

Entrevista Harald Szeemann 6/2000

Carolee Thea

Nesta entrevista, Harald Szeemann conta para Carolee Thea como foi sua carreira profissional. Fala sobre sua experiência de 43 anos como curador, o processo pelo qual se tornou curador independente, as vantagens e desvantagens de ser diretor da Bienal de Veneza, sua opinião a respeito da Internet como revolução tecnológica, da globalização e do multiculturalismo, e algumas de suas idéias para realizar exposições pioneiras.

Arte contemporânea, curadoria, globalização.

Carolee Thea *O trabalho do artista é uma reflexão acerca da mudança em uma sociedade. Ao contemplar uma exposição, o curador deve ter um dedo no pulso, ciente dos interesses coletivos do momento, bem como da história associada ao artista e a sua narrativa.*

Harald Szeemann Sim, eu também acredito que o curador tem sua própria evolução. Quando se faz exposições por 43 anos, você chega a algum ponto. O *facteur Cheval*¹ diz que com 43 anos o ser humano alcança o equinócio da vida e pode começar a construir seu castelo no ar, seu "*palais ideal*".² Deste momento em diante, mesmo se fizer uma mostra com artistas contemporâneos, você não quer que seja apenas uma mostra de um grupo, mas algo que transforma um mundo provisório. E talvez seja por isto que minhas exposições se tornam grandes – porque o mundo interno está ficando maior.

Sim, é verdade que as mudanças que você vê provocadas por trabalhos de artistas são as melhores reflexões sobre tempo e espaço de uma sociedade. Artistas, como curadores, trabalham sozinhos, agarrando-se a sua tentativa de fazer um mundo em que se sobreviva. Eu sempre disse que se eu vivesse no século 19, como o rei Ludwig II, quando sentisse a necessidade de me identificar com um outro mundo, eu construiria um castelo. Em vez disso, como curador, eu faço exposições provisórias. Somos pessoas solitárias, defrontando-nos com políticos superficiais, doadores, patrocinadores – apenas um para negociar com todos esses. Acredito que aqui seja o lugar em que o artista encontra uma maneira de formar seu próprio mundo e viver suas obsessões. Para mim, essa é a verdadeira sociedade.

CT *Na virada do último século havia um cisma entre a arte e a tecnologia; na virada deste século vê-se uma reconciliação. Com exceção da informação pragmática, a Internet transformou-se numa fantasia, uma máquina ideal para as estranhas massas e um catalisador para a globalização. O que você pensa sobre o efeito dessa revolução tecnológica?*

HS Essa nova tecnologia cria uma ilusão sobre a globalização, mas estabelece novamente um racha social entre aqueles que podem usá-la e aqueles que não podem. Você vê isso com todos que pensam que podem ficar manipulando o estoque de valores e, em um clique, ficar rico. Mas as novas regras são feitas por outros, os quais estão no controle, e os bens dissolvem-se. É a mesma exploração que sempre ocorreu, exceto pelo fato de ser virtual.

Na arte, ainda temos que ver o objeto original e discuti-lo com o artista. A nova tecnologia não sabe lidar com o elemento erótico, a arte que é espacial. Isso era sempre um problema. Pense sobre Robert Ryman: ele sempre foi mal reproduzido, mas os originais eram bonitos. Nós somos, no final, muito antiquados – temos que sair por aí olhando os originais. Isso é absurdo, mas é bonito. Quando o vídeo apareceu, eu estava escrevendo um artigo e me recordei de quando era estudante. Centenas de nós tivemos que pesquisar os mesmos livros para encontrar determinadas obras-primas; marcávamos o que encontrávamos com pedaços de papel. Se houvesse vídeo ou Internet, seria mais fácil do que ter que pesquisar em mil livros – maravilhosos! Mas com arte, devemos ir às três dimensões.

CT *Entretanto, a reprodução, o virtual e o fictício existem. Continuam desestabilizando o original enquanto a tecnologia digital encolhe as fronteiras do mundo.*

HS A globalização seria perfeita se trouxesse mais justiça e igualdade ao mundo... mas não traz. Artistas sonham com o uso do computador ou meios digitais para fazer contato e aproximar os continentes. Mas uma vez que você tem a informação, está fora do seu alcance o que fazer com isso. Globalização sem raízes não tem sentido na arte.

CT *Você quer dizer, sobre raízes, as narrativas individuais dentro da vila global?*

HS Bem, sim. Um artista como Jason Rhoades usa a tecnologia, mas ele a traz no serviço pessoal, como aconteceu no jardim de seu pai. A arte é uma nova interpretação de algo que o possui. Assim como muitas coisas na Internet são verbais. Somente 5% é visual. A maioria das pessoas vê através da orelha. Se você fizer uma excursão guiada, terá que olhar em seus olhos para ver se eles sabem. A Internet é ótima para obter informação, mas nunca substituirá o contato com o olho, o que também caracteriza a história do cinema. Mas também nos sobrecarrega com um monte de lixo. Numa entrevista recente, Jeff Bezos³ definiu a Internet como um estreito nível horizontal de competência sobre todos os campos industriais. Comparou isso à eletricidade do começo do século 20: aumenta a velocidade para algumas coisas enquanto revoluciona outras. Também a imagem digital estendeu as possibilidades. Para mim isso é essencialmente informação, mas não arte em si.

CT *As acumulações de Jason, compostas de uma variedade de tecnologias, freqüentemente camuflam uma narrativa.*

HS É disso que eu gosto em seu trabalho: dessa forma ele não está isolando um objeto, objetos ambíguos, objetos “polibíguos” – mostrando-nos que todos temos obsessão por consumo. Todos esses objetos numa estrutura, essa é a sua obsessão – talvez seu pênis, o jardim de seu pai, uma hemorróida, ou uma veia. O que não é o urinol de Duchamp, que é isolado. As acumulações eram uma revolta de encontro a Duchamp, mas, outra vez, ambos se transformaram num objeto, numa estratégia para fazer um novo objeto – como no caso de Jason, mesmo que provisório. É claro que você possui suas próprias regras, como um museu de obsessões que está na sua cabeça. E então temos as liberdades ou as limitações que encontramos de lugar para lugar. Por exemplo, eu posso trabalhar no Norte como um curador *freelance*, mas, no Sul, eu devo aceitar a posição de diretor, como é no caso da Bienal de Veneza.

CT *Fale-me sobre esse processo de tornar-se diretor.*

HS É muito interessante. Convidaram-me para ser curador *freelance* de um museu em Zurique. Todo mundo achava que eu era ambicioso e que ia querer um posto acima do de diretor. Ao contrário, eu queria fazer exposições das quais eu gostasse e que pudessem dar uma reputação à instituição. Como curador, eu não precisaria preocupar-me com o esforço administrativo de um diretor.

CT *Você é considerado o primeiro curador independente. Como isso ocorreu?*

HS No meu caso, isso foi uma rebelião visando a mais liberdade, porque eu já tinha oito anos como diretor do Kunsthalle em Berna. Bem, eu era diretor, mas nós não dizemos *diretor*. Quisemos abrir a instituição como um laboratório, mais como uma confirmação do aspecto não financeiro da arte. Então eu fiz a Documenta 5, que é considerado o fim de uma carreira.

CT *Sim, ser curador dessa exposição, mais do que de outras, é abrir-se para uma enorme avaliação.*

HS Francamente, se insistir no poder, você continuará nesse caminho. Deve-se afastar do poder após cada experiência, senão não estará renovando. Eu já realizei muitas mostras, mas se a seguinte não for uma aventura, não será importante para mim e me recuso a fazê-la.

CT *Como curador, você se administrou para realizar uma profusão de exposições pioneiras. Você parece possuir um compasso interno conectado à psique dos artistas e suas idéias. Quem são alguns dos novos artistas que você considera barômetros da mudança – artistas que você poderia estar pensando em levar para a Bienal de Veneza em 2001?*

HS Eu sempre levei artistas com sensibilidades que serviriam como elemento reflexivo em nossa sociedade. Assim, quando fiz mostras temáticas como Bachelor Machines, em 1975, Monte Verità, em 78, 83 e 87, In Search of Total Artwork, em 1983, Visionary Switzerland, em 1991, e, em 1996, Austria in a Lacework of Roses, era para mostrar que o trabalho do artista funciona como muitas coisas em nossa sociedade. Há uma visualização do circuito fechado, agora dentro do espaço da cultura do gene. Por um momento, isso foi reduzido a *cryonics*, à sobrevivência, e à abolição da morte. Mas isso é um circuito fechado de energia dos artistas, seu mundo interior, que é incessante. Pode haver Duchamp e seu *Large Glass* [1915-1923], mas havia também Jules Verne. Você consegue imaginar um dos rapazes numa história de Verne observando o céu e descobrindo uma nova estrela ao meio-dia enquanto sua esposa e crianças batem no portal do foguete para avisar que o almoço está pronto? Veja só, esse é um aspecto do “celibatário” e uma rebelião contra a procriação. Eu sempre quis fazer outra exposição após Bachelor Machines, chamada La Mama. Tive um patrocinador para a mostra. Era uma companhia de seguros, mas, quando perceberam que a mostra era mais sobre o erótico do que a procriação, pegaram o dinheiro de volta.



Foi em 1975 que sonhei com a sociedade ideal. Por meio de uma exposição você pode mostrar uma idéia pessoal, biográfica, utópica. Aquela era a minha idéia para a exposição de Monte Verità (Mountain of Truth) em um monte no distrito de Ticino: uma casa para utopistas, anarquistas, e excêntricos cujos projetos individuais apresentassem utopias de uma sociedade ideal. Ali você sentia que essas pessoas interpretavam suas vidas como um objeto de arte total. Dado que era uma situação mais fraca, inferior – um monte, não uma montanha –, você se dá outra importância nessa situação existencial. Quando retomo as exposições Ascona e Mountain of Truth, primeiro revelo o material ou os rapazes alquimistas, então, os religiosos, os reformadores da vida, e, finalmente, os artistas. Os artistas pintarão as paisagens (que os banqueiros comprem), mas depois os banqueiros querem viver lá, onde também os artistas tiveram seus lindos dias boêmios. Então a arquitetura segue, e a merda começa. É sempre assim a história dessas coisas paralelas, seja Capri, Taormina, Taos ou Ascona. Foi por isso que fiz essa terceira exposição em que os gênios sonham com uma fusão das artes para dissolver esse comportamento individualista; um sonho de uma nova sociedade que acredite na fusão da arte como uma nova forma de vida.

CT A institucionalização da instalação de arte conceitual e os espaços expandidos do museu como renovações de velhas histórias são o elo para compreender a democratização da arte como um desafio ao elitismo do museu. Em 1986 você utilizou premissas não convencionais, freqüentemente gigantescas: estábulos em Viena, o hospital Salpetrière em Paris, o palácio no parque do Retiro em Madri. Você convidou artistas para construir diálogos entre seus trabalhos e os espaços escolhidos.

HS Em Veneza, eu estava contente por possuir espaços no “cubo branco”, mas tive também o Arsenal, em que os artistas tiveram que aceitar o espaço histórico como ele era. Do problema sobre o espaço surgiu a pergunta sobre a demanda para a objetividade e a intervenção para dar vida à memória.

CT Você está falando sobre os velhos espaços marítimos abertos para a Bienal: *Corderie, Artiglierie, Tese, Depositi Polvere, Isolotto*.

HS Sim, isso é muito sofisticado, multidimensional. No Arsenal, o comandante era poderoso. Ele disse, “tudo isso, uma cidade dentro de uma cidade, para os fuzileiros navais que jamais ganharam



uma batalha". Esses são edifícios históricos: um do século 16, e o resto, austríaco ou napoleônico. Durante os últimos anos em Veneza, isso era tudo sobre a sobrevivência da instituição da Bienal. Se permanecer somente no Giardini,⁴ você mantém o aspecto nacionalista, mas, para a instituição sobreviver ao século 21, novos espaços eram necessários.

CT *O que significa ser o diretor de uma Bienal depois de ser, por tanto tempo, um curador independente?*

HS Bem, em Veneza, só quando você é diretor pode expor o que quiser. Em 95, eu não era diretor, e a exposição planejada, 100 Years of Cinema, no final não ocorreu. Trabalhei para a Bienal em anos diferentes. Em 1975 era Bachelor Machines, e eu a discuti com Vittorio Gregotti quando ele ainda era diretor. É uma questão burocrática. Obviamente, os contratos nunca chegam a tempo; eu tive que pegar dinheiro com um banco para pagar o que interessava. Finalmente, entreguei todos os contratos do museu ao banco, e o museu pagou a soma, que era de 15.000 francos suíços, diretamente ao banco. Na Itália, ocorre o usual atraso com contratos, então nós iniciamos a exposição em Berna, embora fosse produzida para Veneza. Nessa época, eu buscava novos espaços para a arte, especificamente Magazzini de Sal, o Salt Deposit. Em 1980, éramos cinco curadores. O tema era os anos 70. Naquela ocasião eu disse a eles que estávamos num momento em que as coisas estavam mudando, e que não parássemos com *Stella* e os pintores alemães. Disse que deveríamos fazer Aperto⁵ ou eu sairia. O Aperto não era apenas um salão para artistas abaixo de 35; eu expus Richard Artschwager e Susan Rothenberg, Ulrike Ottinger e Friederike Pezold.

CT *O Aperto de 1999 certamente não pareceu concentrar-se apenas em jovens artistas. Louise Bourgeois, Dieter Appelt, Dieter Roth, Franz Gertsch e James Lee Byars estavam entre as suas escolhas.*

HS A Bienal de 1999, dAPERTutto, estava mais no espírito do primeiro Aperto, não limitando a arte juvenil à idade de 35 anos. Fui o primeiro curador singular que teve uma idéia original antes do comitê que dirigiu ou curou a Documenta 5. Sempre pensei que, se as bienais quisessem um futuro, deveriam emular a estrutura da documenta. E hoje, a bienal mais antiga – em Veneza – ao defrontar-se com tantas bienais, deveria ser a mais jovem.

CT *Na documenta, finalmente, o curador tem autonomia sobre os deveres burocráticos?*

HS Até 1968, havia um enorme conselho da documenta; seu fundador, Arnold Bode, era o “degenerado” pintor abaixo de Hitler. Eles queriam mostrar à Alemanha o que ela perdeu nos “mil anos” do nazismo. Após 1968, o conselho tornou-se completamente absurdo. Estavam perdendo várias importantes edições e foi por essa razão que me pediram para ser o diretor artístico. Mas todas as documentas anteriores seguiram o velho-chapéu, dialética das teses/antíteses: Construtivismo/Surrealismo, Pop/Minimalismo, Realismo/Conceito, etc. Foi por isso que inventei a expressão “mitologias individuais” – não um estilo, mas um direito humano. Um artista poderia ser um pintor geométrico ou um artista gestual; cada um pode viver sua própria mitologia. O estilo já não é a mais importante condição.

CT *Era 1969 quando você curou a exposição When attitudes become form: live in your head. Ela apresentou, pela primeira vez na Europa, artistas tais como Beuys, Serra e Weiner. Com essa exposição, o processo de conceitualizar o trabalho de arte criou um manifesto. Foi também nesse momento que você se tornou curador independente.*

HS Sim, foi em março, apenas alguns meses após a Documenta 4, quando curei When attitudes become form: live in your head. Como você pode realizar a maior exposição do mundo, na Documenta 4, e deixar de mostrar os trabalhos desses novos artistas? Então, o fiz em Berna, em março. É claro que isso causou um grande impacto. Em seguida fui convidado para fazer a próxima

documenta com minha própria estratégia. Dissolvi o comitê. Custa muito caro reunir um comitê de 40 pessoas; e metade nunca está presente. Também é mais barato uma pessoa viajar para ver os colegas e explorar o que é novo em sua região.

Então a Documenta tornou-se pioneira desse novo estilo. Transformou-se a imagem do curador, que deu uma imagem à mostra, a mostra de um autor. Em Veneza, eu também senti que necessitávamos de um bom começo, como nos anos 60 e 70 – uma mudança completa da estrutura; então sugeri que nos adaptássemos a esse novo sistema em 1999. Dissolvi a unidade espacial nacional do pavilhão italiano, causando muitos problemas na Itália, onde sentiram que um estrangeiro estava destruindo o país deles. Mas os artistas preferiram isso. Não gostavam de estar somente com italianos. Queriam estar com seus colegas internacionais, com quem aprenderiam mais e seriam mais competitivos.

CT *Sim, claramente globalização ou multiculturalismo não começam simplesmente com um termo, mas preferivelmente com uma força que – trazida à consciência – ilustra um interesse social. Após ter sofrido as dificuldades da burocracia, por que você acredita que, agora em 1999 e em 2001, está apto para assumir a posição de diretor da Bienal?*

HS Mesmo que eu fosse curador independente, eu consideraria a diretoria, porque Veneza é digna desse esforço. A estrutura vai de uma organização do Estado a uma fundação, e você sempre se depara com a estrutura burocrática e os problemas financeiros. Agora a Bienal não se restringe às artes visuais; incorporou a arquitetura, o cinema, o teatro, a dança, e a música, e há bastante espaço no Arsenal para incluir as outras artes. A Bienal está interessada na continuidade e na colaboração entre as artes, e não somente em grandes eventos isolados; transformar-se-á num laboratório e um lugar de criação. Esse é o futuro.

Contudo, é sempre assim em Veneza: Prometem-lhe o espaço para o dia 10 de janeiro e o entregam no dia 10 de maio. Estão renovando, remendando todas as paredes e abrindo o telhado. Quando tudo estiver pronto, você poderá andar diretamente de uma extremidade a outra, do Corderie ao Artiglierie. E agora estão restaurando o Isolotto, onde estive a instalação de Serge Spitzer.⁶ Essa instalação era fascinante. Onde a arte vista só frontalmente repugnou a todos, agora alguns artistas com um toque teatral expõem nos espaços em que você pode ter apenas uma vista frontal da entrada.

CT *Como a Bienal de 2001 será diferente daquela de 1999?*

HS Trabalhar com artistas por 40 anos não é nem de longe apenas uma colaboração, mas um “ir junto”. Tive que cortar minhas atitudes de 1968 no ano passado; talvez essa tenha sido uma oportunidade para expor os artistas que foram figuras importantes dos anos 60 em diante. Mas também há os dois novos espaços similares a um teatro; assim você pode trabalhar a noção de performance. Propus começarmos com duas estruturas que formariam uma exposição internacional, com um “Platô da Humanidade”: metade improvisado e metade projetado. Na entrada para a exposição teríamos um grande espaço que cobriria o teatro, problemas sociais, todas as raças, o que o homem pode fazer ao seu semelhante, e então você está novamente livre para ter outra opinião, do seu inconsciente.

Há outras maneiras de descrever o globalismo. Por exemplo, na velha Paris, o balé russo era uma colaboração entre artistas, incluindo Diaghilev, Picasso, Picabia, Satie e Nijinsky.

CT *Sim, colaborações tornaram-se completamente significativas no diálogo do globalismo. Esse modelo precoce do século 20 influencia a maneira como você escolherá seus artistas para a Bienal?*

HS Bem, eu sou europeu. É muito estranho quando se faz uma exposição como a Bienal do ano

passado, com apenas quatro meses para produzir a mostra. Você não pode viajar normalmente pelo mundo. Vai até os artistas que quer expor; visita-os e discute o espaço ou você os manda vir, não há nenhum problema nisso. Nos meus meses fiz viagens-relâmpago e descobri algumas coisas na última hora, como as duas meninas da Sérvia, Tanja Ristovski e Vesna Vesic. Embora fosse o último minuto, era muito atual por causa da guerra. Elas estavam muito tristes. O povo sérvio era menosprezado pelo mundo, e essas meninas foram compelidas a ser artistas. Era como estar em um segundo estágio de uma reflexão sobre as mudanças numa cultura. No final, você deve estar aberto – para manter espaços livres e preenchê-los com surpresas.

CT *Criar uma exposição tão grande é como fazer um filme, mas num tempo comprimido.*

HS Eu fiquei contente quando as pessoas disseram que a exposição foi editada como um filme. Essa afirmação realmente corresponde.

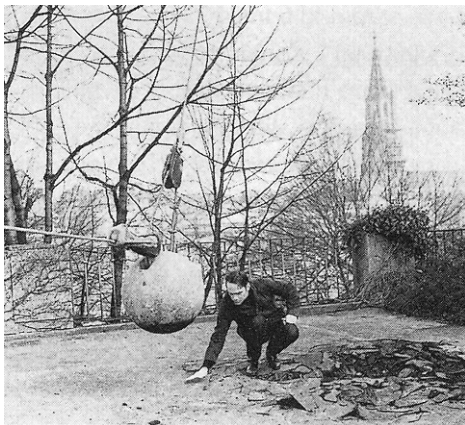
CT *Quais são algumas das idéias para a nova Bienal?*

HS Bem, eu a chamo de "Platform of Humanity". Assim é menos um tema do que um modo que dá a cada arte e artista a liberdade de expressão. A narrativa será, novamente, uma caminhada, de uma surpresa a outra.

CT *No ano passado, havia muitas caminhadas envolvidas, mas isso foi aliviado pela surpresa.*

HS Embora o cérebro imagine a estrutura e os temas, andar deixa as pessoas livres para decidir a distância que querem percorrer – internamente ou no exterior. É outra maneira de caminhar. No cinema você fica sentado, e com o vídeo você pode ficar de pé, mas se for demasiado longo, você se senta. Nas exposições você tem muitas coisas para fazer com o espaço; a liberdade é o espaço. Em *Parsifal*, Wagner diz "Zum Raum wird hier die Zeit" (Aqui tempo transforma-se em espaço).

Harald Szeemann (Suíça, 1933-2005), curador de artes e historiador, foi um mestre da orquestração das diversidades artísticas contemporâneas, exemplo do que constitui e significa o papel de um curador nos séculos 20 e 21. A exposição que marcou o início de sua carreira, em 1969, chamou-se "When attitudes become form: live in your head" e foi realizada na Kunsthalle de Berna. Após essa experiência, ele se tornou curador independente. Entre outros, seus principais trabalhos foram: Documenta 5, Kassel, 1972; Monte Verità, 1978; 49ª Bienal Veneza, 2001; The beauty of failure/The failure of beauty Fundación Joan Miró, Barcelona, 2004; The Great Wall 2006, Hamburgo, 2006. A entrevista aqui publicada está em *Foci Interviews with Ten International Curators by Carolee Thea*. Nova York: Apex Art, 2001. Carolee Thea é escritora, artista, curadora e editora colaboradora da *Sculpture Magazine*. Publicou artigos e entrevistas com artistas e curadores em diversos periódicos, tais como *ArtNews*, *TRANS>arts.cultures.media* e *Artnet*. É formada pela Columbia University e tem um MA do Hunter College. Lecionou no Pratt-Institute, na Parsons School of Art, entre outras instituições. Vive e trabalha em Nova York.



Tradução: Milton Machado

Notas

¹ O carteiro rural Ferdinand Cheval, nascido em 1836, teve uma visão, aos 43 anos, de seu *palais idéal*, com o qual gastou seus 33 anos seguintes, construindo-o à mão em Hauterives, Drôme, França.

² *Palais idéal* significa o castelo ou o lugar dos sonhos, um objetivo a se realizar, idealismo. (n.t.)

³ Jeff Bezos é o fundador da Amazon.com.

⁴ O Giardini Pubblici é o tradicional site dos pavilhões nacionais da Bienal de Veneza.

⁵ Aperto é a seção internacional da Bienal de Veneza, separada dos pavilhões nacionais.

⁶ Serge Spitzer, *Re/Cycle (Don't Hold Your Breath)* [Não prenda sua respiração], 1999.

