

CIDADE SEM NOME
revista eletrônica
artigo publicado em fevereiro/2006

HANS HAACKE O DESCONSTRUTOR DE SITUAÇÕES

Ismar Túlio Curi

Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp desde 2004

Resumo: o texto reúne as idéias de artistas e críticos que debatem a obra do artista Hans Haacke e seus conteúdos políticos, particularmente serão expostas as visões de dois autores: Douglas Crimp e Rosalind Deutch, que analisam dois trabalhos escolhidos aqui no sentido de exemplificar como uma obra de arte pode ser política sem se confundir com ela, a idéia de um partido estético que envolve todos os estratos da vida representa a chave para a compreensão da obra desse artista, e seu apurado senso crítico faz dele um dos autores mais importantes da atualidade, e que por isso pode ser considerado um exemplo para as novas gerações de artistas que pretendem reagir ao establishment contemporâneo.

O artista teuto-americano **Hans Haacke** obteve grande destaque internacional na ocasião em que um grande museu de Nova York recusou-se a exibir uma de suas instalações com o argumento de que o tema abordado pela obra feriria a honra dos maiores patronos daquela instituição.

A atenção da crítica sobre seus trabalhos no entanto já ocorria desde o início de sua carreira junto aos artistas mais conhecidos do minimalismo, e pela criação de trabalhos ambientais chamados de *earth-works*. Sua abordagem do espaço das galerias e dos museus, a partir de um aguçado senso crítico vem dividindo opiniões e marcando as posições do artista dentro de um panorama de aparente neutralidade em que vive o mundo das artes.

Seu processo de elaboração cria situações que denotam a apurada percepção da condição contemporânea, o que no caso específico das artes visuais vai referir-se a uma série de relações com os outros estratos da vida social. Assim, Haacke não compreende os problemas da estética como um fenômeno alheio a outras especulações que em geral são consideradas de ordem secundária.

A criação de uma obra de arte, nesses termos, passaria pelo entendimento de toda uma rede de relações que a criação artística estabelece com o mundo, e, esse tipo de compreensão torna-se parte essencial de um problema estético a ser resolvido. História, economia, política

e problemas sociais, ligar-se-iam intrinsecamente às questões espaciais na elaboração de uma tal obra de arte.

Essa noção de uma obra completamente envolvida pelos problemas públicos implica uma nova situação para o trabalho de arte, na medida em que, as artes de forma genérica sempre estiveram destacadas do mundo das coisas comuns, como uma condição *sine qua non* para sua compreensão. Então, como poderia essa nova espécie de arte, dissolvida no mundo das coisas, ser ainda compreendida como produção artística?

Para o aprofundamento dessa questão, é necessário retroceder a Marcel Duchamp, que introduziu no universo da arte os objetos mundanos, promovendo uma quebra radical em relação àquela percepção sacralizada que o público até então tinha das obras exibidas em galerias e museus. Mas se parte do problema foi resolvido com Duchamp, ainda restava dessacralizar o próprio espaço de exibição em termos da representação de algo tão puro quanto os objetos que ali eram exibidos.

Esse princípio de realimentação entre objeto e espaço foi notado por Brian O'Doherty em seu texto sobre o Cubo Branco, e pode explicar em certo aspecto o poder do próprio *ready-made*, que é ressacralizado somente quando conduzido para o altar da arte, ou seja, os museus e galerias¹.

Foi particularmente após os anos sessenta, que manifestações de toda a ordem em relação a esses espaços institucionalizados acabaram por romper essa significação de pureza dos locais de exibição. Entre os inúmeros autores que tratam do tema, destaca-se o artista e teórico Daniel Buren, que pauta seus trabalhos a partir da relação entre esses espaços e o ambiente social que o cerca. Ele escreve em seu texto *'Um Pedaco de Pão'*, sobre a situação de uma obra de arte e a correlação com o espaço de exibição

"...Um museu ou galeria vazia nada significa, por extensão, isso pode a qualquer tempo ser transformado em um ginásio ou padaria, sem que alguma mudança lá tome lugar... O deslocamento ou a exibição de uma obra de arte para uma padaria, não acarretará de nenhuma maneira alguma mudança na citada padaria, a qual tampouco transformará em obra de arte um pedaco de pão".

O deslocamento ou a exibição de um pedaco de pão até um museu, não acarretará de nenhuma maneira qualquer transformação na função do citado museu, mas em última instância, poderá ocorrer a transformação do pedaco de pão numa obra de arte, ao menos durante sua exibição.

Agora, vamos exibir o pedaco de pão numa padaria e será muito difícil, se não impossível, distinguí-lo de outros pedaços de pão. Então, por sua vez, vamos exibir uma obra de arte – de qualquer tipo – num museu: podemos nós distinguí-la de outras obras de arte?...".²

¹ O'DOHERTY, Brian, *No Interior do Cubo Branco*, São Paulo Ed. Martins Fontes, 2002, 1ª Edição.

² Buren, Daniel, "Function of Architecture", *Thinking about Exhibitions*, New York, Editado por: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy, 1996, pp 314.

A ironia de Buren demonstra o nível de entendimento crítico sobre a questão dos espaços de exibição dos museus como instituições auráticas, e que tal qualidade só pode ser provida a partir de forças exteriores, que assim são postas em referência meramente uma situação construída, – então essas instituições são exatamente como qualquer padaria que deve conter pães em seu espaço, e podem auferir para si esse nome, qual seja, uma padaria ou um museu.

A partir dessas assertivas fica claro dentro do cenário da arte contemporânea a capacidade de compreensão do público das situações mais adversas criadas pelos produtores culturais atuais. Assim, dentro dessa nova pragmática da obra de arte de estabelecer relações com os outros extratos da cultura, particularmente em relação à política, que Ivan Karp afirma:

...”A idéia de que a arte não tem sido política, tem emergido só recentemente. Arte tem sempre sido política e sempre será. É apenas uma fantasia modernista ocidental, que só recentemente seja assim. Mas foi em 1983, ao menos, que Hans Haacke lançou um clarim chamando os artistas em seu artigo ‘Museus Administradores de Consciência’:

...Cada museu é necessariamente uma instituição política... Mesmo se imaginado que eles possam não concordar com o sistema de crenças dominantes em seu tempo, suas opções não os subscrevem, e, aliás, para promover uma consciência alternativa eles são limitados... Mas numa sociedade não ditatorial, o mais importante para a produção da consciência é que não venham a estar todas numa só direção...”

Essa sofisticação requer a promoção de uma particular interpretação da palavra ...questionar interpretações, oferecer outras versões. ...a necessidade de dispensar enormes somas em relações públicas e propaganda governamental indica que as coisas não estão congeladas. Não é fácil para os museus preservar ou manter uma grande margem de manobra ou integridade intelectual...”³

A sutileza de atuação dos museus como instituições do sistema, deve permitir todo tipo de manifestação, o que inclui uma oposição ideológica consentida dentro de certos limites. Nesse aspecto destaca-se a obra de Hans Haacke, e sua ação revolucionária, elas implicam os espaços institucionais a partir de todas suas contingências, revelando como eles constroem aquilo que parecem meramente representar⁴.

Sua instalação ‘*Broadness and Diversity of the Ludwig Brigade*’, em Berlim no ano de 1984, foi nesse aspecto o palco de um confronto com a noção que pretendia expor as produções artísticas das duas Alemanhas que estariam unidas por uma espécie de neoexpressionismo vigente a leste e a oeste.

O artista foca sua instalação sobre a figura chave do homem de negócios e colecionador de arte Peter Ludwig, conhecido como harmonizador de uma nação dividida. A partir de seu duplo empreendimento, o negociante atuava nas duas Alemanhas, e conjugava seus interesses com a pintura dos artistas dos dois países.

³ Karp, Ivan e Wilson Fred, “Constructing The Spectacle of Culture in Museums”, Thinking about Exhibitions, New York, Editado por: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy, 1996, pp 260,261.

⁴ DEUTSCHE, Rosalyn, “Representing Berlin”, Evictions, MIT Press, Cambridge, 1998, pg. 116.

A instalação começa dividindo a galeria por uma barreira que replica o muro de Berlim. De um dos lados ele cria uma pintura a óleo sobre tela parodiando o estilo do realismo socialista, tendo como motivo central a figura de um Ludwig camuflado num ultrapassado produtor de chocolates, flanqueado por duas mulheres carregando cartazes de protesto contra uma opressiva política trabalhista, o desemprego e a automação das fábricas de chocolate da marca *Trumpf*.



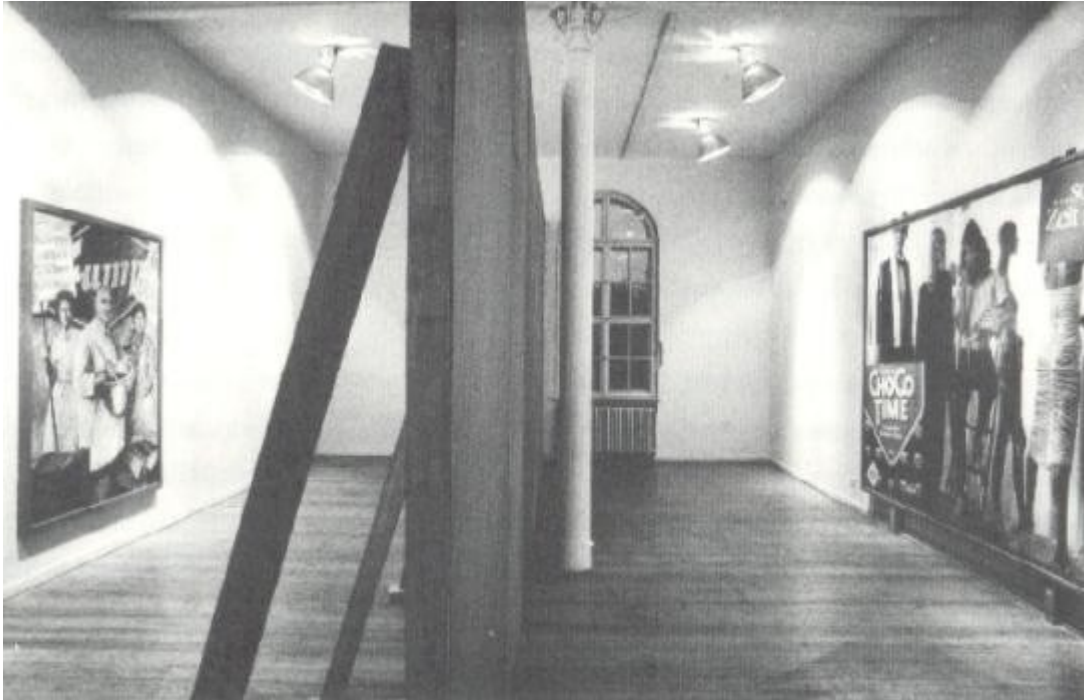
Hans Haacke – Vizinhança e Diversidade da Brigada Ludwig, vista da instalação na Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1984 - (Foto cortesia Hans Haacke)

Na verdade, um dos negócios do benevolente colecionador de arte, era sua empresa de chocolates Leonard Monhein Corporation. O que Haacke expõe aqui é sua estratégia de conquista de mercados a partir de uma imagem de patrono das artes e da cultura, que intenta conciliar na Alemanha dividida de então.

O Ludwig amigável da pintura é a própria aparência de sua presença na Alemanha Oriental, onde uma fundação, a Ludwig Institute for Art, patrocina em conjunto com a Agência Estatal de Artes da República Democrática da Alemanha, uma grande exposição da nova pintura alemã oriental agora sob influência do neo-expressionismo, estimulado por Ludwig.

Haacke usa aqui a mímica da indústria, tomando da palavra triunfo que é a marca da empresa, e simulando com ela um slogan socialista. Num dos cartazes carregado pelas mulheres a inscrição: 'o inimigo de classe', sobre a logomarca, em forma de diamante, e em cores vivas, branco e vermelho, vem posicionado em primeiro plano um Ludwig sorridente, mascarado como amigo, e não inimigo do povo.

Ao jogar com as múltiplas conotações da palavra triunfo, tanto dentro da pintura, quanto em toda a instalação, o artista torna claro o interesse do capital nos negócios de Ludwig entre as Alemanhas.



Hans Haacke – Vizinhança e Diversidade da Brigada Ludwig, painel, 1984 - (Foto cortesia Hans Haacke)

Do outro lado da barreira que divide a galeria o espectador vislumbra o painel fotográfico, e se confronta com outro tipo de controle sobre a arte, dessa vez não pela cartilha do realismo socialista, mas um controle corporativo da cultura, mais publicitário, mais brilhante, mais rico, mas ainda sempre através do mesmo Ludwig e sua empresa de chocolates.

Voltando à pintura, deve-se destacar que Haacke toma a imagem do empresário a partir do retrato feito pelo artista alemão oriental Bernhard Heising, um importante representante dessa nova expressão na arte alemã do leste. Mais ousado em termos de massas de tinta, Bernhard cria uma pintura mais tátil, mais expressiva, e, portanto mais liberada do que aquela do decadente estilo do realismo socialista.

O revival neo-expressionista também ocorre na Alemanha Ocidental, celebrado a partir do individualismo reinante no ocidente, este difere da manifestação oriental, feita a partir de uma reforma sempre obediente aos princípios estéticos do estado, que agora funcionava numa espécie de *'joint venture'* cultural com o grande colecionador Ludwig, e seu objetivo unificador das Alemanhas a partir da Arte. É a pressuposição de Ludwig de que a arte possuía a autoridade para falar em nome de imutáveis verdades universais e por isso transcenderiam as condições históricas de sua própria produção, que é a situação a ser desmontada por Haacke em sua instalação.

Com o retorno da pintura neo-expressionista fica evidenciado o destaque dos problemas estéticos de outros aspectos das relações sociais, e é por esse princípio que Ludwig

transpôs seus interesses financeiros por meios culturais, colocando esse estilo como fator da unificação, tal como uma operação espiritual independente de qualquer ação social.

Em termos espaciais a instalação desenha de forma literal a visão estética pela qual clama Ludwig uma unidade alemã. Mas ao deslocar-se o espectador ante a barreira tosca criada pelo painel de madeira em meio a galeria que ele percebe que Haacke aponta um limite, – a impossível transcendência da arte ante suas contingências ⁵.

Particularmente uma obra como essa envolve uma diversidade de estratos que vão incluir questões espaciais específicas do lugar e da época histórica em que o trabalho foi efetuado, chegando, até como visto, ao relacionamento de nomes de pessoas e instituições, o que é um procedimento corrente nos trabalhos de Hans Haacke. Esse tipo de procedimento afeta o público fruidor de sua obra remetendo-o à uma situação característica, que lhe é própria, e da qual é impossível se esquivar.

Em termos das questões estéticas da arte contemporânea, e especificamente do desenvolvimento da obra do artista Hans Haacke, essa dedicação especial à pintura a óleo como técnica deve-se exclusivamente à efetivação de um conceito dentro de um trabalho complexo que abrange a tomada de consciência do espaço social da arte, e ainda uma tomada de posição quanto aos problemas estilísticos que o neo-expressionismo demandou à sua época.

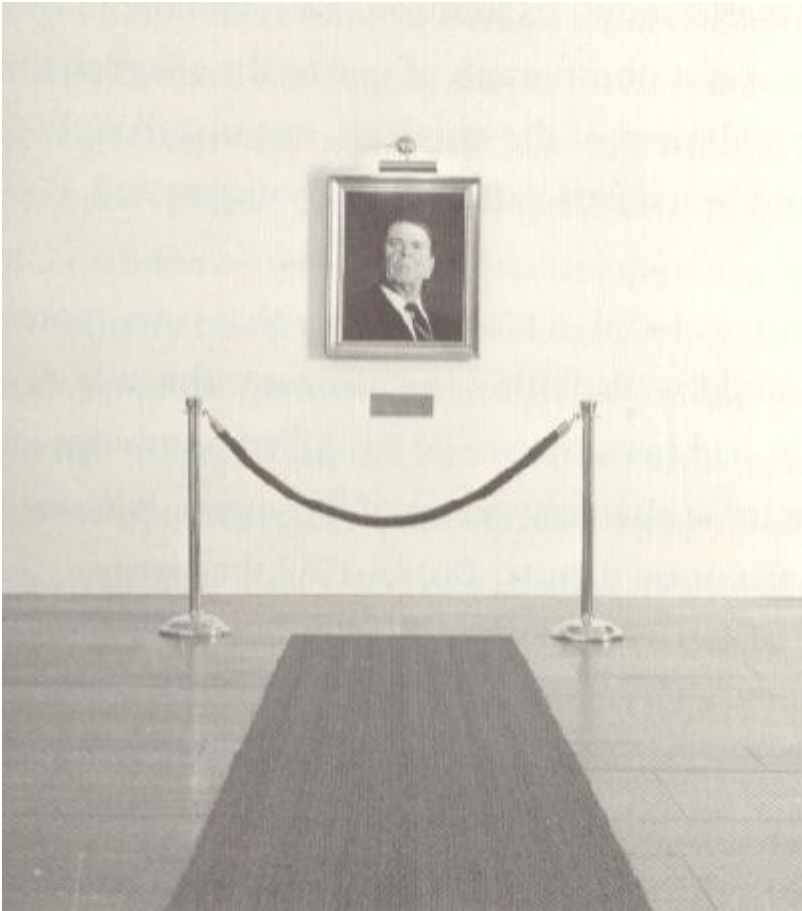


Hans Haacke – Oelgemaelde, Homenagem a Marcel Broodthaers, vista da instalação com painel fotográfico - (Foto cortesia Hans Haacke)

Essa efetividade conceitual em sua produção com pinturas remete a outro trabalho dos anos oitenta do século XX, e no qual o artista volta a pintar, para criar sua instalação na *Documenta VII*, realizada em 1982, com a obra intitulada *Oelgemaelde, Homenagem à*

⁵ Ibidem, pp 141 à 150

Marcel Broodthaers', onde cria uma pintura a óleo de forma meticulosa, e tal como num retrato oficial, apresenta o presidente americano Ronald Reagan.



Hans Haacke – Vizinha e Diversidade da Brigada Ludwig, pintura a óleo, 1984 - (Foto cortesia Hans Haacke)

De forma solene e irônica, o quadro tem moldura dourada e está protegido por uma corda de veludo, que o mantém a uma distância segura dos admiradores, um tapete vermelho separa esta da outra peça da instalação, um mural fotográfico retratando uma manifestação ocorrida uma semana antes da abertura da *Documenta VII*, a imagem trás o que seria a maior demonstração popular de protesto do pós-guerra na Alemanha, justamente na chegada do próprio presidente Reagan, que viria tratar da instalação dos mísseis nucleares *Pershing II* em solo alemão.



Hans Haacke – Oelgemaelde, Homenagem a Marcel Broodthaers, vista da instalação com pintura a óleo e tapete, Documenta VII, Kassel, 1982 - (Foto cortesia Hans Haacke)

Nenhuma surpresa sobre a temática da instalação, já que partira de um artista como Haacke, nem seria tão incômodo assim esse conteúdo no democrático espaço da Documenta não fosse o recorte curatorial dado pelo diretor da mostra, Rudi Fuchs que pretendia reafirmar a autonomia da arte contra as realidades que a extrapolam.

Com um tal grau de especificidade, afirma Douglas Crimp ⁶, o trabalho de Haacke, foi capaz de fazer o que uma vasta maioria de pinturas e esculturas contidas na mostra não puderam, não apenas pela atenção apurada do artista quanto à situação sócio-espacial corrente, mas pela proposição estética que tratava da relação entre a fotografia e a hegemonia das belas artes, como a pintura a óleo, que através do revival expressionista voltava à tona nos anos oitenta do século passado.

O mural é a imagem de um enorme fotograma sem recorte, o que revela a fotografia como objeto técnico, uma disposição que contrasta com o tratamento dado à pintura, e orienta a relação de importância que cada mídia tem com a realidade circundante. O destaque ao poder da fotografia de refletir uma situação imediata e dinâmica, confrontado a pintura que faz alusão ao ídolo.

Segundo Crimp, o mais importante nesse trabalho é sugerir ao espectador a situação histórica da cidade de Kassel. A despeito de Fuchs locar sua *Documenta* dentro da grande tradição do século XVIII, quando os aristocratas construíram seu esplêndido palácio que hoje é o Museu Fridericianum, a realidade recente é bem diferente. Inúmeras áreas do palácio tiveram de ser restauradas, e lembram que o local foi bombardeado durante a II Grande

⁶ CRIMP, Douglas, "The Art of Exhibition", On The Museum's Ruins, Cambridge, Massachusetts, MIT, 3ª Edição, 1997, pg. 248.

Guerra, pois servira de depósito estratégico de munições ⁷. Mas agora em tempos, supostamente pacíficos, a cidade é o lugar da ‘*promenade*’ da elite apreciadora de arte.

De fato a obra de Haacke vai evocar com sua temática não um passado glorioso de Kassel, mas uma situação sócio espacial de extrema tensão a que o espectador se vê confrontado agora e não pode deixar de entendê-la – a cidade localiza-se a poucos quilômetros da fronteira das duas Alemanhas, assim muito próxima da região mais conturbada, na guerra fria em curso entre as superpotências nucleares.

Hans Haacke procedeu a abordagem imanente para a criação de seus trabalhos, não há uma predominância dos problemas estéticos sobre as discussões políticas, há questões sobre estética, mas elas se referem exclusivamente à situação política. Assim se o artista resolve pintar à maneira expressionista, ele o faz de forma a implicar o modo como opera politicamente aquela forma de expressão.

A condição mesma da pintura e sua relação com o poder são objetos de reflexão para Haacke que escreve:

...”A mídia⁸ tal como ela é dada, tem um significado particular. Ela é quase sinônimo daquilo que é popularmente conhecido como Arte – arte com A maiúsculo – com toda a glória, e a autoridade que ela comanda. Quando políticos e empresários se apresentam eles mesmos para o povo, como se estivessem rodeados por algum halo, haverá similaridade entre essa mídia e meus temas”⁹...

Sua obra não pode ser confundida com um documentário, apesar do caráter documental se explicitar, na medida que a obra trata de uma situação que enreda especificidades de época e de lugar, de qualquer forma, o mais importante é a revelação daquele mapeamento cognitivo de que fala Frederic Jameson¹⁰, que para ele é o expediente necessário aos artistas contemporâneos, e que permitiria a representação situacional do sujeito em relação a uma totalidade. E que no caso a obra de Haacke esse mapeamento efetua-se na condição de obra de arte, e, portanto, através de um partido estético e não documental.

Sua obra é antes de tudo pintura e fotografia, e elas estão conjugadas a sua situação sócio-espacial, o espectador deve avaliá-las, e há níveis diversos de entendimento estético. Mesmo que se considere irônicas as figurações com retratos de Ludwig ou Reagan, a produção das imagens foi com feita com tal esmero, que o visitante desavisado poderá inicialmente delas reter um certo nível de experiência estética, e a partir dele ser conduzido pelo trabalho ao aprofundamento crítico desejado.

Finalmente no trabalho para a Documenta VII fica claro que o artista não nutre nenhum interesse especial pelo neoexpressionismo que vigorou na década de oitenta do século XX, intenta apenas efetivar uma outra idéia, aquela que indica a potência da fotografia como meio para desconstruir uma situação aparente, e revelar uma realidade espacial, política, econômica, e também estética, mas nunca uma noção destacada de tudo.

⁷ Idem pg. 250.

⁸ Nota do Autor, Hans Haacke, usa a palavra mídia aqui no sentido da pintura à óleo.

⁹ Op cite 4, pg 148.

¹⁰ JAMESON, Frederic, “Cultura”, Pós Modernismo, São Paulo, Ed. Ática-2ªed, 1997, pg 76

BIBLIOGRAFIA:

DEUTSCHE, Rosalind, Evictions – Art and Spatial Politics, Cambridge, Ed. MIT-Press, 1998.

CRIMP, Douglas, On The Museum's Ruins, Cambridge, Massachusetts, MIT, 3ª Edição, 1997.

O'DOHERTY, Brian, No Interior do Cubo Branco, São Paulo Ed. Martins Fontes, 2002, 1ª Edição.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy, Thinking about Exhibitions, New York, Editado por: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy, 1996.

ARANTES, Otília, “Espaços Públicos e Exclusão Sócio Espacial”, Palestra proferida no auditório da FAU – USP, São Paulo - agosto 1999

JAMESON, Frederic, Pós Modernismo A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, São Paulo, Ed. Ática, 1997.

Campinas, 31 de janeiro de 2006

Nota dos Editores

Os artigos publicados em **CIDADE SEM NOME** não refletem opinião ou concordância da equipe editorial da revista, sendo o conteúdo e a veracidade dos artigos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Os autores ao submeterem os artigos a **CIDADE SEM NOME** consentem no direito de uso e publicação dos mesmos por meios eletrônicos e outros (eventualmente em parcerias com terceiros), com finalidades acadêmicas, culturais e artísticas, de debate e divulgação de informação. Ou seja, os artigos publicados passam a fazer parte do acervo de **CIDADE SEM NOME**.