçamento aumentou para 80.000 fr. e em 1969 chegou a 200.000 fr. Cf. *Neuf ans d’activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann* (entrevista de Diana de Rham). *Gazette de Lausanne*. 160 (12/13 Juillet 1969), s/p.

¹⁵ *Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann* (entrevista de Yan Pavie). *Opus International*. Paris. N.º36 (Juin 1972), p.39. Na entrevista dada a Diana Rham, para a *Gazette de Lausanne*, afirma :

escolhendo artistas estabelecidos (como Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Max Bill, Jesús Rafael Soto) e as novas gerações (Richard Serra, Joseph Beuys, Robert Morris, Michael Heizer, Bruce Nauman, Mário Merz, Richard Artschwager e Lawrence Wiener). Estes eram mostrados quer individualmente (“Roy Lichtenstein” (1968) “Jesús Rafael Soto: Kinetische Werke von 1950 bis 1968” (1968)), quer integrados em exposições colectivas (“25 Berner und Bieler Künstler”(1964); “5 Junge englische Künstler” (1967), “Junge Kunst aus Hollande” (1968)) e ainda em exposições temáticas.

Tal como o nome indica, nas exposições temáticas, o tema é um enunciado ou dedução de fenómenos comuns às obras expostas. A partir desta noção base dividem-se duas ramificações, tendo em conta a natureza do tema abordado. Szeemann concebeu uma série de exposições que aprofundam temas marginais, imaginários paralelos (“Prähistorische Felsbilder der Saharam: Expedition Henri Lhote im Gebiet Tassili-n-Ajjer” (1961), “Kunst aus Tibet” (1962), “Puppen-Marionetten-Schattenspiel: Asiatica und Experimente”(1962), “Bildnerie der Geisteskranken – Art Brut – Insania pingens” (1963), “Ex-Voto” (1964), “Science Fiction”(1967)), nas quais expõe obras de arte juntamente com várias categorias objectos; e outras que caracterizam os desenvolvimentos da produção artística, não só através das obras expostas mas também pelas novas soluções expositivas adoptadas (“Drei Initialgesten: Duchamp, Kandinsky, Malewitsch Tom Doyle” (1964), “Licht und Bewegung: Kinetische Kunst”(1965), “Weiss auf Weiss” (1966), “Formen der Farbe/Shapes of Colors” (1967); “12 Environments: 50 Jahre Kunsthalle Bern”(1968), “Live in your Head. When Attitudes Become Form: works, concepts, processes, situations, information”(1969)).

A maioria destas exposições viajou pelo mundo. A itinerância foi outro dos recursos usados para ultrapassar as limitações orçamentais. Como explicou Szeemann: “Tens de improvisar, para fazer o máximo com recursos mínimos e ainda ser bom o suficiente para que outras instituições queiram contratar as exposições e partilhar os custos”¹⁶. O director delineou então um sistema de circulação das

« A falta de meios tem uma vantagem: obriga-nos a ficar muito próximo da actualidade, isto é, das obras que não são ainda muito dispendiosos para nós.” Cf. Neuf ans d’activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann (entrevista de Diana de Rham). *Gazette de Lausanne*.160 (12/13 Juillet 1969), s/p. Tradução livre.

¹⁶ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.83. Tradução livre.

exposições com outros museus. Como o mesmo explica existiam essencialmente “(...) dois circuitos internacionais de distribuição: o de Estocolmo, Londres, Amsterdão, Düsseldorf, Berna; e o de Roterdão a Zurique, em função da importância do orçamento transferido ao museu e dependendo naturalmente do interesse da exposição no seio da política cultural que orienta cada conservador”¹⁷.

Para além do programa de exposições a Kunsthalle estava aberta a outro tipo de eventos como conferências (“Jean Prouvé” (1964), “Y. Schein” (1964), “Bazon Brock, Puis-je vous l’expliquer, madame?” (1967)), concertos (“Free Jazz from Detroit”), ciclos de cinema (Filmes sobre artistas cinéticos (1965); “New American Cinema II (Mead), III (Conner, Anger), IV (Nelson), V (Markopoulos)”); “Festival de Ficção Científica” no cinema Royal em Berna (1967); “New Swiss Cinema I (F. Murer), II (G. Radanowicz))”, teatro alternativo (primeira apresentação pública na Suíça do “Living Theatre”) (1967)) e desfiles de moda (“Flower show without flowers” apresentação de moda por Monica Muller (1967), “Evergreens and No-timers”, por Monica Mullers).

Esta dinâmica criada em torno do cruzamento de todas as artes, atraiu um público jovem. O número de membros da Associação da Kunsthalle Bern aumentou de 200 para cerca de 600, aos quais se juntavam cerca de 1000 estudantes que pagavam um valor simbólico de 1 franco suíço, para serem sócios.¹⁸ No entanto, a actividade de Szeemann como director da Kunsthalle não era bem vista pela maioria da população local, e os jornais da região acusavam-no de alienar as audiências tradicionais,¹⁹ tendo mesmo a sua actividade sido classificada indecente, provocadora, iconoclasta.²⁰

¹⁷ Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). *Opus International*. Paris. N.º36 (Juin 1972), p.39. Tradução livre.

¹⁸ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.83.

¹⁹ *Ibidem*, p.83.

²⁰ Cf. KIM, Haeju, Philippe Pirotte – interview [online].2006. [Consultado em 13/09/2009] Disponível em WWW:<URL: <http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article73>.

1.2. Uma nova geração de *Ausstellungsmachers*

*“Eu não sou um curador, eu sou um autor.”*²¹ (H.Z.)

A postura de Szeemann na Kunsthalle aproxima-o de um conjunto de directores de museus e centros de arte, seus contemporâneos, que com ele partilham influências e ideais.

Devedores de uma primeira geração de profissionais de museus, à qual, durante os anos 50, se começou a associar a designação de “curador de exposição”, e de que fizeram parte: Willem Sandberg (Stedelijk Museum Amsterdam), Arnold Rüdinger (Kunsthalle Basel), Franz Meyer (Kunsthalle Bern), Werner Hofmann (Museum des 20. Jahrhunderts – MUMOK, Viena), George Schmidt (Kunstmuseum Basel), entre outros; esta segunda geração protagoniza uma série de mudanças que culminarão na emergência do curador como autor.

Ao abrirem o espaço “sagrado” do museu aos representantes das mais recentes manifestações artísticas, esta nova geração de curadores, acabou por conferir novas funções àquela instituição. Estas passaram a privilegiar a experimentação e o fluxo de informação, dando origem ao chamado “museu vivo”, no qual se estabelecia uma estreita relação entre artistas, intermediário e público. O intermediário empenhava-se em descobrir e mostrar novos artistas, dando preferência àquilo que Szeemann designou, como “museu de prospecção”²², aquele que descobre, em detrimento do museu que preserva. Enquanto este último não corre riscos, o outro age dessa forma, servindo-se da intuição para mostrar a mais significativa produção artística contemporânea.²³ Johannes Cladders, apontado por Szeemann como um dos seus ídolos, apresenta uma solução mais equilibrada. Apesar de focar a sua acção no presente imediato, interessando-se por trabalhos que não eram ainda declarados como

²¹ SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann, Curator as Author, from Ljubljana to Lyon to Kwangju (Entrevista de Cecilia Liveriero Lavelli e Franklin Sirmans). *Flash Art*. N.º 195, (Summer 1997), p.90. Tradução livre.

²² A conversation with Harald Szeemann. *Domus*, Milano. N.º 603 (Fevereiro, 1980), pp. 49-50.

²³ SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. *Museum I*. Unesco (1972), pp.5-32. Entre 1969 e 1970, um grupo de estudo do qual Szeemann fez parte, juntamente com profissionais de museus de arte contemporânea (Pierre Gaudibert, Pontus Hultén, Michael Kustow, Jean Leymarie, François Mathey) e um museólogo (Georges Henri Rivière) procuraram empreender uma reavaliação funcional e estrutural do museu. Um resumo do encontro deste grupo na Unesco foi redigido por Szeemann e publicado na revista *Museum*, sob o título “Exchange of views of a group of experts”. Tradução livre.

obras de arte, encara a preservação daqueles que já possuíam esse estatuto, como um modo de mantê-los longe de serem considerados antiquados.²⁴

Como se torna evidente, a história da exposição como *medium*, acompanha de perto a produção artística e adapta-se às suas exigências, num momento – anos 60 – em que se assistia a uma rápida sucessão de movimentos inovadores que questionavam os métodos tradicionais. Como constata os profissionais de museus, “A descoberta de que o chão e o tecto podiam ser usados em vez das paredes ou pedestais, culminando na criação de inteiras salas de museu, indica com suficiente clareza o efeito na apresentação. Arte cinética, pop art, (...) arte minimal e “environments” marcaram as fases sucessivas de uma arte que fez as maiores exigências aos museus, para a sua exposição”²⁵.

A partir deste momento vão-se delineando novos objectivos e experimentando novas formas de acção e metodologias de trabalho. A colaboração entre artista e curador passa a ser uma dominante, e a criação de público activo um propósito. Para tal, contribuíram de forma significativa, além de Szeemann (Kunsthalle Bern): Johannes Cladders (Städtisches Museum Abteiberg, em Mönchengladbach), Jean Leering (Stedelijk Van Abbemuseum, em Eindhoven), Pontus Hultén (Moderna Museet, Estocolmo, e mais tarde no Centre Georges Pompidou, Paris), Knud W. Jensen (Louisiana Museum of Contemporary Art, Copenhaga) e Walter Hopps (Pasadena Museum of Art, actual Norton Simon Museum).

Esta nova geração de directores de museus / curadores de exposição juntamente com os artistas lutam pela criação de uma nova imagem do museu, transformando-o num laboratório criativo, num espaço aberto, dinâmico e multidisciplinar.

Em 1962, Sandberg apresenta “Dylaby – Labirinto dinâmico” em colaboração com Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de St. Phalle e Ulvedt (Anexo 1, Figs.1-6). Nesta mostra pretendia-se dar total liberdade aos artistas para conceberem²⁶ instalações e “environments” no espaço do museu. As

²⁴ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.85.

²⁵ SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. *Museum I*. Unesco (1972), pp.5-32. Tradução livre.

²⁶ “Exhibition shows works, usually selected by a museum man; pioneering artists are always a step ahead of the museum man; logical conclusion: give a couple of artists you trust, complete freedom to make an exhibition. If the museum does not only want to reflect what has happened, but also be an

instalações construídas no local com materiais de sucata, madeiras velhas, objectos encontrados na rua, decorações de montras, artigos de praia e de banho, contaram com a colaboração de uma equipa técnica do museu.²⁷ Para se alcançar bons resultados, estas relações, segundo os profissionais, deviam-se basear na confiança, com vista à criação de uma empatia entre ambas as partes, afastando-se das relações meramente administrativas, formais e burocráticas.²⁸ Ao longo das salas os visitantes eram surpreendidos por sensações visuais, físicas e psíquicas diversas, além de serem incitados a tocar em objectos, em fazê-los mover²⁹, em suma “(...) a experimentar a aventura e o prazer que provoca a interacção com a arte contemporânea”³⁰. “Dylaby – Labirinto dinâmico” é um bom exemplo da redefinição da relação entre artista e museu, na qual o curador procurava igualmente fazer do visitante um participante activo.³¹ Esta ideia foi levada mais longe por Pontus Hultén, em 1966, com o projecto “Hon: en katedral” (Ela – Uma Catedral) (Anexo 1, Figs.7-8). Nesta, vários artistas (Jean Tinguely, Niki de Dt. Phalle e Per Olof Ultvedt) trabalharam juntamente com o curador numa única peça: uma monumental Nana reclinada, de 28 metros de comprimento, nove de largura e cinco de altura. No seu interior encontravam-se diversas instalações: no peito, um milk-bar e um planetário a mostrar o caminho do leite; no coração, um homem mecânico a ver televisão; enquanto num dos braços passava um filme de Greta Garbo; a tudo isto juntava-se ainda uma galeria de arte com falsificações dos grandes mestres, ocupando uma das pernas.³²

Desta forma, o museu tornou-se um campo de experimentação, para artistas, curadores, observadores/participantes; colaborando igualmente no alargamento das

active element in the process, experimentation is essencial.” Cf. SANDBERG, William – **Museumjournaal**. Series 8, N.º 8/9 (Abril/Maio 1963). Apud PETERSEN, Ad - **Sandberg: designer and director of the Stedelijk**. Roterdão: 010 Publishers (2004), p. 25.

²⁷ PETERSEN, Ad – Dylaby: Un Labyrinthe Dynamique au Stedelijk Museum 1962. In KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. – « L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle », Paris: Editions du Regard, 1998, pp.285 e 288.

²⁸ SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. **Museum I**. Unesco (1972), p.8

²⁹ PETERSEN, Ad – Dylaby: Un Labyrinthe Dynamique au Stedelijk Museum 1962. In KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. – « L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle », Paris: Editions du Regard, 1998, p. 279.

³⁰ *Ibidem*, p. 280. Tradução livre.

³¹ BARKER, Ema, ed. lit. - **Contemporary Cultures of Display**. London: Yale University Press, 1998, p.38.

³² PETERSENS, Magnus af - The exhibitions of Pontus Hultén, with special emphasis on the sculpture-exhibition SHE – A Cathedral (Moderna Museet, 1966) and the Andy Warhol retrospective (Moderna Museet, 1968). **The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube** (Curso de arte e cultura contemporânea) .[online]. Barcelona: Auditório MACBA, 26/10/2009. [Consultado em 02/01/2010] Disponível em WWW: < URL: http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=27516&lang=ESP

fronteiras da arte e na aproximação de arte e vida. Assiste-se a uma busca por desafiar as ideias aceites, os modelos convencionais de exposição e o modo tradicional de trabalhar, até então marcado pelo gesto autoritário. A deslocação do artista “do retiro do atelier privado para a arena pública do museu”³³ promove uma relação de proximidade e colaboração com o curador, o qual deixa de ser visto unicamente como “juiz de qualidade”³⁴.

O modo de Hultén trabalhar com os artistas, privilegiando o lado criativo do seu papel institucional, levou Niki de St. Phalle a afirmar “[ele tem] a alma de um artista, não de um director de museu”³⁵.

Dois anos depois de “Hon: en katedral”, a Kunsthalle de Berna apresenta “12 Environments” (1968) (Anexo 1, Figs.9-14). Nesta, um “environment” monumental (primeiro embrulho de um edifício público, por Christo) envolve a instituição enquanto contentor³⁶ e todos os outros ambientes construídos no seu interior.³⁷ O próprio museu é aqui apresentado como um objecto. A única instalação que ficou fora do embrulho foi “Zyklop”, de Bernhard Luginbühl, que segundo Anne-Marie Thormann, era o delírio das crianças.³⁸ Como já afirmámos anteriormente, com a manipulação do espaço pelos artistas surgem novos parâmetros entre observador e obra. O observador passa a viver uma experiência estética e por vezes a integrar a própria obra. Por outro lado, assiste-se progressivamente a um alargamento do campo de acção do museu, para lá do seu espaço físico.

Montada fora das paredes do museu, “Utopians and Visionaries 1871-1981” (1971) comissariada por Hultén, começava com a celebração do 100º aniversário da Comuna de Paris e terminava com as utopias contemporâneas (Anexo 1, Figs.30-44). Esta mostra tinha a particularidade de desafiar o público a produzir os seus próprios

³³ SEROTA, Nicholas - **Experience or Interpretation – The dilemma of Museums of Modern Art**, London: Thames & Hudson, 2000, p.20. Tradução livre.

³⁴ *Ibidem*, p.36. Tradução livre.

³⁵ HULTÉN, Pontus, The Hang of It – Museum Director Pontus Hultén (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.32. Tradução livre.

³⁶ “Até agora, a estrutura de pedra da Kunsthalle de Berna tinha sido um ‘environment’ para as pinturas e esculturas lá expostas; hoje é ela mesma rodeada por um ‘environment’”. Cf. THORMANN, Anne-Marie - National-Zeitung. (26 Juli 1968). Apud SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – **Harald Szeemann: with by through because towards despite – catalogue of all exhibitions 1957-2005**. Zurich: Edition Voldemeer, Wien/New York: Springer, 2007, p.206.

³⁷ Participaram nesta exposição: Mark Brusse, Christo, Editions Claude Givaudan Paris, Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), Piotr Kowalski, Konrad Lueg, Bernhard Luginbühl, Lutz Mommartz, Martial Raysse, Klaus Rinke, Jean-Frédéric Schnyder, Soto, Günther Uecker, Andy Warhol.

³⁸ THORMANN, Anne-Marie - National-Zeitung. (26 Juli 1968). Apud SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.209.

posters e impressões, usando equipamento do museu; a colocar questões através de um telex a pessoas que estavam em Bombaim, Tóquio e Nova Iorque; e a descrever a sua visão do futuro, de como seria o mundo em 1981. O espaço ao ar livre e as árvores, onde foram instaladas fotografias e pinturas, substituíram as salas e paredes do museu.

Para além de intensificar ainda mais a participação do público, esta mostra suscita uma outra questão: a exposição de não originais, aspecto explorado não só por Hultén, mas também, por Szeemann, Hopps, entre outros. Uma primeira abordagem a esta questão já tinha sido levada a cabo pelo curador sueco, dois anos antes, com “Poetry Must Be Made By All! Transform the World!” (1969) (Anexo 1, Figs.28-29), aprofundando a interação entre arte (práticas artísticas de vanguarda) e política (partidos revolucionários). Com esta ligação o curador mostra que a noção tradicional de arte parece muitas vezes desaparecer enquanto o conceito de política assume uma dimensão acrescida. Dividida em cinco secções (“Dada em Paris”, “Celebrações rituais da Tribo Iatmul da Nova Guiné”, “Arte Russa, 1917-1915”, “Utopias surrealistas”, “Graffiti parisiense, Maio de 68”), esta incluía na sua maioria não originais: réplicas (entre as quais o modelo do “Monumento à Terceira Internacional”³⁹, de Tatlin)⁴⁰, reproduções fotográficas montadas em painéis de alumínio e uma parede onde as organizações locais podiam afixar documentos, declarando os seus princípios e objectivos.⁴¹ Esta exposição fortemente política reflectia a crença de Hultén de que a arte podia impulsionar mudanças sociais e políticas⁴² e que, todas aquelas manifestações documentadas tinham uma essência

³⁹ Esta réplica foi construída em 1968 por ocasião da exposição retrospectiva da obra de Tatlin, apresentada no Moderna Museet de Estocolmo. A equipa do museu foi a responsável por este trabalho, realizado com base em desenhos e fotografias do primeiro modelo. Cf. LELEU, Nathalie, *The Model of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: Reconstruction as an Instrument of Research and States of Knowledge*. *Tate Papers* [online], Issue 8 (Autumn 2007) [Consultado em 21-08-09] Disponível em WWW: < URL:

<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm>

⁴⁰ BIRNBAUM, Daniel - Daniel Birnbaum Man and machine: Daniel Birnbaum on Renzo Piano's Pontus Hulten Study Gallery. *ArtForum* (Setembro 2008). [Consultado em 03-11-09] Disponível em WWW: < URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_47/ai_n35574101/

⁴¹ HULTÉN, Pontus, *The Hang of It – Museum Director Pontus Hultén* (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.44.

⁴² SMITH, Roberta, Pontus Hultén, 82, Champion of Contemporary Art, Dies. *The New York Times* [online], 30 October 2006 [Consultado em 04-03-2010] Disponível em WWW: < URL: http://www.nytimes.com/2006/10/30/arts/30hult.html?_r=1&bl&ex=1162357200&en=89dfa8591e6f1830&ei=5087%0A&oref=slogin.

comum: a sociedade não hierárquica.⁴³ O museu passa assim a transmitir não só uma mensagem artística mas também social, buscando a democratização da cultura.

Em 1972, Jean Leering realiza uma exposição intitulada “De straat: Vorm van samenleven” (“A Rua: Forma de Sociedade”) (Anexo 1, Figs.35-37). Tal como o próprio conta a Hans Ulrich Obrist: “A ideia por detrás dessa exposição era investigar modos de convivência”⁴⁴, centrando-se na rua como “forma de ambiente visual”⁴⁵. Para tal, fez uso de ampliações fotográficas, algumas delas panorâmicas, de vistas de ruas, não expondo obras de arte. As variações de que a rua era palco, visto ser fundamentalmente constituída pelas pessoas que lhe dão vida, atraía a atenção do curador. Como o próprio constatava, a mesma rua num dia de feira não era igual num domingo. Ao transportar a vida real para o interior do museu, esta exposição é uma das muitas tentativas que se levaram a cabo de cruzamento entre arte e vida.⁴⁶ Como explicou Leering: “Ao escolher um tema desta natureza, o Van Abbemuseum procedeu a partir do ideal de que as actividades de um museu podem ser um meio de estimular a consciencialização do público e participação em acontecimentos socialmente relevantes”⁴⁷.

Outro exemplo paradigmático é a exposição “Thirty-six hours” (1978), de Walter Hopps. O conceito, como ele o define era “simples” e consistia no seguinte: durante trinta e seis horas seguidas, Hopps estaria no Museum of Temporary Art, em Washington, onde receberia e exporia o trabalho de qualquer pessoa que aparecesse. O único requisito era que os trabalhos passassem pela porta. Naquela altura, Hopps era curador de Arte do Século XX da National Collection of Fine Arts (actualmente conhecida como Smithsonian American Art Museum), e estava paralelamente ligado a dois espaços alternativos: o Washington Project for the Arts (WPA) dirigido por Al Nodal e o Museum of Temporary Art, espaço dirigido por Deborah Jensen e Janet Schmuckle. O edifício deste último, tinha quatro pisos e uma cave, sendo

⁴³ HUNT, Ron, Icteric and Poetry must be made by all / Transform the World: A note on a lost and suppressed avant-garde and exhibition. Art and Education [online] (s/d) [Consultado em 04-03-2010] Disponível em WWW: < URL: <http://artandeducation.net/papers/view/27>

⁴⁴ OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.72. Tradução livre.

⁴⁵ BRAMS, Koen, PÜLTAU, Dirk - Once it's gone, it's gone: Interview with Jef Cornelis about the television films Mens en agglomeratie (1966), Waarover men niet spreekt (1968) and De straat (1972) [online]. 2006 [Consultado em 02-09-2010] Disponível em WWW: < URL: http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview_02.php. Tradução livre.

⁴⁶ OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, pp.73-74

⁴⁷ POYNOR, Rick - **Jan van Toorn: Critical Practice** (trad. Jan Wijnsen), Rotterdam: 010 Publishers, 2008, p.103. Tradução livre.

normalmente apenas dois deles utilizados para exposição. Hopps decide esvaziar todo o edifício, anunciar a exposição através de diferentes meios (posters e rádio) e esperar que as pessoas aparecessem, não só artistas, mas toda a gente, sem distinção. Como o curador conta nas entrevistas⁴⁸, ao lado de obras dos mais conhecidos artistas de Washington D.C., estavam trabalhos de artistas de quem nunca se tinha ouvido falar e mesmo de não artistas, como o caso de uma folha da revista pornográfica *Hustler* assinada por um bêbado. Tal como Hopps afirma, esta foi uma exposição organizada a partir da rua, praticamente sem orçamento, enchendo todo o edifício, do tecto do último piso à cave. Na linha desta exposição marcadamente inclusiva, como a caracteriza Obrist⁴⁹, foi projectada uma outra, sem concretização: a “100.000” imagens. Pensada para o PS1 em Nova Iorque, cujo espaço seria totalmente preenchido por 100.000 imagens, tornar-se-ia uma mostra muito abrangente, quase enciclopédica.⁵⁰

Progressivamente assiste-se a uma mudança de interesses, dos objectos para as atitudes, dos resultados para os processos, tendência que marca a produção artística das novas gerações. O museu deixa de ser o destino de eleição e muitos artistas sentem necessidade de intervir no seu ambiente à margem dos circuitos artísticos tradicionais, escolhendo para tal, espaços privados (como apartamentos e estúdios) ou públicos.

Numa entrevista de 1972, Szeemann descreve o museu do futuro como "(...) um lugar ao serviço dos artistas (...) sobre o qual e em torno do qual se podem juntar um certo número de acções que se podem repercutir na cidade (...)”⁵¹. O trabalho de muitos dos curadores acima mencionados caminhavam já neste sentido. O gesto pioneiro que trouxe estas manifestações para o meio institucional, e que incorporou no modo de expor o seu espírito crítico, deu origem a “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969) (Anexo 1, Figs.21-27).

⁴⁸ HOPPS, Walter - Walter Hopps, Hopps, Hopps (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, pp.10-31. McCALL, Michael - Interview with WALTER HOPPS[online]. Los Angeles, California, September 23, 2004 [Consultado em 05-08-2010] Disponível em WWW: < URL: <http://www.michaelmccall.org/michaelmccall.org/Writing.html>.

⁴⁹ HOPPS, Walter - Walter Hopps, Hopps, Hopps (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.21

⁵⁰ *Ibidem*, pp.22-23

⁵¹ Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). Opus International. Paris. N.º36 (Juin 1972), p.44. Tradução livre.

Este é um marco significativo não só pelo conceito subjacente à própria exposição mas também pela criação de uma nova estética de exposição assente, naquilo que Szeemann chamou de “caos estruturado”.⁵²

Sessenta e nove artistas oriundos dos Estados Unidos, Itália, Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica e Suíça, reuniram-se para transformar a Kunsthalle num estaleiro de construção, num fórum.⁵³ Como Szeemann afirmou “O objectivo era introduzir na estrutura do museu, sem perda de energia, a intensidade da experiência vivida com os artistas”⁵⁴, dando origem a uma exposição centrada no processo criativo, na atitude interior do artista, dando menos importância à forma e mais relevância à atitude, ao comportamento. O título pretende sublinhar o carácter processual das coisas e na opinião de Hans-Joachim Müller, pede ao visitante para participar no processo da arte (“Live in your head”)⁵⁵. O subtítulo (“Obras, conceitos, eventos, situações, informação”) sugere possíveis materializações, mas também, reflecte a natureza imaterial de algumas obras, documentando assim, a revolução que se vivia nas artes visuais.⁵⁶ Por exemplo, alguns artistas não se fizeram representar por obras mas por informação (ex.: Mel Bochner, Hanns Haack, Douglas Huebler, Bernd Lohaus, Bruce McLean, Dennis Oppenheim, Michelangelo Pistoletto) e um outro grupo de artistas por instruções de realização (ex.: Robert Barry, Rafael Ferrer, Walter de Maria, Robert Morris, Robert Smithson).⁵⁷ Por outro lado, representantes da Arte Povera, da “Anti-Form” e da “Process art”, instalaram-se na Kunsthalle onde realizaram os seus trabalhos (ex.: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Mário Merz, Joseph Beuys, Lawrence Wiener, Richard Serra, Joseph Kosuth, Jan Dibbets) e outros apresentaram-nos nas imediações, estendendo a área de exposição à cidade (Michael Reizer, Ger van Elk, Richard Artschwager). Szeemann

⁵² SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.88. Tradução livre.

⁵³ O conceito de “museu-fórum”, como lugar onde são produzidas acções, foi desenvolvido pelo museólogo canadiano Duncan F. Cameron no seu artigo “The Museum, A Temple or the Forum” publicado em 1971 no *Curator: The Museum Journal* e um ano mais tarde no *Journal of World History* da UNESCO. Cf. KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. - **L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle**, Paris: Editions du Regard, 1998, p. 375.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 372. Tradução livre.

⁵⁵ MÜLLER, Hans-Joachim - **Harald Szeemann: exhibition maker**. Trad. Leila Kais. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.20.

⁵⁶ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.87.

⁵⁷ Szeemann diz que dos 69 artistas incluídos no catálogo, somente 40 tinham trabalhos expostos. Cf. BOETTGER, Suzaan - **Earthworks: Art and the landscape of the sixties**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002, p.179.

vê então, esta sua exposição como um “acto susceptível de quebrar o triângulo produção-exposição-colecção, do qual a arte não chega a sair”⁵⁸, com a capacidade de abalar as antigas representações de posse (museu, arte), expandindo a noção de arte.

O curador estava igualmente impressionado com a grande liberdade na utilização dos materiais (materiais pobres, a “terra-mãe” como material de trabalho), assistindo-se a uma interacção entre trabalho e material. Através do processo revelavam-se qualidades inerentes à matéria e retirava-se a energia directamente desta, tal como o demonstram os trabalhos de Beuys e Serra.⁵⁹ Esta então jovem geração de artistas, aos olhos de Szeemann, tinha substituído “a crença no progresso técnico (...) pela crença na sua própria abordagem totalmente subjectiva”⁶⁰.

É importante ter presente que pouco tempo antes de “Atitudes”, muitos destes artistas foram reunidos no Stedelijk Museum em Amesterdão, sob o título “Op Losse Schreeven: situaties en cryptostructuren” e comissariado de Wim Beeren (Anexo 1, Figs.15-20). Portanto, “Atitudes” não se tratava de um caso isolado⁶¹, como o próprio curador suíço conscientemente assume num dos seus textos. No entanto, para além do forte impacto causado, esta última permanece como uma das exposições paradigmáticas do século XX. Szeemann justifica esta singularidade pela nova estética de exposição ali criada, a qual se distanciava do modo de expor a nova arte usado na exposição do Stedelijk. Enquanto na primeira, se nota uma procura, bem sucedida, por reflectir os atributos experimentais e gestuais na apresentação, acentuando o processo da sua própria criação e a natureza efémera dos elementos expostos⁶², a segunda, não se adaptava à nova arte, apresentava na opinião de

⁵⁸ SZEEMANN, Harald – L’Agence H. Szeemann: Une interview exclusive. *Chroniques de L’Art Vivant*. N.º10 (Abril 1970), p.19. Tradução livre.

⁵⁹ SZEEMANN, Harald - Harald Szeemann Entretien par Jean-Pierre Bordaz. In LOISY, Jean de, ed. lit., MARQUET, Françoise, ed. lit., “Hors Limites l’art et la vie 1952-1994”. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne-Centre de création industrielle, 1994, p. 261

⁶⁰ KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. - **L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle**, Paris: Editions du Regard, 1998, p. 380. Tradução livre.

⁶¹ Neste período outras exposições abordaram problemáticas semelhantes em estreita ligação com questões da arte conceptual. Podemos enumerar algumas como: “January 5-31, 1969” (1969) com curadoria de Seth Siegelaub, apresentada num espaço temporário do McLendon Building; “Prospect 69” (1969), comissariada por Konrad Fischer e Hans Strelowm, no Städtische Kunsthalle Düsseldorf; “9 at Castelli” (1968) com comissariado de Robert Morris, na Galeria Leo Castelli.

⁶² SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.7.

Szeemann uma disposição com uma marca mais museológica, uma vez que cada artista tinha a sua sala.⁶³

Como o curador explica, foi ele que decidiu a inscrição de cada obra no espaço, e se por um lado procurou atribuir a cada artista um campo de acção, por outro, quis manter abertas as delimitações e dar uma impressão de conjunto, afastando-se de uma ordem estética.⁶⁴ O que caracteriza e marca fortemente esta exposição é uma certa desordem intencional, que reforça o carácter de evento que Szeemann pretendia.

A sua intenção raramente era evidente ou de fácil compreensão. A título exemplificativo, o curador contou em diversas ocasiões a reacção de Lohse. Este último dizia sempre: “Quando entramos acreditamos que é o caos”, mas com o tempo o artista acabou por ver neste último, algo de infinitamente poético, através do qual novas formas de interacção apareceriam entre artistas diferentes.⁶⁵ A este propósito, Hans-Joachim Müller faz uma descrição muito eficaz do espaço, proporcionando-nos uma imagem complementar à proporcionada pelas fotografias documentais de Balthasar Burkhard e Harry Shunk: “Aqui e ali existiam vestígios de obras: gestos escultóricos efémeros, intervenções em bruto no espaço. Nada além de pedaços individuais e peças que ocupam as salas como uma multidão invasora e não se distanciam umas das outras em partes definidas. (...) Algumas obras podem ser ainda recordadas, mas o que nos lembramos acima de tudo é a impressão geral, a imagem inequívoca das “Atitudes”, uma arena da arte que mesmo depois dos matadores terem saído, não pareceu arrefecer (...)”.⁶⁶ A proximidade entre as peças, fortemente referida por diversos autores, leva Philippe Pirotte, actual director da Kunsthalle Bern, a caracterizar esta mostra como uma exposição tipo bazar.⁶⁷ Assiste-se aqui a uma nova experiência do tempo e do espaço,⁶⁸ que resulta do trabalho conjunto de artistas e curador. A arte saiu para fora do espaço da instituição, com trabalhos realizados nas imediações da Kunsthalle, o que não foi bem aceite pelas autoridades.

⁶³ KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. – *op.cit.*, p. 376.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 372

⁶⁵ SZEEMANN, Harald - Harald Szeemann Entretien par Jean-Pierre Bordaz. In LOISY, Jean de, ed. lit., MARQUET, Françoise, ed. lit., “Hors Limites l’art et la vie 1952-1994”. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne-Centre de création industrielle, 1994, p.265.

⁶⁶ MÜLLER, Hans-Joachim – *op.cit.*, p.15. Tradução livre.

⁶⁷ Cf. KIM, Haeju, Philippe Pirotte – interview [online].2006. [Consultado em 13/09/2009] Disponível em WWW:<URL: <http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article73>.

⁶⁸ SZEEMANN, Harald – L’Agence H. Szeemann: Une interview exclusive. Chroniques de L’Art Vivant. N.º10 (Abril 1970), p.20

Como constata Hans-Joachim Müller, nestas “atitudes artísticas, todos os gestos se fundem num grande símbolo de liberdade”⁶⁹. “Atitudes” não é mais que outra palavra para anti-autoritarismo.⁷⁰

Em 1969, ano em que o governo da cidade de Berna considerou as actividades de Szeemann perigosas e destrutivas, alguns dos eventos organizados em torno das exposições do Moderna Museet de Estocolmo também não foram bem encarados pelas autoridades locais. Exemplo disso foi a visita dos “draft-dodgers” americanos e dos “Panteras Negras”, por ocasião da exposição “Poetry Must Be Made By All! Transform the World!”. O museu foi acusado de usar dinheiro público para dar forma a uma revolução.⁷¹ Estas acções eram vistas com desconfiança e comparadas com os comportamento dos movimentos estudantis, que abalavam a Europa e Estados Unidos. O choque causado pelas Globe Riots, poucos meses antes, em Zurique, ainda estava presente na mente de todos – barricadas, canhões de água e janelas partidas na histórica Bahnhofstrasse – já a Helvetiaplatz era destruída por um homem de Berkeley, Michael Heizer, com o consentimento do director da Kunsthalle, acção intitulada “Berne Depression” (Anexo 1, Fig.23-24). Em contrapartida, estas exposições atraíam muitos jovens visitantes, que na opinião de Szeemann sentiam, inconscientemente, que havia uma ligação entre as aspirações dos seus movimentos de protesto e as obras de alguns destes artistas contemporâneos.⁷²

Olhando em retrospectiva, Müller conclui que este conjunto provocador talvez tenha sido a única autêntica exposição de 68, que não se deteve em declarações políticas mas que abordou a questão da abertura e da capacidade de se transcender as formas de protesto.⁷³

A aparente “flexibilidade dos museus em adaptarem-se a cada novo desenvolvimento difundiu (...) uma promessa de liberdade, anteriormente denunciada como ilusória, e detectada como tal por muitos dos que estavam ligados aos museus.”⁷⁴ Consequência disso foram as demissões de profissionais, como Szeemann, Hopps e Leering, alertando que a função socialmente aceite de intermediário estava

⁶⁹ MÜLLER, Hans-Joachim – *op.cit.*, p.18. Tradução livre.

⁷⁰ *Ibidem*, p.22.

⁷¹ HULTÉN, Pontus, The Hang of It – Museum Director Pontus Hultén (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.45.

⁷² SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. Museum I. Unesco (1972), p.15.

⁷³ MÜLLER, Hans-Joachim – *op.cit.*, p.18.

⁷⁴ SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. Museum I. Unesco (1972), p.10. Tradução livre.

longe da que eles desempenhavam. Leering, pouco tempo depois de “De Straat”, pelo desinteresse e dificuldades impostas pelas autoridades locais abandona o Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven e muda-se para Amesterdão; Hopps foi despedido do Pasadena Museum of Art (actualmente Norton Simon Museum) pelas suas competências administrativas pouco convencionais, e mais tarde, em 1970 foi forçado a despedir-se após dois anos como director da Corcoran Gallery of Art; Szeemann demitiu-se devido à interferência e pressão do Conselho de Administração da Kunsthalle e do Governo Municipal de Berna, para fazer alterações na programação, proibindo-o mesmo de realizar uma exposição retrospectiva de Beuys. Esta última situação foi desencadeada pelas reacções negativas à exposição “When Attitudes Become Form”, as quais consideravam que esta tinha excedido os “limites do tolerável”⁷⁵. E era sobre quem expunha que recaíam todas as críticas, como conta o curador suíço “(...) não se censurava Beuys por ter feito a sua obra, mas censuravam-me a mim tê-lo permitido num lugar como aquele: dedicado à arte”⁷⁶.

Szeemann definiu a Kunsthalle de Berna como um “clima”, um tipo de “espaço mental”, e como tal, condenado a um fim. Num dos seus textos teóricos⁷⁷, datado de 1974, o autor afirma que “Um espaço mental é o que há de mais frágil (...)”⁷⁸. Se por um lado, a sua criação está condicionada, uma vez que, no plano da recepção, está ligado à alteração ou destruição, por outro, aquele que o criou pode fazê-lo desaparecer através de um acontecimento. O “espaço mental” é um estado determinado pelo equilíbrio entre o interesse dos participantes - pessoas que partilham as mesmas intenções e sentimentos - e a capacidade de inovação da instituição que pretende criar este clima⁷⁹. Para tal, tem como principais meios: “lançar uma nova luz sobre o que já existe e mostrar o que é novo”⁸⁰, esforçando-se para tornar possível o máximo número de coisas. Assim, através das suas exposições, Szeemann encontrou um modo de questionar e desafiar o conceito tradicional de propriedade/posse,

⁷⁵ KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. – *op.cit.*, p. 369. Tradução livre.

⁷⁶ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. *Kalías: Revista de Arte*. N.º 8 (1992), p.58. Tradução livre.

⁷⁷ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, pp.15-18

⁷⁸ *Ibidem*, p.17. Tradução livre.

⁷⁹ Clima de receptividade.

⁸⁰ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.17. Tradução livre.

utilizando a Kunsthalle “(...) não só para fazer informação selectiva mas também como instrumento um pouco subversivo”⁸¹.

Uma série de acontecimentos, como os anteriormente descritos, mostravam o museu como um campo sensível.

Desde a sua fundação o museu mantinha a reivindicação pelo estatuto independente. Portanto, se por um lado, tal como a arte, parecia ser um local de liberdade, por outro, mostrava ser, cada vez mais, um instrumento do sistema. Num momento, em que a arte era encarada como protesto contra o sistema baseado na posse e na autoridade,⁸² os directores de museus ao apoiarem os artistas confrontavam-se com um verdadeiro problema. Podia o director de museu, ser empregado de um sistema, que ele mesmo questionava ou desejava questionar através da sua actividade? Esta posição colocava-os no seio de um conflito com as autoridades de que dependiam.

A reivindicação pela liberdade de transmitir livremente as suas ideias mantinha-se. Num dos seus textos⁸³, Szeemann constatava que as instituições mais animadas do momento eram as dirigidas por pessoas que, tal como ele, afirmavam que só o subjectivo tornar-se-ia o mais objectivo, e daí a exposição como meio de expressão pessoal, tornar-se uma tendência, e o curador como autor, uma realidade.

⁸¹ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra – *op.cit.*, p.57. Tradução livre.

⁸² SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. Museum I. Unesco (1972), p.13.

⁸³ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, 40-41.

Capítulo 2. A busca pela liberdade de acção: A *Agentur für geistige Gastarbeit im Dienste der möglichen Visualisierung eines Museums der Obsessionen*

2.1. A criação da Agência para o trabalho espiritual estrangeiro

Após a sua saída da Kunsthalle de Berna, em finais de Setembro⁸⁴ de 1969, Szeemann inicia uma nova etapa da sua carreira, ao estabelecer-se como curador independente, ou seja, sem qualquer ligação fixa a uma instituição museológica. Deste modo, como o próprio afirma, podia seguir a sua profissão de *Ausstellungsmacher* (fazedor de exposições⁸⁵) da maneira mais pura possível, sem ter preocupações com todas as mostras incluídas na programação anual de um museu,⁸⁶ tal como acontecera em Berna.

A 1 de Outubro de 1969⁸⁷ funda então, uma agência a que dá o nome de *Agentur für geistige Gastarbeit*, que podemos traduzir por “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro”.⁸⁸ Esta designação surge como uma afirmação política, uma reacção a um determinado contexto sócio-político: a xenofobia que naquele momento se vivia na Suíça. *Gastarbeiter* (“trabalhador convidado”), era o termo alemão utilizado para designar os cidadãos estrangeiros, que nas décadas de 60 e 70, chegavam à Suíça através de programas de recrutamento com vista à realização de trabalhos temporários, de modo a cobrirem as necessidades do mercado. A hostilidade para com os trabalhadores estrangeiros era fortemente manifestada na época, chegando mesmo a ser fundado um partido político empenhado em diminuir o número de estrangeiros naquele país. O próprio Szeemann, de ascendência húngara,

⁸⁴ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. *Kalías: Revista de Arte*. N.º 8 (1992), p.58.

⁸⁵ Também traduzido por fabricante de exposições.

⁸⁶ DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology**, Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, p.83.

⁸⁷ *Ibidem*, p.63.

⁸⁸ Muitas vezes traduzida também por “Agência para o trabalho espiritual convidado”, “Agência para o trabalho intelectual temporário” ou “Agência para o trabalho emigrante espiritual”.

afirma ter sido alvo de ataques.⁸⁹ Por esta razão e pela própria natureza temporária do seu trabalho, e de certo modo, “nómada”, sente-se identificado com aqueles trabalhadores, explicando a sua situação do seguinte modo: “É como os italianos que vêm trabalhar para aqui: eu vou trabalhar no estrangeiro. E como [o trabalho] não é manual, é espiritual!”⁹⁰.

Através dos seus depoimentos, sabemos que numa primeira fase, foi ponderada a formação de uma equipa, que se constituiria como colectivo, mas uma estrutura dessa natureza revelou-se pouco viável, uma vez que o valor autoral, impunha-se cada vez mais. Uma exposição criada por um colectivo anónimo, o que correspondia ao seu desejo inicial, não tinha o mesmo interesse e impacto que um trabalho assinado, ou seja, um produto que pudesse ser associado directamente a um “fazedor de exposições”.⁹¹ Isto leva-o a optar por uma empresa individual, constituída por um único elemento.

Nos primeiros tempos Szeemann definiu como máxima “Besitz durch freie Aktionen ersetzen” (“Substituir a propriedade por acções livres”), por pretender atacar o espírito de propriedade, que a seu ver estava ligado à noção de arte enquanto objecto ou resultado final.⁹² Segundo explica, naquele momento “procurava reconhecer e participar num tipo de arte que dependesse inteiramente do momento da experiência...”⁹³, o que significava “ (...) pôr em causa os modos de apresentação, selecção e compreensão das obras de arte, e a consequência lógica deste progresso era quebrar os limites do museu.”⁹⁴ Esta ideia foi desenvolvida pela primeira vez na exposição “When Attitudes Become Form” (1969), o que nos leva a concluir que este momento de ruptura na sua carreira permitia-lhe dar continuidade e aprofundar o trabalho até então desenvolvido. Como o próprio explica: “Quando se é director, como eu era na Kunsthalle de Berna, és obrigado a fazer exposições que não são “tuas”. Fazes também, e o melhor possível, as exposições de importância local. Mas posso dizer que depois de 69 eu fiz o que quis: foi a catarse com a exposição *When*

⁸⁹ SZEEMANN, Harald – Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.88.

⁹⁰ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L’Échoppe, 1995, p.15. Tradução livre.

⁹¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, pp. 65 e 83.

⁹² *Ibidem*, p.65

⁹³ *Ibidem*, p.65. Tradução livre.

⁹⁴ *Ibidem*, p.65. Tradução livre.

Attitudes Become Form”⁹⁵. A Agência foi assim criada com base nestas “Atitudes”, que “pelo seu conteúdo e dimensões, já não dependiam tanto de um lugar fixo (...)”⁹⁶ e podiam ser financiadas por um grupo privado⁹⁷. O curador confessa ainda que definiu a actividade da Agência a partir da ideia de “happening”, pretendendo “(...) tocar as pessoas com intervenções ou situações que no fundo eram independentes de um dado e preciso circuito de comunicação pré-existente à própria acção”⁹⁸, como por exemplo, o contexto museológico. Portanto, estava convencido que podia exercer a curadoria de um modo completamente livre do que ele designava “infra-estrutura”, ou seja, burocracia. À medida que a Agência desenvolvia a sua actividade Szeemann foi-se apercebendo que este seu slogan ideológico estava comprometido. Tal como ele constatava: “A actividade pura não existe ainda na nossa sociedade. É necessário um lugar onde ela possa ser posta em cena”⁹⁹. Contudo o fracasso dos seus planos não o fizeram desviar dos seus propósitos. Numa entrevista, o curador afirma: “A coisa boa das utopias é precisamente que elas falham. Para mim o fracasso é uma dimensão poética da arte. (...) [refiro-me a] permitir um fiasco ter lugar na realidade.”¹⁰⁰

Deste período fazem parte as seguintes exposições: *8 1/2: documentation 1961-1969* (Galerie Claude Givaudan, Paris, 1970), *The Thing as Object* (Kunsthalle, Nuremberga, 1970), *Happening and Fluxus* (Kölnischer Kunstverein, Colónia, 1970), *I Want to Leave a Nice Well-Done Child Here: 25 Australian Artists* (National Gallery of Victoria, Melbourne, 1971). Estas experiências foram-no afastando da sua intenção inicial, quer por incapacidade de constituição de uma equipa, quer por alteração do nível de envolvimento da Agência no projecto, o que o levou, por vezes, a ser o responsável por toda a exposição, desde a elaboração do conceito inicial até à montagem final, passando pela selecção e empréstimo de obras. Por outro lado, acabou por permanecer na situação de director de uma instituição, sobre a qual exercia total controlo, com a excepção de não ter de apresentar contas para determinarem o seu orçamento. A Agência torna-se assim numa espécie de

⁹⁵ SZEEMANN, Harald, HEINRICH, Nathalie – *op.cit.*, p.32. Tradução livre.

⁹⁶ Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). Opus International. Paris. N.º36 (Jun 1972), p.39. Tradução livre.

⁹⁷ A exposição “When Attitudes Become Form” foi financiada pela empresa de tabaqueira Philip Morris. Cf. *Ibidem*, p.39.

⁹⁸ *Ibidem*, p.39. Tradução livre.

⁹⁹ SZEEMANN, Harald – L’Agence H. Szeemann: Une interview exclusive. Chroniques de L’Art Vivant. N.º10 (Abril 1970), p.19.

¹⁰⁰ WINKELMANN, Jan – Failure as a poetic dimension: A conversation with Harald Szeemann [online] 2001. [consultado em 26/05/09] Disponível em WWW:<URL: http://www.jnwnklmnn.de/szeem_e.htm. Tradução livre.

institucionalização de si mesmo (“No fundo, eu chamo-me: Agência para o trabalho espiritual estrangeiro.”¹⁰¹). E a partir do momento, tal como o próprio afirma, em que passa a reunir uma coleção volumosa de documentos, a propriedade passa a “assumir dimensões perturbadoramente grandes”¹⁰².

A sua estrutura e funcionamento são descritos por Szeemann, no catálogo da exposição *Junggesellenmaschinen / As Máquinas Celibatárias* (Kunsthalle Berna, 1975), da seguinte maneira: “Eu tenho uma ideia. Eu contrato-me como uma “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro”, para realizar a ideia. A “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro” cria o estímulo e o contexto e encarrega-me de desenvolver o conceito. Eu peço então à agência para realizá-lo. A “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro” informa-me que eu sou a única pessoa qualificada para o trabalho. Eu pergunto à agência que recursos estão disponíveis. O departamento financeiro informa-me que não há fundos nem pessoal disponível, pelo menos não agora. Reuniões enérgicas envolvendo órgãos executivos e legislativos bem como especialistas financeiros levam à aprovação da seguinte resolução: Se eu estou disposto a realizar a ideia, os outros vão respeitar a decisão e colaboram. Desde que a decisão é-me finalmente transmitida pela agência e porque eu sou a agência, eu aceito a comissão para desenvolver a minha ideia. A partir dessa altura, tudo corre sem dificuldade. Eu tomo decisões em nome da agência e sirvo como minha própria equipa, pelo menos até à fase de preparação começar, depois da qual nada mais pode ser feito sem ajuda dos outros.”¹⁰³

Tobia Bezzola é da opinião que este sistema organizacional, em que todos os departamentos, cargos e funções estão reunidos numa só pessoa, foi inspirado pelo modelo de “teatro individual” que Szeemann criou na juventude (durante os anos 50), como alternativa ao teatro de grupo.¹⁰⁴ No entanto, o responsável pela Agência aponta uma fonte mais espiritual, ao comparar o seu funcionamento, enquanto organismo, e a sua aura, à vida do eremita Simeão – O Estilita, que apenas “ (...) através da sua

¹⁰¹ SZEEMANN, Harald, HEINRICH, Nathalie – *op.cit.*, p.15. Tradução livre

¹⁰² DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.83. Tradução livre.

¹⁰³ Excerto do texto do catalogo da exposição “Máquinas celibatárias”(1975). Apud SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.280. Tradução livre.

¹⁰⁴ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, pp.27 e 63.

existência isolada tornou-se um prestador de serviços aos olhos dos outros, que queriam beneficiar da sua existência – como um serviço”¹⁰⁵.

“Da visão ao prego”, o segundo lema da Agência, de carácter mais pragmático, resume muito bem o seu trabalho, na medida em que Szeemann era responsável por “tudo desde a conceptualização do projecto até pendurar as obras”¹⁰⁶. Em várias entrevistas o curador dá ênfase à importância da visão, enquanto característica subjectiva, sem a qual a exposição torna-se apenas num “puzzle de nomes”¹⁰⁷. A selecção das peças a expor é feita segundo critérios subjectivos, intuitivos e emocionais, e a exposição um meio para mostrar “(...) não verbalmente que há algo mais por trás do que vemos – outras dimensões que nos podem ajudar a compreender o que estamos a fazer neste planeta”¹⁰⁸.

A acção da Agência passa então, a incidir na realização de exposições temáticas com forte marca autoral. Tendo em consideração a enorme provisão de exposições a nível internacional, as propostas da Agência procuravam apresentar algo novo.¹⁰⁹ As exposições temáticas foram escolhidas em detrimento das retrospectivas, uma vez que os custos envolvidos nestas últimas podiam ser cobertos pelas próprias instituições a que eram apresentadas as propostas. A partir de então, Szeemann concebeu exposições temáticas que iam ao encontro da produção e da ética dos meios artísticos, dando continuidade ao que tinha iniciado na Kunsthalle. Tobia Bezzola chega mesmo a afirmar que “O universo inteiro [de Szeemann] foi concebido em Berna: se olhares para toda a história de programação na Kunsthalle Bern, é difícil encontrar uma única coisa que ele tenha feito mais tarde que não tivesse já sido apresentada numa forma essencial, mas mais pequena e introdutória, numa exposição em Berna. As coisas simplesmente tornaram-se maiores, mais importantes e mais dispendiosas”¹¹⁰.

¹⁰⁵ SZEEMANN, Harald – **Museum der Obsessionen**. Berlin: Merve, 1981, p.128. Texto traduzido e publicado in SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, pp.370-379. Tradução livre.

¹⁰⁶ SZEEMANN, Harald – Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.88. Tradução livre.

¹⁰⁷ SZEEMANN, Harald – Art and the Global Theater – A conversation with Harald Szeemann (entrevista de Jens Hoffmann). *Flash Art*, Vol. XXXIV, n.21 (Julho-Setembro 2001), p.58. Tradução livre.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.58. Tradução livre.

¹⁰⁹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.88

¹¹⁰ *Ibidem*, p.60. Tradução livre.

Quando recebeu um convite da cidade de Colónia para organizar uma exposição na Kunstverein, Szeemann decidiu que esta seria uma continuação da sua última aventura em Berna, mas desta vez com artistas diferentes e numa outra perspectiva. Através de “Happening and Fluxus” (1970) (Anexo 2, Figs.1-4) o curador suíço aproveitou para fundamentar historicamente o tema da Anti-Forma, desenvolvido na Kunsthalle de Berna, um ano antes. Como o próprio confessa “Sempre acreditei que com *When Attitudes Become Form* transgredi um pouco a história, visto haver bastantes acções que estavam anunciadas pelo que se chama *happening* ou pelo *Fluxus*, e também pela violência no uso dos materiais, pela arte dos accionistas vienenses. E dado a Colónia ser o lugar onde estavam activos Beuys, Vostell, etc... optei por realizar uma história desses três movimentos (...)”¹¹¹. Para tal, Szeemann concebeu juntamente com Vostell uma estrutura dividida em três partes (Anexo 2, Fig.4)¹¹²: uma de documentação, realizada com a colaboração do colecionador Hans Sohm; outra em que a cada artista era atribuído um espaço de acção livre; e ainda, três dias de festival. O acesso à Kunstverein era feito pela “Flux Toilet” de George Maciunas e Robert Watts. No seu interior, a primeira grande sala foi dividida ao meio por uma parede de documentos, seleccionados da extensa colecção de Sohm, reunindo convites, *flyers* e outros materiais referentes a *happenings* e eventos (da sua emergência - 1959 até 1970). Pela sua natureza efémera, esta foi a maneira encontrada de tratar estas acções. Em cada um dos lados, foram contruídas duas fileiras de espaços mais pequenos, onde os artistas se exprimiam livremente. Uma outra grande sala era ocupada por uma série de “environments” de diversos artistas: Wolf Vostell, Robert Watts, Dick Higgins, Allan Kaprow, entre outros. A juntar-se a tudo isto houve um concerto Fluxus de Vautier, George Brecht, entre outros, para além, de uma série de *happenings* dentro e fora do museu, de artistas como Voltell, Higgins, Kaprow, Vautier, e os accionistas vienenses Gunter Brus, Otto Mühl, Herman Nitsch. Estes últimos, na sua primeira aparição em contexto institucional, causaram um enorme escândalo, mas fizeram com que esta exposição não se transformasse numa reunião de veteranos.¹¹³

¹¹¹ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. *Kalías: Revista de Arte*. N.º 8 (1992), p.59. Tradução livre.

¹¹² Através do plano de exposição desenhado por Vostell, conseguimos facilmente reconstituir esta mostra.

¹¹³ SZEEMANN, Harald – Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, pp.89-90

Nas palavras de Szeemann: “O corpo do artista foi vector de energia e o seu espírito dirigiu-o,”¹¹⁴ mostrando uma arte interessada na “intensidade da experiência sem perda de energia”¹¹⁵. Mais do que uma exposição, o que o curador pretendia propor era um modelo de acção, no qual a intervenção do público teria um papel preponderante, participação que infelizmente não se veio a verificar, segundo o curador devido ao desgaste daquela geração de pioneiros do *happening*.

2.2. A Agência ao serviço de um *Museu das Obsessões*

Depois da experiência de Colónia, Szeemann estava convicto de que a arte era “a soma de realizações individuais”.¹¹⁶ E é neste contexto, após a Documenta 5, que o curador concebe o “Museu das Obsessões”. A partir de então, o trabalho da “Agência” passou a estar orientando para possíveis visualizações deste “lugar espiritual”, deste “campo de energia flutuante”¹¹⁷, cuja primeira manifestação ocorre em 1974, no apartamento do curador, em Berna, sob o título “Grossvater: Ein Pionier wie wir” (“Avô: Um pioneiro como nós”) (1974), a qual será analisada detalhadamente no ponto 3.

Esta espécie de museu imaginário é definida pelo seu criador (“Eu inventei este museu que existe apenas na minha cabeça (...)”¹¹⁸, “Para funcionar não necessita de dinheiro, não necessita patrocinadores, está em mim e sou eu (...)”¹¹⁹), como um lugar onde um conjunto dinâmico de especulações, sustentadas em diversas fontes, lutam por visualização, a qual se concretiza quando uma obsessão segue uma certa direcção, que é perceptível aos outros.¹²⁰

¹¹⁴ SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann Entretien par Jean-Pierre Bordaz. In LOISY, Jean de, ed. lit., MARQUET, Françoise, ed. lit., “Hors Limites l’art et la vie 1952-1994”. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne-Centre de création industrielle, 1994, p. 265. Tradução livre.

¹¹⁵ MÜLLER, Hans-Joachim - **Harald Szeemann: exhibition maker**. Trad. Leila Kais. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.18. Tradução livre.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.31. Tradução livre.

¹¹⁷ SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149. Tradução livre.

¹¹⁸ SZEEMANN, Harald – Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.92. Tradução livre.

¹¹⁹ SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149. Tradução livre.

¹²⁰ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p. 370.

Neste conceito de museu alternativo é dissolvida a conotação negativa que a palavra “obsessão” tinha desde a idade média até ao “processo de individualização” de C. G. Jung, passando aquela a representar um “tipo positivo de energia”¹²¹. Desde sempre encarada como possessão diabólica a ser exorcizada do corpo e da mente do indivíduo por um sacerdote, a obsessão, descrita por Jung como fixação constantemente à espreita, como paragem no processo de individualização, sofre uma alteração de significado. Aos olhos do curador suíço, esta era uma unidade de energia pré-freudiana, sem a qual não havia criação.¹²²

Vários são os textos e entrevistas¹²³ em que Szeemann explana a ideia de “Museu das Obsessões”, partindo das suas bases teóricas, passando pela sua definição e descrição do processo de “funcionamento” que culmina numa possível visualização, fragmentária porque formulada num dado momento espaço-temporal.

Segundo os seus relatos, o nome “Museu das obsessões” surgiu numa segunda-feira de Páscoa, em Loreo perto de Chioggia. Porém, a referência ao ano difere de texto para texto, variando entre 1973 e 1974. Através destes textos, posteriormente reunidos na publicação “Museum der Obsessionen” (1981), sabemos ainda que esta “revelação” (“O Museu das Obsessões sempre existiu, obviamente, mesmo antes daquela segunda-feira de Páscoa (...)”¹²⁴) ocorre enquanto o curador reflectia sobre a então recentemente terminada Documenta 5 (que decorreu entre 20/06 e 08/10 de 1972), e sobretudo, sobre uma possível continuação das “Mitologias Individuais” que tinha desenvolvido em Kassel¹²⁵. Deste modo assumimos a Páscoa

¹²¹ SZEEMANN, Harald – Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.93. Tradução livre.

¹²² SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149.

¹²³ Cf. SZEEMANN, Harald – De Duchamp au Musée des Obsessions. *L’Arc: Revue Trimestrielle* (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L’Arc, N. 59 (1974), pp.80-85 ; SZEEMANN, Harald – Il Museo delle Obsessions. In *Art actuel: Skira annuel*, Genève: Editions Skira et Cosmopress, N.º75, (1975), pp.150-152; SZEEMANN, Harald – *Harald Szeemann et son Musée des Obsessions* (entrevista de Catherine Millet). In *Art Press*. Paris: Art Press, N.º 89 (Novembro 1984), pp.42-45; SZEEMANN, Harald - Museo delle ossessioni. In *Lotus international: rivista trimestrale di architettura*. Milano : Electa, N.º 53 (1987), pp.6-9 ; SZEEMANN, Harald – Le Musée des Obsessions et le Bureau du Travail d’accueil spirituel. In *Les Cahiers du Musée National d’Art Modern (Paris)*. Hors Série (1989), pp.62-64.

¹²⁴ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.375. Tradução livre.

¹²⁵ SZEEMANN, Harald – Museum of Obsessions: Proposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., *Museums by artists*. Toronto: Art Metropole, 1983, p. 277.

de 1973, como a data para a origem do Museu das Obsessões, tal como aparece no catálogo de todas as exposições¹²⁶, editado em 2007.

Em “When Attitudes Become Form”, podemos encontrar as raízes das “Mitologias Individuais” que viriam a dominar a Documenta. Procurando chegar ao âmago da criação artística, para estar o mais próximo possível das coisas e do que elas expressavam, Szeemann sabia que tinha de entrar em intenso contacto com a energia dos artistas. Como o próprio constata, este método, que o mesmo considera um “não-método”, visto ser de natureza empírica, ia de encontro ao desgaste que se fazia sentir nas instituições, e à incapacidade destas em possuir um qualquer significado.¹²⁷ É através desta experiência que descobre o poder do impulso criativo, e passa a querer ver as coisas em termos de criação individual, o que o leva a lidar com, as por ele designadas, “Mitologias Individuais”.

Para conhecermos a origem deste termo, temos de recuar até 1963, à Kunsthalle de Berna, mais precisamente à exposição da obra do artista marginal Etienne-Martin. Szeemann vê este artista como o criador da sua própria mitologia, desenvolvendo a sua obra longe da cena artística contemporânea. No catálogo da exposição, o curador escreve: “A força por trás deste acto de mestria e criatividade, a força da mão deste escultor, é guiada por um sensível, apurado, egocêntrico, modo de pensamento em símbolos e analogias extraídas da riqueza abundante da sua própria experiência. Esta mitologia Martiniana é em si mesma uma obra de arte concebida, um mundo próprio, no qual o criado e o ainda a ser criado, experiência e sofrimento, elementos sensoriais e conceptuais estão combinados numa série de novos padrões, em formações cada vez mais ricas, e assim, trazidas para a fruição escultórica”¹²⁸. Este conceito aplicado, numa primeira fase, a Etienne-Martin é alargado a todos os indivíduos que através de um *perpetuum mobile* recriam continuamente o seu próprio mundo.¹²⁹ Daí o teórico Bazon Brock ter afirmado que o conceito e o termo “Mitologias Individuais” foram criados por Szeemann, numa busca por evocar o universo subjectivo de cada artista, em vez de uma visão objectiva da realidade.¹³⁰ Ou

¹²⁶ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, pp. 8 e 732.

¹²⁷ SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann (entrevista de Bernard Blistène). *Galleries Magazine*. Paris. N.º41 (Fevrier – Mars 1991), p. 108.

¹²⁸ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p. 93. Tradução livre.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 373,

¹³⁰ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.147.

seja, as Mitologias Individuais tentavam dar à Documenta a dimensão de um espaço metafísico, no qual cada artista expunha os signos e sinais, que exprimiam o seu mundo pessoal.¹³¹

Segundo a definição de “Mitologia Individual” de Dieter Bachmann, citada e aplicada pelo curador nos seus textos, esta é o “cenário intelecto-espiritual no qual um indivíduo define signos, símbolos e sinais, ou seja o mundo para si”¹³². Esta designação é portanto ilimitada, abrangendo uma infinidade de expressões individuais, que em termos de aparência exterior não apresentam qualquer denominador comum. Contudo são parte integrante daquilo que para Szeemann é a história da arte, ou seja a “história de intenções intensas”.

O conceito de “Mitologias individuais” serviu, deste modo, para traçar uma “história de intenções intensas” como alternativa à história dos estilos. Aos critérios formais junta-se o interesse pela “identidade perceptível da intenção e expressão”¹³³, e procede-se à dissolução das categorias, acção para a qual Joseph Beuys contribuiu. Deste modo, é dada preferência à intenção em relação aos valores tradicionais. Szeemann pretendia que se olhasse para os artistas conceptuais, estruturalistas e representantes do realismo, como construtores de mitologias individuais, alegando que todo o verdadeiro artista o era.¹³⁴

Assim, aquilo que Szeemann considerava empirismo pode ser encarado como uma nova teoria estética, que pretendia quebrar a linearidade dos argumentos dos historiadores.

As “Mitologias Individuais” e as “obsessões” são indissociáveis. Enquanto as primeiras são linguagens de símbolos, as segundas são energias intensas que actuam por trás destas linguagens, maturando-as. Estas são as obsessões secundárias ou reflectidas (as dos artistas), uma vez que pressupõem uma exploração oficial do seu valor.¹³⁵ Além destas há um vasto campo de obsessões primárias, cuja informação só pode vir das obsessões reflectidas, as quais as admiram mas não conseguem encontrar

¹³¹ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.32.

¹³² *Ibidem*, p.375. Tradução livre.

¹³³ *Ibidem*, p. 318. Tradução livre.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 318

¹³⁵ SZEEMANN, Harald - De Duchamp au Musée des Obsessions. *L'Arc: Revue Trimestrielle* (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L'Arc, N. 59 (1974), p.80

um caminho até elas.¹³⁶ O obsessivo primário não pensa na sobrevivência através de imagens, estas são para ele apenas expressões de energia e nunca simbólicas.¹³⁷ Tal como o curador constata, aquela “Era também a época em que os artistas procuravam excluir a fronteira entre, digamos, a arte “psicótica” e a arte “arte”. Ao contrário do artista “psicótico”, o artista “artista” controla a sua produção para uma sobrevivência (...)”¹³⁸.

Szeemann encarou, a partir de então, o projecto pessoal do Museu das Obsessões, como um objectivo de vida. Todos os seus projectos curatoriais partiam dele e chegavam a ele, através de parciais visualizações. Como o próprio elucida “(...) tudo o que faço faz parte dele e todas as exposições são só uma aproximação, mas nunca chegará a converter-se num museu real.”¹³⁹. Noutra ocasião acrescenta: “(...) é devido e a partir da obsessão que cheguei a ideias de exposições, que já seriam fragmentos de um futuro Museu das Obsessões, embora fossem totalmente autónomas”¹⁴⁰. Ao ligar a “obsessão” ao “museu”, este último deixa de ser visto como o palco ambíguo dos anos 60, e passa a ser o lugar onde se preserva o que é frágil (enquanto criação do homem), onde é possível testar novas relações e “(...) dar a conhecer os impulsos e as forças motriz da criação”¹⁴¹.

O Museu das Obsessões toma o partido das emoções, e através dele Szeemann procura libertar a expressão subjectiva da forte carga informativa que a acompanhava. A arte era cada vez mais comentada e menos experienciada, segundo o curador, e é contra isso que ele pretende lutar.

Entre 1974 e 1976, Harald Szeemann desenvolve duas propostas de exposição, com vista à criação de um protótipo do Museu das Obsessões, infelizmente nunca concretizadas. Cada uma delas apresenta uma abordagem ao Museu das Obsessões, as

¹³⁶ *Ibidem*, p.81.

¹³⁷ SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Porposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., *Museums by artists*. Toronto: Art Metropole, 1983, p. 276

¹³⁸ Harald Szeemann et son Musée des Obsessions (Entrevista de Catherine Milet). *Art Press*. N.º 86 (Nov. 1984), p.44. Tradução livre.

¹³⁹ SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149. Tradução livre.

¹⁴⁰ SZEEMANN, Harald – De Duchamp au Musée des Obsessions. In *L’Arc: Revue Trimestrielle* (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L’Arc, N. 59 (1974), p.81. Tradução livre.

¹⁴¹ *Ibidem*, p.80. Tradução livre.

quais temos conhecimento através de textos que apresentam reflexões e possíveis estruturas dos projectos.¹⁴²

A primeira proposta realizada para a Academia de Arte em Berlim, reunia uma selecção muito subjectiva de objectos, que se pretendia exemplificativa daquela idealização. Constituída por várias secções, abrangia uma parte de apresentação dos conceitos, e uma outra, onde através de possíveis visualizações de obsessões de natureza distinta, era transmitida a ideia de infinidade daquele campo energético, no espaço e no tempo. Uma verdadeira demonstração de uma história de intensões intensas. Numeradas de um a oito faziam parte desta estrutura as seguintes secções: “1. A beleza da conservação e destruição (Desiderio); 2. Tentativas para recuperar uma criatividade pura e livre no século XX (Breton, Dubuffet); 3. A diferença entre obsessões primárias e secundárias (reflectidas) (Anton Müller e Duchamp); 4. A dimensão da obsessão como um elemento pictórico (Boltanski, Annette Messenger); 5. A Obsessão por coleccionar como uma base para a actividade de fazer pintura (Erro); 6. A obsessão do coleccionador, a sua identidade (O coleccionador de guilhotinas em Paris que se decapitou no aniversário da morte de Marie Antoinette com a “sua” (dela) guilhotina); 7. Pequenos museus de obsessões primárias em ligação com os quatro elementos: Fogo - Documentação sobre piromaníacos; Água - Construções de barcos incomuns e divindades da água; Ar - Construtores anónimos de máquinas voadoras em comparação com as pseudo-obsessões do Panamarenko; Terra - Obsessões sexuais (ritual dos masoquistas, sadistas e travestis, com referência a Kraft Ebing, Molinier e outros exemplos anónimos), Obsessões por circuitos fechados (máquinas celibatárias, máquinas de suicídio), Obsessões da memória (o museu do melodista); 8. Obsessões sociais: A compulsão pela beleza (visualização por meio de exemplos de cirurgia estética), A obsessão pela morte e sobrevivência (material da sociedade para prolongamento da vida por congelamento), A obsessão pela raça (exemplos anónimos do gueto preto em Detroit), A obsessão por poder (Ghenghis Khan), A obsessão por paz (apóstolo da paz Dätwyler), A obsessão pelo espírito e

¹⁴² Cf. SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Proposal for an exhibition at the Academy of Art in Berlin. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983, pp. 271-273; SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Porposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983, pp. 275-281.

pelo sol (São Francisco de Assis).”¹⁴³ Quanto às formas de apresentação, estas moldar-se-iam de acordo com as exigências da obsessão formulada, nascendo um museu dentro do museu.¹⁴⁴

Apesar deste projecto nunca ter sido concretizado, muitas das obsessões aqui enunciadas foram materializadas noutras exposições. Podemos apontar como exemplos: a obsessão do coleccionismo e a identidade do coleccionador, bem como, a compulsão pela beleza, que foram aprofundadas na exposição “Grossvater: Ein Pionier wie wir” (“Avô: Um pioneiro como nós”), 1974; obsessões por circuitos fechados, puderam ser visualizadas em “Junggesellenmaschinen” (“As Máquinas Celibatárias”), 1975; “Monte Verità: Berg der Wahrheit” (“Monte Verità: Montanha da Verdade”), 1978, o monte das utopias, abordou entre outras, a obsessão pelo espírito e pelo sol. Estas mostras mais ou menos intimistas, de maiores ou menores dimensões, faziam parte do Museu das Obsessões, e provavam que este “(...)pode ser, dependendo do lugar e das circunstâncias locais, apresentado num formato amplo ou restrito.”¹⁴⁵

Entre 74 e 76, o curador tinha orientado a sua prática curatorial para a pesquisa das obsessões, e as experiências daí decorrentes influenciaram a proposta projectada para a Documenta 6, referimo-nos às mostras: “Avô: Um pioneiro como nós”, 1974 (Anexo 3, Figs.5-132); “Guy Haloff”, 1974; “As Máquinas Celibatárias”, 1975 (Anexo 2, Figs.7-8); e a então em processo de concepção “Monte Verità: Montanha da Verdade”, 1978 (Anexo 2: Figs.9-11), na qual Szeemann trabalhou durante quatro anos. Pela sua importância, acho conveniente, descrever de um modo muito sucinto estas mostras, que num todo, conceptual e expositivo, exprimem novas potencialidades da exposição como meio de expressão.

“Avô: Um pioneiro como nós” deu a conhecer o avô do curador através da colecção de objectos que aquele tinha reunido ao longo da vida; um ano depois “As Máquinas Celibatárias” reflectiam sobre o “(...) funcionamento do espírito, [o] modelo de pensar e viver”¹⁴⁶ do artista (o obsessivo secundário), constituindo-se, de certo modo como “(...) a visualização do circuito fechado, do *perpetuum mobile*, do

¹⁴³ SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Proposal for an exhibition at the Academy of Art in Berlin. In BRONSON, A. A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983, pp. 272-273. Tradução livre.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 273.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 272. Tradução livre.

¹⁴⁶ SZEEMANN, Harald, HEINRICH, Nathalie – *op.cit.*, p.27. Tradução livre.

artista (...)”¹⁴⁷, combinando obras de arte, objectos e a reconstituição¹⁴⁸ das máquinas descritas por Jarry, Roussel e Kafka. Num espírito de continuidade da secção de Mitologias Individuais, da Documenta 5, a obra de “Guy Haloff”, marcada por imagens simbólicas e místicas, foi apresentada no Palazzo della Permanente, em Milão. Um salto arriscado é dado com “Monte Verità”, a qual já não se tratava de uma mostra sobre a acumulação de obsessões individuais mas sobre uma utopia, uma sociedade ideal, que nunca existiu.¹⁴⁹ Por volta de 1900, este território em Ascona, no sul da Suíça, atraiu muitos dos representantes das maiores utopias, os quais pretendiam realizar nesse local, que consideravam ser uma paisagem matriarcal, as suas utopias ao sol. Anarquistas (Mikhail Bakunin, Errico Malatesta, James Guillaume), teosofistas, movimento da reforma da vida, artistas do Der Blaue Reiter, Bauhaus, revolucionários do novo movimento de dança (Rudolf Laban, Mary Wigman), e mais tarde, El Lissitzky, Hans Arp, Julius Bissier, Ben Nicholson, Richard Lindner, Daniel Spoerri, Erik Dietmann,¹⁵⁰ habitaram aquele lugar, onde as suas ideias subversivas podiam ser expressas.¹⁵¹ Esta complexa exposição não procurava apenas documentar um mundo, mas criá-lo¹⁵², uma vez que esta sociedade ideal foi mostrada como se realmente tivesse existido, reunindo-se no total mais de 2000 obras de arte, documentos, objectos, modelos, etc.¹⁵³

Com o objectivo de ser uma resposta à Documenta 5 (“depois da Documenta 5, como poderia ser uma Documenta 6?”¹⁵⁴) com base nas experiências anteriormente citadas, cujos denominadores comuns são a obsessão, a mania e a paixão, e aprofundando a primeira proposta (de 1974), Szeemann projectou uma Documenta como um museu das obsessões, o qual seria organizado em áreas de experiência que

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.25. Tradução livre.

¹⁴⁸ Em “De Duchamp au Musée des Obsessions”, Szeemann faz referência a Carelman como ao autor de tais reconstituições. Penso que se trate de Jacques Carelman, conhecido pelo seu *Catalogue d'objets introuvables* (1969) e que esteve associado ao Collège de Pataphysique, o que de certa forma o liga a Jarry. Cf. SZEEMANN, Harald – De Duchamp au Musée des Obsessions. In *L'Arc: Revue Trimestrielle* (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L'Arc, N. 59 (1974), p.83.

¹⁴⁹ SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Porposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., *Museums by artists*. Toronto: Art Metropole, 1983, p.277.

¹⁵⁰ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.93

¹⁵¹ SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann (entrevista de Bernard Blistène). *Galleries Magazine*. Paris. N.º41 (Fevrier – Mars 1991), p.108.

¹⁵² SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.93

¹⁵³ SZEEMANN, Harald, HEINRICH, Nathalie – *op.cit.*, p.25

¹⁵⁴ SZEEMANN, Harald - Museum of Obsessions: Porposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., *Museums by artists*. Toronto: Art Metropole, 1983, p.275. Tradução livre.

se espalhariam pela Neue Galerie, Friedricianum, o Orangerie e os parques em frente do Friedricianum e o Auepark. Da estrutura projectada faziam parte três secções. Uma “Historia da Arte de Intenções Intensas” seria a primeira e ocuparia a Neue Galerie com obras, desde o Renascimento até à contemporaneidade, possuidoras de um conteúdo extremamente obsessivo e utópico (exemplos apresentados: pinturas e máquinas de Leonardo da Vinci, obras dos primeiros tempos de Nicolas Poussin, pinturas de Desiderio Monsù e Théodore Géricault, a primeira obra de expressionismo abstracto de Pollock, reconstruções do leito de morte de Malevich e do estúdio de Mondrian). A “História da recepção da obsessão artística”, funcionaria como um prelúdio ao protótipo do Museu das Obsessões, com referências ao “Musée de l’Art Brut” de Dubuffet e ao coleccionador de guilhotinas, anteriormente referido. Esta secção culminaria no “protótipo do Museu das Obsessões de uma Natureza Primária” sistematizado de acordo com os quatro elementos. Na ideia do curador, este museu assemelhar-se-ia no seu aspecto exterior, ao “Teatro das Memórias”¹⁵⁵ do veneziano Giulio Camillo (1480-1544), permitindo ao espectador assistir ao funcionamento do museu, ou seja, permanecer no palco a presenciar a transformação da obsessão primária numa obsessão secundária, que acontecesse no auditório, experienciando desta forma a sublimação da energia.¹⁵⁶ A última parte, a “Possível Exposição” apresentaria uma selecção de informação sobre as fronteiras da arte contemporânea, que conduzem a reflexões sobre a obsessão, ou seja: as diversas linguagens corporais, a busca pela identidade, os museus pessoais, além de muitas outras manifestações.¹⁵⁷

A história desta “Agência”, as mudanças conceptuais, estruturais e metodológicas de que foi alvo, a par da constante e progressiva redefinição do trabalho “Ausstellungsmacher”, podem ser traçados através de um conjunto de

¹⁵⁵ O modelo de teatro em madeira, criado por Giulio Camillo, era baseado num teatro vitruviano, no entanto, aqui o espectador observava a plateia a partir do palco. No auditório escalonado encontrava-se uma série de imagens alegóricas e textos, que podiam ser combinados de infinitas formas. Este teatro era na verdade uma construção da memória representando a ordem da verdade eterna e descrevendo as várias fases da criação. Uma carta escrita por Viglius a Erasmus conta o seguinte: “Ele [Giulio Camillo] pretende que todas as coisas que a mente humana possa conceber e que nós não podemos ver com o olho corpóreo, depois de serem agrupadas por meditação diligente possam ser expressas por certos símbolos tangíveis, de tal modo, que o espectador possa imediatamente ver com os seus olhos tudo o que caso contrário está escondido nas profundezas da mente humana. E é por causa deste olhar físico que ele chama a isso de teatro.” Cf. YATES, Frances A. – **The Art of Memory**. London: Pimlico, 2001, p.137. Tradução livre.

¹⁵⁶ SZEEMANN, Harald – Museum of Obsessions: Proposal for a future Documenta. In BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., Museums by artists. Toronto: Art Metropole, 1983, p.280.

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp.280-281.

carimbos (Anexo 2, Fig.12). Estes carimbos de borracha começaram a ser feitos em 1970, eram semelhantes aos então feitos pelos artistas Fluxus e serviam para identificar todo o tipo de documentação da Agência. O seu uso transformou-se numa imagem de marca, nunca abandonada. Graças a esta prática a “Agência” nunca deixou de ser falada, mesmo quando, a partir de 1981, Szeemann ocupou o cargo de curador independente permanente na Kunsthaus Zürich.

Capítulo 3. *Grossvater: Ein Pionier wie Wir* (1974)

3.1. *Grossvater* ou a anti-documenta

“Grand-Père ou l’anti-documenta” é o título de um artigo publicado em Maio de 1974 na revista *L’Art Vivant*, sobre a exposição “Grossvater – Ein Pionier wie Wir” (“Avô: Um pioneiro como nós”), e que encerra em si a intenção do curador.

Após a grande Documenta 5 (Kassel, 1972), Szeemann sentiu a necessidade de repensar o papel de “ausstellungsmacher”. Concebida como um evento de 100 dias, a Documenta 5 punha termo ao “museu de 100 dias” idealizado por Arnold Bode¹⁵⁸, ao qual, com algumas variações, as anteriores edições se tinham mantido fiéis.

Em torno do complexo tema “Questionar a Realidade – Imagem dos Mundos de Hoje”¹⁵⁹, reuniram-se trabalhos da autoria de artistas como Richard Serra, Paul Thek, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Marcel Broodthaers, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg, Ben Vautier, Jasper Johns, Rebecca Horn, entre muitos outros.¹⁶⁰ Os artistas mostraram não só trabalhos de pintura e escultura mas também instalações, performances, *happenings* e eventos que duraram os 100 dias. Obras de arte conviviam com objectos não artísticos e na continuidade de exposições como “Happening & Fluxus” foi também aqui dada bastante importância à documentação.

O Museum Fridericianum e a Neue Galerie foram o palco do questionamento da sociedade como um todo, colocando-se em confronto a imagem, a realidade e a arte. Da sua estrutura faziam parte três secções temáticas: a realidade da imagem, a realidade “do que é retratado”, e a identidade ou não identidade da imagem e “do que é retratado”. A primeira privilegiava a autonomia do conteúdo, a imagem enquanto realidade em si mesma e sem, ou com muito pouca, relação com qualquer outra realidade. Neste sentido integrava: o realismo social, a publicidade, o *kitsch*, a arte da fotografia, a ficção científica, a banda desenhada, a propaganda política, a iconografia social. A segunda secção dizia respeito às imagens que se reportam directamente ou

¹⁵⁸ Fundador da Documenta de Kassel.

¹⁵⁹ Cf. SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catalogo). Kassel: Verlag documenta, 1972. Tradução livre.

¹⁶⁰ DERIEUX, Florence, ed. lit. – *op.cit.*, pp. 91-129

indirectamente ao real, constituindo-se como instrumentos e procedimentos no modo de lidar com uma dada realidade. Abrangia assim, o hiper-realismo, a fotografia documental, o Accionismo (arte e teatro de rua, Maio 1968), as mitologias individuais, o auto-retrato, a arte psicadélica, a pornografia. A terceira e última, tratava, por um lado, a identidade ou antecipação desta, como a reflectida nos desenhos de crianças, doentes mentais e obcecados, ou a identidade desejada dos artistas; e por outro lado, a não-identidade, que inclui toda a visão que afirma uma percepção descontínua da imagem: os métodos de Oldenburg e Magritte, a arte conceptual, a pintura naïf, arte enquanto atitude, “Arte = Vida”.

Para Szeemann, a experiência da realização da Documenta oscilou entre o entusiasmo resultante das grandes possibilidades oferecidas e a frustração de uma série de obrigações que o afastavam do essencial. Nas suas palavras, “A *Documenta 5*, representando o aspecto público do nosso trabalho, foi do ponto de vista subjectivo pouco satisfatório, porque o profundo desejo de mudança devia-se submeter à lei da formulação”¹⁶¹.

“Depois da excessivamente pública *documenta 5* [cerca de 220,000 visitantes], somente o oposto [parecia] possível”¹⁶². Szeemann desejava utilizar de forma diferente as “massas de energia” que se dissolvem em conversas, reuniões, viagens e detalhes de organização, passando a direccioná-las para a sua “própria obsessão e o que a alimenta, o que significa experimentar unicamente o subjectivo como uma necessidade”¹⁶³.

O momento que se seguia parecia ser de ruptura, de transição, no qual o curador reflectia sobre uma possível mudança de direcção, que iria culminar na exposição “Avô: um pioneiro como nós”. Como reacção à Documenta, a qual tinha questionado a sociedade como um todo, o curador concebe uma mostra centrada na dimensão pessoal e subjectiva, dando início a um novo tipo de exposição¹⁶⁴, que veio a desenvolver nas mostras subsequentes, como em “As máquinas celibatárias” (1975),

¹⁶¹ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 43. Tradução livre.

¹⁶² SZEEMANN, Harald – *Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann*. Berlin: Merve Verlag, 1981, pp.112-113. Tradução livre.

¹⁶³ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 43. Tradução livre.

¹⁶⁴ “Bem, em 73 fiz coisas, ajudei o Harloff a fazer a sua exposição em Milão, mas o novo tipo de exposições foi aquela sobre o avô!”. Cf. SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L’Échoppe, 1995, p.24

“Monte Verità” (1978), “O desejo da obra de arte total” (1983) e mais tarde, “Suíça Visionária”(1991), “Áustria numa rede de rosas” (1996) e “Bélgica Visionária” (2005). Szeemann expõe a questão do seguinte modo, “(...) depois da documenta 5 tive a impressão que se continuasse a organizar retrospectivas e a difundir o trabalho de artistas que eu já tinha exposto, não viveria mais uma aventura. Depois de ter passado o que Facteur Cheval chamou de equinócio da vida – os famosos 44 anos – eu queria fazer outra coisa, em vez de exposições que se sucediam umas às outras. Naturalmente quis ficar fiel à minha vocação e tinha de encontrar um tipo de actividade que os outros não tinham, e isso levou-me a fazer aquilo que faço. Foi um desafio, não sabia se os temas a que me propunha podiam-me alimentar materialmente e espiritualmente durante anos”¹⁶⁵. O curador queria aventurar-se por novos campos, explorar o seu *medium* de forma distinta, colocando-o “ao serviço de coisas que não têm importância imediata”¹⁶⁶, e defendendo uma teoria de harmonia subjectiva em que “a exposição beneficia os outros se a fizer minha, meio de expressão experienciado pessoalmente”¹⁶⁷. “Abria-se” assim, o Museu das Obsessões, com uma exposição como representação do íntimo.

Aquele pareceu-lhe o momento certo para conceber uma exposição dedicada ao seu avô, a ser apresentada no seu apartamento em Berna, de onde se preparava para sair. Depois da morte dos seus avós, em 1971, Szeemann guardou tudo o que o fazia recordá-los, a fim de um dia o revelar em público (“O meu avô morreu em 1971, aos 98 anos, e eu estava em Kassel, para avançar na Documenta. Disse ao meu irmão que ele devia guardar tudo porque eu queria fazer alguma coisa daquilo, com aquela herança, e tentei de facto fazê-lo de alguma forma, esta foi justamente a fase embrionária da exposição, a máquina celibatária, que já não se consegue equipar facilmente com quadros valiosos e todo este mecanismo que não perde energia, que de certa maneira através do ciclo fechado do movimento perpétuo pode vencer a morte.”¹⁶⁸). Esta era uma ideia antiga, como o próprio conta: “O seu [do avô] apartamento no número 8 da Ryffligässchen era um modelo de alojamento

¹⁶⁵ Harald Szeemann et son Musée des Obsessions (Entrevista de Catherine Milet). *Art Press*. N.º 86 (Nov. 1984), p.42. Tradução livre.

¹⁶⁶SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra – *op.cit.*, p.59. Tradução livre.

¹⁶⁷SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.370. Tradução livre.

¹⁶⁸ SZEEMANN, Harald – *Gespräch mit Harald Szeemann: Harald Szeemann, über das Einmanntheater, documenta 5 und folgende Projekte* (entrevista de Felicia Herrschaft) [online]. 29 Februar 2004 [Consultado em 06-10-2010]. Tradução livre. Disponível em WWW.<URL: <http://www.fehe.org/index.php?id=237>

superlotado (...)”¹⁶⁹, “Na minha juventude achei esta casa digna de ser visitada, como testemunho de uma história, de um estilo de vida (...)”¹⁷⁰, “Enquanto o avô ainda era vivo, eu já desejava expor o seu apartamento, tal e qual.”¹⁷¹,

O apartamento que Szeemann então deixava, onde tinha vivido com a sua mulher Françoise Paule Bonnefoy (n. 1934) e os seus dois filhos Jérôme Patrice (n.1959) e Valerie Claude (n.1964), ia passar a ser alugado por Toni Gerber¹⁷² para aí instalar a sua galeria de arte: Galerie Toni Gerber. Naquele momento, o galerista e colecionador mudava-se do número 23 da Gerechtigkeitsgasse, para o 3º andar do número 74, onde até então tinha residido o curador. Este era o prédio do famoso “Café du Commerce”, ponto de encontro de artistas, galeristas e directores de museus, ao longo das décadas de 50 a 80.

Reuniam-se assim as condições para apresentar esta exposição, que dificilmente funcionaria num outro espaço institucional. Nas palavras de Szeemann: “É um feliz acaso que seja o Toni Gerber a ficar com o meu apartamento e que festeje com esta exposição do centenário do meu avô os 10 anos da galeria. Andei com o espólio do meu avô “às costas”, nos últimos dois anos por três casas para, finalmente, expô-lo com o Toni Gerber na minha última casa em Berna: uma homenagem daquele que veio para Berna, daquele que agora a deixa”¹⁷³, para se mudar para Civitanova

¹⁶⁹ SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p. Tradução livre.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

¹⁷¹ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.44. Tradução livre.

¹⁷² Toni Gerber (1932-2010), galerista e colecionador de arte bernense. Foi professor de História e Alemão no Ensino Secundário. Abriu a sua primeira galeria em Berna em 1964 na Nydeggestalden 24, expondo obras de Rupprecht Geiger, Nesch Rolf, Guidi Virgilio, Lucio Fontana e Antonio Calderara. Quatro anos mais tarde muda-se para a Gerechtigkeitsgasse 23 e em 1974, vai para o n.º.74 da mesma rua, onde permanece até 1984. Naquele mesmo ano abre uma galeria em Zurique que dura quatro meses. Intervio de forma acentuada na cena artística Suíça nas décadas de 70 e 80, promovendo jovens artistas suíços. A partir de 1972 viaja regularmente para a Ásia (Índia, Nepal, Afeganistão), sem, no entanto, nunca abandonar definitivamente a sua cidade natal. Doou a sua coleção ao Kunstmuseum Bern. Ao longo da sua vida reuniu obras de diversos artistas, tais como: Franz Egger, Dieter Roth, James Lee Byars, Höckelmann Anthony, Raetz Markus, Sigmar Polke, Buthe Michael, Schnyder Jean-Frédéric, Schnider Albrecht, Sandoz Claude, Mosbacher Alois, Franz Wanner. A sua coleção incluía igualmente documentação diversa (textos, cartas e estudos). Cf. HELFENSTEIN, Josef, SCHENKER, Christoph – **Die sammlung Toni Gerber im Kunstmuseum Bern**. Bern: Kunstmuseum, 1986; Galerist und Kunstsammler Toni Gerber gestorben. Berner Zeitung. [online] 19-01-2010. [Consultado em 23-06-2019] Disponível em WWW:<URL:http://www.bernerzeitung.ch/region/bern/Galerist-und-Kunstsammler-Toni-Gerber-gestorben/story/12212861; Berner Kunstsammler Toni Gerber gestorben. News.ch [online] 19-01-2010 [Consultado em 23-06-2019] Disponível em WWW:<URL:http://www.news.ch/Berner+Kunstsammler+Toni+Gerber+gestorben/424355/detail.htm

¹⁷³ SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p.

Marche, Itália. Era precisamente assim que a exposição era anunciada no convite “zum zehnjährigen bestehen der galerie toni gerber die ausstellung eines hundertjährigen *Grossvater - ein Pionier wie wir*” (para o décimo aniversário da galerie toni gerber a exposição de um centenário *Grossvater - ein Pionier wie wir*) Anexo 3, Figs.1-2).

O sentimento que tinha em relação à instituição oficial, ao vê-la como contexto limitador, castrador e opressor, que outrora impulsionara a sua saída da Kunsthalle, ressurgiu com a Documenta 5. Apesar do apartamento em questão vir a ser uma galeria de arte (“Fiz isso no meu apartamento em Berna, mas fez parte do dia de inauguração de uma galeria”¹⁷⁴), era um lugar simbólico, e possuía ainda uma forte carga pessoal, de espaço privado, que seria reforçada pelos objectos expostos. Não era visto como espaço neutro, mas sim como elemento integrante. O lugar escolhido e o modo de exposição eram, portanto, dois factores preponderantes para conseguir evocar a presença do avô, tal como pretendia. O contexto museológico, pela sua natureza, nunca lhe permitiria alcançar esse propósito, pois o processo de recontextualização a que os objectos seriam submetidos, cumprindo novas funções, e o modo de classificação normativo de que seriam alvo, destruiriam a sua carga emocional. Szeemann queria fugir a isso, queria reagir à tendência de classificação que domina a prática dos museus. Os pertences dos avós não eram para ser vistos como simples objectos, documentos históricos, mas enquanto sinais de uma existência, que reunidos transmitiam uma energia particular. O curador expõe esta questão nos seguintes termos: “A minha tarefa consistia na reconstituição de uma existência, sem pressão, sem urgência e num contexto que era ao mesmo tempo familiar e adequado, meio secreto, meio público, após a inauguração”¹⁷⁵.

Grossvater - ein Pionier wie wir (16 de Fevereiro a 20 de Abril de 1974) era constituída por três secções que ocupavam grande parte do apartamento (hall de entrada, escadas, corredor, uma das casas-de-banho e dois quartos) e mostravam vários aspectos da vida, personalidade e riqueza interior daquele homem: um pioneiro do penteado. (Anexo 3, Figs.3-4)

¹⁷⁴ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L’Échoppe, 1995, p.24. Tradução livre.

¹⁷⁵ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 45. Tradução livre.

Etienne Szeemann, *maître coiffeur*, húngaro de nascença (nasceu em Diosd, a 15 de Julho de 1873 e morreu em Berna, em 1971) mudou-se para Berna em 1904 com a sua família, depois de conhecer a vida de muitas outras cidades. A única mala que os acompanhou foi o objecto escolhido para abrir a exposição.

A primeira secção foi construída em torno desta mala, que simbolizava um dos momentos chave da sua história de vida, a mudança de Inglaterra para a Suíça. A bagagem tinha sido despachada em Londres, por comboio, e duas etiquetas ainda coladas testemunhavam o caminho percorrido: “1. Southern Railway: London (Victoria) To 2884 Bern-Hbf (Bern) VIA Calais-Laon-Delle-Grenchen-Nord; 2. Registered: Via Calais Train 1284”¹⁷⁶. (Anexo 3, Figs.5 e 7)

Sobre a mala aberta, no interior da qual se guardavam uma série de escritos, provavelmente a correspondência¹⁷⁷ e as memórias do avô, foi pendurado um porta tampas, vestígio da cozinha da avó, disposto de modo a que cada gancho simbolizasse um período das suas vidas (Anexo 3, Figs.5-8). Para tal, foi seleccionada documentação iconográfica e escrita que cobrisse todas as etapas relevantes. Às fotografias juntavam-se excertos das memórias do avô (existiam quatro versões, no total), cuja primeira versão foi escrita por ele aos 89 anos de idade, tendo visto aos 95 o relato dos seus tempos de viajante publicado no “Coiffeurmeister-Zeitung”¹⁷⁸. O curador pretendia construir uma “árvore genealógica”, como o próprio afirma em diversos textos, acabando por “escrever” uma biografia que a partir do *hall* de entrada do apartamento se estendeu pelas paredes do corredor, entradas e passagens.

Com raízes no Império Austro-Húngaro, para as quais nos remetem um conjunto de gravuras e fotografias (Anexo 3, Figs.14-16 e 18-19) e, a infância e juventude do avô, foram marcadas pela família, pelo trabalho e incessante busca pelo conhecimento, não só de um ofício mas do mundo, através das inúmeras viagens que empreendeu (“(...) *uma pessoa precisa de mudança e eu dou-me bem com as mudanças.*”¹⁷⁹). Na composição feita em torno do porta tampas podia-se ver: o

¹⁷⁶ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁷⁷ Uma série de cartas de Etienne Szeemann estavam guardadas na Fabbrica Rosa juntamente com o restante material da exposição.

¹⁷⁸ Schwiezer Coiffeurmeister-Zeitung, Jornal Suíço dos Mestres Cabeleiros, de periodicidade semanal.

¹⁷⁹ Juntamente com a documentação da exposição, encontravam-se várias páginas com excerto das Memórias de Etienne Szeemann, seleccionadas por Harald Szeemann. Farei referência a eles nas

Brasão de Armas da Família Szeemann (Anexo 3, Fig.10), que nos reporta para as suas origens; fotografias da sua mãe, com quem teve sempre uma relação muito próxima, mesmo à distância (“*Tínhamos um pai muito rígido, mas por outro lado uma mãe muito carinhosa. A nossa aldeia, Diosd, contava 400 habitantes, uma aldeia de camponeses muito pobre. O meu pai queria que eu fosse camponês, mas eu não queria. Por causa disso, o meu pai enfureceu-se de tal forma que me bateu até eu não me poder mexer. A minha mãe chorou, levou-me para a cama e rodeou-me de cuidados. Daí para a frente não mais suportei o meu pai.*”¹⁸⁰), imagens da sua casa natal, da Igreja de Diosd; depoimentos dos anos de aprendizagem em Budapest, para onde foi aos 10 anos de idade, trabalhando primeiro como ajudante de empregado de mesa (1883-1885) e depois como aprendiz de cabeleireiro (1885-1887); recordações dos anos de viagem pelos Balcãs (1889-1891), onde trabalhou em diversos lugares como: Targu Lapus (Roménia), Cluj-Napoca (Roménia), Sibiu (Roménia), Bucareste (Roménia), Simeonovgrad (Bulgária), Turquia, Salónica (Grécia), Xanthi (Grécia), Tirana (Albânia) (“*Quando já tinha as coisas todas prontas, disse à minha mãe para onde ia, para os Balcãs. A minha mãe disse-me, se vais para os Balcãs nunca mais te vejo, olha que os Balcãs têm muito má reputação (...).*”¹⁸¹), a sua experiência como oficial¹⁸² (1891-1896) em salões de Budapeste, Karlsbad (“*Em Karlsbad tornei-me novamente barbeiro. (...) eu não estava interessado em dinheiro, uma vez que queria conhecer cidades e raparigas diferentes.*”¹⁸³) e Viena, onde chegou a trabalhar uma média de 14 horas por dia¹⁸⁴.

As fotografias do casal Etienne e Leontine, dos filhos e familiares, bem como as memórias escritas mostram uma história de vida cheia de conquistas pessoais e profissionais. Sessenta e nove anos de vida em comum, foram celebrados e eternizados em diversas fotografias expostas, destacando-se as referentes ao casamento, bodas de ouro, diamante e ferro (Anexo 3, Fig.11-12). O livro de trabalho (Arbeit Buch), mantido por Etienne, permitiu reconstituir juntamente com o material

restantes notas de rodapé do seguinte modo: SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

¹⁸⁰ SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p. Tradução livre.

¹⁸¹ SZEEMANN, Etienne – *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

¹⁸² Era comum em alguns ofícios, depois de terminada a aprendizagem, ir-se trabalhar sob orientação de um mestre ou patrão.

¹⁸³ SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁸⁴ Horário de funcionamento: Seg-Sex 7-21h, sáb 7 23:30h, Dom. 7-16h, posteriormente devido à intervenção do Sindicato, Dom. 7-12h, depois o domingo livre. Cf. SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

fotográfico, as passagens pelos diversos salões da Europa (Anexo 3, Fig.13). A estes documentos, juntam-se ainda os diplomas e distinções internacionais que lhe foram atribuídas, em parte expostas ao longo do corredor.(Anexo 3, Figs.23-24)

O ano de 1896 em Viena foi marcante, pois se por um lado, Etienne aprendera a fazer a ondulação Marcel, que lhe permitiu ganhar muito dinheiro e alcançar progressivamente o estatuto de artista (*“Em Viena já tinham ouvido falar da ondulação, mas ninguém a tinha visto, era tudo feito com rolos. Havia a moda dos caracóis e o meu mestre e dois senhores trouxeram um jovem [Marcel Grateau] de Paris para lhes ensinar a técnica da ondulação. (...) Tirei a chave da fechadura e espreitei pelo buraco.”*¹⁸⁵ (...)) *“levou-me meses a fio, mas deixou de ser frustrante e pouco a pouco comecei a dominar como se fazia o trabalho, (...). Passaram outros dois meses até estar perfeitamente seguro de mim.”*¹⁸⁶), por outro, conheceu a rapariga com quem se veio a casar seis anos mais tarde, Leontine-Hwesta (1881-1971) (*“num Domingo de descanso, o dono da pensão onde eu estava convidou-me para ir passear para o Prater. Juntamente com a família Hwesta, fui ao estabelecimento 3 Nelken e foi aí que conheci a minha mulher. Ainda andava na escola, mas era uma rapariga muito bonita, gostei dela assim que a vi, e mal consegui esperar pelo próximo Domingo para poder voltar a ver o meu querido amor. Combinámos então onde nos podíamos encontrar, aprendi com ela rapidamente a língua alemã e os pais dela também gostaram de mim...”*¹⁸⁷; *“falava muito com o meu amor sobre casamento, mas eu queria ir para Paris ou Londres, no entanto ela estava ainda à guarda dos pais, escrevíamo-nos frequentemente...”*¹⁸⁸). Ao longo destes anos, entre o primeiro encontro até à concretização do casamento, em Londres (*“eu ia todas as manhãs ao Hyde Park, um dia ia uma jovem à minha frente, parecia-se muito com o meu amor, pensei de imediato que era ela, aproximei-me e olhei-a de frente, não era ela, fui para casa e enviei um telegrama, vem querida, casamos aqui em Londres (...)”*¹⁸⁹), momento documentado por uma fotografia emoldurada, Etienne continuou a viajar. Trabalhou em Munique, visitou os castelos de Ludwig II, passou por Garmisch-Partenkirchen, Nuremberga, Ulm, Estugarda,

¹⁸⁵ SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁸⁶ SZEEMANN, *Ibidem.*, s/p. Tradução livre.

¹⁸⁷ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁸⁸ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – *Ibidem.* Tradução livre.

¹⁸⁹ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – *Ibidem.* Tradução livre.

Heidelberg, Frankfurt, Hamburgo, Helgoland, Copenhaga, Wiesbaden, Berlim; em 1898 conheceu a Suíça (Basileia, Liesthal, Aarau, Olten, Berna), foi a pé de Basileia para Berna, com uma bengala e de mochila à costas, trabalhou durante um ano e três meses na Christoffergasse, e depois ficou mais dez dias só para conhecer a região, lugar onde se viria a estabelecer com a sua família em 1904 (*“Todos os dias partia dali para um passeio, sempre numa direcção diferente, até que pude dizer que conhecia bem a região e que me sentia parte do espaço. A Suíça é um país bonito e ficou-me sempre na cabeça. (...) Dinheiro tinha ainda bastante, e fiz um depósito bancário aqui em Berna e ali o deixei, pois tinha a firme intenção de voltar...”*¹⁹⁰). Aos 26 anos de idade recebeu, em Londres, ordens para integrar o contingente militar nos hussardos de Honved¹⁹¹, tendo sido dispensado mais cedo devido ao seu estatuto de “sustento da família”¹⁹²; dezoito anos mais tarde, em plena 1ª Guerra Mundial, como comprova o documento de identificação da vida militar exposto na parede, já em Berna e cumprindo a legislação Suíça, apresentou-se ao serviço militar, recebeu instrução e ficou alistado na “Landsturm”¹⁹³ (Anexo 3, Fig.9). Nos anos em que esteve em Paris, operou no Salon Guyard, no Hotel “Continental” e na Avenida da Ópera (1898); e mais tarde, em 1900, trabalhou ao serviço de E. Constantin para a Exposição Universal. É a esta época que Etienne atribui a origem do seu “Ondulateur Perfect Szeemann” (*“À noite ia à boulevard Sebastopol, havia normalmente muita gente, as novidades atraem sempre, e o nosso ofício exige sempre novidade. A estreia do polaco prometia bastante, ele tinha ferramentas especiais de metal. (...) comprei duas dessas ferramentas e observei que desta forma ele conseguia fazer a ondulação Marcel, mas à medida que penteava o cabelo, era apenas espirais, e eu fiz mais tarde*

¹⁹⁰ SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

¹⁹¹ “O Honved era o exército da metade húngara do Império Austro-Húngaro. Diferente do exército comum, recrutado dentro do império, e do Landwehr, nas terras de língua alemã, o Honved, foi criado em 1867 para satisfazer as exigências húngaras quanto a uma identidade militar distinta dentro do império, e continha um número desproporcional de unidades de cavalaria, uma das quais compostas pelos hussardos.” Cf. KEEGAN, John – **História Ilustrada da Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Ediouro, 4ª edição, 2005.

¹⁹² SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁹³ Força de reserva de efectivos militares. Terceira fileira a ser convocada e a constituir unidades auxiliares em tempo de guerra.

um Ondulateur Perfect Szeemann. Era mesmo bom, tinha sido o polaco a dar-me a ideia.”¹⁹⁴).

Com o nascimento dos filhos impôs-se a necessidade de assentar. Etienne encarava a situação do seguinte modo “*quando é assim [se é pai de família] não se pode correr o mundo, a família obriga-nos a ficar num sítio, senão a família sofre, quando o patriarca não está presente para tomar decisões*”¹⁹⁵, “*Viajei muito pelo mundo, mas Berna foi a cidade que mais me agradou (...)*”¹⁹⁶, “*(...) quero tornar-me sedentário na Suíça, Berna é o meu objectivo*”¹⁹⁷. E assim foi. A família estabeleceu-se em Berna, o negócio foi progredindo, tiveram salões de senhor e senhora na Falkenplatz, na Christoffelgasse, na Bundesgasse, na Hirschengraben. Em 1930, na Spitalgasse 40, os seus dois filhos, Etienne Ernst (pai de Harald Szeemann) e Arpad, abriram “Szeemann Fils”, mantendo igualmente as restantes sucursais. Os dois foram por diversas vezes fotografados, podendo-se conhecer as suas diferentes fases de crescimento até à idade adulta (Anexo 3, Fig.17), registada, entre outras ocasiões, nos salões do pai. Estes espaços foram fotografados, não só o interior como o exterior, encerrados e em funcionamento, podendo-se pressentir a sua dinâmica, com Etienne a supervisionar os funcionários e Leontine atrás do balcão da zona de perfumaria (Anexo 3, Figs.24-37). A par das fotografias, foram igualmente reunidos e expostos os materiais promocionais dos salões, que divulgavam os seus diversos serviços e produtos (Anexo3, Figs.43-44). Toda esta documentação encontra-se maioritariamente exposta no corredor do apartamento, ao qual se acede por umas escadas, a partir do *hall* de entrada (Anexo 3, Figs.18-19 e 24). Ainda neste espaço inicial, numa das paredes, junto às escadas, é pendurada a imagem da bandeira suíça construída pelo avô, com veludo e cabelos brancos, ruivos e pretos, dos seus clientes, a qual tinha sido montada sobre um espelho com a inscrição “Trybol – “Erstes Kräutermundwasser der Welt”¹⁹⁸ (marca suíça). Esta peça surge aqui como símbolo do momento de atribuição de cidadania suíça a Etienne (1919),¹⁹⁹ que aos 89 anos de

¹⁹⁴ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

¹⁹⁵ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – *Ibidem*. Tradução livre.

¹⁹⁶ SZEEMANN, Etienne – Memórias, s/p. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

¹⁹⁷ *Ibidem*, s/p.

¹⁹⁸ “Trybol, O primeiro elixir do mundo à base de ervas”. Tradução livre.

¹⁹⁹ SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p.

idade escreveu: “... *Aprende a sofrer sem te queixares, isto é o resumo da vida de um rapaz húngaro que acima de tudo tinha pela Suíça: Amor.*”²⁰⁰ (Anexo 3, Figs.20-22)

Esta secção aprofunda ainda dois traços muito específicos da forte personalidade do avô, são eles, a sua relação com o dinheiro e o gosto pelo coleccionismo. O material que remete para estas duas particularidades, preenche o restante espaço disponível, nas paredes e tecto da zona das escadas e corredor.

Dezenas de acções da “Huelva Copper & Sulphur Mines” e de cédulas de emergência formam como que um papel de parede que cobre parte do corredor (Anexo 3, Figs.38-40). Harald Szeemann diz que o avô nunca soube servir-se correctamente do seu dinheiro, exemplo disso, são os três metros de papel acumulado que já não possuíam qualquer valor, apesar da soma que atingiam.

O seu apartamento era também “habitado” por uma série de personagens históricas que admirava, as quais foram igualmente evocadas nas suas memórias (Anexo 3, Fig.38). Ao longo do tempo foi coleccionando gravuras que retratavam Napolão, Guillaume Tell, Luís II, Bertha Suttner, Montgomery, Kennedy, Richard Wagner, Mozart, Beethoven, Schubert, Johann e Richard Strauss. Aqui é revelada uma pequena parte do que foi acumulado por este coleccionador inveterado, como o classifica o curador e neto. A par do seu amor pela profissão, a sua paixão pelo coleccionismo torna-se evidente nas secções seguintes.

Para concluir este núcleo foram reunidas declarações dos representantes de quatro gerações da família. A carga pessoal e íntima de todos os objectos é novamente reforçada pela declaração do irmão de Harald, que diz: “Acho que o Avô teria tido um enorme prazer na exposição, mas duvido que, em vida, tivesse posto todo este material à disposição”²⁰¹. (Anexo 3, Fig.42)

Toda a documentação referida parece ter sido exposta nas mesmas condições em que estivera na casa dos avós do curador. Com isto queremos dizer que as fotografias e gravuras que vemos emolduradas, estariam provavelmente penduradas no seu apartamento, já outras, que não possuem qualquer protecção, assim como outro tipo de documentos, estariam talvez guardadas. Estas últimas, foram simplesmente afixadas na parede, frequentemente, com recurso a pioneses, tal como, o foram os

²⁰⁰ SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

²⁰¹ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.55. Tradução livre.

materiais promocionais e os excertos da biografia do avô. As passagens foram seleccionadas pelo curador, dactilografadas em folhas brancas e expostas sem qualquer aparato (Anexo 3, Figs.5 e 14). Na ausência de qualquer tipo de legenda identificativa, estas breves passagens, relacionavam a documentação e objectos com o avô, em diferentes momentos da sua vida. Podemos mesmo dizer, que de certo modo, os trechos autobiográficos conferiam vida a todo aquele vasto conjunto de pertences.

A esta primeira parte, marcadamente documental, segue-se uma outra, a segunda secção, em que foi criado um ambiente com os móveis e objectos do antigo apartamento do avô. É a partir daqui que se nota, de um modo mais evidente, o forte interesse do curador em explorar uma nova forma de apresentação que lhe permitisse alcançar uma outra dimensão. O visitante ao circular pelas salas não só passaria a saber quem tinha sido Etienne Szeemann, mas mais do que isso esperaria encontrá-lo, na realidade, a qualquer instante.²⁰²

Para tal, não só contribuíram o conhecimento e a imagem que o neto tinha do seu avô, mas também, a memória que guardou, do seu espaço privado, enquanto objecto.

A partir de imagens mentais ou recordações imagéticas é então criado um espaço de carácter marcadamente individual. Ao centro as duas camas vienenses com as mesas de cabeceira adossadas, dividem o espaço (Anexo 3, Figs.46, 49 e 50). Do lado das janelas, encostada a uma das paredes, vemos a secretária de rodinhas, sobre a qual, foram colocados um candeeiro e um rádio (Anexo 3, Figs.51-52). À sua esquerda uma peanha de canto com livros e à direita sobre um módulo de gavetas, uma máquina de escrever parcialmente tapada por um pano. À frente um pequeno banco, modelo usado nos salões, como o demonstram várias fotografias. Na parede oposta encontra-se um armário fechado, semelhante a um outro, que foi deixado aberto como que por acaso (Anexo 3, Figs.45, 46, 50). Entre a secretária e o armário está uma mesa redonda iluminada por um candeeiro de tecto (Anexo 3, Fig.51). A simulação de vida, de espaço habitado, é mais uma vez feita, com recurso aos objectos espalhados em cima da mesa, que nos dão a sensação, que uma qualquer actividade foi momentaneamente interrompida. Um espelho entre as duas janelas, encimado por um relógio de parede, reflecte o outro lado do quarto. Ali juntaram-se,

num dos cantos, a máquina de costura e o tocador (Anexo 3, Figs.47-48). Na mesma linha, o armário aberto, anteriormente referido, mostra roupas e acessórios da avó, com os quais a vemos em algumas das fotografias, na secção de documentação (Anexo 3, Figs.45, 53-56). Na parede adjacente, uma robusta cómoda, suporta um armário de vidrinhos onde estão guardados objectos preciosos, “desde bugigangas cinzeladas em marfim até um leitão em massa pão, comprado num mercado de cebolas, antes da guerra”²⁰³. Uma pequena prateleira com livros é ainda colocada na área entre o armário e a cómoda. (Anexo 3, Figs.53, 56-57)

Completam este espaço uma série de gravuras e serigrafias que o avô tinha reunido ao longo dos tempos. O curador optou por as agrupar tematicamente e em afinidade com os móveis, não seguindo a sua organização original, na qual a “acumulação de aquisições se transformou, ao longo dos anos, numa verdadeira tapeçaria”²⁰⁴. Deste modo, todo o imaginário religioso foi colocado por cima da cabeceira do leito nupcial, numa composição em forma de pequeno retábulo (Anexo 3, Fig.46). Etienne era um homem muito religioso, nas suas memórias, encontramos várias passagens que o confirmam, como esta que mostra a sua relação com o divino: “... *Deus sempre me protegeu, e eu nunca esqueci Deus, nos momentos de maior dificuldade chamo sempre por Ele. O Senhor está sempre comigo e Ele sempre me ouviu. Muitas pessoas, quando as coisas não vão bem, dão-se por vencidas e ficam na expectativa do que vai acontecer sem tomar nenhuma acção, a isso chama-se desalento, e isso não convém a um homem. O homem deve ser um lutador. Isso é divino – fardos, canseiras, coragem e força, não devemos recuar perante nada, nas maiores dificuldades teremos sempre a ajuda de Deus.*”²⁰⁵ Os retratos de jovens raparigas e as cenas de costumes foram dispostos sobre a máquina de costura, enquanto que as imagens de rosto de mulheres maduras, foram colocadas à volta do espelho oval (Anexo3, Figs.47-48). Em torno da vitrina de preciosidades e da cómoda que a suporta, podem ser vistas uma série de pinturas e gravuras de pequeno e médio formato, representando glaciares, castelos, lagos, quedas de água, as quais foram dispostas em relação directa com um retrato do pai do curador, formando como

²⁰³ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.46. Tradução livre.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.46. Tradução livre.

²⁰⁵ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

que uma “máquina celibatária familiar”²⁰⁶ (Anexo 3, Figs.53, 56-57). Os desenhos e gravuras de viagens e povos estrangeiros foram pendurados por cima da secretária, e as cenas de equitação ladeiam o relógio de parede. (Anexo 3, Figs.51-52)

Ligada a esta sala, através de um vão rasgado numa das paredes, há uma outra, de menores dimensões, onde foi instalada a terceira e última secção da exposição. (Anexo 3, Figs.49, 82, 83)

Ao centro, uma lareira em pedra é coroada por um grandioso espelho, que reflecte a imagem de um busto com o penteado “La Frégate”, do tempo de Marie-Antoinette (Anexo 3, Figs.58-60).²⁰⁷ A parede foi forrada com números especiais de revistas de moda dos anos 20 e 30, prática que foi repetida, no lado direito da sala, na zona recuada da parede que sucede a lareira, mas desta vez, usando páginas de “La Coiffure Française” de cerca de 1890-1900 (Anexo 3, Figs.58, 59, 62). Aí foi também instalado um móvel de gavetas, sobre o qual se juntaram uma série de livros do ofício, acompanhados por duas cabeças-modelo, que nos remetem para uma das especialidades do avô, a criação de perucas (Anexo 3, Figs.61, 62, 64-66). Este móvel, com a aparência de um arquivador de desenhos, apesar de bem integrado no núcleo, não parece ter pertencido ao avô, como nos sugere uma carta de Toni Gerber para Harald Szeemann, com data de 27.9.73, e na qual se acertavam pormenores da exposição (Anexo 3, Fig.141).²⁰⁸ Nesta era referido que os dois arquivadores e o sofá de couro da Galeria deveriam ser, se possível, incorporados na exposição. Por falta de outra alternativa, essa era a solução proposta pelo galerista. Naquele momento faziam-se as mudanças do antigo para o novo espaço, e acertavam-se questões, como o pagamento da renda. Não possuímos indicações de onde foram guardados o sofá e o outro arquivador, o que é certo, é que apenas um dos móveis surge no espaço de exposição. Possivelmente, os dois quartos da casa que não foram usados, serviram para guardar o equipamento, material e documentação da galeria.

Centrada com o referido móvel arquivador, a imagem promocional de uma loção para cabelos lisos, com o slogan “Triumph der Schönheit” (“Triunfo da

²⁰⁶ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.56. Tradução livre.

²⁰⁷ Famoso penteado criado por Léonard Autier a pedido da rainha Maria Antonieta, para homenagear o navio de guerra francês “La Belle Poule” vitorioso na batalha contra o inglês “Arethuse” em 1778.

²⁰⁸ GERBER, Toni – Carta endereçada a Harald Szeemann em que são tratadas questões de produção da exposição “Avô: Um pioneiro como nós”. 27-09-1973. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

Beleza”), dá origem ao nome da secção: “O seu contributo para o triunfo da Beleza”²⁰⁹. (Anexo 3, Fig.62-63)

Naquele canto recriava-se um ambiente de trabalho, de estudo e pesquisa ao serviço da beleza. Minuciosos desenhos de penteados históricos vistos de diversos ângulos, fotografias de outros tantos realizados pelo avô, gravuras de estatuária de personagens históricas (Cleópatra), da mitologia grega (Tália) e romana (Victória, Diana, *Venere Vincitrice*²¹⁰) cobriam toda uma parede, no topo da qual se lia numa grande faixa “Hairdresser” (Anexo 3, Fig.67). Reuniam-se assim, num mesmo plano diferentes ideais de beleza. Ao lado, uma estante carregada de objectos de natureza diversa, na qual em lugar de destaque, vemos um retrato de Marcel, que possuía a seguinte legenda “L’Illustre créateur de l’Ondulation qui porte son nom”, a ele juntam-se não só exemplares do “Veritable Fer Ondulateur Marcel”, mas também a criação de Etienne “Szeemann’s Ondulateur Perfect”, de que tanto se orgulhava (Anexo 3, Figs.68-73). Nas suas memórias podemos ler “*Fiz um ondulator de cabelo e vendi-o em Inglaterra, França e Áustria, e vendi até mesmo para os EUA ... eu tinha a patente suíça, alemã e austríaca ...[desde 1912]*”²¹¹. Além destes equipamentos e modelos, juntaram-se algumas impressões de “La Coiffure Française Illustrée”. A prateleira de baixo era coberta por acessórios, adereços, equipamentos diversos, todos eles relacionados com a arte do cabelo; enquanto que a de cima mostrava gravuras publicadas na “La Mode Illustrée” e no “Le moniteur de la Mode” (Anexo 3, Figs.68, 71, 76-78). À frente destas foram colocadas cinco pequenas placas pretas de plástico, usadas nos salões de Etienne para anunciar, em várias línguas, os serviços de que dispunham e os idiomas falados: “Manucure”, “Massage facial”, “Gesichts massage”, “English spoken”, “On parle français” (Anexo 3, Figs.68,79-81). Esta secção é acompanhada, tal como a primeira, por excertos da autobiografia do avô, personalizando de certa forma todos estes objectos. Para representar a especialidade do avô, os penteados para senhora, como nos diz o material promocional (“Etienne Szeemann – Coiffeur du premier ordre pour Dames. Spécialité: postiches invisibles. Ondulation – Brosserie – Parfumerie”), é exposta ainda uma cadeira de

²⁰⁹ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.47. Tradução livre.

²¹⁰ Vénus vitoriosa.

²¹¹ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

cabeleireiro e um aparelho de onda permanente (c.1925-29), criação conjunta de Etienne pai e filho, como aperfeiçoamento de um modelo anterior (Anexo 3, Figs.84-86). Na sua biografia, o mestre cabeleireiro conta: “*Londres 1902-1904 - Muitas vezes ficávamos uma hora a mais na loja e jogávamos às cartas. Foi numa dessas vezes que surgiu a ideia da permanente, mas foi Nessler que a aperfeiçoou, tendo depois viajado para a América.*”²¹²; e relata a sua primeira permanente do seguinte modo: “*Eu tinha uma cliente, a baronesa Korff, que era russa e cujo marido era adido na Alemanha. (...) Ela foi a minha primeira cliente de permanente. Comecei o trabalho às oito horas da manhã; foi um trabalho duro; para desatar os tubos nos quais os rolos tinham sido enrolados, tive que empregar todas as minhas forças. Quando anoiteceu, as minhas mãos sangravam, mas o trabalho ainda não estava completo. (...) Só às quatro da manhã do dia seguinte é que a minha primeira permanente ficou terminada. Quando a baronesa viu que a permanente tinha sido bem sucedida e que o cabelo frisado se mantinha mesmo após ser lavado, não conseguia caber em si de contente (...). Sem hesitar, pagou o preço de 1000 francos suíços. Não tardou a chegar um pedido de Paris recomendado pela baronesa e de seguida mais alguns. Contudo, apenas realizei seis permanentes ao preço de 1000 francos com este aparelho, porque a pele dos meus dedos começou a cair devido ao trabalho duro.*”²¹³

Os apontamentos de Harald Szeemann mostram que o curador fez uma cuidada pesquisa sobre o assunto, reunindo excertos de uma publicação²¹⁴ dedicada ao mestre cabeleireiro alemão Karl Ludwig Nessler (1872-1951), na qual o nome do seu avô é referido por diversas vezes. Daí podemos citar uma passagem que diz respeito ao primeiro aparelho de onda permanente criado por Etienne: “*Os senhores Willi Hartmann e Etienne Szeemann encontravam-se muitas vezes com Nessler para discutirem aspectos das suas invenções. Os três experimentavam com cabelos nas suas horas vagas... Etienne Szeemann descobriu um aparelho de ondulação de acordo com o princípio do aquecimento interno com varas pré-aquecidas e tornou-se mais tarde um conhecido cabeleireiro em Berna*”²¹⁵.

Ao lado do aparelho de onda permanente foi montado um pequeno laboratório, formado por uma mesa com equipamento usado pelo avô nas suas experiências

²¹² SZEEMANN, Etienne – Memórias, s/p. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

²¹³ SZEEMANN, Etienne – *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

²¹⁴ LEHMBERG, Hans Lehmborg – **Karl Ludwig Nessler: Die Lebensgeschichte eines Friseurs und Erfinders**. Neustadt/Schwarzwald: Kadus-Werk, Kegel, 1954.

²¹⁵ SZEEMANN, Etienne – Memórias, s/p. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

químicas e alguns dos seus resultados, através de material promocional dos produtos criados (Anexo 3, Figs.87-89). Na parede e estante adjacente foram ainda afixados documentos relacionados com as suas invenções na área do cabelo e produtos de beleza, como: o “Ondulateur Perfekt” (modo de emprego), o “Vira – Peigne pour teindre les cheveux”, receitas de tintas para coloração de cabelos (preto, castanho, acaju e louro) e tabela de cores, o creme “Darling”, a loção “Portugal”, o “Oleum Vitae”, a “Eau de Quinine Tonique – Higiène de la Tête” e o colorante capilar “Beloxyd” (folheto promocional e registo da marca), pelo qual recebeu o prémio de Química da Universidade.(Anexo 3, Figs.87-117)

A seguir a este pequeno laboratório foi composta uma área dedicada aos cortes de barba e cabelo da clientela masculina, serviços em que Etienne era igualmente exímio (*“Ele entrou um pouco hesitante, convidei-o a sentar-se, dei-lhe o melhor tratamento para homens e cortei-lhe o bigode verdadeiramente à inglesa. Olhou-se ao espelho e disse, ‘Sinto-me muito bem, vou voltar e vou recomendá-lo aos meus amigos...’. Nesse mesmo dia tivemos muito que fazer durante todo o dia...”*²¹⁶) (Anexo 3, Figs.118-122). Aí juntaram-se, para além, dos habituais utensílios e equipamentos adequados a essa prática, uma caixa de maquilhagem, cabeleiras, gravuras de homens mascarados, retiradas de “La Coiffure Française Illustrée” e alguns retratos. Este segundo conjunto de objectos pretendia mostrar as ligações de Etienne com actores e cantores de Ópera, para quem trabalhou algum tempo, como comprovam os seus relatos: *“Um dia entrou a actriz Buschbek e disse, senhor Szeemann, estamos a representar a peça Tosca, e pensámos no teatro se o senhor estaria interessado em fazer-nos os penteados necessários. Naturalmente concordei, eles vinham então já caracterizados pela cidade fora, e entravam no meu estabelecimento, nunca tinha visto tantos espectadores na Christoffelgasse e esse foi o melhor reclame que alguma vez tive (...)”*²¹⁷.

Para terminar, ainda nesta sala, foram expostos alguns objectos da vida doméstica da avó juntamente com outros pessoais do avô (Anexo 3, Figs.124-132). Ferros de brasa, máquina de moer café, balança, serviço de chá, frascos, tachos e panelas, terrinas, turqueses, o livro de contas da família da avó com trevos de quatro

²¹⁶ *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

²¹⁷ SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça). Tradução livre.

folhas entre as páginas, alguns pares de óculos, pequenas relíquias, castiçais, figuras religiosas, jogos, brinquedos, bengalas, cachimbos, medalhas, caixinhas, leques, os velhos sabonetes “Sunlight” e as lâmpadas utilizadas após o toque de recolher durante a II Guerra Mundial... Tudo isto mostrava a vida de uma época que terminara.

Para acompanhar a mostra Harald Szeemann concebeu e projectou graficamente um jornal/folheto de exposição (Anexo 3, Figs133-136). Esta prática, em que está subjacente o abandono do modelo de catálogo convencional, remonta aos tempos da Kunsthalle. Para o curador, independentemente da forma adoptada, fosse a de jornal, arquivo ou colecção de escritos, este suporte não cumpriria uma função informativa ou didáctica, mas sim a de um instrumento em sintonia com as obras expostas, que integrasse e ampliasse as problemáticas inerentes à exposição.²¹⁸ Neste caso particular, o folheto incluía um texto da autoria do curador, uma fotografia do avô e outra da avó e a imagem de alguns dos objectos expostos. O texto apresenta Etienne Szeemann, não só como grande mestre cabeleireiro que percorreu o mundo, mas fundamentalmente, como avô do autor. Os laços familiares estão sempre presentes, contribuindo de forma surpreendente para a construção de um retrato íntimo do avô. Este texto, pelo seu forte carácter emotivo, poderia perfeitamente ter sido retirado de um qualquer caderno de memórias pessoais. Ao lê-lo é afastada qualquer ideia de análise distanciada de um personagem histórico. Reconhecemos um intencional tom afectivo, e uma profundidade, que só a intensa convivência o permite. Num outro texto, o curador afirma: “eu podia ter criado um memorial ao Beethoven em vez de ao meu avô, mas a coisa fascinante sobre o meu avô era a dimensão adicional de envolvimento pessoal (...)”²¹⁹.

3.2. Avô aos olhos do público e da crítica

Na primeira página do jornal/folheto lê-se a seguinte epígrafe: „Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription“ (“Avô: Uma exposição e um Convite para Subscrição”)²²⁰. Este “convite para subscrição” dizia respeito a uma

²¹⁸SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra – *op.cit.*, p.52. Tradução livre.

²¹⁹SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.375.

²²⁰SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p. Tradução livre.

publicação que Harald Szeemann ambicionava ver editada, onde estariam reunidas as memórias do avô. Por ocasião da exposição, é criado um cartão de subscrição que lhe permitiria fazer uma sondagem do número de interessados, e posteriormente, com esses dados prosseguir as negociações com as editoras (Anexo 3, Fig.137). No pequeno formulário é indicado um preço aproximado, e questionado o número de exemplares que cada um dos interessados pretendia adquirir. Infelizmente, esta publicação nunca se concretizou, apesar do interesse manifestado por muitos.

Na correspondência, do período da exposição e de alguns anos depois, surgem várias referências a este livro.

Antes de mais podemos mencionar uma carta de Szeemann endereçada a Hans-Rudolf Lutz, com data de 31/10/74, na qual faz uma breve introdução ao projecto do livro e diz considerar a Verlag Hans-Rudolf Lutz, a editora indicada para tal cometimento. Faz referência à estimativa de interessados que o preenchimento dos cartões de subscrição permitia e diz ter conversado com Walther König²²¹ que lhe garantira a compra de 50 exemplares. Os cálculos finais, tendo em conta 350 interessados dariam uma base de 10,000 francos suíços. A estas informações junta ainda o folheto, o cartão de subscrição e algum material de imprensa sobre a exposição.²²² (Anexo 3, Fig.147)

Dois anos mais tarde, numa carta do artista e historiador de arte Jacques Van Lenep, temos conhecimento que Szeemann lhe terá comunicado a não publicação do livro por questões financeiras. Esta informação foi dada numa carta de resposta a um pedido prévio de envio do livro, por parte do artista. Perante tal situação, e com o intuito de ajudar, Lenep toma a liberdade de relatar o sucedido a Stéphane Rona, que publicava a revista “+0”, e o qual se veio a mostrar interessado no livro. Na tipografia de Stéphane Rona, tinham sido impressos os primeiros livros do “Museu do Homem” de J. van Lenep.²²³ Nesse museu, o artista reunia uma série de personagens atípicas, artistas ignorados que se destacavam pela sua notável paixão, e os quais eram

²²¹ Editor de livros de arte e proprietário de um grupo de livrarias de arte líder na Alemanha, nomeadamente a loja-mãe na Colónia.

²²² SZEEMANN, Harald – Carta endereçada a Hans-Rudolf Lutz a apresentar o projecto do livro de memórias do seu avô. 31-10-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

²²³ LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann a solicitar o envio do livro de memórias de Etienne Szeemann. 25-02-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça); LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann com a indicação de uma editora possivelmente interessada. 10-03-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça); LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann a confirmar o interesse da editora. 26-05-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

apresentados com recurso a diferentes *mediums*. Este museu, criado em 1974, estava muito longe de ser uma instituição, era sim uma arrojada crítica aos valores estabelecidos. Dois dos personagens, por constituírem, à data, o seu trabalho mais recente, são referidos numa das cartas (10.3.76): “Pierre Bonvoisin, sculpteur de marrons” (1975) e “Ezio Bucci supporter” (1977). Curiosamente, um vídeo da performance deste último, foi seleccionado por Harald Szeemann, em 2005, para a exposição “La Belgique visionnaire”. Tendo em conta o trabalho que Lennep estava a desenvolver, torna-se evidente a razão do seu forte interesse, enquanto artista, em conhecer a vida do avô de Szeemann. Contudo, e apesar de muitos esforços a publicação nunca se concretizou. (Anexo 3, Figs.148-150)

Graças à correspondência que Szeemann guardou, é possível termos uma noção da receptividade da exposição por parte do público e da curiosidade que ela despertou (Anexo 3, Figs.138-140, 142-150). A somar a isto, possuímos ainda alguns artigos da imprensa suíça e internacional, cuja análise dá-nos a conhecer, o modo como esta mostra foi entendida e recebida após a grande Documenta 5 (Anexo 3, Figs.151-160).

O entusiasmo pela inauguração da exposição é manifestado em alguns telegramas, cujos remetentes não conseguimos identificar, mas que seriam com certeza amigos e companheiros de Szeemann (Anexo 3, Figs.138-140). De Paris chegaram as seguintes palavras, “Um pioneiro muito superior ao resto. J e J”; de Randogne, “Viva os pioneiros. Michel e Carla”; e de Amesterdão, “Boa sorte com a exposição do avô em breve. Nono edy”. Neste momento inaugural estiveram presentes, como conta o curador, “ (...) senhoras cujo cabelo o meu avô tinha arranjado mas também Sigmar Polke, Michael Buthe, Katharina Sieverding, Christian Boltanski, Mario e Mariza Merz, Udo Kier, e muitos outros artistas.”,²²⁴ aspecto que marca a natureza desta exposição. Outros manifestam curiosidade pela mostra, após o seu encerramento, como Dietrich Helms, o qual solicita o envio de um catálogo ou texto explicativo com imagens.²²⁵ O artista alemão, então professor na Hochschule für bildende Künste Hamburg (Faculdade de Belas-Artes de Hamburgo) (1965-1998) e crítico de arte no jornal Frankfurter Allgemeine Zeitung (1965-1975), diz na sua carta

²²⁴ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.380. Tradução livre.

²²⁵ HELMS, Dietrich – Carta endereçada a Harald Szeemann a solicitar o catálogo ou texto explicativo da exposição. 17-07-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

ter ouvido falar na exposição, e mostra interesse em saber mais sobre ela (Anexo 3, Fig146).

Os dois casos mais interessantes foram o de um historiador de arte e de um colecionador de arte, que apesar de forma distinta, demonstram o impacto a nível pessoal que a exposição, no caso do primeiro, e os materiais nela apresentados, no caso do segundo, teve para cada um deles. Esta ideia de cada visitante poder “penetrar diferentes níveis de identificação”²²⁶, possível através dos objectos expostos e do modo como foram mostrados, agradava o curador. Além de um lado emocional, existe uma dimensão histórica, não só do pioneiro do penteado, mas principalmente, do modo de fazer exposições.

Michael Stettler (1913-2003), arquitecto suíço, historiador de arte e primeiro director da Abegg-Stiftung (1961-1977), numa carta de 25 Fevereiro de 1974 mostra-se interessado em adquirir o livro e faz uma pequena apreciação à exposição.²²⁷ Não se trata de uma análise feita na qualidade de historiador de arte, mas enquanto admirador daquele pioneiro do penteado. Stettler diz ter ficado fascinado com a exposição e que esta lhe despertou memórias daqueles dias em que a mãe chegava a casa transformada, depois de ir ao salão do cabeleireiro Szeemann. Daquele nome que associara sempre ao luxo, passou a conhecer outros traços de personalidade que completaram a imagem que tinha dele: a apreciação pela arte, o patriotismo, a fé em Deus... (Anexo 3, Fig.142)

Outra troca de correspondência curiosa é a que encontramos entre o curador e Karl Ströher.²²⁸ Szeemann já tinha tido contacto com ele ao expor a sua colecção de arte na Kunsthalle de Berna em 1969, mas agora havia uma outra particularidade que os unia. Ströher era filho de um cabeleireiro contemporâneo de Etienne Szeemann, que tinha fundado, em 1880, uma empresa para a produção e distribuição de cabelo artificial, a Franz Ströher-Rothenkirchen²²⁹, na qual Karl chegou a trabalhar

²²⁶ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.47. Tradução livre.

²²⁷ STETTLER, Michael – Carta endereçada a Harald Szeemann em que comenta a exposição e regista-se como interessado no livro de memórias de Etienne Szeemann. 25-02-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

²²⁸ STRÖHER, Karl – Carta endereçada a Harald Szeemann a agradecer a documentação enviado sobre a exposição e a colocar algumas questões sobre ela. 26-02-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça); SZEEMANN, Harald – Carta de resposta às perguntas de Karl Ströher. 13-03-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

²²⁹ Museum für Moderne Kunst [online]. 2010. [Consultado em 12-11-2010] Disponível em WWW:<URL: <http://www.dekabank.de/db/en/company/social-responsibility/culture.jsp>; Company

juntamente com o seu irmão. Não sabemos se o colecionador chegou a ver a exposição, quando escreveu a carta, em Darmstadt, ainda não o tinha feito. Tomara apenas conhecimento do espólio de Etienne através da documentação que o curador lhe enviara. Ao vê-la, o que lhe chamou a atenção, enchendo-o mesmo de alegria, como relata, foi ter descoberto também uma afinidade de gostos. Ele e Etienne tinham escolhido o retrato da Duquesa de Devonshire, feito a partir da pintura de Gainsborough, como imagem do negócio. Em 1908, esta imagem era usado no timbre da empresa de Ströher, a qual figurava já em 1906 no material promocional do salão de Szeemann, e mais tarde no papel timbrado do salão na Bundesgasse (cerca de 1914). Mais uma vez, assiste-se a uma abordagem à exposição marcadamente pessoal, tal como acontecera com Michael Stettler. (Anexo 3, Figs.143-144)

Szeemann enviara a Ströher um pequeno artigo sobre a exposição, publicado na revista semanal alemã “Der Spiegel”. A imprensa internacional não dedicou muitas páginas a “Grossvater – Ein Pionier wie wir”. Podemos mesmo dizer que foram poucos os artigos escritos exclusivamente sobre esta mostra, para além da “Der Spiegel” e do “Die Grosse Bayerische Tageszeitung”, só a revista francesa “L’Art Vivant”, na pessoa do conservador e historiador de arte Jean Clair, lhe prestou atenção. Já na imprensa Suíça, jornais e revistas, diários e semanários, nacionais e regionais²³⁰, noticiaram a exposição.

As críticas negativas de alguns artigos foram contrabalançadas com palavras elogiosas de outros, que classificam a exposição do seguinte modo: “Uma exposição original na Galeria Toni Gerber, Berna”²³¹, “A surpreendente “Mostra do Avô” de Harald Szeemann”²³².

A Documenta 5 foi um acontecimento muito marcante, e qualquer mostra que lhe sucedesse seria sempre analisada em termos comparativos com a primeira. O evento e as inúmeras polémicas que o envolveram, as quais lhe conferiram grande popularidade, mantinham-se ainda bem presentes, principalmente na mente dos críticos. Szeemann considerou-a mesmo a Documenta mais contestada, principalmente pela imprensa alemã, que manifestou descontentamento e frustração,

Histories: Wella AG [online]. [Consultado em 12-11-2010] Disponível em WWW:<URL:http://www.fundinguniverse.com/company-histories/Wella-AG-Company-History.html

²³⁰ *Die Weltwoche, Tages-Anzeiger, Der Bund, Basler Nachrichten, Tages-Anzeiger Magazin.*

²³¹ STEFFEN, Kathrin – Szeemann “Ondulateur Perfect” schafft die schönsten Wellen.... Tages-Anzeiger. (Freitag 5 April 1974), p.21. Tradução livre

²³² *Ibidem*, p.21. Tradução livre.

pelo facto do evento não possuir um lado participativo. Já os jornais e revistas francesas encararam-na de um modo diferente, tendo compreendido bem a sua estrutura. Por outro lado, o conceito de mitologias individuais, que nessa época tinha sido objecto de fortes críticas, estava presente uma vez mais na exposição do Avô. Uma série de acusações encaravam-nas como um retorno à “L’Art pour L’Art”. Na mesma altura, como o próprio curador conta, “censuraram-me ainda o contraste que aparece entre, por um lado a fragilidade, a intimidade e por outro, a violação, a violência que requer a ênfase da sua significação social bem como na pretensão de reduzir uma aventura irracional, individual, de que damos o testemunho visual, à generalidade de um tipo de individuo, que possa amar e compreender a sociedade (mas o que é a sociedade?)”²³³. Após as grandes agitações, Szeemann afirma ter chegado à conclusão de que não respondeu com força suficiente a tais injúrias, tendo somente argumentado que a seu ver “é na subjectividade que reside a inteligibilidade geral”, sem ter no entanto, como o próprio diz, demonstrado a “célebre prova existencial”²³⁴.

O défice apresentado pelos burocratas da Documenta ao despedido “secretário geral” *post festum* e as memórias do não amado ex-director da Kunsthalle contribuíram para as críticas negativas que vemos na imprensa alemã e da região de Berna. Szeemann era caracterizado como o “conhecido e também temido (pelos financiadores federais e da região de Hessen e habitantes de Kassel) (...) organizador da Documenta”²³⁵, que tinha então usado o espólio do avô em função dos interesses da sua teoria.²³⁶

Muitos são os comentários irónicos que tentam descredibilizar a exposição. O local onde é realizada e o próprio conceito são exemplos disso. O galerista, Toni Gerber, é identificado como “Szeemann júnior”²³⁷. Tanto um como outro seguiam ideais e modos de vida hippies, e ao relacioná-los deste modo era o mesmo que insinuar que Gerber seguia as pegadas de Szeemann, na defesa pela liberdade, e daí ter aceite reabrir a sua galeria com uma exposição como aquela. Ironicamente

²³³ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. *L’Art Vivant*. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22. Tradução livre.

²³⁴ *Ibidem*, p.22. Tradução livre.

²³⁵ Szeemann entdeckt seinen Grossvater für die Kunst. *Die Grosse Bayerische Tageszeitung*, 28/2/74, s/p. Tradução livre.

²³⁶ *Ibidem*, s/p.

²³⁷ *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

designada como “A documenta sobre os cabelos de Berna”²³⁸, o conceito e o modo como foi apresentada foram severamente criticados. Na linha das acusações de Buren, quando pela altura da Documenta o artista francês, afirmou que Harald Szeemann era um super artista que usava as obras de arte como pinceladas para compor a sua própria pintura gigante,²³⁹ surgiram outras considerações a propósito desta mostra de objectos não artísticos. A atitude de Szeemann ao dispor ele mesmo, no seu apartamento, os pertences do avô é censurada. Procuram mesmo desconsiderá-lo ao mostrarem-no como um curador que abdicou do artista, projectando ele mesmo uma obra marcadamente subjectiva, “o mito de uma recordação, uma vida fechada em si”²⁴⁰ usando a exposição como meio de expressão. Por outro lado, a escolha da vida de um familiar para tema da exposição e a afirmação segura de pioneirismo, em relação ao seu avô e a si mesmo, foram faladas com sarcasmo: “Szeemann fez a descoberta familiar durante a busca da arte no tempo perdido que o seu avô foi um pioneiro – “como nós”, complementa ele, de alguma forma supraconsciente e imanente.”²⁴¹, “Os excessos das pessoas (“Isto é a Vida”) foram descobertos para as galerias e museus. E o melhor para ele [Szeemann]: o clássico dos clássicos, o maior representante da nova arte é da família.”²⁴².

Muitos destes aspectos, referidos por alguns com menosprezo, foram exaltados por outros, como Kathrin Steffen que considerou esta mostra uma “concretização piloto de um paradigma de exposição”²⁴³, para o que contribuiu, como a própria afirma, o tema escolhido: “(...) o tema do avô revelou-se um pressuposto ideal para uma concretização piloto deste modelo de exposição. A relação familiar do neto e avô garante e legitima uma postura do expositor em relação ao tema escolhido para uma exposição assumidamente pessoal, chegando a um ponto como se aqui já não se tratasse de arte”²⁴⁴. O modo de exposição é também evidenciado e elogiado por Annemarie Monteil: “A grande surpresa, contudo, é a apresentação que Harald

²³⁸ MÜLLER, Roger – An den Haaren herbeigezogen: Frisör-Enkel Harald Szeemann entdeckt seinen Grossvater. Die Weltwoche. N.º9, 27/02/1974. Tradução livre.

²³⁹ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.90.

²⁴⁰ Grossvater Szeemann: ein Pionier von gestern. Der Bund. N.º55 (07-03-74), p.45.

²⁴¹ Szeemann entdeckt seinen Grossvater für die Kunst. Die Grosse Bayerische Tageszeitung (28-02-74), s/p. Tradução livre

²⁴² *Ibidem*, s/p. Tradução livre.

²⁴³ STEFFEN, Kathrin – Szeemann “Ondulateur Perfect” schafft die schönsten Wellen.... Tages-Anzeiger. (Freitag 5 April 1974), p.21. Tradução livre.

²⁴⁴ STEFFEN, Kathrin – *Ibidem*, p.21. Tradução livre.

Szeemann faz deste espólio. Seria com certeza facilmente agradável (...) estilizar os objectos através de uma musealização encenada. Ou transformá-los numa mostra de antiguidades (...). Todavia, foi isto que preferiu: A visualização de uma história, como ilustração do reconhecimento de que há um ponto na vida de uma pessoa em que cada sinal se torna evidente”²⁴⁵. Hans-Joachim Müller dedicou igualmente grande parte da sua coluna na secção “Analysen und Aspekte der Kultur” (“Análise e Aspectos da Cultura”) do “Basler Nachrichten”, à mostra em estudo. A favorável análise crítica de Müller trata “Avô: Um pioneiro como nós” enquanto tentativa de renovação do curador através da reintrodução da dimensão de intimidade, e encara-a como uma oportuna continuação daquilo que foi iniciado na Documenta com as mitologias individuais. Mais do que o resultado visível aborda a atitude do curador, valorizando a proposta do “museu das obsessões” e da história de intensões intensas.²⁴⁶

Odiado por uns, admirado por outros, como Jean Clair, que o via como uma figura de génio (“Figura de génio ousamos dizer se conservarmos o sentido original da palavra: generosidade daquele que compreende muito, singularidade daquele que prossegue a sua ideia, fora de toda a norma.”²⁴⁷), Harald Szeemann não sobrevalorizava a crítica. Num *statement* publicado no jornal suíço “Basler Nachrichten”, a 2 de Março de 74, onde, a propósito desta exposição, o curador elucida o leitor sobre as suas motivações e o caminho que pretende seguir, o mesmo afirma: “(...) é evidente que apenas o orgulho do trabalho cumprido e a identificação conduzem a grandes coisas.”²⁴⁸

²⁴⁵ MONTEIL, Annemarie – Szeemann stellt aus. NationalZeitung. Basel. N.º68 (02-03-1974), p.27. Tradução livre.

²⁴⁶ MÜLLER, Hans-Joachim - Zum Thema. Basler Nachrichten. Basel. N.º52 (2-03-1974), pp.36-37.

²⁴⁷ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. L’Art Vivant. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22. Tradução livre.

²⁴⁸ SZEEMANN, Harald – Lohnender Rückzug ins Private. Basler Nachrichten. N.º52 (2mars 1974), p.37. Tradução livre.

3.3. Exposição ou Instalação?

“Tudo o que eu faço depende um pouco desta necessidade interior de que falava Wassily Kandinsky. Neste sentido, considero-me mais como um “poeta no espaço”²⁴⁹.

Ao longo da sua carreira Szeemann oscilou entre o grande e o pequeno formato, o público e o privado, não impondo qualquer hierarquia entre um e outro. Se por um lado, as grandes exposições mediáticas lhe davam visibilidade, por outro era nas exposições mais pequenas, nem sempre compreendidas pelo mundo da arte e pela imprensa, que mais se revelava, expressando ideias subjectivas através de modos de exposição arrojados. Neste sentido, Tobia Bezzola defende que não é nas grandes exposições e bienais que a contribuição do curador suíço, para a teoria e prática da exposição, deve ser procurada,²⁵⁰ realidade que constataremos através da exposição em estudo.

A pequena e íntima exposição “Avô: um pioneiro como nós”, inclui-se, na opinião de Bezzola, no que o mesmo designa por “período de pesquisa” do percurso de Szeemann, constituindo-se como uma das exposições mais experimentais do curador suíço.²⁵¹ Acrescenta ainda que esta terá sido aparentemente inspirada numa prática artística politizada, mais tarde designada *Crítica Institucional*²⁵², que irrompeu no final dos anos 60, movida pela agitação social da época, e que reflectia criticamente sobre a instituição da arte, com recurso às ferramentas da arte conceptual. Num momento em que os valores há muito estabelecidos e o conceito de autoridade institucional eram questionados, surgiam novas ideias influentes expressas por teóricos como Roland Brathes, Michel Foucault e mais tarde Jean Baudrillard, que incitavam um exame crítico às instituições culturais existentes. Muitos foram os artistas, que através das mais diversas formas, manifestavam-se criticamente em

²⁴⁹ SZEEMANN, Harald – Pour l'exposition comme moyen d'expression. Blocnotes Art Contemporain, N.º1 (Automne 1992), p.29. Tradução livre.

²⁵⁰ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.28.

²⁵¹ *Ibidem*, p.28.

²⁵² O termo *Crítica Institucional*, usado para designar um conjunto vasto de manifestações, surge pela primeira vez, em 1975, num texto do membro do colectivo *Art & Language*, Mel Ramsden, intitulado “On Practice”. Cf. ALBERRO, Alexander, ed. lit., STIMSON, Blake, ed. lit. – Institutional critique: an anthology of artists' writings. MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2009, p.8.

relação ao museu enquanto instituição, tais como: Buren, Broodthaers, Oldenberg, Asher, Haacke, Lublin, entre outros. Hal Foster expõe a questão do seguinte modo: “Primeiro artistas como Flavin, Andre, Judd e Morris, no início dos anos 60, e depois artistas como Broodthaers, Buren, Asher e Haacke, no final dos anos 60, desenvolvem a crítica às convenções dos *medium* tradicionais, tal como levado a cabo pelo Dadaísmo, Construtivismo e outras vanguardas históricas, numa investigação da instituição da arte, dos seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos”²⁵³. Assim, o termo instituição, neste contexto, não remetia apenas para museus e galerias, mas também para “instituições estéticas”, incluindo elementos formais e princípios organizadores das obras de arte.²⁵⁴

Em relação à exposição em análise, Bezzola distingue ainda como influências o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Bruxelas, 1968 – Kassel, 1972) de Marcel Broodthaers e o *Musée Sentimental* (1977²⁵⁵ Pompidou, Paris) de Daniel Spoerri, curiosamente posterior à mostra em causa.²⁵⁶ Roman Kurzmeyer partilha da mesma opinião, referindo-se a “Avô: Um pioneiro como nós” do seguinte modo: “Este *musée sentimental* era uma terna homenagem e ao mesmo tempo um trabalho de crítica às instituições, comparável ao *Musée d'Art Moderne* de Marcel Broodthaers, na documenta 5”²⁵⁷.

Tanto Bezzola como Kurzmeyer fazem referência ao museu fictício de Marcel Broodthaers, o qual entre 1968 e 1972, desdobrou-se em diversas secções (*Section XIX^e siècle, Section XVII^e siècle, Section Littéraire, Section Documentaire, Section Folklorique / Cabinet de curiosités, Section Financière, Section Cinéma, Section des Figures, Section Publicité, Section d'Art Moderne, Galerie du XX^e siècle*), apresentadas em galerias (Städtische Kunsthalle Düsseldorf), museus (Neue Galerie Kassel, por ocasião da Documenta 5), feiras de arte (Art Fair Colónia), mas principalmente em lugares alternativos, tais como: o espaço *A 37 90 80* dirigido por Kasper König, a cave alugada na Burgplatz 12 em Düsseldorf, ou mesmo, a

²⁵³ FOSTER, Hal – What's Neo about the Neo-Avant-Garde?. In *October*. N.º70 (Fall 1994), pp.5-32. Tradução livre.

²⁵⁴ BARKER, Ema, ed. lit. - **Contemporary Cultures of Display**. London: Yale University Press, 1998, p.40.

²⁵⁵ PUTNAM, James – *Art and Artifact: The Museum as Médium*. Thames & Hudson, p.25.

²⁵⁶ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.28.

²⁵⁷ KURZMEYER, Roman – Der Künstlerkurator: Zum siebzigsten Geburtstag von Harald Szeemann. In *Neue Zürcher Zeitung*. Suíça (11 Junho 2003). Apud SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.698. Tradução livre.

casa/estúdio do artista, em Bruxelas, e ainda a *plage du Coq*, na Bélgica. Através deste vasto conjunto de eventos e instalações, Broodthaers procedia à desconstrução da noção de museu e suas funções. (Anexo 3, Figs.176-184)

Na Documenta 5, participou com três instalações, a *Section Publicité* e a *Section d'Art Moderne* que passado uns dias se transformou em *Galerie du XX^e siècle*, “finalizando” então as actividades do seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (Anexo 3, Figs.169-175). A primeira instalação integrou a área dedicada aos “Museen von Künstlern” (“Museus de Artistas”), com comissariado de Harald Szeemann; enquanto a segunda e terceira, juntaram-se às Mitologias Individuais I, por decisão de Johannes Cladders²⁵⁸, curador que esteve ligado à “fundação” do museu de Broodthaers, discursando na cerimónia inaugural da primeira secção, em 1968.

Dando continuidade a algumas das estratégias usadas noutras secções, em que se assiste à apropriação e alteração de certas práticas tradicionais dos museus, como forma de crítica, na *Section Publicité*, o artista decide explorar a ligação da imagem da águia na história da arte e na publicidade. Para tal, apresenta diversas imagens de águias provenientes da história da arte, publicidade e produtos de consumo. O original foi substituído pela cópia, pondo-se em causa a supremacia do primeiro e introduzindo-se a questão da reprodução mecânica, que era explorada por cada vez mais artistas.

Reproduções de pinturas, como “O Rapto de Ganimedes” de Rembrandt foram justapostas a logótipos que usavam o símbolo da águia para publicitar tavernas, produtos lácteos e outros. Segundo Broodthaers havia uma semelhança entre a arte e o símbolo da águia: “Tudo é águia na arte, tudo é estilo, superioridade, tudo volta a ver as coisas de longe, de alto e separadamente. Para as pessoas simples, o artista é uma espécie de intermediário entre os homens e os deuses – como a águia... Ao desmistificar o símbolo da águia, eu tento ao mesmo tempo desmistificar a arte e, simultaneamente, revelar a função real do museu numa sociedade como a nossa”²⁵⁹.

²⁵⁸ Na entrevista a Hans-Ulrich Obrist, Szeemann conta: “Cladders sempre foi um ídolo para mim. Eu pedi-lhe para participar na Documenta V. Ele disse “Está bem, mas eu não vou assumir a direcção de uma secção, eu trabalharei apenas com quatro artistas – Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Daniel Buren, e Robert Filliou – e integrá-los-ei no resto da exposição. Era o seu modo de trabalhar.” Cf. SZEEMANN, Harald, *Mind Over Matter* (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.85.

²⁵⁹ Apud LEBEER, Irmeline – de l’anti-Oedipe à l’anti-Musée: Aigle = art = musée. In *Chroniques de l’Art Vivant*. N.º35 (Dec. 1972 – Jan.1973), p.21. Tradução livre.

Além do material pendurado nas paredes, algumas das figuras de diversos períodos históricos eram mostradas através de projecção de slides. Este “sistema de leitura” como o denominou o artista, mostrava como os sistemas de classificação impõem ordem e estrutura ao respectivo conteúdo. A projecção de slides era assim usada, segundo o Broodthaers, para determinar a relação entre o símbolo e o significado de um objecto, o documento escrito.²⁶⁰ Esta reflexão sobre a relação entre linguagem e imagem foi reforçada através da apresentação de fotografias documentais da *Section des Figures* e de um conjunto de molduras vazias, usadas nesta última secção, as quais continham referências (“Fig.1”) a imagens inexistentes.

Por diversas vezes, Broodthaers integrou nas suas instalações elementos ou registos que remetiam para outras manifestações do seu museu, unificando as diferentes secções, dispersas no tempo e no espaço, e simultaneamente, ilustrando a sua obra. Claire Bishop vê, neste contexto, o uso de materiais de “arquivo” do museu, como forma de publicidade ao museu ficcional.²⁶¹ A *Section des Figures* (Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1972), é revisitada na *Section Publicité*, intervindo com as restantes imagens para uma reflexão sobre o contexto, no qual é dado significado às coisas. As fotografias mostram as obras expostas na Städtische Kunsthalle, acompanhadas da legenda “Isto não é uma obra de arte”, escrita em Francês, Inglês e Alemão (Anexo 3, Figs.185-186). Segundo o artista esta declaração era uma fórmula resultante da contracção de um conceito de Duchamp e de um conceito antitético de Magritte²⁶², e o seu significado era para ser interpretado como “Publikum, wie bist Du blind!”²⁶³ (“Público, como és tão cego!”). Com esta intervenção Broodthaers chamava a atenção para a complexidade da relação entre objecto e legenda, como os sistemas de linguagem determinam o modo do público ver e experienciar a realidade, mas também critica o poder do museu de arte, enquanto autoridade suprema que declara

²⁶⁰ Marcel Broodthaers: Plug in #12 [online] 2006-2007. [Consultado em 23-01-2011] Disponível em WWW:< URL: [http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1\[ptype\]=18&tx_vabdisplay_pi1\[project\]=75&cHash=8a97591ff7](http://www.vanabbemuseum.nl/en/browse-all/?tx_vabdisplay_pi1[ptype]=18&tx_vabdisplay_pi1[project]=75&cHash=8a97591ff7)

²⁶¹ BISHOP, Claire, What is a Curator?. *IDEA arta + societate* [online] #26 (2007). [Consultado em 25-01-2011] Disponível em WWW:< URL: <http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895>

²⁶² BROODTHAERS, Marcel - Dix mille francs de recompense (entrevista com Irmeline Lebeer). In “Marcel Broodthaers catalogue”. Brussels: Palais des Beaux-Arts, 1974. Apud, MCSHINE, Kynaston – **The museum as muse: artists reflect** (catálogo de exposição). The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.64.

²⁶³ *Museum, Der Adler vom Oligozän bis heute* (catálogo de exposição), vol. 1, Düsseldorf: Städtische Kunsthalle, 1972, p.16. Apud PUTNAM, James – **Art and Artifact: The Museum as Medium**. New York: Thames & Hudson, 2001, p.24. Tradução livre.

aquilo que é obra de arte. O resultado é uma subversão desta preposição, tornando o seu museu um local para a “não obra de arte”. A este propósito, Claire Bishop salienta o facto do artista belga procurar afirmar que nem todos os objectos que se encontram em contexto museológico são obras de arte, e fazer notar que não é apenas o objecto em si, que importa, mas a relação dos objectos entre si e com o contexto, que constituem a obra de arte.²⁶⁴

A apresentação de fotografias de obras de arte ou material impresso retirado de revistas ou livros, onde figuravam várias representações da águia, já tinha sido explorada na primeira²⁶⁵ *Section XIX^e siècle* (Anexo 3, Figs 176-178). Nesta, o artista encheu a sua casa/atelier com várias caixas usadas para o transporte de obras de arte com as usuais indicações: “Picture”, “With Care”, “Keep Dry”. Nas paredes afixou com fita cola transparente cerca de cinquenta cartões postais com reproduções de pinturas do século XIX, de artistas como Corbet, Corot, Delacroix, Ingres, e ainda juntou uma projecção de slides com caricaturas e pinturas datadas do mesmo período. Curiosamente, a imagem escolhida para representar o museu de Broodthaers no catálogo da Documenta 5, foi precisamente uma vista do interior da sua casa/atelier transformada em *Musée d’Art Moderne Département des Aigles, Section XIX^e siècle*. O século XIX proporcionou o surgimento de um espaço público democrático, e simultaneamente, a institucionalização do individualismo burguês.²⁶⁶ Neste sentido, para Douglas Crimp, o artista ao combinar o lugar de produção com o de recepção, “revela a sua interdependência e põe em causa a determinação ideológica da sua separação: as categorias liberais burguesas de *privado* e *público*.”²⁶⁷ Não podemos igualmente deixar de referir, um outro gesto levado cabo pelo artista na primeira secção e repetido quatro anos mais tarde, na *Section d’Art Moderne*. Trata-se da inscrição “Musée – Museum” colocada na janela da sua casa/atelier e depois novamente numa janela do primeiro andar da Neue Galerie (Anexo 3, Fig. 173). Esta indicação, legível a partir do exterior, tinha um maior significado no local da sua primeira aparição. O artista explica-a da seguinte forma: “Tal como Marcel Duchamp

²⁶⁴ BISHOP, Claire – **Installation Art: A Critical History**. London: Tate, 2005, p.33.

²⁶⁵ Em 1970, Broodthaers apresenta no Städtische Kunsthalle Düsseldorf a *Section XIX^e siècle bis*, a qual reunia material da primeira mostra e registos da mesma, para além de oito pinturas do século XIX, da Escola de Düsseldorf, pertencentes à colecção do Kunstmuseum Düsseldorf.

²⁶⁶ BISHOP, Claire, What is a Curator?. *IDEA arta + societate* [online] #26 (2007). [Consultado em 25-01-2011] Disponível em WWW:< URL:

<http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895>

²⁶⁷ CRIMP, Douglas – **On the Museum’s Ruins**. Massachusetts Institute of Technology, 1993, p.210. Tradução livre.

uma vez disse *Isto é uma obra de arte*, o que eu estava a dizer era *Isto é um museu*²⁶⁸. Ao ser realizada num verdadeiro espaço museológico esta manifestação do museu ficcional perde, de certo modo, a força do seu significado inicial. A instalação em causa era marcada ao centro por um quadrado preto pintado no chão, no interior do qual se lia “Propriedade Privada”, escrito a dourado, em Inglês, Francês e Alemão (Anexo 3, Fig.173). Esta área era delimitada por cordões protectores, os mesmos utilizados pelos museus, para objectos sagrados ou valiosos, funcionando como uma sátira sobre a identificação da arte com propriedade privada. Nas paredes da sala as palavras “Direcção”, “Bengaleiro”, “Bilheteira”, “Secretaria” (nos mesmos três idiomas) acompanhadas de setas, e as abreviaturas “Fig.1”, “Fig.2”, funcionavam como sinais gráficos para orientar os visitantes do museu (Anexo 3, Fig.174).²⁶⁹

Segundo o artista “Uma ficção permite apreender a verdade e também aquilo que ela esconde”²⁷⁰, e em relação ao seu museu afirma “O que também é importante é averiguar se o museu fictício lança uma nova luz sobre os mecanismos da arte, da vida artística e da sociedade”²⁷¹. Esta sua chamada de atenção, realça o forte carácter revolucionário das suas intenções. E foi por isso que decidiu encerrar a actividade do museu, a partir do momento em que este já não cumpria a sua “função” e afastava-se do conceito inicial, ou seja, quando Broodthaers sentiu que o *Musée d’Art Moderne* estava a desviar-se de uma forma heróica e solitária para uma que se aproximava da consagração²⁷².

À *Section Publicité du Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, juntaram-se obras de Herbert Distel, Marcel Duchamp, Claes Oldenburg e Ben Vautier²⁷³, reunidas sob o título “Museen von Künstlern” (“Museus de Artistas”), tal como o referido anteriormente. Szeemann constatara que cada vez mais artistas integravam a forma de apresentação nas suas obras, tendência evidente nos museus então criados enquanto obras de arte. Aquela era portanto, na sua opinião, uma problemática que se impunha. Concebida numa etapa tardia²⁷⁴, como revela o curador, e apesar das suas dimensões reduzidas, comparativamente com as outras, a

²⁶⁸ ALBERRO, Alexander, ed. lit., STIMSON, Blake, ed. lit. – *op.cit.*, p.83. Tradução livre.

²⁶⁹ MCSHINE, Kynaston – *op.cit.*, p.64.

²⁷⁰ PUTNAM, James, *op.cit.*, p.24. Tradução livre.

²⁷¹ ALBERRO, Alexander, ed. lit., STIMSON, Blake, ed. lit. – *op.cit.*, p.139. Tradução livre.

²⁷² MCSHINE, Kynaston – *op.cit.*, p.64.

²⁷³ Ordem de nomes usada no catálogo.

²⁷⁴ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p. 316.

secção “Museus de Artistas” foi preponderante para o reconhecimento de uma nova tendência. Distribuídos pelo *foyer* da Neue Galerie, aqueles museus pessoais mostravam como os artistas se apropriavam de princípios e métodos expositivos característicos das instituições museológicas.

Claes Oldenburg apresenta o seu “Maus Museum” (1965-1977), sob direcção de Kasper König, curador que tinha organizado a primeira retrospectiva de Oldenburg, em 1966, no Moderna Museet em Estocolmo. No “Maus Museum”, com planta em forma de cabeça de rato (desenho geométrico inspirado num conhecido cartoon – Mickey Mouse), o artista reuniu e dispôs de forma linear, numa vitrina contínua “objectos resgatados, mais ou menos alterados, do interior e exterior do estúdio”²⁷⁵. Tratava-se de material encontrado, alterado ou projectado, de natureza diversa, desde brinquedos a estudos para peças suas, expostos sem qualquer legenda explicativa ou de forma hierárquica, relacionados segundo a forma, cor, textura e proporção (Anexo 3, Figs.187-192). Esta colecção e modo de exposição levou Gilbert Lascault a afirmar: “O artifício e o documento tornam-se aqui indiscerníveis.”²⁷⁶ Todos estes objectos, catalogados com a ajuda de Kasper e Ilka König, ao ocuparem aquele espaço, compõem um todo, constituindo figurativamente o cérebro de Mickey Mouse, e funcionando como paródia à instituição museológica.

Na opinião de Kynaston McShine, esta instalação deve ser vista, como uma crítica à prática do coleccionismo, um comentário à obsessão da recolha, e simultaneamente, à aglomeração engenhosa, contudo fútil, de material mecanicamente reproduzido que inunda a sociedade de consumo.²⁷⁷ Por sua vez, Coosje van Bruggen aponta para esta colecção de objectos como a visualização de um processo no tempo, que representa a percepção do artista em relação à sociedade americana, mas também ao seu método de trabalho.²⁷⁸ O “Maus Museum”, embora não portátil, remete-nos, de certa forma, para uma outra obra, igualmente integrada na secção “Museus de artistas”: um exemplar da primeira edição²⁷⁹ de “Boîte-en-valise” de Marcel Duchamp. Este museu em miniatura guardava pequenas réplicas e

²⁷⁵ SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catalogo). Kassel: Verlag documenta, 1972, p.13.7. Tradução livre.

²⁷⁶ LASCAULT, Gilbert – de l’anti-Oedipe à l’anti-Musée. In *Chroniques de l’Art Vivant*. N.º35, (Dec. 1972 – Jan.1973), p.17. Tradução livre.

²⁷⁷ MCSHINE, Kynaston, *Ibidem*, p.13.

²⁷⁸ MCSHINE, Kynaston, *Ibidem*, p.73

²⁷⁹ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.316

reproduções da obra de Duchamp desde 1910, propositadamente concebidas para o efeito, e detalhadamente legendadas (Anexo 3, Figs.194-195). Em ambos os casos, no último de forma mais evidente, os artistas apresentam uma retrospectiva da sua obra. Estes dois exemplos mostram igualmente os esforços depositados na projecção de um contentor adequado aos seus propósitos, em termos funcionais e conceptuais.

Também com uma colecção de obras em miniatura, mas neste caso da autoria de vários artistas e guardada num armário com múltiplas gavetas, o museu de Herbert Distel podia ser “visitado”, na Documenta 5. O artista suíço fundou um museu de arte moderna através do contributo de vários artistas convidados (140, segundo o catálogo da Documenta 5), que conceberam obras em escala reduzida, destinadas a serem apresentadas em pequenos compartimentos de iguais dimensões (4,3 cm x 5,7 cm X 4,8 cm)²⁸⁰, que correspondiam a salas de museu (“this is a museum-room”²⁸¹). O antigo armário de costura, com gavetas compartimentadas (20 gavetas, divididas em 25 partes iguais) servia agora as funções de “museu”, do “Schubladenmuseum für moderne Kunst im 20.Jahrhundert” (1970) (Museu de gavetas para a arte moderna no século XX). A organização seguiu a ordem cronológica em que as contribuições foram recebidas,²⁸² e cada artista a quem era atribuída uma sala, escolhia o modo como queria expor a sua peça²⁸³. Segundo Distel “Os museus, especialmente museus de arte, são locais onde tornamo-nos conscientes do tempo. (...) O Museu das Gavetas é quase exclusivamente preenchido com arte dos anos 60 e 70, (...) oferecendo um levantamento exaustivo de um período da arte cujas correntes foram mais numerosas do que nunca (...). Mas também há algumas obras da vanguarda clássica; elas constituem o pano de fundo para todas as correntes que completam cem anos de arte moderna e variam entre artistas como Pablo Picasso e Marcel Duchamp”²⁸⁴. É portanto, dada maior ênfase aos artistas das décadas de 60 e 70, testemunhando diversas correntes artísticas como a *pop art*, o *nouveau réalisme*, a arte minimal, a arte conceptual; mas surgem também os seus antecessores entre os quais, Duchamp,

²⁸⁰ Modelo de 1941. Cf. SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catálogo). Kassel: Verlag documenta, 1972, p.13.4

²⁸¹ Na imagem de uma das gavetas, pode-se ler no compartimento central “this is a museum-room”. Cf. SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catálogo). Kassel: Verlag documenta, p.13.4

²⁸² SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.316.

²⁸³ SCHLUMBERGER, Eveline – Un musée en tiroirs. Un échantillonnage de 500 oeuvres marquantes de l'esthétique contemporaine présentées dans un meuble de mercière. In Connaissance des arts. N.º1 (1978), pp. 42-49

²⁸⁴ MCSHINE, Kynaston – *op.cit.*, p.76. Tradução livre.

Manzoni, Klein, Fontana, Albers e ainda exemplos da arte moderna como Picasso e Miró. (Anexo 3, Figs.195-199)

À semelhança de Distel, um outro artista escolhe um armário para instalar o seu museu pessoal. Ben Vautier apresenta “L’Armoire” (1967-1968).

Podemos ler, no catálogo da mostra, uma declaração de Vautier, que nos dá conta da origem deste museu: “Há muito tempo que eu queria uma máquina offset. Um dia, Arman, que o sabia, propôs-me a troca de uma por um armário que continha tudo o que eu tinha assinado”²⁸⁵. Este era um armário cheio de ideias, onde Distel concentrou a essência de todas as suas acções *fluxus*, várias das suas pinturas escritas, e ainda pequenas caixas para colecção com compartimentos e gavetas. Todas as ideias foram meticulosamente classificadas e inventariadas.²⁸⁶ (Anexo 3, Fig.200)

O artista explicou ter concebido “L’Armoire” “na óptica exacta de dar a Arman um museu, o conteúdo de toda a história da arte moderna.”²⁸⁷, na medida em que procedia ao seu questionamento. Esta afirmação levou Régine Bonnefoit a concluir que Vautier tinha a ambição de apresentar uma visão de conjunto enciclopédico da arte contemporânea. Harald Szeemann via esta obra de uma outra forma, considerava-a como uma reflexão sobre a trivialidade e glória da vida como artista e sobre as suas marcas em todos os aspectos do quotidiano.²⁸⁸ O que é certo é que Vautier faz um museu a partir da sua própria obra, e neste sentido aproxima-se, de certa forma, dos trabalhos de Duchamp e Oldenberg aqui expostos, afastando-se dos de Distel²⁸⁹ e Broodthaers.

Os museus pessoais seleccionados por Szeemann para a secção anteriormente descrita, não podiam de modo algum ser aqui ignorados, quer pelas características formais que apresentam, quer pelas problemáticas que reflectem. No entanto, não

²⁸⁵ SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catalogo). Kassel: Verlag documenta, p.13.17. Tradução livre.

²⁸⁶ BONNEFOIT, Régine – L’univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l’art contemporain. In Thesis. Cahier d’Histoire des collections. Institute of History of Art and Museology, University of Neuchâtel. Editions Alphil. N.º 3 (2003), p.54.

²⁸⁷ Website oficial de Ben Vautier [Consultado em 20-01-2011] Disponível em WWW:<URL: <http://www.ben-vautier.com/divers/a-z.php>. Tradução livre.

²⁸⁸ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.316

²⁸⁹ Ben Vautier representa Distel em 1972, com um balão de banda desenhada no qual escreveu em tom de ironia: “Je suis le plus fort, car j’ai mis tous les artistes dans un meuble à tiroirs”. Cf. KILLER, Peter, Das kleinste Museum der Welt. In DU. N.º2 (1974), p.50. Apud BONNEFOIT, Régine – L’univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l’art contemporain. In Thesis. Cahier d’Histoire des collections. Institute of History of Art and Museology, University of Neuchâtel. Editions Alphil. N.º 3 (2003), p.54.

possuímos qualquer declaração do curador que nos indique a sua influência directa na exposição em estudo. É certo que Szeemann diz ter aprendido muito com “os artistas que tiveram a necessidade de integrar a forma de apresentação na sua obra”²⁹⁰, porém não menciona nenhum dos nomes anteriormente citados, nem qualquer obra específica. Por outro lado, apontar o *Musée d’Art Moderne* de Broodthaers e o *Musée Sentimental* de Spoerri como principais “ascendentes” de “Avô: Um pioneiro como nós” é, na minha opinião, uma visão demasiadamente simplista da exposição em causa. Com isto, não quero dizer que elimino por completo qualquer ligação da exposição a estes museus pessoais, mas matêm-se uma série de dúvidas por esclarecer. Terá o contacto com estes “museus de artista” ajudado Szeemann a elaborar algumas das suas ideias e despertado novas possibilidades de exposição? Ou terá ocorrido no sentido inverso? Ou seja, perante o desejo de realizar esta a exposição, ter o curador “regressado” dois anos mais tarde a estas instalações.

Depois da análise anterior, podemos afirmar que detectamos alguns aspectos que aproximam o *Musée d’Art Moderne* de Broodthaers, no seu todo, das ideias originais da Agência de Szeemann e da acção levada a cabo na exposição em estudo. Em primeiro lugar, eu apontaria um aspecto de atitude, livre de convenções, que conduziu à selecção de contextos de apresentação pouco usuais, nomeadamente a casa/estúdio do artista. Broodthaers “abre” um museu num espaço privado. Tal como foi descrito na primeira parte deste trabalho, no final dos anos 60, muitas das novas manifestações artísticas tinham levado os seus protagonistas a fazer uso do museu como local de trabalho, o que conduziu ao nascimento de um museu vivo, motivado por uma nova geração de directores. “When Attitudes Become Form” mostrava isso mesmo, o museu enquanto laboratório, estaleiro. Com a *Section XIX^e siècle* o artista belga cria uma ficção, que no sentido inverso, acaba por espelhar esta tendência, combinando no mesmo lugar, um espaço de criação, apresentação e acção, reflectindo sobre a relação entre arte, museu e sociedade.

Também o curador suíço opta pelo seu apartamento como local de exposição, um gesto simbólico a vários níveis. Por um lado, um modo de demonstrar a sua recusa à instituição museológica. A deslocação do espaço público para um espaço privado, fazia parte do conceito e da natureza da exposição. Além disso, aquele lugar, o último

²⁹⁰ SZEEMANN, Harald – Presentation forms = assertive non-assertions. In *L’Exposition Imaginaire: The art of exhibiting in the eighties*. Rijksdienst Beeldende Kuns ‘s-Gravenhage, 1989, p. 70. Tradução livre.

que tinha habitado em Berna, a cidade que o seu avô escolhera para viver, pareceu-lhe o sítio ideal para lhe prestar tributo.

“Avô: Um pioneiro como nós” era a primeira manifestação do seu museu imaginário, a que deu o nome de “Museu das Obsessões”. A partir de então, como já foi anteriormente referido, o trabalho da Agência passou a ser ao serviço de possíveis visualizações desse museu particular, que ocorreriam através da reificação de mitos, utopias e obsessões. O primeiro lema da Agência enfatizava uma luta contra o espírito de propriedade. Em 1972, Szeemann diz pretender atacar aquele sentimento de propriedade, o qual, para ele, estava ligado à noção de arte como objecto ou resultado final.²⁹¹ Esta questão de propriedade também é abordada por Broodthaers em diversas situações, mas principalmente, pela abertura de um museu que não possuía colecção nem espaço físico. Para Douglas Crimp, as três últimas instalações do artista na Documenta 5, apontam de uma forma pessimista “para uma nova fase na história do museu, a qual experienciamos actualmente: a conjuntura de exposições como uma forma de relações públicas, da máxima redução da arte a propriedade privada, e da evolução de estratégias artísticas naquelas de pura aliança com o poder”²⁹².

Para além, de aspectos maioritariamente conceptuais, há que ter igualmente em consideração a natureza dos elementos expostos e o modo de exposição. A maioria das secções do *Musée d'Art Moderne* mostravam objectos não artísticos. A ausência da obra de arte é evidente na exposição do avô. Mas nesta, é fundamentalmente o contexto e a carga pessoal do tema tratado, que permitem uma leitura de crítica institucional. Ao apresentar os objectos da colecção do avô, o curador não pretendia elevá-los as obras de arte, nem lançar qualquer debate sobre esta questão. Como o próprio explica: “[eu] estava preocupado, não em transformar os adereços em obras de arte, mas sim em encontrar uma forma que permitiria tornar a minha interpretação de uma vida, numa exposição.”²⁹³ Os pertences do avô eram para Szeemann objectos simbólicos, e como tal, teriam de ser expostos de modo a não perderem a sua aura. E talvez tenha sido este aspecto, que levou Tobia Bezzola a referir o *Musée Sentimental* de Spoerri como inspiração para Szeemann, apesar da sua data mais tardia. Spoerri criara um museu vivo no qual os objectos contavam

²⁹¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p. 65

²⁹² CRIMP, Douglas – **On the Museum's Ruins**. Massachusetts Institute of Technology, 1993, p.228. Tradução livre.

²⁹³ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.380. Tradução livre.

histórias, manifestando um interesse pelo valor sensível das coisas.²⁹⁴ Para tal, foram abolidas as categorias e hierarquias tradicionais enquanto a história, a memória, a ciência e o mito foram reunidos.²⁹⁵ Além disso, Szeemann num dos seus textos sobre o seu Museu das Obsessões cita Daniel Spoerri, afirmando que: “Um museu das obsessões opta, em primeiro lugar, pelas emoções e ‘por um pensamento mágico-animista sem separação violenta de fantasia e realidade’ (Spoerri)”²⁹⁶.

Não podemos esquecer que ao estabelecer-se a relação de uma instalação da autoria de um artista com uma exposição realizada por um curador, surge de imediato a questão da exposição como meio de expressão, e por conseguinte, a dimensão autoral do trabalho curatorial. Claire Bishop, no seu artigo “What is a curator?”²⁹⁷ reconhece Broodthaers como o primeiro artista-curador, que na Documenta 5 tenta sobrepor-se ao curador responsável pela mostra, Harald Szeemann, ao transformar a *Section d’Art Moderne em Galerie du XX^e siècle*. Sarah Mills serve-se desta consideração como base para a tese de que Broodthaers tem um papel determinante nas estratégias curatoriais aplicadas por Szeemann após a Documenta, e que o levaram a desempenhar o duplo papel de curador e artista.²⁹⁸ A influência que Sarah Mills atribui a Broodthaers sobre o desenvolvimento do trabalho de Szeemann, carece em grande parte de elementos concretos.

Para prosseguir de um modo eficaz a minha análise à exposição “Avô: Um pioneiro como nós” e argumentar de forma fundamentada a minha posição, considero determinante regressar aos escritos do curador. Ao longo de toda a sua carreira, Harald Szeemann, para além dos depoimentos que nos concedeu através de inúmeras entrevistas e dos relatos quase diários do processo de concepção de cada uma das suas exposições, desenvolveu ainda uma produção teórica considerável que nos ajuda a compreender melhor os avanços, mas também por vezes os retrocessos, no seu trabalho enquanto fazedor de exposições.

²⁹⁴ HARTEN, Jürgen – L’Aigle de L’Oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972. In GREENBERG, Reesa, ed.lit., FERGUSON, Bruce W., ed. lit., NAIME, Sandy, ed. lit. – Thinking about exhibitions. London; New York: Routledge, 1996, p.396.

²⁹⁵ PUTNAM, James – *op.cit.*, p.24.

²⁹⁶ SZEEMANN, Harald –De Duchamp au Musée des Obsessions. L’Arc: Revue Trimestrielle (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L’Arc, N. 59 (1974), p.80. Tradução livre.

²⁹⁷ BISHOP, Claire, What is a Curator?. IDEA arta + societate [online] #26 (2007). [Consultado em 25-01-2011] Disponível em WWW:< URL:

<http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895>

²⁹⁸ MILLS, Sarah – The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition as Médium. In The International Journal of the Arts in Society, 2009, p.168.

“Avô: Um pioneiro como nós”, não deve ser vista de forma isolada, mas sim como o culminar de uma série de reflexões e acções. Além disso, não se esgotou de maneira nenhuma em si, tal como o comprovam as suas repercussões nas exposições subsequentes. Neste sentido, aos nossos olhos, esta constitui-se como momento charneira de um percurso singular. Em relação a ela o curador escreveu: “A exposição *Avô: um pioneiro como nós* corresponde para mim à evolução lógica de uma série de exposições que, depois de *Quando as Atitudes se tornam Forma*, para não voltar muito atrás, passa pela *Happenings e Fluxus* para chegar à *Documenta 5*.”²⁹⁹; e ainda “A exposição Avô é um começo, e eu regresssei aonde comecei em 1957, com a Homenagem a Hugo Ball no Kleintheater, 6 Kramgasse em Berna, com espanto e admiração.”³⁰⁰ A este leque significativo de exposições, que manifesta um interesse por parte do curador em explorar e aprofundar diferentes possibilidades de exposição, eu incluiria ainda as mostras “12 Environments” (Kunsthalle Bern, 1968) e “8 1/2: Documentation 1961-1969” (galeria parisiense de Claude Givaudan, 1970). Como veremos de seguida, Szeemann estava certo ao afirmar, em relação às suas exposições, “Para mim tudo se interliga...”³⁰¹.

As “atitudes” conduziram aos “eventos” e estes às “mitologias individuais”. A partir daí um novo passo é dado. O curador descobriu uma “força que se realiza na exclusividade dos seus próprios signos, linguagens e leis”³⁰², a que dá o nome de “obsessão”. E perante a herança do avô, chega à conclusão que somente ao transportar as obsessões para um museu, podia ocorrer a libertação das inibições da arte. Nem mesmo as “mitologias individuais” tinham conseguido livrar-se delas. “Avô: Um pioneiro como nós” trata-se de um tipo de exposição temática, decorrente da *Documenta 5*, e que pretende funcionar como mediador de intenções.

A crítica à instituição museológica empreendida nas mostras “12 Environments”, “When Atitudes Become Form”, “Happenings & Fluxus” e “*Documenta 5*”, acaba por estar implícita novamente na exposição em análise. Apesar

²⁹⁹ SZEEMANN, Harald – Lohnener Rückzug ins Private. *Basler Nachrichten*. N.º52 (2mars 1974), p.37. Cf. SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 37. Tradução livre.

³⁰⁰ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. In *L’Art Vivant*. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22. Tradução livre.

³⁰¹ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L’Échoppe, 1995, p.47. Tradução livre.

³⁰² MÜLLER, Hans-Joachim - **Harald Szeemann: exhibition maker**. Trad. Leila Kais. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006, p.52. Tradução livre.

de formalizada de um modo distinto e através de outros recursos, a experiência adquirida e o contacto com os artistas das exposições anteriores, foi determinante. Neste caso, o curador não se “serve” de obras de arte, marcadas por uma recusa aos meios e materiais tradicionais, como até então. Szeemann propõe uma alternativa ao Museu e a tudo aquilo que lhe está associado. É principalmente, nos critérios e modos de exposição, bem como no contexto, tal como referido anteriormente, que notamos uma clara renúncia às convenções e simultaneamente uma tentativa de renovação da profissão de “fazedor de exposições”. Hans-Joachim Müller afirma que o curador defendia então, “com um olhar de lado ao ensaída da Documenta, Hans Heinz Holz³⁰³, (...) a espontaneidade em oposição à crítica”, pois “a crítica somente acrescenta um comentário à situação, mas nunca acrescenta o entusiasmo para espontaneamente fazer a coisa certa”³⁰⁴.

Szeemann fala do contexto artístico da época, nos seguintes termos, “O contexto artístico actual é um contexto frustrado (...). Nem discutimos mais o assunto, discutimos o contexto, que de qualquer forma tornou-se muito aborrecido.”³⁰⁵. Para o curador os museus não permitiam o entusiasmo, a identificação com eles, e assim era difícil, na sua opinião, conduzirem a coisas grandiosas. Szeemann esclarece ainda que “Por mais fascinantes e fatigantes que sejam actualmente as discussões em torno do conceito artístico, as instituições oficiais não autorizam uma exposição sobre um avô.”³⁰⁶

“Avô: Um pioneiro como nós” não foi a primeira mostra a ser apresentada num espaço de exposição não tradicional. O mesmo já tinha acontecido, alguns anos antes, em 1957, com a sua segunda mostra: uma homenagem a Hugo Ball, que teve lugar no Kleintheater, Berna. Depois, ao longo da sua carreira, Szeemann foi experimentando lugares alternativos, que lhe lançavam novos desafios, como foi o caso dos vários locais abandonados de Ascona: uma *villa* teosófica, um antigo teatro e um ginásio, onde foi instalada “Monte Verità” (1978). Ou ainda, a Chapelle Saint-Loius de la Salpêtrière, em Paris, onde decorreu o Festival d’Automne (em 1987-88); no mesmo ano, os palácios do Parque del Retiro (Madrid), foram o palco de “Cy

³⁰³ Filósofo alemão que escreveu o prefácio do catálogo da Documenta 5.

³⁰⁴ MÜLLER, Hans-Joachim – *op.cit.*, p.55. Tradução livre.

³⁰⁵ SZEEMANN, Harald - Dieser Kunst gehörte sein Leben. In *Basler Nachrichten*, N.º52 (2mars 1974), p.37. Cf. SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 37. Tradução livre.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 37. Tradução livre.

Twombly: Bilder, Arbeiten auf Papier, Skulpturen”; em 1988 o local eleito para “Zeitlos” foi a Hamburger Bahnhof, Berlim e no ano seguinte “Einleuchten: Will, Vorstel und Simul in HH” (1989) foi apresentada no Deichtorhallen (Hamburgo). Em todas estas mostras assistia-se a um diálogo e “ressonâncias interiores”³⁰⁷ entre as obras escolhidas e o espaço que “habitavam”, subentendo-se uma negação ao espaço neutro do “cubo branco” e conseqüentemente um desinteresse pela sacralização do objecto artístico, que aquele acaba por empreender. O curador assumiu numa entrevista que o “environment” era para si a forma de exposição ideal, pois desejou sempre distanciar-se da obra isolada³⁰⁸. O mesmo acontece na exposição dedicada ao Avô.

“Avô: Um pioneiro como nós” combina uma área documental e um *environment*, num mesmo espaço “doméstico”. Na primeira, o curador procedeu a uma interpretação dos documentos do seu avô, e na segunda, procurou criar um *environment*, que não fosse uma reconstituição do apartamento original, mas que transmitisse a sua atmosfera.

O facto desta mostra assentar na apresentação de documentação e objectos acumulados por um personagem, com quem o curador tinha uma relação de intimidade, obriga-nos a revisitar algumas mostras anteriores. Szeemann já tinha realizado duas exposições maioritariamente formadas por documentação. Uma delas era igualmente uma homenagem, desta vez a uma figura incontornável, pouco falada na época, e que Szeemann admirava, Hugo Ball (“Hugo Ball era como um modelo para mim, no sentido em que alcançou um equilíbrio entre activismo e reflexão. Ele era um observador com dupla visão, capaz de ver coisas a partir do interior e do exterior.”³⁰⁹), a outra, pretendia documentar o seu trabalho ao longo de oito anos e meio, como director da Kunsthalle de Berna.

“Hugo Ball”, uma homenagem ao poeta e pensador alemão, no ano em que se comemorava o trigésimo aniversário da sua morte, apresentava a obra deste através de

³⁰⁷ SZEEMANN, Harald – *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.10. Tradução livre.

³⁰⁸ BORDAZ, Jean-Pierre – La mise en forme de l’art. À propôs de “When Attitudes become Form” et “Happening & Fluxus”, In LOISY, Jean de, ed. lit., MARQUET, Françoise, ed. lit., “Hors Limites l’art et la vie 1952-1994”. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne-Centre de création industrielle, 1994, p.255.

³⁰⁹ PLAGENS, Peter – King of the curators. *Art in America*. [online](Dec 2007). [Consultado em 10-12-2009] Disponível em WWW:< URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_95/ai_n25439426. Tradução livre.

fotografias, manuscritos e livros da sua autoria. O material reunido e exposto fora emprestado pela família de Ball e por Hans Bolliger, um bibliomaniaco, segundo Szeemann. Os livros e manuscritos foram dispostos em vitrinas cedidas pela Kunsthalle, e as fotografias em painéis. Alguns ramos de girassóis pontuavam o espaço. A exposição foi acompanhada por uma sessão de leitura dos textos de Ball. (Anexo 3, Figs.161-162)

As vitrinas usadas na mostra anteriormente descrita desapareceram em “8 ½ Documentation 1961-1969”. Nesta conjugou-se uma área marcadamente documental com um conjunto de *environments* criados em várias zonas da galeria, por Klaus Rinke (Anexo 3, Fig.163). O jovem artista alemão, que já tinha colaborado anteriormente com Szeemann, na exposição “12 Environments”, proporcionava aos visitantes uma série de estímulos sensoriais, que podiam transmitir, de certo modo, os obstáculos e atritos que caracterizaram aquele período conturbado na Kunsthalle. A uma primeira sala com um espesso tapete de areia fina, seguia-se um lance de escadas elásticas que conduzia a uma espécie de soalho movediço circular. Na área documental, que neste caso não funciona como complemento da anteriormente mencionada, uma série de catálogos, cartazes, documentos diversos, e fotografias foram apresentados de maneira a serem facilmente folheados e examinados.³¹⁰ É interessante notar que aqui surge um modo de encarar o documento aplicado à exposição enquanto evento, que será desenvolvido em “Happening & Fluxus” (1970), onde este funcionou como elemento preponderante para compreender e conferir outro significado aos diferentes momentos, muitos deles considerados irrepetíveis. No entanto, no presente caso os registos de acontecimentos efémeros funcionavam, segundo Catherine Millet, apenas como fonte de informação para o público, não contendo da parte do curador, nenhum julgamento particular sobre o seu trabalho.³¹¹ Trava-se de uma exposição dedicada pelo curador a si mesmo e à sua acção num determinado contexto, o que faz dela uma mostra pouco convencional, levando mesmo Pierre Descargues a duvidar da validade do termo “exposição” aplicado ao caso em questão.³¹² Por outro lado, a revista *L’ Art Vivant*, considerou que a acção do curador entra quase numa dimensão artística, acabando por afirmar que esta era uma

³¹⁰ MILLET, Catherine – Berne à Paris. *Les Lettres Françaises*. (3 Mars 1970), s/p.

³¹¹ *Ibidem*, s/p.

³¹² DESCARGUES, Pierre, Szeemann “l’enfant terrible” expose e explose à Paris. *Feuille d’Avis de Lausanne*. Luasane (12 Feb 1970), s/p.

exposição concebida de maneira particular, na qual o curador agia quase como um artista. Perante tal comentário, Szeemann reage da seguinte forma: “Primeiro eu não sou um artista, eu sou um ex-director de museu. Acredito, que além disso não há nenhum equívoco, pois nós expusemos os cartazes e catálogos, que retraçam, sem tomar qualquer posição, a minha actividade na Kunsthalle de Berna. Há também uma peça que foi feita por um artista, assinada e apresentada como tal. Quisemos lá integrar outros objectos como um calhambeque com uma placa bernense, ou um palheiro no qual plantaríamos os cartazes. Mas renunciámos para evitar o equívoco, para eliminar a escolha de objectos, pois este domínio da escolha pertence aos artistas”³¹³. É curiosa esta distinção que o curador faz entre o domínio da arte e da curadoria, cujas fronteiras tendem a ser cada vez mais ténues.

Podemos então, afirmar que há uma explícita evolução de ambas as mostras para a do “Avô”, onde o curador faz, por vezes, um uso estético de elementos de natureza documental, e procede a uma escolha de objectos que lhe permita alcançar os seus propósitos.

Perante o legado do avô, o curador constatara que “(...) esta casa valia a pena ser exposta, como testemunho visual de uma história, de um estilo de vida, como demonstração do facto de que existe na vida de cada homem um momento onde surge a lógica de cada sinal, com evidência, e onde mais nada se opõe à acumulação dos seus sinais e objectos”³¹⁴. No entanto, o mesmo rapidamente chegou à conclusão de que “Uma reconstrução do apartamento não era suficiente”³¹⁵. Não pretendia seguir portanto, a mesma lógica histórica que levou Pontus Hultén em “Paris - New York” (1977), a reconstituir o salão Gertrude Stein ou o estúdio nova-iorquino de Mondrian,³¹⁶ nem compor algo que se aproximasse de uma “casa-museu”. O curador suíço queria encontrar a solução para uma questão despertada pelos lugares comemorativos que visitara: “como expor objectos que na sua maior parte não são obras de arte, mas as coisas do meu avô usadas no seu cabeleireiro, sem contudo expô-las no modo tradicional que encontramos em museus históricos, onde os

³¹³ SZEEMANN, Harald – L’Agence H. Szeemann : Une interview exclusive. Chroniques de L’Art Vivant. Paris. N.º10 (Abril 1970), p.18. Tradução livre.

³¹⁴ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. In L’Art Vivant. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22. Tradução livre.

³¹⁵ *Ibidem*, p.22. Tradução livre.

³¹⁶ ABADIE, Daniel, PACQUEMENT, Alfred, SECKEL, Hélène – **Paris New York**. Paris : Centre de Culture Georges Pompidou, 1977, s/p.

objectos são expostos com as suas notas explicativas, tudo organizado por ordem temática ou cronológica? Como imitar o artista que instala as suas esculturas num espaço expositivo de tal modo que o objecto transmite informação para além do seu significado histórico?”³¹⁷. Esta última evocação do artista que ensaia o melhor modo de instalar as suas esculturas, lembra-me imediatamente Constantin Brancusi e o seu estúdio. Não sei se Szeeman o teria em mente ao colocar esta questão. O que é certo é que as experiências levadas a cabo pelo artista foram determinantes, conduzindo a novas considerações sobre o espaço e a obra, sobre o poder da montagem e as inter-relações daí resultantes. O seu estúdio chegou a ser descrito como um espaço encantado ou mítico, onde cada objecto, mesmo as suas ferramentas, pareciam “vibrar com uma presença sobrenatural”³¹⁸.

O modo de disposição dos objectos, a sua organização no espaço, e as relações que estabeleciam entre si, eram aspectos cruciais, sobre os quais o curador se centrou, praticando ao longo de dois meses, no seu apartamento, diferentes formas de apresentação. Szeemann chegou à conclusão que para evocar o anterior proprietário e responsável pela concentração de todos aqueles objectos, era necessário revelar a sua lógica, e para tal decidiu reagrupá-los por temas. Não se tratava de uma “intervenção objectiva, no sentido de classificações visualizadas, dadas pelas próprias coisas”³¹⁹, como ele via acontecer nos museus, mas sim de uma organização subjectiva marcada pela dimensão simbólica dos fragmentos daquela existência. A este critério organizacional junta-se um modo de apresentação que se aproxima, como já foi referido, do trabalho daqueles artistas que tiveram a necessidade de integrar a forma de apresentação na sua obra. Não podemos dizer que existam áreas estritamente definidas espacialmente para cada tema, não há peças isoladas nem destacadas em relação às restantes, tudo se interliga, funcionando como um todo, no fundo como uma vida. Era isso que o curador ambicionava: “a partir de objectos, fazer renascer artificialmente a vida”³²⁰. Neste sentido, podemos afirmar que a preocupação de Szeemann, em criar o que designou por “poemas no espaço”, visando uma harmonia

³¹⁷ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.29. Tradução livre.

³¹⁸ BACH, Friedrich Teja Bach – **Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form**. Bonn: Dumont, 1987, p. 321. Apud BARTHEL, Albrecht – The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room. *Future Anterior*. V.3, N.º2 (Winter 2006), p.35. Tradução livre.

³¹⁹ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.44. Tradução livre.

³²⁰ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. In *L’Art Vivant*. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22. Tradução livre.

universal, teve o seu início em “Grossvater”. O curador manifesta um interesse pela “respiração espacial”, que é comumente aplicada à escultura. Durante mais de uma década, desenvolve este aspecto nas suas mostras, culminando no final dos anos 80 nas suas exposições “auráticas”.³²¹ É evidente que em “Avô: Um pioneiro como nós” surge algo novo, manifestado por uma ênfase ao tridimensional que ainda não existia nas mostras da Kunsthalle de Berna nem na Documenta 5.³²²

Segundo o curador a visualização e o exame de mecanismos criativos foram para ele essenciais. Nos seus textos, Szeemann faz particular referência a dois artistas: Christian Boltanski e Joseph Beuys. Considera Boltanski, o mestre da exposição como meio³²³ e assume a influência de Beuys na sua prática curatorial, interessando-lhe particularmente na obra do artista alemão a sua dimensão visual – a disposição dos materiais, as suas qualidades específicas e os efeitos que produzem;³²⁴ visto querer sentir as emoções fortes e aspirações que estão por detrás das coisas. Boltanski tinha participado na Documenta 5, na Secção das Mitologias Individuais com a instalação “L'Album de la famille D.” (1971), enquanto Beuys, já tinha integrado várias exposições comissariadas por Szeemann. Datada de 1970 é a instalação “Block Beuys” (Anexo 3, Figs.201-205) no Hessisches Landesmuseum em Darmstadt, a qual reflecte bem alguns dos aspectos de interesse apontados por Szeemann. Nesta o espectador está perante o universo do artista, criado e montado por ele, através da disposição dos diferentes objectos (desenhos, esculturas e objectos usados nas suas performances) e da manipulação do espaço, com as paredes e tectos forrados com alcatifa e tecido. Além disso, tal como nas “Vitrines de Référence” (1970-71) de Boltanski (Anexo 3, Figs.206-209), o artista alemão faz uso das vitrinas como parte integrante da sua obra.

É interessante notar da parte dos artistas um interesse pelos sistemas expositivos, por explorar as suas potencialidades, até ao ponto de integrar equipamento museográfico nas suas obras; e simultaneamente, assistir-se por parte dos curadores, à aplicação de estratégias artísticas.

³²¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.30

³²² DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, pp.20-30

³²³ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.98.

³²⁴ SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann (entrevista de Bernard Blistène). *Galleries Magazine*. Paris. N.º41 (Fevrier – Mars 1991), p.108.

Os pertences dos avós do curador foram dispostos em prateleiras e distribuídos pelo mobiliário original, enquanto que a documentação foi afixada directamente nas paredes. Szeemann rejeitou qualquer tipo de elemento que estabelecesse uma barreira física entre espectador e objecto, ou que fosse susceptível de conferir a este último uma outra conotação. Deste modo, quebrava-se a possibilidade do observador considerar o material exposto somente pelo seu valor histórico ou artístico. Este era o resultado da aprendizagem de que a forma de apresentação pode conferir uma dimensão que faz a maioria esquecer a sua preocupação constante com o valor.³²⁵ Iguamente importante é o modo como todo este material foi cuidadosamente disposto nas prateleiras, móveis e paredes. Szeemann expõe a questão nos seguintes termos: “como apresentar tesouras de modo a que elas possam significar bem mais do que apenas a sua própria definição de objecto”³²⁶. Isto reflecte a sua preocupação por encontrar, aquilo que designou de “posição de referência certa”, e que lhe permitiria apresentar os objectos, não como arte ou relíquias, mas como referências, que remetessem para sinais de uma vida.³²⁷ Não possuímos nenhuma declaração que o comprove, mas esta ideia leva-nos a crer que Szeemann ter-se-á inspirado nas questões que Christian Boltanski aprofundara com as suas “Vitrines de Référence” (1970-71). O artista francês explana estas problemáticas do seguinte modo: “(...) nas peças intituladas *Réserves* ou *Vitrines de référence*, eu recordava os museus etnológicos e históricos que visitava em criança. Prevenir o esquecimento, travar o desaparecimento de coisas e seres, parecia-me um objectivo nobre, mas rapidamente percebi que esta ambição estava sujeita ao fracasso, porque assim que tentamos preservar algo nós fixamo-lo. Podemos preservar coisas, apenas interrompendo o curso da vida. Se eu colocar os meus óculos numa vitrina, eles nunca mais se partem, mas continuarão a ser considerados óculos? Este objecto ajuda-me a ver melhor; é útil para mim. Uma vez que os óculos fazem parte de uma colecção de museu, eles esquecem a sua função, são então apenas uma imagem de óculos. Na vitrina os meus óculos terão perdido a sua razão de ser, mas também terão perdido a sua identidade, a sua história. Estes óculos: eu gosto deles, eu conheço-os, eu sei onde os comprei,

³²⁵ SZEEMANN, Harald – Presentation forms = assertive non-assertions. In L'Exposition Imaginaire: The art of exhibiting in the eighties. Rijksdienst Beeldende Kuns 's-Gravenhage, 1989, p. 70.

³²⁶ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.47. Tradução livre.

³²⁷ SZEEMANN, Harald – *Zeitlos auf Zeit: Das Museum der Obsessionen*, Regensburg Lindiger und Schmid, 1995, p.134. Apud, GRAMMEL, Søren - *Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*. Frankfurt am Main: Revolver Books, 2005, p.36.

como a vendedora os elogiou, a altura em que me esqueci deles num restaurante, e a minha preocupação por não os ter mais comigo. Tudo isto constitui uma espécie de amizade, estas memórias partilhadas, o museu não consegue transmitir. Este objecto terá perdido a sua identidade”³²⁸.

A maior parte do material apresentado, parece ter sido exposto nas condições em que se encontrava originalmente. Existem porém duas situações, em zonas distintas, que fogem à regra. Num dos casos, o curador pretendia mostrar a relação pouco fértil do avô com o dinheiro, e no outro, a obsessão pelo culto da beleza que regia aquela profissão. Para a visualização destes dois aspectos, uma série de cédulas de emergência e acções da “Huelva Coper & Sulphur Mines” que o avô mantivera guardadas ao longo dos tempos, bem como, um conjunto de revistas de moda dos anos 20 e 30, foram apropriadas pelo curador. As revistas foram “desmembradas” e as páginas soltas montadas numa das paredes do “gabinete de tortura ao serviço da beleza”³²⁹; por sua vez, as cédulas de emergência cobriram parte da parede do corredor, sobre as quais se dispuseram algumas acções em papel emolduradas. Szeemann explorou as potencialidades estéticas daqueles títulos (“acções muito belas mas sem qualquer valor”³³⁰), o impacto visual que aquela extensão coberta de papel moeda de emergência causava no visitante (“Sobre três metros atingem-se somas que se aproximam de alguns milhares.”³³¹), bem como, o efeito óptico que resultava de um padrão repetitivo de imagens de moda. Estas composições funcionavam visualmente como papel de parede, preenchendo superfícies com áreas consideráveis. O padrão de imagens de senhoras dos anos 20 e 30, reporta-nos para o ambiente de um dos salões de Berna, representado em algumas fotografias. Simultaneamente, através desta fórmula, o curador acaba por recriar uma marca da casa do avô: a “acumulação de aquisições [gravuras e pinturas] que se transformou, ao longo dos anos, numa verdadeira tapeçaria”. Não podemos dizer que haja uma relação destes com “Cow Wallpaper” (1966), de Andy Warhol apresentado na exposição “12 Environments” (Kunsthalle de Berna), porém, não podemos ignorar a aparente aproximação desta solução em relação a certas intervenções artísticas. Esta atitude

³²⁸ MCSHINE, Kynaston – **The museum as muse: artists reflect** (catálogo de exposição). The Museum of Modern Art, New York, 1999, p.91. Tradução livre.

³²⁹ SZEEMANN, Harald, HEINRICH, Nathalie – *op.cit.*, p.24. Tradução livre

³³⁰ SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.45. Tradução livre.

³³¹ *Ibidem*, p.45. Tradução livre.

permitiu Harald Szeemann subverter as expectativas em relação àquilo em que consistia uma acção curatorial. Kurzmeyer chega mesmo a considerar que as melhores exposições de Szeemann foram aquelas em que ele aplicou estratégias artísticas nas suas próprias apresentações.³³²

Outro aspecto a apontar é o carácter cenográfico da exposição, o que nos leva a pensar que o curador rebuscara alguns dos conhecimentos e artificios que ensaiara na sua juventude quando esteve ligado ao teatro. É evidente a tentativa de simulação de vida, de vivências, naquele espaço, quer através do armário que foi deixado aberto, dos livros amontoados como que por acaso, ou do laboratório pronto a ser utilizado. A substituição de qualquer tipo de painéis explicativos por pequenos excertos de diferentes versões da autobiografia de Etienne Szeemann, seguia a mesma lógica de pensamento. Desde modo, o neto deu voz ao avô, mas também a outros elementos da família, mantendo-o vivo. Szeemann explica, “Eu arrumei estas coisas para criar um *environment* que reflectisse a minha interpretação do que ele [avô] foi”³³³. Não se tratava portanto, somente de documentar uma existência, mas de a manter viva, de evocar a sua presença. Com a nova forma de apresentação que Szeemann então exercitava, pretendia, tal como o mesmo expressa “que os visitantes não soubessem apenas quem o meu avô foi, mas esperassem vê-lo, na realidade”³³⁴. Nisso residia o evento, obtido directamente por esta exposição, ou seja, através da livre experimentação do espaço por parte dos visitantes que “aguardavam” a chegada do avô. Estes não estavam condicionados, mas absorvidos, afirmava o curador.³³⁵ O resultado alcançado era um tipo de dinâmica que o curador até então explorara em colaboração com os artistas.

O distanciamento de uma perspectiva com uma dominante histórica e sociológica, motivado por um conceito subjectivo de exposição, desenvolvido através da Documenta 5 e das suas Mitologias Individuais, conduz a uma apresentação

³³² KURZMEYER, Roman – Der Künstlerkurator: Zum siebzigsten Geburtstag von Harald Szeemann. In *Neue Zürcher Zeitung*. Suíça (11 Junho 2003). Apud SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p.699.

³³³ SZEEMANN, Harald, Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, *op.cit.*, p.92. Tradução livre.

³³⁴ SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – *op.cit.*, p. 375. Tradução livre.

³³⁵ CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l’anti-documenta. *L’Art Vivant*. Paris: Chronique de l’Art vivant. N.º49 (Maio 1974), p.22.

emocional e vivenciada de forma espontânea.³³⁶ A ideia das “Intenções Intensas” e do “Museu das obsessões”, formuladas após a Documenta, revelam não só uma abordagem à arte muito particular, mas igualmente uma concepção da exposição como *medium*, como meio para o seu criador expressar ideias subjectivas.³³⁷

Podemos afirmar que em “Avô: Um pioneiro como nós” estamos perante uma exposição duplamente subjectiva, ou seja, para além, do curador expressar as suas próprias ideias através da mostra, dando continuidade àquilo que vinha a desenvolver, também aqui o tema escolhido é marcadamente pessoal, tratado de forma íntima e subtilmente auto-referencial, como veremos no ponto seguinte. “When Attitudes Become Form” tinha marcado o advento daquilo que Bruce Altshuler chamou de “nascimento do curador como criador”³³⁸, em que o modo de apresentação de um discurso com contornos subjectivos, tornava-se parte do conteúdo, convertendo a exposição em obra, a par dos seus componentes. O curador suíço foi, por diversas vezes criticado, como já referido anteriormente, por subordinar as obras expostas aos seus propósitos. Em 1974, foi visto com desconfiança, por ter abdicado do artista, na exposição dedicada ao avô.

Szeemann assume que “uma exposição sobre o meu avô não pode ser encarada no contexto das instituições públicas”. No domínio de abnegação pessoal que era o museu³³⁹, como o designam Nathalie Heinich e Michael Pollak, a introdução de um critério de singularização indissociável da posição autoral, foi durante algum tempo desvirtuada. A posição de “criador” de exposições era encarado com desconfiança enquanto avaliada segundo critérios tradicionais de profissionalismo museológico (regulado colectivamente, desingularizado, para não dizer burocratizado)³⁴⁰. A reivindicação do estatuto de autor por parte do curador era confundida, por alguns, com a autoria no campo da criação artística, ao ponto de considerem também ele um artista. Como o mesmo relata: “Muitas pessoas disseram que eu era também um

³³⁶ STEFFEN, Kathrin – Szeemann “Ondulateur Perfect” schafft die schönsten Wellen.... Tagess-Anzeiger. (Freitag 5 April 1974), p.21.

³³⁷ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.

³³⁸ ALTSHULER, Bruce – **The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century**. New York: Harry N. Abrams, 1994, p. 236. Tradução livre.

³³⁹ HEINICH, Nathalie, POLLAK, Michael – From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a singular position. In GREENBERG, Reesa, ed.lit., FERGUSON, Bruce W., ed. lit., NAIME, Sandy, ed. lit. – Thinking about exhibitions. London; New York: Routledge, 1996, p.234.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 238.

artista. Mas eu tentei sempre dizer que não sou. Hoje em dia não me importo mais com o que as pessoas me chamam.”³⁴¹

Na opinião de Soren Grammel o que mais distingue “Avô: Um pioneiro como nós” das outras exposições do curador suíço, é o facto, de neste caso, Szeemann concentrar em si todas as funções envolvidas no processo da exposição: o papel de curador, mas também o de artista.³⁴² Explica que a “competência simbólica”, normalmente associada à figura do artista, pode ser nesta exposição analisada como característica da acção de Szeemann como curador. Por “competência simbólica” entende “a capacidade de associar objectos com plano de significação, que remetem para o exterior através da sua aparência sensorialmente perceptível”³⁴³. Com isto o autor acaba por afirmar que Szeemann ao apresentar-se como detentor de uma qualidade até então reservada ao artista, anula as fronteiras entre artista e curador, obra de arte e exposição.

Boris Groys defende, por sua vez, que actualmente não há qualquer diferença “ontológica” entre “fazer arte” e “expor arte”³⁴⁴. A acção de Duchamp com o “readymade” é apontada, por este teórico alemão, como o momento de viragem, a partir do qual, seleccionar uma obra de arte passou a ser o mesmo que criar uma obra de arte, e que portanto o acto criativo passou a ser um acto de selecção. Isto leva-o a questionar, se é possível (e caso seja, como fazê-lo) diferenciar o papel do artista e do curador num momento em que, na sua opinião, não existe diferença entre produção artística e exposição. Para tentar responder a esta questão, o autor procura analisar a diferença entre o que ele chama “standard exhibition” e instalação artística.

De uma posição radical, manifestada em “Multiple Authorship”, onde defende que é essencialmente obsoleta a distinção entre exposição (comissariada) e instalação (artística),³⁴⁵ Groys retorna a esse diferenciação, numa extensa análise em “Politics of Installation”, onde aponta aquilo que na sua opinião distingue uma da outra. Daqui

³⁴¹ SZEEMANN, Harald – Art and the Global Theater – A conversation with Harald Szeemann (entrevista de Jens Hoffmann). *Flash Art*, Vol. XXXIV, n.21 (Julho-Setembro 2001), p.47. Tradução livre.

³⁴² GRAMMEL, Søren – *op.cit.*, pp.31-32.

³⁴³ GRAMMEL, Søren – *op.cit.*, p.39. Tradução livre.

³⁴⁴ GROYS, Boris – Politics of Installation.e-flux journal [online].2, January 2009, p.3.[Consultado em 15-01-2011] Disponível em WWW:<URL: <http://www.e-flux.com/journal/view/31>.

³⁴⁵ GROYS, Boris – Multiple Authorship. In VANDERLINDEN, Barbara, ed. lit., FILIPOVIC, Elena, ed. lit. – *The Maniesta Decade – Debates on contemporary art exhibitions and Bennisals in Post-Wall Europe*. Roomade/MIT Press, Cambridge, MA, 2006, pp.94-95

destacamos fundamentalmente três considerações, as quais nos interessam mais para o caso em estudo. Ao contrapor exposição e instalação Groys afirma que: o espaço de exposição funciona como uma extensão do neutro espaço público urbano (uma propriedade simbólica do público)³⁴⁶, enquanto a instalação opera por meio de uma simbólica privatização do espaço público de uma exposição, ao transformá-lo numa obra de arte individual, que pode incluir todo o tipo de objectos (artísticos ou não artísticos)³⁴⁷; a liberdade institucional do curador, esteja ele ligado ou não a uma instituição, é sempre diferente da liberdade artística, visto ser uma liberdade publicamente responsável, o que implica a obrigação de justificar as suas escolhas, enquanto que no caso do artista, este tem a liberdade de tornar a sua decisão privada, individual e subjectiva, sem necessidade de qualquer argumentação ou justificação, em que a soberana decisão em fazer arte é suficiente para considerar legítima uma prática artística³⁴⁸; a exposição deixa o visitante sozinho, permitindo-lhe individualmente contemplar os objectos expostos, ao mover-se de um objecto para outro, ficando assim com uma ideia da totalidade da exposição, já a instalação artística constrói uma comunidade de espectadores precisamente devido ao carácter holístico e unificador do espaço de instalação.³⁴⁹

À primeira vista, tendo por base as ideias de Groys, “Avô: Um pioneiro como nós” identificava-se mais facilmente com uma instalação do que com uma exposição. E conseqüentemente, Szeemann surgia como artista, em vez de curador de exposições. A figura do curador que Boris Groys aqui nos apresenta, está muito longe daquela que Szeemann construiu. Este último, não estava essencialmente preocupado em chegar às massas³⁵⁰ (Eu digo sempre: é melhor que haja um só visitante e que seja iluminado e não que haja 100.000³⁵¹), o que o movia eram motivações e estímulos pessoais (“quando eu faço uma exposição quero criar um mundo baseado nas minhas crenças, no trabalho dos artistas, na minha intuição”³⁵²), lutando por uma liberdade de

³⁴⁶ GROYS, Boris – Politics of Installation.e-flux journal [online].2, January 2009, pp.1-3.[Consultado en 15-01-2011] Disponível em WWW:<URL: <http://www.e-flux.com/journal/view/31>.

³⁴⁷ *Ibidem*, p.3

³⁴⁸ *Ibidem*, p.3

³⁴⁹ *Ibidem*, p.5

³⁵⁰ *Ibidem*, p.5

³⁵¹ SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. *Kalías: Revista de Arte*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González. N.º 8 (1992), p.55. Tradução livre.

³⁵² SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149.

acção digna do criador que se considerava. A exposição em estudo mostra isso de forma clara. Após a sua análise e tendo em consideração o longo percurso de Szeemann, podemos dizer que esta foi das mostras que mais se aproximou a uma instalação artística. No entanto, não deixa de ser um projecto curatorial, visto Szeemann nunca ter tido a pretensão de lhe atribuir valor artístico. Na minha opinião ela ocupa, na história da curadoria, um lugar fundamental, no processo de redefinição do papel do curador, que Harald Szeemann descreve da seguinte forma: “O curador tem de ser flexível. Às vezes ele é o empregado, às vezes o assistente, às vezes ele dá ideias aos artistas de como apresentar a sua obra; em exposições colectivas ele é o coordenador, em exposições temáticas, o criador. Mas a coisa mais importante acerca de comissariar é fazê-lo com entusiasmo e amor – com um pouco de obsessão.”³⁵³

3.4. Um pioneiro como nós... Entre o retrato e o auto-retrato

3.4.1. Um retrato vivo

Em “Avô: Um pioneiro como nós” Szeemann traça o retrato do seu avô, usando para isso a exposição como *medium* e os pertences do casal como material. Não se trata de uma mera representação (imagem sem vida), mas da busca pela invocação de uma presença. O curador aspira através da exposição, conseguir alcançar uma das virtudes do retrato: prolongar a imagem do homem para além da ausência e da morte. Assim, o espectador não está apenas perante uma representação do físico, mas também do que este oculta. À semelhança do que faz o artista “retratista”, a acção do curador consistia em tentar “restituir numa imagem visível o modelo invisível”³⁵⁴, o “interior” do indivíduo. No entanto, neste caso particular a imagem visível, não era a do rosto, mas sim a do apartamento do avô, enquanto local de vida privada, de acumulação de objectos pessoais, para onde transportava o mais íntimo de si. Estes vestígios, observados isoladamente pelo espectador alheio, revelavam pouco mais que a sua forma e função. A grande dificuldade de Szeemann consistia portanto, em mostrar aquilo que estava para além dos objectos e que

³⁵³ SZEEMANN, Harald - Mind Over Matter (entrevista de Hans Ulrich Obrist). In OBRIST, Hans Ulrich, “A Brief History of Curating”. Zurich: JRP | Ringier Kunst Verlag, 2008, p.100. Tradução livre.

³⁵⁴ GIL, José – “Sem Título”: Escritos sobre arte e artistas. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2005, p. 31

reflectia o íntimo do usuário, agora ausente. Daí uma reconstituição exacta do apartamento, baseada nas características exteriores, ter imediatamente sido considerada insuficiente. O curador explicou o seu objectivo nos seguintes termos: “Eu não queria mostrar objectos isolados, mas em relação, fazendo parte de uma biografia global, de um sistema de objectos tornados signos ao longo de uma vida.”³⁵⁵

A selecção, montagem e composição foram preponderantes, ensaiando-se diversas possibilidades. Foi alcançado um equilíbrio entre informação e experiência. A encenação contribuiu para criar a ilusão de espaço vivido, de presença para além do visível, tendo provocado nos visitantes a expectativa da chegada do avô a qualquer momento. À semelhança do que acontece no retrato em Pintura, como aprofunda José Gil no seu ensaio “A Arte do Retrato”, também aqui é entre a mudez da imagem e o seu falar iminente que se situa o poder de tornar “vivo” o retrato do modelo ausente.³⁵⁶ A ilusão, a aparência e a iminência da fala surgem como critérios do retrato vivo.³⁵⁷ Era um retrato vivo criado por si, que Szeemann ambicionava, de modo a que o avô vivesse através daquela exposição.³⁵⁸

O título escolhido para a mostra marca de forma clara uma forte afinidade que o curador acreditava existir entre si e o seu avô: o espírito pioneiro. Ao incluir o avô, tal como a si mesmo, num grupo singular de indivíduos que se destacam pelas suas ideias e acções precursoras, em diferentes áreas e diferentes épocas, o curador traça intencionalmente um paralelismo entre ambos, que acaba por aprofundar em diversos textos, e que podemos facilmente constatar no modo como cada um viveu a sua profissão. Além disso, esta afirmação vem igualmente reforçar a opinião de Fabien Punaroli, na qual defende que o curador, desde o início da sua carreira, teve uma forte percepção do seu lugar na história.³⁵⁹

Szeemann tinha admiração pelo seu avô e identificava-se com ele. É interessante notar que a leitura das memórias de Etienne, ajudou-o na redefinição do papel de *ausstellungsmacher*. O curador constatou que, enquanto o avô vivera em

³⁵⁵ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.47. Tradução livre.

³⁵⁶ GIL, José – *op.cit.*, p.21

³⁵⁷ GIL, José – *op.cit.*, p.21

³⁵⁸ “Depois da sua morte, o avô continua vivo nas conversas sobre ele e nas histórias que se continuam a contar. Agora vive através desta exposição (...)”. Cf. SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p.

³⁵⁹ individual methodology, p.70

confrontação directa com a vida, ele como organizador de exposições só podia transmitir essa confrontação indirectamente pelo que expunha. Para ele, as suas exposições, que o avô tanto admirava, representavam “mais uma armadura, um ecrã atrás do qual é fácil se dissimular”³⁶⁰. Aqui, o curador desfaz-se da armadura, revela-se, e é a emoção directa que orienta a classificação e interpretação das peças expostas. Acrescenta ainda que a importância destas não devia depender do valor do objecto em si, mas sim reflectir a sua preferência pela estimada relíquia.³⁶¹ Outra das características que compunham a imagem que guardava do avô eram, como o mesmo afirma, “resistência e independência (aquilo que me falta?), porque ele viveu e transformou a palavra ‘egocêntrico’ num termo positivo, e isso sem ser artista”.³⁶² Talvez tenha sido este legado, que juntamente com as circunstâncias, determinaram a atitude tomada pelo curador após a saída da Kunsthalle: “(...) eu digo, vale mais aspirar à sua própria independência, fazer sozinho o seu caminho, porque neste, encontra sempre pessoas do mesmo lado”.³⁶³ Esta exposição surge assim, como uma forma de reivindicação da autonomia do curador.

Ambos partilhavam o perfil do aventureiro, do caminhante infatigável movido por um espírito insaciável, solitário, obsessivo, entusiasta, lutador, amado por uns e indesejado por outros. Szeemann faz as seguintes analogias sobre momentos chave destes dois percursos de vida, que se traduzem em marcas de personalidade: “A fim de aprender a fazer ondulações, o Avô deixou o seu emprego em Viena e exercitou meses e meses no seu quarto. Com a sua exposição, eu não monto mais numa instituição oficial, mas no meu antigo apartamento, tornado em galeria de arte. Enquanto isso, eu exercitei-me também a descobrir este ponto onde a lembrança arrumada, classificada, basta-se a si mesma e reivindica o presente, o actual.”³⁶⁴; “Ele conheceu a violência no confronto com os seus colegas que, ciumentos da sua técnica da ondulação, queriam destruí-lo com um monte de socos. Eu, conheci-a por procuração, quando o Michel Heizer demoliu a calçada à frente da Kunsthalle de

³⁶⁰ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.37. Tradução livre.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

³⁶² *Ibidem*, p.37. Tradução livre.

³⁶³ SZEEMANN, Harald – Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavié). *Opus International*. Paris. N.º36 (Juin 1972), p.44. Tradução livre.

³⁶⁴ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p.37. Tradução livre.

Berna.”³⁶⁵; “a necessidade de mudança foi condicionada nele pelo amor à Suíça e a crença no embelezamento da mulher. Em mim, ela foi pelo obscuro desejo de *substituir a posse pela acção livre*, jogando em inovações num edifício oficial, tendo no fôlego um certo público à espera que estas alterações graduais (que serão sempre, mais tarde, consagradas como sendo “arte”) conduzissem, com o tempo, a uma mudança de espírito. Actualmente, eu não perdi ainda esperança quanto a este último ponto.”³⁶⁶

Isto conduz-nos à tese apresentada por Søren Grammel. Para o curador alemão, através desta mostra dedicada em primeiro lugar ao avô, Szeemann acaba por ilustrar o carácter especial da sua biografia, estabelecendo-se deste modo como centro de interesse da exposição, para o que contribui igualmente, o facto de se elevar claramente como criador da exposição.³⁶⁷ Segundo o autor, a própria personalidade como ponto de partida e objecto do trabalho de concepção de exposições, ou seja, a exposição como meio de expressão pessoal, inserida nesta mostra resulta numa perspectiva de relato de autor.³⁶⁸ Além disso, Grammel considera, que a representação do ‘íntimo’ que Szeemann tanto exaltava, não está apenas relacionada com o conteúdo da mostra (o avô), mas com a necessidade (íntima) de sucessão lógica e ligação das várias exposições realizadas, que não resultam de um programa institucional, mas do seu percurso de vida.³⁶⁹ É neste sentido que Grammel classifica “Avô: Um pioneiro como nós” de exposição autobiográfica, e considera o curador o assunto da exposição.³⁷⁰ Esta tese faz sentido se pensarmos, tal como propõe Philippe Lejeune, que tanto o “eu escrito” como o “eu visual” da autobiografia desejam recuperar e construir a visão do outro sobre si mesmo.³⁷¹

No entanto, eu não iria tão longe. É sabido que para o curador aquele era um período de reflexão. E assim se compreende que, ao longo do processo de concepção da mostra, tenha havido, por parte de Szeemann, uma tendência de olhar para si

³⁶⁵ *Ibidem*, p.37. Tradução livre.

³⁶⁶ *Ibidem*, p.37. Tradução livre.

³⁶⁷ GRAMMEL, Søren - **Ausstellungsauteurschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse**. Frankfurt am Main: Revolver Books, 2005, p.34

³⁶⁸ *Ibidem*, p.35

³⁶⁹ *Ibidem*, p.34

³⁷⁰ *Ibidem*, p.31

³⁷¹ LEJEUNE, Philippe - **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994, p.15. Apud GUASCH, Anna Maria – **Autobiografías visuales: Del archivo al índice**. Madrid: Ediciones Siruela, 2009, p.17.

mesmo. A partir de uma profunda análise do outro, com o qual tinha uma forte ligação, desenrola-se uma observação de si mesmo, que o leva à auto-consciencialização do caminho percorrido. É evidente que paralelamente à construção do retrato do avô, e para o conseguir da melhor forma, há uma evolução do modo de exposição, com base nas mostras anteriores. Isto demonstra que o processo ocupa um lugar de relevância, havendo um constante questionamento do modo expositivo. Como já foi referido anteriormente, existe de facto uma evidente referência a si e a toda uma geração com a qual se identifica. Harald Szeemann impõem-se não só como autor, criador, mas como elemento integrante do universo daquele homem. O título escolhido podia ter sido “Etienne: Um pioneiro como nós”, mas em vez disso foi, “Avô: Um pioneiro como nós”. Esta dupla relação coloca o curador numa posição de destaque, mas não ao ponto de se sobrepor àquele a quem diz pretender retratar. Apesar, de alguns aspectos poderem ser lidos como auto-referencialidade, não os considero suficientes para que conduzam à interpretação desta exposição como autobiografia ou auto-retrato do curador.

3.4.2. A obsessão pelo “auto-arquivamento”

Equivalente ao apartamento do avô, enquanto universo pessoal, encontramos em Szeemann o seu arquivo³⁷², que ocupou durante largas décadas os apartamentos que o curador ia alugando, primeiro em Berna, depois em Zurique e em Tegna, até 1986, quando por fim, o reuniu numa antiga fábrica, em Maggia. Ambos podem ser vistos como arquivos de uma existência, interrompidos pela morte. Para Szeemann, o seu arquivo tinha-se auto criado, não lhe sendo possível apontar uma data para a sua origem. Este ia aumentando constantemente, ao longo da vida do curador, numa lógica contínua de documentação gera documentação, que apenas cessaria aquando da sua morte (“até que a morte nos separe”³⁷³). Quando Karin Prätorius lhe pergunta se considera a sua prática arquivística como um acto de auto-arquivamento, o curador

³⁷² Designação usada pelo próprio quando em 1972 publica: *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967-1970: Material aus dem Archiv Szeemann* (“Documentos sobre a arte contemporânea 1967-1970: Material do Arquivo Szeemann”).

³⁷³ DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology**, Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, p.45. Tradução livre.

suíço responde com uma outra pergunta “Porque não?”, afirmando na mesma entrevista que são caprichos e estados de espírito que decidem o que é arquivado.³⁷⁴

Balthasar Burkhard fotografa nos anos 70 o apartamento de Szeemann na Gurtengasse 4 (Anexo 3, Figs.210-214), após ter registado a exposição “Avô: Um pioneiro como nós” montada no terceiro andar da Gerechtigkeitsgasse 74. Tanto as imagens daquele espaço genuíno onde o curador vivia e trabalhava, como as da construção encenada, foram captadas sem qualquer presença humana. Na minha opinião, não há inocência alguma nesta escolha do fotógrafo. Burkhard tinha uma relação muito próxima com Szeemann, tendo registado a maioria das exposições da Kunsthalle Bern, durante a direcção deste último. Penso mesmo que se pode dizer que viviam em sintonia, para o que contribuiu a sensibilidade e o interesse do fotógrafo pelo trabalho do curador, e a confiança e apreço que Szeemann tinha pelas qualidades de Burkhard enquanto fotógrafo.³⁷⁵ O referido conjunto de fotografias apresenta estes lugares como um tipo de santuário com o seu tempo próprio, objectos de fascinação que incitam a um olhar contemplativo – verdadeiros microcosmos.

Em Maggia (Tegna, Suíça), Szeemann compra o edifício de uma antiga fábrica de galvanização, com cerca de 300 m², para onde transfere todo o seu arquivo, até então reunido (Anexo 3, Figs.215-216).³⁷⁶ O arquitecto Christoph Zürcher, seu amigo, propôs-lhe instalar um sistema de conservação por gavetas, o qual o curador rejeitou por considerar ser necessário ter a documentação visível e alcançável. Este tornou-se o seu escritório, local de concepção e produção de exposições, a “sede” da Agência, que nunca deixara de existir. O ritmo frenético de trabalho, despertava a ideia de uma fábrica de exposições em pleno funcionamento, o que levou os seus usuários a apelidarem-na de “Frabbrica Rosa”.

O arquivo não parou de crescer e a “Frabbrica Rosa” chegou a reunir a documentação dos anos da Kunsthalle (sobre as exposições, trabalhos, correspondência com artistas) e respectivo arquivo fotográfico de Balthasar Burkhard, adquirido em 1973³⁷⁷; livros de cinema, teatro, dança, literatura, “movimentos e

³⁷⁴ *Ibidem*, pp.45-46

³⁷⁵ Entrevista por email a Ingeborg Lüscher, 23/09/10. Entrevista por email a Una Szeemann, 24/09/10.

³⁷⁶ ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. *Das Kunstmagazin – Du*, N.º795, April 2009, p.49.

³⁷⁷ Entrevista por email a Ingeborg Lüscher, 23/09/10.

estilos se não houver outra possibilidade”³⁷⁸, catálogos e monografias de artistas (ordenada alfabeticamente pelo nome), colecções de museus, exposições temáticas e colectivas em museus e galerias (ordenada alfabeticamente por locais): correspondência com artistas, agentes e instituições (ordenada alfabeticamente por nome); filmes e vídeos de artistas; revistas, enciclopédias, dicionários e “compulsões formadas em torno dos temas *Pavilhão da Sexualidade, Dinheiro e Raiva, La Mamma, Bélgica Visionária*”³⁷⁹ (Anexo 3, Figs.219-231, 233-236, 241-247). A toda a documentação referente à concepção e produção de exposições, juntavam-se em alguns casos, objectos e documentos que tinham sido expostos. Como exemplos podemos apontar: a colecção e mobiliário dos avós, que Szeemann herdara (Anexo 3, Figs.228-229,232, 237-240, 248-255), bem como o material original exposto na exposição “Monte Verità” e que o curador adquirira após ter terminado a sua itinerância. Daí Ingeborg Lüscher ter afirmado em relação a este lugar: “Não é apenas um mundo de papéis e documentos. É um mundo de alegria e projectos lúcidos.”³⁸⁰

O curador, quando questionado sobre para o que servem idealmente os arquivos, responde: “Sugerir e accionar a memória”³⁸¹. Gianna Ruepp, assistente de Szeemann, é da opinião que: “Harald Szeemann cultivou a arte da memória”³⁸², ou seja, que possivelmente terá criado sistemas de significado, no seu arquivo, que lhe permitiam lembrar-se de um vasto número de coisas e abrir caminho a novas relações e cruzamentos entre elas. O arquivo era um centro de informação, mas também uma prática que fazia parte da metodologia de trabalho que tinha implementado.

François Aubart e Sadie Woods, com base no relato “A Arte da Memória”³⁸³ de Frances A. Yates e na descrição de Wunderkammer³⁸⁴ da autoria de Patrícia Falguières³⁸⁵, defendem que pelo menos um elemento das técnicas da memória foi

³⁷⁸ DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology**, Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, p.46. Tradução livre.

³⁷⁹ *Ibidem*, p.46. Tradução livre.

³⁸⁰ ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. Das Kunstmagazin – Du, N.º795, April 2009, p.55. Tradução livre.

³⁸¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.46. Tradução livre.

³⁸² ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. Das Kunstmagazin – Du, N.º795, April 2009, p.52. Tradução livre.

³⁸³ YATES, Frances A. – **The Art of Memory**. London, Routledge and Kegan Paul, 1966. Apud DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.41

³⁸⁴ Outro lugar assente nos sistemas de classificação e conhecimento. Cf. DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.41.

³⁸⁵ FALGUIÈRES, Patricia – **Les chambres des merveilles**. Paris: Bayard, 2003. Apud DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.41.

usado no arquivo de Szeemann: “a surpreendente e fascinante aparência visual”³⁸⁶. Esta característica é mencionada em ambos os textos citados. Falguières explica que como propriedade privada do seu usuário, as wunderkammers são contudo instrumentos de representação, possuindo neste sentido uma função pública. Esta afirmação remete Aubart e Woods para a função de local de representação que o arquivo de Szeemann também possuía, para além de ferramenta intelectual e prática. O próprio curador também expôs essa ideia: “Naturalmente eu necessito de uma área de apresentação para os meus clientes. É importante para mim ver como eles reagem porque ela não é disposta ao acaso. Por exemplo, existem aqui diversos períodos e origens, objectos reunidos casualmente, sem qualquer intenção estética. Podes ver o mundo do meu avô com o Perfect Ondulator, uma bandeira anarquista, uma imagem votiva, uma bandeirola de James Lee Byars (‘Harry, Harry, Hurry, Hurry’), e alguns presentes de artistas como telas de Immendorff, uma bengala de Virnich, uma maquete da nossa casa em Tegna, uma obra de Dieter Roth, uma composição de Arman, uma escultura da Cidade do México, uma escultura de Ingeborg [Lüscher], um dente de elefante”³⁸⁷.

Encarado como ferramenta de representação, o que este arquivo conserva é o seu proprietário, e num sentido mais amplo, a história e a sua consciência da história. Szeemann declara “O meu arquivo é uma marca da minha própria história”³⁸⁸. Há quem considere ou insinue que o curador planeou, desde o início, deixar o maior número de pistas que permitissem um entendimento global da sua actividade. Para mim, isso é acusá-lo infundadamente de calculismo desmedido, questionando as suas verdadeiras motivações e desvalorizando o seu trabalho. Aubart e Wood afirmam mesmo que para além de planeada deliberadamente, essa operação foi feita por “um homem do teatro que tinha construído e mitificado sempre a sua própria carreira e estava consciente, desde muito cedo, do papel histórico daquilo que estava prestes a desempenhar”³⁸⁹. Em 1995, quando Nathalie Heinich entrevista o curador, ele

³⁸⁶ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.41. Tradução livre.

³⁸⁷ MÜLLER, Hans-Joachim, MEILI, Gaudenz – **Verzauberung Auf Zeit, Harald Szeemann**. 76 min., color, sound, 1992. Apud DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.42. Tradução livre.

³⁸⁸ ULMER, Brigitte – *op.cit.*, p.49. Tradução livre.

³⁸⁹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.42. Tradução livre.

confessa: “Por enquanto, a minha preocupação é menos a de deixar marcas do que a de estar presente (...)”³⁹⁰.

Não me parece de modo algum, que o arquivo fosse resultado de acções premeditadas, mas sim simultaneamente resultado e ferramenta do seu trabalho, acabando naturalmente por se tornar um espólio extraordinário. Que Szeemann tinha consciência do seu lugar na história da curadoria é evidente nas suas declarações, e até mesmo, em algumas exposições, como é o caso da que foi aqui objecto de análise. Na minha opinião, baseando-me em declarações do curador, este arquivo, constituído para benefício próprio, numa primeira fase, passou a ter uma função social, ao funcionar também como ferramenta de representação e centro de pesquisa, para aqueles que se interessavam pelo seu trabalho, ou por temas, cuja informação dificilmente encontrariam noutros locais. Com isto não quero dizer que se tenha transformado num arquivo público, mas mostrar como o curador estava disposto a abrir as portas do seu mundo àqueles que se manifestavam interessados,³⁹¹ revelando-se também a si mesmo.

Em testamento, Harald Szeemann expressou a intenção de que o seu arquivo não fosse fragmentado ou parcialmente vendido, que se mantivesse como um todo, durante os 11 anos que se seguissem à sua morte.³⁹² Talvez só assim este arquivo faça pleno sentido, permitindo-nos compreender toda a lógica de pensamento do curador, em toda a sua complexidade. Para Szeemann o arquivo era o seu cérebro.³⁹³ Quem o visita está perante a materialização da sua actividade intelectual. Quando Heinich lhe pergunta: “E se tivéssemos de extrair uma obsessão ou um estilo nisso tudo que você faz?”³⁹⁴, o curador responde “A complexidade, acho eu... E a paixão porque eu acho que tem de ser sempre emocionante!”³⁹⁵. É isso que nos transmite o seu arquivo, congelado no tempo, no Vale Maggia. Szeemann permanece lá, e ele tinha consciência disso. Tal como a presença do seu avô foi invocada através dos objectos que fizeram parte da sua vida, também ali o curador suíço “mantém-se” vivo.

³⁹⁰ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L'Échoppe, 1995, p.51. p.49. Tradução livre.

³⁹¹ DERIEUX, Florence, ed.lit. – *op.cit.*, p.45.

³⁹² Entrevista por email a Ingeborg Lüscher, 23/09/10.

³⁹³ ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. *Das Kunstmagazin – Du*, N.º795, April 2009, p.49.

³⁹⁴ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L'Échoppe, 1995, p.51. Tradução livre.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.52. Tradução livre.

Aqueles que, mais de perto, conviveram com ele e assistiram à “fábrica” em pelo funcionamento, afirmam: “Quando entro na Frabbrica sinto a sua presença.”³⁹⁶ (Ingeborg Lüscher), “O arquivo de Szeemann é uma paisagem. É um lugar mágico, um lugar de força.”³⁹⁷ (Ingeborg Lüscher), “A quantidade de informação, paixão, obsessão, persistência, curiosidade, alegria, pesquisa, tempo... isso está no arquivo na “Fabbrica Rosa”. É o reflexo da mente do meu pai, do seu trabalho, da sua vida.”³⁹⁸ (Una Szeemann).

³⁹⁶ Entrevista por email a Ingeborg Lüscher, 23/09/10. Tradução livre.

³⁹⁷ ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. Das Kunstmagazin – Du, N.º795, April 2009, p.59. Tradução livre.

³⁹⁸ Entrevista por email a Una Szeemann, 24/09/10. Tradução livre.

CONCLUSÃO

“Eu sou aquilo a que se chama um pensador “selvagem” que se deleita com o conteúdo mítico e utópico criado pela produção do espírito humano, e pela actividade humana. Eu sou, portanto empírico, especulativo, anarquista (mas não aterrorizante), eu gosto do obsessivo porque, na arte, só o subjectivo unilateral poderá, um dia, ser objectivamente valorizado. As instituições são para mim instrumentos que servem para alterar a ideia de propriedade dos seus utilizadores ou pelo menos a enfraquecer, precisamente porque elas possuem o privilégio de não serem directamente dependentes da sua acção. O museu, para mim, é um local onde novas relações são cultivadas e onde o frágil, porque criado por um só indivíduo, poderá ser preservado e comunicado. A colecção é para mim uma parte da memória colectiva, cujo conteúdo utópico devemos sempre questionar.(...)”

Harald Szeemann, *Identity Kit*, Tegna, Fevereiro 1980³⁹⁹

A história da arte do século XX está intimamente ligada à história das exposições, assistindo-se a partir dos anos 60 a uma profícua relação entre curadores e artistas, que resultou na troca de experiências, contaminações e apropriação de práticas por ambas as partes. Um registo mais profundo da história das exposições, começa a ser feito na década de 90, sem, no entanto, explorar ainda os vínculos criados entre curadores, instituições e artistas. Esta rede de relações que se foi estendendo, fundamentalmente, a partir do final dos anos 50, no centro das práticas curatoriais, é fundamental para o entendimento da acção desenvolvida por uma jovem geração de comissários de exposição, que mudaram o curso da história da curadoria. Deste grupo faziam parte: Harald Szeemann, Johannes Cladders, Jean Leering, Pontus Hultén, Knud W. Jensen, Walter Hopps, entre outros.

Ao abrirem o espaço “sagrado” do museu aos representantes das mais recentes manifestações artísticas, esta nova geração de curadores, acabou por conferir novas funções àquela instituição.

Berna, nos anos 60, estava longe de ser uma capital das artes, e isso explica em grande parte as dificuldades que Harald Szeemann teve de enfrentar. A Kunsthalle, enquanto centro de arte, deveria desempenhar a função de dinamizador

³⁹⁹ SZEEMANN, Harald – **Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann**. Berlin: Merve Verlag, 1981, p. 20. Tradução livre.

cultural da cidade, abrindo-se para o exterior, expondo as mais recentes manifestações artísticas, tornando-se laboratório, espaço de reunião e debate. As investidas de Szeemann, nesse sentido, não foram bem aceites pela população e autoridades locais marcadamente conservadoras. Além disso, o clima tenso que se vivia provocado pelas revoltas estudantis, no final dos anos 60, contribuiu para uma forte desconfiança em relação àquelas práticas que fugiam às categorias tradicionais ou aceites de arte. No entanto, apesar dos muitos obstáculos e atritos, que levariam à demissão de Szeemann a seguir a “When Attitudes Become Form” (1969), este conseguiu imprimir um dinamismo surpreendente àquela instituição. Acções idênticas foram desenvolvidas pelo grupo de profissionais acima referido. Estes directores de museus / curadores de exposições eram movidos por ideais semelhantes, partilhando algumas influências e metodologias de trabalho. Em todos os casos nota-se uma tentativa de mudança da instituição museológica tradicional, para dar origem a um “museu vivo” que proporcionasse uma favorável relação entre artistas, intermediário e público.

Relativamente ao percurso de Harald Szeemann, podemos falar de dois períodos indissociáveis: um período “Kunsthalle” e um outro “Pós-Kunsthalle”. O início deste último, de 1969 a 1974, é marcado por diversos pontos altos, que se mostraram determinantes para o desenvolvimento da sua “obra” curatorial: a fundação da “Agência” (1969), a “Documenta 5” (1972) e “Avô: Um pioneiro como nós” (1974).

Durante os oito anos e meio em que dirigiu a Kunsthalle, o curador cria a sua metodologia de trabalho e realiza uma série de projectos temáticos, aos quais dá continuidade de uma forma mais aprofundada ao longo dos anos seguintes. Além dos temas, também a permanente experimentação de diversos modos expositivos, reunindo num mesmo espaço não só obras de arte mas também objectos não artísticos, é mantida. Estando essencialmente interessado em proporcionar ao visitante uma experiência enriquecedora, a ausência de textos explicativos é uma constante, vendo no diálogo entre as peças e o espaço a função didáctica possível.

A situação insustentável que viveu na Kunsthalle, com o controlo do comité de artistas sobre as exposições que pretendia realizar, incentivou o curador suíço a procurar uma alternativa que o colocasse numa posição completamente diferente da experimentada naquela instituição. “Substituir a propriedade por acções livres”, foi o primeiro lema da sua Agência. A liberdade que ambicionava só era possível através

da autonomia, tornando-se então, comissário independente. Para tal, funda a chamada “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro”, que com o tempo acaba por se tornar uma espécie de institucionalização de si mesmo. A acção desta incidia em exposições temáticas com forte marca autoral, que iam ao encontro da produção e ética dos meios artísticos, dando continuidade àquilo que tinha iniciado na Kunsthalle. A selecção das obras e a exposição eram feitas segundo critérios subjectivos, intuitivos e emocionais.

Através de um intenso contacto com artistas, de forma a chegar ao âmago da criação artística, Szeemann estabeleceu um método, que o mesmo considera “não-método”, visto ser de natureza empírica. Com este “não método”, iniciado na Kunsthalle, o curador descobre o poder do impulso criativo, e passa a querer ver as coisas em termos de criação individual, o que o leva a lidar com as designadas: “Mitologias Individuais”. O conceito de “Mitologias individuais” serviu, deste modo, para traçar uma “história de intenções intensas” como alternativa à história dos estilos. Aos critérios formais juntava-se o interesse pela “identidade perceptível da intenção e expressão”⁴⁰⁰, procedendo-se à dissolução das categorias, acção para a qual Joseph Beuys contribuiu.

O modo como explora a exposição como meio de expressão e o discurso teórico que constrói em torno do seu trabalho são marcados por artistas que admirava e com os quais convivia, como Joseph Beuys, Etienne-Martin, Christian Boltanski, Mario Merz. Estes artistas e as suas influências são mencionadas em textos e entrevistas.

O conceito de “Mitologias Individuais” que consiste na expressão de um mundo simbólico pessoal, dominou a Documenta 5, tendo sido alvo de várias críticas que acusavam o curador de retorno à “arte pela arte”. Este originou a noção de “obsessão”, que aos olhos do curador suíço, era uma unidade de energia pré-freudiana, sem a qual não havia criação.⁴⁰¹ A partir de então, a “Agência” passa a estar ao serviço de “possíveis visualizações de um museu das obsessões”. A primeira manifestação desta espécie de museu imaginário é a mostra “Avô: Um pioneiro como nós”.

⁴⁰⁰ SZEEMANN, Harald - *Écrire les Expositions*. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996, p. 318. Tradução livre.

⁴⁰¹ SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) *Lápiz*. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), p.149.

Assim, podemos considerar que o período entre o final da Documenta 5 (Outubro de 1972) e a exposição dedicada ao Avô (Fevereiro de 1974) foi um dos mais determinantes na carreira de Szeemann. Nesta ocasião o curador teve oportunidade de reflectir, sem pressões, sobre o caminho percorrido e pensar num modo de dar um novo sentido ao seu trabalho, sem que este se esgotasse em si. A via escolhida foi: levar a subjectividade até ao limite.

Ao ligar a “obsessão” ao “museu”, este último deixa de ser o palco ambíguo dos anos 60, e passa a ser o lugar onde se preserva o que é frágil (enquanto criação do homem), onde é possível testar novas relações e “(...) dar a conhecer os impulsos e as forças motriz da criação”⁴⁰². O Museu das Obsessões toma o partido das emoções, e através dele Szeemann procurou libertar a expressão subjectiva da forte carga informativa que a acompanhava.

Com a exposição “Avô: Um pioneiro como nós”, Szeemann proporcionou uma extraordinária visualização das infinitas possibilidades daquele museu. Nesta mostra encerram-se uma série de problemáticas, algumas delas estreitamente relacionadas com as questões em debate na época, outras expressivas do modo como o curador via a arte e o *medium* que explorava.

Como resposta à Documenta 5, severamente criticada pela imprensa, Szeemann manifesta-se com um grito de afirmação pessoal, declarando-se para o mundo da arte como pioneiro. Tal como o seu avô fora um “pioneiro do penteado”, Szeemann era um “pioneiro da curadoria autoral”. Através desta mostra intimista, demonstra não ter como objectivo principal atrair grandes audiências, mas sim, uma vez mais partilhar aquela aventura com todos aqueles que se identificassem com ela. Nesta atitude está implícita, mais uma vez, uma crítica às instituições culturais, burocráticas, autoritárias e limitadoras. Esta exposição funciona como renúncia ao espaço museológico, e a prova disso, é o local escolhido para a apresentar: o apartamento que o curador então deixava e que seria ocupado pela Galeria Toni Gerber. Estas questões, juntamente com o facto de se tratar de uma exposição de objectos para ser vista e experimentada enquanto um todo, suscitaram da parte dos historiadores comparações com certos “museus de artistas”, como os de Marcel Broodthaers e Daniel Spoerri. Apesar de algumas semelhanças detectadas, podemos

⁴⁰² SZEEMANN, Harald – De Duchamp au Musée des Obsessions. In *L'Arc: Revue Trimestrielle* (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L'Arc, N. 59 (1974), p.80. Tradução livre.

afirmar que mais do que com base nestas instalações, esta exposição deve ser entendida como o culminar de algumas experiências e exposições anteriores comissariadas pelo curador, bem como, o ponto de partida para uma série de muitas outras. Por outro lado, encontramos autores, como Grammel, que apontam o facto desta mostra não apresentar objectos artísticos ou qualquer colaboração com artistas, como um aspecto inédito e diferenciador em relação a outras exposições, realizadas por curadores.⁴⁰³ No entanto, como constatámos ao longo da investigação a exposição de “não originais” foi explorada por outros curadores na mesma época, tais como, Pontus Hultén e Walter Hopps. O que, na nossa opinião, se pode referir como verdadeiramente inédito, tendo em conta tratar-se um trabalho curatorial, é a natureza dos objectos escolhidos e a sua relação com o curador, bem como a mensagem transmitida.

Com a inauguração da mostra, Szeemann confirma ser possível invocar uma presença usando como *medium* a exposição. Através daqueles objectos encarados como símbolos de uma existência, seleccionados e expostos intuitivamente, por alguém que conviveu de forma íntima com o seu proprietário, criou-se uma ambiente vivo. Esta era a verdadeira intenção do curador, ou seja, que aquele local transmitisse a energia criativa, o funcionamento do espírito, o modo de pensar e viver do seu avô, um inventivo *maître coiffeur*. Szeemann concebeu uma exposição para ser vivida e com vários níveis de interpretação possíveis, como o comprovam as reacções dos visitantes.

No Museu das Obsessões confrontavam-se obsessões secundárias, ou reflectidas, e obsessões primárias. Este abrangia portanto, um leque infinito de possibilidades. Da busca pela sua visualização resultou um “novo tipo de exposições”⁴⁰⁴ como o curador constata, cujo primeiro exemplo, foi “Avô: Um pioneiro como nós”, e que teve continuidade com “As Máquinas Celibatárias” (1975), “Monte Verità: Montanha da Verdade” (1978), “O desejo da obra de arte total” (1983) e mais tarde, “Suíça Visionária” (1991), “Áustria numa rede de rosas” (1996) e “Bélgica Visionária” (2005), entre outras. Como explicou Szeemann: “(...) através dessas histórias temporárias eu fiz museus que não existiam, museus de ideias: não

⁴⁰³ GRAMMEL, Søren - **Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse.** Frankfurt am Main: Revolver Books, 2005, pp.36-37.

⁴⁰⁴ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier.** Paris: L'Échoppe, 1995, p.24. Tradução livre.

museus com obras-primas, mas a obra-prima substituída pelo que está por trás da obra-prima!”⁴⁰⁵.

“Avô: Um pioneiro como nós” é portanto, a primeira de um conjunto de exposições temáticas que aprofundam temas que não estão à primeira vista relacionados com arte, mas que resultam de obsessões pessoais do próprio curador. Todas elas são marcadas por uma forte componente criativa, que então Szeemann passara a explorar sem reservas. Apesar de algumas possuírem características que as aproximam, à primeira vista, de “instalações artísticas”, não deixam de ser projectos curatoriais, uma vez que, não existe, da parte do seu criador, qualquer pretensão em conferir-lhes valor artístico.

Harald Szeemann conseguiu construir uma obra coesa, em que tudo se interliga magistralmente, e que mostra um experimentalismo constante. E porque as exposições são criações efémeras e o Museu das Obsessões, um lugar mental; o testemunho desta mente visionária encontra-se na memória das exposições, todas elas mais ou menos documentadas, e nos vestígios deixados pelo funcionamento daquela “Máquina Celibatária”.

⁴⁰⁵ SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – *op.cit.*, p.48. Tradução livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografias e Catálogos de Exposições

AAVV – **L’Exposition Imaginaire: The art of exhibiting in the eighties.** Rijksdienst Beeldende Kuns ‘s-Gravenhage, 1989.

ABADIE, Daniel, PACQUEMENT, Alfred, SECKEL, Hélène – **Paris New York.** Paris : Centre de Culture Georges Pompidou, 1977.

ALBERRO, Alexander, ed. lit., STIMSON, Blake, ed. lit. – **Institutional critique: an anthology of artists’ writings.** MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

ALTSHULER, Bruce – **The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century.** New York: Harry N. Abrams, 1994.

BARKER, Ema, ed. lit. - **Contemporary Cultures of Display.** London: Yale University Press, 1998.

BOETTGER, Suzaan - **Earthworks: Art and the landscape of the sixties.** Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

BRONSON, A.A. ed.lit., GALE, Peggy, ed.lit., **Museums by artists.** Toronto: Art Metropole, 1983.

CRIMP, Douglas – **On the Museum’s Ruins.** Massachusetts Institute of Technology, 1993.

DERIEUX, Florence, ed.lit. - **Harald Szeemann Individual Methodology,** Zurich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007.

DUCHAMP, Marcel – Engenheiro do tempo perdido (entrevistas com Pierre Cabanne). Tradução e Posfácio António Rodrigues. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H. D. – **Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.** Thames & Hudson, 2004.

GIL, José – **“Sem Título”: Escritos sobre arte e artistas.** Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2005.

GRAMMEL, Søren - **Ausstellungsautorschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse.** Frankfurt am Main: Revolver Books, 2005.

GREENBERG, Reesa, ed.lit., FERGUSON, Bruce W., ed. lit., NAIME, Sandy, ed. lit. – **Thinking about exhibitions.** London; New York: Routledge, 1996.

GUASCH, Anna Maria – **Autobiografías visuales: Del archivo al índice**. Madrid: Ediciones Siruela, 2009.

GUASCH, Anna Maria, ed. lit. – **El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

HELFENSTEIN, Josef, SCHENKER, Christoph – **Die sammlung Toni Gerber im Kunstmuseum Bern**. Bern: Kunstmuseum, 1986.

KEEGAN, John – **História Ilustrada da Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Ediouro, 4ª edição, 2005.

KLÜSER, Bernd, ed. lit., HEGEWISCH, Katharina, ed. lit. - **L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle**, Paris: Editions du Regard, 1998.

LEHMBERG, Hans Lehmborg – **Karl Ludwig Nessler: Die Lebensgeschichte eines Friseurs und Erfinders**. Neustadt/Schwarzwald: Kadus-Werk, Kegel, 1954.

LOISY, Jean de, ed. lit., MARQUET, Françoise, ed. lit., **Hors Limites l'art et la vie 1952-1994**. Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle, 1994.

MCSHINE, Kynaston – **The museum as muse: artists reflect** (catálogo de exposição). The Museum of Modern Art, New York, 1999.

MÜLLER, Hans-Joachim - **Harald Szeemann: exhibition maker**. Trad. Leila Kais. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2006.

O' DOHERTY, Brian – **No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte**. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich, **A Brief History of Curating**. Zurich: JRP | Ringier Kunst Verlag, 2008.

PETERSEN, Ad - **Sandberg: designer and director of the Stedelijk**. Roterdão: 010 Publishers (2004).

POYNOR, Rick - **Jan van Toorn: Critical Practice** (trad. Jan Wijnsen), Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

PUTNAM, James – **Art and Artifact: The Museum as Medium**. New York: Thames & Hudson, 2001.

SEROTA, Nicholas - **Experience or Interpretation – The dilemma of Museums of Modern Art**, London: Thames & Hudson, 2000.

SZEEMANN, Harald, ed. lit. – **documenta 5: Befragung der Realität** (catálogo). Kassel: Verlag documenta, 1972.

SZEEMANN, Harald - **Écrire les Expositions**. Trad. Mariette Althaus. Bruxelles: La Lettre Volée, 1996.

SZEEMANN, Harald – **Les expositions thématiques (l'exposition Documenta 5, par exemple)**, Art, technologie et communication: Actes du colloque international organisé par l'Ecole cantonale des Beaux-arts et d'Art appliqué de Lausanne à l'occasion de son 150e anniversaire – 26, 27, 28 Octobre 1971, Lausanne: Institut d'étude et de recherché en Information visuelle, 1972, pp.4-8

SZEEMANN, Harald – **Museum der Obsessionen von/über/zu/mit Harald Szeemann**. Berlin: Merve Verlag, 1981.

SZEEMANN, Harald, BEZZOLA, Tobia, ed. lit., KURZMEYER, ed. lit. – **Harald Szeemann: with by through because towards despite – catalogue of all exhibitions 1957-2005**. Zurich: Edition Voldemeer, Wien/New York: Springer, 2007.

SZEEMANN, Harald, HEINICH, Nathalie – **Harald Szeemann: Un cas singulier**. Paris: L'Échoppe, 1995, p.15.

VANDERLINDEN, Barbara, ed. lit., FILIPOVIC, Elena, ed. lit. – **The Maniesta Decade – Debates on contemporary art exhibitions and Bennials in Post-Wall Europe**. Roomade/MIT Press, Cambridge, MA, 2006.

WOOD, Paul – **Arte Conceptual**. Tradução Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

YATES, Frances A. – **The Art of Memory**. London: Pimlico, 2001.

Periódicos

BACHMANN, Dieter – Jeder ist sein Museum!. Tages-Anzeiger Magazin, 23-05-1981, s/p.

BARTHEL, Albrecht – The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room. Future Anterior. V.3, N.º2 (Winter 2006), pp.34-44.

BONNEFOIT, Régine – L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain. Thesis. Cahier d'Histoire des collections. Institute of History of Art and Museology, University of Neuchâtel. Editions Alphil. N.º 3 (2003), pp.39-71.

CLAIRE, Jean, SZEEMANN, Harald – Grand-père ou l'anti-documenta. L'Art Vivant. Paris: Chronique de l'Art vivant. N.º49 (Maio 1974), pp.22-23.

DESCARGUES, Pierre, Szeemann "l'enfant terrible" expose e explose à Paris. Feuille d'Avis de Lausanne. Luasane (12 Feb 1970), s/p.

FOSTER, Hal – What's Neo about the Neo-Avant-Garde?. In October. N.º70 (Fall 1994), pp.5-32.

Grossvater Szeemann: ein Pionier von gestern. Der Bund. N.º55 (07-03-74), p.45.

BENOIST Jean-Marie, LASCAULT, Gilbert, LEBEER, Irmeline – de l'anti-Oedipe à l'anti-Musée. In Chroniques de l'Art Vivant. N.º35, (Dec. 1972 – Jan.1973), pp.14-23

Großvaters Frisier-Kunst. Der Spiegel. N.º9, 25/02/1974, p.96.

MILLET, Catherine – Berne à Paris. Les Lettres Françaises. (3 Mars 1970), s/p.

MILLS, Sarah – The Breakaway Seventies: Harald Szeemann and the Exhibition as Medium. In The International Journal of the Arts in Society, 2009, p.165-171.

MONTEIL, Annemarie – Szeemann stellt aus. NationalZeitung. Basel. N.º68 (02-03-1974), p.27.

MÜLLER, Hans-Joachim - Zum Thema. Basler Nachrichten. Basel. N.º52 (2-03-1974), pp.36-37.

MÜLLER, Roger – An den Haaren herbeigezogen: Frisör-Enkel Harald Szeemann entdeckt seinen Grossvater. Die Weltwoche. N.º9, 27/02/1974.

SCHLUMBERGER, Eveline – Un musée en tiroirs. Un échantillonnage de 500 oeuvres marquantes de l'esthétique contemporaine présentées dans un meuble de mercière. In Connaissance des arts. N.º1 (1978), pp. 42-49

Schweizer Coiffeurmeister-Zeitung, N.º35, 02/09/1971.

STEFFEN, Kathrin – Szeemann "Ondulateur Perfect" schafft die schönsten Wellen.... Tages-Anzeiger. (Freitag 5 April 1974), p.21.

Szeemann entdeckt seinen Grossvater für die Kunst. Die Grosse Bayerische Tageszeitung (28-02-74), s/p.

SZEEMANN, Harald – A conversation with Harald Szeemann. Domus. Milano. N.º 603 (Fevereiro, 1980), pp. 40-60.

SZEEMANN, Harald – Art and the Global Theater – A conversation with Harald Szeemann (entrevista de Jens Hoffmann). Flash Art. Vol. XXXIV, n.21 (Julho-Setembro 2001), pp. 47 e 58.

SZEEMANN, Harald – De Duchamp au Musée des Obsessions. In L'Arc: Revue Trimestrielle (Dir. Stéphane Cordier), Aix-en-Provence: L'Arc, N. 59 (1974), pp.80-85.

SZEEMANN, Harald - El arte (y la intensidad) pueden cambiar el mundo (Entrevista de Rosa Martínez) Lápiz. N.º 150, (Jan.-Fev. 1999), pp.146-151.

SZEEMANN, Harald - Exchange of views of a group of experts. Museum I. Unesco (1972), pp. 5-32.

SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann (entrevista de Bernard Blistène). Galleries Magazine. Paris. N.º41 (Fevrier – Mars 1991), pp.104-111.

SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann, Curator as Author, from Ljubljana to Lyon to Kwangju (Entrevista de Cecilia Liveriero Lavelli e Franklin Sirmans). Flash Art. N.º 195, (Summer 1997), p.89-90.

SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann et son Musée des Obsessions (entrevista de Catherine Millet). In Art Press. Paris: Art Press, N.º 89 (Novembre 1984), pp.42-45

Szeemann, Harald – Harald Szeemann: Fabricant d'Expositions (entrevista de Serge Lemoine and Gundbacher). Beaux arts. N.º5, Levallois [Paris]: Nuit et Jour, Setembre 1983, p.46.

SZEEMANN, Harald – Harald Szeemann, interview par Otto Hahn. Art Press. Paris. N.º11 (Mai 1974), pp.28-29

SZEEMANN, Harald – Il Museo delle Obsessions. In Art actuel: Skira annuel, Genève: Editions Skira et Cosmopress, N.º75, (1975), pp.150-152

SZEEMANN, Harald – L'Agence H. Szeemann : Une interview exclusive. Chroniques de L'Art Vivant. Paris. N.º10 (Abril 1970), pp.17-20.

SZEEMANN, Harald – Le musée de l'indécence: Entretien avec Harald Szeemann. artitudes international. N. 21/23 (Abril/Junho 1975), pp.22-23

SZEEMANN, Harald – Le Musée des Obsessions et le Bureau du Travail d'accueil spirituel. In Les Cahiers du Musée National d'Art Modern (Paris). Hors Série (1989), pp.62-64.

SZEEMANN, Harald – Lohnender Rückzug ins Private. Basler Nachrichten. N.º52 (Samstag, 2 März 1974), p.36.

SZEEMANN, Harald - Museo delle ossessioni. In Lotus international: rivista trimestrale di architettura. Milano : Electa, N.º 53 (1987), pp.6-9

SZEEMANN, Harald – Neuf ans d'activité à la Kunsthalle – Conversation avec Harald Szeemann (entrevista de Diana de Rham). Gazette de Lausanne.160 (12/13 Juillet 1969), s/p.

SZEEMANN, Harald, STAZZONE, Ambra - Pequeña historia de un gran museo – Crónica de un seminario. Kalías: Revista de Arte. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Institut Valencià d'Art Modern Centre Julio González. N.º 8 (1992), pp.50-59.

SZEEMANN, Harald – Pour l'exposition comme moyen d'expression. Blocnotes Art Contemporain, N.º1 (Automne 1992), pp.28-29.

SZEEMANN, Harald – Vers le musée du futur – Entretien avec H. Szeemann (entrevista de Yan Pavie). Opus International. Paris. N.º36 (Juin 1972), pp. 39-44.

ULMER, Brigitte – In der Fabbrica. Das Kunstmagazin – Du, N.º795, April 2009, pp.48-59.

On-line

Ben Vautier - Website oficial [Consultado em 20-01-2011] Disponível em WWW:<URL: <http://www.ben-vautier.com/divers/a-z.php>.

Berner Kunstsammler Toni Gerber gestorben. News.ch [online] 19-01-2010 [Consultado em 23-06-2019] Disponível em WWW:<URL: <http://www.news.ch/Berner+Kunstsammler+Toni+Gerber+gestorben/424355/detail.htm>

BIRNBAUM, Daniel - Daniel Birnbaum Man and machine: Daniel Birnbaum on Renzo Piano's Pontus Hulten Study Gallery. ArtForum [online] (Setembro 2008). [Consultado em 03-11-09] Disponível em WWW: < URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_47/ai_n35574101/

BIRNBAUM, Daniel – When attitude becomes form. ArtForum [online] (Summer 2005) [Consultado em 03-03-09] Disponível em WWW: < URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_10_43/ai_n27870046/

BIRNBAUM, Daniel, GOLDSTEIN, Ann, BUREN, Daniel – Director of intelligence: Daniel Birnbaum, Ann Goldstein, Daniel Buren on Pontus Hultén. ArtForum [online] (February 2007) [Consultado em 25-11-09] Disponível em WWW: < URL: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_6_45/ai_n24242068/

BISHOP, Claire, What is a Curator?. IDEA arta + societate [online] #26 (2007). [Consultado em 25-01-2011] Disponível em WWW:< URL: <http://www.idea.ro/revista/index.php?nv=1&go=2&mg=68&ch=226&ar=895>

BRAMS, Koen, PÜLTAU, Dirk - Once it's gone, it's gone: Interview with Jef Cornelis about the television films Mens en agglomeratie (1966), Waarover men niet spreekt (1968) and De straat (1972) [online]. 2006 [Consultado em 02-09-2010] Disponível em WWW: < URL: http://jefcornelis.janvaneyck.nl/interview_02.php

Documenta Arkiv [Consultado em 07-01-2009] Disponível em WWW:<URL: http://documentaarchiv.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html

École du Magasin (Session 16) - [Consultado em 28-12-2009] Disponível em WWW:<URL: <http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article126>

Galerist und Kunstsammler Toni Gerber gestorben. Berner Zeitung. 19-01-2010.
[Consultado em 23-06-2019] Disponível em
WWW:<URL:<http://www.bernerzeitung.ch/region/bern/Galerist-und-Kunstsammler-Toni-Gerber-gestorben/story/12212861>

HUNT, Ron, Icteric and Poetry must be made by all / Transform the World: A note on a lost and suppressed avant-garde and exhibition. Art and Education [online] (s/d)
[Consultado em 04-03-2010] Disponível em WWW: < URL:
<http://artandeducation.net/papers/view/27>

KIM, Haeju, Philippe Pirotte – interview [online].2006. [Consultado em 13/09/2009]
Disponível em WWW:<URL:
<http://www.ecoledumagasin.com/session16/spip.php?article73>.

LELEU, Nathalie, The Model of Vladimir Tatlin's Monument to the Third International: Reconstruction as an Instrument of Research and States of Knowledge. Tate Papers [online], Issue 8 (Autumn 2007) [Consultado em 21-08-09] Disponível em WWW: < URL:
<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/leleu.htm>

McCALL, Michael - Interview with WALTER HOPPS[online]. Los Angeles, California, September 23, 2004 [Consultado em 05-08-2010] Disponível em WWW:
< URL: <http://www.michaelmccall.org/michaelmccall.org/Writing.html>.

PETERSENS, Magnus af - The exhibitions of Pontus Hultén, with special emphasis on the sculpture-exhibition SHE – A Cathedral (Moderna Museet, 1966) and the Andy Warhol retrospective (Moderna Museet, 1968). The History of Exhibitions: Beyond the Ideology of the White Cube (Curso de arte e cultura contemporânea) [online]. Barcelona: Auditório MACBA, 26/10/2009. [Consultado em 02/01/2010] Disponível em WWW: < URL:
http://www.macba.cat/controller.php?p_action=show_page&pagina_id=33&inst_id=27516&lang=ESP

PLAGENS, Peter – King of the curators. Art in America. [online](Dec 2007).
[Consultado em 10-12-2009] Disponível em WWW:< URL:
http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_11_95/ai_n25439426
SMITH, Roberta, Pontus Hultén, 82, Champion of Contemporary Art, Dies. The New York Times [online], 30 October 2006 [Consultado em 04-03-2010] Disponível em WWW: < URL:
http://www.nytimes.com/2006/10/30/arts/30hult.html?_r=1&bl&ex=1162357200&en=89dfa8591e6f1830&ei=5087%0A&oref=slogin.

STRAUSS, David Levi – The Bias of the World: Curating After Szeemann and Hopps. The Brooklyn Rail. [online]. 2006. [Consultado em 11-05-09] Disponível em WWW:<URL: <http://brooklynrail.org/2006/12/art/the-bias-of-the-world>

SZEEMANN, Harald – Gespräch mit Harald Szeemann: Harald Szeemann, über das Einmanntheater, documenta 5 und folgende Projekte (entrevista de Felicia Herrschaft) [online]. 29 Februar 2004 [Consultado em 06-10-2010] Disponível em WWW.<URL: <http://www.fehe.org/index.php?id=237>

WINKELMANN, Jan – Failure as a poetic dimension: A conversation with Harald Szeemann [online] 2001. [consultado em 26/05/09] Disponível em WWW:<URL: http://www.jnwnklmnn.de/szeem_e.htm

Documentos não publicados

ALTER, Peter – Carta endereçada a Harald Szeemann a agradecer a documentação por este enviada, a dar conta da exposição. 19-03-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

GERBER, Toni – Carta endereçada a Harald Szeemann em que são tratadas questões de produção da exposição “Avô: Um pioneiro como nós”. 27-09-1973. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

HELMS, Dietrich – Carta endereçada a Harald Szeemann a solicitar o catálogo ou texto explicativo da exposição. 17-07-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

HONEGGER-LAVATER, Gottfried, HONEGGER-LAVATER, Warja – Carta endereçada a Harald Szeemann para esclarecer mal entendido a propósito de um comentário à exposição. 22-03-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann a solicitar o envio do livro de memórias de Etienne Szeemann. 25-02-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann com a indicação de uma editora possivelmente interessada. 10-03-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

LENNEP, Jacques van – Carta endereçada a Harald Szeemann a confirmar o interesse da editora. 26-05-1976. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

SCHRÖDER, D. H. – Carta endereçada a Harald Szeemann a justificar a sua ausência na inauguração da exposição. 01.04-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

STETTLER, Michael – Carta endereçada a Harald Szeemann em que comenta a exposição e regista-se como interessado no livro de memórias de Etienne Szeemann. 25-02-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

STRÖHER, Karl – Carta endereçada a Harald Szeemann a agradecer a documentação enviado sobre a exposição e a colocar algumas questões sobre ela. 26-02-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

SZEEMANN, Harald – Carta de resposta às perguntas de Karl Ströher. 13-03-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

SZEEMANN, Harald – Carta endereçada a Hans-Rudolf Lutz a apresentar o projecto do livro de memórias do seu avô. 31-10-1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça)

SZEEMANN, Etienne – Memórias. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

SZEEMANN, Harald - **Grossvater: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription**. Folheto de exposição. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça), s/p.

SZEEMANN, Harald, SZEEMANN, Etienne – Legendas da exposição com excertos das Memórias de Etienne Szeemann e pequenos relatos de Harald Szeemann. 1974. (Arquivo Szeemann, Maggia, Suíça).

Remetente não identificado, telegrama de Paris endereçado a Harald Szeemann. 16-02-1974.

Remetente não identificado, telegrama de Randogne endereçado a Harald Szeemann. 16-02-1974.

Remetente não identificado, telegrama de Amsterdão endereçado a Harald Szeemann. 18-02-1974.

Bibliotecas e Arquivos:

Arquivo Szeemann

Bauinspektorat der Stadt Bern - Planarchiv

Biblioteca de Arte – Fundação Calouste Gulbenkian

Bibliotheek Hogeschool Sint-Lukas Brussel

Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne – Riponne

Bibliothèque cantonale et universitaire – Lausanne – Dorigny

Biblioteca Comunale Centrale di Milano

Biblioteca Nacional de España

Bibliothèque d'art et d'archéologie (BAA) des Musées d'art et d'histoire de la Ville de Genève

Universiteitsbibliotheek Gent (Bélgica)

Bibliothèque nationale de France

Bibliothèque publique et universitaire Neuchâtel

Biblioteca Cantonale di Lugano

National Library of Australia

Bibliothèque de Genève

Kunstmuseum Basel, Bibliothek

ANEXO 1



Figs.1 e 2 - *Environment* de Martial Raysse em “Dylaby – Labirinto dinâmico” (1962), Stedelijk Museum. Curadoria de Willem Sandberg.



Figs.3 e 4 - *Environments* de Jean Tinguely (esquerda) e Daniel Spoerri (direita) em “Dylaby – Labirinto dinâmico” (1962).



Fig.5 - Robert Rauschenberg ao lado de uma das suas peças em “Dylaby – Labirinto dinâmico” (1962).

DYLABY

- | | | | |
|--|---|---|--|
| I Daniel Spoerri | II per-olof ultvedt | IV martial raysse | VI robert rauschenberg |
| 1 tectoer
2 ludoer
3 rectoratorator vizer
4 dectorator vizer
5 tuctore vizer
6 dactatorator
7 dactatorator
8 dactatorator
9 dactatorator
10 dactatorator
11 dactatorator
12 dactatorator
13 dactatorator
14 dactatorator
15 dactatorator
16 dactatorator
17 dactatorator
18 dactatorator
19 dactatorator
20 dactatorator
21 dactatorator
22 dactatorator
23 dactatorator
24 dactatorator
25 dactatorator
26 dactatorator
27 dactatorator
28 dactatorator
29 dactatorator
30 dactatorator
31 dactatorator | A gidegidegidegide eadde (drectory)
1 gidegide
2 gidegide
3 gidegide
4 gidegide
5 gidegide
6 gidegide
7 gidegide
8 gidegide
9 gidegide
10 gidegide
11 gidegide
12 gidegide
13 gidegide
14 gidegide
15 gidegide
16 gidegide
17 gidegide
18 gidegide
19 gidegide
20 gidegide
21 gidegide
22 gidegide
23 gidegide
24 gidegide
25 gidegide
26 gidegide
27 gidegide
28 gidegide
29 gidegide
30 gidegide
31 gidegide | 1 jukelen
2 dactatorator met dactatorator
3 dactatorator met dactatorator
4 gidegide met dactatorator
5 dactatorator met dactatorator
6 dactatorator met dactatorator
7 dactatorator met dactatorator
8 dactatorator met dactatorator
9 dactatorator met dactatorator
10 dactatorator met dactatorator
11 dactatorator met dactatorator
12 dactatorator met dactatorator
13 dactatorator met dactatorator
14 dactatorator met dactatorator
15 dactatorator met dactatorator
16 dactatorator met dactatorator
17 dactatorator met dactatorator
18 dactatorator met dactatorator
19 dactatorator met dactatorator
20 dactatorator met dactatorator
21 dactatorator met dactatorator
22 dactatorator met dactatorator
23 dactatorator met dactatorator
24 dactatorator met dactatorator
25 dactatorator met dactatorator
26 dactatorator met dactatorator
27 dactatorator met dactatorator
28 dactatorator met dactatorator
29 dactatorator met dactatorator
30 dactatorator met dactatorator
31 dactatorator met dactatorator | 1 dactatorator
2 dactatorator met dactatorator
3 dactatorator met dactatorator
4 dactatorator met dactatorator
5 dactatorator met dactatorator
6 dactatorator met dactatorator
7 dactatorator met dactatorator
8 dactatorator met dactatorator
9 dactatorator met dactatorator
10 dactatorator met dactatorator
11 dactatorator met dactatorator
12 dactatorator met dactatorator
13 dactatorator met dactatorator
14 dactatorator met dactatorator
15 dactatorator met dactatorator
16 dactatorator met dactatorator
17 dactatorator met dactatorator
18 dactatorator met dactatorator
19 dactatorator met dactatorator
20 dactatorator met dactatorator
21 dactatorator met dactatorator
22 dactatorator met dactatorator
23 dactatorator met dactatorator
24 dactatorator met dactatorator
25 dactatorator met dactatorator
26 dactatorator met dactatorator
27 dactatorator met dactatorator
28 dactatorator met dactatorator
29 dactatorator met dactatorator
30 dactatorator met dactatorator
31 dactatorator met dactatorator |

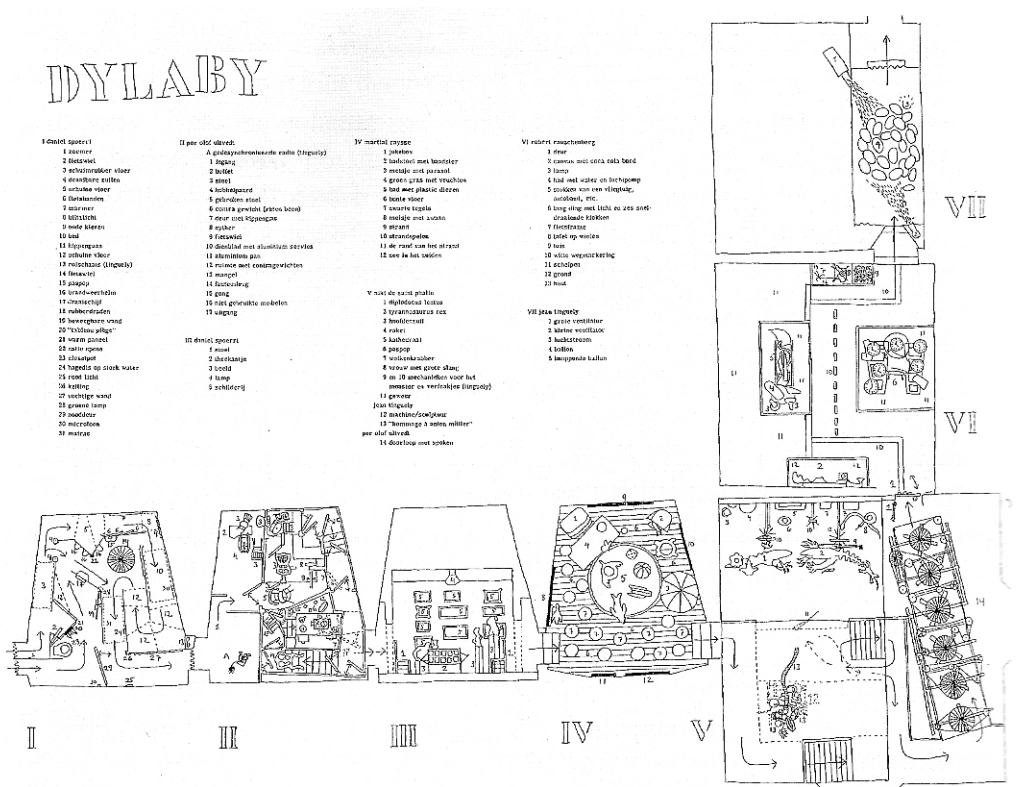


Fig.6 - Plano da exposição “Dylaby – Labirinto dinâmico” (1962), Stedelijk Museum. Curadoria de Willem Sandberg. I – Daniel Spoerri, II – Per Olof Ultvedt, III – Daniel Spoerri, IV – Martial Raysse, V – Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, VI – Robert Rauschenberg, VII – Jean Tinguely.

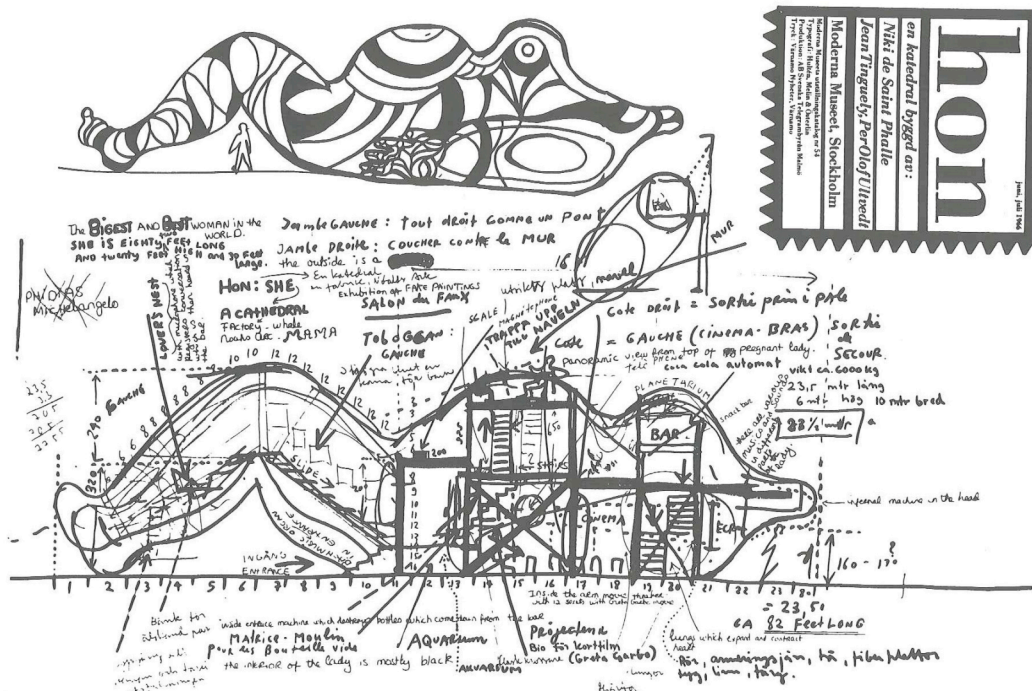


Fig.7 - Plano de “Hon: en katedral” (Ela – Uma Catedral) (1966), curadoria de Pontus Hultén em colaboração com Jean Tinguely, Niki de Dt. Phalle e Per Olof Ultvedt.



Fig.8 - “Hon: en katedral” (Ela – Uma Catedral) (1966), curadoria de Pontus Hultén em colaboração com Jean Tinguely, Niki de St. Phalle e Per Olof Ultvedt. Fotografia de Hans Hammarskiöld.



Fig.9 - Kunsthalle Bern embrulhada por Christo e “Zyklop” de Bernhard Luginbühl. Inauguração da exposição “12 Environments” (1968), Kunsthalle Bern. Curadoria de Harald Szeemann.

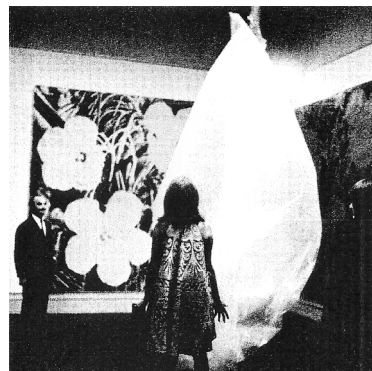


Fig.10 - “Flowers” (1964) e “Clouds” (1966) de Andy Warhol na exposição “12 Environments” (1968). Fotografia: Leonardo Bezzola.



Fig.11 - “Brillo-Boxes” de Andy Warhol. Inauguração da exposição “12 Environments” (1968), Kunsthalle Bern. Curadoria de Harald Szeemann. Fotografia: Balthasar Burkhard

Fig.12 – “Cow Wallpaper” de Andy Warhol. Inauguração da exposição “12 Environments” (1968). Fotografia: Balthasar Burkhard



Fig.13 - Martial Raysse, “neon-hall”. Exposição “12 Environments” (1968).

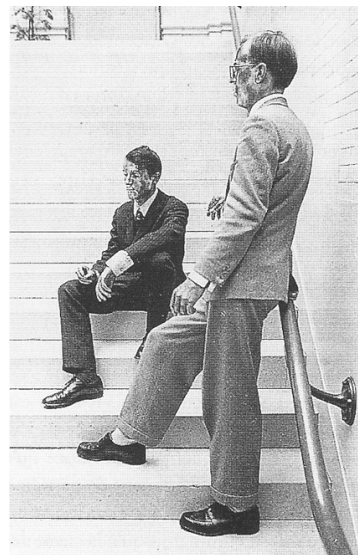
Fig.14 - *Environment* do Groupe de Recherche d’Art Visuel Paris. Exposição “12 Environments” (1968).



Figs.15, 16 e 17 - Jan Dibbets, “Museum socle with 4 corners of 90°”. Exposição “Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren” (1969), Stedelijk Museum. Curadoria de Wim Beeren.



Fig.18 - Ger van Elk, "Apparatus Scalas Dividens". Exposição "Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren" (1969).

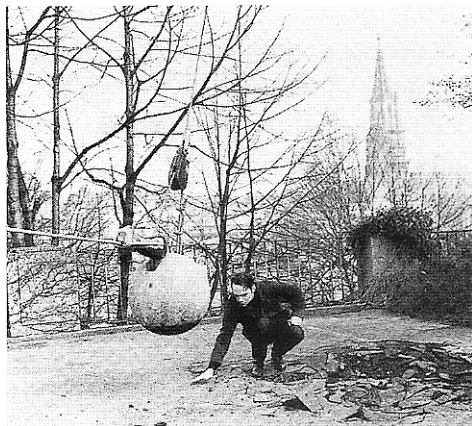


Figs.19 e 20 - Gilbert & George, "Living Sculpture. Five Hours virtually motionless on the stairs of the Stedelijk Museum". Exposição "Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren" (1969).

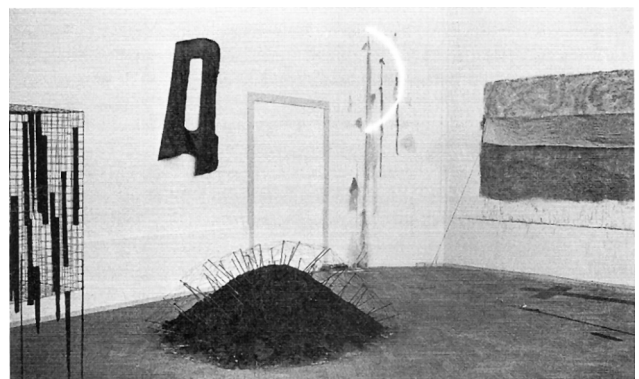


Fig.21 - Vista das obras de Richard Serra e Richard Artschwager na exposição “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969), Kunsthalle Bern. Curadoria de Harald Szeemann.

Fig.22 - Vista da instalação de Walter De Maria na exposição “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969).



Figs.23 e 24 – “Berne Depression” de Michael Heizer. Exposição “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969).



Figs.25 e 26 - Vistas da exposição “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969). Obras de Keith Sonnier, Richard Tuttle, Gary B. Kuehn, Bill Bollinger, Thomas Bang, Walter De Maria, Robert Morris, Reiner Ruthenbeck.

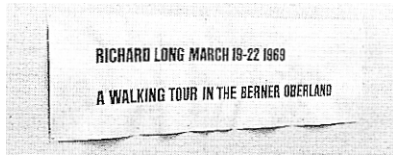


Fig.27 – Informação sobre a caminhada de Richard Long pela região de Berner Oberland. Exposição “When Attitudes Become Form: Live in your head” (1969).

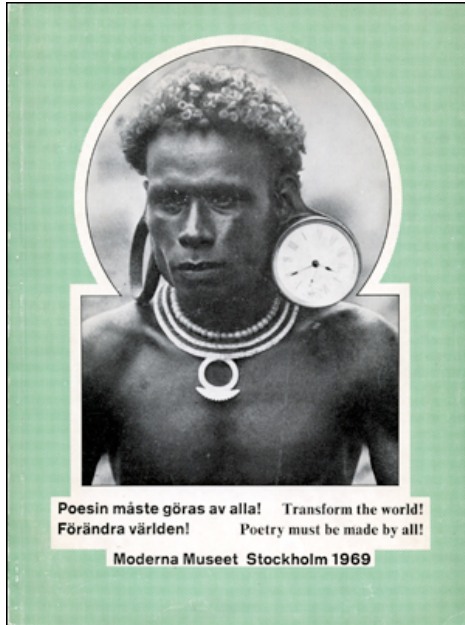


Fig.28 - Capa do catálogo da exposição “Poetry Must Be Made By All! Transform the World!” (1969), Moderna Museet Stockholm. Curadoria de Pontus Hultén.

Fig.29 - Exposição “Poetry Must Be Made By All! Transform the World!” (1969).



Figs.30 e 31 - Exposição “Utopians and Visionaries 1871-1981” (1971), Moderna Museet Stockholm. Curadoria de Pontus Hultén.



Fig.32 - Exposição “Utopians and Visionaries 1871-1981” (1971).



Figs.33 e 34 - Exposição “Utopians and Visionaries 1871-1981” (1971).



Fig.35 - Exposição “De straat: Vorm van samenleven” (“A Rua: Forma de Sociedade”) (1972), Stedelijk Van Abbemuseum. Curadoria de Jean Leering.



Fig.36 - Exposição “De straat: Vorm van samenleven” (“A Rua: Forma de Sociedade”) (1972).



Fig.37 - Exposição “De straat: Vorm van samenleven” (“A Rua: Forma de Sociedade”) (1972).

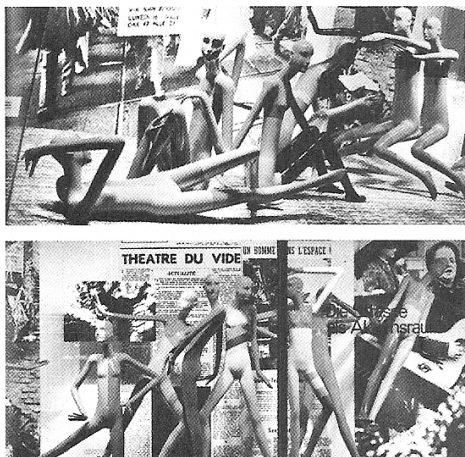


Fig.38 – “Die Strasse Schaufensterausstellung” (Maio 1971), Warenhaus Gebrüder Loeb AG, Berna. Curadoria de Harald Szeemann. Esta exposição, realizada na montra de uma loja, funcionou como um “prólogo” à mostra “De straat: Vorm van samenleven” (1972), no Stedelijk Van Abbemuseum.

ANEXO 2



Fig.1 - "No smoking" de Ben Vautier na exposição "Happening & Fluxus" (1970), Kölnischer Kunstverein, Colônia. Curadoria Harald Szeemann.



Fig.2 - Joseph Beuys na exposição "Happening & Fluxus" (1970).

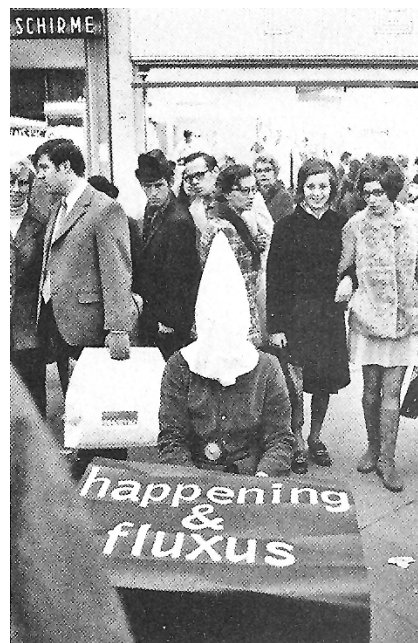


Fig.3 - Exposição "Happening & Fluxus" (1970).

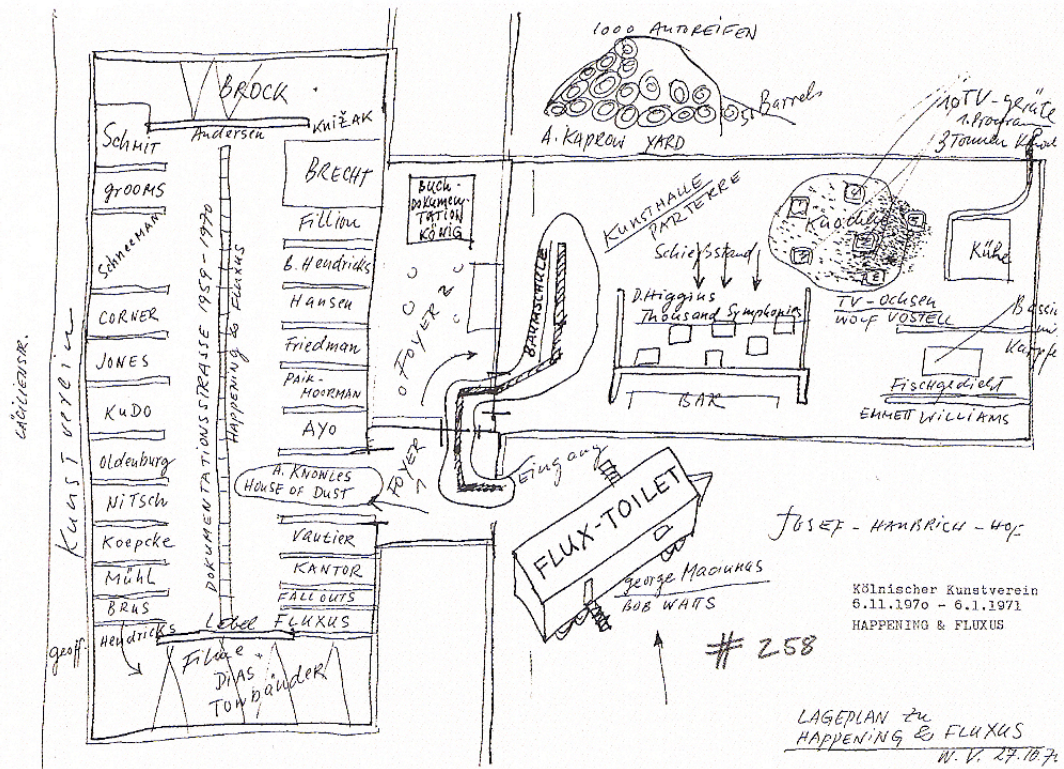
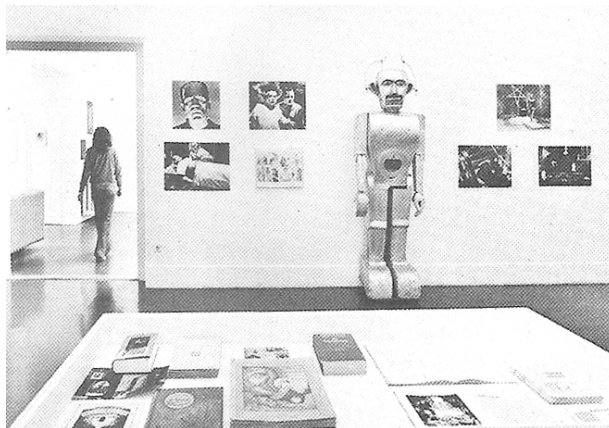


Fig.4 - Plano da exposição “Happening & Fluxus” (1970), Kölnischer Kunstverein, Colônia.



Figs.5 e 6 - “Jungesellenmaschinen” (“As Máquinas Celibatárias”) (1975-76), Kunsthalle Bern.



Fig.7 - “Junggesellenmaschinen” (“As Máquinas Celibatárias”) (1975-76), Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Fig.8 - “Junggesellenmaschinen” (“As Máquinas Celibatárias”) (1975-76), Palais des Beaux-Arts, Bruxelas.



Fig.9 - “Monte Verità: Berg der Wahrheit” (Monte Verità: Montanha da Verdade”) (1978). Casa Anatta, Ascona.



Fig.10 - “Monte Verità: Berg der Wahrheit” (Monte Verità: Montanha da Verdade”) (1978). Casa Anatta, Ascona.

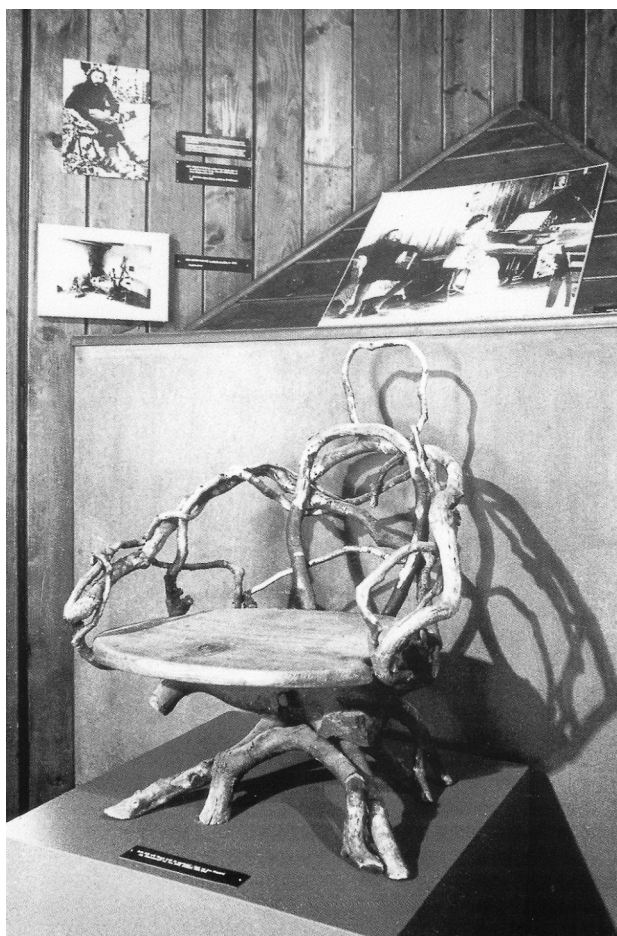


Fig.11 - “Monte Verità: Berg der Wahrheit” (Monte Verità: Montanha da Verdade”) (1978). Museo Comunale, Ascona.

STEMPEL

SALÜ / CIAO BELL...	
GUTEN MORGEN	
GUTEN TAG	
GUTEN MITTAG	
GUTEN NACHMITTAG	
GUTEN ABEND	
GUTE NACHT	
WIE GEHT ES IHNEN ?	
MEINE AGENTUR LIEBT SIK	

Agentur für geistige Gastarbeit



mit
von
durch
wegen
gegen
trotz

MUSEUM DER OBSESSIONEN
MUSEO DELLE OSSESSIONI
MUSÉE DES OBSESSIONS
MUSEUM OF OBSESSIONS

Besitz durch freie Aktionen ersetzen

SELBST

Fig.12 - Carimbos da “Agência para o trabalho espiritual estrangeiro”.

ANEXO 3

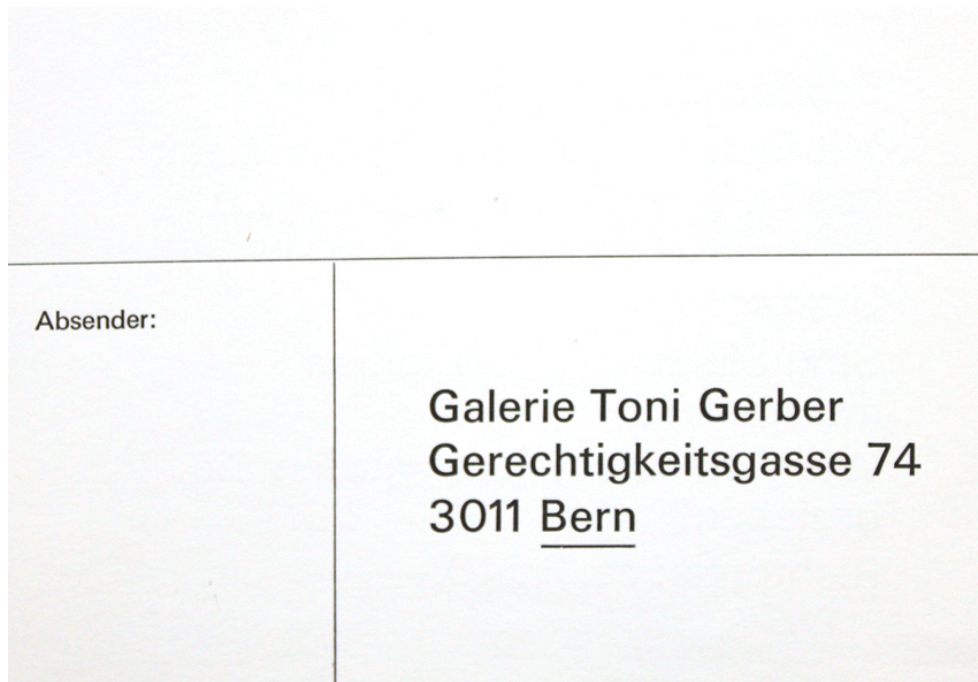


Fig.1 - Convite para as exposições “Grossvater: Ein Pionier wie wir” e “Sigmar Polke – Hallo Shiva” na galeria Toni Gerber Berna e Zurique. Fevereiro-Abril 1974. (Frente)

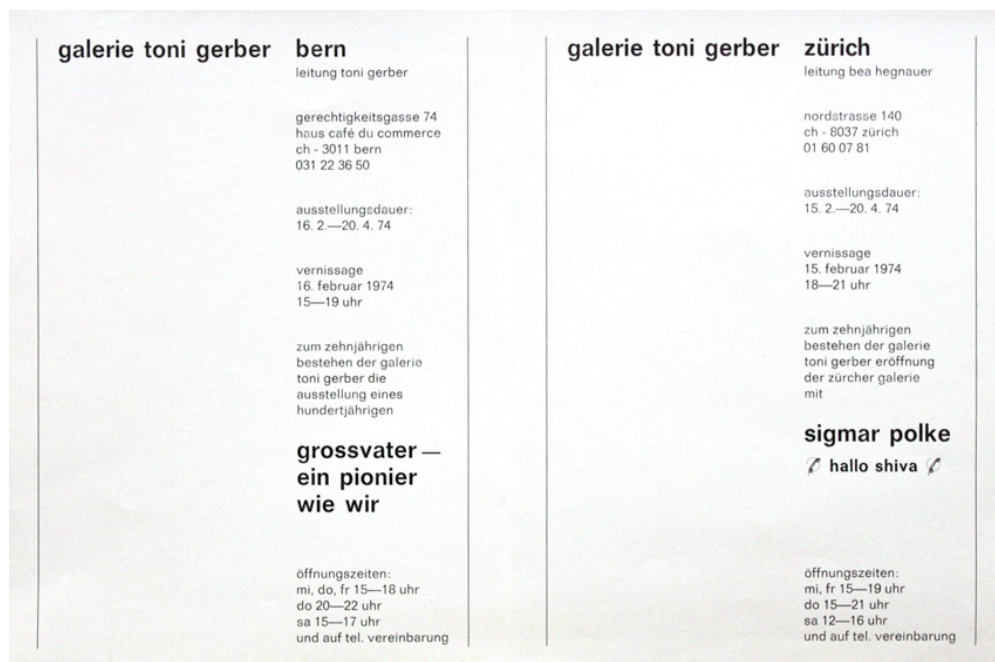


Fig.2 - Convite para as exposições “Grossvater: Ein Pionier wie wir” e “Sigmar Polke – Hallo Shiva” na galeria Toni Gerber Berna e Zurique. Fevereiro-Abril 1974. (Verso)

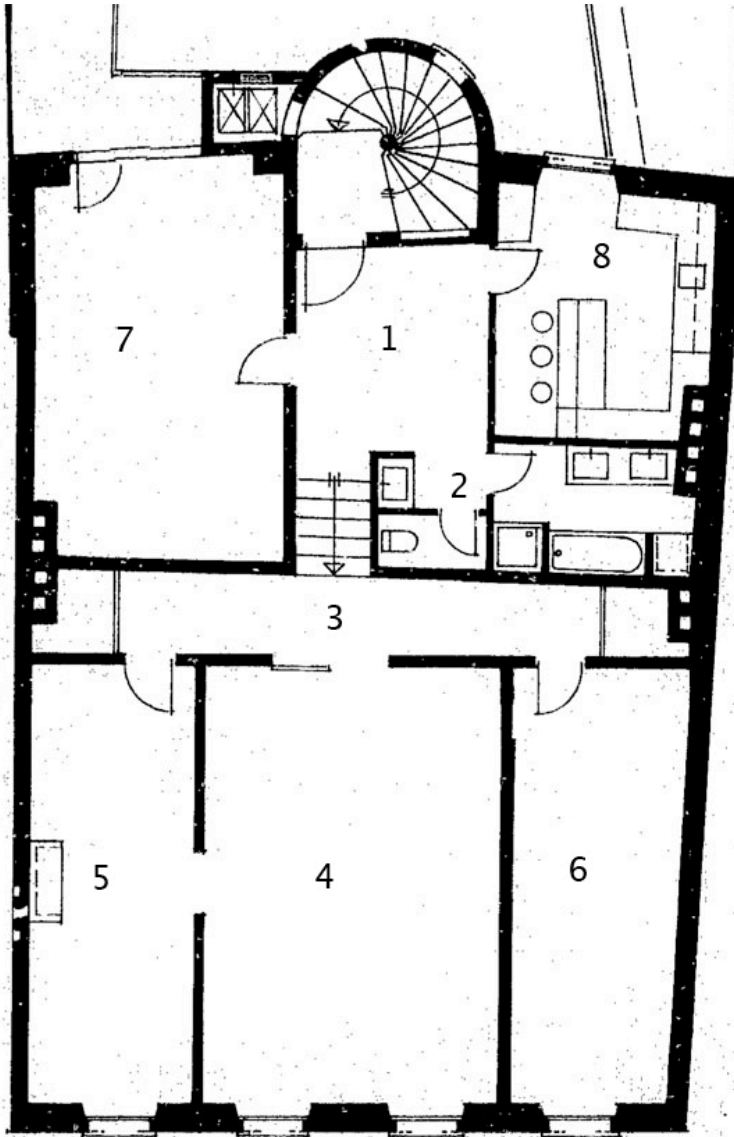


Fig.4 - Planta do apartamento. 3º andar, Gerechtigkeitsgasse 74. Documento cedido pelo Bauinspektorat der Stadt Bern – Planarchiv.

1 –Hall de entrada; 2 – W.C.; 3 – Escadas e Corredor; 4 – Sala1; 5 – Sala2; 6 – Quarto; 7 – Quarto; 8 – Cozinha. Espaços de exposição: 1, 2, 3, 4, 5.



Fig.5 - Hall de entrada. “Árvore Genealógica da Família Szeemann” e mala de viagem.
Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.6 - “Árvore Genealógica da Família Szeemann” composta em torno de um porta tampas da avó. (Esquerda). Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.7 - Mala de viagem de Etienne Szeemann com a qual chegou a Berna em 1904. (Direita, cima). Fotografia: Bathasar Burkhard.

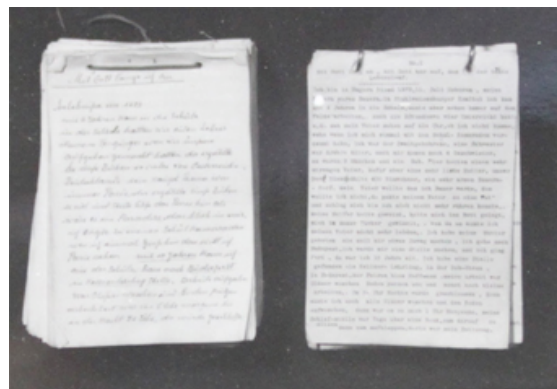


Fig.8 – Memórias de vida escritas por Etienne Szeemann. (Direita, baixo). Fotografia: Bathasar Burkhard

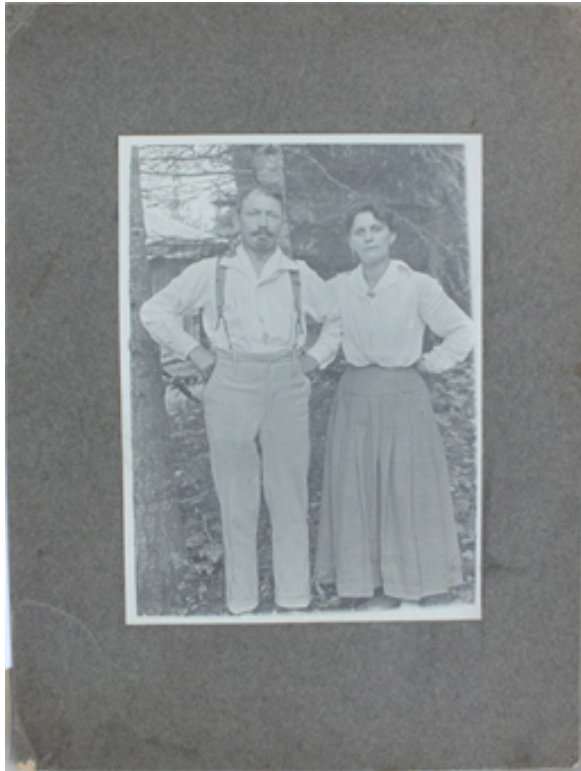


Fig.11 – Etienne e Loentine Szeemann-Drtilek.
Fig.12 – Etienne e Leontine Szeemann-Drtilek.



Fig.13 - “Arbeit Buch”, livro de trabalho de Etienne Szeemann, onde estão registrados os locais onde trabalhou. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.14 – Hall de entrada. Área dedicada às raízes no Império Austro-Húngaro. (Cima)

Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.15 – Gravura referente aos antepassados de Etienne Szeemann. (Baixo, esquerda)

Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.16 – Escudo de Armas do Império Austro-Húngaro. (Baixo, direita)



Fig. 17 – Casa-de-Banho. Fotografias da família Szeemann-Drtilek. Fotografia: Bathasar Burkhard



Figs.18 e 19 – Hall de entrada e escadas de acesso ao piso superior. Gravuras dos antepassados de Etienne, a sua relação com a cidade de Berna, diplomas e distinções que lhe foram atribuídas. Fotografias: Bathasar Burkhard



Fig. 20 – Bandeira da Suíça construída pelo avô com veludo e cabelos brancos, ruivos e pretos dos seus clientes. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig. 21 – Espelho com a inscrição da marca suíça “Trybol – Erstes Kräuter Mundwasser der Welt” (“TRYBOL O primeiro elixir do mundo à base de ervas”). Fotografia: Bathasar Burkhard

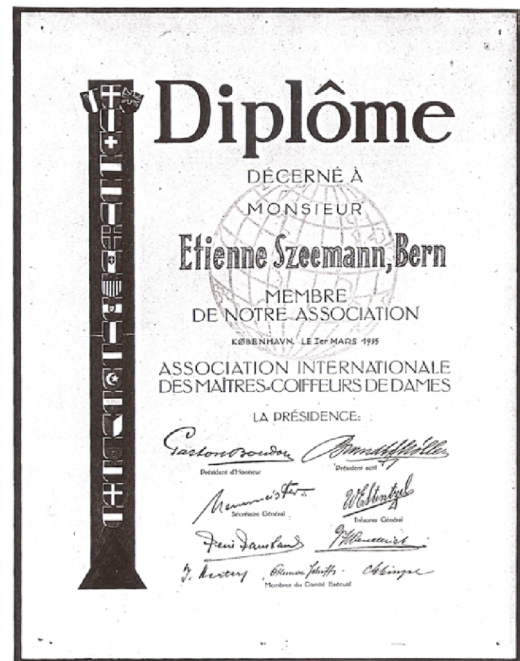
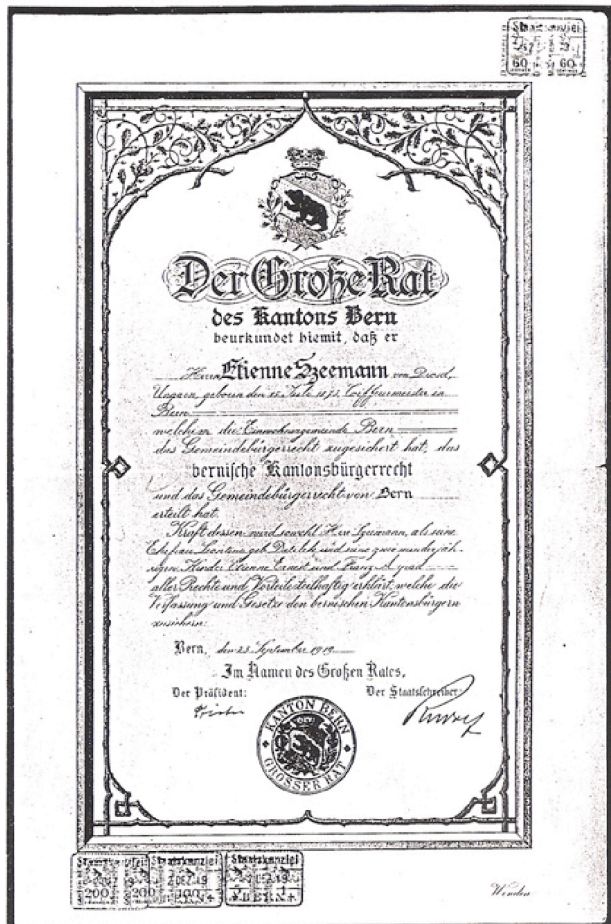


Fig.22 – Documento comprovativo da atribuição de direitos civis e cidadania comunitária pelo Cantão de Berna a Etienne Szeemann e à sua família, mulher e filhos.

Fig.23 – Diploma atribuído a Etienne Szeemann pela *Association Internationale des Maitres-Coiffeurs de Dames*.



Fig.24 – Início do corredor. Diplomas atribuídos a Etienne Szeemann e fotografias dos seus salões. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.25 - Área de perfumaria de um dos salões, provavelmente o "Szeemann Fils" na Spitalgasse 40, aberto em 1930.

Fig.26 - Zona de cabeleireiro de senhora. No reflexo do espelho pode-se ver o aparelho de onda permanente, uma criação de Etienne pai e filho, como aperfeiçoamento de um modelo anterior.



Fig.27 - Vista geral do salão.

Fig.28 - Clientes e empregado na zona da perfumaria.



Fig.29 - Leotine ao balcão da perfumaria.

Fig.30 - Etienne ao balcão da perfumaria.



Fig.31 - Interior do salão.



Fig.32 - Montra de um dos salões, possivelmente o "Szeemann Fils" na Spitalgasse 40, aberto em 1930.



Fig.33 - Primeiro salão de Etienne em Berna, "The English Toilett-Club" (1904), Faulkenplatz.



Fig.34 – Interior de um dos salões de Etienne, provavelmente o “The English Toilet-Club”.



Fig.35 – Interior de um dos salões de Etienne, provavelmente o “The English Toilet-Club”. Ao fundo vê-se Etienne ao balcão.



Fig.36 - Vista da Faulkenplatz, onde Etienne abriu “The English Toilett-Club” (1904). As cruzeiros assinalam o salão e a casa onde viveu.



Fig.37 - Segundo salão de Etienne, Christoffelgasse, Berna. 1906.



Fig.38 - Gravuras de retratos de personagens históricos que Etienne admirava. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.39 - Acções da “Huelva Copper & Sulphur Mines” e cédulas de emergência a cobrirem a parede do corredor. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.40 - Acções da “Huelva Copper & Sulphur Mines” e cédulas de emergência. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.41 - Retrato de Etienne Szeemann.



Fig.42 - Declarações dos representantes de quatro gerações da família. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.43 - Diplomas e material promocional dos salões de Etienne Szeemann. Fotografia: Bathasar Burkhard

LES POSTICHES SERONT EXECUTES A LA PERFECTION

DIE HAARARBEITEN WERDEN, NACH DEN NEUESTEN MODELLEN IN MEINEN ATELLIER VERFERTIGT

FRISSETTEN IN NATUR KRAUSSEN

HAAREN UND FRISURE FORCEE

ZÖPFE

IN ALLEN LÄNGEN UND FARBEN UND QUALITÄT

SOWIE ALLE PARFUMERIEN

ALLE NEUHEITEN VORHANDEN ERST KLASSIGE BEDIENTUNG FÜR HERREN UND DAMEN

ALLER

COMFORT VORHANDEN

IMP. ET CLICHÉS ROSSUTH & C^e, PARIS.
(Reproduction Interdit.)

SALON DE COIFFURE

L'Art de la Coiffure en tous Genres

SALON POUR DAMES & MESSIEURS

On parle Français, Anglais, Italien, Magyar, Russe, etc.



SERVICE SOIGNÉ

CHEVEUX NATURELS
FRISURE FORCEE ET LISSE
PEIGNES EN ECAILLE
MANUCURE
MASSAGE AMERICAIN
PARFUMERIE ET SAVONNERIE

ETIENNE SZEEMANN, Christoffelgasse, 3, BERNE

Especi para Postiches à Paris, Londres, Viena

Fig.44 – Material promocional do segundo salão de Etienne Szeemann em Berna, usando a imagem da Duquesa de Devonshire.



Fig.45 – Vista de parte do quarto. Em segundo plano, a passagem do corredor para o quarto.
Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.46 – Mobiliário de quarto e conjunto de imagens religiosas. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.47 – Máquina de costura da avó, sobre a qual foram dispostos retratos de jovens raparigas e cenas de costumes. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.48 – Tocador da avó, rodeado por imagens de mulheres maduras. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.49 – Vista do quarto e passagem para a secção “O seu contributo para o triunfo da beleza”. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.50 – Vista do quarto. Camas vienenses, armário e mesa redonda iluminada por candeeiro de tecto. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig. 51 – Secretária de rodinhas e máquina de escrever. Na parede, desenhos e gravuras de viagem e povos estrangeiros. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig. 52 – Rádio e candeeiro sobre a secretária. À direita, peanha com livros. Máquina de escrever parcialmente coberta por um pano. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.53 – Cómoda e armário de vidrinhos que guarda “objectos preciosos”. Armário com roupas e acessórios da avó. Na parede, pinturas e gravuras de pequeno e médio formato, representam glaciares, castelos, lagos e quedas de água. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.54 - Armário com roupas e acessórios da avó. Fotografia: Bathasar Burkhard
Fig.55 – Armário (pormenor). Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.56 – Cómoda e pequeno armário de vidrinhos. Retrato do pai do curador (Etienne) pendurado na parede entre o armário de vidrinhos e a estante com livros. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.57 - Armário de vidrinhos e retrato de Etienne (filho). Fotografia: Bathasar Burkhard



Figs.58 e 59 - Secção “O seu contributo para o triunfo da beleza”. Busto com o penteado “La Frégate”. Parede forrada com números especiais de revistas de moda dos anos 20 e 30. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.60 - Busto com o penteado “La Frégate”, do tempo de Marie Antoinette. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig. 61 - Secção “O seu contributo para triunfo da beleza”, vista do lado direito de quem entra. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.62 – Móvel de gavetas sobre o qual foram colocados livros do ofício e duas cabeças-modelo. Paredes forradas com páginas de “La Coiffure Française” (c.1890-1900).
Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.63 – Imagem promocional de uma loção para cabelos lisos com o slogan “Triumph der Schönheit (“Triunfo da Beleza”). Fotografia: Bathasar Burkhard
Fig.64 – Cabeça-modelo. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.65 – Cabeça-modelo. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.66 – Cabeça-modelo. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.67 – Gravuras de estatuária de personagens históricas (Cleópatra), da mitologia grega (Tália) e Romana (Victória, Diana e Vénus). Desenhos de penteados históricos vistos de diversos ângulos e fotografias de penteados realizados pelo avô. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.68 – Estante com utensílios diversos para penteados de senhora. Gravuras publicadas na “La Mode Illustrée” e no “Le moniteur de la mode”. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.69 – Utensílios de penteados de senhora. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.70 – Utensílios de penteados de senhora. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.71 – O ferro ondulador de Marcel e o “Szeemann’s Ondulateur Perfect” de Etienne. Impressões de “La Coiffure Française Illustrée”, outros equipamentos e utensílios. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.72 – Retrato de Marcel com a legenda “L’Illustre créateur de l’Ondulation qui porte son nom”. Ao centro exemplares do “Veritable Fer Ondulateur Marcel” rodeados pelo “Szeemann’s Ondulateur Perfect”. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.73 – Material promocional de “Szeemann’s Ondulateur Perfect”, com o slogan “Cria as mais belas ondas em 3 minutos”. Fotografia: Bathasar Burkhard



Figs.74 e 75 – Ferros de ondular.

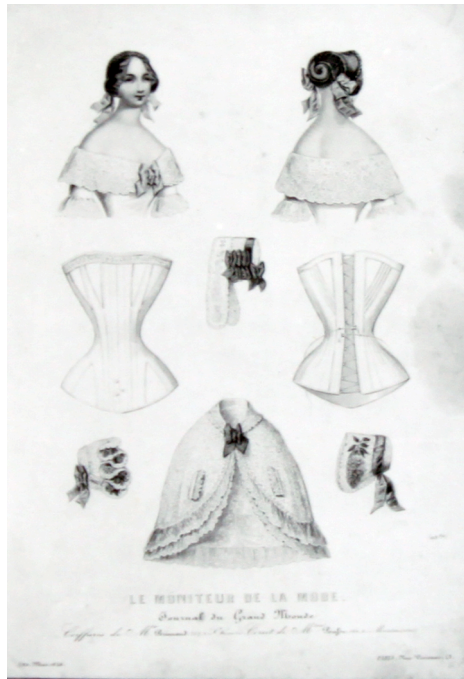


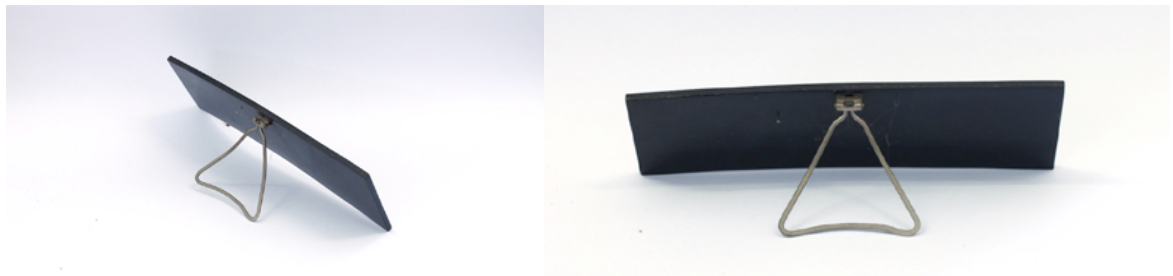
Fig.76 – Gravura de “Le Moniteur de la Mode” afixada na estante, prateleira inferior.
Fig.77 – Gravura afixada na estante, prateleira inferior.



Fig.78 - Gravura afixada na estante, prateleira inferior.



Fig.79 - Placas de plástico usadas nos salões de Etienne para informar dos serviços e idiomas falados. Colocadas na prateleira superior.



Figs.80 e 81 – Reverso das placas.



Fig.82 – Vista do quarto a partir da secção “O seu contributo para o triunfo da beleza”.

Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.83 – Reflexo do grande espelho colocado sobre a lareira. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.84 – Cadeira de cabeleireiro e aparelho de onda permanente (c.1925-29). Ao fundo, estante com objectos da avó. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig 85 - Aparelho de onda permanente (c.1925-29) e cadeira de cabeleireiro. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig 86 - Aparelho de onda permanente (c.1925-29) e cadeira de cabeleireiro. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.87 – Pequeno laboratório, equipamentos, produtos, receitas e resultados das experiências de Etienne. Estante dedicada à clientela masculina. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.88 – Pequeno laboratório. Fotografia: Bathasar Burkhard

Fig.89 – Pequeno laboratório. Sobre a mesa publicidade ao Beloxyd. Fotografia: Bathasar Burkhard

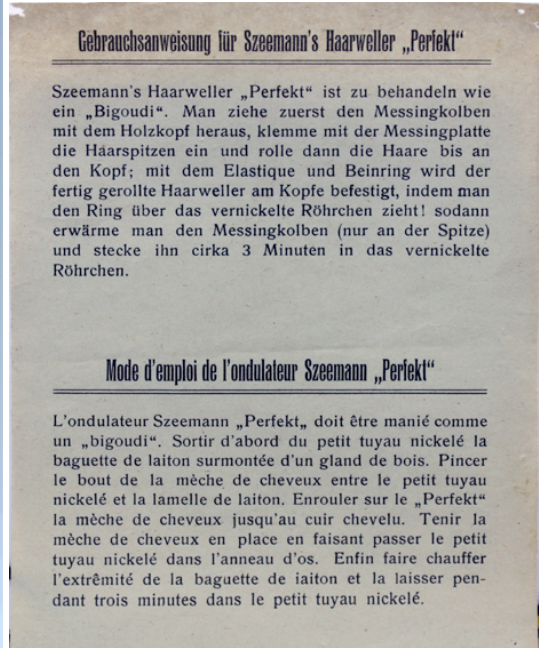
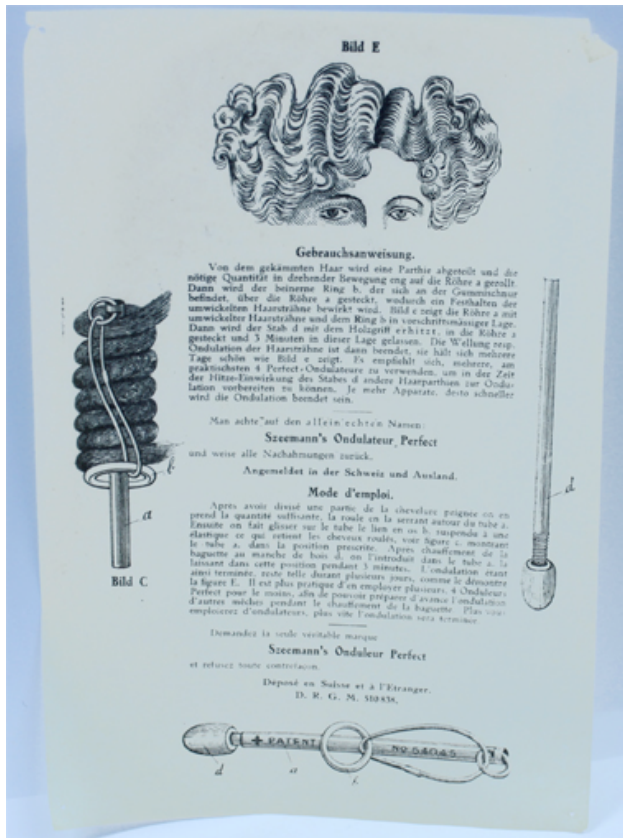


Fig.90 – Instruções de utilização do ondulator “Perfekt”, em alemão e francês. Afixado na parede do pequeno laboratório.

Fig.91 – Instruções de utilização do ondulator “Perfekt”, em alemão e francês. Afixado na parede do pequeno laboratório.

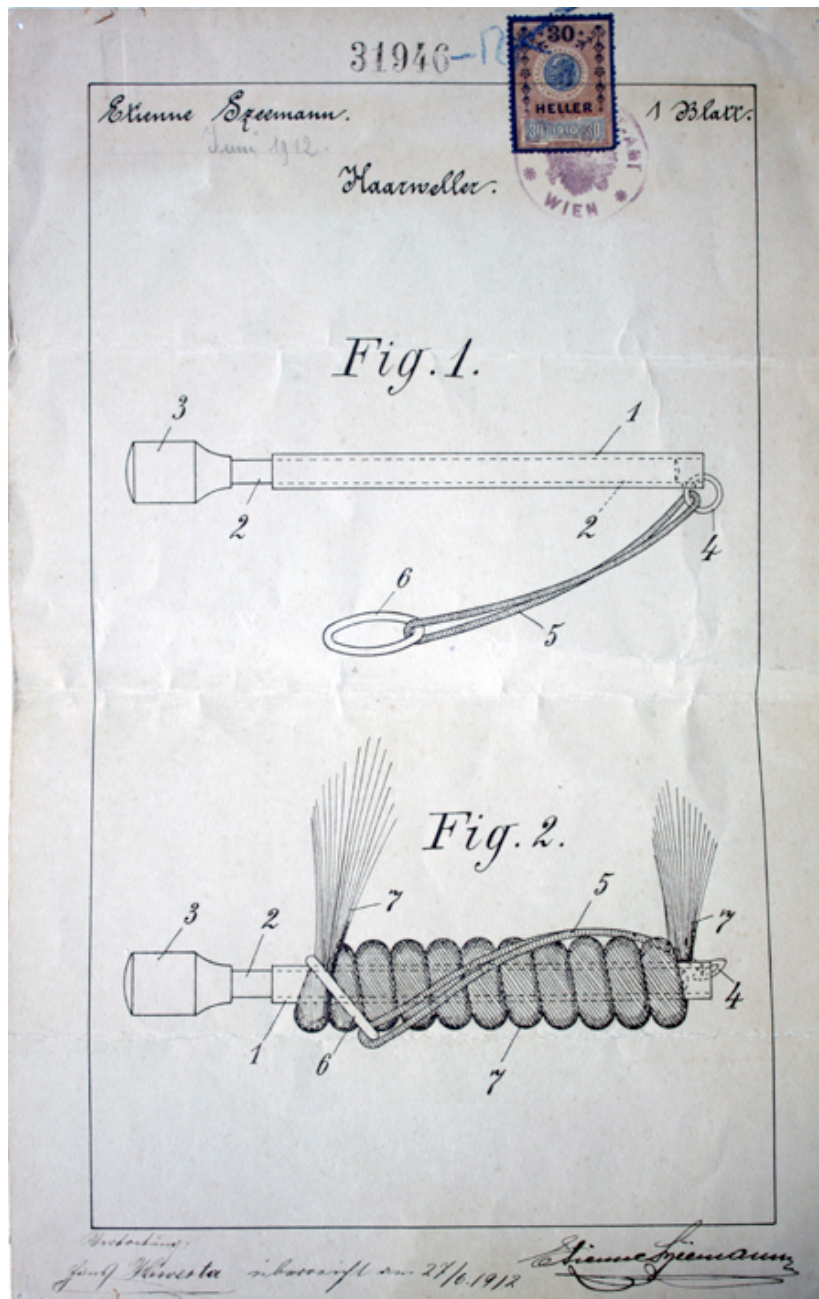


Fig.92 – Desenho esquemático. Instruções de utilização do ondulador “Perfekt”. Afixado na parede do pequeno laboratório.

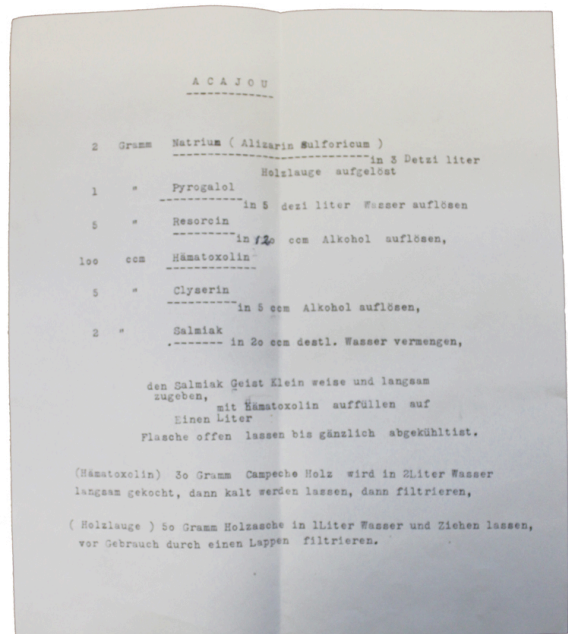
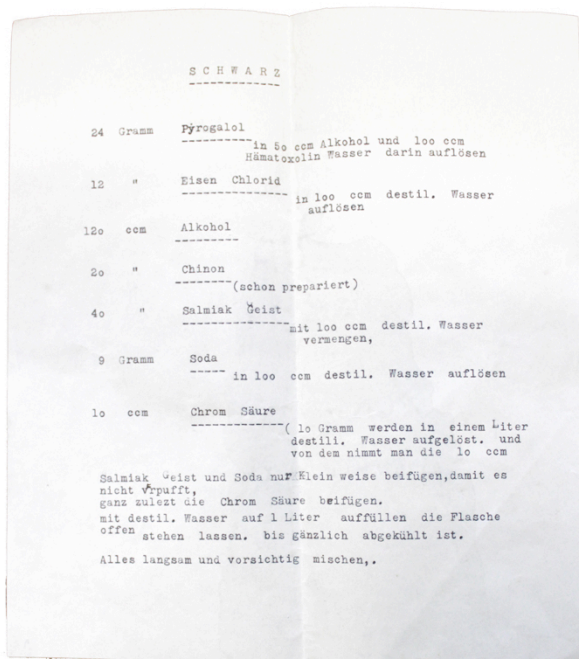


Fig.93 – Receita de tinta para coloração (preto). Afixada na parede do pequeno laboratório.

Fig.94 – Receita de tinta para coloração (acaju). Afixada na parede do pequeno laboratório.

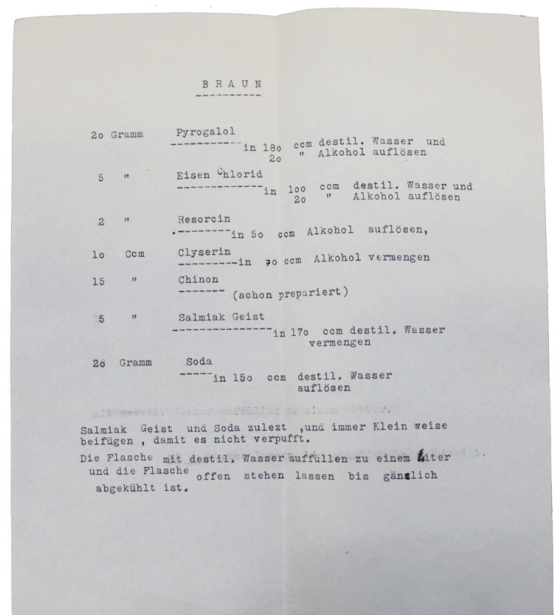
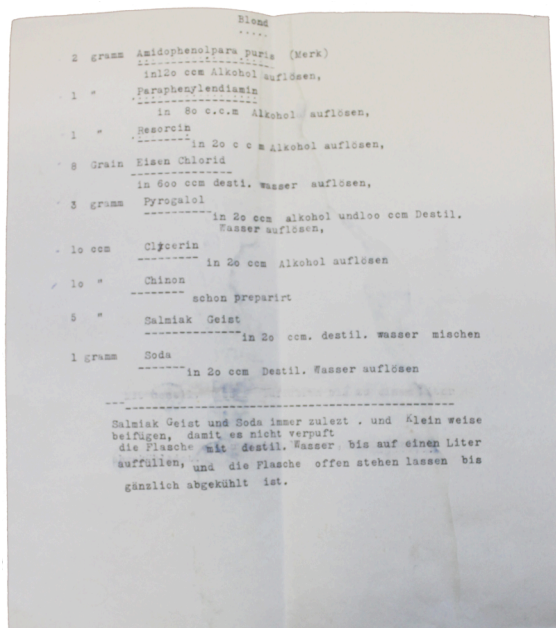


Fig.95 - Receita de tinta para coloração (louro). Afixada na parede do pequeno laboratório.

Fig.96 - Receita de tinta para coloração (castanho). Afixada na parede do pequeno laboratório.



Fig. 97 - Produtos criados por Etienne ou vendidos nos seus salões. Material promocional exposto no pequeno laboratório. Fotografia: Bathasar Burkhard



Figs.98 e 99 – Folheto promocional do “Beloxyd”, colorante capilar, uma invenção de Etienne (Frente e Verso).

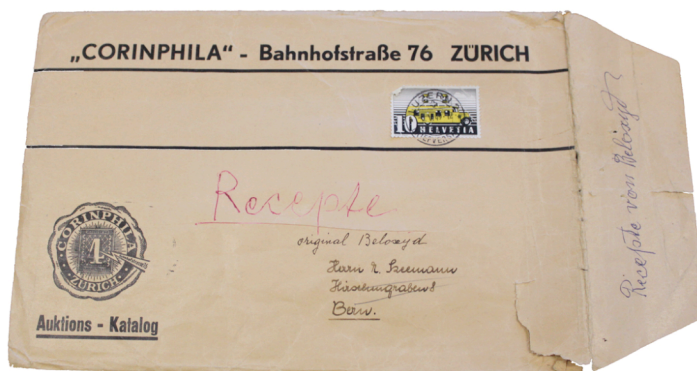


Fig.100 – Envelope onde foi guardada a receita do “Beloxyd”.



101



102



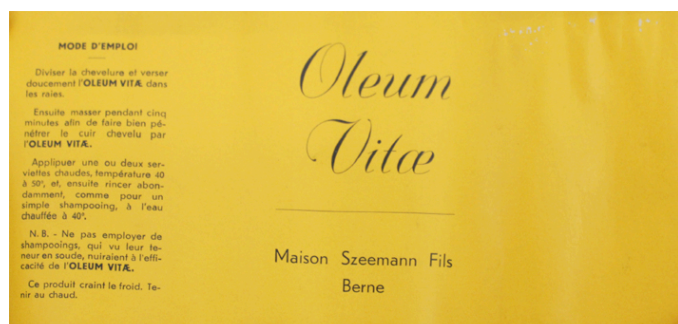
103



104



105



106

Fig. 101 – “Eau de Quinine Tonique”. Fig. 102 – “Camphre Hygiénique”.

Fig. 103 – “Fougère Lotion Capillaire”. Fig. 104 – “Lotion au Portugal”.

Fig. 105 – “Mussöl”. Fig. 106 – “Oleum Vitae”.


Produtos criados por Etienne ou vendidos nos seus salões. Material promocional exposto no pequeno laboratório.

Eidg. Amt für geistiges Eigentum Gebühr Fr. 4.-

AUSZUG aus dem Register der Fabrik- und Handelsmarken

Eintragsnummer und Hinterlegungsdatum der Marke — Name und Wohnsitz des Hinterlegers —
Waren, für welche die Marke bestimmt ist — Abbildung der Marke — Bemerkungen:

Nr. 122279. Hinterlegungsdatum: 29. September 1947, 15 Uhr.
 Etienne Szeemann, Spitalgasse 40, Bern (Schweiz). — Fabrikmarke.
 Parfümeriewaren.



Veröffentlicht im Schweizerischen Handelsamtsblatt Nr. 259 vom 5. November 1947.

Vertreter des Hinterlegers: -----
 Aenderungen seit der Eintragung: -----

Internationale Eintragung Nr. ----- vom -----
 veröffentlicht: -----

Bern, den 31. August 1949.

Eidg. Amt für geistiges Eigentum
 Der Direktor: *[Signature]*

Fig. 107 - Registro da marca "Beloxyd".

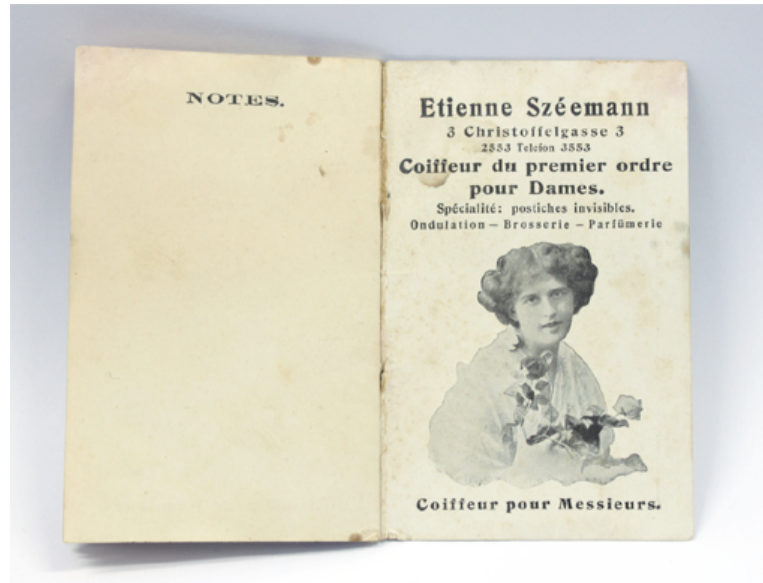


Fig.108 – Material promocional do salão de Etienne na Christoffelgasse 3.



Fig.109 - Material promocional do pente “Vira”, para pintar cabelos.

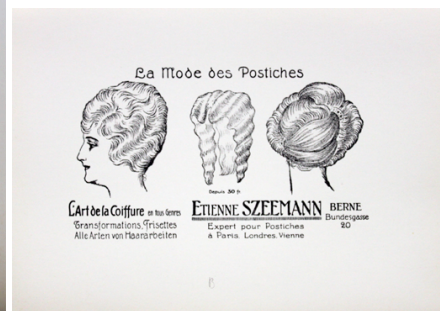


Fig.110 – Publicidade para colocar em jornais e revistas.



Fig.111 – Publicidade para colocar em jornais e revistas.



Fig.112 – Anúncio da atribuição da medalha de ouro “hors concours” a Etienne Szeemann, pela onda permanente. Londres 1929.



Figs.113, 114, 115 – Publicidade para colocar em jornais e revistas.

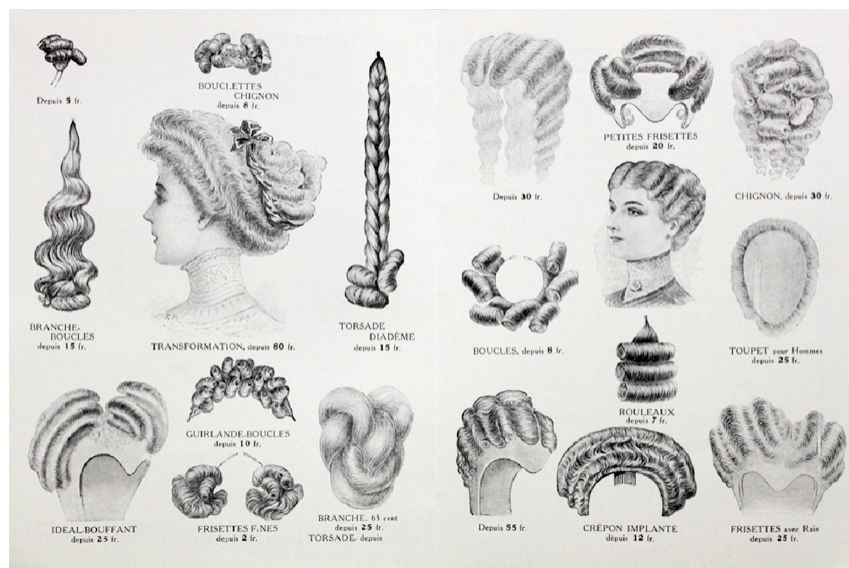


Fig.116 – Gravura com diversos “postiches” e tabela de preços.



Fig.117 – Material promocional do ondulator “Perfect” de Etienne Szeemann.



Fig.118 – Área dedicada aos cortes de barba e cabelo da clientela masculina. Utensílios e equipamentos diversos. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.119 – Área dedicada à caracterização dos actores e cantores de Ópera. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.120 – Corte de barba e cabelo. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.121 – Gravuras de mascarados de “La Coiffure Française Illustrée”. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.122 – Utensílios diversos. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.123 - Estojo de manicura.



Fig.124 - Estantes com objectos da vida doméstica da avó e dos momentos de lazer do avô. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.125 – Objectos de escritório do avô, medalhas, óculos. Fotografia: Bathasar Burkhard
Fig.126 – Turqueses. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.127 - Livro de contas da família da avó com trevos de quatro folhas entre as páginas.
Fotografia: Bathasar Burkhard
Fig.128 – Objectos diversos do avô. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig.129 – Sabonetes “Sunlight”. Lâmpadas utilizadas após o toque de recolher durante a II Guerra Mundial. Objectos da cozinha da avó e faixas de tecido com as seguintes máximas bordadas: “Hier waltet die sorgsame Hausfrau” (“Aqui prevalece a dona de casa cuidadosa”), “Darf der Schrank sich niemals leeren” (“O armário nunca pode estar vazio.”) Fotografia: Bathasar Burkhard

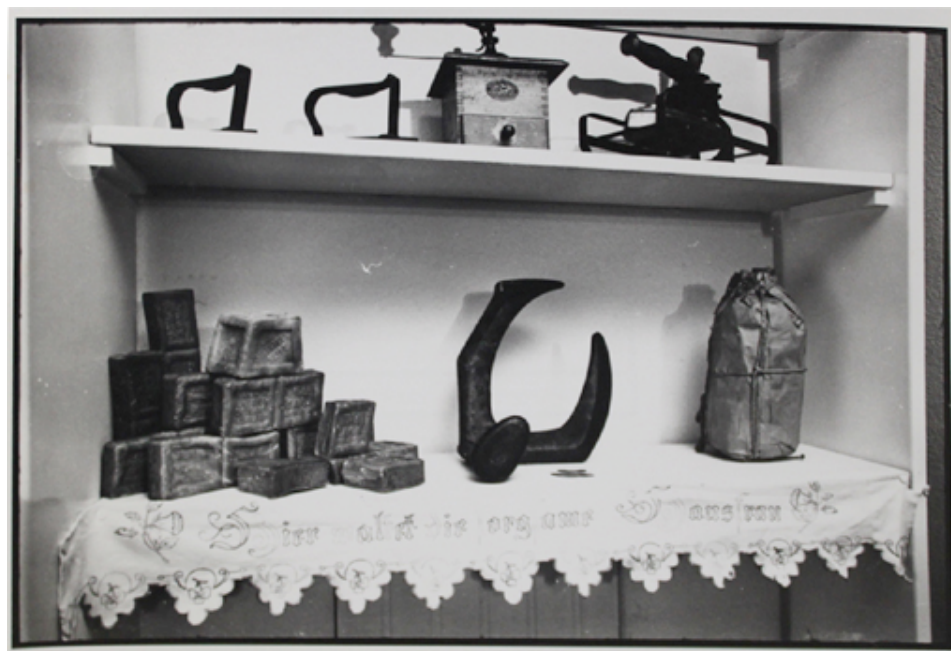


Fig.130 - Objectos da cozinha da avó. Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig. 131 – Figuras religiosas, castiçais, cálices (em cima). Brinquedos e jogos (em baixo).
Fotografia: Bathasar Burkhard



Fig. 132 – Balança da avó. Fotografia: Bathasar Burkhard

GROSSVATER: Eine Ausstellung und eine Einladung zur Subskription



Kurz nach dem 2. Weltkrieg war ich am Untersee in den Ferien. An den an Schweizer Seen üblichen Regentagen kämmte ich Riesenstapel der Zeitschrift "Schweizer Spiegel" durch. Im Rahmen der geistigen Landesverteidigung und als Zeitvertreib für die vom Ausland abgeschlossenen und die zur Inaktivität verdamnten Grenzbesezter veröffentlichte diese Zeitschrift in den Kriegsjahren echte Abenteuergeschichten, erlebt und erzählt von Schweizern. Ich erinnere mich noch an Friedrich Glausers Erlebnisse in der Fremdenlegion und vor allem an die Lebensgeschichte des Kapitäns Heinzelmann aus Bern, der mit seinem Kahn sämtliche Meere befuhr, meist zweideutige Fracht transportierte, eindeutig Armenierleichen im Bosphorus versenkte, aber nie vergass, überall Briefmarken zu sammeln, der sich schliesslich in Bern niederliess und ein Philateliegeschäft eröffnete. Es war daher nur richtig, dass ich nach der Lektüre der Memoiren meines Grossvaters (die erste Fassung schrieb er als 89-jähriger) ihm zur Ein-sendung an den "Schweizer Spiegel" geraten habe, doch lediglich "seine Wanderjahre" erschienen zu seinem 95. Geburtstag in der Schweiz. Coiffeurmeister-Zeitung.

Grossvater, 1968

Der gebürtige Ungar (1873 in Diosd geboren, 1971 in Bern gestorben) schrieb wie er lebte: Wichtiges gross, den Rest klein. Sein Lebenslauf ("Mit Gott fang an, mit Gott hör auf, das ist der beste Lebenslauf") enthält eine Fülle von Geschichten, keinen Riesenabenteuern, aber von Belegen eines erfüllten Lebens, das der Self-made-Frisörmeister geführt hat. Klein wie Napoleon, korrekt, charmant, störrisch und eigensinnig in einem, hat er sich durch die Welt geboxt: ein knallharter Haarkünstler, der vor Werkspionage nicht zurückschreckte, dem berühmten Ondulator Marcel bei seiner Demonstration in Wien durchs Schlüsselloch zuguckte, der Haarfärbekämme erfand, einen ersten Dauerweller konstruierte,

Die Sonntagsausflüge mit Tante Therese (Schwester von Grossvater), Onkel Heydrich und deren Tochter Lineli

Etienne in Dresden, 1925

Doris Koch und I.

Rolf, Etienne (*1960), Laurent (*1964), Doris Szeemann

Mit Söhnen Arpad (*1907) und Etienne (*1904)

Gurnigel 19

Szeemann's Ondulateur Perfect

Schneide in 3 Min

Vater, Mutter, Onkel Arpad, Grossmutter Emilie Moser-Kambly, Grosseltern

Preis Fr. 2.-

Szeemann's Ondulateur Perfect
dans 3 Minutes
D. E. G. M. 510838

1923

Fig.133 - "Avô: Uma exposição e um convite à subscrição". Jornal de exposição. Texto e grafismo da autoria de Harald Szeemann. Fotografias de Bathasar Burkhard. Quatro páginas não numeradas. 1/4. Legendas de algumas fotografias que foram afixadas nas paredes.

mit seiner Gattin Perücken zupfte. Als er 1971 im Alter von 98 Jahren starb, hatte er alle seine Kinder überlebt. Seine Frau, Leontine, geborene Drtilek, 1881 in Wien geboren, eine böhmische Goldschmiedin, folgte ihm zwei Monate später in den Tod.

Grossvater wusste immer genau, was ihm bekam. So blieb er immer gesund. Reich allerdings wurde er nie, weil er stets am falschen Ort alles aufs Spiel setzte: er spekulierte kühn und kaufte nie die richtigen Aktien. Und als ihm Liegenschaften rund um den Bahnhof zu Spottpreisen angeboten wurden, hat er den Liegenschaftspreis durch den Preis fürs Rasieren dividiert und fand, dass selbst für das Frankeareal 100'000 mal Rasieren zuviel des Guten sei. Seine Geschäfte in Bern waren dafür immer an bester Lage: Falkenplatz, Christoffelgasse, Bundesgasse, Hirschengraben, Spitalgasse. Kurz, er wollte gesund bleiben, und dazu gehörten die Verweigerung jeglicher Medizin, die ausgedehnten Wanderungen, das gesellige Zusammensein mit Kollegen, der tägliche Ausgang im Stile der Wiener Kaffeehaus-tradition in den "Schweizerhof" und den "Wächter", der Schwatz mit den Musikerinnen des ungarischen Damenorchesters im "Casino", und für den Geist chemisches Pröbeln in seinem Labor. Dass Grossvater nach seinen Wanderjahren, die ihn durch Ungarn, Rumänien, Griechenland, die Türkei und nach Wien, Karlsbad, Wiesbaden, Berlin, Hamburg, Paris, Nizza und London führten, sich schliesslich in Bern niederliess war kein Zufall. Dieser Stadt gehörte seine ganze Zuneigung seit er 1897 hier Station gemacht hatte. Er hat den Traum des "armen ungarischen Knaben der die Schweiz überalles Liebt" Realität werden lassen. Mit Schweizern vertrug er sich auch im Ausland am besten. Als er nur mit einem Halfpenny in London ankam, war es eine Schweizerin, die ihn beherbergte und bewirtete. Er hat sich mit seiner Kunst revanchiert, ihr ein Toupet gefertigt, was sie ihm wieder nie vergessen hat. Und das Angebot von Lord Allen? "der sagte ich müsse in London bleiben. Er möchte mir ein ganz erst Klassiges Geschäft einrichten in Seinen in der Olt Bonn Street. das wäre ja ein feudalles Angebot. Aber ich will mich nicht in London binden lassen. ich will in der Schweiz Seshaft werden Bern ist mein Ziel." 1904 übersiedelte er mit seiner Familie von London nach Bern, 1919 erhielt er das Bürgerrecht. Aus dieser Zeit stammt sicher das eigenartige Werk: ein Schweizerwappen aus Filz und



weissen, roten und schwarzen Haaren seiner Kunden, montiert auf einem Spiegelglas mit der Inschrift: "TRYBOL Erstes Kräutermundwasser der Welt"



Fig.134 - "Avô: Uma exposição e um convite à subscrição". Jornal de exposição. Texto e grafismo da autoria de Harald Szeemann. Fotografias de Bathasar Burkhard. Quatro páginas não numeradas. 2/4



Coiffure Louis XVI dite
"La Belle Poule", ausgeführt durch
Grossvater



Grossmutter (Aufnahme um 1906)

Grossvater war in erster Linie Coiffeur. Dieser Kunst gehörte sein Leben. Ihm hat er alles untergeordnet. Er war aber auch passionierter Sammler: Dokumente zum Beruf, Briefmarken, Stiche, Abzeichen, Schützenkarten, Notgeld. Seine Wohnung am Ryffligässchen 8 war ein Muster an überfülltem Logis von zuerst drei, dann zwei Zimmern. Bei der Räumung 1971 nach seinem Tod hob ich alles auf, was an meine Grosseltern erinnerte. Seit Jahren fand ich diese Wohnung ausstellenswert, als Visualisierung einer Geschichte, Zeugnis für einen Lebensstil, als Illustration der Erkenntnis, dass es im Leben eines jeden Menschen einen Punkt gibt, wo jedes Zeichen selbstverständlich wird - und der Häufung der Zeichen und der Gegenstände steht dann nichts mehr im Wege. Grossmutter, 69 Jahre mit ihm verheiratet, war seit der Geburt ihrer Kinder taub. Doch nur für Aussenstehende. Alles, was er tat, war für sie Sprache. Sie fand ihn oft unmöglich. Aber er war ihr Leben, und sie war seines. Sie war eine glänzende Köchin und Liebhaberin jeglicher Festivität. Immer war sie dabei, und obwohl taube Leute oft traurig sind, sie war stets im Schuss. Dieses Pärchen (158 und 156 cm gross), das seinen Kindern das Leben nicht gerade leicht machte, beide Söhne zum Frisörberuf zwang, war dafür die Güte selbst für die Enkel. Grossvater tüftelte für grosse Feste stets umfangreiche Juxartikelprogramme aus, und seine kunstvoll gepackten Weihnachtsgeschenke wiederholten im kleinen das Labyrinth der Wohnung in Form von Requisiten, die uns - meinen Bruder und mich - stundenlang beschäftigten. Nach dem frühen Tode der Kinder - mein Vater starb als letzter 1958 - betreute meine Mutter in der ihr eigenen Selbstlosigkeit die Grosseltern. Grossvater hatte im Alter mehr Zeit. Er bediente zwar immer noch, als 92-jähriger, seine Stammkundinnen. Sein Hauptinteresse jedoch galt den Enkeln. So besuchte er jede Ausstellung, die Dr. Harry (wie Grossmutter mich nannte) in der Kunsthalle organisierte. Im besten Anzug, Hand-

Fig.135 - "Avô: Uma exposição e um convite à subscrição". Jornal de exposição. Texto e grafismo da autoria de Harald Szeemann. Fotografias de Bathasar Burkhard. Quatro páginas não numeradas. 3/4

küsse für die Damen, war er der Doyen der Vernissagen.
 Mich hat beim Besuch von Gedenkstätten und beim Ausstellungsmachen immer das Problem fasziniert, wie man aus Objekten wieder (künstlich) Leben machen kann. Eine 1 : 1 Rekonstitution der Wohnung hätte nicht genügt, nur gegliedert kann heute Grossvaters eigene Ordnung gezeigt werden. Die Ausstellung legt folgende Akzente: Stammbaum, Grossmutter, Die Wurzeln im k.&k. Oesterreich-Ungarn, Bern und Schweiz, Der Beruf (Lehr- und Wanderjahre, Eigene Geschäfte, Drucksachen, Zusammenkünfte und Ehrungen), Grossvaters Beziehung zum Geld, Vorbilder, Grosselternwohnen, Grossvaters Beitrag zum Triumph der Schönheit, Was sagen die andern.



Es ist ein glücklicher Zufall, dass Toni Gerber meine bisherige Wohnung übernimmt und gleichzeitig mit dieser Ausstellung eines 100-jährigen sein 10-jähriges Galeriejubiläum feiert. Ich habe Grossvaters Habe über zwei Jahre lang und in drei Umzügen stets mitgeschleppt, um sie hier bei Toni Gerber in meiner letzten Berner Wohnung auszustellen, als Hommage an den, der nach Bern gekommen ist, eingerichtet von dem, der jetzt weggeht.

Ein Grossvater existiert nach seinem Tode weiter in den Gesprächen über ihn und in seinen Geschichten, die man weitererzählt. Hier ist es nun eine Ausstellung; denn sein Leben hat er oft erzählt und sogar für die Nachwelt aufgeschrieben. Es steht alles drinn, und auch Sie sollten wissen, wofür Schlangenfett gut ist, wie man den Kaiser frisiert, wie man in der Eisenbahn Gugelhöpfe zum Fenster rauswirft, wie man sich verhält, wenn eifersüchtige Kollegen in der Nacht die Tür zum Geschäft zumauern, und was Ethik ist: "Ich habe auch sehr böse Zeiten durchgemacht aber ich danke den Lieben GOTT für Gesundheit und für die gute führung. Er liss mich nichts schlechtes Tun. Aber wie hatten Sie das gefühl Herr Szeemann ob Sie etwas gutes oder böses nicht Tun sollen ich kan das niemanden so erklären wie in Gewissen momenten fühle beim Guten fühle ich beruhigung wen etwas böses im Zug fühlte ich mich immer beunruhigt. das ist das ganze was ich darüber sagen kan. Ich bin ein gefühls Mensch."

Harald Szeemann

Fotos: Balthasar Burkhard

Fig.136 - "Avô: Uma exposição e um convite à subscrição". Jornal de exposição. Texto e grafismo da autoria de Harald Szeemann. Fotografias de Bathasar Burkhard. Quatro páginas não numeradas. 4/4

Betrifft: Etienne Szeemann
Mit Gott fang an, mit Gott hör auf,
das ist der schönste Lebenslauf

Umfrage:
Sind Sie an der Publikation
interessiert?
Wie viele Exemplare würden Sie
beziehen?
Richtpreis: ca. Fr. 40.—

Fig.137 - Formulário de subscrição do livro.

“Assunto: Etienne Szeemann

Sondagem: Você está interessado na publicação?

Quantos exemplares compraria?

Preço indicativo: ca. Fr. 40.-”

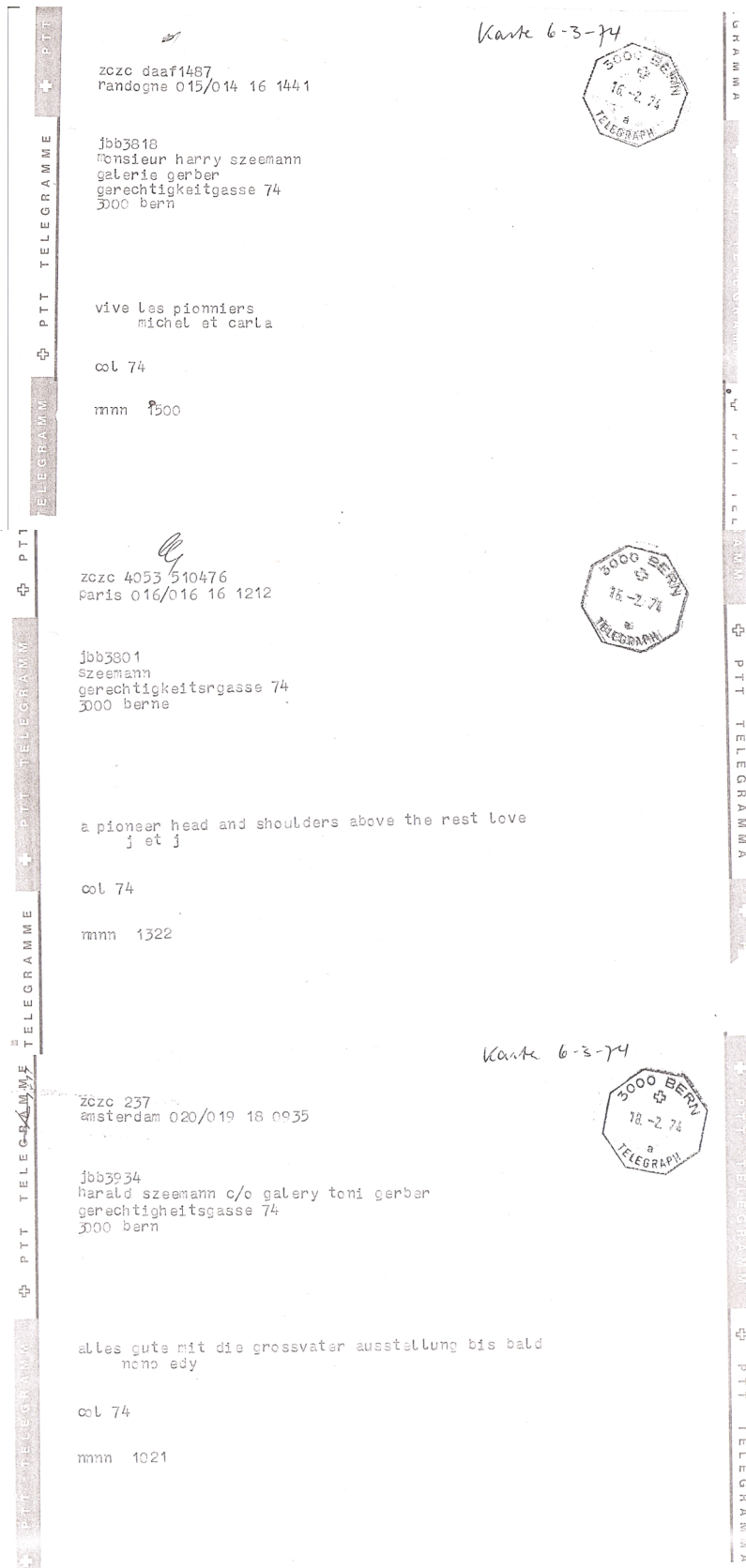


Fig. 138 - Telegrama enviado de Randogne, Suíça. Remetentes não identificados.

Fig. 139 - Telegrama enviado de Paris, França. Remetentes não identificados.

Fig. 140 - Telegrama enviado de Amesterdão, Países Baixos. Remetentes não identificados.

toni gerber - gerechtigkeitsgasse 23 - 3011 bern

bern, den 27. 9. 73

lieber harry,

heute : morgens bei piguentos und abends bei jakob.
samstag : unterschrift mietvertrag.
mittwoch : abflug nach kabul - in teheran 2355
donnerstag : ankunft in kabul
ende januar : rückekehr nach bern; vielleicht schon früher, je nach
verfassung gleitiger.
februar : vorgesehener ausstellungsbeginn "grossvater": sa 23.2.
(dauer der ausstellung bis ende april; anfangs mai:
raetz)
vor dem 23. 2. 1973:
umzug ger'gasse 23 - ger'gasse 74:14,15. und/oder 18.,19. 2.
die grossvaterausstellung ist im grossen und im anschliessen-
den zimmer vorgesehen.
problem: mein grosses ledersofa ist fürs grosse zimmer
bestimmt; die beiden grossen grafikschränke sind fürs
anschliessende zimmer bestimmt.
diese dinge sollten wenn möglich in die grossvateraus-
stellung "integriert" werden. ledersofa und grafikkästen
sind mehrteilig - ich sehe leider keine andere möglich-
keit, als die drei stücker während des umzugs mitzu-
nehmen und aufzustellen. - für den riesenkram benötige
ich das zimmer links und das inwendige grosse zimmer;
ich sehe keine möglichkeit, die drei dinge während der
einrichtungszeit anderswo hinzustellen.

mietvertrag ab 1. 2. 1974
ich beteilige mich an der januar-miete und bezahle
meinen anteil zusammen mit den fr. 2500.- so rasch
wie möglich. vielleicht ist es mir anfangs februar
noch nicht möglich.

vielen dank für deine mithilfe.
herzlich

Toni

Fig.141 - Carta de Toni Gerber para Harald Szeemann. Setembro 1973.

Karte 9.3.74

25. Februar 1974.

Lieber Dr. Harry,

Mit diesen Zeilen möchte ich meine Subskription für das hoffentlich zustandekommende Buch über die Ausstellung "Grossvater" anmelden. Leider habe ich keine formelle Subskriptionskarte, wohl aber Deine Erinnerung auf rosa Papier, in der so köstliche Proben aus dem Tagebuch von Etienne Szeemann abgedruckt sind. Sie wecken die Lust nach mehr! Die ganze Ausstellung hat mich aus mehreren Gründen fasziniert, auch weil sie eigene früheste Reminiszenzen wieder aufgeweckt hat an jene Tage, da meine Mutter, im Hinblick auf irgendeinen grossen Anlass, schön verwandelt vom Coiffeursalons Szeemann nach Hause kam. Von daher bleibt für mich der Name Szeemann mit besonderem Luxus verbunden! Nun kamen neue Eindrücke hinzu, die das Bild dieses Pioniers sympathisch abrunden: Kunstverstand, Heimatliebe, Gottvertrauen, Autorität, Humor. "Die Ungarn", pflegt mein ungarischer Architekt zu sagen, "sind entweder ganz gut oder das Gegenteil, nichts dazwischen." Ganz gut war Etienne Szeemann! Auch wenn Du Dich nun nach Italien ummelden lässtest, hoffe ich, dass Dich Dein Grossvater weiterhin immer wieder nach Bern bringen wird.

Dies wünscht sich herzlich

Dein

Michael

Fig. 142 – Carta de Michael Stettler para Harald Szeemann. Fevereiro 1974.



26.2.1974

Herrn Harald Szeemann
 c/o Gal.Toni Gerber
 Gerechtigkeitsgasse 74
 CH 3011 B e r n

Sehr geehrter Herr Szeemann,

für die Übersendung der Drucksache der Galerie Toni Gerber danke ich Ihnen. Ich werde daraus allerdings nicht ganz klug: Zeigt man dort nur Abbildungen von alten Frisuren und Haarteilen und ist diese Drucksache keine echte Reproduktion sondern nur aus alten Bildern zusammengestellt ?

Große Freude hat mir die Titelabbildung der "Herzogin Devonshire" nach einem Bild von Gainsborough gemacht. Vielleicht können Sie mir angeben, aus welchem Jahr ungefähr diese Werbeschrift Ihres Großvaters stammt. Wir hatten nämlich in unserer ursprünglichen Firma mit dem Namen meines Vaters "Franz Ströher Rothenkirchen (Vogtl.)" mit meinem Eintritt in das Geschäft im Jahre 1908 etwa 10 Jahre lang dieses Bildnis auf unserem Briefbogen. Ihr Großvater und ich hatten also mit dieser Auswahl damals den gleichen Geschmack.

Ich hoffe, Sie gelegentlich einmal in Bern zu sehen und mit Ihnen darüber noch einmal zu sprechen.

Mit besten Grüßen

NS.: Eben las ich im "Spiegel" beiliegenden Artikel, wonach sich dann meine Frage im oberen 1.Absatz erübrigt.

Fig.143 - Carta de Karl Ströher para Harald Szeemann. Fevereiro 1974.

Harald Szeemann
Gurtengasse 4
CH-3011 Bern

Bern, 13. 3. 1974

Herrn
Karl Ströher
Haubachweg 6
D-61 Darmstadt

Sehr geehrter Herr Ströher,

Besten Dank für Ihren freundlichen Brief vom 26.2. Ich hoffe, dass Sie unterdessen im Besitze meiner Drucksachensendung sind, die einige Ihrer Fragen beantwortet. Es handelt sich wirklich um eine Ausstellung, wobei sehr viel Material in der Abteilung "Sein Beitrag zum Triumph der Schönheit" zu sehen ist. Ich hoffe, es wird Ihnen möglich sein die Ausstellung zu besuchen. Ich bin allerdings, nach kurzen Zwischenhalt in Bern, ab morgen wieder unterwegs: Paris, Berlin, Paris, Brüssel, eventuell Kassel (?), Bern, Mailand und bis ca. 3. April abwesend. Vom 26.-29. März mache ich hier Zwischenstation, um die Post zu erledigen. Nach der Grossvater-Ausstellung arbeite ich nun an einem Projekt mit dem Titel "Junggecellenmaschinen" (Duchamp, Kafka, Roussel, Jarry, Casares, u.a.m.) und am Prototyp meines "Museums der Obsessionen". Gerne werde ich Ihnen, eventuell bei Ihrem angekündigten Besuch in Bern, mehr darüber erzählen. Wie Ihr Vater hat auch mein Grossvater die Herzogin von Devonshire auf allen seinen Drucksachen verwendet. Die Werbeschrift meines Grossvaters stammt aus dem Jahre 1906. Er hat das Bild auch später als Briefkopf für seine Korrespondenz verwendet, z.B. auf dem Geschäftspapier der Bundesgasse (ab.1914).

Ich danke Ihnen für Ihr Interesse und bin mit freundlichen Grüssen

Ihr

Harald Szeemann

Fig.144 - Carta de Harald Szeemann para Karl Ströher. Março 1974.

DR. PETER ALTHER
RECHTSANWALT

TELEFON (01) 25 52 15
POSTCHECK-KONTO 80-45 848
TELEGRAMME: ALTLAW

8001 ZÜRICH, 18. März 1974/es
STADTHAUSQUAI 5

Herrn Dr. Harald Szeemann
Gurtengasse 4

3000 Bern

Sehr geehrter Herr Dr. Szeemann,

Es war sehr liebenswürdig von Ihnen, mich gleich zwei Mal mit hochinteressanter Dokumentation zu versehen, über die bemerkenswerte Sammlung Ihres Vaters und vor allem über die Geschichte der Berner Kunsthalle. Nach einer Wochenend-Lektüre bin ich über diese Sammlung faszinierender Daten, Zahlen und Zeugnisse sehr beeindruckt. Empfangen Sie meinen herzlichen Dank.

Hoffentlich wird sich bald die Gelegenheit zu einem weiteren Gespräch bieten. Inzwischen bleibe ich

mit den besten Grüßen Ihr



(Dr. Peter Alther)

Fig.145 – Carta de Peter Alther para Harald Szeemann. Março 1974.

dat. 24.7.74

Dietrich Helms
HBK
D-2 Hamburg 76
Lerchenfeld 2

Herrn Harald Szeemann
Gerechtigkeitsgasse 74
Ch-3011 Bern

15.7.74

Lieber Herr Szeemann,

man erzählte mir von der Ausstellung, die Sie ^{mit} den Sachen Ihres
Großvaters gemacht ~~haben~~ haben. Es würde mich sehr interessieren,
darüber näheres zu wissen, vielleicht einen Katalog, einen erklären-
den Text, Abbildungen oder Besprechungen zu haben. Können Sie viel-
leicht veranlassen, daß mir irgendwas dergleichen zugeschickt wird?

Viele Grüße,
Ihr

Dietrich Helms

Fig. 146 - Carta de Dietrich Helms para Harald Szeemann. Julho 1974.

Bern, 31. 10. 1974

Herrn Hans-Rudolf Lutz
Lessingstrasse 11
8059 Zürich

Sehr geehrter Herr Lutz,

Mir fiel kürzlich wieder ein Prospekt über Ihre Verlagstätigkeit in die Hände, und ich dachte mir Ihr Verlag wäre eigentlich das Ideale, um die Memoiren meines Grossvaters herauszugeben. Wie Sie vielleicht wissen, habe ich im Februar in Bern die Ausstellung "Grossvater - ein Pionier wie wir" mit dem gesamten Nachlass veranstaltet und gleichzeitig das Interesse einer solchen Publikation durch Subskriptionsbulletins getestet. Nach dem nun letzte Woche in Köln auch noch Walther König die feste Abnahme von 50 Exemplaren (natürlich mit Buchhändler Rabatt) garantierte, wage ich mir nun das Ganze einem Verlag anzubieten. Sie ersuchen aus der Subskriptionskarte, dass ich von einem Richtpreis von Fr. 40.- ausgegangen bin, was bei 250 Abnehmern einen Grundstock von Fr. 10'000.- ergibt. In der Beilage sende ich Ihnen den damals gedruckten Prospekt und Subskriptionsanmeldung sowie einige Pressestimmen über die Ausstellung. Am besten wäre natürlich, wir könnten uns mal hier in Bern zusammensetzen, um das Ganze zu besprechen. Dies aber nur, wenn Sie daran Interesse haben.

In Erwartung Ihrer Antwort bin ich mit freundlichen Grüessen

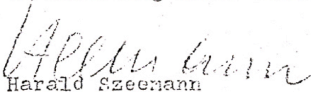


Harald Szeemann

Fig. 147 – Carta de Harald Szeemann para Rudolf Lutz. Outubro 1974.

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique  Art Moderne

25 févr 1976

à Monsieur Harald SZEEMANN
Gurtengasse, 4
CH. 3011 - BERN

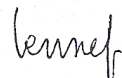
Cher Monsieur Szeemann,

Il m'est impossible de me procurer ici à Bruxelles
le livre que vous avez consacré à Etienne Szeemann,
votre grand-père coiffeur.

Auriez-vous l'extrême amabilité de me le faire par-
venir contre remboursement, à votre meilleure convenance.
A cette adresse : J. LENNEP

Musées royaux des beaux-Arts
9, rue du Musée
B. 1000 - Bruxelles (Belgique)

Je vous félicite pour les "Machines célibataires"
et vous prie d'agréer, Cher Monsieur Szeemann, l'expres-
sion de mes sentiments très distingués.


J. LENNEP

Rue du Musée 9 1000 Bruxelles Téléphone 02-513 96 30

Fig. 148 - Carta de Jacques Van Lennep para Harald Szeemann. Fevereiro 1976.

10 mars 76.

Cheer Monsieur Szeemann.

Il est vraiment attristant que pour une question d'argent, le livre sur votre grand-père n'ait pas encore été publié.

J'ai fait la liberté de le signaler à Stéphane Rome qui édite la revue "t-o". En ce qui le concerne, il ferait l'impossible pour imprimer votre ouvrage à des conditions désuétées.

Son adresse : 13- av. Th. Roosevelt
B. 1320- GENVAL (Belgique)

A toute foi utile.

La direction indiquée par l'exposition consacrée à votre grand-père est pour moi fondamentale. J'estime en effet que l'exposition peut être une œuvre en soi - les expériences passées sur les environnements conjuguées avec les expériences conceptuelles peuvent aboutir à des travaux de ce genre. En ce qui me concerne, j'essaie d'exposer l'homme (stricto sensu) dans la représentation que je me fais de son univers. Je en a été ainsi récemment pour un sculpteur de marbre. Cette année encore si tout va bien, ce sera un supporter acharné qui va jusqu'à se pencher aux couleurs de son club!

Amicalement
J. Lennep

Fig. 149 - Carta de Jacques Van Lennep para Harald Szeemann. Março 1976.

26 mai 1976-

Cher Monsieur Szeemann,

J'ai communiqué votre mot à S. Rona
des Ed. "t-o" qui reste évidemment
intéressé par votre grand-père.

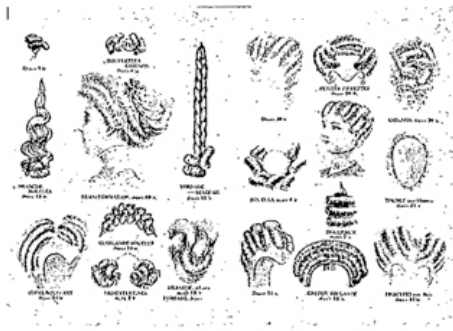
En ce qui me concerne, je ne puis
que souhaiter la publication de ce livre
d'une manière ou d'une autre. Cette dé-
marche me touche de près en tant
qu'artiste part-time mais aussi com-
me historien.

Amicalement

Lenneq

Großvaters Frisier-Kunst

„Nicht nur die Frisierkunst ging damals neue Wege“, überlieferte der Berner Coiffeurmeister Etienne Szeemann vom Ende des 19. Jahrhunderts, „auch auf anderen Gebieten wurde geforscht.“ Jetzt staunt sein Enkel: „Großvater — ein Pionier wie wir.“ Unter diesem Titel hat Harald Szeemann, Organisator der Documenta 5, dem 1971 mit 98 Jahren verstorbenen Vorfahren in der Berner Galerie Gerber eine Gedächtnisschau eingerichtet. Mit Friseur-Utensilien, Sammelgegenständen, Hausrat, Bild- und Textdokumenten „visualisiert“ sie das seinerzeit moderne Leben des aus Ungarn stammenden Haarkünstlers, der sich die Geheimtechnik der Dauerwelle („Von der Ondulation hörte man wie von



Szeemann-Dokument

einem großen, fernen Wunder sprechen“) durch Werkspionage am Schlüsselloch aneignete, Färbekämme und Dauerweller erfand und das Schweizer Wappen aus Haaren komponierte. Die Dinge, mit denen er sich umgab, mußten — so deutet es der Enkel — auch der Verständigung

dienen; denn Etienne Szeemanns Frau war taub, und „alles, was er tat, war für sie Sprache“. Harald Szeemann seinerseits grübelt schon länger, „wie weit man aus Objekten wieder Leben machen kann“: Es ist das Problem der „individuellen Mythologien“ von der Documenta.

Fig. 151 – „Großvaters Frisier-Kunst“. Der Spiegel. N.º9, 25/02/1974, p.96.

An den Haaren herbeigezogen

Frisör-Enkel Harald Szeemann entdeckt seinen Grossvater

Die Nostalgie wird persönlich. Aufmerksamkeit erregen nicht mehr nur Utensilien, die Grossvaters Lebensstil ausmachen; Interesse erheischt jetzt auch der Grossvater selbst. Lebens- und Berufsrequisiten eines besonders interessanten Grossvaters, des Erfinders der Dauerwelle nämlich, stellt eine Berner Galerie zur Schau.

«Lerne Leiden Ohn zu Klagen das ist der Lebens lauf», empfahl der Selfmade-Frisörmeister und Dauerwellenerfinder Etienne (Istvan) Szeemann (1873—1971) seiner Nachwelt in einer Tagebuchnotiz. Er war berufen. Lebensweisheiten von sich zu geben. Seinen «Lebens lauf» macht ihm so leicht keiner nach.

Als Sohn eines armen ungarischen Weinbauern in der Nähe von Budapest geboren, trat Istvan Szeemann mit 13 Jahren seine Frisörödysee an: Lehre in Budapest, dann Wanderjahre, die ihn in den Balkan, die Türkei, nach Wien, Karlsbad, Wiesbaden, Berlin, Nizza und Paris führten. Höhepunkt seiner Tournee war Berlin, wo er den Bart des deutschen Kaisers stützte.

Wo er auch hinkam, sein Triumph war der Triumph der Schönheit. So auch in London, wo er als Hofcoiffeur derart überzeugte, dass ein Adliger ihm an der Regent Street (ein Erstklassisches Geschäft einrichten) wollte. Etienne Szeemann winkte indessen ab. Er hatte bessere Pläne.

In Bern eröffnete er 1904 sein erstes eigenes Geschäft. Hier gehörte Lenin zu



seiner Stammkundschaft. Hier liess er den Lockenwickler «Szeemann's Ondulateur Perfect» patentieren und applizierte einer Baronin Korf die ersten Dauerwellen. Die Dame fühlte sich um soviel schöner, dass sie ihm trotz Brandwunden für die Acht-Stunden-Prozedur tausend Franken zahlte. Zum gleichen Preis beglückte Etienne Szeemann sechs weitere Damen (und dann keine mehr weil von der harten Arbeit das Fleisch von meinen Fingern herunter war).

Für die Schönheit der Frauen tat er «sein Möglichstes». «Aber wo nicht soviel Natürlicher Reiz und Schönheit

vorhanden ist bringt man das nicht so fertig», stellte er bekümmert fest. Szeemann überschätzte seine Kunst nicht, liess aber trotzdem Werbezeichnungen und Etiketten ausschliesslich von den renommiertesten Pariser Modezeichnern gestalten. Der Frisurenpionier machte Furore.

Die Galerie Toni Gerber in Bern zeigt nun alles, was aus der Habe des vor drei Jahren im Alter von 98 Jahren verstorbenen Haarartisten noch vorhanden ist: Scheren und Kämmen, Brennscheren und Färbekämme, kunstvolle Schaufensterobjekte, ein Bild aus den Haaren seiner Klienten in Form eines Schweizerkreuzes, dutzendweise handtuchgrosse Fotos, Etienne Szeemanns pompöses Kirschbaumschlafzimmer samt Schrank und alten Klamotten.

Für die Nachwelt gerettet worden sind all die Sachen durch des Coiffeurs Enkel, Harry Szeemann, seines Zeichens ehemaliger Berner Kunsthalleldirektor, «documenta»-Organisator und Inhaber der «Agentur für geistige Gastarbeit».

Der Kunstsachverständige hat eine Ausstellung über den Haarkünstler gemacht. Dennoch können auch Kunststundkundige dieser Ausstellung etwas abgewinnen. So interessiert sich der Schweizerische Coiffeurmeisterverband für einzelne Stücke aus dem Szeemann-Nachlass. Was an der Berner Gerechtigkeitsgasse 74 ausgestellt ist, «das ist keine Kunst, das ist das Leben», statuiert Frisör-enkel Harry Szeemann. Das interessiert jeden.

Roger Müller

Fig.152 - Roger Müller, „An den Haaren herbeigezogen: Frisör-Enkel Harald Szeemann entdeckt seinen Grossvater“. Die Weltwoche. N.º9, 27/02/1974.

Szeemanns «Ondulateur Perfect» schafft die schönsten Wellen...

Zu einer originellen Ausstellung der Galerie Toni Gerber in Bern

«Die Schweiz ist das Land der Technik und der Chemie – warum soll da nicht eine amerikanische Idee in unseren Laboratorien zur Vollendung gebracht werden?» Mit der aus den USA importierten Idee ist die «kalte Dauerwelle» gemeint, die, wie die Annonce in der «Schweizer Coiffeurmeister Zeitung» weiter betont, «auf ihrem Gebiet» – dem Gebiet der Verschönerung des zarten Geschlechts – «eine ... Revolution darstellt». Neben einem Stapel von Coiffeurmeister-Zeitungen liegen gegenwärtig in der Galerie Toni Gerber in Bern zahlreiche weitere Broschüren und Gebrauchsanweisungen zur Färbung und Formung von jeglicher Art von Kopf- und Barthaar auf. Zudem sind seltene Gegenstände aus der Pionierzeit schweizerischer Frisörkunst zu besichtigen: Essenzen und Färbemittel, verschiedenste Postiche- und Frisette-Modelle («in Natur Kraussen», «Zöpfe in allen Längen und Farben und Qualitäten», der Haarfärbekamm, made by *Etienna Szeemann*, Haarkünstler und Avantgardist des Kopfschmuckes, sowie sein «Ondulateur Perfect», der «in 3 Minuten die schönsten Wellen schafft») zum Preis von nur 2 Fr.

Harald Szeemanns überraschende «Grossvater-Schau»

Wie erwähnt, sind alle Gegenstände bei Toni Gerber an der Gerechtigkeitsgasse 74 zu erwerben. Organisator der Ausstellung ist Harald Szeemann, der zum zehnjährigen Bestehen der Galerie und anlässlich seines Wegzuges aus der Stadt nicht nur die Berner mit einer «Grossvater-Schau» überraschte. Gezeigt wird das gesamte Erbe, das Wohnungs- und Geschäftsmobiliar seines Grossvaters, eines «armen ungarischen Knaben», der sich nach langen Wanderjahren 1904 in Bern niederliess, wo er als stolzer Inhaber eines Coiffeursalons eingebürgert wurde.

Möbel, Bilder, Drucksachen des Hauses, Photos von Kennedy und Abbildungen von Napoleon sind in Szeemanns früherer Wohnung nach verschiedenen Themen lose gruppiert und durch authentische Grossvater-Zitate ergänzt. So ist etwa unter dem Stichwort «Beruf» E. Szeemanns Frisierstuhl samt Ondulierapparat zu sehen, mit der die Stadt Bern bereits ca. 30 Jahre vor der «Revolution der kalten Dauerwelle» den ersten, elektrisch heizbaren Dauerweller besass und somit wohl auch einige der bestondulierten weiblichen Schönheiten. Dass auch für den glühendsten Anhänger des wohlgeformten Haares aller Anfang schwer war, kann man seinen autobiographischen Anmerkungen entnehmen. Danach dauerte das erste Experiment mit der Baronin Korff eine ganze Nacht bis zum Morgengrauen, bis dass die Hände des Haarkünstlers bluteten und das Fleisch allmählich von den Fingern herunter war; die Baronin kam mit mehreren Brandwunden davon. Nichtsdestotrotz konnte diese erste, 1000fränkige Dauerwelle erfolgreich appliziert und zu ihrem siegreichen Ende geführt werden.

Die Ausstellung «Grossvater – ein Pionier wie wir» ist, wie schon der Titel andeutet, eine Veranstaltung für jedermann, sie erfordert keinerlei Fach-

kenntnisse. Bei einer intensiveren Auseinandersetzung ist sie allerdings nicht mehr ganz so unpräzise, wie sie sich vorerst ausnehmen mag. Schon allein die Tatsache, dass sie von Harald Szeemann, dem wohl bis dahin aufsehenerregendsten Leiter der Kunsthalle Bern und der documenta in Kassel, organisiert wurde, schuf Verwirrung. Zu einer «öffentlichen Person» geworden, ist der skandalumwitterte schweizerische Ausstellungsmann auch dann dem Publikum Rechenschaft schuldig, wenn er sich als Podium nicht den belastenden Raum öffentlicher Institutionen aussucht, sondern einen so intimen und persönlichen Rahmen wie seine ehemalige Privatwohnung.

Szeemann ist den eventuellen Angriffen der Kunstverständigen zuvorgekommen. In einem ganzseitigen Statement, das in den «Basler Nachrichten» veröffentlicht wurde, definiert er sein persönliches Verständnis von Kunst und ihrer Vermittlung. Das betont subjektivistische Ausstellungskonzept wird anhand der Ausstellungen in Bern über die documenta 5 bis zur gegenwärtigen Veranstaltung bei Gerber entwickelt. Aufschlussreich ist vor allem auch der momentane Entscheid, auf Museen und andere öffentliche Institutionen zu verzichten, um sich «ins Private zurückzuziehen». Ausgehend von der Feststellung, dass gerade Subjektives und Emotionales auch eine objektive Allgemeingültigkeit habe und «allgemeinverständlicher» sei, distanziert sich Szeemann von einer vorwiegend historischen, soziologischen Betrachtungs- und Darstellungsweise, zugunsten einer spontan und emotional erlebbaren Präsentationsform.

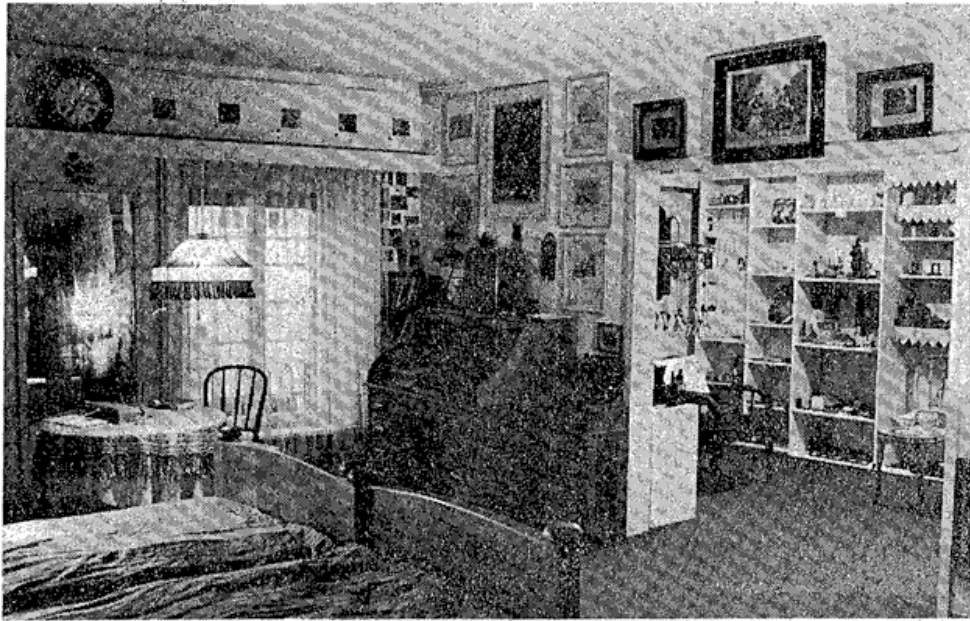
Modellhafte Verwirklichung eines Ausstellungstypus

Demnach erweist sich das Grossvater-Thema geradezu als optimale Voraussetzung für eine modellhafte Verwirklichung dieses Ausstellungstypus. Die familiäre Beziehung des Enkels zu seinem Grossvater garantiert und legitimiert eine ausgesprochen persönliche Haltung des Ausstellers dem gewählten Ausstellungsthema gegenüber, um so mehr, als es sich hier ja nicht um Kunst handelt. Anhand von Anekdoten und Abfallprodukten aus dem Entstehungsprozess einer Lebensgeschichte, anhand von Requisiten aus dem Alltag eines Verstorbenen wird dessen Lebensstil und Arbeitswelt, dessen Biographie, in einem zweiten Vorgang rekonstruiert, aktualisiert und auch für das ausenstehende Publikum nachvollziehbar gemacht. Die Identifikation des Besuchers mit dem vorgelegten Ausstellungsobjekt, d.h. die Verbindung des Speziellen mit dem Allgemeinen, erfolgt intuitiv anhand erlebter, generell vertrauter Lebenserfahrungen. Wie weit dieses Bekenntnis zum Subjektivismus einer Verabsolutierung der Emotionen und des Unbewussten gleichkommt, ist noch nicht abzuklären. Ob sich Szeemanns Konzeption mit seiner Vorstellung von gesellschaftlicher Veränderung und Bewusstseinsbildung verträglich, wird sich bei der zukünftigen Themenwahl deutlicher zeigen. Vielleicht wird sein nächstes Projekt, die

Realisation eines «Museums der Obsessionen», eine informative, aussagekräftige Veranstaltung, die überdies Spass macht.

Kathrin Steffen

Fig.153 - Kathrin Steffen – «Szeemann «Ondulateur Perfect» schafft die schönsten Wellen...». Tages-Anzeiger. (Freitag 5 April 1974), p.21.



So lebte ein Pionier von gestern: Blick in Grossvater Szeemanns Schlafzimmer; im hinteren Raum ist das Handwerkszeug eines damals fortschrittlichen Coiffeurmeisters ausgestellt. (Foto: B. G.)

In bernischen Galerien

Grossvater Szeemann: ein Pionier von gestern

Harald Szeemanns Grossvater in der Galerie Gerber

z. Die Galerie Gerber hat ein neues Domizil an der Kramgasse: in der ehemaligen Wohnung von Harry Szeemann, der in die verlassene Bleibe vorerst mal Mobiliar, Handwerkszeug und anderes aus Grossvaters Besitz eingebracht hat. Die Eröffnungsausstellung der Galerie Gerber nennt sich: «Grossvater – ein Pionier wie wir».

Kunst hat zu allen Zeiten aus menschlichem Leben, Erleben, Denken oder Träumen Inhalt und Form bezogen. Man hat dazu als Medien Farbe und Form, zwei- oder dreidimensionale Information benutzt. In den letzten Jahren hat man eine totale Integration von Leben und Kunst gesucht, etwa in der Formel «Kunst ist Leben». Man kann sich fragen, ob man dabei auf das eine oder das andere verzichten könne. Aber die Frage ist wohl zu rhetorisch. Allerdings scheint nun Harald Szeemann, da vom Grossvater Ererbtes, jahrelang Mitgeschlepptes nun in einer Galerie ausgestellt ist, auf den Künstler als Medienschaffenden zu

verzichten. Denn was er hatte, brauchte er ja nur aufzustellen, im Raum so zu plazieren, dass einiges vom Lebensgefühl einer Epoche, einiges vom Dasein seines Grossvaters einsichtig wird. So wäre denn Leben direkt in die Galerie transportiert.

An dieser Stelle erinnert man sich an einen Künstler, der den Tod in die Galerie eingebracht hat: Günther Saree. Er erkrankte an Krebs, verteilte nach der ärztlichen Diagnose Zettel, auf denen er seinen Tod ankündigte, verweigerte jede ärztliche Hilfe, legte sich in eine Galerie in Düsseldorf und starb. Man darf sicher sein, dass er damit nicht nur seinen Tod starb.

Dass Harry Szeemann derjenige ist, der die Rückstände eines Lebens direkt zeigt, dazu noch eines Lebens, von dem er selber lebt, ist im Grunde naheliegend. Der Entdecker der «Individuellen Mythologien» (jener Kunstrichtung also, die extremen Individualismus des Welterlebens allgemein ausdrücken will, die Versatzstücke grosser Weltanschauungen, Religionen in

Eigenkomposition als Ausdruck einer Zeit, eines Individuums), er kann nun den Mythos einer Erinnerung, eines in sich geschlossenen Lebens, ohne dazu einen Künstler zu brauchen, vorstellen. Man darf sicher sein, dass die Geste des ehemaligen Einmann-Kabarettisten ernst gemeint ist.

Sein Grossvater kam aus Ungarn, liess sich schliesslich in Bern nieder, hatte hier einen Coiffeursalon, der für Bern offenbar Pionierleistungen erbrachte. Grossvater Szeemann schreckte vor Werkspionage nicht zurück, um seinen Kunden immer das Neueste bieten zu können, er erfand einen Ondulateur «Perfecta», der in drei Minuten schönste Wellen im Haar erzeugen konnte, ja, Grossvater Szeemann war ganz vorn. Wenn man jetzt, lächelnd vielleicht, des Pioniers Wohnung und Handwerkszeug sieht, das so nostalgisch-veraltet erscheint, kann man sich überlegen, dass unsere Enkel uns gewiss genau so belächeln werden. (Bis 20. April)

Fig. 154 – «Grossvater Szeemann: ein Pionier von gestern». Der Bund. N.°55 (07-03-74), p.45.

Szeemann stellt aus



«Coffure Louis XVI dite «La Belle Poule», ausgeführt durch Etienne Szeemann und ausgestellt durch dessen Enkel, Harald Szeemann.

«Etienne Szeemann, Expert pour Postiches à Paris, Londres, Vienne» hatte sich 1904 an der Christoffelgasse in Bern als Coiffeur niedergelassen. Er bot den Bernerinnen die Frisuren der grossen Welt an, woher er kam, einen von ihm erfundenen Dauerweller, Zöpfe und Frisetten. Ursprünglich ein armes Ungarbüblein, hatte er sich beharrlich emporgearbeitet mit Fleiss, Werksponage und Erfindergeist. Als passionierter Sammler bewahrte er alles aus Beruf und Privatleben auf: Stiche, Auszeichnungen von Vereinen, Dienstbüchlein, Briefmarken, Abzeichen, Photos, Hinterglasbilder und unzähliges anderes. Etiennes Enkel, der ehemalige Berner Konservator und «documenta»-Leiter Harald Szeemann, hat das krause Sammelsurium mitsamt Möblierung nach dem Tode des Grossvaters 1971 sorgfältig erhalten. Und jetzt zur Neueröffnung der Galerie Toni Gerber an der Gerechtigkeitsgasse 73 in Bern ausgestellt. Zum 10jährigen Bestehen der Galerie die Ausstellung eines Hundertjährigen: «Grossvater — ein Pionier wie wir». Daraus ist eine in jeder Beziehung ausserordentliche Ausstellung geworden. Einmal ist da eine Unmenge von schönen, kitschigen, wertvollen, exklusiven und absurden Dingen aus der Jahrhundertwende zu sehen, die die Sammlerleidenschaft Etienne Szeemanns noch anheizen mussten; ebenso fand die bald seelenhafte, bald skurrile Gestalt der Objekte in der behutsamen Bewahrung ihre Entsprechung. Zudem lässt sich das Leben eines höchst originellen und vitalen Menschen aus diesen Relikten direkt ablesen und zwar in drei Kreisen: Wanderschaft, Frömmigkeit aus ungarischen Kindertagen, geliebter Coiffeurberuf.

Die grosse Ueberraschung aber ist Harald Szeemanns Präsentation. Dem «Doktor Harry», wie ihn die Grossmutter nannte, wäre es leicht gefallen, die in der Nostalgiewelle beliebten Objekte durch museale Präparation emporzustilisieren. Oder aber eine Antiquitätenschau oder ein Kienholzsches Environment daraus zu machen. Er aber bevorzugte: «Visualisierung einer Geschichte, als Illustration der Erkenntnis, dass es im Leben eines jeden Menschen einen Punkt gibt, wo jedes Zeichen selbstverständlich wird.»

So sind diese vielen hundert Döschen, Diplome, Kleider, Glühbirnen und Perücken mit grösster Sorgfalt zusammengestellt in drei Zimmern, die Grossvater erst verlassen zu haben scheint. Durch gewisse didaktische Anordnungen von Dokumenten ist so viel Ordnung hineingebracht worden, dass sich einzelne Lebensabschnitte abzeichnen, denen Auszüge aus Etiennes Tagebuch beigegeben sind. Sonst hat Enkel Szeemann die Erinnerung und das Ereignis des Vergangenen über jeden Präsentationsgag gestellt. Trotz der respektvollen Authentizität setzte er nun aber durch kaum merkliche Verschiebungen Akzente. So ist kein zufälliger Schnitt aus dem damaligen Alltag entstanden, sondern eine atmosphärische Gültigkeit, eine heute noch wirksame vitale Ausstrahlung. Die Dinge selbst stehen für gelebtes Leben. Dies im Unterschied zu der oft etwas spukhaften Stimmung, die einem beim Besuch der Arbeits- oder Sterbezimmer unserer Musik- oder Geistesheroen beschleichen kann.

Solch scheinbare Selbstverständlichkeit ist höchste Kunst des Ausstellens. «Antwort auf die documenta» nannte Szeemann im Gespräch seine Anordnung. Tatsächlich findet der Sektor in Kassel mit dem gefährlichen Titel «individuelle Mythologien» jetzt in Bern eine subtile und tief menschliche Ergänzung. Szeemann zeigt einen Weg auf, wie die heute recht akuten Unsicherheiten der jungen Generation gegenüber historischen Situationen im Künstlerischen auf einfache, humane Weise angegangen werden können, und zwar ohne jede Gönnerhaftigkeit. Damit dürfte eine ganz bestimmte Ausstellungspraxis eingeleitet sein.

Bei genügender Subskription soll aus dem Nachlass Etiennes ein Bild- und Textbuch entstehen. Das wäre nicht nur vom Bildhaften her erwünscht. Grossvater hat auch Tagebücher geschrieben, die in ihrer Mischung von ursprünglicher Komik und Weisheit eine herrliche «Littérature naïve» darstellen. (Bis 10. April.)

Annemarie Monteil

Fig. 155 - Annemarie Monteil, «Szeemann stellt aus». Nationalzeitung. Basel. N.°68 (02-03-1974), p.27.

Die Berner Haar-dokumenta

Beim Barte Lenins: Friseure kommen in die Galerien

Eine Kunst, die von der einschlägigen Kritik bisher ganz unbeachtet nur Tages-Arbeit leistete, liegt und hängt jetzt in Bern zur Besichtigung und Würdigung unter Glas: Friseur-Enkel Harald Szeemann, bekannt und (von den Geldgebern des Bundes und des Landes Hessen und den Bürgern von Kassel) gefürchtet, als Organisator der „dokumenta“, außerdem ehemaliger Berner Kunsthallen-Direktor und jetzt Inhaber der „Agentur für geistige Gastarbeit“, machte bei der Suche nach der Kunst in der verlorenen Zeit die Familien-Entdeckung, daß sein Großvater ein Pionier war — „wie wir“, ergänzt er einigermaßen grübelbewußt und agenturimmanent.

Die Fortsetzung der dokumenta mit anderen Mitteln — mit alten Haaren, Brennscheren, Färbekämmen und Ondulationsapparaten — ist also jetzt in unserer kunstlosen und galeriesüchtigen Zeit zu sehen in der Berner Galerie Toni Berger: denn Szeemann jr. Organisationsproblem war immer schon, wie kann man den individuellen Mythologien gerecht werden, wie weit läßt sich Leben wieder zu Kunst machen.

Immerhin war der Großvater „kein gewöhnlicher Frisör“, sondern ein Haar-artist, außerdem der Erfinder der Dauerwelle. Und wenn heute jemand als Künstler und Pionier entdeckt wird, will man auch wissen, welchen Lebensweg er ging: Etienne (eigentlich: Istvan) Szeemann — 1873—1971 — begann seine Fri-

seurovasee mit 13 Jahren; er lernte in Budapest, kam dann mit Damen-Haaren auf dem Balkan, in der Türkei, in Wien, Karlsbad, Wiesbaden, Berlin, Nizza, London und Paris in Berührung. Erster Lebenshöhepunkt war der Tag, an dem er den Bart des deutschen Kaisers zum erstenmal stutzen durfte.

In Bern eröffnete er 1904 sein eigenes Geschäft; und gleich wieder kommt er stützend der Weltgeschichte sehr nahe: Lenin gehört nämlich zu seiner Stammkundschaft. Wichtig wurde er nun auch für den Schweizer Coiffeurmeisterverband, denn Meister Szeemann läßt einige seiner Kunsterfindungen patentieren: den „Indulator Perfect“ zum Beispiel. Einer Baronin werden in achtstündiger Sitzung die ersten Dauerwellen apliziert — für das beträchtliche Modellier-Honorar von tausend Franken.

Allerdings entdeckt nun der Enkel den Großvater nicht nur für die Kunstszene; er verwerlet und interpretiert ihn auch gleich im eigenen Theorie-Interesse: denn viel schöner und wichtiger als Kunst ist das was sich aus den Objekten wieder zu Leben machen läßt.

Für Harry Szeemann beginnt eine neue dokumenta-Zeit. Die Auswüchse des Menschen („Das ist Leben“) werden für Galerien und Museen entdeckt. Und das Schönste für ihn: der Klassiker, der Größte der neuentdeckten Kunst kommt aus der Familie. Die dokumenta sechs findet in Bern statt.

R.

Fig.156 - Roger Müller, „An den Haaren herbeigezogen: Frisör-Enkel Harald Szeemann entdeckt seinen Grossvater“. Die Weltwoche. N.º9, 27/02/1974.

tionengebieten kommen muss. Ich würde da eher versuchen, Schwerpunkte zu halten. Also etwa zu sagen, drei Produktionen pro Spielzeit sind künstlerisch so wichtig und brauchen Mittel auch in scheinbar Nebenrichtungen, dass man hier nicht sparen darf. Ich glaube nicht, dass es das Vorrecht der Gebühder Grabovos ist, auf zwei Jahre im Voraus etwas festlegen zu können, ich glaube, dass es auch im Theater eine vorausschauende Planung gibt.

Da spielt dann natürlich auch die Publikumsverteilung mit, die man vermutlich nicht ungestraft entäußern darf. Das führt zu einer anderen Frage: Immer wieder werden von außen an das Theater Forderungen nach einem pluralistischen Spielplan gestellt. Ich habe mir nicht vorstellen, wie das dann erfüllt man diese Forderungen sogar schrittweise – in Basel müssen aussehen sollte, als bisher. Immerhin wäre dazu vielleicht etwas zu sagen. Wie weit würden Sie sich solchen Forderungen von außen beugen?

Also beugen schon gar nicht. Ich glaube aber, dass das Theater eine ganze Menge Möglichkeiten hat, einem Publikum zu erklären, was es ist und warum es das tut. Und ich glaube, dass man für eine fortschrittliche Theaterarbeit, von der man beweisen kann, dass sie nicht darauf abzielt, Leute zu demütigen und zu verärgern, dass sie nicht aus dem Osten gesteuert wird und was dergleichen unsächtige Bemerkungen sind, dass man für eine fortschrittliche Theaterarbeit auch eine Öffentlichkeitsarbeit leisten könnte, die ihre Wirkung nicht verfehlen würde. Vorwiegend die genannten sind ja wiederlegbar. Theater ist ja eine öffentliche Angelegenheit und von dem her beurteilbar, die sie sich ansehen. Wenn trotzdem wider besseres Wissen behauptet wird, was nicht wahr ist, dann ist das wohl doch eine durch und durch verängstigte Mentalität zuzuschreiben, die hysterische Züge trägt, das muss zumindest Demagogie, die umso verwerflicher ist, als sie sich an Unwissende wendet. Sie setzt im übrigen eine klar erkennbare Ideologie einer nur vermeintlich entgegen. Natürlich hat das Theater nicht nur schöne Utopie zu vermitteln, sondern auch gesellschaftsbewegende, kritische Ansätze. Gerade das aber bedingt auch die klare Nichtbindung an bestehende Ideologien, weil es sich sonst nicht mehr frei verhalten könnte. Erst dann würden die Leute recht bekommen, die dem sehr verwischene, beziffert Pluralismus operieren. Diggelin hat Ihnen dazu Basel keinen Anlass gegeben. Ich glaube, dass das niemand nach Diggelin in Basel vorhaben kann.

Dass das Theater über vieles redet, worüber andere lieber schweigen, ist ja wohl eine Aufgabe des Theaters. Es war nie anders. Wie war das mit Molit? Es gab Frauenarbeit in einer Zeit, in der die Technik und eine hat ein Stück darüber geschrieben und daraufhin gab ein anderer seinen Posten als ordinarischer Philosoph ab und wurde das Stück hiesig «Carner», der das Stück hiesig Friedlich Nietzsche. Das heisst doch nichts anderes als dies: Immer wieder sind Stücke, von denen wir heute meinen, sie würden so sehr zur Stabilisierung unserer Theater beitragen, im Grund genommen Stücke, die sehr viel in Bewegung gebracht haben.

Es ist ganz klar, dass ein Theater, dadurch dass es sich auch der Zeit verpflichtet fühlt, in der wir leben, Gegenschriften hervorruft, vielleicht zum Teil nur vorübergehend. Es ist gar nicht möglich, es allen recht zu machen. Problem man es wider besseres Wissen, dann fehlt dem Theater bald einmal ein notwendiges Selbstbewusstsein. Das ist dann entsetzlich frustrierend, die Schauspieler kommen schon ungern ins Theater usw. Auch das Publikum braucht eine gewisse Toleranz, muss einsehen, warum wir nach Mitteln suchen, um unter – ich nenne es noch einmal so – Kreativität zu entfalten, wenn wir so und so lange dazu brauchen, bis wir sagen können, wir sind jetzt einigermassen glücklich über das, was wir machen und so wird Theater gemacht und nicht anders. Man kann dann natürlich rückfragen, wie kam es denn an, und natürlich wird à la longue Erfolg oder Misserfolg sehr entscheidend sein für bestimmte Dinge, die man auf der Bühne macht. Aber das geht nicht im Verlauf eines Prozesses – das wäre so, als würden viele Leute einem Maler beim Malen zuschauen und dauernd dazwischen rufen: Nimm doch mehr Blau, nimm doch einen breiteren Pinsel. Das würde eine zureißende Allerweltssache geben. Pluralismus – wissen Sie, das ist ja was sehr schönes, und man stellt mit dem Wort auch unerhört viel an, aber meistens meint man ja damit gerade das ganz und gar Unvermeidliche. Und ich meine, damit würde das Theater verflumpen.

(Das Gespräch mit Hellmuth Miassek führten Reinhard Stumm und Hans-Joachim Müller.)



Lohnender Rückzug ins Private

In seiner ehemaligen Berner Wohnung, die jetzt der Galerist Toni Gerber übernommen hat, ist Harald Szeemann wieder einmal als Ausstellungsmacher tätig geworden. Gezeigt wird – eine Wohnung und das zugehörige Inventar. Mehr noch: gezeigt wird auch der, der in dieser Wohnung, in diesem Inventar gelebt hat. Gezeigt wird Etienne Szeemann, der Grossvater des Ausstellers. Die Ausstellung heisst denn auch «Grossvater». Grossvater war Coiffeur aus Überzeugung, er hat es in diesem Metier, wie seine Hinterlassenschaft beweist, zur Meisterschaft gebracht. Grossvater war aber auch ein kauziger Individualist («Mit Gott fang

an, mit Gott hör auf, das ist der beste Lebenslauf!», der von Pioniergeist getrieben, ein im Wortsinn erfülltes Leben hinter sich gebracht hat. Von dieser Fülle zeugen allein schon die aufbewahrten Erinnerungsstücke, die Szeemann nun so inszeniert hat, dass die Zeichen wieder Leben bekommen und Grossvater wieder präsent zu sein scheint. Für Szeemann ist die Ausstellung mehr als eine Hommage an seinen Grossvater, er sieht in ihr ein Modell, das er auch künftig fruchtbar machen will. Szeemann hat uns zu der sehr persönlichen Ausstellung ebenso persönliche Anmerkungen geschrieben.

Ich sehe die Ausstellung «Grossvater» – ein Plonier wie wir! – als logische Weiterentwicklung einer Ausstellungsserie an, die – um nicht zu weit zurückzugehen – von «When Attitudes Become Form» über «Happening & Fluxus» zur documenta 5 führte. Die Grossvaterausstellung ist recht eigentlich die Antwort auf «ds». Was haben wir uns da abgemüht, verschiedene Realitätsformen zu untersuchen und durch das Ereignis wieder zusammenzubringen, und stets stand uns der Kontext, der musikalische, der archaische, der publike Rahmen im Weg. Und siehe da, bei Grossvater klappte es spontan, wenn auch nach reiflicher Überlegung des «Wie», was in der documenta erst im Gesamtrahmen ersichtlich wurde, das Claudio der Identifikationen im Rahmen der Abteilung «Individuelle Mythologien».

Ich habe auf den Vorwurf, die Individuellen Mythologien seien ein Zurückgehen auf ein «L'art pour l'art» zu wenig deutlich geantwortet, dass der Ausstellungsmacherberuf und sein Kontext für mich nur im Wiederentdecken der Dimension der Intimität erneuerbar ist, und dass in der Gegenüberstellung von etwas Fragilem, Intimem zu einem verewaltigten Erklärungsausspruch ebensowohl gesellschaftliche Relevanz liegen kann, wie in dem Anspruch, ein irrational, visuell formuliertes Abenteuer eines Einzelnen auf einen von der Gesellschaft (was ist das?) gewünschten oder verstandenen Gesamtrahmen her auszudrücken. Ich habe kühn behauptet, im Subjektiven liege das Allgemeinverständliche, aber ich bin den Beweis – den berühmten existenziellen – schuldig geblieben.

Der heutige Kunstkontext ist ein frustrierter Kontext, und wir sind noch nicht über Freud hinausgekommen, nie Zwang – nie Antwort. Die Diskussion geht gar nicht mehr um die Sache, sondern um den Rahmen, und der ist so-wieso langweilig geworden. Gefühle um künstlerische Freiheit sind Scheingefühle, weil der Konsensus hinter jeder Auseinandersetzung, rings in oder in politische Auseinandersetzungen, die auch nur Scheingefühle sind, umgeben ist. Was bleibt die wirkliche Ablehnung, wo der wirkliche Enthusiasmus, wo der Bann? Ich liebe meinen Grossvater, weil er im Leben Härte und Selbstständigkeit hatte (die mir ermannt), weil er den Begriff Egozentrismus durch Gelebtes ins Positive drehte, und das ohne Künstler zu sein. Er war allerdings Bankräuber, wie die Gräfin Esterhazy sagte,

Bei der Lektüre seiner Meinungen wurde mir bewusst, dass «ds» die mir bewunderte, das Ausstellungsmachen, eigentlich mein Manko war, dass die Ausstellung eine Abschirmung darstellte, hinter der man sich verstecken kann. Und daher die Sentimentalität, die Gewalttätigkeit, der Wunsch nach Veränderung, während er alles in der direkten Auseinandersetzung sich erörtern musste.

Seine Sentimentalität spricht aus jeder Zeile seiner Schriften – bei mir war es die Ausstellung religiöser Kunst, wo nur der persönliche Glaube aus einem jahrhundertalten Bildtypus wieder ein intensives Glaubenszeugnis erwirken kann. Gewalttätigkeit – er erfährt sie in direkter Auseinandersetzung mit Kollegen, die auf sein Oudnerwissen eifersüchtig waren und es ihm mit dem Schlagzeug ausreichten wollten, bei mir schlug Heizer stellvertretend das Trottoir vor der Kunsthalle Bern ein. Und schlüsselt sich der Wunsch nach Veränderung – bei ihm konditioniert durch die Liebe zur Schweiz und den Glauben an den Fortschritt im Hinblick auf die Verschönerung der Frau, bei mir dieser obokure Wunsch «Beste durch freie Aktionen zu ersetzen», indem man ein öffentliches Haus durch Innovationen besetzt, ein gewisses Publikum in Atem hält und hofft, dass die stete Schändung, die nachträglich immer als Kunst sanktioniert wird, auf die Dauer in den Köpfen zu einer Veränderung führt. Letzteres glaube ich heute noch.

Aber diese öffentlichen Institutionen, geben sie dem Hungrigen auch die Möglichkeit sich mit ihr zu identifizieren? Denn das ist wohl klar, nur der stolze auf die Aufgabe, nur die Identifikation führen zu grossen Leistungen.

Kritik nie, Kritik bringt stets nur den Kommentar zur Situation, aber nie den Enthusiasmus, spontan das

Rechtige zu tun. Und die heutigen Museen, erleben sie den ungeborenen Enthusiasmus? Sicher nicht. Erlauben sie die Identifikation? Sicher erst, nachdem das zu besetzende Ereignis ein solches Eigenrecht erhalten hat, dass einem alle Folgen, selbst das Defizit egal sind.

So faszinierend und ermdend zugleich heute die Diskussionen um den Kunstkontext sind, eine Grossvaterausstellung lassen die öffentlichen Institutionen nicht um das Oudneren zu zieren, hat Grossvater seine Stelle in Wien aufgegeben, um monatelang in seiner Kammer zu über. Mit seiner Ausstellung, die nicht mehr in einer öffentlichen Institution stattfindet, sondern in meiner ehemaligen Wohnung, die nun unterdessen zur Galerie geworden ist, habe ich auch geübt: die Übung betrifft das Auffinden des Punktes, an dem gepiegelte Erinnerung sich selbst genügt und der Präsenz. Dieser Problem ist an jeder Geisteswissenschaft, sämtliche Bilder vermögen im Geburtshaus von Beethoven in Bonn nichts gegen die Besucher an der Eröffnung selber auf diese Frage geantwortet: Sie warteten auf Grossvater, nicht auf die Wohnung, die trotz einer thematisch gegliederten Einführung mit Stammbaum der Familie, mit seinen Wurzeln im «K. u. K.» Oesterreich-Ungarn, seiner Beziehung zur Schweiz und zu Bern, mit seiner beruflichen Entwicklung, seiner Beziehung zum Geld, seinen Vorbildern, mit Stämmen von Familienangehörigen aus drei Generationen über ihn.

Sie waren bei ihm zu Gast und warteten auf ihn. Das war das Ereignis, das Ausstellungseignis, erreicht ohne Umweg. Die Besucher waren nicht konditioniert, sondern inspiriert. Der Verzicht auf die öffentliche Institution und der Rückzug ins Private hat sich gelohnt. Wie kann diese Dimension nun wieder ins übergeordnete Ausstellungswesen eingebracht werden? Nur indem man entweder ob der Sache die Schwierigkeiten der Kontexts überspielt und weiter verzweifelt, oder indem man vom Kontext lebt, aber seinen eigenen Weg weitergeht. In meinem Falle heisst das Ziel «Museum der Obsessionen», sowohl der reflektierten wie der primären.

Die Grossvaterausstellung ist ein Akt und ich bin wieder da angelangt, wo ich 1957 mit einem «Hommage an Hugo Ball» im Kleinen, mit dem Krampas (in Bern angefangen habe, als verwunderter Bewunderer. Harald Szeemann

Zum Thema

«Caravaggio» auf der einen Seite, «Grossvater» auf der anderen. In der Diskussion um die beiden Ausstellungen werden konträre Positionen bezogen. Die Analyse, Konzeptionen, Ressourcen und Ergebnisse der Veranstaltungen weichen zu sehr voneinander ab, als dass sie sich zum Vergleich anbieten.

«Grossvater» (Mit Gott fang an, mit Gott hör auf, das ist der beste Lebenslauf!) – Harald Szeemanns Versuch, einen Komplex von Zeichen wiederzubeleben, das, was von einem (man sagt wohl verflüchteten) Leben vorwiegend als anstaltstestierter, in sich logischer Code übriggeblieben ist, in einem Lebenszusammenhang zurückzuführen. Ein Lebenszusammenhang, der gerade nicht durch eine biographische Zwangsläufigkeit, nicht als nach dem Tonleiterprinzip konstruierte Ereigniskette so faszinierend wirkt, sondern vielmehr durch seine chronische Struktur mit den flussenden Übergängen, durch die nicht nur historische, spontanen Tonschritte, durch seine Widersprüche, Allegorien, durch die dramatische Intensität des Irrationalen.

Szeemanns Ausstellung hat nichts mit einem stolzen Blick ins Familienalbum gemein. Allen und Reliquienreue, die die Lebensausstätte, die sie «dingelt» machen wollen, die sie zu repräsentativen haben, unter der Prämissen «Harmonie» behandeln. Es sind Passagen, die die Randnotizen einer Geschichte begründigen helfen, die vom Ungelogen und Gestaltlosen nur noch die «gute Erinnerung» übriglassen. Der Gefähr ist Szeemann nicht erlegen.

Auch er hat sich nicht damit zufriedengeben können, dass was noch an seinen Grossvater erinnert, bloss vom Staub seines Archivaliums zu befreien. Auch er Reliquienreue, die die Lebensausstätte, die sie «dingelt» machen wollen, die sie zu repräsentativen haben, unter der Prämissen «Harmonie» behandeln. Es sind Passagen, die die Randnotizen einer Geschichte begründigen helfen, die vom Ungelogen und Gestaltlosen nur noch die «gute Erinnerung» übriglassen. Der Gefähr ist Szeemann nicht erlegen.

Dabei war mihientscheidend, das die Inszenierung in Szeemanns eigener Wohnung geschah. In Museumsräumen hätte der Nachlass des Coiffeurs nie diese Unmittelbarkeit und Ereignisfähigkeit erreicht. Der Filter des Kunstanspruches hätte sich sofort über die Szenerie gelegt, und Kontext und Ereignis hätten sich gegenseitig den Rang streitig gemacht.

Szeemanns eigene Wohnung hat der Ausstellung nicht nur einen adäquaten Umriss besorgt, sondern hat ihr auch etwas ungenügend Intimes gegeben. Eine Intimität, die schon darin begründet liegt, dass es nicht um irgendwelchen alten Mann geht, sondern um Harald Szeemann (geliebten) Grossvater.

Der Ausstellungsmacher sieht in dem Berner «Kammerstück» ein Modell, das sich nur unzureichend mit dem schon abgegrenzten Filbert «Anstalt des Präzisions» beschreiben lässt. Für Szeemann ist es vielmehr der Beweis seiner alten Arbeitstheorie, dass ständige Liebe, daraus leitet er konsequent ab, dass eine «Erneuerung» des Ausstellungsmacherberufs nur möglich sei unter Wiederherstellung der Dimension des Intimes. Szeemann projiziert ein «Museum der Obsessionen».

Wie ein solches Museum wirkt, lässt sich angeben. Wie es aussehen könnte, funktionieren, ist viel schwerer zu sagen. Sicherlich kann es nicht einfach eines der öffentlichen Ausstellungen sein, lediglich mit einem «anderen Spielplan» versehen. Szeemanns «Wohnungsausstellung» in Bern verbietet eine solche Konstruktion.

Ein solches Museum wird sich sicherlich nicht ausschliesslich für die Künstler ergötzen können, die man etwa seit der letzten «documenta» als individuelle Mythologien rubriziert.

Die Beziehung war zwar sehr relevant sinnvoll als Hilfestellung beim Sichten und Ordnen der aktuellen künstlerischen Phänomene, von darüber hinaus aber auch Kontext lebt, aber seinen eigenen Weg weitergeht. In meinem Falle heisst das Ziel «Museum der Obsessionen», sowohl der reflektierten wie der primären.

Die Grossvaterausstellung ist ein Akt und ich bin wieder da angelangt, wo ich 1957 mit einem «Hommage an Hugo Ball» im Kleinen, mit dem Krampas (in Bern angefangen habe, als verwunderter Bewunderer. Harald Szeemann

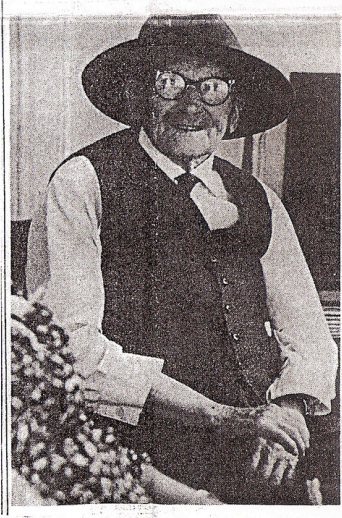


Fig 157 Harald Szeemann, "Lohnender Rückzug in Private". Basler Nachrichten, Basel, N.º52 (2-03-1974), p.36; Hans-Joachim Müller, "Zum Thema". Basler Nachrichten, Basel, N.º52 (2-03-1974)

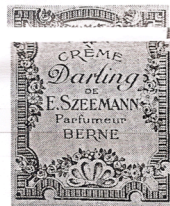
ist der hartnäckige Selbstanspruch der Kunst, ihre unablässige Behauptung, dem Formulierten und Formierten das subjektive Weltverständnis entgegenzustellen zu dürfen, mehr noch: zu müssen. Es ist der Aufstand gegen die erstarrte Ordnung, der Bruch des Einzelnen mit dem tradierten, kollektiven Form- und Bedeutungsstrukturen. Es ist der oft unerbittlich aggressive, aber notwendig subversive Übergriff des Individuums auf das System, den Apparat, den Betrieb. Es ist der Kampf der Idee gegen Spielregeln, die ihre Prozesslosigkeit und Regenerationsunfähigkeit hinter dem Normalen verborgen. Das Obszöne der Kunst hat etwas mit Freiheit zu tun.

Ein Museum der Obszönien wird also dem Publikum eine Chance gegenüber dem Stablen geben müssen. Es wird das nicht nur mit Künstlern exemplifizieren dürfen. Etienne Szeemann, der Nicht-Künstler, der passionierte Coiffeur gehört da genauso dazu wie Joseph Beuys, Michael Buthe, Paul Thek, Christian Boltanski, Sigmar Polke usw.

Und darin liegt vielleicht auch die pädagogische Zukunft eines «Museum der Obszönien»: in der Sichtbarmachung des gewaltigen Zusammenhangs von Kunst und Leben.

Gegenüber Szeemanns «archäologischem» Unternehmen, das im Ausgraben von Erinnerungsvorräten ein Potential reaktivieren möchte, vor dem er Aufschluss über bestimmte existentielle Grundsituationen erhofft (es wäre in dem Zusammenhang einmal an die Tradition solcher Versuche zu erinnern, die Proust's «A la Recherche du Temps Perdu» genauso einschliesst wie beispielsweise verschiedene Land- und Minimalkünstler – Walter de Maria, Robert Morris) gegenüber dem also weniger systematischen als vielmehr Betroffenheits anstrebbenden Zitiern nur das «Aktualisieren» von Vergangenheit.

«Aktualisieren» heisst dabei: Neuentdeckung der Aspekte. Als Kunst: Ausgewiesenes soll durch die Sichtbarmachung von neu bezeugten Beträgen neu befragt werden. Das was sich nicht mehr als Kunst zu behaupten braucht, soll wieder gezeugen werden, seinen Selbstanspruch zu stellen.



und zu beweisen. Dazu gehört, dass der Kunst zunächst ihre «Aura» genommen wird, ihr Mehrwert, der sich allein schon aus ihrer originalen Präsenz herleitet. Gezeigt werden also nur noch Reproduktionen. Die Kunst büsst ihre verstellende Prominenz ein und wird frei für Rezeption, die weit über den blossen Genuss hinausgreifen.

Die Caravaggio-Ausstellung, die Peter Idem hier analysiert, scheint dafür ein ausgezeichnetes Beispiel zu sein. Ähnliches wurde auch bei der «Nana-Ausstellung» in der Hamburger Kunsthalle und bei der «Wirkhaus von Altdorfers «Alexanderschlacht» im Münchner Kunstverein versucht. Auch die «Alexanderschlacht» kam ohne Original aus, Manets «Nana» wurde immerhin noch gezeigt.

Der Verzicht auf Kunst zugunsten des Kunstkontextes hat sicherlich auch seine Aporien. Abgesehen davon, dass ein solch didaktisches Vorgehen das genaue Gegenteil von dem darstellt, was Szeemann in Bern inszeniert hat, stellt sich die Frage, ob die Reproduktion wirklich freier und unbesetzter ist als das Original. Es gibt nämlich auch so etwas wie eine Aura der Reproduktion. Sie liegt in ihrem genauso unmittelbaren (ja automatischen) Ersatzcharakter. Nur so lässt sich erklären, warum derartige Verzichtsausstellungen immer auch das Gefühl der Unzufriedenheit hinterlassen und allemal den Wunsch nach dem Original auslösen.

Vielleicht lassen sich jetzt doch gemeinsame Parameter für beide Ausstellungen angeben. Bei beiden der Vorsatz, den festgelegten Ausstellungsbetrieb neu zu beleben, auf Kunst entschickten zu reagieren. Bei beiden eine Radikalität der Absicht und des Vorgehens, die Projekte ständig selbst gefährdet.

Hans-Joachim Müller

Dieser Kunst gehörte sein Leben

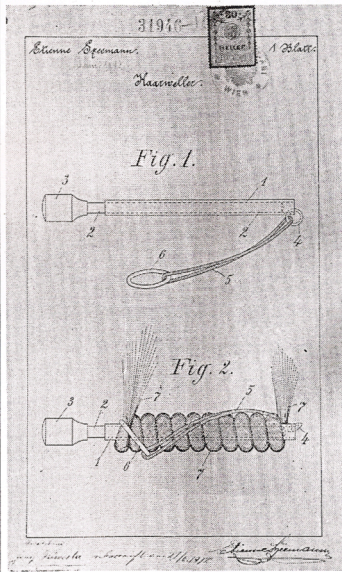
Wer war Etienne Szeemann? Wer die Ausstellungen seines Enkels in der Berner Kunsthalle besucht hat, wird sich an ihn noch gut erinnern können. An den kleinen Herrn im besten Anzug, der an die Damen Handküsse verteilte und das «gesellschaftliche Ereignis» einer Vernissage sichtlich genoss. Zuweilen hinterliess er den Eindruck, als sei er der Anlass der Festlichkeit und nicht die Ausstellung des verehrten Dr. Harry. Zur Grossvater-Ausstellung in Bern hat Harald Szeemann ein Porträt seines Ahnen skizziert, das wir dem Katalog entnehmen.

Der gebürtige Ungar (1873 in Diosd geboren, 1971 in Bern gestorben) schrieb wie er lobt: Wichtiges gross, den Rest klein. Sein Lebenslauf («Mit Gott fang an, mit Gott hör auf, das ist der beste Lebenslauf») enthält eine Fülle von Geschichten, keinen Riesenabenteuern, aber von Belegen eines erfüllten Lebens, das der schmale-Coiffeurmeister geführt hat. Klein wie Napoleon, korrekt, charmant, störrisch und eigenmächtig in einem, hat er sich durch die Welt geboxt: ein knallharter Haarkünstler, der vor Werksplionage geschützt wurde, ein Patentanwalt, Condulator Marcel bei seiner Demonstration in Wien durchs Schlüsselloch zuguckte, der Haarfärbemaschine erfand, einen ersten Dauerweller konstruierte und mit seiner Gattin Perücken zupfte. Als er 1971 im Alter von 98 Jahren starb, hatte er alle seine Kinder überlebt.

Grossvater wusste immer genau, was ihm bekam. So blieb er immer gesund. Reich allerdings wurde er nie, weil er stets am falschen Ort alles aufs Spiel setzte: er spekulierte kühn und kaufte nie die richtigen Aktien. Und als ihm Liegenheiten rund um den Bahnhof zu Spottpreisen angeboten wurden, hat er den Liegenschaftspreis durch den Preis fürs Rasieren dividiert und fand, dass selbst für das Frankreich 100 000mal Rasieren zu viel des Guten sei. Seine Geschäfte in Bern waren dafür immer an bester Lage: Falkenplatz, Christoffelgasse, Bundesgasse, Hirschengraben, Spitalgasse.

Dass Grossvater nach seinen Wanderjahren, die ihn durch Ungarn, Rumänien, Griechenland, die Türkei und nach Wien, Karlsbad, Wiesbaden, Berlin, Hamburg, Paris, Nizza und London führten, sich schliesslich in Bern niederliess war kein Zufall. Dieser Stadt gehörte seine ganze Zuneigung sei er 1897 hier Station gemacht hatte. Er hat den Traum des «armen ungarischen Knaben, der die Schweiz über alles liebt», Realität werden lassen. Mit Schweizern vertrat er sich auch im Ausland am besten. Als er nur mit einem Halppenny in London ankam, war es eine Schweizerin, die ihn beherbergte und bewirtete. Er hat sich mit teurer Kunst reваншиert, ihr ein Toupet gefertigt, was sie ihm wieder nie vergessen hat. Und das Angebot von Lord Allen? «der sagte ich müsse in London bleiben. Er möchte mir ein ganz erstklassiges Geschäft einrichten in Seinen in der Old Bonn Street, das wäre ja ein feudales Angebot. Aber ich will mich nicht in London binden lassen, ich will in der Schweiz sesshaft werden. Bern ist mein Ziel.» 1904 übersiedelte er mit seiner Familie von London nach Bern, 1919 erhielt er das Bürgerrecht. Aus dieser Zeit stammt sicher das eigenartige Werk: ein Schweizerwappen aus Filz und weissen, roten und schwarzen Haaren seiner Kunden, montiert auf einem Spiegelglas mit der Inschrift: «Trybol, erstes Krütenwasser der Welt».

Grossvater war in erster Linie Coiffeur. Dieser Kunst gehörte sein Leben. Ihr hat er alles untergeordnet. Er war aber auch passionierter Sammler: Dokumente zum



Beruf, Briefmarken, Stiche, Abzeichen, Schützenkarten, Notgeld. Seine Wohnung am Ryffligässchen 8 war ein Muster an überfülltem Logis von zuerst drei, dann zwei Zimmern.

Bei der Räumung 1971 nach seinem Tod hob ich alles auf, was an meine Grosseltern erinnerte. Seit Jahren fand ich diese Wohnung ausstellerverwert, als Visualisierung einer Geschichte, Zeugnis für einen Lebensstil, als Illustration der Erkenntnis, dass es im Leben eines jeden Menschen einen Punkt gibt, wo jedes Zeichen selbstverständlich wird – und die «Tatort»

steht. Zeichen des Geschehens sind dann nicht mehr im Wesentlichen. Ein Grossvater gehört bei jedem Tage wieder den Geschehen über ihn und in seinen Geschichten, die man weiterzählt. Hier ist es um ein Kissen in Bern, das er eines der oft gestrichelt und sogar für die Nachwelt aufgeschrieben. Es steht alles drin, und auch Sie sollten wissen, wofür Schlängelfett gut ist, wie man den Kaiser frisier, wie man in der Eisenbahn Guggelhöpte zum Fenster rauswirft, wie man sich verhält, wenn eifersüchtige Kollegen in der Nacht die Tür zum Geschäft zuzumauern, und was Ethik ist: ich habe auch sehr böse Zeiten durchgemacht aber ich danke den Lieben GOTT für Gesundheit und für die gute Führung. Er lies mich nichts schlechtes tun. Aber wie hüten Sie das gefühl Herr Szeemann: ob Sie etwas gutes oder böses nicht tun sollen ich kan das niemarden so erklären wie in gewissen momenten fühle beim Guten fülle mit Beugung wen etwas böses im Zug fühle ich mich immer Unruhigt, das ist das ganze was ich darüber sagen kan. Ich bin ein gefühl Mensch».

Harald Szeemann



Der Coiffeur und die Insignien seiner Leidenschaft und seines Ruhms. Links oben: «Herenstanz» an Falkenplatz in Bern, Grossvater an der Kasse. – Links unten: Etienne Szeemann an seinem 95. Geburtstag. – Auf dieser Seite oben: «Szeemanns Ondulator perfekt», Skizze für das Patentamt. – In der Mitte: Grossvaters Spezialfrisur «La Frégate». – Unten: «Triumph der Schönheit», Schaufensterdekoration. (Photos: Burkhard)

Fig.158 - Harald Szeemann, «Lohnender Rückzug in Private». Basler Nachrichten. Basel. N.52 (2-03-1974), p.37; Hans-Joachim Müller, «Zum Thema». Basler Nachrichten. Basel. N.52 (2-03-1974), p.37.



éloge
du
poil

Grand-Père ou l'anti- documenta

(1) V. L'Art Vivant, n° 32, pp. 3-8

Harald Szeemann : personnalité hors du commun dans le petit monde des muséographes. Figure de génie oserait-on dire si l'on redonnait au mot son sens premier : générosité de celui qui embrasse beaucoup, singularité de celui qui poursuit son idée, hors de toute norme. Aussi bien chacune de ses expositions a-t-elle été une véritable création, identique à ce qu'on entend par là du côté des artistes, proposition neuve et qui porte des fruits : des "Attitudes" aux "Mythologies", combien d'entités, à mi-chemin entre le concept et la réalité sensible, aura-t-il accouchées dont on n'a pas fini aujourd'hui de parler. Sa dernière exposition, la mois dernier, à Berne... son grand-père. "Grand-Père", c'est l'anti-Documenta. Contre l'universalité abstraite de l'histoire de l'art sans nom (1), c'est la revendication de l'intime et du singulier ; la manifestation de l'irréductibilité du sensible vécu, dans l'unicité d'une existence, au concept.

Etienne Szeemann était coiffeur de son état, un artiste lui aussi, par chacun de ses actes et dans chaque instant de sa vie. Or c'est Parménide je crois, qui voyait dans le poil la manifestation la plus irréductible de la spécificité du sensible... Ce qu'on peut reprocher aux musées d'art contemporain, c'est qu'ils soient glabres, et aux techno-muséographes qui les dirigent, de vouloir un art rasé de près.

Pour Harald Szeemann, aussi bien, cette exposition est bien plus qu'un hommage rendu à son grand-père : c'est un modèle possible pour des expositions qui rendraient l'art à la vie.

"Je considère l'exposition "Grand-père, un pionnier comme les autres" comme la suite logique d'une série d'expositions qui — sans remonter trop loin — va de "Quand les attitudes deviennent formes" jusqu'à "Documenta V", en passant par "Happening & Fluxus". L'exposition Grand-père n'est pas autre chose que la réponse directe à la "Documenta V". Nous nous sommes efforcés de différencier les divers niveaux de la réalité, et leur rendre leur unité dynamique par l'événement, tout en tenant compte du contexte, qui est le cadre muséographique, exigé par l'exposition au public. Or dans l'exposition consacrée à grand-père, les choses ont trouvé leur arrangement tout naturellement, bien qu'après mûre réflexion, il est vrai, alors qu'à "Documenta V", ce n'est qu'à la vue de l'ensemble qu'est apparu le glissando des identifications dans la section des Mythologies Individuelles.

Je n'ai pas répondu avec assez de force au reproche qui m'a été fait, selon lequel les Mythologies individuelles seraient un retour à "l'art pour l'art", le métier d'organisateur d'expositions ne serait pour moi renouvelable qu'en reconsidérant la dimension de l'intimité ; on m'a encore reproché le contraste qui apparaît entre d'une part la fragilité, l'intimité et d'autre part le viol, la violence qu'exige la mise en évidence de sa signification sociale, de même que dans la prétention à réduire une aventure irracionnelle, individuelle, dont on donne le témoignage visuel, à la généralité d'un type d'individu, que puisse aimer et comprendre la société (mais qu'est-ce que la société ?). Avec témérité j'ai prétendu que c'est dans la subjectivité que réside l'intelligibilité générale, mais je n'en ai pas encore apporté la preuve, la célèbre preuve existentielle.

Le contexte artistique contemporain laisse apparaître une sorte de frustration, et nous en sommes encore à Freud — c'est là que se trouve la contrainte, mais aussi la réponse. La discussion ne porte plus sur l'objet, mais sur son cadre, et celui-ci est de toute façon devenu ennuyeux : les escarmouches pour la liberté artistique sont illusoires, car le consentement grimace derrière chaque discussion, à moins que cela ne dégénère en discussions politiques, également illusoires. Où trouve-t-on encore le refus réel, l'enthousiasme, le bannissement ? (...)

La critique ne peut pas y mener. La critique ne peut jamais apporter qu'un commentaire sur une situation, mais non pas l'enthousiasme de faire spontanément ce qu'il faut. Et les musées actuels, permettent-ils un enthousiasme sans faille ? Certainement pas. Permettent-ils une identification ? Seulement lorsque l'événement à mettre en scène a trouvé son poids propre, de telle sorte que l'on se désintéresse de toutes les conséquences, y compris du déficit éventuel.

Aussi fascinantes et épuisantes à la fois que soient actuellement les discussions portant sur le contexte artistique, une exposition sur mon grand-père ne peut être envisagée dans le cadre des institutions publiques. Pour apprendre l'art de la mise en plis des cheveux, grand-père a quitté sa place à Vienne pour s'exercer dans sa chambre pendant de longs mois. Avec l'exposition que je lui ai consacrée et qui n'a plus lieu dans une institution publique, mais dans mon ancien appartement, qui depuis est devenu une galerie, je me suis exercé de

même : l'exercice consiste à rechercher le moment où un ensemble de souvenirs se suffisent à eux-mêmes pour avoir une force évocatrice. On perçoit ce problème dans tous les lieux commémoratifs ; par exemple tous les tableaux dans la maison où est né Beethoven à Bonn n'ont qu'un très faible pouvoir en comparaison de la vitrine où sont placés ses cornets acoustiques.

Lors du vernissage de l'exposition Grand-père, les visiteurs ont répondu eux-mêmes à cette question : ils attendaient grand-père dans son appartement. Ils voyaient l'organisation thématique de l'exposition, avec l'arbre généalogique de la famille, ses racines dans l'empire austro-hongrois, les liens de grand-père avec la Suisse, avec Berne, son évolution professionnelle, ses rapports avec l'argent, ses modèles et des commentaires à son sujet faits par des membres de sa famille pendant trois générations. Mais ils étaient ses hôtes et ils l'attendaient.

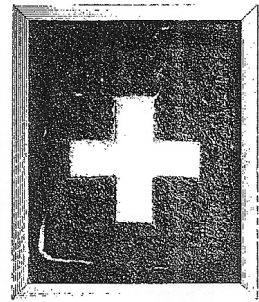
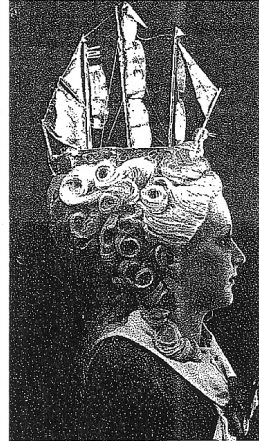
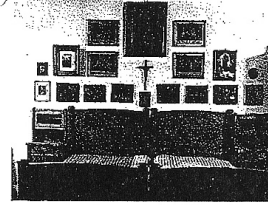
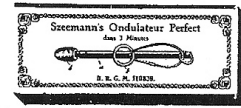
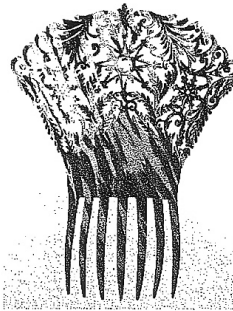
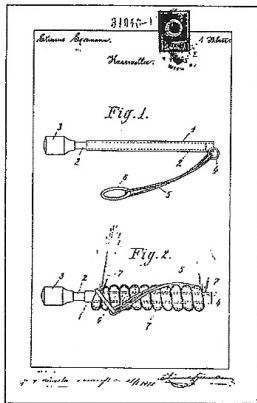


Fig.159 - Jean Caire, Harald Szeemann, "Grand-père ou l'anti-documenta". L'Art Vivant. Paris: Chronique de l'Art vivant. N.°49 (Mao 1974), p.22.

une
exposition
dans
un lieu privé



dans le genre. Lors du déménagement en 1971, après la mort de mes grands-parents, j'ai conservé tout ce qui rappelait leur souvenir. Depuis des années, je pensais que ce logement valait la peine d'être exposé, comme témoignage visuel d'une histoire, d'un style de vie, comme démonstration du fait qu'il existe dans la vie de chaque homme un moment où apparaît la logique de chaque signe, avec évidence, et où plus rien ne s'oppose à l'accumulation de ces signes et de leurs objets. (...) Il visitait chaque exposition qu'organisait le Dr. Harry — comme n'apparaît grand-mère — à la Kunststalle. Habillé de son meilleur costume, fervent du bain-main pour les dames, il était le doyen des vernissages.

En 1919 il devint citoyen suisse. C'est certainement de cette époque que date une oeuvre curieuse : un bison suisse confectionné avec du feutre et avec les cheveux blancs, roux et noirs de ses clients, monté sur un miroir avec l'inscription "TRYBOL", la première eau dentifrice aux herbes du monde. Grand-père était coiffeur avant tout. C'est à cet art que sa vie était consacrée. Il lui a tout sacrifié. Mais il était aussi un collectionneur passionné : des documents ayant trait à son métier, des timbres-poste, des gravures, des insignes, des billets de banque datant de l'inflation. Son appartement, de trois pièces puis de deux seulement, situé au 8, Ryf-Figgenstrasse était surchargé : un modèle

Chaque fois que j'ai visité des lieux commémoratifs ou que j'ai organisé des expositions, le même problème m'a toujours fasciné : comment, à partir des objets, faire renaître artificiellement la vie ? Une reconstitution de l'appartement n'aurait pas suffi. Il fallait faire apparaître la logique de ces objets réunis pas mon grand-père en les regroupant par thème. L'exposition met l'accent sur les sujets suivants : l'arbre généalogique, grand-mère, les origines de l'empire austro-hongrois, Bessie et la Suisse, le métier (années d'apprentissage et de voyage, les boutiques dont il fut propriétaire, les imprimés, les rencontres, les hommes), les relations de grand-père avec l'argent, des exemples, le mode de vie de mes grands-parents, la contribution de grand-père au triomphe de la beauté, ce que disent les autres. (...) Grand-père continue à exister après sa mort, dans les conversations et dans les histoires que l'on rapporte sur lui. Dans le cas présent c'est une exposition qui témoigne : sa vie, il l'a souvent racontée lui-même, et il l'a même écrite pour la postérité. Tout y est noté, et vous aussi vous devriez savoir à quoi sert la graisse de serpent, comment on rassie un empereur, comment on jette des Guglielmo par la fenêtre du train, quelle attitude prendre lorsque des confrères jaloux murent la porte du magasin pendant la nuit, en quoi consiste la morale : "J'ai connu aussi des moments très difficiles, mais je remercie le Bon Dieu pour la santé qu'il m'a accordée et pour m'avoir si bien guidé, il ne me laissait rien faire de mauvais. — Mais comment aviez-vous, Monsieur Szeemann, le sentiment de ce qui était bon et de ce qu'il ne fallait pas faire ? — Je ne peux l'expliquer à personne : je sentais cela en conscience ; les bonnes actions me donnaient un sentiment de tranquillité, les mauvaises toujours de l'inquiétude. C'est tout ce que je peux en dire. Je suis un sentimental". H.S.

Là résidait l'événement, obtenu sans détour par cette exposition. Les visiteurs n'étaient pas conditionnés, mais imprégnés. Le renoncement à bénéficier des institutions publiques et ce retrait dans un lieu privé ont été bénéfiques. Comment intégrer une telle dimension à un niveau supérieur d'exposition ? Seulement en négligeant les difficultés du contexte et en les violant, ou bien en s'installant dans le contexte, mais pour suivre sa propre voie. Dans mon cas, mon but est un "Musée des Obsessions", aussi bien les obsessions conscientes qu'instinctuelles. L'exposition Grand-père est un début, et j'en suis à nouveau arrivé là où j'ai débuté en 1957, avec l'Hommage à Hugo Ball au théâtre de poche, 6 Krangasse à Berne, dans l'étonnement et l'admiration."

Harald Szeemann.

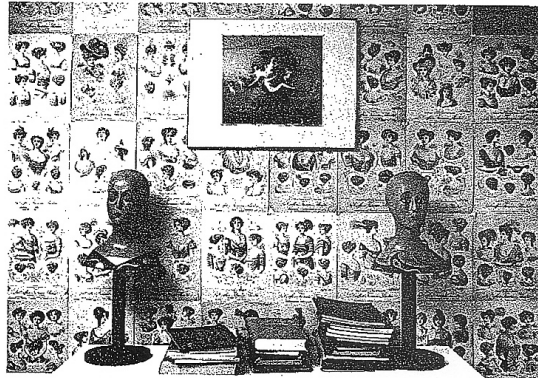


Fig.160 - Jean Caire, Harald Szeemann, "Grand-père ou l'anti-documenta". L'Art Vivant. Paris: Chronique de l'Art vivant. N.°49 (Maoi 1974), p.23.

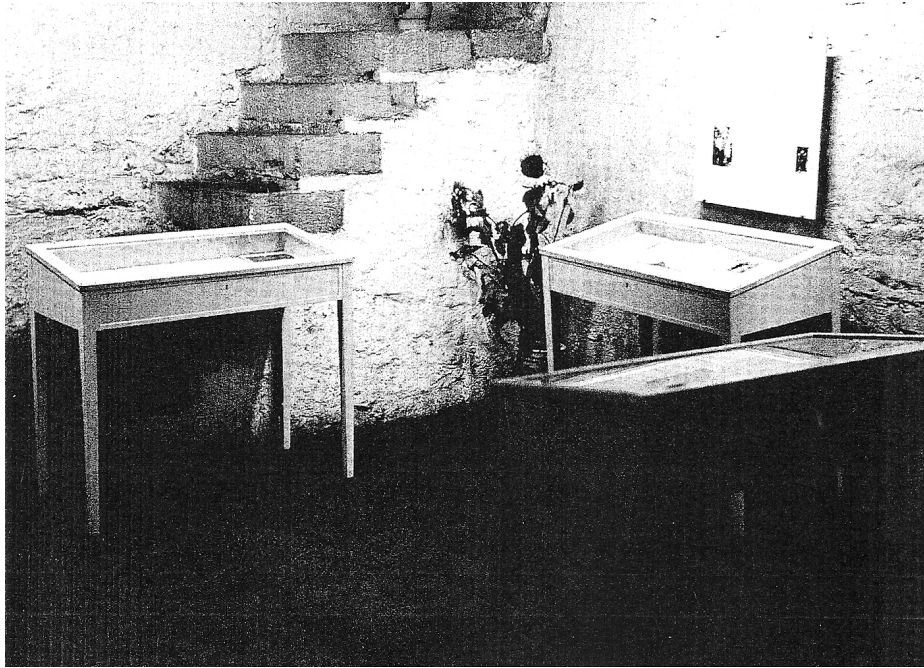


Fig. 161 - Vista da exposição “Hugo Ball 1886-1927: Manuskripte, Photographien, Bücher” (1957), no “Kleintheater Kramgasse 6”, Berna. Curadoria de Harald Szeemann.

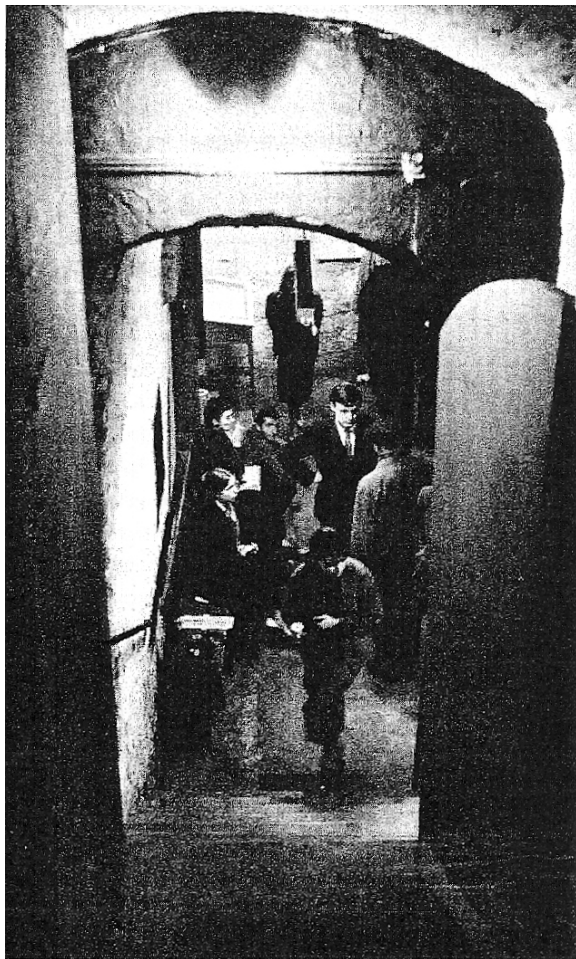
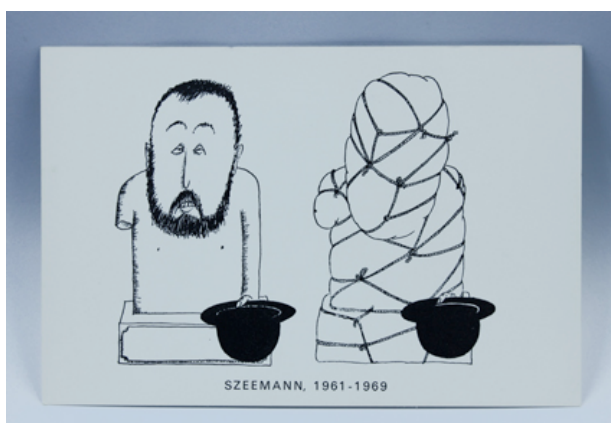


Fig. 162 - Entrada da exposição “Hugo Ball 1886-1927”: Manuskripte, Photographien, Bücher”. Sessão de leitura dos textos de Hugo Ball.



Fig.163 – “8 1/2: documentation 1961-1969” (1970), Galerie Claude Givaudan, Paris. Curadoria de Harald Szeemann. A exposição foi anunciada do seguinte modo: “Une exposition chez CLAUDE GIVAUDAN, 201 BD. Saint-Germain Paris 7 organisée avec le concours de l’Agence Harald Szeemann à Berne et de Klaus Rinke, Dusseldorf”.



Figs.164 e 165 – Convite para a exposição “8 1/2: documentation 1961-1969” (1970). Desenho de Markus Raetz, “Harry (unverpackt)” (esquerda) “Harry (verpackt)” (direita). Pedido de pagamento de quota aos membros da Associação da Kunsthalle de Berna (Frente e Verso).

LE CARNET DE COMMANDES DE L'AGENCE SZEEMANN EST REMPLI JUSQU'EN AVRIL 1973

L'AGENCE REMERCIE TOUS LES ARTISTES ET AUTRES QUI ONT BIEN VOULU PARTICIPER AUX EXPOSITIONS ET AUTRES DE LA KUNSTHALLE DE BERNE.

CE SONT EUX, AINSI QUE CLAUDE GIVAUDAN ET SES COLLABORATEURS, QUI ONT RENDU POSSIBLES.

L'AGENCE VOUS REMETTE DE VOTRE VISITE, N'ÊTE PAS EN ATTENTE DE VOTRE APPEL



Fig. 166 – Mensagem da Agência apresentada na exposição “8 1/2: documentation 1961-1969” (1970).

Szeeman « l'enfant terrible » expose et explose à Paris
L'ours bernois à Saint-Germain

Le drapeau de Berne, avec l'ours au milieu, flotte boulevard Saint-Germain. C'est un coup fourré de deux complices suisses, l'éditeur Claude Givaudan (il est maintenant éditeur et il ne faut pas du tout lui rappeler qu'il a été marchand de tableaux) et l'ancien conservateur de musée (il n'a jamais conservé grand-chose) Szeemann le barbu, l'ex-animateur de ce haut lieu de divagation de l'esthétique et de l'invention de formes nouvelles que fut la Kunsthalle de Berne.

Ensemble, ils ont consacré quelque chose qu'on aurait autrefois appelé une exposition — mais c'est plutôt un lieu d'affolement — à un personnage que la carte d'invitation nous montre d'abord posé sur son socle, manchot, mendiant, tendant, à votre bon cœur M'sieurs-Dames, un chapeau noir, puis, dans un deuxième état, en statue emballée pour le transport dans du gros tissu serré par des cordes, ce qui veut dire qu'il est devenu itinérant, mais cet aspect voyageur ne lui a pas enlevé de la main le chapeau malon quémandeur. Deux dates (1961-1969) soulignent la figuration du stratifié Szeemann; ce sont, vraisemblablement, celles de sa carrière bernoise.

L'exposition, conservons provisoirement ce terme commode, était censée nous faire mesurer l'importance de l'œuvre dudit animateur culturel bernois. Evidemment, par-ci, par-là, on voit un catalogue. J'ai reconnu au passage celui de l'exposition « Blanc sur blanc », mémorable, et celui qui fit déborder, l'imagine, le vase, celui qui fit piéculer aux journaux un grand titre « Du fumier devant la Kunsthalle », le catalogue de l'exposition « Quand les attitudes deviennent forme », le dernier.

Il y a aussi quelques photos des fêtes mémorables en quoi peu à peu se transformèrent les travaux de M. le conservateur. Mais les photos sont suspendues au plafond; les catalogues sont derrière les grilles; les journaux sont collés. En fait, on vient là pour faire, une fois de plus, la fête avec Szeemann et pour parcourir symboliquement avec lui les étapes d'une carrière aussi difficile que joyeuse. Sans doute est-ce pour nous dire qu'il avança dans des terrains mouvants, éclairés de courts espoirs, que le rez-de-chaussée de la galerie a été recouvert d'un sable très fin dans lequel émergent les têtes de quelques ampoules électriques.

S'il voulait, avec son sable, nous faire penser au désert qui l'entourait, c'est raté: le jour du vernissage, on piétinait. Ensuite vient un passage encore plus difficile: la descente de l'escalier; parce que chaque marche est molle et qu'on y enfonce jusqu'à la cheville dans des épaisseurs de mousse. En bas, enfin, on peut se coucher sur un immense divan circulaire sauf si on préfère le considérer comme un trampolino. Prudence, cependant! Le plafond est bas. C'est, notons-le bien, le plafond originel de la galerie et ça ne comporte aucune allusion aux pensées de Szeemann, lesquelles sont d'une liberté totale.

Szeeman: les étapes d'une carrière aussi difficile que joyeuse.

Prenons-y garde! En cette exposition, la première, je crois, qui ait été consacrée à un organisateur, on prend conscience de l'importance des meneurs de jeu dans les arts. Le meneur de jeu décèle le premier les tendances nouvelles; il leur donne le moyen de s'exprimer en public et de se développer. Il est presque un artiste. Et le mot presque, je me demande encore pourquoi je l'emploie: où est la nuance?

Autrefois, les grands critiques étaient les poètes ou les romanciers. Ils écrivaient des comptes rendus des salons, des expositions et des livres d'analyse. Aujourd'hui, ils n'écrivent plus: ils organisent. Des hommes comme Szeemann en vadrouille européenne, comme Pontus Hulten à Stockholm, comme de Wilde à Amsterdam pour n'en nommer que trois, seront certainement interrogés plus tard par les historiens: ils ont été les premiers à percevoir l'avenir en leur temps. N'était-ce pas, autrefois, le privilège de l'artiste?

Pierre Descargues.

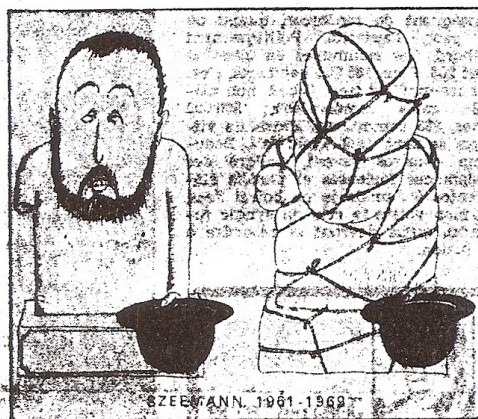
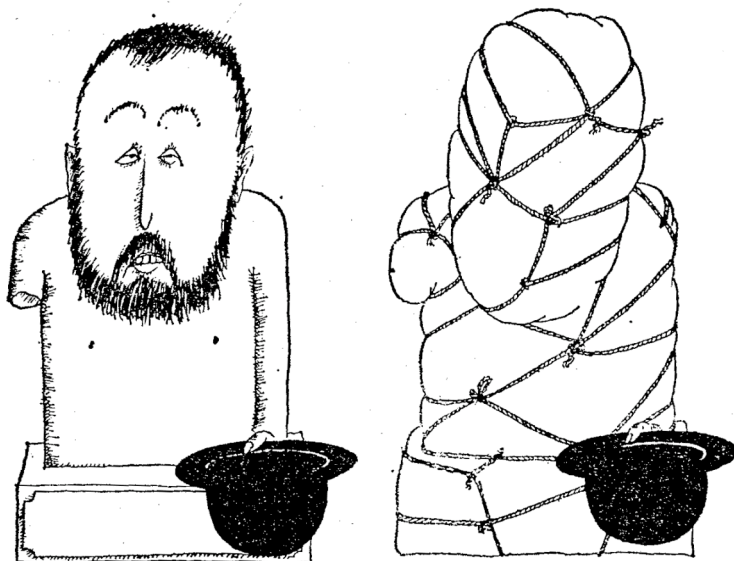


Fig. 167 - Pierre Descargues, “Szeemann « l'enfant terrible » expose e explose à Paris”. Feuille d'Avis de Lausanne. Luasane (12 Feb 1970), s/p.



SZEEMANN, 1961-1969

Berne à Paris

La manifestation de Harald Szeeman qui succède à Marc de Rosny chez Claude Givaudan, est, sans aucun doute, dans le contexte parisien, l'acte qui marque la rupture la plus profonde avec la tradition.

Conçue non par un artiste mais par celui qui, jusqu'à sa démission en septembre dernier, a été l'un des animateurs de musée parmi les plus dynamiques (à la Kunsthalle de Berne), l'exposition est une illustration nouvelle de ce que l'activité culturelle brise ses barrières.

Réflexion sur l'art en général, l'œuvre en particulier se situe à partir de points de vue originaux, celui de l'historien, du conservateur, etc.

Réalisée en collaboration avec le jeune artiste allemand Klaus Rinke, l'exposition présente deux aspects. D'une part, une série d'environnements : galerie transformée en plage de poussière blanche, escalier recouvert d'épaisses couches de mousse plastique, plutôt traitres pour les visiteurs distraits, promenade sur une surface d'eau contenue dans une immense poche de caoutchouc. D'autre

part, le local aménagé en « agence », renseigne de façon très complète le visiteur sur l'activité de Harald Szeeman pendant les huit années où il fut directeur de la Kunsthalle. Catalogues, affiches, documents divers, photographies, etc. sont présentés de manière à être facilement feuilletés, compulsés. Mais ce bilan n'est qu'une source d'information pour le public et ne contient, de la part de Szeeman, aucun jugement particulier sur son travail.

C'est en octobre 1969 que ce dernier a fondé l'Agence libre Szeeman dont l'activité est au service d'expositions, de publications, d'actions (Harald Szeeman précise « remplacer la propriété par des actions libres ») et dont l'occupation du local de Claude Givaudan est une des premières manifestations. Il illustre ainsi le fait qu'une activité artistique réellement novatrice ^{et non} peut naître qu'après une reconsidération et un bouleversement du cadre traditionnel (diffusion en galerie, système marchand privilégié).

Catherine Millet

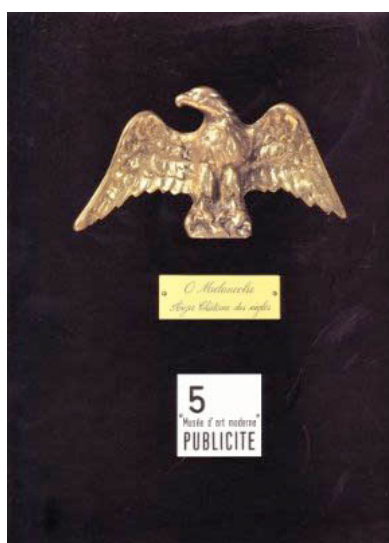
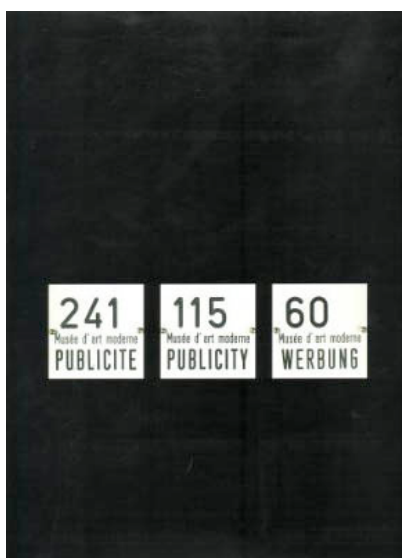
Fig.168 - Catherine Millet, "Berne à Paris". Les Lettres Françaises. (3 Mars 1970), s/p.



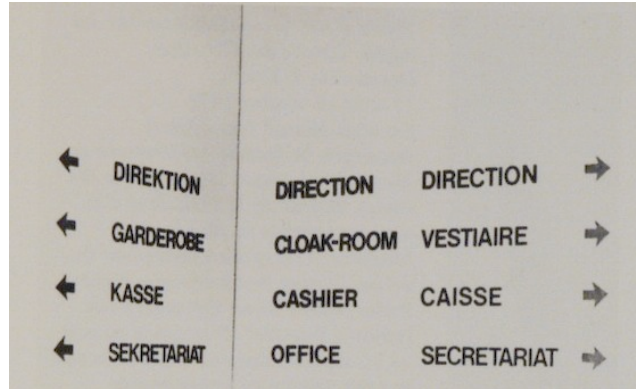
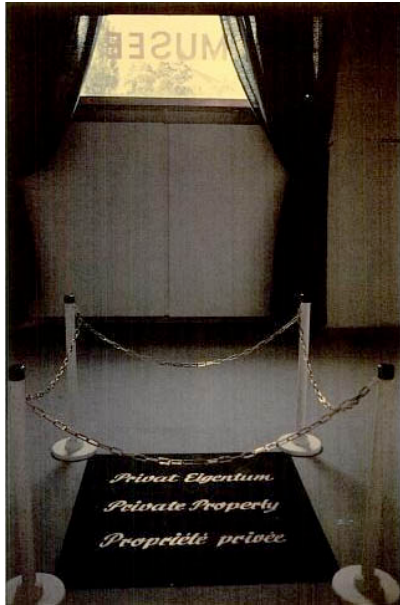
Fig.169 – Marcel Broodthaers na montagem da “Section Publicité” do seu “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles”. Documenta 5 (1972), Neue Galerie, Kassel.



Fig.170 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité”. Documenta 5 (1972).



Figs.171 e 172 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Publicité”. Documenta 5 (1972).



Figs.173 e 174 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section d’Art Moderne”. Documenta 5 (1972), Neue Galerie, Kassel.



Fig.175 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Galerie du XX^e siècle”. Documenta 5 (1972), Neue Galerie, Kassel.

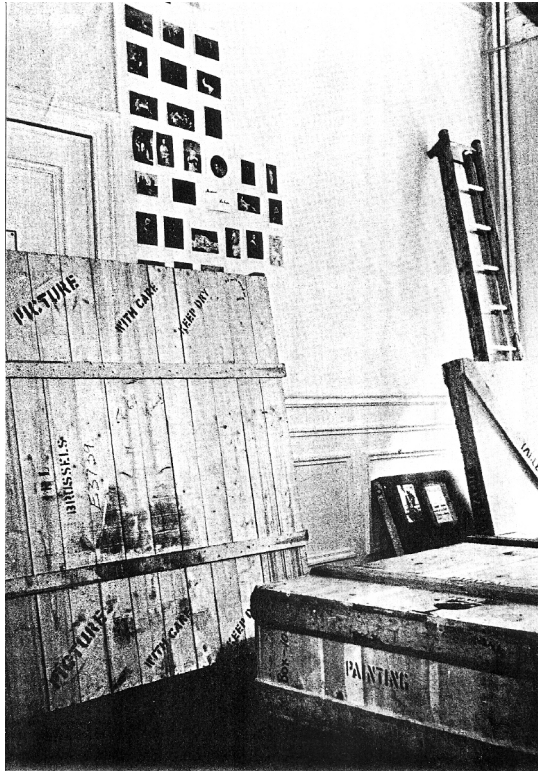


Fig.176 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle” (1968). Estúdio/apartamento de Broodthaers, na rue de la Pépinière, Bruxelas. Imagem usada no catálogo da Documenta5.



Fig.177 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle” (1968). Estúdio/apartamento de Broodthaers, na rue de la Pépinière, Bruxelas.



Fig.178 - Inauguração do “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle” (1969). Ao centro, Broodthaers e Johannes Cladders.



Fig.179 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XVII^e siècle” (1969), no espaço A 37 90 80, Antuérpia.



Fig.180 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e siècle (Bis)” (1969).



Fig.181 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Documentaire”(1969), *Plage du Coq*, Belgique.



Fig.182 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma”(1972), 12 Burgplatz.



Figs.183 e 184 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section Cinéma”(1972), 12 Burgplatz, Düsseldorf.



Figs.185 e 186 - “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures”(1972), Kunsthalle Düsseldorf.

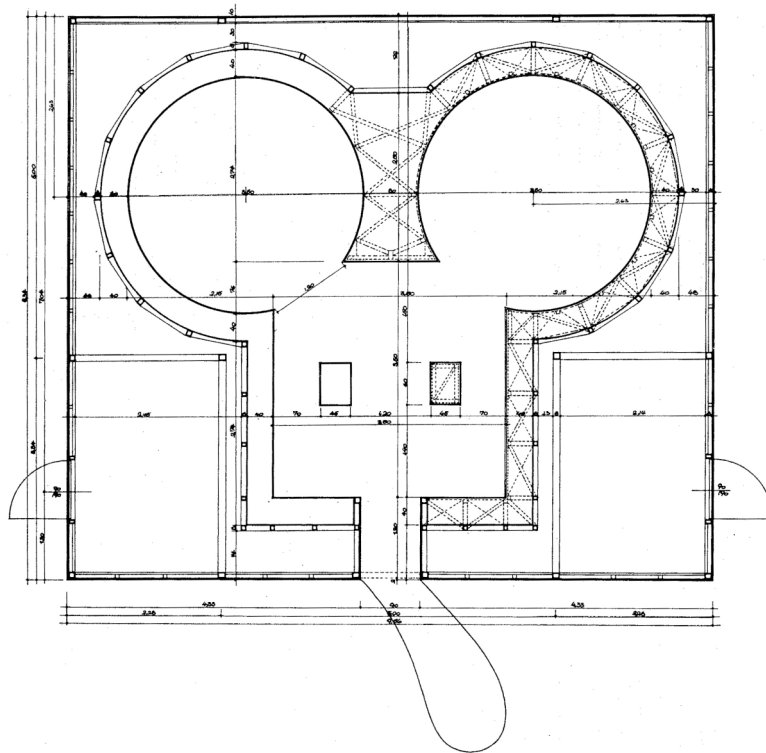


Fig.187 - Desenho do espaço do “Maus Museum” (1965-1977) de Claes Oldenburg, apresentado na Documenta 5 (1972), Neue Galerie, Kassel. Escala 1:20.

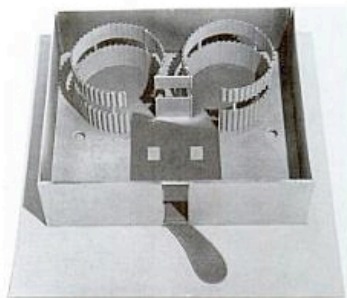


Fig.188 - Maqueta do “Maus Museum” (1965-1977) de Claes Oldenburg. Cartão e madeira.

Fig.189 - Poster publicado pela Documenta Foundation, Kassel (1972). Tipografia: Marcus Ratliff.



Fig.190 - Vista interior do "Maus Museum".

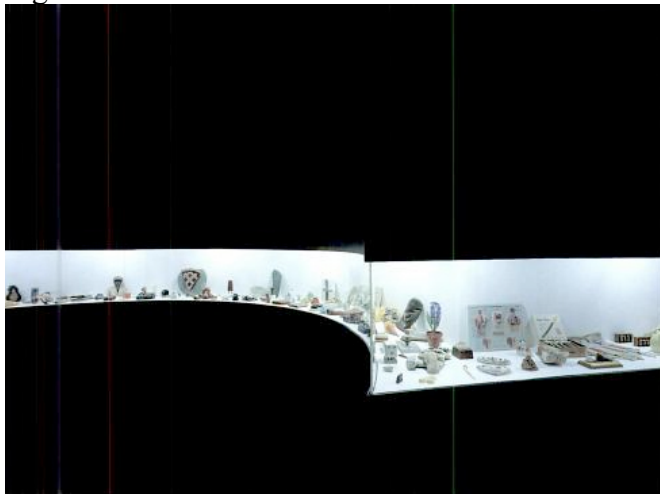


Fig.191 - Vista interior do "Maus Museum".



Fig.192 - Oldenberg no "Maus Museum", Documenta 5, Kassel. (1972)



Fig.193 - Objectos em exposição no "Maus Museum".



Figs.194 e 195 - Marcel Duchamp, "Boîte-en-valise", 1936-41.



Fig.196 - Herbert Distel, “Schubladenmuseum für moderne Kunst im 20.Jahrhundert” (Museu de gavetas para a arte moderna no século XX) (1970), exposto na Documenta 5 (1972). Secção “Museus de Artistas”.

Fig.197 - “Museu de gavetas para a arte moderna no século XX” com uma das gavetas aberta. Imagem apresentada no catálogo da Documenta 5.



Figs.198 e 199 – Gavetas do “Museu de gavetas para a arte moderna no século XX”.



Fig.200 - Ben Vautier, "L'Armoire" (1967-1968). Imagem apresentada no catálogo da Documenta 5, secção "Museus de Artistas".



Fig.201 - "Block Beuys"(1970), Sala 3, Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.
Fig.202 - "Block Beuys"(1970), Sala 4, Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.



Fig.203 - "Block Beuys"(1970), Sala 3, Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.
Fig.204 - "Block Beuys"(1970), Sala 5, Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.



Fig.205 - "Block Beuys"(1970), Sala 2, Hessisches Landesmuseum em Darmstadt.

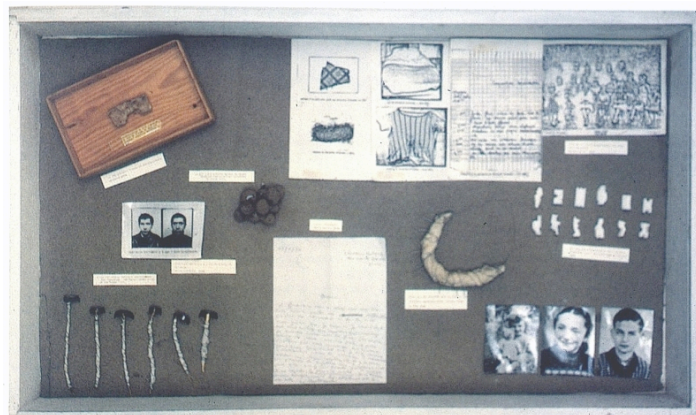


Fig.206 - Christian Boltanski, "Vitrine de référence" (1970).



Fig.207 - Christian Boltanski, "Vitrine de référence" (1971).



Fig.208 - Christian Boltanski, "Vitrine de référence" (1972). © F. Delpech



Fig.209 - Christian Boltanski, "Vitrine de référence" (1972). © F. Delpech

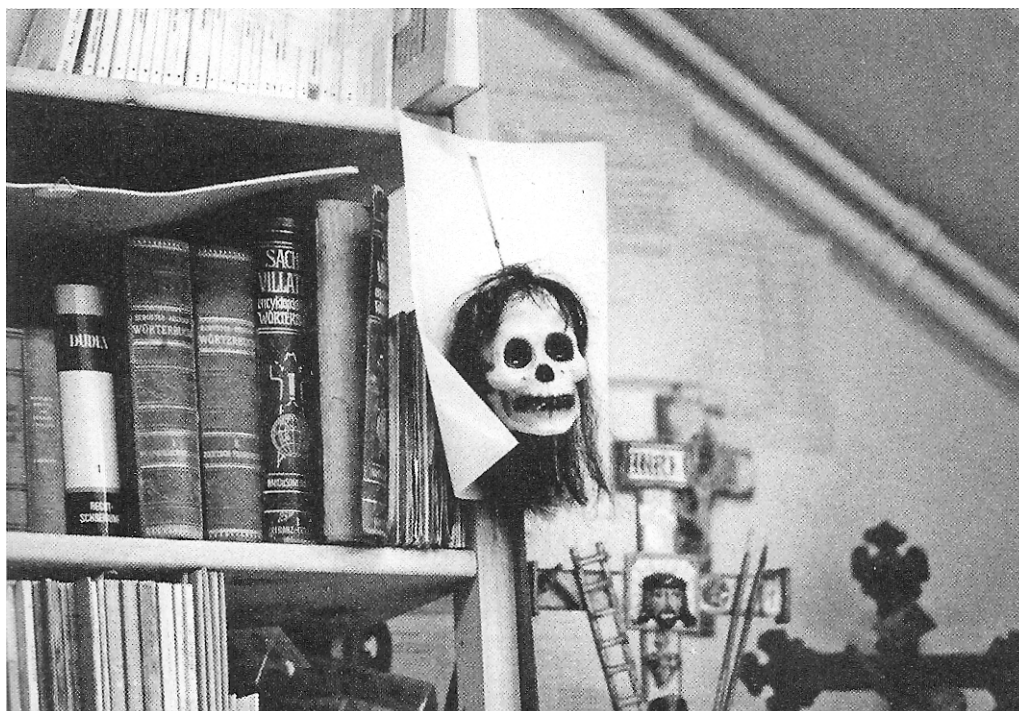


Fig.210 - Apartamento de Harald Szeemann na Gurtengasse 4, Berna. Anos 70.
Fotografia: Balthasar Burkhard.

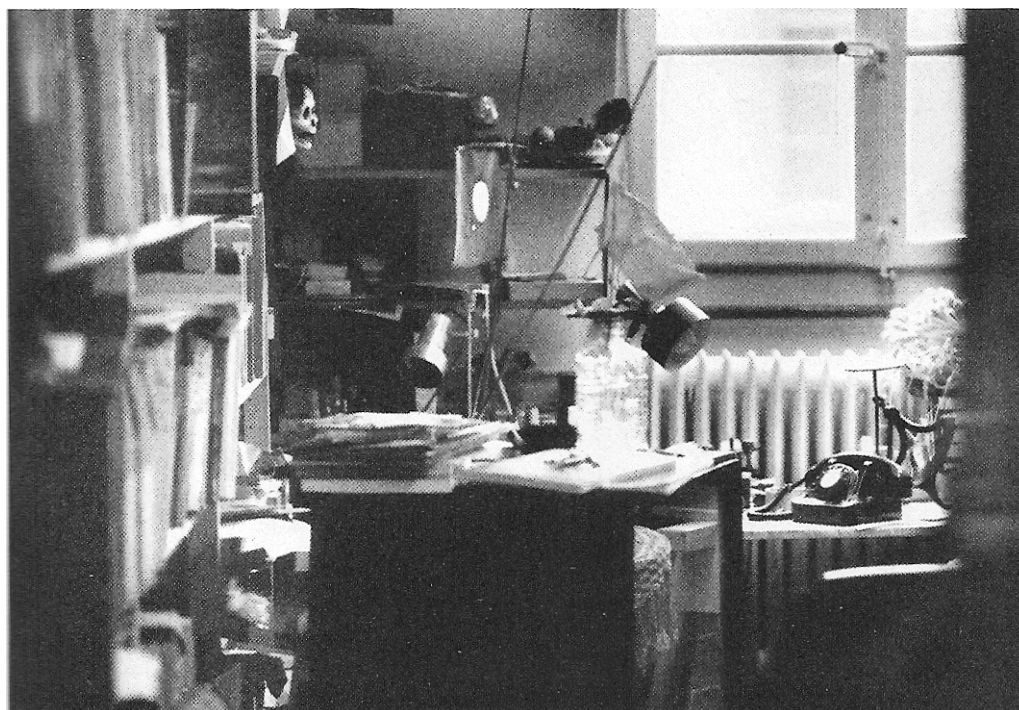


Fig.211 - Apartamento de Harald Szeemann na Gurtengasse 4, Berna. Anos 70.
Fotografia: Balthasar Burkhard.



Fig.212 - Apartamento de Harald Szeemann na Gurtengasse 4, Berna. Anos 70.
Fotografia: Balthasar Burkhard.

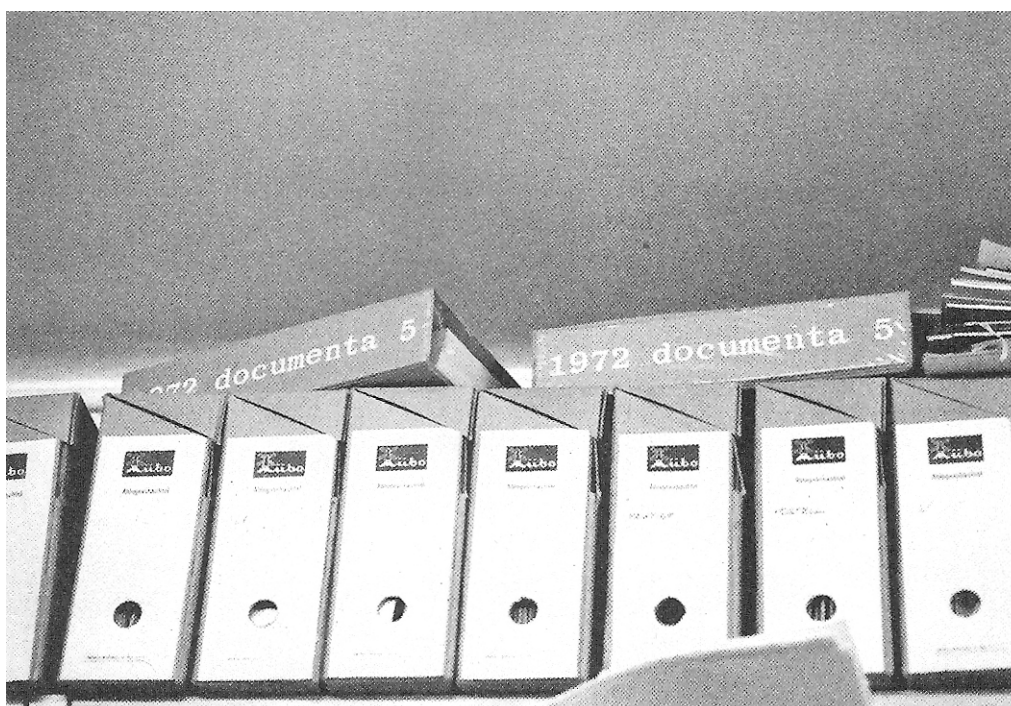


Fig.213 - Apartamento de Harald Szeemann na Gurtengasse 4, Berna. Anos 70.
Fotografia: Balthasar Burkhard.



Fig.214 - Apartamento de Harald Szeemann na Gurtengasse 4, Berna. Anos 70.
Fotografia: Balthasar Burkhard.



Fig.215 - Vista exterior da “Fabbrica Rosa”. Maggia, Janeiro 2010.



Fig.216 - Vista exterior da “Fabbrica Rosa”. Maggia, Janeiro 2010.



Fig.217 e 218 - Entrada da "Fabbrica Rosa". Maggia, Janeiro 2010.



Fig.219 - Interior. Sala "Work in progress". Janeiro 2010.



Fig.220 - Sala de Monografias. Monografias, catálogos de exposições, posters. Janeiro 2010.



Fig.221 - Sala “Work in progress”. Janeiro 2010.



Fig.222 - Juliette Duca na sala “Work in progress”. Janeiro 2010.



Fig.223 - Coleção de etiquetas de bagagem, resultado das inúmeras viagens de Harald Szeemann. Janeiro 2010.



Fig.224 - Área reservada a filmes e vídeos de artistas e local de visionamento. Janeiro 2010.



Fig.225 - Filmes e vídeos de artistas. Janeiro 2010.



Fig.226 - Harald Szeemann na sala “Work in progress”, s/d.

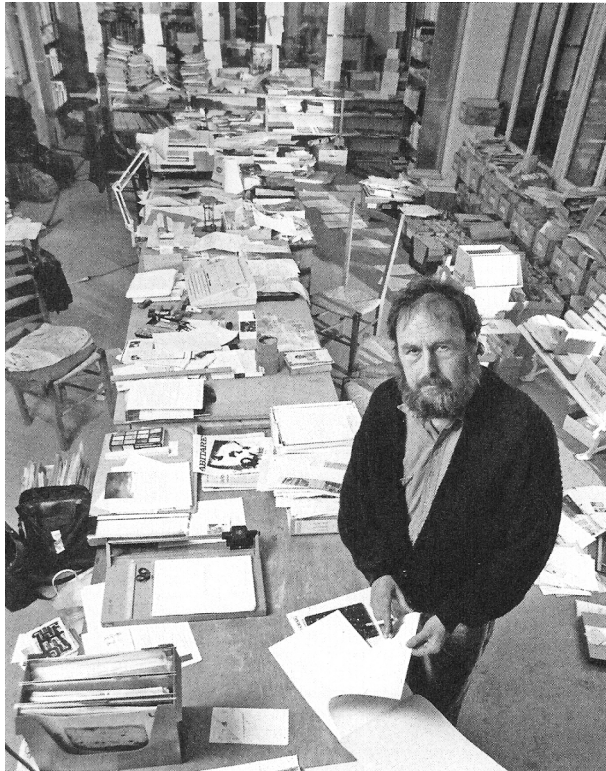


Fig.227 - Harald Szeemann na sala “Work in progress”, 1990.



Fig.228 - Divisão entre a sala “Work in progress” e o escritório. Podem-se ver duas das faixas expostas na exposição “Avô: Um pioneiro como nós”. Uma com a frase “Ehret die Frauen” (“Honra às mulheres”) e a outra, no outro lado vidro, com a palavra “Hairdresser”. Janeiro 2010.

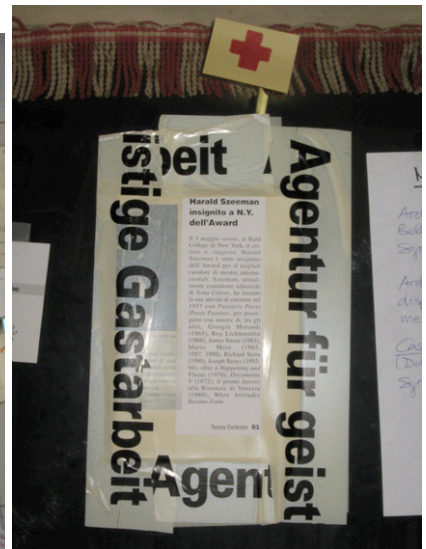


Fig.229 - Recortes colados no vidro que divide a sala “Work in progress” e o escritório. Janeiro 2010.



Fig.230 - Objectos pessoais. Janeiro 2010.



Fig.231 - Objectos pessoais. Em segundo plano uma secção da obra de Stephan Huber, exposta na Bienal de Veneza 1999, comissariada por Szeemann. Janeiro 2010.



Fig.232 - Pano bordado que provavelmente terá pertencido à avó de Harald Szeemann. Janeiro 2010.



Fig.233 - Quarto de passagem entre a sala “work in progress” e a “Ritter Saal”¹ (Sala dos Cavaleiros). Aqui estão guardados convites e correspondência com artistas, catálogos da exposição de colecções, livros de Arquitectura, Anarquismo e a “Broodthaers Island”². Janeiro 2010.



Fig.234 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Nesta sala está reunida documentação fotográfica das exposições, fotografias de figuras históricas, catálogos e livros sobre a obra de Marcel Duchamp e Joseph Beuys (a “Duchamp Island” e a “Beuys Island”), Arte Suíça, Literatura, Livros de Antropologia, Filosofia, Psicologia, Teosofia, Cinema, Fotografia, Erotismo, e objectos diversos. Janeiro 2010.

¹ Designação usada por Harald Szeemann.

² Designação usada por Harald Szeemann.



Fig.235 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Arquivos de fotografia. Janeiro 2010.



Fig.236 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Janeiro 2010.



Fig.237 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Cômoda e armário de vidrinhos expostos na exposição “Avô: Um pioneiro como nós”. Janeiro 2010.



Fig.238 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Alguns objectos dos avós e outros que vemos nas fotografias do apartamento do curador, em Berna. Janeiro 2010.



Fig.239 - “Ritter Saal” (Sala dos Cavaleiros). Alguns dos objectos, como o porta tampas da avó, que integraram a exposição “Avô: Um pioneiro como nós”. Janeiro 2010.



Fig.240 - "Ritter Saal" (Sala dos Cavaleiros). Fotografia de Etienne Szeemann com declarações de familiares. Janeiro 2010.



Fig.241 - Escadas de acesso ao piso superior. Catálogos das exposições comissariadas por Szeemann. Janeiro 2010.



Fig.242 - Sala da literatura. Janeiro 2010.



Fig.243 - Sala do Fax. Coleção de revistas “Der Spiegel”. Janeiro 2010.



Figs.244 e 245 - Sala do Fax. Documentação dos projectos dos anos 60 e 70. Janeiro 2010.



Fig.246 - Sala do Fax. Coleções de revistas. Janeiro 2010.



Fig.247 - Sala do Fax. Documentação diversa. Janeiro 2010.



Fig.248 - Sala do Fax. Objectos do avô. Janeiro 2010.



Fig.249 - Sala do Fax. Objectos do avô. Janeiro 2010.



Fig.250 - Sala do Fax. Objectos do avô. Cabeças-modelo em madeira, apresentadas na exposição de 1974. Janeiro 2010.



Fig.251 - Sala do Fax. Objectos do avô. Cabelos postiços de várias cores. Janeiro 2010.



Fig.252 - Sala do Fax. Objectos do avô. Ao fundo, a cadeira de cabeleireiro, que foi exposta juntamente com o aparelho de onda permanente. Janeiro 2010.

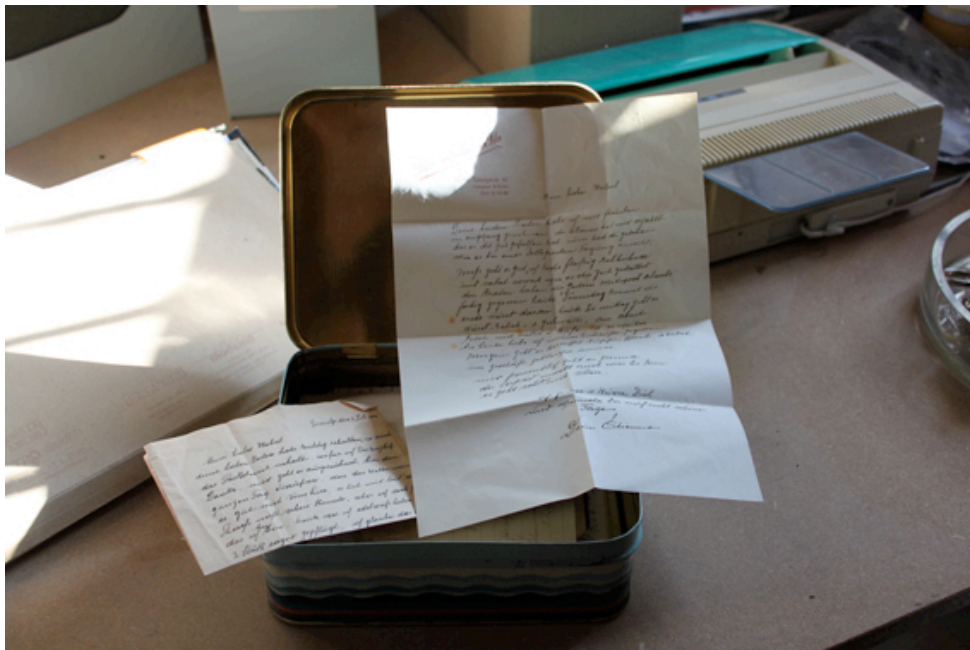
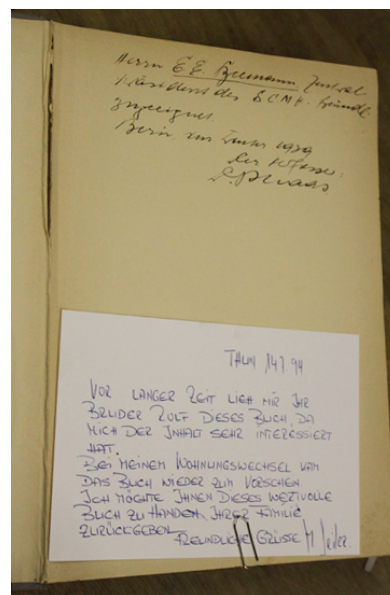
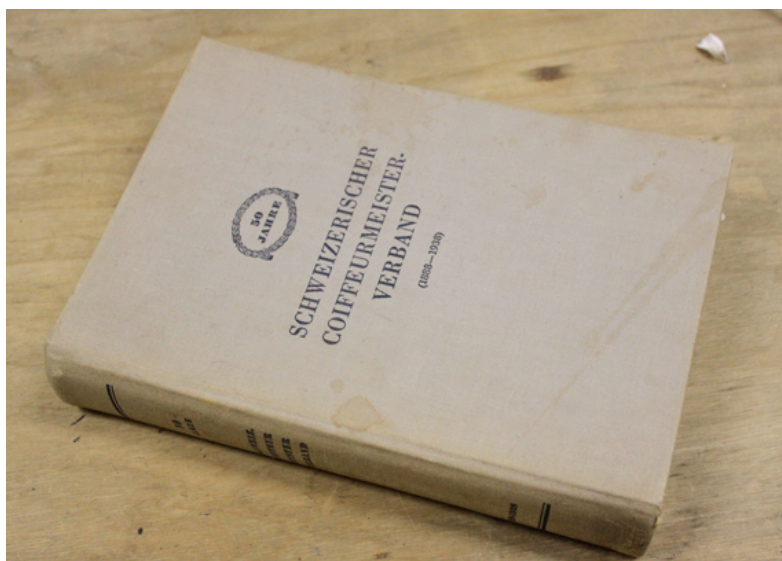


Fig.253 - Sala do Fax. Correspondência de Etienne Szeemann. Janeiro 2010.



Figs.254 e 255 - Livro comemorativo do cinquentenário da Associação Suíça de *Maître Coiffeur*, assinado pelo Etienne Szeemann. Janeiro 2010.