

Harald Szeeman, o colecionador de obsessões

Tatiana da Costa Martins

Como citar:
MARTINS, T. da C. Harald Szeeman, o colecionador de obsessões. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p.527-552, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673307. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673307.

Imagem [modificada]: Grandfather: a Pioneer like us. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips; Chon; Rigolo: 2018a).

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Harald Szeeman, o colecionador de obsessões

Harald Szeemann, the collector of obsessions

Tatiana da Costa Martins*

RESUMO

As artes visuais e suas narrativas envolvem vários agentes. O colecionador possui destaque por congregar conjuntos materiais que permitem arranjos quase infinitos como fontes históricas, além de inscrever-se na própria fatura do discurso histórico e na visualidade contemporânea. A análise da Exposição Grandfather: a Pioneer like us, de 1974, procura compreender a dupla prática de Harald Szeeman: curatorial e colecionista. Essa perspectiva, aliada aos temas benjaminianos, abre vias para redimensionar a História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE

Harald Szeeman. Curadoria. Colecionismo. História da Arte.

ABSTRACT

The visual arts and their narratives involve several agents. Collectors have a particularly important role, as they bring together material artefacts that can be arranged in seemingly endless ways as historical sources, while also taking their place in the very fabric of historical discourse and contemporary visuality. This analysis of the exhibition Grandfather: a Pioneer like us, from 1974, aims to understand the dual roles of Harald Szeeman as both curator and collector. Taking this perspective in conjunction with topics raised by Benjamin, we seek to open new ways to re-dimension art history.

KEYWORDS

Harald Szeeman. Curatorship. Collecting. Art history.

Há uma pessoa que faz coleção de areia.
Calvino [1976] 2002

Michel Foucault ainda nos surpreende com séries e diagramas de Histórias. Para trazer à superfície modos do Tempo, o filósofo, em posfácio ao *A tentação de Santo Antão* de Flaubert, compreende a Biblioteca, na tradução moderna, como acontecimento-livro. Do mesmo modo, *Déjeuner sur l´herbe* e *Olympia*, ambas telas de Édouard Manet, fabulam o Museu. Assim formula Foucault e nos dá a ver que: "*Déjeuner sur l´herbe* e *Olympia* são as primeiras pinturas de museu", significando "expressar ao abrigo dessa relação singular e visível, sob essa decifrável referência, uma relação nova e [substancial] da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles" ([1964], 2001: 81). Uma prática, a pintura, criou sua temporalidade e seu lugar de visibilidade. Tempo em que o objeto-pintura, constituído quase exclusivamente por relações externas, forjara para si subjetividades, deslocando-se para a situação sujeito-quadro. Em linhas gerais, a partir da pequena e complexa referência de Foucault, apresentamos o acontecimento Modernidade em pintura nas modalidades ver e dizer. A identificação de Manet como marcador inicial da temporalidade moderna estabeleceu-se por consenso teórico de procedência europeia e estadunidense. Contudo, buscar marcadores do contemporâneo em arte coloca em exercício o desfazimento da ideia de marcador inicial. A origem se dispersa necessariamente. O contemporâneo – um experimento não-demarcado pelo tempo apenas – não corresponde ao sujeito-quadro, voltado para si, mas revolve a compreensão dos sistemas e redes que colocam trabalhos e práticas em situações ou em atos. O trabalho *Tu m'* de Marcel Duchamp [Fig.1], realizado em 1918, inscreve-se provisoriamente como uma pista, um marcador que postula a contemporaneidade em artes visuais. A inscrição do trabalho permite trazer implicações ao sujeito-quadro que se sobrepõem duplamente à pós-linguagem e à adesão ao agenciamento.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963



FIG. 1. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 1918, óleo sobre tela, com escova de garrafa, alfinetes e parafuso, 69,8 x 303 cm.
Fonte: Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque, 2017.

Em 1985, Rosalind Krauss retraça um modernismo à margem das palavras da crítica triunfante que vigorava naquele momento. A autora desloca sua abordagem dos objetos retidos na forma para as inscrições linguísticas dos trabalhos dos anos de 1970; resumidamente, o foco da teoria passa a projetar a dissolução da forma/objeto e confirma a presença do sentido e do sensível.

A vocação linguística dos trabalhos de Marcel Duchamp foi apontada por Rosalind Krauss quando buscou compreender os 'mitos modernistas' nas artes visuais que coincidiu com a impossibilidade de enunciar novos movimentos artísticos organizados por sínteses. Podemos afirmar, no lastro de Krauss, a atuação da tela *Tu m'* como um panorama do indiciário. A tela desorganiza os objetos espectrais e ao mesmo tempo os coloca como presença daqueles *ready-mades* que ali aparecem ou que ali se encontram. A proposta de Krauss aprofunda-se na compreensão da mudança de estatuto do trabalho de arte. Destacamos sua definição: "A obra de arte é pois o índice de um ato de criação que tem suas raízes na intenção de fazer a obra. A intenção aqui compreendida como um tipo de acontecimento mental preexistente, inacessível à visão, mas que, depois de tudo, passa a ser testemunho" (Krauss, 1984: 9). Naquele momento, talvez não fosse possível refletir profundamente sobre o papel das instituições [museu, coleção, curadoria, exposição] na produção de enunciados; contudo, essa definição

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

de obra de arte aponta para a função residual de testemunho e seu desejo de presença.

Em relação a Marcel Duchamp, Elena Filipovic, no livro *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*, de 2016, enlaça à sua produção diversas práticas contemporâneas que sustentam as bases do sistema de arte, destacando a atuação do artista como curador, seguindo os parâmetros abaixo:

> As atividades aqui examinadas são mais mundanamente práticas e, no entanto, inseparáveis das instituições de arte (museu, galeria, arquivo, história da arte), e estão inteiramente relacionadas ao reconhecimento, valorização e compreensão da obra de arte como tal. Heterogêneos – como essas atividades são, incluindo o papel de Duchamp como administrador, arquivista, consultor de arte, anotador, publicitário, criador de reprodução e vendedor de sua própria obra; eles se aglutinam em torno de seu papel repetido e engajado como "curador" da década de 1910 até o final de sua vida (Filipovic, 2016: 3).

Krauss e Filipovic redefinem a obra de arte, situando-a em dois dispositivos distintos que funcionam organizados provisoriamente em um arco temporal no qual o objeto artístico contemporâneo esteve primeiramente atrelado ao território dissolvente da modernidade estadunidense, seguindo para articulação incontornável entre objeto artístico e seus agenciamentos, com destaque para as práticas institucionais. No que tange às práticas institucionais, Filipovic destaca o circuito criado por Duchamp a partir de seus objetos, gestos e atuações concretas, refletindo, especialmente, sobre a curadoria.

A descrição das funções do artista dispersas no 'campo ampliado' das instituições coincide com a construção de Harald Szeeman, da Agência para o Trabalho Convidado Espiritual[1], que fez disparar notas características sobre a atuação que se tornara naquele momento curadoria independente. Em disputa com setores do governo de Berna e com os próprios artistas locais a partir das (talvez após as) exposições *When Attitudes become Form* (1969) e *Friends and their Friends* (1969), Szeeman pede demissão do cargo

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

de diretor da *Kunsthalle* e cria a Agência, com base tanto na repercussão negativa – naquele momento – das exposições realizadas em 1969 quanto como forma de declaração política. O clima contra os estrangeiros atuantes na Suíça estava na ordem do dia e seu sobrenome húngaro serviu de motivo para o acirramento dos ataques. Sua resposta foi mimetizar a situação dos trabalhadores estrangeiros na Suíça, chamados de trabalhadores convidados (Obrist, 2010: 114). Agência para o Trabalho Convidado Espiritual era, segundo Szeeman, uma:

> (...) empresa individual, um tipo de institucionalização pessoal, e os slogans eram, ambos, ideológicos e práticos: *Substitua a propriedade pela atividade* e *Da visão ao prego*, o que significava que eu fazia de tudo, desde conceituar o projeto até pendurar as obras. Era o espírito de 1968 (apud Obrist, 2010: 114, grifo nosso).

Após sua demissão da instituição suíça, Szeeman relata ter recebido ofertas de trabalho já na condição de curador independente, consolidando esta categoria perante o sistema de Arte.

É possível considerar sua prática curatorial fundadora de uma metodologia fartamente aderida aos estudos curatoriais posteriores. Quando se contempla um lugar demarcado em áreas do saber ou práticas de conhecimento – como entendemos pertencer o termo 'estudos' – corre-se o risco de exclusão. E, para qualquer área do conhecimento, aberturas e deslocamentos ativam sua permanência. Harald Szeeman destaca-se para os estudos curatoriais contemporâneos, e talvez sua prática como curador tenha demarcado a relevância e a autonomia dessa forma de atuação. Além desse novo lugar instituído na curadoria, Szeeman ativa outras lógicas do sistema de arte, especialmente nos anos de 1970. Em *Identity Kit*, publicado em 1980, o curador reflete sobre museus e coleções. Para ele, os museus e coleções poderiam oferecer para o Sistema de Arte uma espécie de redenção: "Para mim, o museu é um lugar para experimentar novas conexões, um lugar para conservar e transmitir as frágeis criações de indivíduos. Para mim, a coleção faz parte da nossa memória coletiva e, portanto, deve ser

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

sempre consultada por seu conteúdo utópico" (2018b: 13).

A prática de colecionar e de expor [museu] interessa-nos na medida em que buscamos dimensionar o papel de Harald Szeeman como colecionador – considerando expressões enoveladas das pesquisas em História da Arte/artes visuais – e acolher a premissa de que sua atuação traz espaço para outras práticas em História da Arte. Correlacionado ao papel de curador, situamos Szeeman no exercício do colecionador.

A posição do colecionador e a formação de coleções convêm às artes visuais por dupla via: História da Arte e colecionismo. Para as perspectivas entrecruzadas ao ofício do historiador da arte, Donald Preziosi esclarece que

> A história da arte é uma rede de inter-relações entre instituições e profissionais cuja função, em geral, tem sido promover um passado histórico que pode ser avaliado sistematicamente no presente. Assim como seus campos afins – crítica de arte, filosofia, estética, prática artística, connoisseurs, mercado de arte, museologia, turismo, moda e patrimônio – a disciplina da história da arte incorporou um amálgama de métodos analíticos, perspectivas teóricas, retóricos ou protocolos discursivos e tecnologias epistemológicas de diversas idades e origens (Preziosi, 2009: 7).

Aliando modalidades temporais às teorias organizadas por metodologias diversas e não se esquivando da atuação prática dos 'campos afins', o autor promove outros sentidos formativos para a narrativa da História da Arte. Preziosi oferece uma perspectiva aglutinadora e não excludente, que ativa o contemporâneo como teoria e/ou metodologia. O exercício do historiador da arte, de modo amplo e pendendo para a recusa da sistematização fechada em si mesma, recoloca o ambiente do pesquisador em relação ao seu objeto/sujeito, cuja ênfase e necessidade passam a ser seu trânsito por contextos não claramente definidos, ubíquos e relacionais – e, por isso, mesmo não-temporalizados ou de *tópos* contemporâneo.

A compreensão do colecionismo – como tema e problema – permite sustentar e acentuar os limites flexíveis das áreas a partir das quais são produzidos conhecimentos históricos. E referimo-nos primeiramente às

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

definições amplamente difundidas de Krystof Pomian sobre coleção:

> A coleção é, portanto, um domínio único, cuja história não pode ser relegada aos estreitos limites das histórias da arte, das ciências ou da própria história. É, ou melhor, deveria ser, uma história por direito próprio, concentrando-se em "semióforos", ou objetos com significado, em sua produção, sua circulação e seu "consumo", que geralmente assume a forma de mera visualização e, como tal, não envolve qualquer destruição física. Como a história da produção de semióforos cruza-se com as histórias da arte, da história e das ciências, pois os semióforos incluem não apenas obras de arte, mas também relíquias do passado e objetos encontrados no mundo natural e exótico (1990: 53).

O filósofo concebe uma coleção a partir da possibilidade de promover para si mesma a sua história. São objetos que comunicam, aparecem e são expostos. Essas qualidades referem-se ao conceito de semióforo. Estar na condição de semióforo permite ao objeto circular apenas por sua visualidade e o protegeria da circulação econômica. A atenção que damos à definição de Pomian visa enfatizar a circulação da imagem do objeto ou daquilo que o objeto comunica, transpondo o tangível e o material e, ao mesmo tempo, questionando a segunda premissa da definição caráter preventivo contra o circuito econômico, isto é, a vedação ao trâmite comercial. As regras institucionais e as políticas públicas para aquisição e descarte de objetos colecionados contestam certa simplificação da lógica dos circuitos na qual é possível para o objeto colecionado reter em si sua própria história que congrega sua circulação econômica. De outra visada, Walter Benjamin, que trouxe sentido alegórico-filosófico para a figura do colecionador, expressa a relação do sujeito (objeto da filosofia) com seus modos de produção e acumulação materiais revelados em processo histórico. A força motriz do colecionismo consiste em "que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante" (Benjamin, 2018: 351). A proximidade do colecionador com o objeto o faz distanciar-se da inserção econômica ou da vocação utilitária. A suspensão da utilidade, o esvaziamento de sua função,

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

o deslocamento para outros sistemas, a classificação peculiar, a proximidade e dessemelhança correspondem a ações originadas pelo ato de colecionar.

Os objetos de coleção artística ou a atuação do colecionador de inscrição histórica oferecem a possibilidade de visadas e escritas alheias. Por transitar com certo grau de imprecisão, de ressonância temática e de fricção entre campos, a abordagem do historiador da arte incide cada vez mais para a dissolução dos domínios fixos. Nesse ponto, voltamos ao colecionador habilitado nas funções prático-teóricas (curador) e teóricas (historiador).

Colecionar é curar

O fascínio de uma coleção está nesse tanto que
revela e nesse tanto que esconde do impulso
secreto que levou a criá-la
Calvino [1976] 2002

Quando a coleção é o meio e posicionamento dos artistas e curadores, o que acontece com a História da Arte e com o colecionismo? Consideramos, a título de resposta provisória, desfazer as fronteiras da prática metodológica do historiador da arte ao introduzir a lógica colecionista de um personagem que atuou como curador. O colecionador postula equações cujos resultados não são dimensionados pelo rigor científico ou pela especificidade do domínio de conhecimento. Ele intui: antes de conhecer, ele deseja e materializa um objeto de coleção. Assim, precisar a posição de colecionador de Harald Szeeman permite marcar os entremeios que subsidiam a História da Arte nas modalidades práticas e de recepção da arte: visualidade dos eventos e formulação de enunciados.

Colecionar é criar, colecionar é curar. Eis afirmações que podem ser associadas à declaração de Harald Szeeman: "Eu não sou um curador, eu sou um autor" (apud Phillips *et. al.*, 2018a: 122). A força do enunciado demonstra

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

o caráter assertivo desse novo agente. Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, realizada em 1995 e publicada no ano seguinte na Artforum, Szeeman é apresentado como "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" (Obrist, 2014: 103). Apesar de optar por excluir a natureza colecionista de Szeeman, Obrist não se limita à sua prática de curador, permitindo-nos entrever além de qualquer definição fixa.

As facetas da curadoria, apresentadas no decorrer da prática e da materialização de seus arquivos na Fabricca Rosa[2], carregam vários sentidos. Entre fazedor de exposição, diretor de museu, cuidador de exposição/curador, organizador de exposição, autor, percebemos uma lacuna: colecionador. O colecionismo que intuímos presente nas atuações de Szeeman surge, em suas declarações, velado e ainda mimetizando outras funções. Trata-se de um sentido que talvez contenha elementos sensíveis da condução autoral das suas exposições. E, sem reservas, inferimos que em suas curadorias e no seu lastro na História da Arte repercutem aspectos colecionistas.

A associação entre coleção e colecionador leva a reflexões que devem passar por algumas considerações feitas por Walter Benjamin. Em sua visão, o cerne da atividade colecionista consiste em "que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante" (Benjamin, 2009: 239). Sobre coleções podemos dizer que os objetos que as compõem possuem certa afinidade. Em geral, constata-se em uma coleção um propósito inicial relacionado à vocação ou ao capricho do colecionador. Walter Benjamin enlaça o ato de colecionar à disposição do sujeito, sempre desejante de completude: "É uma grandiosa tentativa de superar o caráter irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção" (Benjamin, 2009: 239). A coleção requer um sujeito-colecionador e se constitui pelo desejo.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Trabalhos artísticos, em conjuntos colecionados, podem oferecer outras vias interpretativas e permitir para curadores e historiadores da arte um repositório referencial infinito. O entrelace entre as diversas atividades inscritas no âmbito profissional que sistematiza o circuito artístico revela-se através do movimento constante entre visualidade e materialidade. A maneira como o conjunto material é dado a ver reorienta cada atividade desse universo.

Indicando certa acepção privada, Benjamin expressa a relação do sujeito com seus modos de produção e de acumulação material revelados em processo histórico. Porém, não há por que excluir desse movimento figuras institucionais, isto é, caracterizar o desejo de colecionar na ordem da coletividade e no sentido de compartilhar experiências. Curadores, historiadores da arte e colecionadores identificam-se, possivelmente, através do exercício de fundar conjuntos materiais e, no caso da curadoria, conjuntos visuais.

Individual Mythologies, seção apresentada em seção da Documenta de Kassel 5 (1972), e texto publicado originalmente em *Kunstnachrichten* (1972), traz aspectos que induzem ao sentido que compreendemos ser base dos projetos colecionistas porque implica outas inscrições na História da Arte. Essas inscrições permitem associar a prática artística à atuação curatorial: "É a vida concentrada na forma de uma exposição, por isso pode ser considerada como uma tentativa perceptível ou compreensível de dar ordem às coisas, uma estrutura que pode ser percorrida, um processo que pode ser reconstruído" (Phillips *et. al.*, 2018b: 65). Para Szeeman, a tentativa de ordenar o mundo visual expresso na produção artística recente e contemporânea reúne objetos dos vastos domínios do que chama de realidade. Desse modo, compreendemos que há uma correlação entre a disposição subjetiva – devida ao moderno benjaminiano – e o entendimento de que os objetos artísticos agrupados para uma exposição criam inteligibilidade de universo expandido, não apenas para certa concepção de artes visuais.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Em *Passagens*, escrito entre 1927 e 1940, Walter Benjamin cultiva a prática colecionista ao reunir citações e fragmentos. Para ele, parece ser insuportável a dispersão, ainda que, e paradoxalmente, somente a dispersão ative as 'imagens do pensamento'. Como colecionador, o filósofo congrega temas sobre arte, história e coleção. Interessa-nos entrever em suas passagens modulações críticas que acolhem objetos e imagens alheias e oferecem rota de fuga para certo determinismo historiográfico. O alheio também é anseio de Szeeman. Para a seção *Individual Mythologies* da Documenta 5, o curador expressa o desejo de fazer confrontar ou conter em um espaço "níveis de realidade" distintos (Phillips *et. al.*, 2018b: 65) e "Em termos de sua aparência externa, as mitologias individuais como fenômeno não têm um denominador comum (...) é por isso que os limites da seção Mitologias Individuais não são claros para o observador" (Phillips *et. al.*, 2018b: 66). Travava-se uma luta contra a concepção universal de arte cuja diretriz ancorava-se no realismo tal como identificado à época. As concepções desse evento trouxeram significativa desorientação em relação ao *status quo* do sistema artístico. Decerto, trata-se de um problema voltado para a linguagem artística, que passava por diversas crises chegando à sua quase desmaterialização e a seus modos de exibição. Contudo, os projetos do curador-autor instigados pelo que consideramos uma prática colecionista encontram eco naquilo que Benjamim afirmava: "Tenho a intenção de dar uma ideia sobre o relacionamento de um colecionador com seus pertences, uma ideia sobre a arte de colecionar mais do que sobre a coleção em si" (2009: 227). E adiante, celebrando, talvez, o que chama de colecionista autêntico, Benjamin exalta: "Bem-aventurado o homem privado! (...) a posse seja a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que estejam vivas dentro dele; é que ele vive dentro delas" (2009: 235). As passagens benjaminianas, tal como consideramos, estão em sintonia com as ideias que presidiram a exposição *Grandfather: a Pioneer like us*, realizada em 1974, na galeria Toni Gerber em Berna. Essa sintonia permite-nos ver existir em Harald Szeeman o colecionador no texto para a exposição também de 1974:

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

> O avô era um cabeleireiro em primeiro lugar. A arte do cabeleireiro foi a sua vida. Nada era mais importante para ele. Ele também é um colecionador apaixonado (de documentos profissionais, selos, gravuras, crachás, tiro de cartões de alvo moeda de emergência). Seu apartamento em Ryffligässchen 8 foi um exemplo clássico de um alojamento superlotado, indo de três para dois quartos. Quando foi descartado após sua morte, em 1971, guardei tudo o que me lembrava meus avós (apud Phillips *et. al.*, 2018b: 71-72).

Étienne Szeeman [Fig.2], um colecionador do seu ofício, agrupou a materialidade de sua experiência durante seu intenso deslocamento nos anos de sua juventude antes de fixar-se em Berna em 1897. Nascido na Hungria, ele passou pela Romênia, Grécia, Turquia, Viena, Berlim, Nice, Londres, entre outras cidades e países europeus (2018b: 70).



FIG. 2. Étienne Szeeman, 1968. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips; Chon; Rigolo: 2018a).

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

A lembrança que Harald Szeeman manifesta de seu avô evoca também as circunstâncias materiais daquela existência. Entre a ideia e o sensível, a exposição *Grandfather: a Pioneer like us* pertence radicalmente ao que indicamos ser o contemporâneo. Nessa proposta, o curador não revela aspectos da produção artística em disputa material, formal e institucional nos anos de 1970. Isto já havia sido realizado e, naquele momento, talvez ainda não assimilado totalmente, em *When Attitudes become Form* (Berna, 1969), *Happenings and Fluxus* (Colônia, 1970) e na Documenta de Kassel 5 (1972). A habilitação do contemporâneo reside, a nosso ver, na desimportância do marcador cronológico condicionante daquela produção artística ou na inatualidade das expressões visuais marcadas em *Grandfather*. De modo breve, remetemo-nos à proposição de sujeito colecionador, cuja inexistência de tempestividade impulsiona-o livremente para seus objetos. Assim, *Grandfather* carrega a marca da atualidade – aquilo que acontece em ato – porque a singularidade do gesto de expor a partir de objetos colecionados interfere na separação dos papéis de historiador da arte, artista e curador – modulados pela experiência partida do tempo – caracterizando, portanto, a sobreposição das atuações. Para substanciar as associações intempestivas nos atos colecionistas, perfazemos o caminho proposto por Giorgio Agamben em "O Anjo Melancólico". Nesse ensaio, Agamben acentua a tenacidade do filósofo materialista em acessar o passado: "Benjamin sentia uma instintiva afinidade: a do colecionador. Também o colecionador cita o objeto fora de seu contexto e, desse modo, destrói a ordem no seio da qual ele encontra o próprio valor e sentido" (Agamben, 2012: 171). A citação descontextualizada prenuncia a possibilidade de transitar entre temporalidades distintas e afirmar a destituição de autoridade. Inclina-se para o contemporâneo a desatualização dos parâmetros assentados em temporalidades definidas. Nem bem é tempo passado e tampouco considera-se futuro, no presente habita o inatual porque faz retornar tudo que está distante sem obedecer às métricas consensuais da cronologia. O contemporâneo não é uma expressão do conjunto de medidas do tempo formalizadas pela história: ele estabelece

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

algo singular entre proximidade e distância e "mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo" (Agamben, 2009: 59).

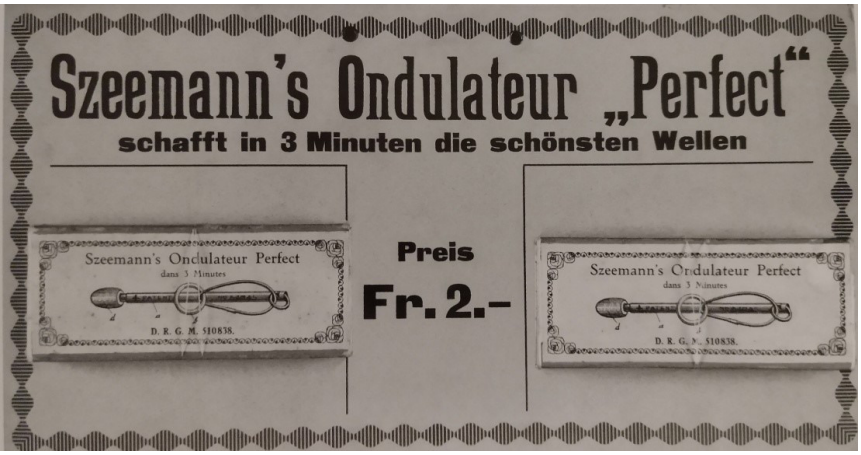


FIG. 3. Propaganda do Ondulateur Perfect, objeto inventado por Étènne Szeeman, ca. 1912.Fonte: (Phillips; Chon; Rigolo: 2018b).

Nesse sentido, a composição da exposição *Grandfather: a Pioneer like us* é anacrônica considerando dois aspectos: a produção artística dos anos de 1970 e a curadoria já consolidada, naqueles anos, do próprio Harald Szeeman.

Grandfather: a Pioneer like us

Volto sobre meus passos, em direção à vitrine da coleção de areia.
O verdadeiro diário secreto a ser decifrado está aqui,
entre essas amostras de praias e de desertos
encapsulados no vidro.
Calvino [1976] 2002

Grandfather: a Pioneer like us pode ser desassociada das exposições que consagraram Harald Szeeman como fundador do perfil profissional curador independente. *Grandfather* reposiciona Szeeman no ambiente

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

do colecionador porque atua conforme as instruções de Étienne. As instruções são sua autobiografia – manuscrita e datilografada – legada para a família Szeeman. São relatos de momentos comuns e desimportantes, conforme relembra Harald: "Ele escreveu à maneira como Ele viveu: coisas importantes grandes, o resto pequeno. (...) O seu continha uma riqueza de histórias; não há grandes aventuras, mas muito para sugerir que este cabeleireiro mestre *self-made* tinha vivido uma vida plena" (apud Phillips *et. al.*, 2018b: 70). E, todavia, uma resposta possível para os impasses da produção artística daqueles anos encontra-se em certa acomodação do ambiente privado, reverberado no texto *A Rewarding Retreat into the private realm* (1974) de Szeeman de verve crítica e realista sobre *Grandfather*: "E nos deparamos com impedimentos a cada passo do caminho; o contexto, as exigências e as expectativas do museu. Mas eis que, com o Vovô, tudo aconteceu espontaneamente, embora depois de longas ruminações sobre a melhor forma de fazê-lo" (apud Phillips *et. al.*, 2018b: 74). A reflexão sobre o papel que o projeto representou para as artes visuais daquele momento incide sobre o deslocamento dos agentes – artistas – para sujeitos alheios à produção artística – seu avô. O deslocamento das instituições voltadas à função pública para o ambiente privado também incide sobre a qualidade transformadora da prática de Szeeman. *Individuals Mythologies* na Documenta de Kassel 5 postulava 'níveis de realidade' a partir do livre exercício artístico, tendo como representações-síntese as atuações de Joseph Beuys e de Christian Boltanski.

Entre 1972 e 1974, Szeeman reflete sobre o ato de colecionar na escrita e nas exposições *Indivuals Mytholgies* (Documenta 5) e *Grandfather: a Pioneer like us*. A mitologia em torno do seu avô a partir dos objetos que colecionava motiva suas escolhas nessa última exposição: "Achei que este apartamento era digno de uma exposição, como a visualização de uma história, como evidência de um modo de vida" (apud Phillips *et. al.*, 2018b: 72). Sobre esse aspecto, coincidentemente, *Grandfather* foi realizada na galeria Toni Gerber, que ocupava o antigo apartamento de Harald Szeeman em Berna.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

A sincronia entre o centenário de seu avô e o décimo aniversário da galeria dependeu da atuação de Szeeman para reunir, durante dois anos, as posses do seu avô e criar instalações – território do artista – nas dependências do espaço que ainda lhe era íntimo.



FIG. 4. *Grandfather: a Pioneer like us*. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips; Chon; Rigolo: 2018b).



FIG. 5. Duas vistas da exposição *Grandfather: a pioneer like us*. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips *et. al.*, 2018a).

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Voltar à mesma casa envolve a sensação descrita por Benjamin de que: "conhecia todos os esconderijos do piso e voltava a eles como a uma casa na qual se tem a certeza de encontrar tudo sempre do mesmo jeito" (Benjamin, 2009: 91). O intimismo enlaçado à superexposição passa a ser a expressão transposta visualmente pelo curador e adere à lógica daquele objeto em cuja superfície circulam adereços de *ready-mades*, apresentados como tela, mas estranhos às artes visuais: *Tu m'*, de Marcel Duchamp, inicialmente definido por nós como indicador contemporâneo dado como plano de mostração (exposição).



FIG. 6. *Grandfather: a Pioneer like us*. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips; Chon; Rigolo: 2018a).

Consideramos a visualidade de *Grandfather* ativada pelo infamiliar – aquela dobra freudiana entre pertencimento e estranhamento – que nos insere em um universo de objetos do porte daquilo que Benjamin chama de coleção:

> O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ele se imobiliza, enquanto a

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

> percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida) (Benjamin, 2018, p. 348).

O estremecimento do colecionador pode ser percebido em *Grandfather*. Na exposição, os objetos são íntimos para Szeeman, históricos para os húngaros emigrados, relevantes para a profissão de cabeleireiro, interessantes para inventores, mas, sobretudo, visualmente válidos para as artes visuais. A atmosfera doméstica contrasta com a ambiência visual decorrente, primeiramente, do cubo branco e das práticas performáticas que estavam em curso. Havia, portanto, elementos decorativos, objetos utilitários, documentos, estampas, utensílios profissionais, manequins, perucas que fomentavam experiências distintas das exposições de artes visuais.





FIGS. 7-8. Inauguração de *Grandfather a pioneer like us*, 1974, Foto: Klaus Mettig. Fonte: (Phillips *et.al.*, 2018a).

Ao mesmo tempo, Harald opera artisticamente o papel de colecionador dos objetos familiares e o resultado consiste numa visualidade que subverte algumas hierarquias. Por exemplo, a exposição esquiva-se das grandes instituições de arte e, desobrigada das normas que as regem, liberta-se da hierarquia dos objetos. O papel de atribuição museológica recorrente nas instituições e voltada para a preservação ganha um lugar secundário.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Através da análise de fotografias, é possível perceber que o público utiliza os objetos expostos – ele pode sentar-se, apoiar copos nos móveis, apossar-se da exposição como de uma residência que visita.

Segundo Mariana Roquette-Teixeira, *Grandfather* foi dividida em três seções: Documentação, Ambiente e "Sua contribuição para o triunfo da beleza". A seção Documentação era composta por fotografias, documentos, gravuras e estampas que ocupavam a entrada, o lavabo e o corredor. Segundo Roquette-Teixeira, Szeeman promoveu uma "biografia iconográfica" (apud Phillips *et. al.*,2018a: 115), em torno do suporte para tampas da cozinha da sua avó. A opção por este objeto, tão similar ao utensílio porta-garrafas de Duchamp, coloca a seção no limiar entre a biografia e a arte. A zona indistinta entre arte/não-arte continua na segunda seção, Ambiente, e acentua o interesse de Szeeman por um modo de apresentação que enfatiza o tridimensional. As instalações contam com objetos e móveis, camas e armários pertencentes aos avós em sua última morada. Um espaço pequeno e contíguo à segunda seção constitui a terceira parte da mostra, "Sua contribuição ao triunfo da beleza" – citação do *slogan* de uma propaganda de loção para o cabelo (Phillips *et. al.*,2018a: 119) –, repleta dos objetos relacionados ao ofício de Étienne. São manequins, equipamentos de trabalho, gravuras, anúncios, peruca, revistas de moda dos anos de 1920 e 1930, etc. Roquette-Teixeira descreve a intenção de Szeeman:

> O efeito óptico resultante dos padrões repetitivos das imagens de moda transmitiu a fixação compulsiva com a beleza que esta seção pretendia abordar. Ao mesmo tempo, esta composição, que funcionava como papel de parede, também pode ser vista como uma referência ao ambiente do primeiro salão de Étienne em Berna (apud Phillips *et.al.*,2018a: 118).

Não há como deixar de perceber a espessura da "fixação compulsiva com a beleza" (Phillips *et.al.*, 2018a: 118) que tece leve crítica ao cânone das artes visuais. "A fixação compulsiva com a beleza"[3] conduz à atmosfera das artes e com breve ironia, certamente. Szeeman apresenta a "acumulação de

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

aquisições que se tornaram, ao longo dos anos, uma verdadeira tapeçaria" (Phillips *et.al.*, 2018b: 81) que resulta em outras visualidades.



FIG. 9. Busto e peruca de estilo Belle Poule, sec. VXII, com design de Étienne Szeeman, na exposição *Granfather: a Pioneer like us*, 1974 Foto: Balthasar Burkhard, 1974. Fonte: (Phillips *et.al.*, 2018a).

A atitude que conduziu o trabalho do curador teve como objetivo a interpretação de uma vida através de uma exposição e não exatamente o de transformar adereços em obras de arte (Phillips *et.al.*, 2018a: 114). Mas, inegavelmente, a coleção Szeeman, Étienne e Harald, alcançou visualidade artística. E quando o curador opta por inverter a chave de atuação da relação

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

objeto de arte-exposição para coleção-exposição desvelam-se novos vetores para a História da Arte.

A partir de *Grandfather: a Pioneer like us* aliamos o curador (autor) e o historiador da arte (dogmático e crítico) porque reposicionamos o ato de colecionar – obsessivo – no cerne da agência colecionista de Harald Szeeman. E talvez seja possível pensar que a vida em exposição de Étienne o tenha inspirado na criação do seu escritório – também repleto de documentos, etc., com organização e vida própria –, a Fabricca Rosa.



FIG. 10. Harald Szeeman percorrendo um dos oito cômodos da Fabricca Rosa em Maggia, Suíça, em 2002. Foto: Simon Chaput. Fonte: (Phillips *et.al.*, 2018a).

Glenn Phillips, também curador, chefe das coleções moderna e contemporânea do Getty Institute e responsável por organizar o material

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

de Harald Szeeman doado ao instituto estadunidense em 2011, descreve sua experiência na Fabricca Rosa: "Quem teve a chance de entrar em seu espaço de trabalho (...) certamente foi dominado pela massa quase incompreensível de livros, folhetos, fotografias, caixas de papéis, pilhas de documentos e cartazes enrolados. Szeeman era um colecionador obsessivo" (Phillips *et. al.*, 2018a: VII). Ainda que esta experiência tenha partido de Phillips, assemelha-se ao acesso de Benjamin à sua biblioteca. Ao desempacotá-la, o filósofo afirma: "Estou desempacotando minha biblioteca. Sim, estou. Os livros, portanto, ainda não estão nas estantes; o suave tédio da ordem ainda não os envolve" (2009: 227). O desdobramento de práticas – revestidas de sensibilidade –, nos faz ecoar talvez histórias de Harald e Étienne Szeeman.

Constatamos com eles que colecionar é criar.

Considerações alternativas para a História da Arte

Cada cinza, uma vez decomposto em grãos claros e escuros,
luminosos e opacos, esféricos, poliédricos, achatados,
não se vê mais como cinza ou só então começa
a fazer com que você compreenda
o significado do cinza.
Calvino [1976] 2002

Nas artes visuais, o trabalho *Tu m'* é ele mesmo uma coleção e um sistema expositivo correspondente à ruptura com a lógica de tempo unívoco que animou a modernidade. A tela se traduz como superfície.

Visualmente, correlacionamos os espaços de *Grandfather* aos espectros de Tu m' porque estão afins à temporalidade não metrificada – são utensílios ou objetos utilitários arranjados fora do seu circuito natural e desejam a superexposição. Nesse sentido, convém trazer dois aspectos indicados por Agamben em A câmara das maravilhas, capítulo do livro *O Homem sem*

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

conteúdo. O primeiro relaciona-se à Câmara das Maravilhas, descrita pelo filósofo a partir do seu efeito visual:

> Temos a impressão de nos encontrarmos diante de uma única imensa tapeçaria na qual flutuassem cores formas imprecisas; e surge espontânea a questão se não acontece. Por acaso, com seus quadros, aquilo que acontecia com as conchas e os dentes de baleia do sábio medieval, os quais encontram a sua verdade e seu autêntico senso apenas ao serem incluídos no harmônico microcosmo da *Wunderkammer* (Agamben, 2012: 63).

O microcosmo que agrupa objetos díspares desperta uma visualidade unívoca que acentua o valor de superfície que podemos perceber tanto em *Grandfather* quanto em *Tu m'*, e como isso inscrevê-los na contemporaneidade. O segundo aspecto que Agamben reve-la-nos consiste em apresentar os traços colecionistas de Walter Benjamin. Para o italiano, Benjamin volta-se para o passado vestindo a roupagem de colecionador por desejar "escrever obra composta exclusivamente de citações" (Agamben, 2012: 170). As citações, objetos de coleção, provocam duplo efeito na filosofia: a destruição da autoridade invocada pela própria citação na medida em que a verdade que carrega está nas suas aparições sempre fora do contexto em que foi produzida (Agamben, 2012: 170).



FIG. 11. Objetos instalados em *Grandfather a pioneer like us*, 1974. Foto: Balthasar Burkhard. Fonte: (Phillips *et al*, 2018a).

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

Os objetos de Étienne instalados por Harald na exposição *Grandfather* pertencem, pois, à visualidade contemporânea, que desse modo inscreve-se na História da Arte. De sua organização resultam imagens postas em relações a serviço da livre associação do curador-colecionador.

Compreender uma coleção sob a perspectiva do sujeito que coleciona – neste caso a dobra entre os Szeeman, Harald e Étienne – requer identificar ações pertencentes à dinâmica passado-presente envolvendo as atuações e os perfis profissionais que se dividem em curador e historiador da arte. O curador possui um papel importante para historiografia da arte contemporânea. Ele traça linhas de força que forçam rupturas na organicidade oriunda do método histórico moldado pela especialidade científica que se respalda em critérios objetivos de pesquisa de fontes, dos quais resultam sistemas construtores de temporalidades. Quando assinalamos a ordenação das fontes ao introduzir o ato de agenciar visualidades oriundas de objetos alheios às artes visuais, reposicionamos, portanto, Szeeman como articulador de temporalidades. Szeeman, em *Grandfather*, coleta o diverso das artes visuais, os objetos dessemelhantes, e provoca conexões singulares que apenas o colecionador autêntico faz transparecer quando cada objeto que lhe pertence esboça um mundo intempestivo (Phillips *et.al.*, 2018b: 98). A miscelânea que compõe a coleção do seu avô, Étienne, nos faz reafirmar sua vocação colecionista.

É o ato autoral de curadoria – fundamento do colecionismo que atribuímos a Szeeman –, dissociado das visualidades que carregam sentido universal e mesmo da visualidade integrada às práticas performáticas da produção artística dos anos de 1970.

Referências

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos editora Unachapecó, 2009.

MODOS
revista de história da arte
volume 7 | número 3
setembro - dezembro 2023
ISSN: 2526-2963

_____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIM, W. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. *In*: *Idem. Rua de mão única. Obras Escolhidas*. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O Colecionador. *In: Idem. Passagens*, Belo Horizonte: UFMG, 2018.

CALVINO, I. *Coleção de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FILIPOVIC, E. *The apparently marginal activities of Marcel Duchamp*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2016.

FOUCAULT, M. A tentação de Santo Antão, de Flaubert [1964]. *In: Idem. Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

KRAUSS, R. *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, [1985] 1993.

PHILLIPS, G.; CHON, D.; RIGOLO, P. *Harald Szeeman: Museum of Obssessions*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018a.

PHILLIPS, G.; CHON, D.; RIGOLO, P. *Harald Szeeman: select writings*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2018b.

POMIAN, K. *Collectors and curiosities: Paris and Venice 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.

PREZIOSI, D. *The Art of Art History: a critical Anthology*. Nova York: Oxford, 2009.

OBRIST, H. U. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI, 2010.

_____. *Caminhos da Curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

Notas

* Doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio, museóloga pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Professora do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Artes. Museus. E-mail: tatianacm@eba.ufrj.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9891-7313.

1 Optamos por manter a tradução de Ana Resende da edição *Uma breve história da curadoria* (2010: 114).

2 Fabricca Rosa foi o local onde Harald Szeeman estabeleceu seu escritório em Maggia, na Suíça (Phillips, 2018: VII). No que se refere ao conjunto material levantado, catalogado e guardado por Szeeman, consideramos arquivo um termo impreciso.

3 *Ibidem*.

Artigo submetido em maio de 2023. Aprovado em agosto de 2023.