

Elke Hering e outras geografias da Pop Art

Elke Hering and other Pop Art geographies

DAIANA SCHVARTZ

Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) São Carlos SC, Brasil

RESUMO

Este artigo abordará o trabalho tridimensional da artista brasileira Elke Hering (1940-1994) durante os anos de 1968 a 1972. A partir de interlocuções com a *Pop Art*, mostraremos as influências desta nova linguagem em outros territórios – para além dos Estados Unidos e Inglaterra – através da história de algumas exposições que aconteceram principalmente na Alemanha e no Brasil, locais onde Elke Hering esteve buscando formação e emergindo como artista. Para trazer à luz os trabalhos da artista, destacaremos principalmente seus trabalhos em plavínil e a participação destes em importantes exposições nacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Pop Art, Elke Hering, plavínil.

ABSTRACT

This article will approach the three-dimensional work of the Brazilian artist Elke Hering (1940-1994) during the years 1968 to 1972. From dialogues with Pop Art, we show how influences of this new language in other territories - beyond the United States and England - through the history of some exhibitions that happen mainly in Germany and Brazil, places where Elke Hering was art student and emerging as an artist. To bring to light the artist's works, we will mainly highlight her works in plavínil and their participation in important national exhibitions.

KEYWORDS

Pop Art, Elke Hering, plavínil.

Alemanha Pop

Recentemente há uma revisitação da narrativa sobre a *Pop Art*, propostas que ampliaram o campo geográfico de atuação de artistas para além dos fenômenos consolidados na Inglaterra e nos Estados Unidos. As exposições: *German Pop* na *Schirin Kunsthalle Frankfurt* (2014), *The World Goes Pop* na *Tate Modern* (2015) e *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968* no MAM São Paulo (2003), configuram o imaginário *Pop* que atingiu artistas de diversas partes do mundo. Dentre estes artistas, destacarei o percurso da artista brasileira Elke Hering. Nascida em Santa Catarina, foi a primeira¹ artista mulher no estado a buscar formação artística,² atuou principalmente no campo escultórico. Na sua trajetória inicial como estudante e artista iniciante, se dedicou às experimentações com o ferro soldado, material muito explorado pelos escultores da década de 1960, mas durante esta mesma década, sua escultura se expandiu para os objetos tridimensionais, mudando radicalmente a forma, o uso da cor e dos materiais. A partir do seu próprio deslocamento geográfico, mostrarei a influência da *Pop Art* nos países em que a artista esteve presente, são eles: Alemanha, Estados Unidos e Brasil.

A começar pela Alemanha, no *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* em Munique, há treze catálogos de exposições que aconteceram na cidade durante a segunda estadia de Elke Hering por lá. A mais inovadora que Munique sediaria no ano de 1966 aconteceu nos meses de março e abril, período em que a artista esteve em Berlim. Mesmo que as datas não coincidam, faço uma ressalva sobre a importância dela e os ruídos causados nestes lugares. A exposição em questão – a única vinda de fora do continente Europeu, patrocinada pela multinacional *Philip Morris* com sede em Nova York – tratava-se da *Pop Art*. A exposição *11 Pop Artist: The New Image* foi exibida na *Galerie Fridrich & Dahlem* em Munique. Com itinerário de exibição em 15 países, a primeira exposição na Europa aconteceu em Munique. Os trabalhos eram em papel – com algumas colagens, mas grande parte eram serigrafias – dos artistas: Allan D'Arcangelo, Jim Dine, Allen Jones, Gerald Laing, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol, John Wesley e Tom Wesselmann. Estão presentes nesta lista, ícones da nova estética que se espalhou pelo mundo a partir da década de 1960. A predominância das produções serigráficas desta exposição é um dos aspectos de mudanças difundidas pela *Pop Art*.

Portanto, percorrer os caminhos da entrada desta nova arte, a começar pela Alemanha, local em que Elke Hering estava enquanto estudante de uma Academia de Belas Artes pouco aberta a novas experiências, permite perceber que a formação do artista não perpassa somente pelas instituições oficiais. Em 2014 a *Schirin Kunsthalle Frankfurt* abriu a exposição *German Pop* exibindo a produção alemã da década de 1960 e início de 1970, sob a lente *Pop*. Não por acaso, Frankfurt foi a primeira cidade alemã que se aproximou da cultura norte-americana. Sediou a primeira *Amerika-Haus* – cerca de cinquenta delas estão espalhadas pelas cidades do país – com o propósito de reeducação e comunicação com a cultura norte-americana no período do pós-guerra. Frankfurt também abrigaria, em 1964, o primeiro modelo de *shopping center* norte-americano (WEINHART, 2014). A exposição apresenta os artistas que emergiram nas grandes metrópoles Dusseldorf, Berlim, Munique e Frankfurt. No catálogo vários autores escrevem sobre a experiência *Pop* nestas cidades. A primeira exposição-manifestação *Pop* alemã aconteceu em Dusseldorf em

¹ Florisbela Araújo de Figueiredo Monteiro, também catarinense, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro para estudar escultura no início do século XX, mas não prosseguiu na carreira.

² Estudou escultura na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique (1958 – 1960) com Anton Hiller. Residiu em Salvador para trabalhar como ajudante no ateliê do escultor Mário Cravo Júnior na Bahia (1962-1963). Retornou para a Alemanha com bolsa do DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) para estudar escultura na *Hochschule für Bildenden Kunst* em Berlim e depois Munique (1966-1967).

uma loja de móveis. Os artistas Gerard Richter e Konrad Lueg apresentaram, em outubro de 1963, uma exposição performática sob o título *Leben mit Pop: Eine Demonstration fur den kapitalistischen Realismus* [Viver com Pop: uma demonstração para o realismo capitalista]. O próprio Richter autodeclarou no jornal *Neue Deutsche Wochenschau* que eles estariam mostrando as primeiras pinturas nos termos da *Pop Art*. Quase um ano depois, em Berlim, a recém aberta galeria de René Block abriu espaço para a nova arte alemã com a exposição *Neodada, Pop, Décollage, Kapitalistischer Realismus* [Neo Dada, Pop, Décollage, Realismo Capitalista]. Gerard Richter e Konrad Lueg estavam presentes, além de Sigmar Polke e Manfred Kuttner que contribuíram com a exposição em Dusseldorf. No mesmo ano a *Akademie der Kunst Berlin* promoveria a exposição *Neue Realisten & Pop Art* [Novo realismo e *Pop Art*]. Dali em diante, muitas exposições de cunho *Pop* foram exibidas em diversas cidades alemãs. Individuais de Robert Rauschenberg em Colônia, Berlim, Krefeld e Rortmund. Somente Roy Lichtenstein expôs onze vezes entre 1964 e 1967, com mais profusão em 1967.³

Selima Niggl conta que o primeiro contato com a *Pop Art* em Munique se deu indiretamente pelo Grupo *SPUR* em duas ocasiões em 1963. O grupo foi convidado a participar em 1963 pela galeria *Van de Loo*, no *Premier Salon International in Lausanne*, na Suíça, e na ocasião puderam ver os trabalhos de John Chamberlain, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Robert Rauschenberg e quando expuseram na Bienal de *Troisième* de Paris, onde o Reino Unido concentrou toda *Pop Art* britânica (NIGGL, 2014). Portanto, o ano de 1964 seria inevitável à entrada da *Pop* em Munique. Como reação, à rejeição por este tipo de arte foi anunciada: o único professor de história da arte da Academia, Harro Ernst (Elke Hering também frequentou suas aulas), na abertura da exposição *Jovens Artistas da Academia 1945-1965*, declarou menosprezo à mais recente manifestação artística (GERHART, GRASSKAMP, MATZNER, 2008). Ao mesmo tempo, foi da Academia que saíram os alunos do grupo *SPUR* e *WIR*, que em 1966 formariam o *GEFLECHT*, com trabalhos muito próximos à *Pop Art*, diluindo as fronteiras entre escultura e pintura, principalmente os trabalhos de Lothar Fischer e Heimrad Prem. O primeiro declara querer *freshness*, coisas de hoje, e Prem usa *assemblage* de objetos para expandir o espaço tridimensional. A influência de Claes Oldenburg e Tom Wesselmann são diretas, principalmente em Fischer, que entre 1966 e 1967 cria objetos gigantes com argila. A associação com Oldenburg é reiterada por diferentes autoras como Martina Weinhart e Selima Niggl.

Martina Weinhart, autora da introdução do catálogo *German Pop*, revela um dado importante sobre a participação das mulheres nessa nova linguagem *Pop* que a Alemanha estava incorporando: apesar da década ter uma representatividade feminina nas discussões públicas, os grupos de Munique, Dusseldorf e Berlim eram formados somente por homens. As únicas três mulheres da exposição, Christa Dichgans, Ludi Armbruster e Bettina von Arnim, foram redescobertas pela curadoria, pois na época não eram reconhecidas. Sobre se sentir deslocada de grupos, Christa Dichgans, no vídeo oficial da exposição, declarou: “Eu não me sentia um membro do movimento. Eu era uma guerreira solitária” (NIGGL, 2014, p. 244, tradução minha). E no caso das outras duas, não há o mínimo de informações sobre suas biografias na *internet*, o que é bem comum na história de mulheres artistas que não tiveram visibilidade na história da arte. No texto de Niggl, ela informa que Ludi Armbruster foi a única mulher artista da *Pop Art* em Munique em 1968.

³ As exposições de Lichtenstein na Alemanha demonstram não só a sua circulação no país, mas a difusão da *Pop Art* em exposições coletivas.

Aproximações Pop no Brasil

As exposições na Alemanha e Inglaterra realizadas em 2014 e 2015 tiveram a preocupação em incluir as mulheres que atuaram nesta linguagem. Na introdução do catálogo *The World Goes Pop*, de Jessica Morgan, ela coloca a dupla exclusão feminina das artistas *Pop*⁴, primeiro pelo movimento ser quase exclusivamente masculino, e em segundo, por tratarem de temas que pareciam contrários às preocupações feministas. Somente no século XXI as mulheres da arte *Pop* serão trazidas à luz, exposições como: *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (Philadelphia) e *Power Up: Female Pop Art* (Viena) foram produzidas em 2010, recuperando o esquecimento da história. Ainda sobre a exposição da Tate, Flavia Frigeri, em *1966 In The World of Pop*, traz também para o debate a narrativa canônica consolidada principalmente por Lucy Lippard em 1966 sobre a hegemonia *Pop* Anglo-Americana, desconsiderando a existência e prosperidade *Pop* fora da geografia oficial. Portanto, a exposição *The World Goes Pop* trouxe nomes desconhecidos mapeando o Leste Europeu, Japão, Argentina e Brasil. Frigeri destaca também características comuns do *Pop* que se repetem numa linguagem compartilhada pelo mundo pelo uso de cores fortes, linhas demarcadas e imagens dos meios de comunicação de massa (2015, p. 52).

A responsável pela seção brasileira é a historiadora da arte Giulia Lamoni, pesquisadora do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Seu texto *Unfolding the 'present': some notes on brazilian 'pop'* [Desdobramento do 'presente': algumas notas sobre o *pop* brasileiro], indica que as primeiras mudanças no Brasil foram apresentadas pela exposição coletiva *Opinião 65*, realizada no MAM do Rio de Janeiro. A figuração retornaria com destaque presente na maioria dos trabalhos, “o que levou da linguagem da abstração para um renovado interesse na realidade – a vida cotidiana das cidades e dos subúrbios e as linguagens da mídia”⁵ (LAMONI, 2015, p. 62, tradução minha). Num momento de grande repressão no Brasil, com a ditadura militar, a figuração se converte em instrumento de crítica social. Se na década anterior a geometria neoconcreta era preponderante, na década de 1960 a nova figuração respaldada pela *Pop Art* tomava corpo. Tão logo a IX Bienal Internacional de São Paulo (1967) propiciou o encontro entre a *Pop Art* norte-americana e os artistas da corrente realista brasileira da década. Os Estados Unidos ocupou quase metade da mostra, nas palavras de Mário Pedrosa tratava-se “de um condensado formidável da *pop art*”⁶. Por intermédio da Bienal, não somente os artistas, mas o público brasileiro pode visitar a sala *Ambiente U.S.A.:1957-1967*, com trabalhos dos artistas ícones da *Pop Art* norte-americana. A participação, majoritariamente masculina, excluiu nomes como Judy Chicago e Martha Rosler. Uma parte considerável dos artistas da *Opinião 65* estiveram nesta Bienal: Waldemar Cordeiro, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilar e Vilma Pasqualini. O crítico Mário Schenberg, no texto *A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo*, vê com entusiasmo a nova geração, com uma “profunda renovação da arte brasileira, marcada por uma explosão de vitalidade criadora”⁷.

⁴ Artistas mulheres da exposição: Ulrike Ottinger, Jana Zelibská, Kiki Kogelnik, Sania Ivekovic, Natalia Lach, Evelyne Axell, Anna Maria Maiolino, Cybèle Varela, Teresinha Soares, Maria do Carmo Secco, Jana Želibská, Ruth Francken, Marta Minujín, Judy Chicago, Nicola L, Romanita Disconzi, Dorothee Selz, Mari Chordà, Martha Rosler, Renate Bertlmann, Isabel Oliver, Ángela García, Chrysta Vardea, Delia Cancela, Eulàlia Grau, Maria Pinińska-Bereś.

⁵ No original: “one that led from languages of abstraction to a renewed interested in reality – the everyday life of the city and the suburbs and the languages of the media”. (LAMONI, 2015, p. 62).

⁶ PEDROSA, Mario. Pop-art e Norte-americanos na Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1967. 4º caderno. p. 3.

⁷ SCHENBERG, Mario. A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 set. 1967. 4º caderno. p. 3.

A exposição *The World Goes Pop* apresentou os trabalhos de doze artistas brasileiros e, através da pesquisa de Lamone, retomou a produção de cinco mulheres. Muitos deles são nomes já conhecidos como os de: Raymundo Colares, Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Marcelo Nitsche, Glauco Rodrigues, Claudio Tozzi e Anna Maria Maiolino, outros, nem tanto, como Öyvind Fahlström⁸, Cybèle Varela, Teresinha Soares, Maria do Carmo Secco e Romanita Disconzi. Sobre o uso do termo *Pop Art* nos trabalhos – especialmente nos anos de 1960 – nenhum deles utilizava; no Brasil, o termo mais comum era *Nova Figuração*. Esta retórica se afirma na medida em que havia um entendimento de distância entre a produção norte-americana e a brasileira quando, concomitantemente, a figuração é apropriada na eclosão da ditadura militar que cerceava a liberdade de expressão. Há um recorte específico desta exposição dos trabalhos e artistas que representam o Brasil, houve muitos outros artistas brasileiros que manifestaram outras subjetividades a partir dos novos elementos da cultura de massa, mas ganharam maior destaque os que trataram de temas políticos.

A exposição que inaugurou a nova figuração brasileira, *Opinião 65*, apresentou, de maneira unificada, o que estava aos poucos nascendo nos ateliês dos artistas anos antes. O surgimento da *Pop Art* norte-americana aconteceu em 1960 com Linchstein e Warhol fazendo pinturas baseadas nos *cartoons* e propagandas, que, aos poucos, foi avançando geograficamente. No entanto, podemos elencar alguns pontos de como a *Pop Art* chegou ao Brasil antes da exposição em 1965. A exposição brasileira *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968*, de 2003, reuniu os trabalhos dos artistas Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Wesley Duke Lee e Nelson Leiner, realizados no período delimitado no título da exposição. É a partir dela que aparecem os trabalhos mais antigos: são de 1963 os trabalhos de Waldemar Cordeiro e Antonio Dias. Ainda que eles estejam muito aquém da aproximação *Pop*, ressaltam as pinturas sobre papel de ambos que atribuem algumas leves características, como o colorido e os signos figurativos. O salto se dá em 1964, tanto em seus trabalhos quanto na trajetória de Glauco Rodrigues. Ressalto ainda a importância do grande prêmio de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza de 1964 como marco da amplificação da arte *Pop* americana. Também nesta edição, o Brasil inaugurou sua primeira participação na mostra onde Glauco Rodrigues esteve presente. Voltando à produção dos quatro artistas, especificamente no ano de 1964, estavam presentes materiais das novas mídias (jornais e letras) e tecnologias (acrílico, aglomerado e o plástico) por meio da *assemblage* e objetos. A linguagem *Pop* tomou a década de 1960 e parte da de 1970, representada nas principais mostras internacionais⁹, foi avançando, atingindo grande contingente de artistas.

Nos dois países em que Elke Hering buscava sua formação, a chegada do figurativo e da linguagem *Pop* começou a germinar em 1963 para florescer em 1964. Até o seu retorno ao Brasil, em 1967, não houve nenhum indício de mudança no seu trabalho; sua produção neste período não pareceu ser atingida pelas influências *Pop*. Ao mesmo tempo em que estava determinada a não trabalhar mais com o que fazia em Munique, sua narrativa sobre a escultura começou a mostrar maior interesse pelo Brasil. Em entrevista sobre sua trajetória artística, cita Mário Cravo Júnior e os jovens artistas Roberto Moriconi e Antonio Dias, que conheceu em 1964 quando expôs no Centro Catarinense do Rio de Janeiro. Reitero estes nomes, pois são os únicos artistas brasileiros que Elke Hering menciona, e não à toa, seus trabalhos incidiram sobre os dela. Em seguida de sua exposição no Rio de Janeiro, sua participação no 1º Salão Esso no MAM do Rio de Janeiro (1965), inaugurou sua entrada no circuito das artes com outros artistas

⁸ Filho de pais noruegueses, nasceu no Brasil em 1928 mas logo na juventude foi para a Noruega e não voltou a morar por aqui.

⁹ Bienal de Veneza (1964), Bienal Internacional de São Paulo de 1967 e Documenta de Kassel de 1968.

brasileiros contemporâneos. Elke Hering expôs junto a artistas que estiveram na exposição *Opinião 65, IX Bienal Internacional de São Paulo* (1967) e outros representantes da nova figuração, como o próprio Antonio Dias: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Ivan Freitas, Maria do Carmo Secco, Nelson Leirner, Tomoshige Kusumo e Vilma Pasqualini, entre outros.

Nos últimos dez anos, venho levantando imagens da produção artística de Elke Hering, desde fotos de jornais, impressões em livros, fotografias amadoras e profissionais. São milhares de trabalhos, portanto este número ajuda a visualizar seu mapa de produção e fica claro que quando retorna ao Brasil em 1967, há um hiato na sua produtividade e quando retoma, há uma grande transformação. O primeiro trabalho a aparecer já em território brasileiro é *Erupção* (Figura 1). Junto com Hamilton Cordeiro, eles apresentaram um objeto tridimensional em madeira e plavínil no 2º *Salão Esso* (1968). Nesta edição do salão, a nova figuração e a influência da *Arte Pop* estão representadas pelas premiações de Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Raymundo Colares, Rubens Gerchmann e a dupla Elke Hering e Hamilton Cordeiro. Na figura 1, Elke Hering aparece junto ao seu trabalho, atrás de *Erupção*, estão as pinturas premiadas de Raymundo Colares, *Ultrapassagem pista livre* e *Tentativa de Ultrapassagem*.



Figura 1. Elke Hering e Hamilton Cordeiro, *Erupção*, 1968, Madeira e Plavínil. Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

Os trabalhos de Antonio Dias, que compreendem o período de 1963 a 1968, permeiam o contexto urbano entre violência e sexualidade (DUARTE, OLIVA, 2015). As cores predominantes são vermelha, amarela, preta e branca com desenhos definidos e contornados. A bidimensionalidade é explorada com elementos tridimensionais, não são *assemblagens*, mas materiais confeccionados, na maioria das vezes, de tecido vinílico. Este material de origem norte-americana, aparece em quase todos os trabalhos de Antonio Dias. O nome do material tem variações como: tecido acolchoado, vinil, plavinil e tecido vinílico, mas, em suma, o tecido é rígido e de aparência brilhante. No Brasil, o mesmo material usado por Oldenburg foi pouco explorado pelos artistas, encontramos em alguns trabalhos pontuais de Marcelo Nitsche e Anna Maria Maiolino e nas esculturas de Elke Hering e Hamilton Cordeiro. No entanto, formalmente, o uso deste material por estes artistas difere do de Elke Hering. Os primeiros usam a partir da bidimensionalidade, são partes menores de um conjunto maior, enquanto Elke Hering ocupa todo o espaço com a tridimensionalidade do tecido. É possível que outros artistas brasileiros tenham usado o mesmo material à época, mas, ou a literatura não destaca, ou os trabalhos foram esquecidos. A exposição da *Tate* apresenta o trabalho de outros três artistas que também usam o tecido: Jerzy Zielinski, Kiki Kogelnik e Nicola L. A francesa Nicola L. explorou as formas do corpo, também agigantando-as com o tecido vinílico, fez alguns trabalhos nesta direção principalmente em 1970. Não só a bidimensionalidade foi ressignificada, como também a escultura. Jessica Morgan, aponta as principais mudanças.

O estilo *Pop* também se apropriava do próprio objeto anunciado através da escultura, muitas vezes feita com novos materiais de consumo: insufláveis, esculturas maleáveis e plásticos coloridos, que ofereciam associações humanas tingidas com a sinistra ameaça do não-natural, ou mesmo, no desmembramento onipresente da sombra da guerra.¹⁰ (MORGAN, 2015, p. 16, tradução minha).

As esculturas em plavinil de Elke Hering apresentam, todas elas, estas características apontadas por Morgan. Há o registro de treze objetos em plavinil, realizados entre 1968 e 1972. Se 1968 marcou o início dos objetos tridimensionais da artista em plavinil, após morar nos Estados Unidos com seu então marido Lindolf Bell (de outubro de 1968 a junho de 1969), os trabalhos, até meados da década de 1970, são fortemente influenciados pela onda *Pop* e *Tropicalista*.

Na casa da *Pop Art*

Elke Hering e Lindolf Bell registraram suas passagens pelo *Museum of Modern Art* em Nova York. Os dois são fotografados ao ar livre ao lado das esculturas de Ronald Bladen, Alexander Calder e Seymour Lipton. Pelo calendário de exposições do museu e as fotos indicando ser inverno (Figura 2), muito provavelmente estavam na exposição *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. A exposição formada por projetos mecânicos,

¹⁰ No original: “*Pop style also appropriated the advertised object itself through sculpture, often made with new consumer materials: inflatables, malleable soft sculptures and brightly coloured plastics, which offered human associations tinged with the sinister threat of the unnatural, or even, in the omnipresent shadow of war, dismemberment*”. (MORGAN, 2015, p. 16, tradução minha).

engenhocas e inventos perpassou por ilustrações do século XIX aos objetos do século XX. Estariam ali exibidos trabalhos dos artistas da *Pop Art*, *Giant Soft Fan*, de Claes Oldenburg e *Pantomime*, de Robert Rauschenberg.



Figura 2. Fotografia de Elke Hering no Museum of Modern Art em Nova York. [1968?,1969?]. Fonte: Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

No final da estadia em Iowa, onde o poeta Lindolf Bell foi participar do International Writing Program, o casal junto com Edgar Grana e George Vaklef apresentaram um trabalho multilinguagens liderado por Bell, intitulado *de Experiência Poética*. A primeira apresentação ocorreu na programação do festival de inauguração do Museu de Arte da Universidade de Iowa para uma plateia de 800 pessoas, e um mês depois se repetiram no Museu de Arte Contemporânea de Chicago. A apresentação em espaço teatral durou cerca de 30 minutos, era uma mistura de leitura de poesias com luz, música, dança e objetos visuais. Na ocasião, foi distribuído o texto em inglês *A Poetic Experiment*, de 8 páginas de autoria de Lindolf Bell. O texto, vinculado à apresentação, levanta algumas falhas comunicativas entre a poesia e o público, ao mesmo tempo que propõem alternativas espaciais para o poema. Desse modo, ao ver o local de acesso à poesia limitador, acredita no “[...] seu deslocamento para o mundo externo [...]”.¹¹ Cita as experiências dadaístas, surrealistas e concretistas e defende: “os cartazes e objetos usados nesta experiência foram considerados os instrumentos mais eficientes da comunicação dos poemas”.

¹¹ BELL, Lindolf. Inventário de uma experiência poética. p. 3. Centro de Memória Lindolf Bell.



Figura 3. Elke Hering e Lindolf Bell. Experiência Poética IWP, 1969. Fonte: Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

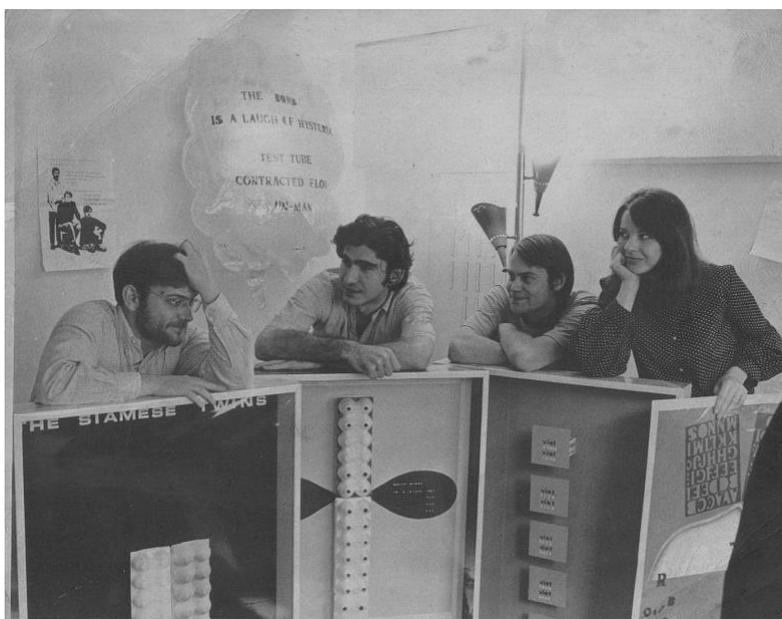


Figura 4: George Vaklef, Edgar Grana, Lindolf Bell e Elke Hering . Experiência Poética IWP, 1969. Fonte: Acervo de imagem Rafaela Hering Bell.

Uma parte muito importante deste trabalho foi criada por Elke Hering. Autora de todos os materiais visuais do experimento, desenvolveu pôsteres e objetos infláveis “muito próximos do conceito da *Pop Art* americana que potencializava o fluxo de acesso à comunicação através dos ícones da sociedade urbanizada” (SCHVARTZ, 2018, p. 113). (Figuras 3 e 4)

Ainda que o alicerce de sua formação artística tenha sido feita em uma Academia de Belas Artes, Elke Hering - assim como muitos de seus contemporâneos - estaria experimentando novidades que as Academias de Arte ainda não haviam incorporado. Os materiais utilizados e confeccionados por ela foram desenvolvidos com o auxílio das novas tecnologias de impressão e de desenvolvimento de produtos - como o plástico - que estavam sendo altamente difundidos no mercado. Aliados à indústria de comunicação de massa, desde as cores vibrantes das propagandas e a difusão do plástico que substituiria uma série de matérias-primas, estes novos elementos foram incorporados pelos artistas da década.

Alguns trechos dos textos de Bell revelam as aproximações com a *Pop Art*. A fotografia em preto e branco em que aparece o grupo junto aos pôsteres, ou nomeados por Bell de “cartaz-poema” (Figura 4), contém elementos bem definidos por “cores luminosas”¹² e sólidas sem variações de tons, o uso de letras gráficas e a *assemblage* de objetos. As formas infláveis de plástico, principalmente em nuvens, para Bell são determinantes para uma reaproximação com a poesia. Para ele, “[...] o plástico significa novas possibilidades espaciais para o poema [...]” bem como sua reprodução em larga escala.¹³ Seu argumento parte do afastamento que as novas mídias provocam.

Paul Eagle, responsável pelo *International Writting Programm*, reconheceu que “a poesia estava mesmo precisando de publicidade”.¹⁴ O experimento foi recebido com muito entusiasmo. Frank Seiberling, com carta timbrada do festival, escreve à Bell: “isso certamente sugere um enorme potencial para outros experimentos nessa abordagem. Penso que a ‘poesia escultura’ na entrada foi também um grande sucesso”.¹⁵ (Seiberling, 1969, tradução minha). Um mês depois, estariam na programação do Museu de Arte Contemporânea de Chicago junto com dois outros trabalhos de *Mixed Media*, apresentando *Poetry Reading*.¹⁶

Dias depois de Chicago, o casal retornava para o Brasil com a intenção de voltar à Iowa. Em setembro Paul Eagle escreve para Lindolf Bell se colocando à disposição para despachar seus principais pertences - roupas e papéis/documentos - deixados pelo casal em Iowa. Quanto aos materiais do experimento poético, já que todos os custos foram pagos pelo programa, Eagle sugere que o casal considere em dar os pôsteres e nuvens para que fiquem expostos na área do café do *Engligh - Philosophy - Bilding*.¹⁷ Provavelmente o material foi dado a eles, mas não há nenhum registro de que os trabalhos continuem no acervo da instituição ou mesmo no museu de arte da universidade.

O Experimento Poético, não foi mais apresentado, objetos infláveis e cartazes-poemas não foram mais retomados, mas os desdobramentos daquela experiência seguiram nos próximos trabalhos.

¹² INVENTÁRIO de uma viagem. *O Estado*, Florianópolis, 24 ago. 1968.

¹³ BELL, Lindolf. POESIA em nuvens plásticas. *Revista Realidade*, São Paulo, ago. 1969. p. 12.

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ No original: *It certainly suggests a huge potential for other experimentes in this approach. I thought the “sculpture poetry” at the entrance was also a great success.* (Seiberling, 1969).

¹⁶ Calendário de eventos do Museu de Arte Contemporânea de Chicago. 08 jun. 1969. Fonte: Museum of Contemporary Art Chicago.

¹⁷ EAGLE, P. [carta] 26 set.1969, Iowa City [para] BELL, L., Blumenau. 1f. Sobre os materiais deixados em Iowa. Centro de Memória Lindolf Bell.

No mesmo ano em que veio dos Estados Unidos, Elke Hering volta a morar em Blumenau, cidade interiorana que lhe dá as formas da natureza para compor seus trabalhos. Em fevereiro de 1970, abre sua primeira exposição individual de esculturas no estado, no Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) - hoje Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) -, anunciando ser uma “inovação no campo da escultura”.¹⁸ Foram expostos onze trabalhos em ferro e plavnil resultado de suas últimas pesquisas, “as esculturas nasceram todas de um longo inventário e de longa vivência com a paisagem do Vale do Itajaí”.¹⁹ Boa parte dos títulos fazem menção direta à natureza como *Nuvem*, *Pata*, *Lesma* e *Folha*.

Aos poucos, formas figurativas, mas não realistas, invadem seus trabalhos. Entre o período de 1965 a 1972, a artista participou de coletivas nacionais – principalmente com objetos em plavnil – com praticamente todos os artistas da nova figuração: Raymundo Colares, Antonio Dias, Marcelo Nitsche, Claudio Tozzi, Waldemar Cordeiro, Antonio Henrique do Amaral, Nelson Leirner, Tomoshigne Kusumo, Gastão Manoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, Vilma Pasqualini e todas as mulheres brasileiras representadas na exposição *The World Goes Pop*: Anna Maria Maiolino, Cybèle Varela, Teresinha Soares e Maria do Carmo Secco. A ênfase nestes trabalhos está no início da década de 1970, as coletivas em que participa, Panorama da Arte Atual Brasileira e Bienal Nacional de 1972, mostram esse novo vigor.

São objetos monumentais e coloridos, com escassos registros, muitos deles somente em preto e branco. Sobre a atual existência do trio exposto no *Panorama* (Figura 5), a obra *Caneta* que está no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e sua imagem colorida pode ser encontrada no acervo online da instituição.

Encontrei o registro em cores de *Lesma* e *Vaso de Morango* no livro *Santa Catarina: terra e gente* de 1970²⁰ ao procurar por bibliografias sobre cultura e arte em Santa Catarina (Figura 6). Até o momento, o destino da *Lesma* não foi encontrado. Já o *Vaso de Morango*, localizei numa carta da artista Maria Guilhermina quando dizia a Elke Hering que “seu ‘vaso de morangos’ continua a fazer sucesso aqui na minha casa!”. As duas expuseram na mesma edição do Panorama em 1972, no ano seguinte Maria Guilhermina foi convidada para expor na Coletiva Barriga-Verde promovida pela Galeria Açú-Açú²¹, em Blumenau. Após conseguir o contato da artista, ela me respondeu acerca da situação do trabalho, dizendo não tê-lo mais, que ele se deteriorou na chuva, se diluindo aos poucos.

O outro trio de objetos participantes da Bienal Nacional foram *Matéria Prima*, *Carretel* e *Tinteiro*. Nas notícias dos jornais sobre a participação da artista, todas as imagens publicadas apareciam somente *Matéria Prima* e *Tinteiro*. *Carretel* estava para ser descoberta; das três, era a única sem notícias de seu paradeiro. Mas duas fontes contribuíram para encontrar o registro de *Carretel* (Figuras 7 e 8). Nas duas imagens aparecem o trio completo, *Carretel* com maior destaque pela sua dimensão vertical de 140 centímetros de altura, enquanto *Massa de Modelar* e *Tinteiro* estão na horizontal. Devido à dimensão de seu volume, supunha que trabalhos de maiores dimensões teriam mais chances de serem encontrados, mas até o momento não há notícias sobre o destino de *Carretel*.

¹⁸ ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.

¹⁹ ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.

²⁰ REIS, Marcos Konder; LINS, Hoyêdo de Gouvêa; CAVALCANTI, Domingos. *Santa Catarina: terra e gente*. Rio de Janeiro: Image. [1970?]. p. 106.

²¹ A galeria foi criada pelo casal, Lindolf Bell e Elke Hering em 16 de janeiro de 1970, foi a primeira galeria de arte consolidada do estado. Fechou em 1998 com a morte do poeta.



Figura 5. Elke Hering. Vista da exposição Panorama da Arte Atual Brasileira. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1972. Acervo da imagem: Rafaela Hering Bell.



Figura 6. Elke Hering, Lesma e Vaso de Morango, Plavinil. Fonte: Livro Santa Catarina terra e gente.



Figura 7. Vista da exposição da Terceira Coletiva Barriga-Verde. Fonte: Acervo da imagem Arquivo Jornal de Santa Catarina.



Figura 8: Elke Hering. Carretel, plaviniil, 1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Todas as mudanças da década de 1960, que aos poucos foram transformando os trabalhos de Elke Hering, são evidenciadas no período entre 1968 a 1976. Questões urbanas, sociais, políticas e femininas foram manifestadas nos trabalhos de grande parte desta geração de artistas. Nos trabalhos de Elke Hering elas aparecem de maneira sutil e indireta, poucas exceções como o *Projeto Índio*²² foram proposições mais políticas. O caráter lúdico dos objetos de plavnil ganharam destaque nas principais exposições nacionais, havia neles uma singularidade formal dificilmente encontrada em outros artistas. Eram objetos de grande dimensão realizados com materiais alheios à convenção escultural, dos quais não eram praticados no ensino das academias à época. Substituiu a solda pela costura do tecido, o pedestal pelo chão, o ferro bruto pela cor. Portanto, esta trajetória nos mostra o quanto os artistas desempenham uma dinâmica de experimentação e inovação que estão aquém da apreensão da própria história da arte e das instituições de ensino. A urgência do mundo contemporâneo caminhava num ritmo de constante mudanças, cabia aos artistas o inevitável mergulho nestes novos tempos. Assim como cabe à historiografia da arte invadir ainda mais as geografias, adentrando os territórios periféricos de artistas que estão fora dos grandes centros mundiais e também dos nacionais. O papel da pesquisa é também de trazer à luz a atuação destes artistas – principalmente as mulheres -- que estão em vias de desaparecer e recolocá-las novamente no circuito das artes por meio da escrita.

Referências

DUARTE, Paulo Sergio; OLIVA, Achille Bonito. **Antonio Dias**. São Paulo: Cosac Naif. 2015.

FRIGERI, Flavia. 1966 in the world of Pop. *In*: MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia. **The EY exhibition the world goes pop**. London: Tate Publishing. 2015. p. 52.

GRASSKAMP, Walter. Die andere Akademie. Eine historische Utopie. *In*: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). **200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München**. Munchen: Hirmer Verlag GmbH. 2008.

KOZLOFF, Max. **11 Pop Artist: The New Image**. 1966. Catálogo.

NIGGL, Selima. The Bavarian way of pop a “productive misunderstanding?.” *In*: **German Pop**. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo. p. 243.

SCHVARTZ, Daiana. **Elke Hering**: crítica, circuito e poética. Florianópolis: Liquidificador, 2018.

WEINHART, Martina. German Pop. *In*: **German Pop**. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo. p. 234.

²² Trabalho apresentado na XII Bienal de São Paulo.

Sobre a autora

Daiana Schvartz é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRGS, linha de pesquisa em História, Teoria e Crítica, defendeu a tese intitulada Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta. Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/UEDESC, defendeu a dissertação Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética. Possui graduação em Artes Plásticas pela FURB (Blumenau). Professora de Artes Visuais no Instituto Federal de Santa Catarina, Campus São Carlos desde 2015. Pesquisa a arte em Santa Catarina, investigando em especial a produção da artista Elke Hering, Arquivos, a crítica de arte de Lindolf Bell e Galeria Açú-Açú. Autora dos livros: Elke Hering: Crítica, Circuito e Poética (2018), Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina (2020), Dalme Marie, escultora (2021).

schvartzdaiana@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1194140383874296>

Recebido em: 30-04-2022

Como citar

Schvartz, Daiana (2023). Elke Hering e outras geografias da Pop Art. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.4, n.1, p.33-47, jan./jun. <https://doi.org/10.14393/EdA-v4-n1-2023-65563>



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.