

# Hans Haacke: Retrospectiva

*Hans Haacke: Retrospective*

André Arçari  
(EBA-UFRJ)

**Resumo:** Este artigo analisa a retrospectiva de Hans Haacke na SCHIRN Kunsthalle Frankfurt (2024-2025), examinando a trajetória do artista como pioneiro da crítica institucional. A exposição demonstra a coerência metodológica de Haacke ao investigar estruturas de poder que regulam arte e sociedade ao longo de seis décadas. O texto articula as principais linhas de força de seu trabalho – crítica ao poder corporativo e político, exposição de mecanismos institucionais, memória histórica e responsabilidade democrática. A retrospectiva evidencia tanto a extensão e complexidade de uma obra densa e multifacetada quanto os desafios curoriais de sintetizar décadas de experimentalismo crítico, revelando tensões entre autonomia artística, mercado e sociedade.

**Palavras-chave:** Hans Haacke; crítica institucional; arte política; memória social; resistência pública.

**Abstract:** This article analyzes Hans Haacke's retrospective at SCHIRN Kunsthalle Frankfurt (2024-2025), examining the artist's trajectory as a pioneer of institutional critique. The exhibition demonstrates Haacke's methodological coherence in investigating power structures governing art and society across six decades. The text articulates the main threads of his work – critique of corporate and political power, exposure of institutional mechanisms, historical memory, and democratic accountability. The retrospective reveals both the scope and complexity of a dense, multifaceted oeuvre and the curatorial challenges of synthesizing decades of critical experimentation, exposing tensions between artistic autonomy, market forces, and society.

**Keywords:** Hans Haacke; institutional critique; political art; social memory; public resistance.

DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51498>

Hans Haacke nasceu em 1936, em Colônia, Alemanha. Após estudar na Academia Estatal de Arte (*Staatliche Werkakademie*) de Kassel e passar um tempo por Paris, Philadelphia e Nova York, mudou-se para Nova York permanentemente em 1965, onde ainda vive e trabalha. Haacke foi professor na *The Cooper Union for the Advancement of Science and Art* por 35 anos, lecionando de 1967 até 2002. Figura seminal da Crítica Institucional, sua trajetória é marcada pelo rigor conceitual, pela investigação de processos naturais e sociais, e por uma postura crítica diante das estruturas de poder que regem a arte, seus mecanismos e sua circunferência. Sua produção busca revelar as complexas relações entre arte e sociedade, e foi precisamente essa postura crítica que o fez exercer influência decisiva sobre uma geração subsequente de artistas.

Haacke iniciou sua carreira, durante a década de 1960, explorando processos naturais e biológicos como forma artística. Em diálogo crítico com o contexto do Minimalismo, interessava-se por sistemas em transformação – fluxos de ar, alteração de estados da água, luz e crescimento vegetal –, em vez de objetos estáticos. Ele definia essas peças como *sistemas vivos*, deslocando o foco da arte para processos de mudança e autorregulação. Nesse período, sua investigação ainda era predominantemente ecológica e fenomenológica, mas já prenunciava o interesse pelos sistemas sociais<sup>1</sup> que viriam a dominar seu trabalho. O pensamento do escultor e teórico Jack Burnham, que ele já havia conhecido em 1962 na Filadélfia, especialmente sua teoria dos *sistemas estéticos*, exerceu influência direta sobre Hans Haacke e outros artistas do final dos anos 1960. Burnham escreveu, ainda em 1968, o importante ensaio *Systems Esthetics* (publicado na *Artforum*), no qual defendia que as práticas artísticas estavam migrando de uma produção focada em objetos para uma abordagem baseada em sistemas, processos e relações entre elementos e, apontava Haacke como um pioneiro no campo da arte pós-formalista (cf. Pfeiffer, 2024, p. 21-32).

Nos anos 1970, o artista deslocou seu foco dos sistemas naturais para os sistemas sociopolíticos e institucionais. Passou a investigar como museus, corporações e governos moldam a produção e a circulação da arte. Já em 1980, aprofundou suas investigações sobre as interdependências entre arte, poder e economia, deslocando sua prática para o campo das relações políticas e corporativas em escala internacional. Nesse período, passou a examinar de forma ainda mais detalhada as conexões entre as figuras de poder e os mecanismos de financiamento artístico. Para o artista, as inúmeras controvérsias em torno de seu

---

<sup>1</sup> A *Teoria Geral dos Sistemas* (*General System Theory*), formulada pelo biólogo austríaco Ludwig von Bertalanffy e publicada em 1968, propõe compreender organismos, ecossistemas e fenômenos sociais como sistemas abertos que se autorregulam por meio de trocas constantes com o ambiente. Essa abordagem influenciou de modo significativo o interesse de Hans Haacke por processos e estruturas sistêmicas na arte, servindo como base teórica para suas investigações sobre *sistemas autorregulados* (*self-regulating systems*) nos anos 1960. Cf.: Bertalanffy, 1968.

trabalho – o que resultou na sua exclusão de diversas exposições – constituem parte integrante de seus princípios éticos e de sua prática artística. Entre os diversos questionamentos que orientam sua obra, destaca-se um fundamental: quais forças invisíveis moldam nossas vidas, e de que modo a arte pode torná-las visíveis?

A exposição *Hans Haacke: Retrospektive* (Pfeiffer, 2024) foi apresentada na *Kunsthalle Schirn*, em Frankfurt, de 8 de novembro de 2024 a 9 de fevereiro de 2025, e realizada em colaboração com o Belvedere 21, em Viena, onde esteve em cartaz de 1º de março a 9 de junho de 2025. Ao todo, foram reunidos cerca de 70 trabalhos que abrangem toda a sua produção, de 1959 até os dias atuais. Em Frankfurt a curadoria esteve a cargo da Dra. Ingrid Pfeiffer, com assistência curatorial de Cornelia Eisendle, enquanto em Viena a mostra foi curada por Luisa Ziaja, com assistências curatoriais de Katarina Lozo e Theresa Dann-Freyenschlag.

O percurso propôs uma leitura abrangente da prática do artista, evidenciando sua permanente reflexão sobre as interações entre arte, política, economia e ecologia sob as lentes da atualidade. Na Europa, a última retrospectiva do artista foi realizada a quase 20 anos atrás em Hamburgo e Berlim. Antes disso, apenas uma exposição monográfica foi apresentada na Áustria em 2001. Em território norte-americano, a primeira exposição abrangente da obra de Haacke em mais de três décadas contou com mais de 30 trabalhos. Sob título *Hans Haacke: All Connected* (Gioni, 2019), a mostra foi realizada no New Museum em Nova York entre 24 de outubro de 2019 a 26 de janeiro de 2020, sob curadoria de Gary Carrion-Murayari (*Kraus Family Curator*) e Massimiliano Gioni (*Edlis Neeson Artistic Director*).

O potencial democrático de sua produção se mostra particularmente relevante no cenário atual, marcado pelos avanços de governos e movimentos de extrema direita ao redor do mundo. Seu trabalho – que desde os anos 1960 e 1970 questiona as relações entre poder político, instituições culturais e interesses econômicos – oferece ferramentas críticas para pensar as estruturas de autoridade e as formas de manipulação simbólica que se manifestam nas sociedades contemporâneas. Em um período em que valores democráticos são continuamente desafiados por agendas autoritárias e políticas populistas, a prática deste artista – baseada na investigação, transparência e exposição de redes de poder – reafirma a arte como espaço de reflexão política e resistência. Ao articular informação, documentação e experiência estética, suas obras convidam o público a reconhecer e questionar tais relações, estimulando a participação crítica e a consciência cívica na esfera pública (*Öffentlichkeit*).

Nos anos de 1960, Haacke produziu trabalhos que exploravam sistemas físicos e biológicos, como ciclos de água e trocas de energia. O percurso expositivo foi dividido formalmente de modo retrospecto. Três peças emblemáticas situavam-se fora do espaço expositivo. A primeira delas, na rotunda da *Kunsthalle*, era *Gift*



Figura 1. Hans Haacke: Retrospektive. Vista da instalação: Gift Horse (2014). Schirn Kunsthalle Frankfurt 2024.

Foto: Norbert Miguletz.

Horse (2014). Instalado sobre um plinto, trata-se de uma escultura do esqueleto de um cavalo com uma das patas dianteiras erguidas. Fundida em bronze, a obra apresenta uma de suas patas envolvida por um laço de LED, que funciona como um visor eletrônico onde se transmitia, em tempo real, as ações da bolsa de valores de Frankfurt, site da exposição e cidade-sede do Banco Central Europeu — símbolo do poder econômico da União Europeia. Realizada originalmente para a comissão do quarto plinto na *Trafalgar Square*, em Londres, ela esteve instalada nesse local entre março de 2015 e setembro de 2016. Este plinto, hoje espaço expositivo de esculturas públicas<sup>2</sup>, permaneceu vazio por mais de 150 anos após a interrupção da estátua originalmente planejada para William IV, devido à falta

2 O programa de comissões temporárias do *Fourth Plinth* (em *Trafalgar Square*, Londres) é atualmente financiado principalmente pelo *Greater London Authority* (GLA) através do gabinete do Sadiq Khan, Prefeito de Londres, com o apoio do *Arts Council England* e da *Bloomberg Philanthropies*. *Gift Horse*, por sua vez, foi realizado com o suporte do *Goethe Institute* e por meio de recursos do *Arts Council England*.

de fundos. Inaugurada em 5 de março de 2015, a escultura venceu o prêmio de escultura pública e permaneceu no local até setembro de 2016. Inspirada na gravura do artista inglês George Stubbs, *The Anatomy of the Horse* (1766), sua apresentação em Londres apresentava o ticker do *London Stock Exchange*. Em sua apresentação na Alemanha, a peça remetia à memória de sua história londrina, ao mesmo tempo em que reterritorializava sua simbologia financeira para as informações em tempo real das ações da *Börse Frankfurt*.

Se, na Inglaterra, a peça pública trazia à superfície o passado militar e imperial da Grã-Bretanha por meio de uma iconografia equestre desnudada – cânone representativo dos antigos reis e do passado europeu, tão presente nas esculturas tradicionais em praças públicas –, o esqueleto, sem rei ou imperador a ostentar sua forma de poder simbólico, parecia menos suntuoso e mais decadente. Como um arqueólogo a escavar fragmentos da história britânica, a obra sugere uma crítica à tradição equestre e aos cânones iconográficos da arte europeia, sobretudo em suas origens clássicas, quando o cavalo era um emblema da elite militar e política. Assim, Haacke provoca uma reflexão sobre a relação entre arte, mercado financeiro e os simbolismos de poder, revelando, de forma irônica, como os sistemas econômicos moldam nossas percepções de valor. Por fim, seu título completa a reflexão ao referenciar a expressão inglesa *Never look a gift horse in the mouth* (*Cavalo dado não se olha os dentes*).

Na escadaria de acesso à primeira sala expositiva da *Kunsthalle*, vê-se uma fotografia em grande formato da vista parcial de *GERMANIA* (1993). A imagem mostra as placas de mármore da nave central do Pavilhão Alemão da Bienal de Veneza totalmente fraturadas, em pedaços irregulares, como se o próprio solo da história alemã tivesse cedido sob o peso de seu passado. Ao fundo, a palavra *Germania* se repete em letras pretas, replicando a tipografia da inscrição em baixo-relevo, entalhada no mármore da fachada do edifício. O registro fotográfico funciona como vestígio e, ao mesmo tempo, dobradiça conceitual da emblemática obra que fez o pavilhão receber, juntamente com Nam June Paik, o Leão de Ouro pela Melhor Participação Nacional.

Em *GERMANIA*, a destruição arquitetônica torna-se documento e metáfora para uma outra arqueologia. A escavação da história do passado do edifício, cuja última grande reforma geral havia sido realizada a mandado de Hitler em 1938 para refletir os ideais de beleza neoclássicos do *Terceiro Reich*. Haacke foi o primeiro artista a questionar a arquitetura do pavilhão, na sua totalidade, desde a reforma fascista<sup>3</sup>, ao intervir diretamente na estrutura do edifício e expor as fissuras da memória nacional, revelando camadas ideológicas e simbólicas ocultas sob o mármore neoclássico erguido durante o fascismo alemão. O que à

<sup>3</sup> Conta também a existência de uma intervenção em 1964, datada como a última reforma interna importante, a qual removeu ou alterou certos elementos de 1938, ou pelo menos reformulou o interior para atenuar o legado nazi.

primeira vista parece apenas ruína é, igualmente, um gesto arqueológico – o que se torna visível são os resquícios simbólicos do autoritarismo e as reverberações do legado nazista pela história e arquitetura alemã na atualidade. A grafia de Alemanha (em alemão, *Deutschland*) para sua forma italiana, *Germania*, substituindo a escrita original de 1909 como *Padiglione Bavarese* (Pavilhão Bávaro), sublinhava os ideais hitlerianos da reconfiguração monumental de Berlim como futura capital imperial (*Welthauptstadt*), sob nome *Germania*, a qual já estava sendo planejada em idos dos anos 1930. A reforma do pavilhão em Veneza serviu mais como projeção simbólica da Alemanha nazista para o exterior e menos como parte direta da construção da capital. Na porta de entrada do espaço, o que se via de forma imediata não era o piso destruído, mas um painel vermelho com uma fotografia ampliada de Hitler durante sua visita à Bienal em 1934, com uma legenda preta escrita *La Biennale di Venezia 1934*, situando o espectador na continuidade histórica do próprio lugar. Uma grande moeda de plástico de 1 marco alemão de 1990 foi instalada sobre o pórtico, no ponto onde antes se colocavam a águia e a suástica, conectando a memória do regime ao marco da reunificação alemã simbolizado pela data de 1990.

Nos arredores do exterior do museu, aprox. na altura do *Caminho da Coroação* nº. 30 (*Krönungsweg*), de onde se vê parte da arquitetura circular do espaço, o público que atravessava esta passagem na cidade podia ver um estandarte de *Wir (alle) sind das Volk* (2003/2017) instalado na parte externa do prédio. Nós (todos) somos o povo aparece escrito doze vezes, em preto e branco, em diversas fontes e idiomas – sentença fundamental proclamada durante os protestos que levaram à queda do Muro de Berlim em 1989. A frase era um lema central da oposição da Alemanha Oriental, usada particularmente durante os protestos de segunda-feira (*Montagsdemonstrationen*) na *Innenstadtring* de Leipzig e, posteriormente, em todas as cidades da RDA, quando multidões ocupavam as ruas exigindo liberdade e mudança política. Ao retomar o projeto para a *Documenta 14* (2017)<sup>4</sup>, um estandarte e 10.000 cartazes foram espalhados aleatoriamente por Atenas. Nas palavras de Sarah Alberti, historiadora alemã baseada em Leipzig, especialista em estudos centrados na relação entre Alemanha Oriental, unificação e memória cultural:

Hans Haacke retomou a palavra de ordem quando foi convidado, em 2003, a participar de um concurso para projetar o espaço ao redor da *Nikolaikirche* em Leipzig, ponto de partida das manifestações das segundas-feiras. Sua proposta, não realizada, previa projetar a frase 'Wir (alle) sind das Volk' ('Nós (todos) somos o povo') em luz azul, com aparência de escrita manual, sobre o patamar das escadas em frente à igreja. (Alberti, 2024, tradução nossa).

---

4 O artista participou de 5 edições da documenta de Kassel: 1972, 1982, 1987, 1997 e 2017.

A sala de entrada da mostra reuniu um conjunto de trabalhos do início de sua carreira. Quando Haacke tinha 23 anos e trabalhou na *documenta 2* em Kassel, realizou um conjunto de fotografias de visitantes, funcionários da limpeza, figuras da curadoria, fotógrafos de registro de obras, etc. em *Photographic Notes, documenta 2* (1959). Em 1981, o crítico e sociólogo Walter Grasskamp encontrou, enquanto estava pesquisando os arquivos da documenta, uma impressão sem etiqueta que se diferenciava das outras fotos da exposição. Publicou tal imagem na revista *Kunstforum* e deu ao artista uma cópia recém-impressa. Dias depois, Haacke revelou ser o criador da foto ao qual ele não havia concebido como obra há 22 anos. Apenas em 2001 o artista compilou uma seleção de 26 impressões de um conjunto de 300 registros.

Também, do período inicial, estavam presentes as pinturas abstratas *Untitled* (1960) e *Ce n'est pas la voie lactée (This Is Not the Milky Way)* (1960), influências de seu professor Fritz Winter em Kassel e do tachismo que viu em seu período parisiense. A intenção dos pontos azuis nas pinturas era a de que elas pudessem vibrar opticamente. A série *Mirror objects*, relevos com folhas de espelhos iniciados em 1961, estava representada pelas peças *B7-61* (1961) e *A7-61* (1961), que deslocam a atenção para a interação do espectador e o ambiente refletido. Ambas trazem como referência seu diálogo com o Grupo ZERO e o interesse na óptica.

Dentre as produções mais significativas do período, *Large Condensation Cube* (1963–67) exemplifica a virada dos objetos em direção a esculturas-processo que dependem de fatores ambientais, revelando que aquilo que parece estático está, na verdade, em permanente variação sob agentes externos. *Large Condensation Cube* consiste num cubo de acrílico transparente e selado, com uma pequena quantidade de água destilada, que altera conforme temperatura, luz e umidade do espaço expositivo. Nesse circuito fechado, a água evapora, condensa e escoa pelas paredes internas, fazendo do cubo um sistema termodinâmico responsável. Em vez de reforçar a autonomia geométrica típica do minimalismo – com sua ênfase na autorreferencialidade do objeto, na presença literal e na tautologia do meio – o cubo de Haacke inscreve a exterioridade no cerne de sua forma, convertendo o cubo branco de museu em um conjunto de variáveis que interferem na obra e contrapõem a neutralidade do contexto.

*Double Decker Rain* (1963) consiste em dois recipientes transparentes sobrepostos, dentro dos quais gotas de água caem em ciclos contínuos, simulando um pequeno sistema climático fechado. *Column with Two Immiscible Liquids* (1965) trata-se de um cilindro transparente contendo dois líquidos, um azulado e um transparente, que não se misturam. A tensão superficial e a diferença de densidade criam uma divisão visível e mutável conforme a movimentação do recipiente é realizada pelo público. Em *Large Water Level* (1964-1965), uma grande estrutura horizontal, também cilíndrica e transparente, é suspensa em

suas extremidades por fios e igualmente aberta ao manuseio. Parcialmente preenchida com água e aberta ao manuseio, nela é possível observarmos o nível e o movimento do líquido; uma metáfora visual do equilíbrio dinâmico, princípio central da *Teoria Geral dos Sistemas*. Em *Ice Stick* (1966), uma coluna vertical de gelo é mantida por um sistema de refrigeração que a conserva parcialmente congelada, permitindo que o material se derreta e se recongele de modo contínuo, evidenciando a instabilidade como elemento constitutivo da forma. *Floating Ice Ring* (1970) possui um ciclo termodinâmico semelhante, no qual um anel de gelo flutua sobre a água e sofre transformações graduais, num equilíbrio precário entre solidificação e dissolução.

Ainda nas relações físicas, a exploração da experiência da luz pode ser vista em *Les Couloirs de Marienbad* (*The corridors of Marienbad*) (1962), e igualmente o comportamento do ar como elemento escultórico em *White Wavings Line* (1967), *Sphere in Oblique Air Jet* (1964/2011), *Blue Sail* (1964-65) e registros de sua performance *Sky Line* (1967) realizada para a exposição *Kinetic Environment 1 and 2* no Central Park, Nova York (1967). Nesses trabalhos lufados, o artista investiga o movimento, a flutuação e a instabilidade como componentes formais, utilizando correntes de ar e materiais leves para revelar forças invisíveis que atuam sobre os corpos e o espaço. Destaque para sinuosidade e beleza hipnótica de *Blue Sail*, um fino tecido de *chiffon* azul suspenso que permanece em constante ondulação sob o efeito de um ventilador, enquanto em *Sphere in Oblique Air Jet* um balão de ar esférico é mantido no ar por uma máquina de fluxo de vento controlado – situações nas quais o equilíbrio depende de variáveis ambientais. Essas experiências com o ar e o movimento aproximam a prática de Haacke das pesquisas cinéticas e ecológicas dos anos 1960.

O fluxo de água foi explorado pelo artista também em *Water in Wind* (1968), que consiste em um sistema formado por bombas, bicos de pulverização, água e vento; criado originalmente para ser instalado em espaço aberto. A instalação produzia um jato de gotículas de água que, ao serem lançadas ao vento, formavam padrões aleatórios e, em certas circunstâncias, até mesmo arco-íris perceptíveis para os espectadores — a mostra exibiu seu registro fotográfico. Já *Circulation* (1969), instalado no piso, consiste em um circuito fechado formado por uma rede de mangueiras de plástico preenchidas com ar e água, que são continuamente bombeadas. Essa instalação se assemelha ao formato da água visto em *Cycle* (1969), uma fotografia de uma escultura realizada no terraço do ateliê do artista. Nessa obra, um tubo de plástico perfurado foi disposto ao redor das laterais da laje, permitindo que a água gotejasse, formando pequenos filetes que fluíam para o ponto mais baixo da superfície, de onde era bombeada de volta para o tubo.

Concebida inicialmente em 1965 e realizada em 1968 na praia de Coney Island, Nova York, a ação *Live Airborne System* (1969) consistia em jogar pedaços de pão no oceano para atrair gaivotas, cujas formações coletivas e voos eram incorporados

como elementos esculturais vivos e imprevisíveis. Nessa proposta, as gaivotas tornam-se *matéria* escultórica, – o voo e o comportamento dos animais, mediados pela intervenção do artista, tornam-se centrais e transformam o espectador em testemunha de um sistema biológico autônomo. Haacke apresenta o trabalho como uma fotografia, ao passo de que sua gênese pode ser vista no filme *Hans Haacke: Self-Portrait of a German Artist in New York* (1969), com duração aprox. de 28 minutos e televisionada pela emissora alemã WDR em 14 de novembro de 1969.

A partir de uma fase marcada por trabalhos com animais e ações efêmeras, que se estende do final dos anos 1960 ao início dos 1970, hoje restam apenas fotografias; as investigações passaram dos sistemas físicos para um aprofundamento nos sistemas biológicos. *Ten Turtles Set Free* (1970), consistia na compra de dez tartarugas e posteriormente sua liberação em *habitat* natural, questionando a autoridade humana sobre outras formas de vida e a dualidade entre liberdade *versus* controle institucional. *Ant Co-op* (1969), uma única fotografia em *close-up*, apresenta um fragmento de um formigueiro artificial, onde as formigas podem ser observadas interagindo e colaborando, evidenciando a complexidade dos microecossistemas sociais e biológicos. Já *Chickens Hatching* (1969), instalada para a exposição *New Alchemy: Elements, Systems and Forces*, na Art Gallery de Ontario, em Toronto, consistia na incubação de ovos de galinha em uma série de oito pequenas incubadoras, com formato minimalista, dentro do espaço expositivo. À medida que os pintinhos nasciam, eles eram transferidos para um viveiro aquecido, subdividido em compartimentos, de modo que cada grupo de nascimentos semanais ficasse separado, permitindo ao público observar diversas fases do ciclo de vida das aves em tempo real. De modo equivalente, vista como uma foto em *close-up* de uma ave em uma gaiola, *Norbert: All Systems Go* (1970-71) tratou-se de uma experiência fracassada de tentar que um pássaro mainá de nome Norbert repetisse *All systems go* para sua cancelada individual Museu Guggenheim.

A foto de *Bowery Seeds* (1970) registra um experimento simples e direto no terraço do estúdio de Hans Haacke, localizado na Bowery Street, Nova York onde o artista utilizou um punhado de terra, no qual semeou diversas espécies de sementes coletadas ao redor do edifício. *Directed Growth* (1970-72), reinstalado na Kunsthalle, consiste em um experimento onde mudas de feijão são plantadas em substrato de algodão ou terra, e orientadas para que o crescimento dos brotos ocorra por meio de fios de *nylon* esticados diagonalmente da parte central da sala até uma janela. Aqui, Haacke manipula certos parâmetros de crescimento vegetal (luz, umidade, temperatura), documentando em tempo real o desenvolvimento das plantas e questionando até onde processos naturais permanecem naturais sob intervenção humana. *Grass Grows* (1969), também remontado para a retrospectiva, deslocou o piso de madeira do espaço expositivo para o estatuto de substrato vivo ao criar um monte de terra em formato cônico coberto por sementes de grama, que germinam e crescem ao longo do tempo dentro do

museu. O desenvolvimento da obra depende de luz, irrigação, temperatura e manutenção institucional, tornando o tempo biológico e o trabalho de cuidado legíveis como parte integral da forma. Factualmente, essas produções não se fecham em um circuito autorreferente, pois seus estados alteram conforme clima, arquitetura, protocolos museológicos e circulação do público; suas contingências tornam-se componentes ativos da constituição da obra. Ao fazer isso, Haacke interroga a promessa modernista de autonomia e desafia a ideia minimalista de objeto autossuficiente ao redefinir os limites da escultura na incorporação de processos vivos, ciclos contínuos e sistemas autônomos.

Mais documentos, agora não apenas fotográficos, mas também discursivos, demonstram como os sistemas naturais e biológicos propostos pelo artista adquirem um claro caráter ecológico em *Monument to Beach Pollution* (1970). Para essa obra, Hans Haacke coletou e acumulou resíduos ao longo de aproximadamente 200 metros da praia de Carboneras, na Espanha, criando uma instalação temporária e registrando-a em uma fotografia; um verdadeiro monumento ao impacto ambiental (Museum Abteiberg, 2025).

Dois anos mais tarde, realiza *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Rhinewater Purification Plant) (1972)<sup>5</sup>, que aprofunda o tema da circulação e expande o conceito tratado em *Water in Wind*, elevando-o para uma escala ambiental e política. A instalação consistia em um sistema funcional de purificação de água, onde Haacke coletava a água poluída do rio Reno e a submetia a diversos processos químicos e filtrantes dentro do próprio museu. O trajeto incluía tanques para mistura de produtos químicos (água sanitária, hidróxido de sódio e sulfato), sedimentação de resíduos, filtragem em carvão ativado e cascalho, culminando em um aquário com peixes dourados nadando em água limpa e, de lá, através de uma mangueira no solo, a retornava ao lençol freático ou ao jardim do museu — tudo visível ao público, destacando fisicamente o ciclo da água e sua transformação. De acordo com a historiadora da arte Ursula Ströbele:

Na época, Krefeld era um centro industrial na margem esquerda do Reno e tinha a reputação de ser o maior “Poluidor do Reno”. Uma grande variedade de interesses de uso entrava em conflito: o Reno servia como uma importante rota de transporte em termos de infraestrutura, um reservatório de água potável e de resfriamento, uma área de lazer, uma reserva natural e um receptáculo para águas residuais. (Ströbele, 2024, p. 81, tradução nossa).

Em *Krefeld Sewage Triptych* (1972), presente na mostra de 72, ele também listou as empresas e as quantidades de substâncias despejadas no Reno e, igualmente, ilustrou esta poluição com uma fotografia em preto e branco com alta granulação

<sup>5</sup> A instalação foi executada como parte da primeira grande exposição individual do artista na Alemanha, intitulada *Hans Haacke. Demonstrationen der physikalischen Welt. Biologische und gesellschaftliche Systeme* e realizada no *Museum Haus Lange* em Krefeld.

onde se vê, quase como uma abstração, uma chaminé industrial ao fundo e, no primeiro plano, um bando de gaivotas em revoada que se reuniam no ponto de despejo de águas residuais para se alimentar dos peixes mortos. Nos painéis laterais do tríptico, Haacke organizou tabelas detalhando os volumes totais de esgoto lançados por diferentes fontes, a classificação dos principais poluidores industriais — especialmente a fábrica da Bayer em Krefeld-Uerdingen — e os valores das tarifas pagas por cada tipo de dejeto, evidenciando que grandes indústrias desfrutavam de grandes descontos, apesar de serem responsáveis pela maior parte da contaminação. O painel central, com a fotografia, tornava explicitamente visível o impacto ambiental desse cenário, enquanto os dados quantitativos e classificações elucidavam ao público a desigualdade entre responsabilidade ambiental e custo efetivo para os poluidores. Dessa forma, o tríptico combinava impacto visual e transparência de dados para mobilizar a opinião pública e denunciar a política de gestão dos resíduos na região.

Haacke sempre esteve interessado em pensar o espectador e convocá-lo a uma reflexão crítica no tecido social. A segunda grande sala da retrospectiva apresentava uma série extensa de sua produção, que convergia uma série extensa de questões conceituais, tal como a remontagem da instalação *Photoelectric Viewer-Controlled Coordinate System* (1968), onde, numa sala escura, as paredes são equipadas com lâmpadas distribuídas uniformemente, cada uma conectada a um sensor fotoelétrico sensível à luz. Quando o visitante entra e se move pelo espaço, sua presença é detectada pelos sensores, que ativam as lâmpadas correspondentes à posição física do espectador na sala. Assim, as luzes acendem e apagam conforme a movimentação, localizando o corpo do observador em tempo real. Para Jack Burnham, a obra não deve ser vista como objeto tradicional, mas como sistema real de processos interdependentes que evoluem autonomamente e produz um efeito de vigilância e rastreamento.

Um ano depois, em *News* (1969), Haacke transfere o dispositivo da informação jornalística em tempo real para o ambiente expositivo. Uma máquina de teletipo retransmitia boletins de uma agência de notícias ininterruptamente sobre papel durante o período de cartaz da exibição, tornando o fluxo midiático parte da experiência dos visitantes. No contexto da retrospectiva em Frankfurt, as notícias exibidas vinham do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Frankfurter Rundschau* e *Hessischer Rundfunk (Hessenschau)*. Em 1969, o trabalho usou relatos correntes e locais, ressignificando o espaço da arte como ambiente permeável pelos sistemas informacionais e de poder midiático. Também no mesmo ano, apresenta, juntamente com Linda Haacke, *Birth Certificate for Carl Samuel Selavy* (1969), o registro documental da certidão de nascimento de seu filho, Carl Samuel Selavy, nome que recebe como uma operação conceitual que homenageia Duchamp. Ao expor tal documento como obra, aponta para questões sobre identidade, autoria, legitimidade e estrutura formal dos sistemas estatais de registro civil.

Essas investigações sobre as dinâmicas naturais, institucionalização da informação, relações entre vida biológica e firmamento jurídico, bem como a convocação do espectador a presença rapidamente evoluíram para uma abordagem ainda mais incisiva dos sistemas sociais e políticos. Haacke passou a utilizar a arte como ferramenta de análise e denúncia: da especulação imobiliária à manipulação da opinião pública, do marketing corporativo ao papel cumplice das instituições culturais.

Factualmente, os destaques de sua produção nos anos de 1970 são encontrados em *MoMA Poll* (1970) e *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971), investigações amplamente conhecidas pelo grande público que se situam no que ele denominou *sistemas sociais*.

Grosso modo, *MoMA Poll*, exibido na mostra *Information* do *Museum of Modern Art* de Nova York, propunha, via sistema de enquete transparente, um dilema político: “O fato de o governador Rockefeller não ter criticado a política da Indochina do presidente Nixon seria uma razão para você não votar nele em novembro?”. Os visitantes depositavam seus votos de *sim* ou *não* em urnas acrílicas. Ao final, a obra expunha estatisticamente a insatisfação dos visitantes em urnas de acrílico transparentes, revelando as conexões entre museu, poder político e engajamento institucional: Rockefeller era membro do conselho do MoMA, e a intervenção tornou visíveis tensões ético-políticas subjacentes ao sistema das artes. A votação também se inclinava mais para o *sim* como resposta nos dias em que a entrada do museu era gratuita. Ao fim da enquete, 25.566 votantes marcaram *sim* (68.7%), enquanto 11.563 votaram *não* (31.3%). Participaram 37.129 (12.4%) de um total de 299.057 visitantes (Haacke, 2019, p. 103). Em 2024, ao lado das urnas históricas transparentes lacradas e com as cédulas presentes em seu interior, Haacke atualiza e reterritorializa a enquete com *Frankfurt Poll* (2024): um conjunto de perguntas relacionadas à demografia e à atitude política do público frequentador do museu. Seu resultado era continuamente exibido na parede durante a mostra.

*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971) expunha de modo minucioso a gentrificação nas estruturas de propriedade e transação da família Shapolsky, grande concentradora de imóveis em Nova York. A montagem conta com um conjunto extenso de fotografias de prédios, mapas, informações descritivas e tabelas detalhando aquisição, troca de hipotecas, valor dos lotes e relações *nebulosas* entre empresas familiares e empresas fantasma, evidenciando práticas fraudulentas e a lógica mercantil oposta às necessidades sociais. Houve forte controvérsia institucional: o museu Guggenheim, inicialmente programado para sediar uma exposição individual de sua autoria, cancelou a mostra. O diretor do Guggenheim, Thomas Messer, julgou o trabalho “incompatível com as funções de uma instituição artística” (MACBA, 2025), argumentando que o projeto violava a “neutralidade suprema da obra de



Figura 2. Hans Haacke: Retrospektive. Vista da instalação: Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971). Foto: acervo do autor

arte" (MACBA, 2025). Por essa razão, cancelou a exposição individual de Haacke poucas semanas antes da abertura – medida que gerou intenso debate sobre os limites e funções da arte, e resultou inclusive na demissão do curador Edward F. Fry, que defendia o trabalho. Muitos comentadores da controvérsia haviam especulado que o Conselho de Curadores do museu tinha conexões com o grupo imobiliário. Até hoje isso não foi comprovado, como informa Haacke em seu verbete sobre a pesquisa presente no catálogo da mostra (Haacke, 2024, p. 110).

Manet-PROJEKT '74 (1974), desenvolvido originalmente para a exposição comemorativa *Projekt '74* no Wallraf-Richartz-Museum, em Colônia, propunha exibir o quadro *Une botte d'asperges* (1880), de Édouard Manet, acompanhado de dez painéis detalhando a trajetória dos proprietários da pintura ao longo das décadas, os valores das transações e seus respectivos contextos socioeconômicos. Haacke demonstrou rigorosamente como a obra de Manet percorreu diferentes mãos ao longo de sua história, passando por famílias judias que a possuíram e que, durante o nazismo, sofreram espoliação de seu patrimônio. O quadro foi posteriormente adquirido pelo Wallraf-Richartz-Museum com apoio de grandes doadores corporativos e da elite financeira alemã, encerrando um trajeto que expõe de forma incisiva as engrenagens do poder institucional e da memória coletiva. O trabalho suscitou reações contrárias e foi rejeitado pela instituição, fundamentalmente porque os painéis de Haacke evidenciavam o papel central de

Hermann Josef Abs – figura estratégica no sistema bancário alemão e presidente do conselho curatorial do museu – trazendo à luz seu envolvimento direto em operações econômicas de apropriação e enriquecimento durante e após o regime nazista, particularmente na chamada *arianização* de bens judeus. A instalação foi assim exposta na Galerie Paul Maenz, em Colônia, junto a uma reprodução fotográfica da obra de Manet.

*Thank You, Paine Webber* (1979), *The Right to Life* (1979) e *Photo Opportunity (After the Storm / Walker Evans)* (1992) constituem denúncias diretas das operações corporativas norte-americanas. O primeiro, um díptico fotográfico, confronta a retórica de responsabilidade social da firma de corretagem e banco de investimento *Paine Webber* com a realidade histórica de precariedade; o segundo documenta a política de *proteção fetal* da companhia química e farmacêutica *American Cyanamid*— grande conglomerado americano que iniciou seus negócios como uma indústria de fertilizantes —, que forçava esterilizações ou rebaixamento laboral de mulheres, criminalizando seus corpos em prol do lucro. O terceiro, confronta a fotografia documental engajada de *Walker Evans* — símbolo da reportagem comprometida com a realidade — com uma imagem de imprensa do presidente *George H. W. Bush* posando diante de sua casa destruída em Maine, transformando tragédia em *oportunidade de mídia*. Juntas, as obras revelam como corporações, instituições e poder político mobilizam imagem e narrativa para mascarar exploração, desigualdade e hipocrisia, mantendo intacto seu status enquanto lucram com a precariedade alheia.

Já *Oil Painting: Homage to Marcel Broodthaers* (1982) foi criada para a *documenta 7*, em Kassel. A instalação consiste em um retrato pintado a óleo do então presidente dos Estados Unidos, *Ronald Reagan*, realizado pelo próprio *Haacke* e exibido em um formato de respeito oficial. Diante do retrato, *Haacke* posicionou uma grande fotografia da maior manifestação anti-nuclear em Bona desde a segunda guerra, indo assim contra as pressões do governo *Reagan* para o posicionamento de mísseis americanos na Alemanha Ocidental — um tema central na disputa política da época.

Dois dias após o comício em Bona, uma marcha anti nuclear recorde, com presença de mais de 500.000 pessoas, percorreu as ruas de Nova York até o Central Park. Como resultado da diminuição das tensões entre a União Soviética e os Estados Unidos, um tratado foi assinado em 1987 eliminando todos os mísseis nucleares de alcance intermediário que as duas potências haviam estacionado em solo europeu. (*Haacke, 2024, p. 164, tradução nossa*).

Neste contexto de mobilização coletiva e negociação geopolítica, *Haacke* escolhe homenagear *Marcel Broodthaers*, artista belga conhecido por seu discurso crítico e uso irônico de convenções artísticas e museológicas, reforçando assim o caráter reflexivo e autocritico de sua própria prática — uma estratégia que conecta resistência política a questionamento institucional.



Figura 3. Hans Haacke: Retrospektive. Vista das instalações: *Der Pralinenmeister* (1981) e *Nothing to Declare* (1992). Foto: acervo do autor.

*Der Pralinenmeister* (1981) e *Greetings from Aachen* (1981) dirigem crítica contundente ao empresário alemão Peter Ludwig, colecionador, mecenas e fundador do museu de mesmo nome em Colônia, que utilizava benefícios fiscais para concentrar patrimônio artístico e exercer influência institucional. O primeiro trabalho confronta retratos oficiais de Ludwig com imagens de operárias anônimas de sua fábrica de chocolate e embalagens de chocolates de diferentes marcas e linhas, denunciando como ganhos financeiros e isenções são convertidos em poder cultural, além de textos que detalham estratégias de isenção fiscal e ganhos financeiros do conglomerado familiar Monheim/Ludwig. O segundo, satírico, tratou-se do envio de cartões-postais na inauguração do *Ludwig Forum*, questionando o controle de espaços públicos por interesses privados. Rejeitada pela exposição oficial *Westkunst*, *Der Pralinenmeister* foi apresentada na Galerie Paul Maenz, espaço que havia recebido a também rejeitada instalação *Manet-PROJEKT '74*, com o detalhe de que Haacke havia explicitamente proibido sua venda a Ludwig, mesmo diante do interesse do empresário, pois temia que a compra gerasse o apagamento da obra. Ambos os trabalhos expõem como grandes patronos se apropriam do patrimônio público enquanto apagam a força de trabalho e a agência coletiva, transformando instituições em instrumentos de poder e legitimação privada com seus desdobramentos ao campo da arte.

De modo igualmente crítico, *Taking Stock (unfinished)* (1983-84) uma pintura a

óleo criada pelo artista, retrata a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher em pose oficial, inserida em uma moldura ornamentada, típica de retratos oficiais. No fundo da cena, uma estante exibe dois pratos de porcelana quebrados, cada qual com o rosto e as iniciais dos irmãos Maurice e Charles Saatchi, responsáveis pela agência de publicidade *Saatchi & Saatchi* — a maior do mundo naquele período e responsável pelas campanhas eleitorais vitoriosas de Thatcher em 1979, 1983 e 1987. A obra questiona como campanhas eleitorais vitoriosas são construídas não por debate público, mas por estratégias de *marketing* corporativo, revelando a cumplicidade entre política e indústria publicitária durante o governo Thatcher. Igualmente, Charles Saatchi desempenhou papel crucial na transformação do mercado de arte contemporânea britânico e global a partir dos anos 1990. Assim, a obra antecipa essa crítica ao expor como *Saatchi & Saatchi* transformou eleições em campanhas publicitárias, aplicando a mesma lógica de mercado tanto à política quanto à arte — ambos tratados como produtos vendáveis através de choque, polêmica e visibilidade midiática.

*Buhrlesque* (1985) é uma obra que faz referência direta ao controverso empresário suíço e colecionador de arte Emil Georg Bührle. A instalação utiliza materiais como sapatos, caixas, velas, tecido e fotografia, compondo uma cena fúnebre carregada de referências ao lucro com a indústria bélica, ao colecionismo de obras de arte e à história de espólio e tráfico de bens culturais durante o nazismo. Em diálogo crítico, *Standortkultur (Corporate Culture)* (1997) foi desenvolvido no contexto da *Documenta X*, em Kassel. A obra consistiu principalmente em uma série de cartazes espalhados pela cidade, apresentando seis frases de executivos de grandes corporações e duas do *Metropolitan Museum*. Entre as declarações, estavam slogans e discursos institucionais típicos sobre *cultura empresarial*, integração, diversidade e responsabilidade social, como a afirmação de Peter Littmann, presidente da Hugo Boss: “Não somos mecenas. Queremos obter algo pelo dinheiro que gastamos. E estamos obtendo.”. Ou ainda, uma sentença de Hans J. Baumgart, o Chefe do Secretariado Principal e da Coleção de Arte da Daimler-Benz: “O patrocínio é estrategicamente usado para construir nossa imagem e simpatia pública.”. Ao desmontar a ilusão do patrocínio desinteressado, o que se apresenta é o fato de que grandes corporações não são mecenas altruístas, mas estratégistas de *marketing* que trocam capital financeiro por capital simbólico — reputação, prestígio e influência cultural. Em suma, essas três obras anteriormente comentadas, bem como outras da carreira do artista, revelam que o patrocínio corporativo não é filantropia pura, mas um investimento estratégico em reputação pública, transformando cultura e arte em ferramenta de relações públicas e legitimação corporativa.

*Broken R.M. ...* (1986) e *Nothing to Declare* (1992) homenageiam Marcel Duchamp ao reinterpretar seus famosos ready-mades *Porte-bouteilles* (1914) e *En prévision du bras cassé* (1915). A primeira peça consiste em uma pá de neve

dourada quebrada, com a parte do cabo pendurado e sua estrutura inferior posta no chão; ao lado de uma placa azul esmaltada em que se lê: ART & ARGENT - A TOUS LES ETAGES (ARTE & DINHEIRO - EM TODOS OS NÍVEIS). Já em *Nothing to Declare*, sete molduras vazias ficam suspensas ao teto por um cabo enquanto o secador de garrafas similar ao usado por Duchamp em sua peça encontra-se deitado no piso da galeria.

Dois projetos não executados estavam em exposição. O primeiro deles, *Memorial to the Victims of National Socialism at the Military Target Practice Range "Feliferhof" in Graz* (1996) trata-se de uma proposta para um memoriale homenagem às vítimas do nazismo no campo de treinamento militar Feliferhof, próximo a Graz, na Áustria. O projeto consistia em cavar um fosso de três metros de profundidade no local, evocando simbolicamente uma ferida aberta na paisagem, como memória materializada do trauma e da violência perpetrada naquela área pelo regime nacional-socialista. Apesar da força conceitual da proposta – refletindo sobre ausência, vazio e impossibilidade de reparar plenamente a perda das vítimas –, o trabalho não foi selecionado no concurso público. O segundo, *Calligraphie* (1989/2011) foi concebido como uma intervenção pública para o pátio de honra do Palais Bourbon, sede da Assembleia Nacional Francesa, abordando temas de convivência, pertencimento e memória coletiva a partir do lema da República inscrito em árabe. Nas palavras do artista:

Os membros do Parlamento francês deveriam contribuir com uma pedra de seu respectivo distrito eleitoral. As pedras seriam encaixadas e polidas para formar um cone perfeito no centro da parte superior do pátio. Em sua superfície, estaria uma inscrição em caligrafia dourada, em árabe, com o lema da República Francesa: "Liberdade, Igualdade, Fraternidade." (Haacke, 2024, p. 196).

A água circulando desde o topo até irrigar uma área cultivável – representando o mapa da França – sugeria uma metáfora de renovação, diversidade e pertencimento. Assim como em sua obra *DER BEVÖLKERUNG*, que viria a ser produzida anos depois, a obra enfatiza processos e símbolos de participação e identidade plural, conectando espaço público, memória e colaboração cidadã.

Ao fim, uma extensa área apresenta os registros e desdobramentos da instalação *DER BEVÖLKERUNG* (2000), que encerra o percurso expositivo na retrospectiva, e que se encontra funcionando até a atualidade. Situada em um átrio do Reichstag, o artista ressignifica a frase *DEM DEUTSCHEN VOLKE* (AO POVO ALEMÃO), escrita assim mesmo em maiúsculas, inscrita na fachada externa do lado oeste do prédio do parlamento desde 1916, ao replicar sua tipografia e propor a instauração, no átrio do prédio, da sentença *DER BEVÖLKERUNG* (PARA A POPULAÇÃO). O texto do artista propõe uma reflexão crítica sobre pertencimento, identidade, democracia e história institucional do país e dialoga com *Nós (todos) somos o povo*. Em um fragmento discursivo do projeto, Haacke pontua:

Membros do Bundestag são convidados a trazer aproximadamente cinquenta quilos de terra de seus distritos eleitorais para este pátio. As terras vêm de 669 diferentes regiões da República Federal (correspondendo ao número atual de deputados) e são depositadas em um canal/tanque de madeira ao redor das letras de neon. Sementes e raízes, provenientes de suas respectivas regiões, permanecem no solo e germinam espontaneamente, juntamente com sementes levadas pelo vento de Berlim. O crescimento das plantas é livre, sem manejo. Quando um parlamentar deixa o cargo, parte proporcional da terra que trouxe é retirada. Da mesma maneira, novos deputados são convidados a contribuir, renovando o ciclo de vegetação. (Haacke, 2024, p. 220, tradução nossa).

O desenvolvimento da vegetação e a dinâmica de renovação da terra acompanham o fluxo dos mandatos parlamentares no Reichstag, promovendo um ciclo contínuo de transformação no próprio espaço da instalação. Esse mecanismo é documentado e tornado público por meio de painéis informativos espalhados pelo prédio, onde estão listados os nomes, partidos e regiões dos deputados, junto de explicações sobre o funcionamento da obra e datas das contribuições de terra. A cada legislatura, esses registros são atualizados, reafirmando o caráter participativo e democrático do projeto. Além disso, na instalação, monitores exibiam discussões e avaliações sobre a obra na ordem parlamentar, enquanto Haacke testemunhava da plateia a recepção institucional de seu trabalho. Uma projeção em *time lapse* reuniu fotografias do pátio desde o início da instalação até o presente, apresentando visualmente as mudanças ocorridas ao longo dos anos. Complementam esse aparato um cartaz nominal dos parlamentares participantes e um conjunto detalhado de fotografias da vegetação, incluindo estudos dos microrganismos que habitam o solo – elementos que evidenciam a preocupação com a transparência, a colaboração e o vínculo vivo entre política, arte e natureza.

Em síntese geral, a amplitude da mostra permite captar a diversidade de estratégias de Haacke – de materialidades minimalistas a instalações de grande escala. No entanto, embora abrangente, toda retrospectiva desse porte enfrenta a tensão entre diversidade e especificidade. Trabalhos como *On Social Grease* (1975), *MetroMobiltan* (1985) e *A Breed Apart* (1978), presentes na mostra do New Museum (2019), ficaram ausentes. Essa seletividade é inevitável: a extensão de uma retrospectiva, embora ampla, impõe limites curoriais que necessariamente deixam lacunas. O alcance geográfico da mostra – passando por Frankfurt e Viena – também significou recortes distintos: certas obras ganharam protagonismo em uma cidade enquanto outras foram priorizadas na itinerância, evidenciando como o experimentalismo e a crítica específica de cada peça podem se diluir ou se destacar conforme o contexto expositivo.

Haacke situa-se no cruzamento entre arte e sistema, argumentando que arte não é apenas objeto de contemplação, mas um sistema de relações. Em

tempos de crise ecológica, corporativa e institucional, seu trabalho se apresenta como diagnóstico e provocação, antecedendo debates sobre participação, interatividade, ecologia e crítica à infraestrutura museal. O fato de reunir obras sobre água, poluição, sistemas vivos, corpo social e campo político o torna precursor de várias abordagens contemporâneas. Esse vínculo com a crítica institucional exige do visitante engajamento visual e conceitual – razão pela qual a mostra adquire densidade.

A retrospectiva requer atenção do público e, por sua densidade, não é tão acessível a todos. A dependência de textos e contextos curatoriais integra a experiência – para espectadores não familiarizados com arte conceitual ou crítica institucional – e demanda esforço de pré-leitura ou mediação para entrar na lógica das produções. Tal dinâmica fortalece o debate curatorial sobre os limites e possibilidades de representar um artista cuja potência reside justamente em desestabilizar normas institucionais. A montagem implica um pacto com a institucionalidade – algo que o próprio Haacke critica. Em parte, o esforço curatorial decorre da necessidade de não se tornar, ironicamente, parte do sistema questionado pelo artista; trata-se antes de situar o esforço ético, político e estético do seu trabalho.

É fundamental reconhecer que Haacke opera uma leitura de conjunto, produzindo não apenas imagens e objetos, mas também relações entre espectador, sistema e tempo-realidade. Essas questões permanecem urgentes na atualidade. Seus *real-time systems* abrangem domínios físicos, biológicos e sociais, promovendo investigações que vão de processos termodinâmicos e ambientais a estruturas sociopolíticas e institucionais. A articulação desses sistemas – sem hierarquia entre matéria, vida e sociedade – atualiza o papel da arte como pensamento em ação, reafirmando o potencial crítico da obra frente aos desafios contemporâneos.

A curadoria articula o tempo histórico com o presente, tornando visível como o trabalho de Haacke atravessa décadas sem perder pulso crítico. Assim, a exposição da *Kunsthalle Schirn* se propôs não como registro passivo, mas como componente ativo de pesquisa e espaço reflexivo – um laboratório para pensar o papel do museu, do espectador e do artista diante das complexidades democráticas, culturais e políticas do nosso tempo.

A retrospectiva ofereceu mais que um panorama; funcionou como questionamento em aberto: sobre o que a arte faz, para quem, em que sistema e com qual efeito. Essa exposição não se ancora apenas na beleza ou no *fascínio visual*, mas aposta no desconforto, na reflexão e na consciência crítica. Em se tratando de arte contemporânea, reafirma que o trabalho de Haacke permanece fundamental, tanto historicamente, quanto como matriz para repensar o papel da arte na atualidade. Ao mesmo tempo, desafia o museu enquanto instituição e convoca o público para uma atitude crítica ativa. Uma mostra que se destaca como componente de pesquisa e reflexão.

## Referências

ALBERTI, Sarah. Ein Mercedes-Stern im Todesstreifen: Haackes Beitrag zur Wende-Kunst. **Schirn Kunsthalle Frankfurt**, 12 nov. 2024. Disponível em: <https://www.schirn.de/schirnmag/die-freiheit-aus-der-portokasse-2/>. Acesso em: 14 nov. 2025.

BERTALANFFY, Ludwig von. **General System Theory**: Foundations, Development, Applications. Nova York: George Braziller, 1968.

GIONI, Massimiliano; CARRION-MURAYARI, Gary (Orgs.). **Hans Haacke**: All Connected. Nova York: New Museum; Phaidon, 2019.

HAACKE, Hans. Calligraphie, 1989. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, p. 196.

HAACKE, Hans. Der Bevölkerung (to the population), 2000. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

HAACKE, Hans. MoMA Poll, 1970. *In*: GIONI, Massimiliano; CARRION-MURAYARI, Gary (Orgs.). **Hans Haacke**: All Connected. Nova York: New Museum; Phaidon, 2019.

HAACKE, Hans. Oil Painting: Homage to Marcel Broodthaers, 1982. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

HAACKE, Hans. Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971. *In*: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024.

MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. **Shapolsky et al.** Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists-a-z/haacke-hans/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-real-time-social-system-may-1-1971>. Acesso em: 13 nov. 2025.

MUSEUM ABTEIBERG. **Hans Haacke**: Art Nature Politics. Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2025. Disponível em: <https://museum-abteiberg.de/>. Acesso em: 01 nov. 2025.

PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, pp. 21-32.

PFEIFFER, Ingrid. Real-Time, Natural, and Other Systems: On Hans Haacke's Early Work. In: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle Frankfurt; München: Hirmer, 2024, pp. 21-32.

STRÖBELE, Ursula. Water as a Sculptural and Political Material: Hans Haacke in Krefeld. In: PFEIFFER, Ingrid; ZIAJA, Luisa (Orgs.). **Hans Haacke**: Retrospektive. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt; Viena: Belvedere 21; Hirmer Publishers: Munique, 2024.

### **André Arçari**

Possui graduação em Artes Visuais - Licenciatura (2014) e mestrado em Artes (2018), ambos pela Universidade Federal do Espírito Santo. É doutorando em Artes Visuais (2020) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>