

Harald Szeemann

Nasceu em 1933, em Berna, na Suíça. Morreu em 2005, em Tegna, no mesmo país.

Esta entrevista foi realizada em 1995, num restaurante em Paris. Foi publicada pela primeira vez em *Artforum*, com o título de "Mind over Matter" (Nova York, fevereiro de 1996).

A introdução original dizia o seguinte:

Desde que "declarou sua independência", após renunciar à direção da Kunsthalle de Berna, em 1969, Harald Szeemann definiu a si mesmo como um *Austellungsmacher*, um organizador de exposições. Há mais coisas em jogo na adoção de tal denominação do que semântica. Szeemann é mais um conjurador que um curador: ao mesmo tempo arquivista, conservador, negociador de arte, assessor de imprensa, contador, mas, acima de tudo, um cúmplice dos artistas.

Na Kunsthalle de Berna, onde Szeemann construiu sua reputação ao longo de oito anos de gestão, ele organizou de doze a quinze exposições por ano, transformando essa venerável instituição num local de encontro para artistas emergentes da Europa e dos Estados Unidos. Seu golpe de graça, *Quando as atitudes se tornam forma*, foi a primeira exposição a reunir artistas pós-minimalistas e conceituais numa instituição europeia e marcou um momento decisivo na carreira de Szeemann: com essa exposição, seu posicionamento estético tornou-se cada vez mais controverso e, graças à interferência e à pressão para ajustar a sua programação ao comitê diretor da Kunsthalle e ao

governo municipal de Berna, ele se demitiu e se estabeleceu como curador independente.

Se Szeemann conseguiu transformar a Kunsthalle de Berna numa das instituições mais dinâmicas da época, a sua versão de 1972 da Documenta não foi menos significativa para esse evento fundamental do universo da arte, que ocorre a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha. Concebida como um evento de cem dias, reuniu artistas como Richard Serra, Paul Thek, Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas e Rebecca Horn e incluiu não apenas pintura e escultura, mas instalações, performances, *happenings* e, claro, eventos que perduraram pelos cem dias, como a *Organização para a democracia direta*, de Joseph Beuys. Os artistas sempre corresponderam a Szeemann e a sua prática como curador, que ele mesmo define como um “caos estruturado”. Sobre *Monte Verità*, exposição que mapeava as utopias visionárias do início do século xx, Mario Merz afirmou: “[Szeemann] visualizou o caos que nós, artistas, temos em nossas mentes. Um dia, somos anarquistas, no outro, bêbados, no outro, místicos”. As exposições ecléticas e abrangentes de Szeemann manifestam uma energia ilimitada para a pesquisa e um conhecimento enciclopédico, não apenas da arte contemporânea, mas também dos acontecimentos sociais e históricos que moldaram nosso mundo pós-Iluminismo. Com efeito, nos últimos anos, ele montou várias exposições que refletem sua atração pela mistura de artefatos e arte, combinando inventos, documentos históricos, objetos cotidianos e obras de arte. Foi o responsável por *Visionary Switzerland* [Suíça visionária], em 1991, e *Austria im Rosennetz* [Áustria numa rede de rosas], recentemente inaugurada no Museu de Artes Aplicadas, em Viena – exposições que se incluem entre as maiores visões panorâmicas de seu país natal e daquele do outro lado dos Alpes.

Szeemann atualmente divide seu tempo entre a Kunsthaus de Zurique, onde ocupa a posição paradoxal de curador *freelancer*, e o ateliê-arquivo que ele chama de “The Factory” [“A Fábrica”], localizado em Tegna, a pequena cidade alpina suíça onde vive. A seguir, um registro da conversa que tive com Szeemann no verão passado, na qual ele refletiu sobre sua carreira de mais de quarenta anos.

HUO Até 1957, você esteve envolvido com teatro. Então, começou a organizar exposições. O que provocou essa transição?

HS Quando eu tinha dezoito anos, organizei um cabaré com três amigos, dois atores e um músico. Mas em 1955, cansado das intrigas e ciúmes, comecei a me afastar do trabalho coletivo, até fazer tudo sozinho, algo assim como um teatro de um homem só, que refletia minha aspiração a concretizar a *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. Na época, já fazia cinco anos que eu visitava a Kunsthalle de Berna. Berna é uma cidade pequena, onde todos se conhecem e, quando perguntaram a Franz Meyer (ele assumiu como diretor, depois de Arnold Rüdlinger, em 1955) se ele conhecia alguém que pudesse acompanhar Henry Clifford, então diretor do Museu da Filadélfia, pela Suíça, ele sugeriu meu nome, sabendo de meu interesse por todas as artes, mas, sobretudo, pelo dadaísmo, pelo surrealismo e pelo expressionismo abstrato. Visitamos museus, coleções particulares e artistas; foi um mês maravilhoso de *vagabondage*.

Em 1957, Meyer também sugeriu meu nome para um projeto ambicioso, *Dichtende Maler/Malende Dichter* [Pintores poetas/Poetas pintores], no Museu St. Gallen. Quatro pessoas já estavam trabalhando na mostra, mas os dois diretores principais estavam com problemas de saúde e os outros dois relutavam em assumir, sozinhos, uma exposição dessa dimensão. Perguntaram então a Meyer se ele conhecia alguém que pudesse cuidar da seção contemporânea e ele disse: “Só conheço uma pessoa: Szeemann”. Fui o substituto ambicioso que acabou com o papel principal.

A intensidade do trabalho me fez perceber que esse era o meu meio. Ele oferece o mesmo ritmo do teatro, mas não o obriga a estar constantemente no palco.

O que o atraiu para a arte contemporânea, em primeiro lugar?

Até os dezenove anos, eu ainda queria ser pintor, mas a exposição de Fernand Léger na Kunsthalle de Berna, em 1952, me impressionou tanto que pensei: “Nunca vou ser bom assim”. Com as exposições de Rüdlinger – dos Nabis a Jackson Pollock – na Kunsthalle de Berna, era realmente possível aprender história da pintura. Ele foi o primeiro a expor arte contemporânea norte-americana para um público europeu e, mais tarde, quando se tornou diretor da Kunsthalle de Basel, comprou quadros de Mark Rothko, Clyfford Still, Franz Kline e Barnett Newman para lá. Era amigo de muitos artistas – Alexander Calder, Bill Jensen e Sam Francis – e, através de Rüdlinger, eu conheci muitos deles em Paris e Nova York. Em Berna, ele organizou uma série de exposições intituladas *Tendances Actuelles 1 – 3* (*Tendências atuais 1 – 3*), uma análise magnífica da pintura do pós-guerra, da Escola de Paris à abstração norte-americana. Quando se mudou para Basileia, ele tinha mais espaço e dinheiro, mas a verdadeira aventura foi na época de Berna.

Meyer trabalhou como diretor até 1961. Ele montou as primeiras exposições, na Suíça, de Kasimir Malevitch, Kurt Schwitters, os recortes de Matisse, Jean Arp, Max Ernst, e expôs Antoni Tapiès, Serge Poliakoff, Francis e Jean Tinguely. Quando assumi a Kunsthalle, em 1961, tive que encarar esse passado venerável e, então, mudar de direção.

Você escreveu que Berna era como uma “situação”. Uma espécie de “espaço mental”.

Eu descobri que a arte era um modo de desafiar a noção de propriedade/posse. E como a Kunsthalle não tinha coleção permanente, era mais um laboratório que um memorial coletivo. Você tinha que improvisar, fazer o máximo com os mínimos

recursos e ainda ser bom o suficiente para que outras instituições quissem levar as exposições e dividir os custos.

Nos anos 1980, a Kunsthalle tornou-se mais estruturada. O programa de exposições foi reduzido de mais de uma dúzia de exibições por ano para algo entre quatro e seis. E a introdução de “retrospectivas de meio de carreira” transformou a Kunsthalle numa extensão dos próprios museus.

Sim. Tudo era flexível, dinâmico e, então, subitamente mudou por completo. Montar uma exposição e produzir o catálogo costumava levar uma semana. De repente, você tinha um período de quatro semanas entre as exposições para fotografar tudo; com esse ritmo mais lento, vieram as pedagogias institucionais, a restauração e os vigilantes. Nos anos 1960, não tínhamos nada disso. Para mim, se houve uma pedagogia, foi a sucessão de eventos; a documentação não era importante.

A minha atitude atraiu um público jovem, e um fotógrafo muito jovem, chamado Balthasar Burkhard, começou a documentar as exposições e os eventos, não para publicação, mas simplesmente porque gostava do que eu fazia e do que estava acontecendo na Kunsthalle. É como eu gosto de trabalhar. Na verdade, parei de publicar catálogos e apenas imprimia jornais, que eram o anátema dos colecionadores bibliófilos.

E isso funcionou?

Claro. A Kunsthalle tinha um programa de exposições, mas também recebia todos os tipos de participação. Jovens cineastas apresentavam seus filmes, o Living Theater fez a sua primeira apresentação na Suíça lá, jovens compositores executavam sua música – grupos como o Free Jazz, de Detroit –, jovens estilistas apresentavam suas criações.

Naturalmente, isso provocava reações. Os jornais locais me acusaram de afastar o público tradicional, mas nós também atraímos um público novo. Passamos de duzentos para seiscentos associados, com um adicional de mil estudantes pagando simbolicamente 1 franco suíço para se associar. Eram os anos 1960, e o *Zeitgeist* havia mudado.

Quando você começou a fazer curadoria, que exposições mais o influenciaram?

Bem, eu já disse algumas das coisas que vi em Berna e Paris. A exposição sobre o expressionismo alemão, em 1953, *Deutsche Kunst, Meisterwerke des 20. Jahrhunderts* (Arte alemã, obras-primas do século xx), no Museu de Arte de Lucerna também foi muito importante e, claro, em Paris, *Les Sources du xx^e siècle* (*As fontes do século xx*, 1958) e a retrospectiva de Dubuffet no Museu de Artes Decorativas, em 1960, assim como a Documenta 2, em 1959, sob a curadoria de seu fundador, Arnold Bode. Também visitei muitos ateliês: os de Constantin Brancusi, Ernst, Tinguely, Robert Müller, Bruno Müller, Daniel Spoerri, Dieter Roth, entre outros. Vi a exposição mais incrível de Picasso, em Milão, em 1959. Desde o início, encontrar artistas e visitar exposições importantes fazia parte da minha formação; sempre fui pouco interessado na história formal da arte.

Entre os colegas, admirava Georg Schmidt, diretor do Museu de Arte de Basileia até 1963. Ele era totalmente concentrado na qualidade, capaz de escolher a obra que quisesse para sua coleção e de incentivar presentes fantásticos como a Coleção La Roche. Mas eu também admirava Willem Sandberg, diretor do museu Stedelijk até 1963, que era o oposto de Schmidt. Sandberg era obcecado por informação. Algumas vezes, ele exibia apenas parte de um díptico,

por exemplo, ou deixava de fora da exposição uma obra interessante, porque estava reproduzida no catálogo. Para ele, ideias e informações contavam mais que a experiência do objeto.

Num certo sentido, eu combinava as duas abordagens nas minhas exposições, para obter o que eu gostava de chamar informação seletiva e/ou seleção informativa. Era assim que eu via a minha Kunsthalle, na época. Ao montar uma exposição, levava em consideração tanto o conhecimento quanto a disseminação das informações puras e transformava os dois. Essa é a base do meu trabalho.

Fale mais sobre Sandberg.

Amsterdã, nos anos 1960, era o ponto de encontro. Todo o universo da arte reunia-se na lanchonete do Stedelijk, sob um mural de Karel Appel. Sandberg tinha uma mente muito aberta. Ele permitia que artistas fizessem a curadoria de exposições, tais como *Dylaby*, com Tinguely, [Daniel] Spoerri, Robert Rauschenberg e Niki de St. Phalle; ele estava muito entusiasmado com as novas direções artísticas: a arte cinética, os “escultores de luz” da Califórnia, os novos materiais sintéticos. Quando Sandberg saiu, Edy de Wilde assumiu e encheu o Stedelijk de quadros. De Wilde era muito mais conservador.

Também tenho de citar Robert Giron, que foi diretor de exposição no Palácio das Belas Artes, em Bruxelas, desde a abertura, em 1925, uma instituição exemplar. Todas as noites, curadores, colecionadores e artistas se reuniam no escritório dele para falar sobre as últimas novidades do universo da arte. Quando conheci Giron, havia quarenta anos que ele dirigia o *Palais* e disse: “Vocês são muito jovens, não vão aguentar tanto quanto eu”. Da minha geração e da seguinte, eu sou o único ainda em atividade. Isso me dá certo prazer.

E quanto a Johannes Cladders, o ex-diretor do museu em Mönchengladbach?

Cladders sempre foi um ídolo para mim. Eu o conheci quando ele ainda estava em Krefeld. Ele não recorria a grandes gestos. Tinha amor pela precisão, mas a precisão baseada na intuição. Seu primeiro espaço foi o prédio vazio de uma escola na rua Bismarck. Marcou um grande período. James Lee Byars expôs uma agulha de ouro numa vitrine, as janelas que davam para o jardim estavam abertas, os pássaros cantavam. Poesia pura. E Carl Andre fez um catálogo em forma de “toalha de mesa”. Eu pedi a Cladders para participar da Documenta 5. Ele disse: “Está bem, mas não vou assumir uma seção, apenas vou trabalhar com quatro artistas – Marcel Broodthaers, Joseph Beuys, Daniel Buren e Robert Filliou – e integrá-los ao restante da exposição”. Era sua maneira de trabalhar. Era uma época em que todos estavam lutando para estabelecer a importância de suas instituições. No final dos anos 1960, arte e cultura começaram a ser promovidas por políticos, e o partido a que você pertencia passou a tornar-se importante, sobretudo, na Alemanha. Cladders estabeleceu sua importância serenamente, com feitos artísticos no museu, em Mönchengladbach, enquanto a vizinha Kunsthalle de Düsseldorf fez isso com estratégias.

Você disse que ia mensalmente a Amsterdã. Havia outros lugares que você visitava regularmente?

Sim. Havia um itinerário de esperança e ambição: o Museu Moderno, de Pontus Hultén, em Estocolmo; o Louisiana, de Knud Jensen, perto de Copenhague; e Bruxelas. Em 1967, Otto Hahn escreveu na revista *The Express*: “Existem quatro lugares a visitar:

Amsterdã (Sandberg e De Wilde), Estocolmo (Hultén), Düsseldorf (Schmela) e Berna (Szeemann)”.

Na Kunsthalle de Berna, você não apenas organizou exposições temáticas, como também fez muitas mostras individuais.

A Kunsthalle era dirigida por artistas: eles eram maioria no comitê de exposição, então, eu tinha que lidar com políticas artísticas locais. Eu admirava alguns artistas suíços – pessoas como Müller, Walter Kurt Wiemken, Otto Meyer-Amden, Louis Moilliet –, mas, na minha opinião, eles não eram muito conhecidos, então organizei as primeiras cinco exposições individuais. Também exibia artistas internacionais: Piotr Kowalski, [Henri] Etienne-Martin, Auguste Herbin, Mark Tobey, Louise Nevelson. Mesmo Giorgio Morandi teve sua primeira retrospectiva em Berna. Normalmente, eu fazia uma exposição temática primeiro – por exemplo, *Marionettes* [*Marionetes*], *Puppets* [*Fantoches*], *Shadowplays: Asiatica and Experiments* [*Jogos de sombras: asiática e experimentos*], *Ex Votos, Light and Movement: Kinetic Art* [*Luz e movimento: arte cinética*], *White on White* [*Branco sobre branco*], *Science Fiction* [*Ficção científica*], *12 Environments* [*12 ambientes*] e, finalmente, *Quando as atitudes se tornam forma* –, com artistas emergentes e estabelecidos e, em seguida, exibia artistas individuais, como Roy Lichtenstein, Max Bill, Jesus-Rafael Soto, Jean Dewasne, Jean Gorin e Constant. Era lógico para uma cidade pequena fazer dessa maneira, alternar entre exposições coletivas e individuais. Em duas exposições, eu apresentei o trabalho de jovens artistas: jovens escultores britânicos e jovens artistas holandeses.

Você mencionou Quando as atitudes se tornam forma, que foi uma exposição-marco dos artistas norte-americanos pós-minimalismo. Como você os reuniu?

A história de *Atitudes* é curta, mas complexa. Após a abertura, no verão de 1968, da exposição *12 Environments* (que incluiu obras de Andy Warhol, Martial Raysse, Soto, Jean Schnyder, Kowalski, sem mencionar o filme experimental e o primeiro edifício público embrulhado de Christo), o pessoal da Philip Morris e da empresa de RP, Rudder and Finn, foi a Berna e me perguntou se eu gostaria de fazer uma exposição por conta própria. Eles me ofereceram dinheiro e total liberdade. Eu disse que sim, claro. Até então, nunca tivera uma oportunidade como essa. Normalmente, eu não seria capaz de pagar os custos de transporte dos Estados Unidos para Berna, então, costumava colaborar com o Stedelijk, que tinha a Holland American Line como patrocinadora para o transporte transatlântico, e eu só tinha que pagar o transporte dentro da Europa. Foi desse modo que pude exibir Jasper Johns, em 1962, Rauschenberg, Richard Stankiewicz, Alfred Leslie e muitos outros norte-americanos, mais tarde. Então, obter este financiamento para *Atitudes* foi como uma libertação para mim.

Após a abertura de *12 Environments*, viajei com De Wilde (diretor do Stedelijk, na época) pela Suíça e pela Holanda para selecionar as obras de jovens artistas locais para duas mostras coletivas, dedicadas a cada uma dessas nacionalidades, que ocorreram nos dois países. Eu disse a ele que, com o dinheiro da Philip Morris, pretendia fazer uma exposição com os “artistas da luz” de Los Angeles: Robert Irwin, Larry Bell, Doug Wheeler, [James] Turrell. Mas Edy disse: “Você não pode fazer isso. Eu já reservei esse projeto para mim!”. E eu respondi: “Bem, se você reservou essa ideia, quando vai ser a exposição?”. A exposição dele seria dali a alguns anos, mas o meu projeto era pra o futuro imediato. Estávamos em julho e a exposição estava programada para março.

No mesmo dia, visitamos o ateliê de um pintor holandês, Reinier Lucassen, que disse: “Tenho um assistente. Vocês estariam interessados em dar uma olhada no trabalho dele?”. O assistente era Jan Dibbets, que nos cumprimentou atrás de duas mesas: uma com néon saindo da superfície, outra com grama, que ele estava molhando. Eu fiquei tão impressionado com aquele gesto que disse a Edy: “Certo. Eu sei o que fazer: uma exposição que se concentre em comportamentos e gestos como o que acabei de ver”.

Esse foi o começo, e tudo aconteceu muito rapidamente. Existe um diário de *Atitudes*, que foi publicado e descreve as viagens, visitas a ateliês, o processo de montagem. Foi uma aventura do início ao fim, e o catálogo, que discute como as obras poderiam assumir forma material ou permanecerem imateriais, documenta esta revolução nas artes visuais. Era um momento de grande intensidade e liberdade, quando você podia produzir uma obra ou apenas imaginá-la, como afirma Lawrence Weiner. Sessenta e nove artistas, europeus e norte-americanos, tomaram a instituição. Robert Barry iluminou o telhado; Richard Long fez uma caminhada pelas montanhas; Merz construiu seus primeiros iglus; Michael Heizer abriu a calçada; Walter de Maria produziu sua primeira obra com o telefone; Richard Serra exibiu suas esculturas de chumbo – a obra com o cinto e a obra com respingo –; Weiner retirou um metro quadrado da parede; Beuys fez uma grande escultura. A Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos estruturado.

Falando de novas estruturas para exposições, eu queria perguntar a você sobre a Agentur für geistige Gastarbeit [Agência para o Trabalho Convocado Espiritual]. Eu sei que ela funcionou como uma espécie de base, a partir da qual você montou um número significativo de exposições no início dos anos 1970, mas não sei bem como a agência foi fundada.

Quando as atitudes se tornam forma e a exposição seguinte, *Friends and their Friends* [Amigos e os amigos deles] provocaram um escândalo em Berna. Para mim, tratava-se de uma exposição de obras de arte, mas os críticos e o público não concordaram. O governo municipal e o Parlamento acabaram envolvidos. Por fim, decidiram que eu continuaria como diretor, desde que não pusesse vidas humanas em risco: eles achavam que as minhas atividades eram destrutivas para a humanidade. Pior ainda: o comitê de exposição era composto, principalmente, de artistas locais, que decidiram que, a partir daquele momento, eles determinariam os programas. Rejeitaram a exposição de Edward Kienholz e a individual de Beuys, que já tinham sido aprovadas. Subitamente, aquilo se transformou em guerra e eu resolvi me demitir, tornar-me um curador *freelancer*. Foi nesse período que a hostilidade com trabalhadores estrangeiros começou a se manifestar; um partido político foi fundado para diminuir o número de estrangeiros na Suíça. Eu fui atacado porque meu nome não era suíço, mas húngaro. Em resposta, fundei a Agência para o Trabalho Convidado Espiritual, que era uma declaração política, uma vez que trabalhadores italianos, turcos e espanhóis, na Suíça, eram chamados de “trabalhadores convidados”. A agência era uma empresa individual, um tipo de institucionalização pessoal, e os slogans eram, ambos, ideológicos e práticos: “Replace property with free activity” [“Substitua a propriedade pela atividade livre”] e “From vision to nail” [“Da visão ao prego”], o que significava que eu fazia tudo, desde conceituar o projeto até pendurar as obras. Era o espírito de 1968.

Como eu não era mais contratado da Kunsthalle, em setembro de 1969 estava livre das minhas obrigações e, então, imediatamente, comecei um projeto cinematográfico chamado *Height x Length x Width* [Altura x comprimento x largura], com artistas como Bernhard Luginbühl, Markus Raetz e Burkhard. Mas logo

começaram a chegar à agência ofertas para a realização de exposições. Eu organizei uma exposição em Nuremberg, *The Thing as Object* [A coisa como objeto], 1970; em Colônia, *Happening and Fluxus* [Happening e Fluxus], 1970; em Sydney e Melbourne, *I Want to Leave a Nice Well-Done Child Here* [Quero deixar uma bela criança saudável aqui], 1971; e, claro, a Documenta 5.

Fale um pouco sobre a sua exposição de 1970, Happening e Fluxus, em Colônia. Nessa exposição, o tempo era mais importante que o espaço. Como você chegou a essa abordagem?

Durante a preparação de *Atitudes*, eu tive longas conversas com Dick Bellamy, na Leo Castelli, sobre a arte que precedeu o que eu reuni sob a rubrica *Atitudes*. Claro que Pollock foi lembrado, mas também os primeiros *happenings* de Alan Kaprow e o acionismo vienense. Portanto, quando fui convidado pelo ministro da cultura de Colônia para fazer uma exposição, pensei: “Esse é o lugar para reconstituir a história dos *happenings* e do Fluxus”. Wuppertal, onde Nam June Paik, Beuys e Wolf Vostell realizaram os eventos, ficava próxima. Assim como Wiesbaden, onde George Maciunas organizou os primeiros concertos do Fluxus; e, em Colônia mesmo, Heiner Friedrich promovera La Monte Young. Escolhi uma estrutura dividida em três partes. A primeira parte consistia numa parede de documentos que reuni com Hans Sohm, que colecionava apaixonadamente convites, filipetas e outros materiais impressos, relacionados com todos os *happenings* e eventos da história recente da arte. Essa parede dividia o espaço da Kunstverein, em Colônia, em duas partes. De cada lado, havia espaços menores onde os artistas podiam apresentar seu próprio trabalho: essa era a segunda parte da exposição. Era possível todo tipo de gesto: Claes Oldenburg colou cartazes e publicações, Ben

Vautier fez uma performance na qual provocava o público, [Tetsumi] Kudo trancou-se numa gaiola, e assim por diante. Uma terceira parte consistia nos ambientes de Wolf Vostell, Robert Watts, Dick Higgins, assim como no pneu de [Allan] Kaprow. Para coroar tudo isso, havia um concerto do Fluxus com Vautier, [George] Brecht e outros, assim como *happenings* dentro e fora do museu com Vostell, Higgins, Kaprow, Vautier e, claro, Otto Mühl e Hermann Nitsch.

Durante os preparativos, percebi que faltava algo. Então, umas duas semanas antes de a exposição ser inaugurada, convidei, contra a vontade de Vostell, os acionistas vienenses – Gunter Brus, Nühl e Nitsch – para adicionar algum tempero ao que corria o risco de ser uma reunião de veteranos. Era a primeira apresentação pública dos vienenses, e eles fizeram bom proveito da oportunidade. Os seus espaços foram preenchidos com documentos sobre o evento *Arte e revolução*, na Universidade de Viena, que fora seguido por um julgamento. Brus, Mühl e Oswald Wiener foram condenados a seis meses de prisão por degradar símbolos do Estado. As sentenças foram reduzidas depois, exceto a de Brus. Depois disso, Brus e Nitsch emigraram para a Alemanha e fundaram, com Wiener, o “governo austríaco no exílio”. Seus filmes sobre liberdade sexual e arte voltada para o corpo causaram escândalo.

Tudo era muito confuso. Vostell, que tinha uma vaca prenha em seu ambiente, foi proibido pelo Instituto Veterinário de deixá-la parir. Ele quis cancelar a exposição, mas, por fim, após uma noite de discussões, decidimos abri-la. Como a exposição incomodava as autoridades, decidimos inaugurá-la e deixá-la aberta.

Beuys não estava na exposição, mas claro que bateu à porta do museu em nome do “Fluxus Ocidente-Oriente”. O mesmo ocorreu em com Buren em *Atitudes*. Embora não tivesse sido convidado, ele apareceu e colou suas faixas nas ruas ao redor da Kunsthalle.

Mas Buren foi convidado para a Documenta?

Sim. E, claro, eu sabia que ele me deixaria numa situação difícil, escolhendo os locais mais problemáticos para o seu papel listrado. Ele era muito crítico em relação à Documenta. Dizia que os curadores estavam se tornando superartistas que usavam as obras como pinceladas numa pintura enorme. Mas os artistas aceitaram essa intervenção, que tomava a forma de discretas listras brancas sobre papel de parede branco. Foi mais tarde que eu soube que Will Insley se ofendeu com o papel de parede ao redor da base de seu enorme modelo arquitetônico utópico. Beuys participou com sua *Organização para a Democracia Direta*, em que ele se sentava no corredor da Documenta discutindo arte, problemas sociais e a vida cotidiana com os visitantes da exposição. Ele escolheu o conhecido meio do gabinete para mostrar que você pode ser criativo em qualquer parte. Ele também pretendia, com sua presença, abolir partidos políticos, fazer cada homem representar a si mesmo.

Foi a primeira vez que a Documenta deixou de ser concebida como um “museu de cem dias” para ser um “evento de cem dias”. Depois do verão de 1968, teorizar o universo da arte era a ordem do dia, e muitas pessoas ficaram chocadas quando dei fim em todas as discussões hegelianas e marxistas. Com a Documenta, eu queria traçar a trajetória da mimesis, tomando de empréstimo a discussão de Hegel sobre a realidade da cópia [*Abbildung*] em oposição à realidade do copiado [*Abgebildetes*]. Você começava com “Imagens que mentem” (tais como a publicidade, a propaganda e o *kitsch*), passava pela arquitetura utópica, imagens religiosas e *art brut*, atravessava o gabinete de Beuys e então chegava às instalações grandiosas, como *Circuit* [*Circuito*], de Serra. Você podia se deitar sob o telhado e sonhar com um som contínuo de La Monte Young. Todos os artistas emergentes do final

dos anos 1960 estavam presentes. E as obras formavam uma exposição que incluía performances de artistas como Vito Acconci, Howard Fried, Terry Fox, [James Lee] Bryars, Paul Cotton, Joan Jonas e Rebecca Horn. Também decidi usar apenas os dois espaços do museu e esquecer a ideia de instalar esculturas ao ar livre. O resultado foi um balanço entre obra estática e movimento, grandes instalações e trabalhos pequenos e delicados.

Eu sempre achei que essa era a única Documenta possível na época, embora, durante os primeiros dois meses, a recepção na Alemanha tenha sido devastadora. Na França, eles entenderam imediatamente a estrutura subjacente que implicava ir da “realidade da cópia” – como a propaganda política – para a “realidade copiada” – como as obras do realismo socialista ou fotorrealismo –, para a “identidade ou não-identidade da imagem e do copiado” – a arte conceitual, de modo geral. Eu também queria evitar a eterna batalha entre dois estilos – surrealismo *versus* dada, pop *versus* minimalismo etc. – que caracteriza a história da arte, por isso criei a expressão “mitologias individuais”; uma questão de atitude, não de estilo.

O seu conceito de uma “mitologia individual”, autogerada, começou com o escultor Etienne-Martin.

Sim, a expressão nasceu quando organizei uma exposição de Etienne-Martin, em 1963. Suas esculturas, intituladas *Demeures* [Moradas], foram para mim uma ideia revolucionária, embora as superfícies ainda seguissem a tradição de [Auguste] Rodin. O conceito de “mitologia individual” devia postular uma história da arte de intenções profundas, que pode assumir diversas formas: as pessoas criam seus próprios sistemas de signos, que levam tempo para ser decifrados.

E quanto a O anti-Édipo de Deleuze? Ele influenciou seu modo de conceber a Documenta 5?

Eu só li Deleuze (*O anti-Édipo*) para *Bachelor Machines* [Máquinas solteiras], não antes. Nunca li tanto quanto as pessoas acham que li. Quando fazia curadorias de exposições, dificilmente tinha tempo de ler.

Após a Documenta, você fundou o que chamou de Museu de Obsessões. Como ele surgiu e qual sua finalidade?

Eu inventei esse museu, que só existia na minha cabeça, para dar uma direção à Agência para o Trabalho Convocado Espiritual. Foi na Páscoa de 1974, e a agência já existia havia cinco anos. A Documenta foi uma exposição brutal: com 225 mil visitantes, as peças frágeis seriam facilmente danificadas, se você não tomasse cuidado. Eu reagi àquilo, organizando uma exposição muito íntima num apartamento, intitulada *Grandfather* [Avô], que consistia em objetos pessoais e instrumentos de trabalho de meu avô; ele era cabeleireiro, um artista. Eu organizei essas coisas de modo a criar um ambiente que refletisse minha interpretação do que ele era. Acho importante tentar novas abordagens.

Em *Bachelor Machines*, por exemplo, a exposição era ligeiramente diferente em cada museu para o qual era enviada. Coisas novas eram constantemente adicionadas, em tributo às várias cidades onde a exposição foi organizada: Berna, Veneza, Bruxelas, Düsseldorf, Paris, Malmö, Amsterdã e Viena. Após a Documenta, eu tinha que encontrar uma nova maneira de organizar as exposições. Não havia sentido em propor retrospectivas aos meus colegas nas instituições, pois eles podiam facilmente realizá-las sozinhos. Por isso, inventei algo mais. No Museu das Obsessões, estabeleci três temas

fundamentais, metáforas às quais deveria ser dada uma forma visual: o solteirão, a *mamma* e o sol. *Bachelor Machines* foi inspirada pelo *Grande Vidro*, de Duchamp [1915-23] e por máquinas ou homens-máquina semelhantes, como aqueles no conto de Franz Kafka, *A colônia penal* [1914], nas *Impressões da África*, de Raymond Roussel [1910], e em *O supermacho*, de Alfred Jarry [1902], e se relacionava à crença no fluxo de energia eterna como um modo de evitar a morte, como uma erótica da vida: o solteirão como um modelo-rebelde, como antiprocriação. Duchamp sugeriu que os machos são apenas uma projeção em três dimensões de um poder feminino em quatro dimensões. Então, combinei trabalhos de artistas que criaram símbolos que sobreviveriam a eles – como Duchamp – e obras de artistas que têm o que eu gosto de chamar de obsessões primárias, artistas cujas vidas foram organizadas ao redor das suas obsessões, como Heinrich Anton Müller. Claro, eu também queria abolir a barreira entre a arte de alto repertório e a arte fora dessa classificação. Com o Museu das Obsessões, a palavra “obsessão”, que desde a Idade Média até o “processo de individuação” de Jung tinha conotações negativas, passa a representar um tipo de energia positiva.

Outra exposição dessa série foi *Monte Verità*, que incluiu os temas do “sol” e de “*la mamma*”. Por volta de 1900, muitos habitantes do norte viajaram para o sul para realizar suas utopias sob o sol no que eles consideravam uma paisagem matriarcal. O monte Verità, próximo a Ascona, Itália, era o tal lugar. Muitos dos representantes das grandes utopias foram para lá: os anarquistas ([Mikhail] Bakunin, [Errico] Malatesta, [James] Guillaume); os teosofistas; os criadores do paraíso na Terra, na forma de jardins botânicos; o movimento de reforma da vida, que se considerava uma alternativa ao comunismo e ao capitalismo; e, em seguida, os artistas do grupo *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul]; a Bauhaus; os revolucionários do novo movimento da dança (Rudolf Laban, Mary

Wigman); mais tarde, El Lissitzky, Hans Arp, Julius Bissier, Ben Nicholson, Richard Lindner, Daniel Spoerri, Erik Dietmann. Ascona é, na verdade, um estudo de caso sobre como um local se torna um destino turístico da moda: primeiro, você tem os idealistas românticos; em seguida, as utopias sociais que atraem os artistas; depois, vêm os banqueiros que compram os quadros e querem viver onde os artistas os pintam. Quando os banqueiros chamam os arquitetos, o desastre começa. Quando realizei a exposição com o subtítulo de “Local Anthropology to Form a New Kind of Sacred Topography” [“Antropologia local para formar um novo tipo de topografia sagrada”], o objetivo era outro: preservar a arquitetura no monte Verità; embora ela corresponda a um intervalo de somente 26 anos, nela está representada toda a história das utopias arquitetônicas modernas. Os reformadores da vida, que queriam voltar para grutas construídas pela natureza; os teosofistas, que tentavam erradicar o ângulo reto; depois, veio o estilo louco das vilas do norte da Itália e, finalmente, o estilo racional do hotel Monte Verità (desenhado por Mies van der Rohe e executado por Emil Fahrenkamp, que construiu a Shell House, em Berlim).

Monte Verità envolveu cerca de trezentas pessoas que foram representadas individualmente ou em uma de suas seções, cada uma dedicada a uma ideologia utópica particular: anarquia, teosofia, vegetarianismo, reforma agrária, para citar algumas apenas. Dá para imaginar quanta pesquisa isso envolveu. Mesmo durante a exposição, novos documentos e objetos continuaram chegando. Para dar conta deles, comprei uma cama feita por um escultor antroposófico (que tinha trabalhado no primeiro Goetheanum de Rudolf Steiner), onde eu colocava todos os objetos e cartas recém-chegados, antes de serem integrados à mostra, onde a documentação era agrupada por temas, enquanto as obras de arte eram penduradas num espaço separado.

Monte Verità *mapeou conexões psicogeográficas?*

A exposição me ajudou a recontar a história da Europa Central, através da história das utopias, das derrotas, em vez da história do poder. Olhando para as grandes exposições de Hultén, no Pompidou, percebi que ele sempre escolheu um eixo de poder leste-oeste: *Paris – Nova York, Paris – Berlim, Paris – Moscou*. Escolhi o eixo norte-sul. Não se tratava de poder, mas de mudança, de amor, de subversão. Esse era um novo modo de realizar exposições: não apenas documentar um mundo, mas criar um. Os artistas, em particular, sentiam-se confortáveis com essa abordagem.

Depois de Monte Verità você realizou Gesamtkunstwerk [Obra de arte total]?

Sim. Não é preciso dizer que uma *Gesamtkunstwerk* apenas pode existir na imaginação. Nessa exposição, comecei com os artistas do romantismo alemão, como [Philippe Otto] Runge, um contemporâneo de Novalis e Caspar David Friedrich, e os arquitetos, durante a Revolução Francesa; então, incluí obras e documentos relativos às principais figuras da cultura, como Richard Wagner e Ludovico II; Rudolf Steiner e Vassily Kandinsky; Facteur Cheval e Tatlin; Hugo Ball e Johannes Baader; o *Balé triádico*, de [Oskar] Schlemmer [1927] e *Cathedral of Erotic Misery [Catedral da miséria erótica]*, de Schwitters; o manifesto da Bauhaus, “*Let’s build the cathedral of our times*” [“Vamos construir a catedral da nossa época”]; Antoni Gaudi e o movimento Glass Chain [Cadeia de Vidro]; Antonin Artaud, Adolf Wölfli e Gabriele d’Annunzio; Beuys e, no cinema, Abel Gance e Hans-Jürgen Syberberg. Novamente, era uma história de utopias. No centro da exposição havia um pequeno espaço com o que eu chamaria de

gestos primários artísticos do nosso século: um Kandinsky de 1911, *O Grande Vidro* de Duchamp, um Mondrian e um Malevitch. Terminei a exposição com Beuys, como o representante da última revolução nas artes visuais.

Desde os anos 1980, você se concentrou em diversas grandes retrospectivas organizadas para a Kunsthau, em Zurique: Mario Merz, James Ensor, Sigmar Polke e, mais recentemente, Cy Twombly, Bruce Nauman, Georg Baselitz, Richard Serra, Joseph Beuys e Walter de Maria.

Mais uma vez, tive sorte. Depois de dez anos de exposições temáticas, senti necessidade de voltar para os artistas que sempre admirei. Quando Felix Baumann, diretor da Kunsthau de Zurique, me propôs um trabalho com o museu, pude oferecer aos artistas uma grande retrospectiva ou uma instalação especial num dos maiores espaços de exposição da Europa. Claro, tentei fazer as exposições da melhor maneira possível. Na verdade, Serra e De Maria fizeram instalações específicas para o local: *Twelve Hours of the Day [Doze horas do dia]*, 1990, e *Zoo Sculpture [Escultura do zoo]*, 1992, respectivamente. Com Merz, nós abrimos as paredes e todos os seus iglus formaram uma cidade imaginária. Tendo trabalhado com esses artistas no final dos anos 1960, foi ótimo fazer grandes exposições com eles tanto tempo depois. Após uma espera de 24 anos, fui capaz de realizar a exposição de Beuys, em 1993. Consegui a maior parte das instalações e esculturas importantes. A exposição foi a minha homenagem a um grande artista. Sempre achei que, após a sua morte, deveria ser feita uma exposição que refletisse seu conceito de energia, e fiquei satisfeito quando os amigos que vieram à exposição me disseram ter tido a sensação de que Beuys fosse emergir de uma das esculturas.

As exposições coletivas foram importantes para a sua prática curatorial?

Em 1980, eu criei a seção *Aperto* para a Bienal de Veneza, para expor novos artistas ou redescobrir os antigos. Em 1985, senti que um novo tipo de *Aperto* era necessário, havia ainda uma predominância de “pintura selvagem”, e eu queria introduzir a qualidade do silêncio, que fora um pouco esquecida. A exposição que montei tinha como título *Spuren, Skulpturen, und Monumente ihrer präzisen Reise* [Vestígios, esculturas e monumentos de sua viagem precisa]. Nela foram apresentadas a *Musa dormindo*, de Brancusi, *Pointe à l’Oeil* [Ponta no olho], de [Alberto] Giacometti [1932], e *Sick Child* [Criança doente], de [Medardo] Rosso [1893]; também incluí esculturas de [Ulrich] Ruckriem, Twombly e Tony Cragg no final do espaço, obras de Franz West, Thomas Virnich e Royden Rabinowitch, no centro, e, nas salas triangulares, obras de Wolfgang Laib, Byars, Merz e Richard Tuttle. Era poesia pura. Essa exposição foi seguida, em Viena, por *De Sculptura* [Sobre a escultura]; em Düsseldorf, por *SkulpturSein* [Ser escultura]; em Berlim, por *Zeitlos* [Atemporal]; em Roterdã, por *A-Historical Soundings* [Sons a-históricos]; em Hamburgo, por *Einleuchten* [Iluminar]; em Tóquio, por *Light Seed* [Semente de luz]; em Bordeaux, por G.A.S. (*Grandiose, Ambicieux, Silencieux* [Grandioso, Ambicioso, Silencioso]). Como você pode ver, os títulos das exposições tornaram-se muito poéticos. Eles não pesam sobre os artistas nem sobre as obras.

Você foi e voltou, trabalhando tanto dentro quanto fora das instituições oficiais. O que fez com que mantivesse um pé em cada um desses universos?

Eu queria organizar exposições não institucionais, mas dependia de instituições para mostrá-las. Foi por isso que frequentemente me

voltei para espaços de exposição não tradicionais. *Grandfather* foi realizada num apartamento privado, e *Monte Verità*, em cinco locais nunca antes usados para a arte – incluindo uma vila teosófica, um ex-teatro e um ginásio em Ascona – antes de viajar para museus em Zurique, Berlim, Viena e Munique.

Essas mostras demonstram outra tendência de suas exposições nos anos 1980: um número cada vez maior de exposições em espaços pouco comuns.

Sim, com certeza. As exposições que realizei nos anos 1980 foram, algumas vezes, o primeiro contato que o público local teve com aquela arte nova; portanto tinham, necessariamente, de ser exposições coletivas. Ao mesmo tempo, eu olhava para espaços que seriam uma aventura para os artistas. Essas exposições também permitiam a jovens artistas expor internacionalmente pela primeira vez: Rache Whiteread, em Hamburgo, Choreh Feyzjdjou, em Bordeaux. Não é coincidência que sejam mulheres, na maioria. Eu concordo com Beuys quando ele diz que, no final deste século, a cultura será uma província feminina. Na Suíça, a maior parte das curadoras de *Kunsthallen* são mulheres jovens, e as artistas mais vigorosas são Pipilotti Rist e Muda Mathis. A obra delas tem um frescor verdadeiro e uma agressão poética corajosa.

E o seu projeto atual, Austria im Rosennetz [Áustria numa rede de rosas], que acaba de ser inaugurada no MAK, em Viena? Como ele se relaciona com a exposição que você organizou, em 1991, sobre a cultura suíça, Visionary Switzerland [Suíça visionária]?

Visionary Switzerland coincidiu com o 700º aniversário do país. No centro da exposição, estava o trabalho de grandes artistas suíços,

como Paul Klee, Meret Oppenheim, Sophie Taeuber-Arp, Giacometti e Merz, justapostos com material sobre os artistas que queriam mudar o mundo, tais como Max Daetwyler, Karl Bickel, Ettore Jelmorini, Emma Kunz, Armand Schultless e, claro, a máquina autoerótica de Müller e as máquinas produtoras de arte de Tinguely, cercadas por trabalhos de artistas como Vautier, Raetz e outros.

Essa exposição viajou para Madri e Düsseldorf e foi considerada uma homenagem à criatividade, mais que uma mostra “nacional”. O resultado disso foi o Pavilhão Suíço da Exposição Mundial, em Sevilha, em 1992, onde eu substituí a bandeira suíça por grandes banners de Burkhard, mostrando partes do corpo humano que representavam os seis ou sete sentidos e criavam um circuito de trabalho que integrava informação, tecnologia, política e arte, começando com uma pintura de Vautier, *La Suisse n'existe pas* [A Suíça não existe], e terminando com sua *Je pense donc je suisse* [Penso, logo suíço].

O ministro da cultura austríaco viu esses eventos e me perguntou se eu faria um retrato espiritual da Áustria. Eu a intitulei *Austria im Rosennetz*. Era uma grande exposição panorâmica de outra cultura alpina. A Áustria é um lugar complexo, foi, há muito, um império com uma próspera capital, onde o Ocidente encontrava o Oriente, e agora é um país pequeno. No Museu de Artes Aplicadas, comecei com uma sala que descrevia a dinastia austríaca; na segunda sala, estavam os retratos de Messerschmidt, justapostos com traçados dos retratos fotográficos e das fotografias de Weegee. Na terceira sala, os agora clássicos artistas e arquitetos da Secessão de Viena. A quarta e a quinta salas foram dedicadas às obras narrativas, com trabalhos de Aloys Zöttl, um pintor desconhecido de animais do século XIX, Fritz Von Herzmanovisky-Orlando, que escreveu o livro *Der Gaulschreck im Rosennetz* [Terror dos cavalos na rede de rosas, 1928], as marionetes de Richard Teschner e, finalmente, a carruagem que transportava o

corpo do herdeiro do trono, Ferdinando, assassinado em Sarajevo. O corredor de entrada era uma espécie de gabinete de curiosidades, com relíquias turcas e o divã de Hans Hollein, do número 19 da Berggasse, onde Freud praticava psicanálise. O andar superior mostrava invenções austríacas: a lâmpada de Auer e o seu uso por Duchamp; a máquina de costura de [Josef] Madersperger com a imagem poética de Lautréamont e *The Enigma of Isidore Ducasse* [O enigma de Isidore Ducasse, 1920], de Man Ray; a *World Machine* [Máquina-mundo], também de Man Ray, com as últimas esculturas iluminadas multicoloridas e brilhantes de Tinguely. Três programas de projeções foram dedicados à influência da Áustria sobre Hollywood: Erich von Stroheim, Fritz Lang, Michael Curtiz, Eva Schlegel, Valie Export, Friederike Pezold, Peter Kogler, Heimo Zobernig e Rainer Ganahl, para citar alguns.

Num século em que a exposição é, cada vez mais, um meio, e mais artistas afirmam que a exposição é a obra e que a obra é a exposição, quais seriam, para você, os divisores de água na história da montagem de exposições?

A *Caixa-valise* [1935-41], de Duchamp, foi a menor exposição; a mostra que Lissitzky projetou para o pavilhão russo da *Pressa*, em Colônia, em 1928, a maior. Durante a Documenta 5, eu organizei uma seção, “Museums by Artists” [“Museus de artistas”], com Duchamp, Broodthaers, Vautier, Herbert Distel e o *Museu Camundongo* (1965-77), de Oldenburg, que acho importante. Para mim, o mestre da exposição como meio é Christian Boltanski.

Que artistas dos anos 1990 lhe interessam?

Aprecio a intensidade de Matthew Barney, embora, depois de ter visto a exposição em Berna, prefira os vídeos aos objetos.

Também gosto muito de jovens videoartistas, como Pipilotti Rist e Muda Mathis.

Sei que você tem um arquivo imenso. Como você organiza as informações de que precisa para o seu trabalho?

Meu arquivo muda constantemente. Ele reflete meu trabalho. Se eu faço uma exposição individual, quero ter certeza de que tenho toda a documentação sobre o artista; se é uma exposição temática, mantenho uma biblioteca.

Um arquivo é uma função da minha própria história. Eu sei que não tenho que procurar por Wagner na letra “w”, mas em *Gesamtkunstwerk*. Também classifico os catálogos das coleções do museu por lugar, para que eu possa obter uma imagem mental das instituições. Meu arquivo é uma coleção de diversas bibliotecas. Existe uma para Ticino, que cresceu originalmente de *Monte Verità*; uma para dança, filme e *art brut*; claro, existe uma para múltiplas referências cruzadas. A coisa mais importante é caminhar através dele de olhos fechados, deixar que a mão faça a escolha. Meu arquivo são as minhas memórias, é assim que o vejo. Infelizmente não posso mais andar através dele. Ficou muito cheio. Como Picasso, eu gostaria de fechar a porta e criar outro arquivo.

Apesar do atual aumento das informações sobre arte pela internet e outras mídias, o conhecimento ainda depende muito do encontro entre as pessoas. Eu vejo as exposições como um resultado de diálogos, onde o curador funciona idealmente como um catalisador.

O problema é que as informações podem ser obtidas via internet, mas você tem que ir ao local em questão para ver se há alguma coisa atrás delas, se o material tem presença suficiente para sobreviver. A

melhor obra é sempre a menos reproduzida. Assim, você passa de um ateliê ao outro, de um original ao outro, esperando que, algum dia, tudo se reúna num organismo chamado exposição.

Nos anos 1980, centenas de novos museus abriram suas portas. Mas o número de locais importantes não aumentou. Em sua opinião, por que isso acontece?

Se um local é importante ou não, isso ainda depende de sua personalidade. Algumas instituições não têm coragem ou amor pela arte. Para muitos museus novos, hoje, toda a energia e todo o dinheiro vão para contratar uma “estrela” da arquitetura e, muitas vezes, o diretor é abandonado em espaços de que ele não gosta, sem dinheiro para modificá-los. Paredes altas, iluminação vinda do teto e um piso neutro ainda são a melhor e mais barata aposta. Em geral, os artistas também preferem a simplicidade.

Ao estabelecer estruturas próprias, você iniciou uma prática que apenas em décadas recentes veio a ser chamada de curadoria ou organização de exposições. Você foi um pioneiro.

Ser um curador independente significa manter um equilíbrio frágil. Existem situações em que você trabalha porque quer fazer a exposição, embora não haja dinheiro; e outras nas quais você será pago. Em todos esses anos, tive muita sorte, pois nunca tive que pedir emprego ou um local para expor. Desde 1981, sou curador independente na Kunsthaus, em Zurique, o que me deixou tempo para realizar exposições em Viena, Berlim, Hamburgo, Paris, Bordeaux e Madri e para dirigir os museus que fundei no monte Verità sem financiamento estatal. Mas, claro, você trabalha mais como curador *freelancer*, como Beuys diz: sem finais de semana,

sem feriados. Sinto orgulho de ainda ter uma visão e de frequentemente martelar os pregos. É muito estimulante trabalhar dessa maneira, mas uma coisa é certa: você nunca vai ficar rico.

Félix Fénéon descreveu o papel do curador como o de um catalisador, uma ponte entre a arte e o público. Suzanne Pagé, diretora do Museu de Arte Moderna de Paris, com quem colaboro frequentemente, dá uma definição ainda mais humilde. Ela define o curador como um “ajudante do artista”. Como você o definiria?

Bem, o curador tem que ser flexível. Algumas vezes, ele é o criado, outras vezes, o assistente, às vezes, ele fornece ao artista ideias sobre como apresentar seu trabalho; na exposição coletiva, ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor. Mas a coisa mais importante sobre curadoria é fazê-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão.

A BRIEF HISTORY OF CURATING

Copyright © 2008, Christophe Cherix (prefácio) e Daniel Birnbaum (posfácio)

Copyright © 2008, Hans Ulrich Obrist, JRP|Ringier Kunstverlag AG

Capa e projeto editorial

BEĨ

Tradução

Ana Resende

Preparação

Luis Dolhnikoff

Revisão

Thais Rimkus

Equipe BEĨ

DIREÇÃO EDITORIAL: Marisa Moreira Salles e Tomas Alvim

EDITORIAL: Alexandra García, Francesca Angiolillo e Laura Aguiar

ASSISTENTE EDITORIAL: Natália Spinacé

DIREÇÃO DE ARTE: Marisa Moreira Salles

ARTE: Alexandre Costa, Américo Freiria e Yumi Saneshigue

ESTAGIÁRIO: William Rabelo

PRODUÇÃO GRÁFICA: Luis Alvim

DIREÇÃO COMERCIAL: Tomas Alvim

MARKETING: Adriana Domingues

ADMINISTRATIVO: Ana Paula Guerra e Gercilio Corrêa

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Tatiane de Oliveira Lopes

COMERCIAL: Fernanda Gomensoro e Tatiane de Oliveira Lopes

PATROCÍNIO E VENDAS INTERNACIONAIS: Eduardo Jun Marubayashi

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Obrist, Hans Ulrich

Uma breve história da curadoria / Hans Ulrich

Obrist; [tradução Ana Resende]. – São Paulo:

BEĨ Comunicação, 2010.

Título original: A brief history of curating

ISBN 978-85-7850-036-8

1. Arte – Técnicas de exibição 2. Intelectuais –
Século 20 – Entrevistas 3. Museus – Curadoria
4. Museus de arte 5. Museus de arte – Curadores –
Entrevistas 1. Título.

10-07219

CDD-708.0075

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte : Curadoria : História 708.0075

BEĨ

Rua Dr. Renato Paes de Barros, 717, 4º andar

04530-001 Itaim Bibi São Paulo SP

Tel.: 11 3089.8855 Fax: 11 3089.8899

www.bei.com.br bei@bei.com.br