

Daiana Schwartz

Arquivo Elke Hering

o início de uma falta

Porto Alegre
2019

Daiana Schwartz

**Arquivo Elke Hering:
O indício de uma falta**

Tese de Doutorado em Artes Visuais,
apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora
pelo Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^o. Dr^o. José Augusto
Avancini

Porto Alegre
2019

CIP - Catalogação na Publicação

Schvartz, Daiana
Arquivo Elke Hering: o indício de uma falta /
Daiana Schvartz. -- 2019.
293 f.
Orientadora: José Augusto Avancini.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. Arquivo. 2. Elke Hering. 3. Escultura
Brasileira. I. Avancini, José Augusto, orient. II.
Título.

Daiana Schwartz

ARQUIVO ELKE HERING: O INDÍCIO DE UMA FALTA

Tese submetida ao Programa de Pós Graduação em artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Porto Alegre, 17 de junho de 2019.

Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Bernardete Ramos Flores
Departamento de História
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Marcia Ivana de Lima e Silva
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Blanca Luz Brites
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Daniela Pinheiro Machado Kern
Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

À Ricardo Machado, que me
acompanhou desde o início.

À Joana, que nasceu no meio disto
tudo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. As instituições públicas federais que permitem o acesso à educação gratuita e de qualidade, ao programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela condição de pesquisadora e ao Instituto Federal de Santa Catarina, que, enquanto servidora pública, permitiu minha dedicação exclusiva à tese. Ao meu orientador professor Dr^o José Augusto Avancini, pela liberdade e confiança no meu trabalho. As professoras que participaram da banca de defesa, em especial à Maria Bernardete Ramos Fores e Daniela Pinheiro Machado Kern que participaram da banca de qualificação. À Rafaela Hering Bell, filha de Elke Hering, por sua confiança em abrir seu acervo familiar para a realização da pesquisa. À Ângela Hering de Queiróz, que abriu espaço para o acesso ao acervo particular de obras da família. Não poderia deixar de citar a importância do papel dos arquivos públicos que asseguram o acesso à informação, são eles: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Centro de Memória Lindolf Bell, Museu de Arte de Blumenau, Museu de Arte de Santa Catarina, Arquivo Wanda Svevo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Arquivo da Escola de Belas Artes da Bahia, Arquivo do Jornal de Santa Catarina, Centro de Memória Universitária da Universidade Regional de Blumenau, Arquivo da Universität der Künste de Berlim, Arquivo da Akademie der Bildenden Künste de Munique, Zentralinstitut für Kunstgeschichte de Munique e ao acesso virtual à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira. Algumas pessoas foram muito importantes, à Talita Sanchez e Thaís Geraldini que, por intermédio da amiga Geise Targa de Souza, realizaram a pesquisa nos arquivos em São Paulo; aos amigos Martin Kreuz e Luiz Guilherme Ortiz Castilho que realizaram a pesquisa em Blumenau; à Beatriz Moura, professora de alemão que contribuiu nas traduções; aos amigos fotógrafos Ivan Schulze e Charles Steuck que registraram as obras em diferentes acervos; ao amigo Fernando Boppré, que revisou de maneira cuidadosa o texto desta tese. À Ana Carla de Britto, pelo companheirismo durante as estadias em Porto Alegre. À Rosane

Azevedo Neves da Silva e Maria José Laiño, que cuidaram de minha filha Joana nos momentos finais da tese. E em particular, ao meu companheiro Ricardo Machado, que esteve comigo desde o início deste projeto, a ele agradeço todo envolvimento com a pesquisa, desde o cuidado com a nossa filha para que eu pudesse me dedicar, profundamente, às viagens de estudos, às conversas, às leituras, às sugestões e, principalmente, a sua presença, fundamental para eu realizar todo o processo com serenidade.

TORSO. Somente quem soube considerar o próprio passado como fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco preciso a partir do qual ele tem que esculpir a imagem do seu futuro.

Walter Benjamin

RESUMO

A tese *Arquivo Elke Hering: indício de uma falta*, trata da trajetória da artista brasileira Elke Hering, a partir do arquivo. Os arquivos analisados foram constituídos pela artista, por sua obra, mas principalmente pelos gerados por esta pesquisa, que agregou muitos outros elementos, ultrapassando a fronteira do arquivo da obra e o arquivo da artista. A narrativa foi construída pelos fragmentos do próprio arquivo ao mesmo tempo em que mostra os caminhos da pesquisa junto com a história dos documentos. Seguindo uma metodologia que pretende explicitar o trabalho de pesquisa, deixamos evidente o percurso dos documentos encontrados e dos que não foram encontrados. Dos encontrados: como foram acessados, em que local estavam, como chegaram em determinados espaços, de que maneira estavam armazenados e que tipo de material foi preservado. Na outra direção, os não encontrados: como foi identificada a falta, as tentativas de acesso, onde poderiam estar e porque não foram preservados. O arquivo foi trabalhado como um campo inventivo pela sua presença, mas também como falta. Portanto, compreendido pela impossibilidade de sua completude. As últimas considerações estão debruçadas em *Memória Arqueológica*, uma das obras finais da artista, que ao temer pela morte e pelo desaparecimento urgiu por deixar marcas e resistir ao tempo.

Palavras-Chave: Arquivo, Elke Hering, Escultura Brasileira.

ABSTRACT

The Thesis Archive Elke Hering: an indication of a lack, deals with the trajectory of the Brazilian artist Elke Hering, from the archive. The archives analyzed were composed by the artist, for her work, but mainly those generated by this research, which added many other elements, beyond the frontier of the archive of the work and the archives of the artist. The narrative was constructed by the fragments of the archive itself while showing the research paths along with the history of the documents. Following a methodology that intends to make explicit the research work, we make evident the course of the documents found and those that were not found. Found: how they were accessed, where they were, how they arrived in certain spaces, how they were stored and what kind of material was preserved. In the other direction, those not found: how the fault was identified, the access attempts, where they could be and why they were not preserved. The file was worked as an inventive field by his presence, but also as lack. Therefore, understood by the impossibility of its completeness. The last considerations are addressed in Archaeological Memory, one of the artist's final works, which, in fearing death and disappearance, urged to leave marks and resist time.

Key words: Archive, Elke Hering, Brazilian Sculpture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Convite da exposição o Centro Cultural do Rio de Janeiro.....	31
Figura 2 - Clipagem de jornal.....	32
Figura 3 - Elke Hering, Santo, Metal (1964).....	32
Figura 4 - Clipagem de jornal.....	33
Figura 5 - Elke Hering, Pégaso, Metal (1964).....	33
Figura 6 - Projeto para catálogo a retrospectiva de Elke Hering na Galeria de Artes de Blumenau.....	34
Figura 7 - Elke Hering. Desenho e manuscrito.....	36
Figura 8 - Elke Hering, Bronze.....	36
Figura 9 - Elke Hering, Desenho.....	37
Figura 10 - Elke Hering, Massa de Modelar.....	37
Figura 11 - Assinatura artística de Elke Hering.....	40
Figura 12 - Fachada do ateliê da artista com símbolo astrológico na entrada.....	40
Figura 13 - Diário de Elke Hering.....	42
Figura 14 - Elke Hering confeccionando peça em cristal.....	44
Figura 15 - Lorenz Heilmair, Vitrais (1957).....	47
Figura 16 - Elke Hering, Gesso.....	53
Figura 17 - Elke Hering a frente de suas esculturas.....	55
Figura 18 - Elke Hering. Tinteiro, Plavinil (1972).....	61
Figura 19 - Elke Hering. Série Sementes, Madeira (1976).....	62
Figura 20 - Elke Hering. Série Floração, Madeira (1976).....	63
Figura 21 - Vista dos fundos da casa de Elke Hering.....	64
Figura 22 - Elke Hering. Anjo Erótico, Bronze (1980).....	65
Figura 23 - Elke Hering. Mulher Encapuçada, Bronze (1983).....	66
Figura 24 - Matéria publicada sobre o Salão Esso.....	73
Figura 25 - Elke Hering e Hamilton Cordeiro. Erupção, Madeira e Plavinil (1968).....	74
Figura 26 - Elke Hering na foto com o trabalho Erupção, Madeira e Plavinil (1968).....	74
Figura 27 - Elke Hering e Hamilton Cordeiro, Madeira e Plavinil.....	75
Figura 28 - Elke Hering, Série Sementes, Madeira (1976).....	80

Figura 29 - Elke Hering, Série Floração, Madeira (1976).....	81
Figura 30 - Elke Hering, Vale fantástico com pirâmide (1972).....	84
Figura 31 - Vista da Retrospectiva de Desenhos no Teatro Carlos Gomes (1976).....	87
Figura 32 - Elke Hering e Lindolf Bell com um grupo de pessoas na Retrospectiva de Desenhos (1976).....	87
Figura 33 - Elke Hering, Desenho da Retrospectiva.....	88
Figura 34 - Elke Hering, Desenho presente na Retrospectiva de Desenhos (1976).....	89
Figura 35 - Elke Hering e Lindolf Bell, Desenhos da Retrospectiva, Guache (1975).....	91
Figura 36 - O balcão? A água levou (1983).....	93
Figura 37 - Elke Hering, Vista do Jardim, Metal, Plavinil (1969/1970).....	94
Figura 38 - Elke Hering, Vista do Jardim, Metal, Plavinil (1969/1970).....	95
Figura 39 - Elke Hering, Lesmas, Desenho [1969?].	96
Figura 40 - Vista da exposição Panorama da Arte Atual Brasileira. (1972)....	97
Figura 41 - Elke Hering, Lesma, Madeira, Plavinil (1969/1970).....	99
Figura 42 - Arno Vogel, Elke Hering, Maria de Lurdes Menezes e Paulo Rocha.....	120
Figura 43 - Arno Vogel, Elke Hering, Maria de Lurdes Menezes e Paulo Rocha. Projeto Índio (1973).....	121
Figura 44 - Elke Hering, Homus, Metal (1965).....	132
Figura 45 - Elke Hering, Vale Encantado, Acrílica /s tela e gesso (1971)....	137
Figura 46 - Elke Hering, A Nuvem, Metal.....	143
Figura 47 - Valores em número total de artistas.....	147
Figura 48 - Valores em números total de artistas mulheres.....	148
Figura 49 - Valores em número total de artistas.....	149
Figura 50 - Valores em número total de artistas.....	150
Figura 51 - Valores em número total de artistas.....	151
Figura 52 - Matéria publicada sobre Elke Hering.....	158
Figura 53 - Elke Hering, Iemanjá, Metal (1965).....	162
Figura 54 - Desenho de Mario Cravo Júnior no diário de Elke Hering.....	167
Figura 55 - Elke Hering no ateliê do Rio Vermelho.....	169
Figura 56 - Ateliê Rio Vermelho.....	170

Figura 57 - Elke Hering, Abraxás, Desenho [1963?]	174
Figura 58 - Elke Hering, Abraxás, Metal	174
Figura 59 - Conjunto de imagens da noite de abertura do salão	189
Figura 60 - Livro de assinaturas e registros do Salão Pró Arte Nova de Blumenau	192
Figura 61 - Elke Hering, estudo para vitral (1957)	215
Figura 62 - Elke Hering, estudo para vitral (1957)	215
Figura 63 - Elke Hering, vitral	215
Figura 64 - Elke Hering	216
Figura 65 - Elke Hering, Barro (1959)	226
Figura 66 - Elke Hering foto em ateliê	226
Figura 67 - Elke Hering, Desenhos	227
Figura 68 - Elke Hering, Desenhos (1966)	234
Figura 69 - Paul Dierkes no seu ateliê na Hochschule für Bildenden Künste em Berlim	235
Figura 70 - Elke Hering, desenhos de Berlim e Munique entre os anos de 1966 e 1967	243
Figura 71 - Fotografia de Elke Hering no Museu of Modern Art em Nova York. [1968/1969?]	258
Figura 72 - Elke Hering, Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef. Experiência Poética IWP (1969)	259
Figura 73 - Elke Hering, Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef. Experiência Poética IWP (1969)	260
Figura 74 - Elke Hering, As Nuvens	263
Figura 75 - Elke Hering, As Nuvens	263
Figura 76 - Elke Hering, Lesma e Vaso de Morango, Plavinil	265
Figura 77 - Vista da exposição da Terceira Coletiva Barriga-Verde	266
Figura 78 - Elke Hering, Carretel, Plavinil (1972)	266
Figura 79 - Elke Hering, Memória Arqueológica, Gesso (1990)	268
Figura 80 - Elke Hering, memória Arqueológica, Gesso (1990)	273
Figura 81 - Elke Hering, Bronze	274
Figura 82 - Elke Hering, Autorretrato, Nanquim (1993)	276
Figura 83 - Resposta de Elke Hering para a colunista social Neusa Manske. [1993?]	278

SUMÁRIO

1. ARQUIVO.....	14
1.1 O arquivo: sua constituição.....	18
1.2 Arquivo Pessoal.....	28
1.3 Escrita de Si.....	41
1.4 Uma breve biografia de si.....	47
2. OBRAS PERDIDAS: RASTROS DE ARQUIVO.....	68
2.1 Erupção.....	71
2.2 A geometria sensível latino-americana: Arte Agora.....	77
2.3 Desenhos.....	85
2.4 Lesmas.....	94
2.5 Projeto Índio.....	101
3. ESCULTURA NO BRASIL.....	124
3.1 Inventário da escultura brasileira.....	128
3.2 “Tôdas as minhas esperanças estão na Bahia”.....	155
3.2.1 A Bahia.....	163
3.3 Salão Pro Arte Nova de Blumenau.....	176
4. ALEMANHA: ITINERÁRIO ARTÍSTICO.....	197
4.1 Mulheres na Akademie der Bildenden Künste München.....	200
4.2 Ensino nas Academias de Arte.....	204
4.3 Akademie der Bildenden Künste München.....	208
4.4 Lorenz Heilmair.....	213
4.5 Munique 1958 a 1960 – Chegada de Elke Hering.....	218
4.6 Anton Hiller.....	223
4.7 Staatlichen Hochschule für Bildenden Künste Berlin.....	228
4.8 Robert Jacobsen.....	238
5. POP ART: ALEMANHA, BRASIL E ESTADOS UNIDOS.....	247
5.1 Alemanha.....	247
5.2 Brasil.....	251
5.3 O retorno para o Brasil.....	255
6. MEMÓRIA ARQUEOLÓGICA.....	269
REFERÊNCIAS.....	279
Cronologia.....	290

1. ARQUIVO

Começo meu texto a partir da ideia de criação com o arquivo, ou melhor, em transformá-lo em ateliê pessoal.¹ A descoberta do outro através do arquivo faz parte de um dos processos mais sedutores da pesquisa, ainda mais quando esse encontra-se no terreno totalmente desconhecido, permitindo-me lançar as primeiras construções narrativas sobre o outro. O ato de pesquisar nos coloca em ação perante ao objeto, informa-se a respeito de, requer envolvimento e durante todo o processo de busca, a cada nova investida aumenta o acesso ao conhecimento sobre o objeto pesquisado e conseqüentemente suas conexões adjacentes.

A pesquisa é um campo movente, suscetível de interferências e mudanças a todo o instante. A pesquisa que realizei sobre a artista blumenauense Elke Hering (1940-1994) é fruto desse constate movimento que a dinâmica da pesquisa coloca. Em 2011, quando entrei no mestrado no programa de pós-graduação em artes visuais da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), meu projeto de pesquisa intitulava-se *Galeria Açú-Açú: história, linguagens e mercado de arte em Blumenau (1970-1998)*. Como ainda não havia sido feita uma pesquisa sobre a galeria Açú-Açú, estavam ali os arquivos para serem pesquisados, um tema inédito e vasto que compreende vinte e oito anos de trajetória da galeria. A pesquisa em arquivos públicos iniciou no segundo semestre de 2011, primeiramente foram pesquisadas as matérias que saíram na imprensa local através das publicações no Jornal de Santa Catarina presentes no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, em Blumenau. Neste arquivo não havia um fundo organizado sobre a Açú-Açú, mas sim uma caixa sobre Lindolf Bell² com alguns documentos da galeria. Já no Centro de Memória Lindolf Bell em Timbó/SC, onde encontra-se o arquivo pessoal do poeta, foram encontrados inúmeros documentos referentes à galeria como: convites, correspondências,

¹ OPHIR, Adi. Das ordens do arquivo. In: SALOMON, Marlon (Org). *Saber dos arquivos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2011. p.86

² Lindolf Bell nascido em Timbó, Santa Catarina foi poeta e *marchand* da Galeria Açú-Açú em Blumenau. Casou-se com Elke Hering em 1968 em São Paulo. O casal teve três filhos: Pedro Hering Bell nascido em 24.05.1971, Rafaela Hering Bell nascida em 20.09.1972 e Eduardo Hering Bell nascido em 08.04.1975. O poeta, publicou em vida mais de 16 livros.

matérias de imprensa, textos, entre outros. Desse material previamente pesquisado foi escrito o artigo *Galeria Açú-Açú: efervescência cultural e mercado de artes em Blumenau* publicado pela revista Blumenau em Cadernos em 2012. Nele discorro sobre a história da galeria a partir do manifesto *Barriga-Verde* escrito por Lindolf Bell, das articulações com outras galerias, dos intercâmbios entre artistas, das promoções de exposições em vários locais do estado e fora dele, do processo de formação de um mercado de arte catarinense, dos *Salões Barriga-Verde* e dos leilões de arte que perduraram durante muitos anos. A Açú-Açú foi fundada na cidade de Blumenau pelos casais Lindolf Bell e Elke Hering e Péricles Prade e Arminda Prade no ano de 1970, sendo uma das primeiras galerias de arte do estado de Santa Catarina. Situada na cidade de Blumenau, sua trajetória transformou-se em uma referência estadual e até mesmo nacional no que se refere as artes plásticas.

Para a inauguração da galeria, Lindolf Bell escreveu o *Manifesto Barriga-Verde*, e nele justifica a necessidade de criar uma galeria de arte no estado, afirmando que “nós [catarinenses] pecamos por desconhecimento de nossas próprias habilidades.”³ Entretanto, o questionamento da falta de uma galeria no estado não se devia pela ausência de artistas, pelo contrário, havia já na época muitos artistas catarinenses conhecidos fora do estado e até mesmo no exterior.⁴ O que faltava, era um espaço em que os artistas pudessem mostrar e vender seus trabalhos. Com a galeria, trabalhos de artistas, conhecidos ou não, ganhariam espaço. Na busca por uma valorização da produção de arte no estado, a galeria criava um espaço social concentrador do potencial artístico, reunindo produções individuais.

Através da galeria, seus idealizadores lançaram no ano de 1970 a primeira *Coletiva Barriga-Verde* propiciando um encontro de várias manifestações artísticas em um evento. A coletiva dava um novo corpo à arte catarinense, mostrando o que havia de produção em arte no estado. Concomitante a este período, foram criadas instituições de cultura em Blumenau e em outros locais do estado possibilitando o intercâmbio de

³ BELL, Lindolf. *Manifesto Barriga-Verde*. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁴ Como os artistas: Victor Meirelles, Franklin Cascaes, Martinho de Haro, Rodrigo de Haro e Eli Heil.

exposições em outras cidades, obtendo destaque nacional.⁵ Dessa forma, o mercado da arte entre as elites locais foi impulsionado, incentivando e valorizando a compra de trabalhos artísticos. Com o intuito de trazer os leilões para um mercado incipiente no interior do Brasil, Bell disponibilizava a venda de trabalhos dos artistas que representava na galeria e nomes nacionais trazidos pelos leiloeiros. Permitindo que o público tivesse contato com grandes nomes do modernismo brasileiro sem deixar de lado a produção de Santa Catarina. Em 1971, a galeria promoveu o primeiro leilão de artes plásticas de Santa Catarina nas dependências do Teatro Carlos Gomes em Blumenau, junto com a Casa de Leilões de São Paulo – empresa especializada no ramo –, trouxe obras de importantes artistas nacionais como: Portinari, Tarsila, Pancetti, Di Cavalcanti, Volpi, Cícero Dias, Caribé entre outros.

Ainda durante a década de 1970, Arminda e Péricles Prade deixaram a sociedade da galeria, e Elke Hering saiu assim que se separou de Lindolf Bell em 1983. A Açu-Açu teve seu fechamento somente em 1998 com a morte de Lindolf Bell, mesmo que, nos últimos anos, seu potencial esteve bem aquém dos períodos áureos (década de 1970). Apesar disso, após sua morte, a memória de Lindolf Bell está constantemente presente e reafirmada pelo poder público e pela imprensa local em algumas efemérides, muito conhecido entre os catarinenses pelo seu trabalho como poeta. No entanto, mesmo que conhecido por seus livros e poesias, sua principal atuação era como *marchand* da galeria. Era ele que administrava o espaço, quem articulava a venda dos trabalhos, as exposições, a circulação da arte catarinense, escrevia sobre os artistas, veiculava a galeria nos meios de comunicação entre outras demandas. Lindolf Bell estava muito presente na imprensa local e estadual, tanto para divulgar a galeria com fotos nas colunas sociais e escritos sobre artes plásticas quanto para promover a literatura publicando poesias e textos sobre o assunto.

⁵ Em Blumenau foram criadas a Escola Superior de Música, o grupo teatral Vira Lata do Teatro Carlos Gomes e a abertura do primeiro curso de artes visuais do estado na Fundação Universidade Regional de Blumenau e em Florianópolis o Departamento de Educação e Cultura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Um dado muito importante sobre a trajetória de Lindolf Bell é a quantidade de textos que escreveu sobre os artistas de Santa Catarina. São mais de duzentos escritos no Jornal de Santa Catarina entre as décadas de 1970 a 1980. Apesar deste volume de material que Bell produziu para as artes plásticas no estado, são praticamente nulas as publicações que relacionam ele às artes visuais. Já sobre sua vida como poeta há, pelo menos, dois livros sobre sua poesia e uma dissertação⁶. Para as artes visuais em Santa Catarina é muito relevante pesquisar sobre a galeria Açu-Açu, pois a partir dela, é possível traçar um panorama da história da arte no estado.

Constatado este fato, o que me levou a desistência de um objeto tão fértil que era pesquisar sobre a primeira galeria de arte do estado, tendo Lindolf Bell como uma figura central e respeitada pela intelectualidade catarinense para pesquisar a artista Elke Hering? Como havia comentado no início, o ato de pesquisar nos faz envolver com o outro e, ao tratar da galeria, tinha também que olhar para seus artistas. Elke Hering foi a artista que mais teve expressão nas atividades da galeria, mas, ao mesmo tempo, eu sabia muito pouco a seu respeito. Nos documentos, era Bell quem se colocava publicamente, que dava opinião sobre as artes plásticas, quem comentava os trabalhos dos artistas, era ele quem publicava os textos na imprensa. Dificilmente encontraremos textos de autoria de Elke Hering, escritos seus sobre as obras e declarações públicas. Raramente se expunha na imprensa para dar opinião, talvez essa será uma das faltas, este lapso é que potencializará a criatividade de seu arquivo. Voltar-se para a obra de uma artista ainda não pesquisada, poder se aprofundar na sua poética e em seu arquivo considerando o *arquivo o espaço de encontro com o outro*.⁷ Foi este encontro que me seduziu, pois no espaço do arquivo é que me encontro com Elke Hering.

⁶ Livros de Maria J. Tonkzak com o título “Lindolf Bell e a Catequese Poética” de 1978 e Helen Francine o “Quixote Catarinense” de 2005 e a dissertação de Rosana Salete Piccininn “Imagens Poéticas do Tempo e Memória em Lindolf Bell” de 2009.

⁷ SALOMON, Malon (Org.). *Saber dos Arquivos*. Goiânia – GO: Edições Ricochete, 2011. p. 41.

1.1 O arquivo: sua constituição

Foram poucas as pesquisas que se debruçaram sobre o trabalho artístico de Elke Hering. A ausência da disponibilização de um arquivo também ocasionou uma ausência da produção intelectual sobre a artista. Por mais que sua memória seja celebrada esporadicamente pela imprensa e por outras instituições, essa rememoração não produz necessariamente uma efetiva investigação a respeito de sua obra. Por outro lado, foi seu trabalho artístico o responsável por gerar um arquivo extenso sobre sua vida. A guarda particular dos seus documentos é de fundamental importância para a formação de um arquivo de si. O mesmo também acontece com outros artistas, mesmo que em vida não almejassem criar um acervo institucional sobre si, há de alguma forma, consciente ou não, o cuidado de salvaguardar seus pertences. Deste gesto, nasce o arquivo, mesmo que incipiente e sem o propósito de tornar-se um.

Desse arquivo inicial, da artista, a pesquisa potencializa-se pela reunião deste material pré-selecionado e organizado pela artista. Pode-se traçar uma possível história dos documentos através de sua classificação e análise, considerando os tipos de materiais que foram zelados, os que foram descartados ou esquecidos. Não pretendo afirmar que somente a partir do arquivo do artista é possível conceber a pesquisa, mas mostrar a importância deste arquivo de si considerando sua subjetividade e especificidades. Portanto, o acesso a ele é fundamental para o pesquisador que exige por vezes uma aproximação com os proprietários destes documentos, pois nem sempre estes materiais são doados às instituições públicas ou disponibilizados para fins de pesquisa.

A crítica de arte Adalice Araújo, em 1977, no livro *Mito e Magia na Arte Catarinense* ressaltava uma “grande dificuldade” que encontrou para acessar os arquivos dos artistas do estado: “[...] em todo o Estado de Santa Catarina não há entidades públicas (referimo-nos às especializadas como Museus) que possuam arquivos organizados dos artistas plásticos locais”.⁸ Ao mesmo tempo, cita a importância dos arquivos da Fundação Casa Dr. Blumenau

⁸ ARAÚJO, Adalice de. *Mito e magia na arte catarinense*. Florianópolis: IOESC, [1977]. 436 p. (Cultura catarinense). Tese apresentada a Universidade Federal do Paraná. p.12.

(atual Arquivo Histórico José ferreira da Silva) designado a cuidar, nas palavras dela, da “história pura”. Araújo também recorreu aos arquivos particulares de Hassis e Lindol Bell. Décadas depois, a professora do Centro de Artes da UDESC, Sandra Mackowiecky, aponta para o mesmo problema. No artigo *Experiências intermitentes: arquivos, inventários e coleções em Santa Catarina*⁹ destaca que há ainda uma fragilidade no acesso e na manutenção de acervos e arquivos para a pesquisa em artes visuais no estado. Muitos dos arquivos de artistas estão no âmbito privado, e essa fragilidade da pesquisa dá-se por vezes na dificuldade de acesso aos arquivos pessoais. Esses *arquivos da arte*¹⁰ formados pelo arquivo do artista, o arquivo da obra e o arquivo do historiador da arte, constituem-se em uma ferramenta de grande importância para a produção historiográfica, não somente no âmbito local, mas também nacional. No caso de Santa Catarina, podemos destacar alguns artistas contemporâneos a Elke Hering que obtiveram investimento sobre sua memória ao resguardar seus arquivos institucionalizando-os minimamente, são eles: a Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes (1983) pertence ao Marque (Museu de Arqueologia e Etnologia da UFSC) que conserva a obra de Franklin Cascaes; o Museu O Mundo Ovo de Eli Heil (1987); o Museu Willy Zumblick (2000); a Fundação Hassis (2001); o Instituto Schwanke (2003); o Instituto Meyer Filho (2004); e o Instituto Juarez Machado (2014). Exceto Eli Heil e Juarez Machado que constituíram seu acervo institucional em vida, todos os outros foram instituídos após a morte. Há ainda outros artistas catarinenses que fazem parte dessa geração como Rodrigo de Haro, Silvio Pléticos, Vera Sabino e Jandira Lorenz que continuam ativos circulando com seus trabalhos em galerias, museus ou em exposições itinerantes¹¹ e seus arquivos provavelmente encontram-se na esfera privada.

⁹ MAKOWIECKY, Sandra. *Experiências intermitentes: arquivos, inventários e coleções em Santa Catarina*. In: XXXIII Colóquio CBHA 2013 - Arte e suas instituições. p. 808.

¹⁰ GODOY, Vinicius Oliveira. *Arquivos da arte: entre a subjetividade histórica*. In: XXX Colóquio CBHA 2010. p.1311.

¹¹ O Sesc (Serviço Social do Comércio) de Santa Catarina, organizou algumas exposições itinerantes com curadoria e produção de catálogos de artistas catarinenses. Os símbolos na arte de Eli Heil (2003); O universo bruxólico de Franklin Cascaes (2003); O imaginário de Hassis (2004); O desenho fantástico de Meyer Filho (2007); Schwanke, Transformação e Inversão (2007).

Mesmo com essa lista de artistas que fizeram parte da história da arte catarinense e outros que aqui não foram citados, a produção acadêmica que possibilita pesquisas de maior fôlego sobre o trabalho de artistas ainda é pequena, apesar de haver algumas publicações de artigos científicos, poucas foram as dissertações e teses defendidas. Com base no banco de teses e dissertações dos programas de pós-graduação em artes visuais há atualmente duas dissertações defendidas, uma no extinto mestrado de educação e cultura da UDESC sobre Vera Sabino, no atual programa de artes visuais da UDESC, a dissertação escrita por mim sobre Elke Hering e outra sobre Jandira Lorenz, e no mestrado e doutorado em artes visuais da UFRGS foi defendida uma tese e uma dissertação sobre o artista Luis Henrique Schwanke e uma tese sobre Franklin Cascaes no programa de Educação, Arte e História da Cultura na Universidade presbiteriana Mackenzie¹²

Nesse cenário arquivístico em Santa Catarina foi que iniciei minha pesquisa de mestrado em 2011 na qual estudei uma parte da produção artística da artista catarinense Elke Hering entre as décadas de 1950 e 1990. Ao iniciar a pesquisa não havia, e ainda não há, um arquivo institucional formalizado sobre a artista. É curioso perceber especificamente o fato de ser uma artista de grande visibilidade no estado e advinda de uma família da elite empresarial,¹³ os mais de 30 anos de produção não despertaram interesse por parte da família em criar um acervo institucional sobre ela. O contrário aconteceu com seu ex-marido, o poeta Lindolf Bell. Para ele foi criada, em 2003, a Casa do Poeta juntamente com o Centro de Memória Lindolf Bell na sua antiga residência na cidade de Timbó. A família doou para a prefeitura municipal os pertences relativos à vida artística do poeta. O mesmo não

¹² Títulos, autoria e ano de defesa dos trabalhos: As multifaces do retrato: aspectos da relação vida e obra em Vera Sabino de Micheline Raquel de Barros (2006). O guarda cultura Franklin Joaquim Cascaes: o outsider/estabelecido (2013) de Deise Araújo Meira. Fragmentos de uma coleção: as obras de arte em papel de Franklin Joaquim Cascaes de Aline Carmes Krüger (2011); Elke Hering: crítica, circuito e poética de Daiana Schwartz (2013); A sobrevivência das imagens em Jandira Lorenz : uma poética da montagem de Vanessa Bortucan de Oliveira (2014); Perseguindo vestígios : perfis de Schwanke - catalogação das obras em acervos institucionais de Alena Rizi Marmo (2005); Revisitamento "na" e "da" obra de Schwanked e Nadja de Carvalho Lamas (2005).

¹³ Seu bisavô Hermann Hering fundou a Cia. Hering, empresa têxtil criada em 1880 na cidade de Blumenau/SC pelos imigrantes alemães Hermann e Bruno Hering, é hoje a maior empresa de produtos de vestuário do Brasil e a segunda da América Latina.

aconteceu com Elke Hering, ao que tudo indica a artista não almejava criar um acervo institucional sobre si própria, mas houve de alguma forma, consciente ou não, o cuidado de salvaguardar alguns de seus pertences, que intencionalmente foram doados pela artista pouco antes de sua morte, em fevereiro de 1994, para o Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva¹⁴ em Blumenau. Estes documentos doados são de suma importância pois tratam de documentos privados, mantidos inicialmente com a intenção de ficarem guardados no ambiente da casa, mas ao serem direcionados para o espaço público, foram revalorizados pelo artista.

A minha pesquisa foi iniciada no arquivo do Museu de Arte de Santa Catarina onde há uma caixa com o seu nome, porém grande parte do material compreendia sua produção mais recente. Em seguida fui ao Arquivo Histórico José Ferreira da Silva onde encontra-se o maior volume de documentos sobre ela em arquivos públicos. Os documentos encontrados neste arquivo me levaram a outros arquivos onde haviam pastas reservadas em seu nome.¹⁵ Outro acervo importante foi o de sua filha Rafaela Hering Bell, que disponibilizou o acesso para a pesquisa. Por conta dela foi possível: digitalizar mais de duzentas e cinquenta fotografias relativas aos trabalhos artísticos de sua mãe e mais de quatrocentas fotografias de eventos, exposições e imagens pessoais. Também concedeu que mais de quinhentos desenhos, dos mais distintos anos, fossem fotografados por um fotógrafo profissional para que eu pudesse fazer uma catalogação deste material. Cedeu também para a pesquisa, alguns livros, catálogos de exposição e um diário que pertenciam a sua mãe. Rafaela Hering Bell atuou na conservação e difusão da memória dos pais, participando e organizando de vários eventos relativos a eles. Foi também uma importante agente na organização e consolidação do Centro de Memória Lindolf Bell.

No que tange a memória acionada sobre a artista no estado de Santa Catarina temos alguns exemplos: a cidade de Blumenau adotou o seu nome no salão de arte, o Salão Nacional Elke Hering sediado bianualmente nas

¹⁴ O Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva foi criado em 1948, hoje é o responsável pela guarda do acervo documental sobre a história da cidade de Blumenau e da região do Vale do Itajaí.

¹⁵ Centro de Memória Lindolf Bell; Museu de Arte Contemporânea em Curitiba; Arquivo da Universidade Regional de Blumenau; Museu de Arte de Joinville; Arquivo da *Universität der Künste* de Berlim e da *Academie der Bildenden Künste* de Munique.

dependências da Fundação Cultural de Blumenau. Em 2010 foi criado o Museu Hering com o objetivo de divulgar e salvaguardar a memória da empresa têxtil criando o Arquivo Histórico da Cia. Hering, nele além dos documentos da empresa, encontra-se o acervo de documentos familiares pessoais como: correspondência, genealogia, biografias, convites, atestados, testamentos, jornais, revistas, cartões-postais, produção artística e intelectual etc., no entanto, seu nome consta apenas na árvore genealógica dos Hering; a escultura em bronze *Colete Espacial*, realizada em 1979, foi a primeira escultura da artista a ocupar o espaço público na cidade, colocada em uma das áreas de grande circulação no centro de Blumenau, no entanto, hoje não se encontra mais em praça pública, ela pertence ao acervo do Museu de Arte de Blumenau. Junto a essa escultura, o MAB (Museu de Arte de Blumenau) tem em seu acervo três esculturas de bronze, uma de metal, uma de gesso e nove desenhos.

Em homenagem a artista, o MAB criou uma sala de exposição com seu nome; na esquina da Fundação Cultural de Blumenau com o arquivo histórico foi instalada a escultura *Tronco* em cima de um alto pedestal de mármore no qual tem uma poesia de Lindolf Bell; o Museu de Arte de Santa Catarina, em seu acervo, possui uma escultura de madeira, uma de cimento, uma de bronze, uma de plavnil e dois desenhos; em 1979 a sede do Banco do Brasil em Blumenau adquiriu uma escultura de Elke Hering em madeira medindo 3,84 largura x 2,65 altura, hoje essa escultura encontra-se nas dependências do banco em uma sala remota no quinto andar; em 1988 a artista instala a primeira escultura ao ar livre, "O Guardião", nas dependências da Universidade Federal de Santa Catarina, também na universidade o auditório da biblioteca leva o seu nome; em Florianópolis foi nomeada com a rua: Elke Hering localizada na Barra da Lagoa da Conceição; no acervo de obras de arte da Universidade Regional de Blumenau encontra-se uma escultura em metal, uma gravura e uma aquarela; a Assembleia Legislativa do Estado de Santa Catarina conta com três obras da artista, uma pintura, uma escultura com canos de pvc e uma em plavnil; no Museu Victor Meirelles de Florianópolis, um museu federal, há um desenho a nanquim em seu acervo.

No artigo *Arquivos da arte: entre a subjetividade histórica*, Vinicius Oliveira Godoy trata sobre os arquivos produzidos pela arte e divide-os em três tipos: o *arquivo do artista*, o *arquivo da obra* e o *arquivo do historiador da arte*. Em seguida justifica que, na medida em que os arquivos são usados, essas divisões se dissipam pelo seu caráter relacional. Trago estas três classificações para apresentar o processo anterior ao uso e criação com o arquivo, ou seja, dos locais específicos atribuídos a cada um dos envolvidos na trama: o artista, a obra e o historiador. Para Godoy, o *arquivo do artista* são todos os documentos que estiveram presentes principalmente no atelier do artista, junto ao trabalho criativo. O *arquivo da obra* são elementos que circundam a obra, mesmo que externos a ela e ao arquivo do artista, agregam e produzem sentido ao trabalho. E por fim, o *arquivo do historiador da arte* que diz respeito à atividade de análise da arte e constituem também seus arquivos a partir dos arquivos alheios (arquivos da obra e dos arquivos do artista).¹⁶

No caso desta tese, o “Arquivo Elke Hering” está sendo criado pela reunião destes *arquivos da arte*. A partir da minha experiência em construir um arquivo não organizado, algumas características específicas destes arquivos não foram contempladas nestas divisões. Portanto, para encontrar o *arquivo do artista* que Godoy propõe é necessário ou que o artista esteja atuando ou em caso de não estar mais presente, que os herdeiros preservem estes arquivos específicos. Deste modo, como os objetos entre outros documentos de Elke Hering foram desmembrados entre os filhos e o que ela doou para o arquivo público¹⁷, o *arquivo da artista* se mistura com o arquivo da obra. Os dois primeiros estão intimamente ligados à artista, enquanto o *arquivo do historiador* expande sua busca também para fora deste espaço: “os documentos do historiador também são constituídos por uma experiência arquivística mais ampla, na qual elementos não necessariamente presentes na obra ou na experiência do artista são inseridos [...]”¹⁸ Por conseguinte, é por esta diversidade do “arquivo do historiador da arte” que se cria outras conexões.

¹⁶ GODOY, op. cit., p.1311.

¹⁷ Sobre isso, ver o capítulo Arquivo Pessoal.

¹⁸ GODOY, op. cit., p.1312.

Pelo arquivo gerado por mim, sistematizado por uma série de documentos encontrados nos mais diversos acervos, é possível criar elos narrativos a partir do intercruzamento de informações que serão associadas na presente pesquisa. Numa tarefa quase infinita, o arquivo toma corpo durante a busca de documentos que indicam outros, situados nos percursos inscritos da artista e sobre a artista, constituído por ela e sobre ela, mas que também perpassam por relações diretas e indiretas com o seu nome. A montagem de um arquivo gerado a partir desta pesquisa estrutura uma rede de elementos, ora desconexos e ora aproximativos, que envolvem a artista, sua obra, e também o que está fora.

Uma vez esboçada a materialidade deste arquivo, identificando seu local de armazenamento e conservação, o acesso às fontes, os diferentes tipos de documentos, traça-se possíveis caminhos para então organizá-lo e classificá-lo. Doravante, me coube questionar o que fazer diante deste arquivo gerado pelo passado e prestes a ressignificar-se no presente. Walter Benjamin em um dos trechos das *Passagens*, confere à montagem literária o que pretendo com o arquivo:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursuruparei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.¹⁹

Nos cinco capítulos criados para a tese, me dediquei a usar o quanto foi possível o arquivo gerado pela pesquisa. Selecionei, recortei e excluí criando uma grande montagem com o arquivo. As mais de centenas citações fazem jus ao seu uso. Assim como a falta é inerente ao arquivo, a escrita com ele é sobre penetrar nos seus intervalos.

Na introdução *Arquivo*, o texto parte dos documentos doados por Elke Hering ao Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Esse conjunto de materiais tratam de documentos escolhidos por ela para estarem numa instituição pública que garante o seu acesso à pesquisa, portanto, analisei e os classifiquei criando uma narrativa conectando-os entre si. Em seguida, a

¹⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2018.p. 764.

partir de uma entrevista e um *Curriculum Vitae*, que se dedicam a apresentar a trajetória de Elke Hering por ela mesma, desenvolvo o texto considerando-o sua “autobiografia”. No segundo capítulo, *Obras perdidas: rastros de arquivo*, apresento cinco episódios de perdas de trabalhos artísticos que foram redescobertos pelo Arquivo Elke Hering a partir de seus rastros. No terceiro capítulo, *Escultura no Brasil*, parto do próprio arquivo para traçar o panorama escultórico brasileiro para conhecer mais sobre a produção de Elke Hering neste cenário. Em seguida, apresento duas experiências iniciais: seu aprendizado com Mario Cravo Júnior e seu envolvimento no Salão Pro Arte Nova, ambas relacionadas as suas esculturas de ferro do começo da carreira. No capítulo quarto, *Estudos na Alemanha*, mostro várias etapas que constituíram seus estudos no país europeu. Para compreender um pouco mais sobre sua atividade estudantil, estudei as principais características da Academia de Arte para então adentrar nas especificidades da *Akademie der Bildenden Kunst* de Munique. Também abordei aspectos relativos à vida da cidade e seus resquícios da era nazista na instituição. Sobre seus professores, apresento as influências dos professores artistas Lorenz Heilmair, Anton Hiller, Paul Dierkes e Robert Jacobsen. E finalizo com o quinto capítulo, *Pop Art: Alemanha, Brasil e Estados Unidos*, em que abordo as influências da Pop nos artistas alemães e brasileiros, coincidindo com o período em que esteve pela segunda vez na Alemanha e quando do seu retorno ao Brasil.

Para fazer este percurso, usei o arquivo de Elke Hering a partir de suas possibilidades de criação com a história dos documentos e de sua própria obra, da guarda ou não dos mesmos, de sua memória e esquecimento, compreendendo-o como um *corpus* incompleto. Dessa afirmativa, a historiadora da arte Anna Maria Guasch em seu livro *Arte y Archivo 1920-2010 Genealogias, tipologias y discontinuidades*, defende sobre a inviabilidade de querer apreender por completo o arquivo “*pues no son un lugar o un corpus de manera absoluta, sólo una tendencia a serlo*”.²⁰ Interessa-me trabalhar o arquivo também como uma falta, um fragmento

²⁰ GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologias y discontinuidades*. Madrid: Ed. Akal, S.A., 2011. p.167.

daquilo que foi mantido, tornando a ausência um recurso criador que propicia novas montagens narrativas pelos seus intervalos.

Para o historiador Marlon Salomon o arquivo é um dispositivo fundamental da história “e o que se produz por meio desse dispositivo, nas palavras e pelas palavras da história, é o desvio, o singular, o novo [...]”.²¹ A partir da reativação do novo é possível atualizar o arquivo do presente para o futuro, interpretando textos e criando outros. Ainda na introdução do livro *Saber de Arquivo*, Salomon discorre sobre os recursos dos arquivos que, “[...] permitem dar um lugar ao ausente na escrita; tornam possível desta forma, apropriar-se da memória do ausente e impedir que ele se transforme em pesadelo ou fantasma”.²² A relação entre o pesquisador e o arquivo configura-se em encontros concomitantes entre o passado e presente, “[...] o arquivo é o espaço de encontro com o outro, com a diferença em si. O gosto do arquivo é o gosto do outro. O saber da história é o sabor do outro”.²³ Este espaço de encontro com o outro, com o arquivo do outro, permite meu encontro com o passado que se faz presente pelos rastros da artista. O material jornalístico produzido contemporaneamente a sua atividade artística contribui para torná-lo uma das principais fontes de informação. Atualmente no montante de fontes pesquisadas que formam meu arquivo, o arquivo do *historiador da arte*, são mais de quatrocentas publicações em jornais com notícias, reportagens, críticas e entrevistas que datam entre os anos de 1960 a 2013, com informações sobre Elke Hering. Em *Sabor do Arquivo*, Arlette Farge escreve sobre a relação do arquivo com a história e das armadilhas em que o historiador pode enfrentar diante dele de “estar absorvido pelo arquivo a ponto de nem mais saber como interrogá-lo”.²⁴ Pois o arquivo exerce um papel sedutor perante aquilo que foi registrado, tornando-o, muitas vezes, convincente sobre sua veracidade. A autora chama atenção para os escritos dos arquivos afirmando que: Talvez o arquivo não o diga a verdade, mas diz da verdade, nessas palavras esparsas, são elementos da realidade que, por sua aparição em um determinado momento histórico, produzem

²¹ SALOMON, op. cit., p. 34.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ FARGE, Arlete. *O sabor dos arquivos*. Edusp: São Paulo. 2009. p. 71.

sentido. É sobre sua aparição que é preciso trabalhar, é nisso que se deve tentar decifrá-lo.²⁵

É sobre este aparecimento que pretendo analisar os rastros, interrogando os que foram gerados ou não em determinados contextos, considerar quais tipos de documentos tem predominância e recorrência sobre outros, os discursos frequentes e o que elegeu determinados documentos a continuarem preservados em detrimento de outros.

Com base no conjunto documental diverso e fragmentado do arquivo, será preciso estabelecer relações e organizar a narrativa perseguindo os vestígios daquilo que se produziu a partir da vida e obra de Elke Hering. O encontro com o arquivo é sempre fragmentado, como “membros quebrados de um corpo”²⁶, manifesta aquilo que foi lembrado e também o que foi esquecido, evidencia sua escritura marcada pelos intervalos de tempo e pelo desprovimento de sua completude.

Assim, o arquivo como a principal materialidade da história, se torna uma instituição atuante na sociedade contemporânea através das definições do que pode ser lembrado e esquecido, guardado e descartado. Nada do que ficou arquivado do passado foi inocentemente, se ainda está ali, lhe foi atribuído algum valor, e este valor é aguardado pelo futuro. Jacques Derrida em seu livro *Mal de Arquivo*, parte da psicanálise para analisar a relação entre o modelo de arquivamento, a técnica, o tempo e a morte. Sobre o arquivo e o futuro, Derrida escreve:

[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã.²⁷

Nesta tese não entendo o arquivo somente como um conjunto de documentos guardados e inertes sobre o passado, mas sim como um arquivo vivo e operante que remete ao presente e ao porvir. O *Arquivo Elke Hering*, criado por mim, está em constante adição, são documentos e obras

²⁵ Ibid., p. 35.

²⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 42.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma interpretação freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001. p. 12.

encontrados nos mais diversos lugares, acervos particulares e arquivos públicos, descoberto em fragmentos adormecidos, guardados em caixas e pastas. Sua construção será como a montagem dos membros de um torso que foram quebrados durante a viagem.²⁸ Ainda com Walter Benjamin, pretendo construir a escrita como o cronista, “[...] que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.²⁹ O retorno ao arquivo de Elke Hering viabilizará novamente que o encaixe de cada peça construa outras histórias, juntando, associando, separando e excluindo suas partes, narrando estes investimentos em sua memória e percebendo a historicidade de seu próprio arquivo. A cerca de todas estas compreensões sobre o arquivo, tomo de empréstimo para o título desta tese, a segunda parte do título homônimo do texto de Henry Rousso, “o arquivo ou o indício de uma falta.”³⁰

1.2 Arquivo Pessoal

Em 19 de fevereiro de 1994, aos 53 anos de idade, Elke Hering faleceu na cidade de Blumenau decorrente de um câncer de mama. Naquela data, fazia três anos desde a descoberta da doença. Em fevereiro de 1993, Elke Hering assumiu o cargo de presidente da Fundação Cultural de Blumenau. Foi durante sua presidência, pouco antes de falecer que ela doou seus documentos para o Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva. Por conta disso, neste arquivo, atualmente existem doze caixas pertencentes ao fundo Elke Hering. As caixas foram classificadas como: documentos pessoais, memórias, artigos, exposições individuais e coletivas, salões, premiações, entrevistas, currículo, biografia, certificados, projetos, autorizações, esboços, convites, galeria Verdeperto, correspondências emitidas e recebidas (1950 - 1990) e material sobre misticismo (teosofia,

²⁸ BENJAMIN, 1987, p. 42.

²⁹ BENJAMIN, 1987., p. 223.

³⁰ ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista de Estudos Históricos*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 85. 1996.

astrologia). Estes assuntos classificados pelo arquivo nos dão alguma noção do que se trata o fundo Elke Hering, mas somente ao adentrá-lo é que ele [o arquivo] reúne tudo o que é suscetível de produzir sentido para o historiador contemporâneo.³¹

Ao mesmo tempo, esse sentido que o pesquisador lança para cada documento é passível de alteração a todo o instante, a sensação de que se poderia ter prestado mais atenção numa determinada fonte dispensada anteriormente é uma constante, fato é que persiste a impressão de ter que voltar ao arquivo e revê-lo. As perguntas feitas diante do arquivo se renovam na medida em que você vai incorporando mais informações sobre o objeto. Esse fundo em especial tem elementos que não encontraremos em outros arquivos, pois os documentos nele depositados foram intencionalmente doados pela artista. Cabe-nos perguntar sobre a história destes documentos, quais razões levaram Elke Hering a doar seu arquivo pessoal. Seria oportuno perguntar aqui sobre a relação da sua morte com o ato de doar seus documentos pessoais, quais as implicações desse ato?

Pensar sobre os arquivos pessoais e sua contextualização é procurar entender o motivo da guarda do documento, identificando a intenção acumuladora.³² Naturalmente uma pessoa que produziu artisticamente durante mais de três décadas, gerou uma quantidade significativa de materiais a respeito de sua trajetória. No entanto, perguntar sobre o significado da guarda destes papéis gerados sobre si pode parecer como algo insignificante, pois lidamos com este ato de maneira muito natural.

A prática da “escrita de si” que começou no século XVIII foi decorrente da relação que se estabeleceu entre o indivíduo moderno e seus documentos.³³ Diante da iminente morte, o ímpeto de salvaguardar seus documentos em um arquivo público é um importante gesto a ser considerado sobre sua vida para a posteridade.

³¹ OPHIR, op. cit., p. 78.

³² HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joëlle; TRAVANCAS, Isabel (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, edição Kindle.

³³ GOMES, Angela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p.10.

Devido a este gesto, o fundo destinado a ela no Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva permite uma maior aproximação entre ela e sua relação com os documentos, o ato de classificar o que é pertinente ou não para estar ali é o que Philippe Artières chama de intenção autobiográfica.

Mas não arquivamos nossas vidas, não pomos nossas vidas em conserva de qualquer maneira; não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal; fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens.³⁴

O arquivo gerado pela artista permite acessar a parte fragmentada, dentre o volume de materiais selecionados por ela, talvez muitos deles passaram despercebidos, é preciso considerar todos os “detalhes que parecem aleatórios”³⁵ que chegaram até ali. Nestes documentos grande parte do material que encontrei são relativos à sua vida profissional, mas não só, destacarei também aqueles documentos que desviam do recorte estritamente artístico de sua vida. Não há informações sobre o processo de seleção destes documentos, quais exatamente foram deixados por ela, pois algumas adições foram feitas posteriormente, como a cópia de sua certidão de óbito entre outros documentos gerados após sua morte. Em 2018, tomei conhecimento de que seu filho Pedro Hering Bell, doou um caderno de clipagem e dezenas de correspondências particulares.³⁶

Apresentam-se a seguir os mais variados tipos de documentos como: convites, projetos de catálogo, desenhos para esculturas, materiais místicos e documentos oficiais. O número de participações em exposições e salões foram muito superiores ao número de catálogos e convites encontrados em sua caixa, no total são vinte unidades, oito catálogos e doze convites. Há somente dois convites de outros artistas promovidos por suas galerias: Verdeperto e Elke Hering Ateliê e Galeria. Não há nenhum material relativo a outros artistas, somente quando da sua participação. Alguns dos convites e

³⁴ ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 13. 1998.

³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GUINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2012.p.33

³⁶ O mais recorrente são as correspondências³⁶ que somam o montante de 190 itens entre cartas, telegramas e postais destinados à Elke Hering, 88 são de assuntos particulares, 95 de assuntos profissionais e 7 cartas destinadas à Lindolf Bell sobre assuntos da Galeria Açúcar. Não há nesse arquivo nenhuma carta ou rascunho de Elke Hering como remetente.

catálogos foram significativos para sua carreira, pois registram as primeiras participações de seus trabalhos entre os anos de 1964 e 1965 que aconteceram fora do estado de Santa Catarina. Destaco o convite de sua primeira exposição individual realizada em 1964 no Centro Catarinense do Rio de Janeiro quando tinha 24 anos. Neste convite (Figura 1) há uma breve descrição de seu currículo, a relação das obras expostas com seus respectivos títulos e sua assinatura na capa.

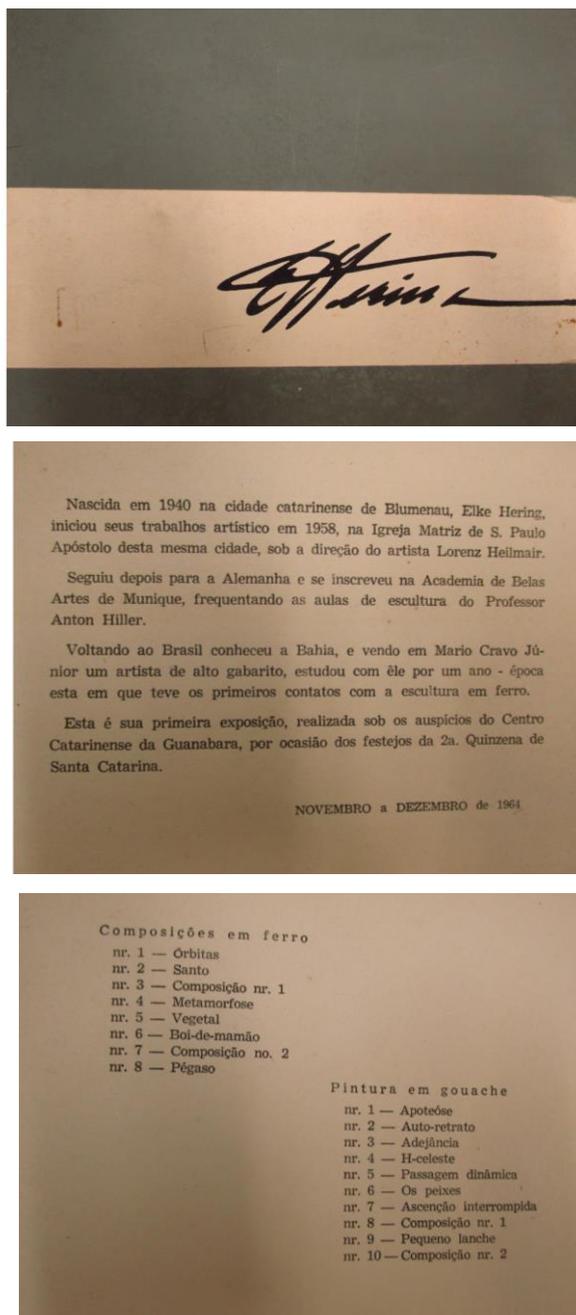


Figura 1: Convite da exposição o Centro Cultural do Rio de Janeiro. 1964. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

O currículo mostrado no convite (Figura 1) faz menção à três experiências anteriores que marcaram a sua formação: a participação como ajudante do artista alemão Lorenz Heilmair nos vitrais da igreja católica de Blumenau; as aulas de escultura com Anton Hiller na *Akademie der Bildenden Kunst* de Munique; e a residência na Bahia com o escultor Mário Cravo Júnior (1925– 2018). Estas primeiras experiências são mencionadas com frequência quando referida a sua trajetória. Na última parte do convite é apresentada a lista das dezoito obras expostas, oito composições em ferro e dez pinturas a guache, das quais identifiquei quatro (Figuras 2 e 3) das oito composições de ferro.



Figura 2: Clipagem de jornal. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.



Figura 3: Elke Hering, Santo, 1964, Metal. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.



Figura 4: Clipagem de jornal. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.



Figura 5: Elke Hering, Pégaso, 1964, Metal. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

Foi possível identificar o nome das esculturas nas matérias de jornal. Na descrição abaixo das imagens, os nomes das esculturas foram destacados. Ao analisar as imagens que tenho desta série, notei que havia uma coleção delas fotografadas em ambiente similar com o mesmo aspecto, todas sobre um cubo branco e algumas com uma numeração no canto superior do cubo (Figuras 3 e 5) Percebi que a numeração do cubo é a mesma indicada no convite.

As esculturas são resultado dos trabalhos desenvolvidos durante ou após o período de residência com Mário Cravo Júnior na Bahia quando trabalhava com ferro soldado. Este convite é apenas um exemplo de como a pesquisa vai sistematizando a rede de dados sobre a produção de Elke Hering, pois não há levantamentos e informações anteriores do número de trabalhos produzidos por ela.

Um projeto para catálogo/livro estava sendo desenvolvido para comemorar seus trinta anos de trabalho. O texto inicial *30 anos de Elke Hering*, do crítico de arte Harry Laus, elucida um pouco a que o material estava destinado, era da retrospectiva de Elke Hering na galeria municipal de

artes de Blumenau em 1987. O crítico cita a presença de vários materiais em suas esculturas como o gesso, ferro, madeira, plavínil, bronze e cristal, no total a retrospectiva contou com mais de 230³⁷ esculturas de sua autoria. Este material possibilitou o encontro com uma produção até então desconhecida por mim, as esculturas/objetos em plavínil da década de 1970 (Figura 6). Eles chamaram a atenção, pois conhecia um pouco da sua produção recente de cristal e de bronze, mas o encontro com as esculturas em plavínil foi o que motivou a me debruçar sob sua obra. Nas folhas em que aparecem as obras, estão dispostas duas fotografias em preto e branco recortadas no formato da figura, com um texto que não faz menção às imagens.



Figura 6: Projeto para catálogo a retrospectiva de Elke Hering na Galeria de Artes de Blumenau. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

No total são doze páginas, a capa tem o desenho à lápis provavelmente um esboço de uma escultura de bronze ou cristal, na sequência um pequeno texto colado com uma anotação abaixo escrita “menção agradecimento”. O texto de Harry Laus e as nove páginas seguintes

³⁷ WEISS, Ula. Escultora comemora 30 anos de arte. *O Estado*, Florianópolis, 13 dez.1987. Leitura e Lazer. p. 8.

são dedicadas às esculturas. São imagens grandes de fotografias e fotocópias em preto e branco que ocupam o centro da página, pequenos recortes de textos acompanham alguma delas como mostra na Figuras 2 e 4, mas nenhum destes textos se referem à imagem ao lado.

Outro conjunto de documentos são os certificados: sete são referentes a sua atuação como artista e outros quatro relativos a cursos de formação em outras áreas. Os únicos certificados que destoam da trajetória dela como artista foram dois realizados em 1964, um em técnica de vendas e o outro em administração, chefia e relações humanas, ambos com quinze horas de duração promovidos pelo Centro de Produtividade Industrial da FIESC (Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina). Importante notar que, neste conjunto, estes dois cursos realizados destoam dos demais que certificam suas participações em salões e exposições, mas ao mesmo tempo sabemos da estreita relação de sua vida familiar com a indústria têxtil. Possivelmente havia a intenção da família ou dela mesma de querer se inserir no mundo têxtil, fato que não ocorreu.

Esboços e desenhos projetuais para suas esculturas também foram doados por ela, principalmente relativos às últimas produções. Ao todo são dezesseis, feitos com materiais de uso comum como o papel sulfite e até mesmo pautado, caneta e lápis. Nos desenhos deste período, que compreende a década de 1980 (Figuras 7 e 9), é recorrente a presença da figura humana sentada e a incorporação das cabeças de pássaros no topo das estruturas. Os temas se repetem em dois, o formato da cabeça de um pássaro (Figura 8) e um corpo sentado de tronco alongado (Figura 9). A partir da década de 1980 a produção da artista se concentra em grande medida nas formas humanas com materiais que derivam do concreto, bronze e cristal.



Figura 7: Elke Hering. Desenho e manuscrito.s.d. Acervo Arquivo José Ferreira da Silva.

A espontaneidade "der Erleben"

A formulação mais espontânea
O que ele percebe pelo ver
O que ele vê pelo perceber

-Mudar a opinião
O interesse aberto. Não querer
Impor sempre sua própria opinião
A determinação/o costume

Sombra da parte inferior



Figura 8: Elke Hering. Escultura de bronze.
Acervo: Eduardo Hering Bell.

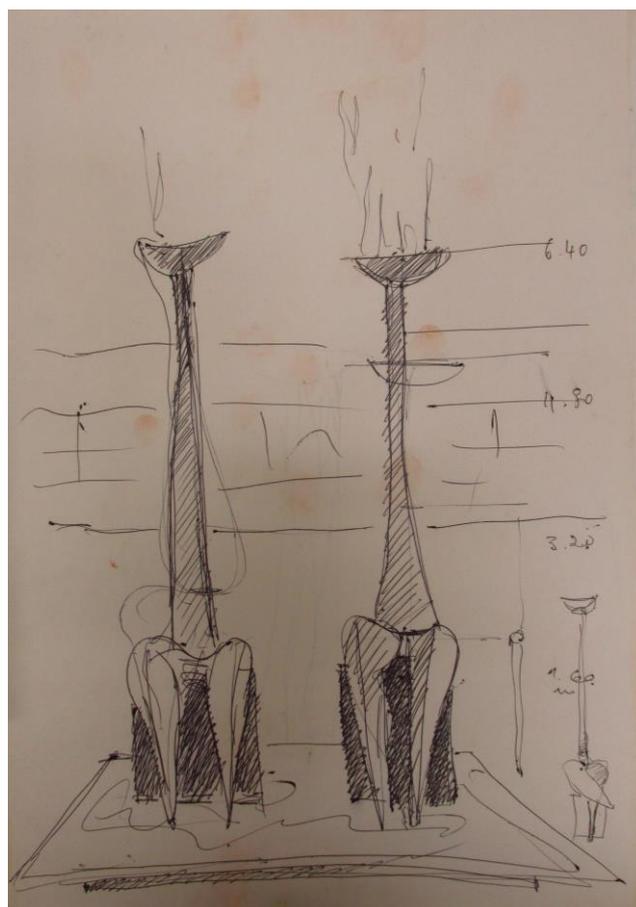


Figura 9: Elke Hering, Desenho s.d. Acervo: Arquivo José Ferreira da Silva.



Figura 10: Elke Hering, Massa de Modelar. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

A artista menciona a conotação simbólica da inserção da cabeça de pássaro em seus trabalhos, para ela representa a necessidade de estar livre para voar e que o pássaro simboliza o mensageiro dos deuses.³⁸ Tenho registradas três esculturas com cabeça de pássaro, *O Guardião*, de 1988, escultura em concreto instalada no jardim em frente à Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis; uma cabeça de águia também em concreto no acervo dos filhos, Rafaela Hering Bell e Eduardo Hering Bell (Figura 8). Em conversa com sua filha, revelou que o desenho da Figura 9 seria o último esboço para escultura. A representação em 3D foi confeccionada com massa de modelar durante seu tratamento no hospital meses antes de seu falecimento.

Nessa coleção doada, temos poucos registros escritos sobre seus trabalhos, somente quatro textos críticos aparecem. Um dos primeiros textos no qual há subsídios para conhecer melhor a fase do *Vale Fantástico*³⁹ foi escrito pelo seu sócio na galeria, o escritor Péricles Prade. Intitulado *Elke Hering Bell ou o abstracionismo geométrico sensível*,⁴⁰ Prade o divide em duas partes, uma sobre pintura e a outra sobre escultura. Este mesmo texto aparece também com outro título *Elke Bell ou o equilibrado poder das duas naturezas*. A diferença é que neste último aparece uma introdução sobre o currículo da artista. Destaca a singularidade da temática escolhida, o Vale do Itajaí,⁴¹ para desenvolver seus trabalhos: “daí estarem representados o maravilhoso e mágico de uma região vitalizada pela força de uma natureza física e espiritual cuja beleza foi descoberta, apenas, por alguns privilegiados [...]”.⁴² No documento do arquivo tem apenas a parte do texto que fala sobre a pintura e na segunda folha a relação de 32 obras expostas na Universidade Regional de Blumenau. Não tenho a data da exposição e nenhuma informação a mais das obras, somente os títulos que seguramente são das

³⁸ SCHMITZ, Paulo Clovis. O melhor da obra de Elke. *O Estado*, Florianópolis, 16 mai.1985.

³⁹ O *Vale Fantástico* é o guarda-chuva que acolhe uma boa parte de sua produção durante a década de 1970, trabalhou com diversos tipos de materiais como o plavinil, madeira e a pintura buscando sempre referências da paisagem local.

⁴⁰ PRADE, Péricles. Elke Hering Bell ou o abstracionismo geométrico sensível. *A Cidade*, Blumenau, 30 ago. 1969.

⁴¹ A cidade de Blumenau se insere como principal cidade da região localizada no nordeste do estado de Santa Catarina, toma como referência geográfica o rio Itajaí-Açu. Oficialmente, o Vale do Itajaí é composto por cinco municípios centrais entre eles a cidade de Blumenau, mais onze municípios na sua área de expansão metropolitana.

⁴² PRADE, op. cit.

pinturas relacionadas a fase do *Vale Fantástico: A vidraça e o crepúsculo, A catedral, Os degraus, Os caminhos, O limo dentro do olho, O jardim de pedras, A janela entre o dia e a noite, Xadrez no vale, O amanhecer, O trevo, Decomposição de uma fruta, Salão de baile no campo, Os ovos de anum, Decomposição do silêncio, A janela e o lavrador ausente, Chuva de pedras no verão, O vitral na floresta, O parque da solidão, Palavras jogadas no pasto, Verão em Camboriú, Uma ave atravessa a estrada, Decomposição do maracujá, O mapa do vale, A janela e os campos maduros, Ovo em campo de ferrugem, Decomposição do girassol, O milharal à beira-rio, O jardim depois da tempestade, Paisagem interior, Blumenau e O vitral*. Das listas de obras que foram catalogadas por mim durante a pesquisa, nenhum dos títulos mencionados aparecem novamente. Não encontrei até o momento nenhuma informação a mais sobre estes trabalhos. Estas titulações indicam uma preocupação da artista com os enunciados, são palavras que descrevem a natureza: limo, pedras, vale, trevo, fruta, campo, ovos, anum, floresta, pasto, ave, maracujá, girassol, milharal, beira do rio, jardim, e fatores climáticos: crepúsculo, dia, noite, amanhecer, chuva, verão, tempestade. Todas estas palavras dimensionam a unificação de sua poética naquele momento, o vale das margens do rio Itajaí-Açu transformado em paisagem fantástica.

Também fazem parte do acervo documental da artista, mapa astral e apostilas sobre astrologia, astrodinamismo, astrosfia e curso introdutório de teosofia de autoria de Emma Costet de Mascheville. Trata-se de cursos feitos por Elke Hering por correspondência, datados dos anos de 1974 a 1980. Emma Costet de Mascheville, astróloga nascida na Alemanha em 1903, foi educada na infância pela tia Ida Hofmann, fundadora da primeira comunidade espiritualista e naturista. Veio para o Brasil em 1925, quando conheceu seu marido, Albert Raymond Costet de Mascheville, que a iniciou em seus estudos de astrologia. Trabalhou por mais de 50 anos no ensino e aconselhamento do pensamento astrológico. Em 1979 a astróloga é recebida num jantar beneficente na residência de Elke Hering para falar sobre o quadro da *Santa Ceia* de Leonardo da Vinci numa abordagem astrológica. Abaixo sua assinatura artística (Figura 11) com o desenho do símbolo

astrológico, o mesmo que aparece no portão de entrada para o seu ateliê em Blumenau (Figura 12).

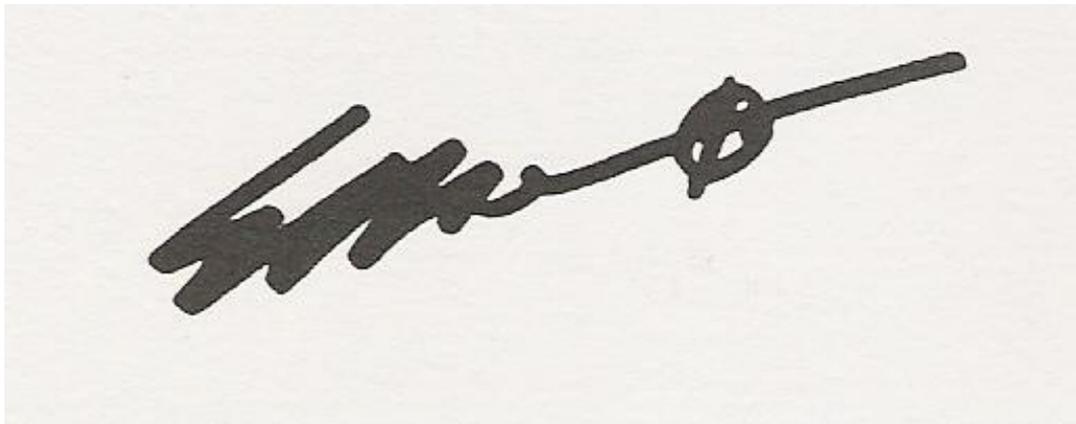


Figura 11: Assinatura artística de Elke Hering. Fonte: Centro de Memória Lindolf Bell.



Figura 12: Fachada do ateliê da artista com símbolo astrológico na entrada.

Neste conjunto de documentos entregues ao arquivo, são poucos os que não tem ligação direta com sua vida profissional. Há oitenta e oito cartas de assuntos particulares, e muitas outras sobre assuntos profissionais, dois

certificados de cursos ligados a indústria têxtil e os documentos pessoais. Estes últimos classifiquei em dois grupos: documentos civis e documentos estudantis. Os oficiais são: carteira de identidade de 1957, título de eleitor de 1961 e 1970, carteira de motorista de 1957, passaporte de 1968, cópia do documento de separação do casamento com Lindolf Bell em 1983 e carteira de trabalho. Qual o motivo para estarem ali, pois até o momento parecia ter uma certa regularidade de documentos que dizem respeito a sua vida profissional, estes fogem à regra. Eles desviam do esperado, o mesmo não acontece com os documentos estudantis, que estabelecem relação direta com sua carreira. Há documentos estudantis da sua educação básica no Brasil onde estudou no colégio católico Sagrada Família em Blumenau, o documento mais antigo é o boletim de 1948 da primeira série quando tinha oito anos, e o outro é a segunda via solicitada em 1961 da conclusão de seu curso ginásial finalizado em 1956, no verso contém a lista de disciplinas cursadas com as notas. São três documentos sobre seus estudos na Alemanha, o histórico escolar de Munique, e dois cartões estudantis com informações sobre as disciplinas cursadas.

1.3 Escrita de Si

Elke Hering foi uma artista que pouco escreveu sobre seu trabalho, ao menos é o que seu arquivo indica. Tenho o registro de um dossiê de nove páginas que Elke Hering submeteu à *Staatlichen Hochschule für Bildenden Künste* de Berlim antes de fazer sua segunda etapa de estudos na Alemanha em 1966. Nele há o currículo das disciplinas cursadas entre 1959 e 1960 em Munique; carta de indicação de seu professor de Munique, Anton Hiller, do artista alemão residente no Brasil Lorenz Heilmair e de Gilberto Tinetti diretor do extinto Seminário de Música Pró Arte de São Paulo; e seu *Curriculum Vitae* que redigiu em alemão na forma de memorial descritivo, nele ela descreve suas experiências artísticas no Brasil e na Europa.

O arquivo construído até o momento sobre Elke Hering circunscreve os vestígios deixados por ela direta ou indiretamente. Nessa coleção é perceptível a escassez de escritas sobre si. De sua autoria, acessei somente

um dos seus diários⁴³ e seis cartas da década de 1960, cinco delas para Lindolf Bell. Mas essa falta não é uma afirmativa de que ela não tenha criado uma escrita de si, pelo contrário, seu arquivo evidencia essa produção. Em julho de 2015 quando estava pesquisando no arquivo em Blumenau, entrei em contato com o filho mais velho de Elke Hering, Pedro Hering Bell. Ele me informou que possui um diário escrito por sua mãe durante sua estadia em Berlim em 1966. (Figura 13) Apesar de não ter tido acesso ao diário, Pedro compartilhou suas imagens. Atualmente ele reside no antigo ateliê de Elke Hering.

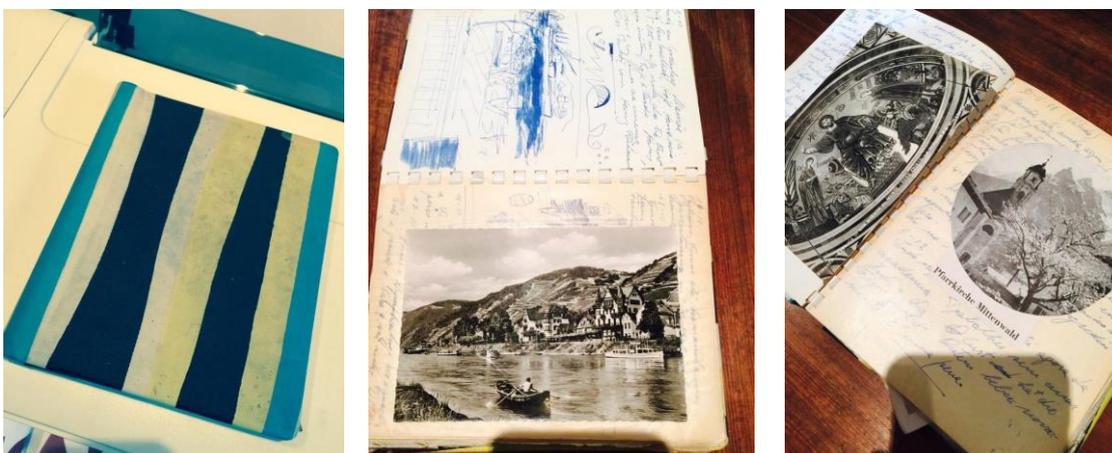


Figura 13: Diário de Elke Hering. Acervo Pedro Hering Bell.

Uma outra maneira de “encontro” com ela, é através das entrevistas (quatro publicadas em jornais e duas manuscritas.)⁴⁴, escritos em papéis avulsos e depoimentos, estes [os depoimentos] geralmente mais curtos, estão presentes em muitas matérias de jornais. Em especial, há uma entrevista de vinte e cinco páginas escrita à mão que está no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, concedida à Carlos Altschul em Blumenau, em março de 1985, e parte dela foi publicada no catálogo de sua retrospectiva realizada no Museu de Arte de Santa Catarina. Considerei dois

⁴³ O diário corresponde ao material que está no acervo particular de Rafaela Hering Bell e foi citado no capítulo “Todas as minhas esperanças estão na Bahia”.

⁴⁴ Uma entrevista concedida a Neusa Manske acervo: Centro de Memória Lindolf Bell e a outro acervo: Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva. Entrevista manuscrita concedida a Carlos Altschul. Blumenau março 1985. Publicada no catálogo da retrospectiva no MASC.

documentos⁴⁵ que tive acesso de seu arquivo como uma autobiografia – a entrevista de Carlos Altschul e o *Curriculum Vitae* para a *Hochschule für Bildenden Künste* de Berlim – por sua narrativa em primeira pessoa e por discorrer sobre boa parte de sua trajetória artística, a começar pelo primeiro contato com a arte em 1957 até o ano da entrevista. Para uma narrativa mais fluída sobre sua autobiografia, as declarações de Elke Hering que compõem os dois documentos citados estarão junto à minha narrativa com o mesmo tamanho da fonte e sem haver quebra de recuo, deixarei suas palavras tomarem o corpo do texto.

A primeira pergunta da longa entrevista de Carlos Altschul foi sobre o significado da exposição *Retrospectiva de Elke Hering* que estava sendo realizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Curitiba em 1985. Ela responde “[...] uma exposição como essa vai encerrar todo um período da minha obra e um novo que está surgindo a partir de agora [...]”.⁴⁶ Na década de 1980, Elke Hering usou muito o bronze nas esculturas explorando com ênfase a forma humana. Notei que no catálogo de sua retrospectiva os maiores números de esculturas eram da sua produção atual, foram expostas quarenta e seis esculturas de bronze no total de setenta e oito. No entanto, quando se refere ao encerramento de um período para começar um novo, diz respeito as esculturas de cristal. Em 1986 começou a trabalhar com o cristal e mantendo a figura humana como forma. No dia 05 de abril de 1986 ela assina o contrato de trabalho formal com a empresa Cristais Hering⁴⁷ de Blumenau. A empresa a contrata como artesã (Figura 14) fixando o horário de trabalho das 13h30 às 22h e estabelece uma cláusula determinando que a propriedade plena dos objetos confeccionados seria da empresa. Desde então, ela passou a trabalhar com o cristal até o fim da vida. Em uma entrevista⁴⁸ para a colunista social, Neusa Manske, Elke Hering aos 53 anos responde de forma direta e sem rodeios a respeito de sua visão de mundo.

⁴⁵ Ambos documentos não estão datados, eles pertencem ao Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁴⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁴⁷ O contrato de trabalho com a Cristais Hering está no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. As Cristais Hering foi fundada em 1950 em Blumenau por Alice Husadel e Alfredo Hering, filho de seu tio avô Paul Hering.

⁴⁸ Encontrei o material no Centro de Memória Lindolf Bell. Trata-se de uma entrevista respondida a caneta, portanto, no formato pré publicação. Não conferi se a entrevista foi publicada ou não.

Na entrevista Neusa Manske pergunta qual a exposição “mais mais,” se referindo a que Elke Hering mais considerava, a artista confirma que foi a que realizou no Museu de Arte de Joinville em 1989 com seus cristais. Anos mais tarde, em 1999, o jornal *O Estado* publicou uma matéria sobre a exposição *Cristais* realizada no Espaço Cultural Badesc em Florianópolis. Segundo a reportagem, a artista teria produzido cerca de 1.500 peças de cristal e que 60 pertenciam ao acervo familiar. Possivelmente Elke Hering trabalhou na empresa por estes termos assinados no contrato durante um breve período, mas certamente teve que continuar utilizando a estrutura da Cristais Hering para confeccionar todas estas peças já que sua produção se estendeu por mais de cinco anos.



Figura 14: Elke Hering confeccionando peça em cristal.

Ainda sobre a retrospectiva, a artista salienta a importância de Curitiba para sua carreira quando participou pela primeira vez em 1965 do Salão Paranaense de Belas Artes e foi premiada com medalha de ouro com três esculturas de ferro soldadas (Figura 14). Sobre o salão, declara: “isto para mim foi muito importante, porque na época em Santa Catarina praticamente não havia nada, e eu era dentro da sociedade vista como uma pessoa muito estranha e ninguém sabia se eu fazia arte por diletantismo, e não conseguiam ver, as pessoas da minha cidade⁴⁹, a importância que a arte tinha na minha vida e a importância que eu dava a arte na minha vida e na vida dos outros”.⁵⁰

Na capital paranaense Elke Hering participou também do Salão dos Museus em 1971, do 29º Salão Paranaense de Belas Artes em 1972, da Coletiva na Galeria de Arte Brasil – Estados Unidos em 1974, do 34º Salão Paranaense de Artes com prêmio aquisição em escultura em 1977, no mesmo ano fez estágio no Centro de Criatividade com Elvo Damo, da 2ª Mostra do Desenho Brasileiro, ganhou o prêmio FUNARTE em 1980, foi realizada em 1985 a Retrospectiva de Elke Hering no Museu de Arte Contemporânea, participou da comissão julgadora da 2ª Mostra João Turin de Escultura em 1993 e um ano após sua morte teve uma sala na 3ª Mostra de Escultura João Turin.

Curitiba foi uma cidade que prestigiou muito seu trabalho. De maneira que o Museu de Arte Contemporânea de Curitiba foi a primeira instituição a convidá-la para uma retrospectiva sua, antecipando-se de Santa Catarina. Durante a exposição, o jornal catarinense *O Estado* publica a matéria *Uma retrospectiva de Elke Hering*. Na ocasião, a matéria questiona o fato de Santa Catarina não ter dado o devido valor à sua artista, convidando-a para a retrospectiva no seu estado natal após Curitiba. O jornal catarinense inicia o texto de maneira enfática: “por descuido, Santa Catarina perde mais uma oportunidade no setor cultural”.⁵¹ Elke Hering responde: “aqui [Santa

⁴⁹ No capítulo Salão Pró Arte Nova, exposição que aconteceu em Blumenau no mesmo ano, mostra um episódio importante que a artista teve que enfrentar com relação à sua arte, a mesma que expôs em Curitiba.

⁵⁰ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁵¹ UMA retrospectiva de Elke Hering. No Paraná. *O Estado*, Florianópolis, 12 abr. 1985. p. 24.

Catarina] não é dada a devida atenção aos artistas”.⁵² Doze dias após o término da exposição da retrospectiva na capital paranaense, o Museu de Arte de Santa Catarina abre a mesma exposição em Florianópolis.

No mesmo ano, na entrevista a Carlos Altschul, Elke Hering salienta a importância da crítica de arte paranaense Adalice Araújo: “depois [do Salão Paranaense] recebi vários outros prêmios e a Adalice Araújo, uma crítica que eu acho de extrema importância, ela realmente veio a Blumenau, ficou comigo vários dias, fez um trabalho sobre minha retrospectiva de desenhos, que eu fiz em Blumenau uns anos atrás e conseguiu, foi a única crítica que realmente conseguiu entrar no meu universo, e escrever isto, e este universo também ligado a uma mística minha (hindu) e enfim ela começou a entender todo o meu processo evolutivo e uma série de coisas que crítico nenhum de outro lugar conseguiu”.⁵³

O texto mais importante que Adalice Araújo escreveu sobre a artista foi *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense* publicado em 1976 no catálogo da *Retrospectiva de Desenhos* após sua visita para conhecer Elke Hering em Blumenau. Na época Araújo estava fazendo a pesquisa sobre o “fantástico” na arte catarinense, mais especificamente em Florianópolis, trabalho que resultou na publicação do livro já mencionado. No texto, cita os artistas Franklin Cascaes, Rodrigo de Haro, Eli Heil, Alberto Luz e Sueli Beduschi nesse grupo e coloca Elke Hering como “espécie de anjo tutelar, cuja obra representa o ponto chave para a absorção da contemporaneidade nas artes visuais do seu estado”.⁵⁴ Adalice Araújo discorre brevemente sobre a biografia de Elke Hering, começa pela primeira experiência em Blumenau com Lorenz Heilmair, os estudos na Alemanha, Salvador, viagem aos Estados Unidos e o retorno para Blumenau. Durante este percurso costura o texto com a presença do fantástico e o místico.

⁵² Ibid., p. 24.

⁵³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁵⁴ ARAÚJO, Adalice. *Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense*. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 04 mar.1976. p.8-9.

1.4 Uma breve biografia de si

Elke Hering parte de seu encontro com Lorenz Heilmair para iniciar a narrativa a respeito de sua trajetória artística: “em 1957 eu encontrei a Lorenz Heilmair que tinha estudado na Alemanha e fiz vitrais com ele. Enquanto nós fazíamos os vitrais ele me introduziu no mundo da arte, e este mundo começou a me fascinar”.⁵⁵ Nesse ano, Lorenz Heilmair estava em Blumenau para construir os 700m² de vitrais da Catedral São Paulo Apóstolo⁵⁶ (Figura 15), durante sua estadia é convidado pela família Hering para um jantar, a ocasião propiciou o contato para que ela se tornasse sua ajudante. Heilmair já morava no Brasil desde 1952 quando veio realizar os vitrais da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Porto Alegre, na Alemanha estudou durante sete anos na *Akademie der Bildenden Kunst* de Munique.⁵⁷ Por sua função junto à Heilmair, Adalice Araújo a chamou de “aprendiz de pintora de escamas de peixe”.⁵⁸

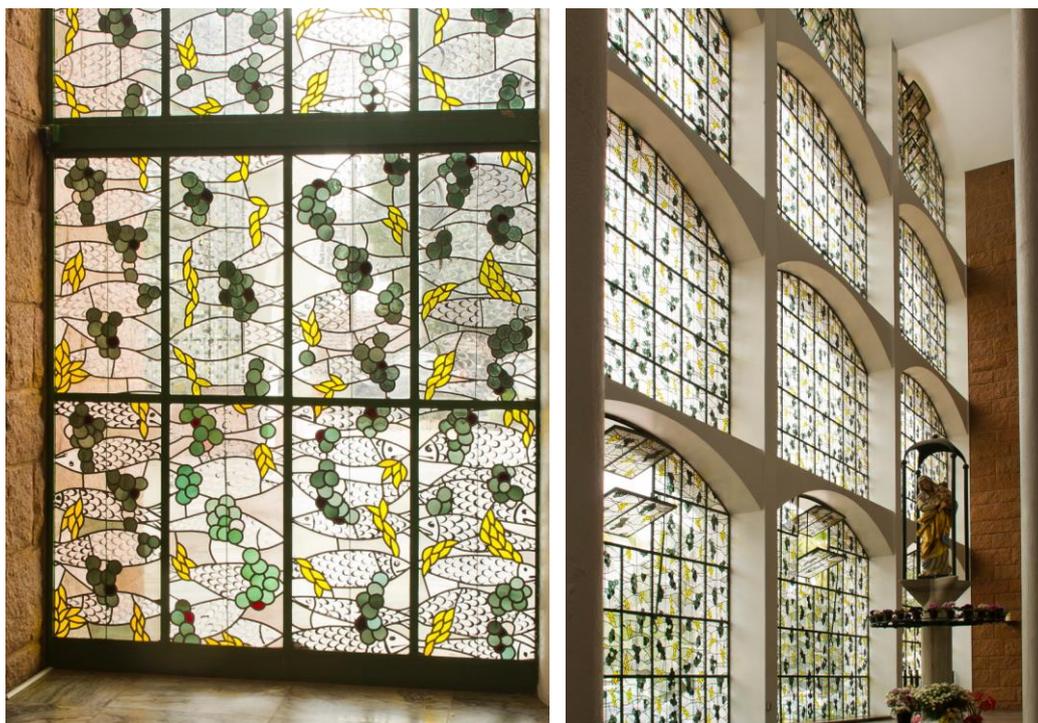


Figura 15: Lorenz Heilmair, Vitrais, 1957. Igreja São Paulo Apóstolo de Blumenau.

⁵⁵ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁵⁶ A igreja católica foi construída pelo arquiteto Gottfried Böhm (1920) graduado em arquitetura na Universidade Técnica de Munique no ano de 1946. Simultaneamente estudou escultura na Academia de Belas Artes.

⁵⁷ Lorenz Heilmair. Disponível em: <<http://arquivodeblumenau.com.br/wp-content/uploads/2017/03/4h.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

⁵⁸ ARAÚJO. op. cit., p. 8-9.

Após o trabalho em Blumenau, ela o acompanhou [Heilmair] em Porto Alegre trabalhando em sua oficina durante vários meses com projetos em vitrais, mosaicos, e também com aulas de pintura e desenho de retrato.⁵⁹ (HERING, [1965?], tradução nossa). Na ocasião da entrevista, aborda os questionamentos feitos à época sobre a mulher na arte: “eu pus em dúvida, por exemplo, a mulher dentro da arte, na época era uma das perguntas, porque a mulher era muito discutida se ela podia fazer arte, principalmente aqui no Brasil, na minha cidade não se reconhecia a mulher como uma pessoa que poderia trabalhar dentro da arte”.⁶⁰ Uma jovem de 17 anos que morava no interior do Brasil, numa cidade que não chegava a ter 50.000 habitantes, filha de industriais, certamente a carreira artística era uma escolha um tanto quanto incomum. Elke Hering não foi a primeira pessoa da família a se interessar pela vida artística. Seu tio avô, Paul Gehardt Hering (1861-1942), mesmo ocupando vários cargos públicos, era também pintor, frequentou durante dois anos a Escola de Belas Artes Real de Roma antes de vir ao Brasil em 1879.⁶¹ Em 1886 ele criou a primeira marca de tintas no Brasil, as tintas Hering. Elke Hering não chegou a conhecê-lo pois morreu em 1942, mas sabia de suas pinturas quando, em 1976, a galeria Açú-Açú na *VI Coletiva Barriga-Verde*, realizou uma sala especial com as pinturas de Paul Hering. Os interesses artísticos da família Hering não se restringiram somente as artes plásticas, mas também a literatura e a música. O filho de Paul Hering, Alfredo Hering, em 1923, fundou a Fábrica de Gaitas Alfred Hering que continua ainda hoje em atividade, mas com o nome de Hering Harmônicas. Alice Nata Husadel Hering (1899 – 19??), após o falecimento de seu marido Alfredo, assumiu a direção da fábrica e foi ela também a responsável por fundar a Cristais Hering em 1951. Outro nome importante é o de sua tia avó, Gertrud Hering Gross⁶² (1879-1968) escritora de romances,

⁵⁹ *Ich half diesem Kuenstler waehrend einiger Monate im Jahre 1957 bei seinen Arbeiten in Blumenau und folgte ihm anschliessend nach Porto Alegre, wo ich einige Monate in seiner Werkstatt arbeitete: Glasfensterentwuerfe und Glasfenster, Mosaikarbeiten, Unterricht in der Oelmalerei und im Portrait-Zeichnen.*

⁶⁰ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁶¹ Paul Gehardt Hering. Disponível em: < <http://arquivodeblumenau.com.br/wp-content/uploads/2017/03/5h.pdf> >. Acesso em: 28 mai. 2017.

⁶² Lia Carmen Puff em “A Produção Literária de Gertrud Gross” escreve sobre a produção literária de Gross, no total foram nove romances, sete contos e algumas poesias. Enfatizando novamente sobre o acesso aos arquivos, a pesquisadora relata que “[...] parte

contos e poemas na língua alemã. Publicou seu primeiro romance em 1913, chamado *Durch Irrtum zur Wahrheit* no jornal blumenauense *Der Urwaldsbote*.

Conhecer Heilmair foi muito importante para Elke Hering, por intermédio dele iniciou seu contato com a arte começando a pintar, e era este gênero que queria seguir: “então este mundo de repente se abriu e eu me fascinei totalmente com ele e queria ser pintora”.⁶³ Elke Hering também relata sua experiência na pintura, “comecei a pintar, muito antes de fazer escultura, continuei pintando, em primeiro lugar por gostar de pintura, e, em segundo lugar por ter tido experiências muito úteis com cores e ritmos, que aplico às vezes também na escultura.”⁶⁴ Mesmo Elke Hering querendo a pintura – que na primeira metade do século XX era a linguagem mais exaltada e praticada das artes plásticas no Brasil – Heilmair a convenceu a fazer escultura, sendo essa uma linguagem muito menos praticada por artistas mulheres.

Sobre Porto Alegre, Elke Hering conta: “enquanto isso, tornou-se claro para mim sobre a minha futura carreira profissional. Eu decidi seguir o conselho de meu ex-professor para ser um escultora”.⁶⁵ (HERING, [1965?], tradução nossa). Mesmo a escultura sendo um campo novo para ela, em novembro de 1958, aos 18 anos, iniciou suas aulas com o professor Anton Hiller na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique. Sobre suas aulas informa: “durante esse tempo, eu aprendi as técnicas básicas de modelagem em argila, gesso e cera. Eu modelei e desenhei nus e retratos, fiz composições livres e estudos de anatomia; também ouvi palestras sobre história da arte e estética. Foram anos muito proveitosos para mim”.⁶⁶ (HERING, [1965?], tradução nossa). Diferente do *Curriculum Vitae*, a entrevista permitiu que Elke Hering relatasse também sobre suas impressões e conflitos dessa experiência como estrangeira: “e aí eu fui para a Europa e

de seus escritos, como cartas ou possível diário, ainda não foram encontrados, pois a família não permitiu o acesso a objetos íntimos e biblioteca da escritora.”

⁶³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁶⁴ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁶⁵ *Inzwischen war ich mir ueber meinen zukünftigen beruflichen Lebensweg klar geworden. Ich entschloss mich auf Anraten meines bisherigen Lehrers, Bildhauerin zu werden.*

⁶⁶ *In dieser Zeit lernte ich die Grundtechniken des Modellierens in Ton, Gips und Wachs kennen. Ich modellierte und zeichnete Akte und Portraits, machte freie Kompositionen und AnatomieStudien; ausserdem hoerte ich Vorlesungen ueber schichte und Aesthetik. Es waren aeusserst fruchtbare Jahre fuer mich.*

foi uma época muito difícil, porque o pessoal lá estava, ~~muito ruim~~ era a época do fim do existencialismo. Todos eles carecas e bebendo muito, as mulheres com cabelos longuíssimos, com olhar de tédio e uma voz meio embriagada, sempre... muita bebida, muita bebida, muitas discussões, todos se achando geniais, todo risco que eles faziam era genial e eu de repente comecei a entrar em uma época muito negativa, porque vi, que eu não tinha tido as condições que eles tiveram. _ _ _ _ foi muito importante para mim, porque ele praticamente começou a me defender também dos próprios alunos mestres, com os quais eu comecei a ter determinadas rixas porque eles diziam que eu vinha do Brasil, que era o fim do mundo, que eu era filha de um rico fazendeiro, que eu tinha muito dinheiro e que estava tirando o lugar de muitas pessoas lá, que tinham muito mais talento que eu e que não sei o que. E aí aconteceu que eu comecei a trabalhar muito, porque entrei em período de depressão, e que eu realmente não sabia exatamente o que eu estava fazendo lá, achava até que eu estava no lugar errado e que eu sabia porque eu tinha decidido ser artista, e coloquei tudo em dúvida e comecei a trabalhar muito, justamente para tentar me encontrar”.⁶⁷

Ela segue, “então consegui de repente tentar sanar isto tudo eu achei uma maneira, que era trabalhar muito. Então eu ia demais aos museus e via as grandes exposições”.⁶⁸ Durante aquele período Elke Hering viajou muito. No seu currículo relata as cidades que visitou na Alemanha: Bamberg, Ulm, Rothenburg, Stuttgart, Colônia, Kassel (Documenta), Hamburgo e para alguns países da europa como: Itália (Florença, Roma, Pádua, etc.) França (Paris, Chartres, Estrasburgo, Colmar), Inglaterra (Londres, Cambridge), Suíça (Zurique), Bélgica e Áustria.⁶⁹ Sobre seus trabalhos declara: “desta época datam todos os desenhos que eu perdi na enchente. Eu era amiga do Schoellershammer⁷⁰ da fábrica de papel, ele mandava muito papel para mim, eu desenhava naquele papel maravilhoso como se fosse um papel vagabundo e tão bom era que os desenhos que sobreviveram a enchente se

⁶⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ HERING, Elke. *Curriculum Vitae* apresentado para a *Akademie der Bildenden Kunst* de Berlim. Arquivo Centro de Memória Lindolf Bell.

⁷⁰ Empresa do ramo de papéis foi fundada em Düren na Alemanha em 1784 e continua em atividade até hoje.

conservaram mais ou menos bem”.⁷¹ A artista define esses anos em Munique como uma época muito difícil: “promessas que eu fiz aqui para eles [sua família] me deixarem ir para lá eu tive que respeitar e isto criou um problema muito grande dentro de mim, um problema de relacionamento, isto tudo e uma paixão⁷² que não se realizou e me deixou meio maluca”.⁷³ Ela desenhou muito, leu livros como *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski, *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke e encontrou a ioga. Em seguida informa a respeito do seu retorno: “depois voltei para o Brasil. Aliás, era para eu ter voltado antes, mas meu professor me pediu para ficar mais meio ano e trabalhar na fundição. ~~Eu voltei e achava que aqui estava reencontrando o paraíso perdido — ingenuidade~~⁷⁴. Meu pai tinha me dado a autorização para mais meio ano e eu acabei ficando. Foi bom, porque meu professor ainda me ensinou uma série de coisas, mas foi também pesado para mim. Quando voltei encontrei meu pai doente, aí foi uma outra época terrível, porque eu tinha uma ligação muito forte com meu pai, meu pai me entendia bastante. Ele tinha uma percepção artística boa e ele conseguia entender meu processo todo. E quando cheguei ele estava doente e isto foi terrível, porque de repente eu estava sozinha e quando ele morreu eu fiquei meio maluca. Toda minha estrutura desabou. Aqueles trajes escuros do luto! Eu andava em Blumenau parecendo um urubu, terrível. Comecei a entrar em uma vida muito maluca, bebia, me sentia solitária, falava muito sobre a problemática da arte, da vida”.⁷⁵

Ainda na Alemanha Elke Hering entra em contato com a ioga e relata, nessa entrevista, que através dela, das leituras e exercícios mentais “voltou lentamente ao equilíbrio”. Nesse período declara que: “os artistas todos estavam muito ligados ao seu mundo interior”.⁷⁶ Anos mais tarde, em 1972, o Jornal de Santa Catarina publicou a matéria *Seu Mundo Ideal Seria na Índia* sobre a presença da mística na vida da artista. A matéria menciona o

⁷¹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁷² No Arquivo Histórico José Ferreira da Silva há cerca de 26 correspondências entre 1957 e 1959 que Elke Hering recebia de Hannover. Trata-se de um homem cujo nome não consegui identificar.

⁷³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁷⁴ Na entrevista essa frase encontra-se com um linha sobre ela, transcrita o mais próximo do documento original.

⁷⁵ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul I *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁷⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

encontro de Elke Hering com um astrólogo no interior do estado, mas ela optou por não dar maiores informações, tendo ele feito revelações importantes sobre sua vida.⁷⁷ A reportagem segue dizendo que “essa inclinação para o misticismo a faz estudar astrologia como ciência, que dia a dia se aperfeiçoa.”⁷⁸

Nessa direção, Elke Hering declarou que gostaria de morar em Auroville, uma comunidade internacional localizada na Índia, inaugurada com o aval da Unesco em 1968 no estado de Tamil Nadu. Atualmente, cerca de duas mil e duzentas pessoas, de 45 países, vivem em Auroville. Essa cidade foi construída com o propósito de ser uma cidade universal, com um modelo que busca a solução material e espiritual para as dificuldades humanas de maneira construtiva.⁷⁹ Sobre Auroville, Elke Hering revela: “[...] lá a função do homem é a sua realização. Pratica-se ioga, discute-se todos os problemas que surgem e medita-se profundamente”.⁸⁰

Elke Hering, descendente de alemães, nasceu em meio a uma família de tradição luterana, em contraponto, todos estes rastros e a experiência de ter morado em Munique por mais de três anos demonstram a aproximação da artista com a teosofia e o mundo oriental. No artigo *A propósito de Xul Solar*, sobre os místicos modernos, Maria Bernadete Ramos Flores aborda o contato que o artista argentino teve com místicos na Alemanha no início dos anos de 1920 no subúrbio de Schwabing, na cidade de Munique. Conhecido como o bairro dos artistas, Schwabing reunia “teosofistas, místicos, gnósticos, taoístas, budistas, neobudistas e também niilistas, sindicalistas, bolcheviques e pacifistas”.⁸¹ Elke Hering viveu por dois anos no centro de Schwabing⁸² e possivelmente as discussões no entorno deste subúrbio chegavam, mesmo décadas mais tarde, até os estudantes de artes na cidade

⁷⁷ BECCON, Paulo. Seu mundo ideal seria na Índia. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 04 fev.1972. p. 10.

⁷⁸ Ibid., p. 10.

⁷⁹ PONTOS DE LUZ. Auroville. Disponível em: <<http://pontosdeluz.org/auroville/>>. Acesso em: 08 nov. 2011, 19:49.

⁸⁰ BECCON, op. cit., p. 10.

⁸¹ FLORES, Maria Bernadete Ramos. Sobre os místicos modernos. *A propósito de Xul Solar*. In: ISAIA, Artur (Org.). *Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades*. Maringá: EDUEM, 2012.p.39.

⁸² ELKE. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1965.

de Munique.⁸³ O interesse pelos pensamentos orientais que circularam em Schwabing se encontra também na Teosofia. Dentre os pertences da artista, no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, encontrei o *Curso de Introdução ao Pensamento Teosófico* que busca seus fundamentos em:

[...] princípios que podem ser encontrados no coração de várias tradições filosófico-religiosas, tais como o hinduísmo, o budismo, o taoísmo, a antiga religião egípcia, o lamaismo tibetano, entre outros. A teosofia também tem sido chamada de Tradição-Sabedoria, comunicando o sentido de que é um veículo através dos tempos, que traz até o mundo de hoje os antigos ideários acerca da natureza humana e sua constituição, da origem e destino do homem, como também das leis que regulam o funcionamento dos vastos processos da vida.⁸⁴

Para a artista, seu processo de criação produz uma comunicação entre ela e a matéria, que leva a estados profundos de entendimento.⁸⁵ A respeito do retorno à Blumenau, Elke Hering relata: “eu continuei a fazer *portraits*, uma série deles, naquela época era uma tentativa de sair de mim, de desapegar um pouco da minha problemática que era tão grande, que eu achava que era o centro do universo [...]”.⁸⁶ Para ela ao fazer estes *portraits* em gesso, ela teria que perceber o outro tirando o foco de si “captar a alma desta outra pessoa”.⁸⁷ (Figura 16).



Figura 16: Elke Hering, Gesso. Acervo da imagem Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁸³ O livro *Kunst im Karrée 1880 bis 1980 Schwabing und Maxvorstadt* (2013), traz o nome de uma série de artistas que moraram nos dois bairros artísticos de Munique. Nomes como: Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Franz Marc, Bertold Brecht, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Oswald Malura, Alfred Kubin, Paul Klee e até mesmo Adolf Hitler.

⁸⁴ OLIVEIRA, Pedro Rogério Moreno de. *Curso de Introdução ao Pensamento Teosófico*. Porto Alegre. [197-?], p. 4.

⁸⁵ HERING, Elke. Elke Hering. *O Estado*, Florianópolis, p. 28. 29 de nov. de 1983. Entrevista.

⁸⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁸⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

Sobre sua cidade natal: “depois disto vi que Blumenau era muito vazio para mim, eu não tinha condições de criar nenhum clima, eu não me sustentava, então eu fui para o norte e encontrei lá o Mário Cravo”.⁸⁸ No *Curriculum Vitae* escrito provavelmente em 1965 ou 1966, ela relata a transição da saída de Blumenau para Salvador: “em fevereiro de 1961 morreu o meu pai e meus estudos artísticos foram interrompidos por razões familiares. Embora eu trabalhava independentemente, mas logo senti que eu ainda era muito jovem para seguir meu caminho artístico sozinha. Por isso, procurei no Brasil um professor, equivalente com minhas inclinações e encontrei o escultor Mário Cravo Júnior, em Salvador, Bahia”.⁸⁹ (HERING, [1965?], tradução nossa). Não há informações mais detalhadas sobre os motivos da escolha por Mário Cravo Júnior e de como foi estabelecido este contato. Com ele, trabalhou em dois locais: “trabalhei por mais de um sob sua orientação na Escola de Belas Artes e no seu ateliê privado também. Onde eu aprendi e tive a oportunidade de aprender as grandes possibilidades do plástico metal. Para me aperfeiçoar nesta direção, eu aprendi, sobretudo, o artesanato puro: solda, perfuração, corte e areia”.⁹⁰ (HERING, [1965?], tradução nossa). Foi com ele que Elke Hering aprendeu a trabalhar com esculturas soldadas em ferro e, principalmente, voltar seu olhar para a arte brasileira. De Blumenau para Salvador, da cidade de colonização alemã para a cidade com o maior número de afrodescendentes no mundo, aos 22 anos, vivenciar este contraste cultural lhe renderia muitas mudanças formais e conceituais no seu trabalho artístico.

Nos anos que sucedem sua estadia na Bahia, a artista cria uma série de esculturas soldadas em ferro: “ultimamente tenho usado, para minhas composições, quase somente o ferro e o aço. O material de minha preferência são os resíduos de aço do fundo dos fornos de fundições. É esse

⁸⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁸⁹ *In februar 1961 starb mein vater und meine kuenstlerische weiterbildung erfuhr aus familiaren gruenden zunaechst einmal eine unterbrechung. Ich arbeitete zwar selbstständig weiter, spuerte aber bald, dass ich noch zu jung war, um meinen kuenstlerischen weg alleine zu gehen. Ich suchte deshalb in brasilien einen lehrer, der meinen neigungen entsprach und fand ihn in dem bildhauer Mário Cravo Júnior in Salvador, Bahia.*

⁹⁰ *Ich arbeitete ueber ein Jahr unter seiner anleitung an der Escoila de Belas Artes und ausserdem privat in seinem atelier. Dort lernte ich die grossen moeglichkeiten kennen, die in der metallplastik liegen. Um mich in dieser richtung zu vervollkommnen, lernte ich vor allem auch das rein handwerkliche: schweissen, bohren, schmiergeln und schneiden.*

material muito rico, que se apresenta misturado geralmente com uma escória porosa e vitrificada, e mesmo com pedras. Tenho aplicado, às vezes, a esse material o cristal bruto. Seleciono as peças, as acompanho e as soldo”.⁹¹ Com elas expôs na sua primeira individual no Centro Catarinense no Rio de Janeiro em 1964 (Figura 1), participou do primeiro Salão Esso de Jovens artistas em 1965 no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro e em seguida realizou a segunda exposição individual na Galeria Mobilínea em São Paulo, onde apresentou dez pinturas e onze esculturas, essas últimas concebidas com materiais de estaleiro, cemitério, canos, tubos, molas, círculos e arame todos derivados do metal. (Figuras 3, 5 e 17). Ainda no mesmo ano, a artista ganhou medalha de ouro no XXII Salão Paranaense de Belas Artes na categoria escultura, com três trabalhos em solda, *Figura n°1*, *Figura n°2* e *Figura n°3*. Dessa vez, escolheu títulos que não reporta a outras referências, retirando sua conotação figurativa.



Figura 17: Elke Hering a frente de suas esculturas. Acervo da imagem Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁹¹ Ibid.

Na sequência à resposta sobre a Bahia e a descoberta da obra de Mário Cravo Júnior, Carlos Altschul faz o seguinte comentário: “[...] na Bahia, que parece tão pagã, tão violenta, tão brutal, havia a figura muito forte de Mário Cravo, porém você em algum momento mencionou que aí sobre tudo isto, tuas ideias podiam ser levadas a prática e então encontrei um diário do ‘Leonardo da Vinci’. Porque não recordas um pouco o que conversamos esta manhã. Creio ser muito importante”.⁹² Elke Hering encontrou este livro na biblioteca de Mário Cravo Júnior, sobre isso ela responde: “sim, porque, de repente aquele livro me abriu uma série de coisas que eu realmente vi que era parte da ciência, que ele entrou muito”.⁹³ Discorre sobre sua experiência com o desenho: “na Escola de Belas Artes eu modelei retratos de jovem negro e desenhei esqueletos e músculos na Faculdade de Medicina”.⁹⁴ Relata da necessidade de conhecer um mundo mais objetivo, ligado a anatomia, a matemática, a geometria: “ele [Mário Cravo Júnior] me levou para a Santa Casa onde tinha cadáveres e eu comecei a ter relacionamento com a anatomia, que foi uma coisa terrível, me machucava muito, tinha muito pavor disso, mas que eu consegui ultrapassar. Isto tudo era muito ligado a morte, principalmente a morte de meu pai que era recente [...]”.⁹⁵ Ela explica porque voltou para sua cidade natal: “pela partida do professor Mário Cravo Júnior para a Europa, eu estava sem um professor e voltei no final de 1963 para Blumenau”.⁹⁶ (HERING, [1965?], tradução nossa). Continua: “aqui [em Blumenau] eu coloquei/estabeleci/ continuei o curso de solda e montei um pequeno estúdio para mim onde eu já tenho toda uma série de esculturas de ferro feitas. Em setembro de 1964, fui convidada a fazer no Catarinense Centro do Rio de Janeiro uma exposição individual. A exposição ficou no lugar durante 30 dias. Catálogo da exposição, fotografias e algumas resenhas críticas estão incluídas. Durante a minha exposição foi possível entrar em contato com muitos artistas brasileiros importantes”.⁹⁷ (HERING,

⁹² HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁹³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁹⁴ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁹⁵ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁹⁶ *Durch den weggang von professor Mário Cravo Júnior nach Europa, war ich wieder ohne lehrer und kehrte ende 1963 nach Blumenau zurueck.*

⁹⁷ *Hier setzte Ich den schweisskursus fort und richtete mir ein kleines atelier ein, in dem ich schon eine ganze reihe von eisenplastiken hergestellt habe. Im September 1964 wurde ich eingeladen, im centro catarinense in Rio de Janeiro eine individual ausstellung zu machen.*

[1965?], tradução nossa). A exposição citada é a mesma do convite descrito anteriormente (Figura 1), e ela foi importante para que Elke Hering pudesse entrar com o pedido para conseguir uma bolsa de estudos pelo DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*), instituição alemã que promove intercâmbio artístico e acadêmico. Através dessa exposição conheceu os artistas Antonio Dias e Roberto Moriconi que continuou em contato, segundo ela: “[...] de repente eu me vi saindo de Blumenau e vendo que no Brasil existia uma elite cultural e tinham ideias novas, que eram artistas mesmo”.⁹⁸ O artista italiano radicado no Brasil Roberto Moriconi seria um dos artistas a participar em 1967 da exposição Nova Objetividade Brasileira, organizada por Helio Oiticica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os ideais da exposição remetiam ao uso dos símbolos da cultura brasileira, através de uma vanguarda constituída de múltiplas tendências. Os questionamentos implicados na exposição deram origem ao movimento tropicalista, impulsionados primeiramente pelo trabalho *Tropicália* de Helio Oiticica. Já Antonio Dias artista paraibano, durante os anos de 1960 participou ativamente do cenário artístico brasileiro com trabalhos influenciados pela *Pop Art* americana, no capítulo *Pop Art: Alemanha, Brasil e Estados Unidos*, discorro sobre as influências *Pop* no trabalho de Elke Hering. Novamente retoma o assunto sobre seu retorno à sua cidade: “aí volto à Blumenau e continuo com o trabalho de ferro e sentindo que era um material que me respondia bem [...]. Até que explodiu todo aquele aparelho (solda) eu me assustei muito e saí deste material e queria fazer uma escultura, pensando mais em termos de forma, que o ferro não me dava, e cor [...]”.⁹⁹ Já no final da década de 1960, após o incidente com a solda, a artista decidiu não trabalhar mais com ferro soldado e essa decisão a fez pensar em novas criações. O desencantamento da solda permitiu a artista repensar sua produção, como ela mesma expõe, suas esculturas tomaram um rumo adverso a respeito da forma.

Die ausstellung fand in der zeit vom 30. Ausstellungskatalog, photographien und und einige besprechungen liegen bei. Waehrend meiner ausstellung war es mir moeglich, kontakt mit zahlreichen bedeutenden brasilianischen kuenstlern aufzunehmen.

⁹⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁹⁹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

Para retornar a Alemanha com bolsa de estudos pelo DAAD, Elke Hering pede auxílio para Antônio Carlos Konder Reis, que na época era senador por Santa Catarina: “eu queria voltar à Europa porque como ela tinha sido complicada para mim, psiquicamente, eu tive um acesso de rejeição pela Alemanha e isto me fazia sentir mal, pois eu não sabia se o problema era a Alemanha ou era pessoal”.¹⁰⁰ Dessa vez, Elke Hering ingressa na *Akademie der Bildenden Kunst* de Berlim e justifica a importância de continuar seus estudos: “tornou-se consciente para mim, quão crucial é o ensino técnico em arte. Eu também percebi que, para mim só na direção de arte muitas possibilidades técnicas estão ainda fechadas, porque me falta as instruções apropriadas. É difícil de encontrar aqui no Brasil algo que satisfaz meu desejo, porque a escultura ainda é muito jovem. Eu teria que ir a fundo nestes diferentes materiais e conhecer seu manuseio como ferro, aço, bronze, gesso, madeira e argila. Também na técnica de pintura que eu poderia me aperfeiçoar ainda mais”.¹⁰¹ (HERING, [1965?], tradução nossa). Termina seu *Curriculum Vitae* desta maneira: “estou certa de que na Alemanha as oportunidades são mais favoráveis para a educação, portanto, tenho o grande desejo, de ficar por algum tempo neste país, a fim de, se possível, na Academia de Belas Artes em Berlim para meus estudos de arte, sob a orientação de professores nomeados. Eu acredito que o cumprimento deste desejo é um passo decisivo para um maior desenvolvimento artístico meu e a bolsa solicitada seria para mais profundos agradecimentos obrigado. Tenho a certeza interior, que um estudo permanente na Alemanha daria um impulso na minha vida artística e anos mais tarde aqui no Brasil ricos frutos”.¹⁰² (HERING, [1965?], tradução nossa).

¹⁰⁰ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul et al. Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰¹ *Dabei ist mir wieder bewusst geworden, wie ausschlaggebend eine gute technische Ausbildung in der Kunst ist. Ich erkannte auch, dass mir gerade in meiner Kunstrichtung noch viele technische Möglichkeiten verschlossen sind, weil mir die entsprechende Anleitung fehlt. Es ist schwer, hier in Brasilien etwas zu finden, das meinen Wünschen entspricht, denn die Bildhauerei ist hier noch zu jung. Ich müsste gründlich verschiedene Materialien und deren Behandlung kennenlernen, wie Eisen, Stahl, Bronze, Gips, Holz und Ton. Auch in der Maltechnik müsste ich mich noch weiter vervollkommen.*

¹⁰² *Ich bin davon überzeugt, dass ich in Deutschland die günstigsten Möglichkeiten zur Weiterbildung vorfinden wurde und habe deshalb den grossen Wunsch, für einige Zeit in dieses Land zu gehen, um, wenn möglich, an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin mein Kunststudium unter der Führung und Anleitung eines berufenen Professors fortzusetzen. Ich glaube, dass die Erfüllung dieses Wunsches einen entscheidenden Schritt in meiner weiteren künstlerischen Entwicklung bedeuten würde und wäre für die Gewährung das*

Em Berlim, Elke Hering não se adaptou com seu novo professor: “[ele] não tinha nada a ver comigo, inclusive, não gostava do meu professor anterior [Anton Hiller] e achava que Henry Moore, que era meu ídolo na época, também não era nada”.¹⁰³ Insatisfeita, pediu transferência para o DAAD e retornou à Munique para ter aulas com o escultor dinamarquês Robert Jacobsen: “expliquei para ele que não conseguiria trabalhar muito em uma classe, era muito sensível as influências externas, acho que é um processo mediúnic que eu tenho, e realmente todos os alunos lá me perturbavam muito. Eu trabalharia mais em casa. Eu fiz muito e muitos desenhos lá”.¹⁰⁴ Ainda no Brasil ela havia desistido de trabalhar com o ferro, mas as aulas com seu novo professor a pôs novamente em contato com o material: “Jacobsen me colocou na classe que trabalhava em ferro e eu fiz alguns trabalhos em ferro lá, até o pessoal ficou meio apavorado, eu não me protegia muito e achavam que mulher não trabalhava em ferro, o que me chocou muito porque, achei estranhíssimo, na Alemanha, um pessoal tão desenvolvido e que trabalhava com arte fazendo discriminação”.¹⁰⁵ Decidida, declara que: “disse à ele [Robert Jacobsen] que eu não faria a escultura que ele estava fazendo, nem continuaria trabalhar em ferro no Brasil, porque eu queria incorporar a cor”.¹⁰⁶

Elke Hering ansiava em fazer trabalhos que se aproximassem à cultura brasileira e a cor foi um dos elementos formais dessa aproximação. Questionando sobre isso, declara: “e pensando sempre em termos, realmente de não ficar só na arte europeia, mas sim começar a me integrar muito mais aqui no Brasil futuramente, conhecendo este país e mesclando tudo isto eu no fundo como artista, sou de educação europeia, mas vivi sempre aqui no Brasil, eu gosto do Brasil e este é meu lugar. Então eu teria que pensar tudo isto. Aí começou o que só agora, nesta última obra que eu vou fazer, estes elementos mais brasileiros vão aparecer”.¹⁰⁷

erbetenen stipendiums zu tiefstem dank verpflichtet. Ich habe die innere gewissheit, dass die kuenstlerischen impulse, die mir ein studienaufenthalt in deutschland geben wuerde, in spaeteren Jahre auch hier in brasilien reiche frucht tragen werden.

¹⁰³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰⁴ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰⁵ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

“O Brasil, visto de fora, me parecia muito colorido”¹⁰⁸ e assim, quando voltou ao Brasil em 1968 começou a explorar diversas linguagens e técnicas com predominância da cor, essa efervescência perdurou toda a década de 1970. Oposta às esculturas de ferro soldadas, que deixava evidente as junções de uma peça com a outra resultando numa superfície estriada, experimenta diversos materiais para as esculturas/objetos como chapas de metal, madeira, plástico, plavinil e diversifica na linguagem, usa o desenho, gravura, pintura em tela e a tapeçaria. A partir da cor: “[...] quando voltei ao Brasil, eu trabalhei em plavinil, que era um material americano, evidentemente os americanos trabalhavam muito bem nisso, mas tentando trazer uma temática brasileira, mas ainda muito mais ligada a minha infância e as minhas coisas, um brasileiro localizado em Blumenau, que é uma coisa bem diferente do que se entende do tropicalismo”.¹⁰⁹

Após seu retorno para o Brasil em 1967, começa a namorar Lindolf Bell que estava estudando dramaturgia em São Paulo. No dia nove de setembro de 1968, o casal realiza o casamento civil no cartório situado à rua Augusta em São Paulo. Um mês depois, os dois seguem viagem para os Estados Unidos onde Bell participou do *Internacional Writing Programm* em Iowa. A experiência de morar nos Estados Unidos no momento em que os artistas da *Pop Art* estavam produzindo e circulando é imediatamente estabelecida com os trabalhos que Elke Hering viria a produzir no seu retorno ao Brasil. Toda a diversidade de novos experimentos estava implicada na real contribuição dos dadaístas no início do século que atingiria indiretamente a *Pop Art*, impulsionando estes artistas a utilizar novos temas e materiais. Passou a fazer parte da fatura artística materiais industriais como: fórmica, cromo, alumínio, imitações de madeiras, tecidos, plástico, tintas automotivas, lacas e luz de neon.¹¹⁰ A escolha do material, forma e tema presentes nos trabalhos em vinil de Elke Hering, impreterivelmente se aproximam dos objetos gigantes e flácidos do artista americano da *Pop Art*, Claes Oldenburg. “Esta época do plavinil me foi bastante grata porque com isto recebi um

¹⁰⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹⁰⁹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹¹⁰ LIPPARD, Lucy. Introduction. In: LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. 3rd ed. rv. London, England: Thames and Hudson, 1970. p. 138.

prêmio na Bienal de São Paulo¹¹¹ (foi um tinteiro grande, azul, jorrando tinta amarela e as lemas que tem vinculação com o tempo quando eu era criança [...]).¹¹² (Figura 18).



Figura 18: Elke Hering. Tinteiro, 1972, Plavinil, 130x70x75 cm. Acervo: Pedro Hering Bell.

Nessas esculturas, explora a paisagem da vegetação e objetos de infância produzindo uma série delas em plavinil. A temática brasileira definida pela artista como o Brasil local [Blumenau], será o elemento catalizador para essa série. São objetos que também saíram da convenção escultural pelo uso do material, pela escala dimensional e pela escolha de representar objetos e seres ordinários do cotidiano. Se por um lado na escultura, como na pintura, a artista encontrou caminhos para destacar a brasilidade em seus trabalhos através das cores que remetem ao legado do modernismo brasileiro, e de características da mata atlântica presente na paisagem local de sua cidade, por outro, os novos materiais empregados nos objetos de

111 Se refere a exposição Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência e Brasil Plástica - 72 realizada pela Fundação Bienal de São Paulo.

112 HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

representação cotidiana como o plavnil e o plástico eram advindos da sociedade industrializada, saturados de cores intensas e vibrantes.

Foi durante a década de 1970 que nasceram seus três filhos Pedro, Rafaela e Eduardo. Ao falar sobre a maternidade e a conciliação com o trabalho, Elke Hering diz: “[...] época que meu filho nasceu, trazia toda uma nova problemática – o cuidado com os filhos, sem tempo pra mim, senti minha evolução estagnar, sem poder trabalhar. Tive que optar e achei que durante uma época era mais importante cuidar destes filhos bem, dar prioridade a esta educação e depois retornar a arte. Claro que eu sempre trabalhei. Fiz uma série de esculturas em madeira mas que não eram tão boas quanto deveriam ser exatamente porque eu tinha pouco tempo disponível”.¹¹³ A série de esculturas em madeira lhe rendeu o convite para participar da exposição *Arte Agora 1* realizada em 1976 no MAM do Rio de Janeiro tendo a sua frente o crítico Roberto Pontual. Elke Hering participou com seis esculturas, três da série *Floração* e as outras três da série *Sementes*, todas realizadas em 1976 (Figura 19 e 20).

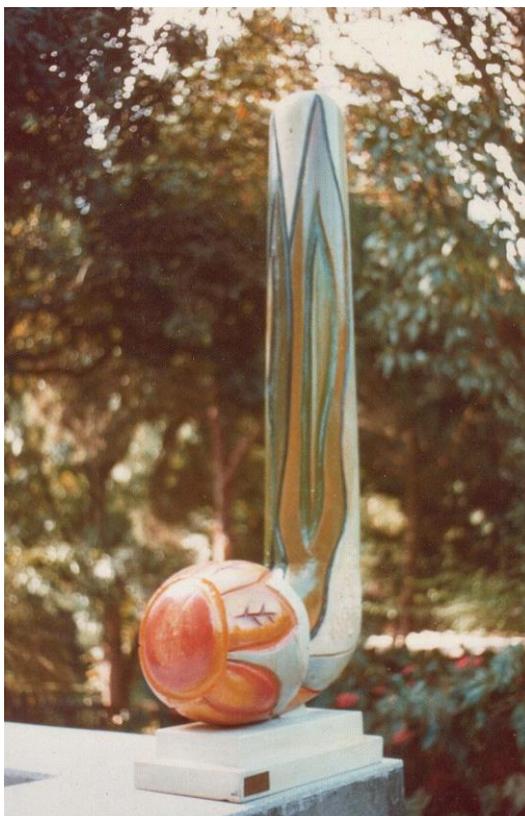


Figura 19: Elke Hering. Série Sementes, Madeira, 1976.
Arquivo de imagem Rafaela Hering Bell.

¹¹³ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

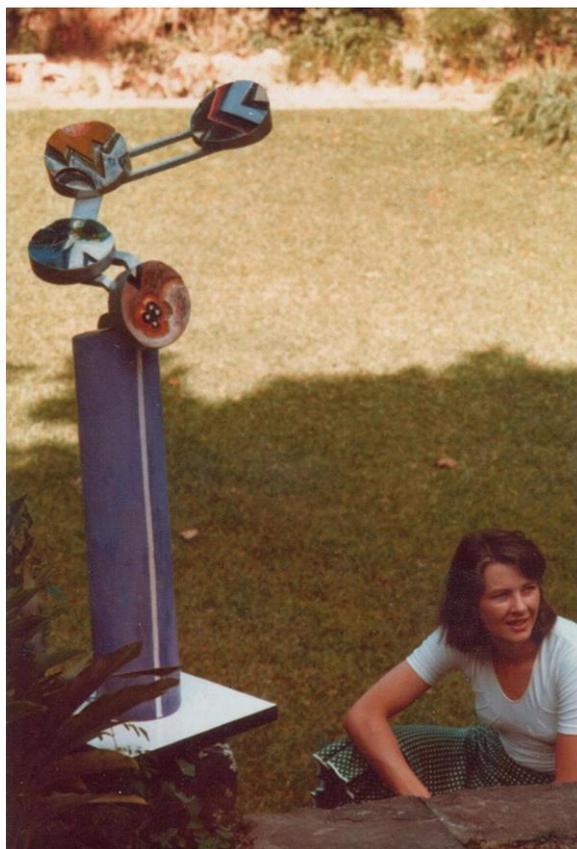


Figura 20: Elke Hering. Série Floração, Madeira, 1976.
Arquivo de imagem Rafaela Hering Bell.

Nesses trabalhos em madeira, nota-se a predominância da cor pura em áreas delimitadas: “[...] a cor foi bastante forte, tatuagens, símbolos de um livro que eu achei que falava das primeiras civilizações sobre a terra, símbolos ligados ao movimento, ao tempo, comecei a incorporar junto com folhas, símbolos eróticos. Mas, eu acho, que dentro da forma, não estava muito bem realizada ainda. A madeira, como eu tenho muita ligação histórica com a natureza, as árvores, meu pai¹¹⁴ era muito ligado a isso eu sempre tive pena de usar a madeira, achei que não seria meu elemento exatamente”.¹¹⁵ A captura dos registros destes trabalhos dos anos de 1970 mostram a intrínseca relação entre a obra e seu meio. Todas as fotografias de registro apresentam as esculturas junto a natureza, num jardim envolto do verde da paisagem, diferente do espaço asséptico do fundo branco que evita fazer

¹¹⁴ Em 1880 Max Victor Hering criou a reserva florestal da companhia Hering com uma área total de 453 hectares. Durante 12 anos foi delegado florestal em Santa Catarina. Acesso em: <http://arquivodeblumenau.com.br/wp-content/uploads/2017/03/5h.pdf>. 18.06.2017 as 16:20

¹¹⁵ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

qualquer interferência na obra, a junção de paisagem e objeto indica, de certa forma, o espaço ideal para as esculturas.



Figura 21: Vista dos fundos da casa de Elke Hering. Primeiro plano. Acervo de imagem Pedro Hering Bell.

No primeiro plano da fotografia (Figura 21) está a casa em que Elke Hering morou com sua mãe, marido e filhos. A casa fica localizada no início da rua com o nome do seu bisavô Hermann Hering, ao final da rua situa-se a Companhia Hering. Os registros fotográficos de suas esculturas foram tirados no jardim dessa casa. No anexo a casa, seria construído futuramente seu ateliê (Figura 12).

Após conhecer e empregar concomitantemente uma série de materiais, os anos subsequentes a essa profusão de experimentos deram espaço a uma longa produção em bronze, que acompanharam suas esculturas nas últimas décadas de sua vida. Declara seu fascínio pelo bronze [desde 1977] e a importância de encontrar um material único para seus trabalhos: “[...] eu cheguei à conclusão que eu tinha que me definir, ou escultura, ou desenho, ou pintura, que eu fazia intercaladamente e qual seria o meu material realmente, tinha que me decidir e decantar isto tudo e achar uma linha onde eu pudesse me concentrar, não só por meio ano, então mais

ou menos durante sete ou oito anos vou fazer bronze [...]”.¹¹⁶ Encontrar o material ideal que correspondesse aos seus anseios compreendia em superar a fase anterior em detrimento da nova, como fez ao anunciar nos anos de 1990 sua preferência pelo cristal em objeção ao bronze. “Eu teria que achar um material que respondesse a todos meus impulsos, meu diálogo com esta matéria, que ela cronologicamente cederia as minhas emoções e aí eu comecei a procurar esta técnica, sabia que o barro não era isso, ele não responderia o suficiente, era muito mole pra mim, ou eu muito dura para ele, não dava certo”.¹¹⁷ A técnica do bronze requer várias etapas, do molde em argila cobre-se com gesso, do gesso passa para a cera líquida que é mergulhada na fundição, e da fundição vai para o acabamento final. “O *Anjo Erótico* é dessa época, eu gosto muito dela, chocou muita gente, é uma mescla entre o ser humano e o ser divino, coisa muito erótica por um lado e de muita melancolia e uma vontade de ascensão [...]”.¹¹⁸



Figura 22: Elke Hering. Anjo Erótico, Bronze, 1980, 65x50x76cm.

¹¹⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹¹⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

¹¹⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

A presença do anjo aparece também em muitos outros trabalhos a partir do final da década de 1970, na gravura, na pintura e no cristal. Em 1979, a galeria *Arte Aplicada* de São Paulo organizou em seu espaço uma exposição sobre o erotismo, a mostra contou com 150 trabalhos, dentre eles, estava o *Anjo Erótico* (Figura 22) de Elke Hering. Para realizar a exposição sem nenhum empecilho, a dona da galeria Sabina Libmann pediu autorização do Departamento de Censura e Diversões Públicas do governo militar, que não se opôs a proposta da galerista.

Em seguida Elke Hering cita a escultura *Mulher Encapuçada* (Figura 23): “[...] muito interessante como símbolo, a mulher deitada sem braços com um capuz na cabeça que poderia ser a própria escuridão que está ao redor dela, ou a luz que cintila dentro dela – uma série de símbolos e as formas bem bonitas e me agradaram muito. Mas, agora já sinto que saí disto e já tenho outro domínio de formas e nessa nova fase vou me exercitar”.¹¹⁹



Figura 23: Elke Hering. *Mulher Encapuçada*, Bronze, 1983, 70x15x25cm.

Principalmente no bronze, explora o corpo humano pelo fragmento, são cabeças, troncos, corpos incompletos. Os formatos dos corpos são estilizados, braços subtraídos, pernas alongadas, troncos transformados em

¹¹⁹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

bloco. Os títulos variam entre *Figura*, *Torso*, *Casal*. O título de *A Mulher Encapuçada* chama a atenção, ele é direto, define a *Mulher* para este corpo, não a *Figura* como poderia ser. Ela se apresenta numa postura desconfortável com a cabeça coberta por um capuz que a impede de ver e ser vista. *A Mulher Encapuçada* é o último trabalho citado da entrevista de Altschul.

Encontrar o material ideal que correspondesse aos seus anseios compreendia em superar a fase anterior em detrimento da nova, como fez ao anunciar nos anos de 1990 sua preferência pelo cristal em objeção ao bronze. Elke Hering não era uma artista nostálgica que reivindicava o passado, mesmo os trabalhos da década de 1970, que foram os que a fizeram circular na cena artística nacional, em importantes exposições, não a impediram de mudar. Sempre estava em busca de novos desafios para seus trabalhos, se envolvia de maneira sincera a cada fase, buscando o material, a linguagem, a técnica que mais lhe respondia para o momento. Vivia a intensidade do presente, o último trabalho sempre era o ideal, até encontrar o próximo.

Termina a entrevista declarando: “uma coisa que eu via o tempo todo era uma preocupação muito pessoal com o meu desenvolvimento interior, então eu acredito que o ser humano é um ser em evolução e sempre me diziam que o artista nasce feito – eu acho que não [...]”.¹²⁰

¹²⁰ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

2. OBRAS PERDIDAS: RASTROS DE ARQUIVO

“A história da arte tende a ser a história do que sobreviveu.”¹²¹ (MUNDY, 2013, p. 10, tradução nossa). Sempre somos passíveis de perda, por mais que o gesto acumulador persista, não temos controle sobre todos os papéis/objetos que produzimos em vida. Trabalhar o arquivo como uma permanente falta é uma constante, mas é por ele e através dele que a falta é revelada. Curada pela *Tate* em 2012, a exposição virtual *The Gallery of Lost Art* reuniu informações sobre obras desaparecidas de mais de quarenta artistas modernos e contemporâneos como: Francis Bacon, Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Alexander Calder, Christo and Jeanne-Claude, Henry Moore, Egon Schiele, Richard Serra, Vladimir Tatlin entre outros.

As perdas dos trabalhos apresentados foram ocasionadas por diferentes motivos: destruição, roubo, rejeitadas por acidente, apagadas, negligenciadas, atos de violência, censura, efemeridade etc. Disponível para o público virtual durante um ano, a exposição foi formada por materiais que circunscreviam as obras como imagens, filmes, entrevistas, mídias virtuais e textos. Nessa exposição o que é disponibilizado ao público é a presença do arquivo a partir da perda. No ano seguinte, o museu lança o livro *Lost Art homônimo* a exposição que explorou o potencial digital fazendo renascer trabalhos artísticos que não existem mais através das histórias que os envolvem. O espaço criado pressupunha um envolvimento de estudos e reflexão, mais do que uma passada de olhos, exigia um tempo de procura e leitura das imagens que levavam à materiais por outros pesquisados. Os resíduos e meios produzidos a partir das obras perdidas endossam o caráter arquivístico dessa exposição. Mais do que mostrar a única imagem restante, quando por sorte ainda há, sua principal fatura é o arquivo. O contrário de ver a perda como um profundo pesar, no prefácio do livro ela é apontada também como uma fonte de criatividade.

[...] com obras danificadas ou destruídas assumindo uma segunda vida como "reliquias" ou documentos de sua existência que inspiraram os artistas a criar uma nova arte. Algumas das obras apresentadas eram bem conhecidas em parte porque estavam

¹²¹ “Art history tends to be the history of what has survived.”

*perdidas, embora a maioria corresse o risco de ser esquecida.*¹²² (MUNDY, 2013, p. 10, tradução nossa).

De fato, a perda de trabalhos de arte não foi acometida somente pelos artistas elencados nessa exposição, seguramente muitos outros têm suas trajetórias atravessadas por acontecimentos semelhantes. Desta maneira, trago alguns episódios de perdas de trabalhos artísticos emergidos pelo arquivo da artista Elke Hering, e o que restou da perda foram as imagens. Hans Belting definiu com precisão do que seja uma imagem: a presença de uma ausência.¹²³ No caso de Elke Hering, a presença se faz pelas fotografias de suas obras, o único signo capturado em imagem que restou do objeto real. Ainda com Belting, “estamos dispostos a creditar imagens em referência a alguma coisa ausente: de fato, podemos *ver* aquela ausência que se repagina na visibilidade paradoxal que pode ser chamada de *medium*”.¹²⁴

O ano de 2012 foi marcado por duas importantes exposições virtuais que trouxeram à tona o papel do *medium* no campo artístico. A primeira, a exposição já citada da *Tate* alicerçada nos documentos sobreviventes. A segunda, a exposição *Sem Título* organizada pelo Museu Coleção Berardo, com curadoria de Ruth Rosengarten baseada nas fotografias da coleção do museu. Assim como a exposição *The Gallery of Lost Art* gerou a publicação do livro *Lost Art*, de Jennifer Mundy, a exposição *Sem Título* publicou os escritos da curadora *Entre Memória e Documento: a viragem arquivística na arte contemporânea*.

Para o presente estudo, me interessa especialmente o capítulo *A Fotografia e o Arquivo: teoria em prática*. Nele Rosengarten se dedica a explorar o campo de tensão entre o histórico e o pessoal, confere a fotografia analógica como status de testemunho de um acontecimento real “[...] um registro vestigial de algo que aconteceu – faz com que a imagem fotográfica tradicional, ela mesma, seja um objeto arquivístico”.¹²⁵ Nas artes visuais, desde o início do século XX, podemos pensar em duas maneiras importantes

¹²² MUNDY, Jennifer. *The Gallery of Lost Art*. Tate: Londres. 2013. p.09.

¹²³ BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas* - Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, n.8, p. 64 – 78, jul. 2005. p. 76.

¹²⁴ Ibid. p. 76.

¹²⁵ ROSENGARTEN, Ruth. *Entre Memória e Documento*. Museu Coleção Berardo, Portugal. 2012. p.14.

e distintas em que o campo recorreu à fotografia, uma como dispositivo de criação e a outra como funcionalidade técnica de registro dos trabalhos.

Esta última utilizada ou para o arquivo pessoal ou para a projeção da mesma em materiais relativos ao campo da arte. Sob esse aspecto, o da fotografia como objeto arquivístico, é que opero com as imagens sobreviventes das obras de Elke Hering. A fotografia faz um diálogo com a posteridade, age como recordação,¹²⁶ faz lembrar, voltar à memória e a semelhança. Dentre as imagens do *arquivo da arte*, é possível acessar algumas obras somente através da fotografia. Sem elas, publicadas muitas vezes nas matérias jornalísticas ou nos catálogos de exposições, hoje eu não acesso à imagem de muitos de seus trabalhos.

Ao pensar o arquivo como ligação entre a memória e a escrita no campo artístico, no livro *Arte y Archivo*, Guasch se apropria da problematização que os filósofos Jacques Derrida, Michael Foucault e Walter Benjamin discorreram sobre o campo do arquivo. Neste livro, a autora selecionou artistas do século XX que acolheram o arquivo como prática em seus trabalhos desenvolvendo uma crítica interligada nas noções de arquivo que os autores acima citados desenvolveram. Com facilidade notamos o uso da imagem fotográfica como o principal dispositivo para estes artistas, a autora ressalta a função da máquina fotográfica como uma “máquina de arquivo” termo emprestado do historiador da arte Okwui Enwezor: “[...] *un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de um hecho y, em definitiva, como uma persistência de lo visto*”.¹²⁷ A fotografia torna-se documento de um momento fragmentado, aproximando-se intrinsecamente do arquivo. Dessa relação com o passado do arquivo, a autora destaca que o arquivo depende do futuro, do que está por vir.

[...] *un proceso em el que el archivo puede recibir lo inesperado, lo no programable, lo no precedible, lo no sentable y no lo representable: uma apertura hacia lo desconocido que orienta al archivo hacia actualizaciones e inscripciones venideras.*¹²⁸

As obras dos artistas que Guasch refere em seu livro levam em conta os diferentes usos do arquivo tornando-o um meio, fazem do arquivo, obra.

¹²⁶ Ibid., p. 15.

¹²⁷ GUASCH, op. cit., p. 28.

¹²⁸ Ibid., p. 304.

Diferente disso, considerarei o arquivo de Elke Hering não como obra, mas como dispositivo de criação para a pesquisa “*el archivo seria un repositorio para el futuro, un punto de partida no un punto final*”.¹²⁹ Desse arquivo que vem sendo construído por essa pesquisa, a fotografia é o personagem principal não só do registro, mas da sobrevivência imagética das obras de Elke Hering. Atualmente no meu levantamento sobre toda a produção da artista tenho informações sobre mais de quinhentos trabalhos desenvolvidos por ela. Deste montante, não tenho conhecimento sobre o paradeiro de mais de cinquenta por cento de suas obras, levando em consideração que há muitas informações desatualizadas, pois tive acesso à notícias de há mais de cinco décadas. Encontrei duzentos e vinte e três trabalhos indicando a quem pertencem. Não se sabe o destino de muitas obras suas ou por estarem em acervos privados ou por estarem esquecidas ou mesmo destruídas.

2.1 Erupção

Em março de 1968, Elke Hering e Hamilton Cordeiro ganham o prêmio aquisição no 2º Salão Esso de Artistas Jovens com o trabalho *Erupção*. Promovido pela Esso e realizado nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro o Salão recebeu a inscrição de 578 artistas. Na introdução do catálogo, a comissão julgadora formada por Maria E. Franco, José Roberto T. Leite e Frederico Moraes assina o texto introdutório sobre os princípios norteadores do salão.

A comissão julgadora procurou evitar precisamente, na seleção dos trabalhos, aqueles de efeito fácil, de brilho enganoso e supérfluo, os modismos e fórmulas que resultam de uma assimilação imperfeita ou apressada dos estilos vigentes, a importação de problemas ou de tendências alheios à problemática brasileira.¹³⁰

Baseado no trabalho dos artistas premiados, o texto segue dando ênfase nas principais características que levaram a comissão julgadora a escolhê-los, tomando-os como parâmetro para os demais. “O que a comissão

¹²⁹ Ibid., p. 303.

¹³⁰ FRANCO, Maria E. LEITE, Jose Roberto T. e MORAIS, Frederico. Catálogo do 2º Salão Esso de Artistas Jovens. Rio de Janeiro: 1968. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Catálogo.

procurou nestes jovens foi, sobretudo, uma certa presença ou força, uma vontade de estilo ou forma, independentemente da originalidade de seu trabalho”.¹³¹ O crítico de arte Jacob Klintowitz faz críticas ferrenhas a comissão de seleção e aos prêmios dados pelo salão. Ao fazer um panorama do ano, Klintowitz cita o salão Esso como “o maior fracasso de 1968” e sobre os critérios de seleção argumenta que “[...] deve ter sido pedido emprestado aos costureiros do momento, pois simplesmente foram escolhidos todos os artistas que faziam a arte como o ‘último grito’”.¹³² Ou seja, para Klintowitz os artistas participantes foram escolhidos de última hora.

Especificamente sobre a participação da dupla, temos duas breves críticas opostas, a de Klintowitz que alega não ter nenhuma novidade: “são esculturas sem grande valor, semelhantes a dezenas de outras que têm aparecido em salões de arte moderna. Custa a crer que precisou de dois para fazer um trabalho tão sem novidade”.¹³³ Frederico de Moraes analisa formalmente os trabalhos enviados: “nas três esculturas feitas com madeira e plástico, as formas sugerem algo primitivo e ao mesmo tempo erótico (falos, seios, etc.), numa linha temática bem atual”.¹³⁴

O catálogo do salão não apresenta a imagem de *Erupção*, somente a foto dos artistas que ganharam o prêmio aquisição com breve currículo. Com o andar da pesquisa, foi possível encontrar uma imagem de *Erupção* junto à matéria *Hoje No MAM O II Salão Esso* de Frederico Moraes. A imagem do trabalho acompanhava os seguintes dizeres: “escultura de Elke Hering e Hamilton Nogueira¹³⁵, premiada com uma aquisição, no II Salão Esso”.¹³⁶ Pela imagem da matéria de Frederico de Moraes (Figura 24), em preto e branco de escassa nitidez, associei a semelhança com outras duas fotografias (Figuras 25 e 26) encontradas no acervo de Rafaela Hering Bell e no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

¹³¹ Ibid.

¹³² KLINTOWITZ, Jacob. O maior fracasso de 1968. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1968.

¹³³ KLINTOWITZ, Jacob. Arte. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1968.

¹³⁴ MORAIS, Frederico. Crise estudantil adia exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 abr. 1968. 2ª seção. p. 3.

¹³⁵ Repetidas vezes nas matérias encontrei o sobrenome de Hamilton como Nogueira, mas o correto é Cordeiro.

¹³⁶ MORAIS, Frederico. Hoje no MAM o II salão Esso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 21 mar. 1968.

FREDERICO MORAIS

artes plásticas

HOJE NO MAM O II SALÃO ESSO

O ENDEREÇO de hoje é, novamente, o Museu de Arte Moderna do Rio. As 18 horas, será entregue ao público o II Salão Esso de Artistas Jovens. Como já noticiamos, dos 582 inscritos foram aceitos 59 artistas, dos quais 36 da Guanabara, 11 de São Paulo e os demais dos principais Estados brasileiros. Os três primeiros regulamen-

tares foram concedidos a Wilma Pasqualini (pintura), Jackson Ribeiro (escultura) e José Lima (gravura), tendo sido adquiridas obras de três artistas, Rubens Gerchmann, Raimundo Colares e Elke Hering/Hamilton Cordeiro.

Apresentando o salão, no catálogo da mostra, a Comissão de Seleção e Julgamento, fala de «um bom salão, limpo, honesto, no qual predominam o equilíbrio e a unidade das obras expostas». Menciona, ainda, a qualidade artesanal, a inventividade e contemporaneidade dos trabalhos aprovados, da coerência dos mais «velhos», da vontade de estilo ou forma dos mais novos.

Os três principais premiados são todos já bastante conhecidos do público e têm boa posição na arte brasileira atual. Jackson Ribeiro retornou recentemente da Europa onde residiu dois anos (especialmente Paris e Espanha); em consequência do prêmio de viagem que ganhou no Salão Nacional. As três obras que enviou ao Salão Esso, foram executadas na Europa e tinham chegado há pouco ao Brasil. Expôs na Galeria Debret, em Paris, com apresentação de Pierre Restany, o mais discutido crítico francês. E parisiense, mangueireiro e recentemente instalou seu atelier num velho sobrado da Lapa, que será transformado em galeria de vanguarda.

José Lima vem de receber um prêmio no Canadá e de expor na Bienal de Paris integrando a representação brasileira. Expôs ano passado na Galeria Goelri tendo recebido do júri do JB/Resumo quatro votos. Tem uma boa ficha de participações internacionais. Funcionário do Hamarati, seguirá breve para a África, onde ensinará gravura durante um ano.

Wilma Pasqualini após excelente participação no Salão Moderno de 66, quando foi preterida juntamente com Antônio Dias por um artista de nível muito inferior, passou por um período de crise com sua pintura. Aos poucos foi reencontrando seu caminho e no II Salão Esso dentro de sua temática muito própria (a mulher), sem fugir à sua linguagem e mesmo seu vocabulário plástico, apreendeu-se magnificamente. Dominando muito bem uma linguagem de expressão, Wilma Pasqualini não é uma vanguardista, mas nem por isso deixa de fazer uma pintura nova atual.

Entre seus últimos prêmios, estão os obtidos no III Salão de Brasília e no Salão de Vitória do ano passado. Com certificado de «isenção de júri» do Salão Nacional de Arte Moderna é candidata forte ao prêmio de viagem neste ano, juntamente

com José Lima. Amanhã ou depois publicaremos uma entrevista com a artista.

AS AQUISIÇÕES

A aquisição de gravura coube a Rubens Gerchmann, com um trabalho extremamente simplificado, mas que é uma síntese de sua obra. São serigrafias modulares, isto é, os dois únicos elementos da composição, a estufa e a palavra são, relacionadas ao suporte e a variação de cores, permitem algumas centenas de combinações. Artista extremamente versátil, dono de uma enorme produção, é o principal nome do chamado «realismo carioca». Está de partida para a Europa, cumprindo o prêmio de viagem obtido no último Salão Nacional.

Raimundo Colares foi entrevistado por esta coluna, não faz uma semana. Da neorrealista geração carioca é um dos nomes mais expressivos. Apesar de muito jovem é extremamente consciente de seus propósitos, da sua época e de seu contexto sócio-político-cultural, podendo muito breve mostrar de uma forma mais categórica seu indiscutível talento plástico. Foi um dos participantes do «Nova Objetividade Brasileira».

Pouco conhecida, porém, é a equipe formada por Elke Hering e Hamilton Nogueira, que concorreu com três esculturas de bom nível. A primeira no responsável pela parte de madeira, este último pelo plástico, mas como idéias, o trabalho é dos dois. Hamilton Nogueira estudou com João Suzuki, em São Paulo, onde também, durante quase dois anos, foi líder dos «beat-neeks» paulistas andando mal alambrado e portando grande cabeleira. Interessado no budismo, Zen foi andarilho, chegando um dia a Blumenau, onde conheceu uma outra escultora, Elke Hering, ex-aluna de Maria Crava, e, na Europa, de Jacobsen, o escultor dinamarquês premiado em Veneza. Juntos estão encontrando um novo caminho para a escultura.



Escultura de Elke Hering e Hamilton Nogueira, premiada com uma aquisição, no II Salão Esso. Ao fundo, pintura de Wilma Pasqualini e no lado (à direita) escultura de Jackson Ribeiro.

Figura 24: Matéria publicada sobre o Salão Esso. Jornal do Brasil. 21 de março de 1968.

Fica agora um pouco mais nítido os detalhes do trabalho, mesmo que encontradas em acervos diferentes, as duas fotografias foram tiradas no espaço expositivo do salão. Alguns detalhes são possíveis de observar melhor, o fato de Elke Hering estar junto ao trabalho conseguiu ter alguma dimensão da altura do objeto, a assinatura da dupla na lateral feita com letras de estêncil EH²C (E- Elke, H² Hering e Hamilton, C Cordeiro) e os materiais utilizados, madeira e plavinil.



Figura 25: Elke Hering e Hamilton Cordeiro. Erupção, Madeira e Plavinil, 1968.



Figura 26: Elke Hering na foto com o trabalho Erupção, 1968, Madeira e Plavinil.

Havia uma preocupação em ultrapassar as fronteiras e explorar novas linguagens, dessa forma, a escultura *Erupção*, apresentada pela dupla, instigava uma nova possibilidade de expressão artística, tanto no que diz respeito ao uso de materiais concomitantes como a madeira e o plavínil, quanto ao realizar uma mudança formal na escultura influenciada pelos construtivistas e neoconcretistas brasileiros. Se avizinha com os neoconcretistas por eliminar a figuração, recorrendo às formas geométricas tridimensionais sem se agarrar no puro racionalismo. Dois elementos ambíguos, o retângulo vertical branco (madeira) composto por linhas retas formando uma figura geométrica, recua na parte central para dar lugar a um artifício oposto (plavínil) que se insere organicamente neste espaço reduzido, criando um duplo movimento de entrada e saída, ereção ao topo e transbordamento na superfície no qual “a obra de arte se assemelha não a máquinas, mas a organismos vivos”.¹³⁷ Os neoconcretos tinham como preocupação aproximar a arte com o contato humano, torná-la expressiva e subjetiva através do uso da cor e superação da dupla: figura e fundo.

Sobre a dupla de artistas, Frederico Moraes destaca que eles submeteram três esculturas para participar do salão. Não há maiores informações sobre as outras duas esculturas, somente o registro fotográfico de um trabalho muito parecido formalmente com estes descritos por Moraes (Figura 27), feitos de madeira e plavínil com a mesma assinatura que aparece em *Erupção*.

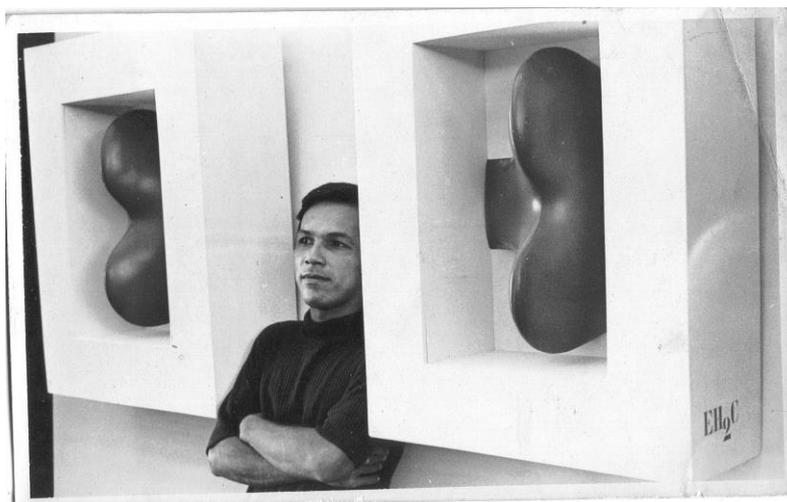


Figura 27: Elke Hering e Hamilton Cordeiro, Madeira e Plavínil. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

¹³⁷ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento- limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 43.

Nestas esculturas Elke Hering teria se encarregado de fazer a parte de madeira e Hamilton, do plástico. Morais também relata que Hamilton estava interessado no: “budismo, Zen foi andarilho, chegando um dia a Blumenau, onde conheceu uma outra escultora, Elke Hering [...]”.¹³⁸ Da parceria entre Elke e Hamilton, essa é a única notícia. Hamilton Cordeiro participou em 1966 de um *happening* poético na Rua Augusta em São Paulo organizada pelo grupo da catequese poética liderada pelo futuro marido de Elke Hering, Lindolf Bell. Sua carreira começou em 1968 expondo desenhos, e se tornou conhecido como escultor devido à parceria com Elke Hering. Nas matérias de jornais da década de 1960 Hamilton Cordeiro aparece nas notícias referentes ao Salão Esso, na sua participação na X Bienal de São Paulo e com maior frequência seu nome se destaca como o líder dos “cabeludos” em matérias com títulos pejorativos,¹³⁹ *Cabelo grande não é sinal de mau caráter, Estão aí os cabeludos paulistas: mataram os pais e querem sossêgo, Paulistas caçam cabeludos na rua, Como vivem os ‘beatniaks’ cariocas.*

Após o período expositivo, o Jornal do Brasil publica uma nota anunciando que o grupo Esso doou ao MAM do Rio de Janeiro as esculturas que conquistaram o primeiro lugar e o prêmio aquisição de autoria de Fernando Jackson Ribeiro, Elke Hering e Hamilton Cordeiro. A nota termina com a seguinte pergunta “[...] gostaríamos de saber quando o Museu de Arte Moderna vai, expor este acervo, quando teremos neste Museu a mostra permanente de um conjunto básico da arte contemporânea brasileira”.¹⁴⁰ Aos 28 anos, Elke Hering, estaria com uma escultura sua no acervo do MAM do Rio de Janeiro representando a jovem arte contemporânea brasileira.

No dia 08 de julho de 1978, passado um ano da referida doação, o MAM do Rio de Janeiro sofre um grande incêndio que tomou o prédio em menos de uma hora, das mais de mil obras que estavam no museu restaram apenas cinquenta.¹⁴¹ O desafio de encontrar alguma informação sobre a sobrevivência de *Erupção* estava lançado. Dia 09 de julho a chefe de serviço de patrimônio e acervo, Isaura de Carvalho, “separava telas e esculturas

¹³⁸ MORAIS, 1968., p.3.

¹³⁹ As três matérias citadas são do ano de 1967 e foram publicadas na revista O Cruzeiro e nos jornais Diário de Notícias, Correio da Manhã e A Luta Democrática.

¹⁴⁰ AYALA, Walmir. Esso doa ao MAM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B. 29 mai. 1968. p. 3.

¹⁴¹ BLOCH, Ronaldo; PONSO, Fábio. E o fogo levou... *O Globo*, São Paulo, 25 out. 2009.

aparentemente recuperáveis, enquanto empilhava na sala o que estava irremediavelmente perdido”.¹⁴² Eis que o Jornal do Brasil publica, dez dias após o incêndio, a matéria *MAM perde 35 esculturas mas pode restaurar 37 e 19 nada sofreram com o incêndio*. Estava lá, na relação das esculturas destruídas sem possibilidade de restauração, *Erupção*, de Elke Hering e Hamilton Cordeiro entregue ao fogo.

2.2 A geometria sensível latino-americana: Arte Agora

A década de 1960 foi o período em que Elke Hering mais procurou qualificar sua formação artística com cursos na Europa, Estados Unidos e Brasil. O permanente trânsito que iniciou com sua estadia em Munique em 1958 e se estendeu até o final de 1969 passando pela Bahia e Iowa, colaboraram para que ela pudesse conhecer as possibilidades que os artistas naquele momento experimentavam. Com todas estas influências imbricadas, havia a constante preocupação em trazer para seus trabalhos a identidade nacional, ligada à sua infância e ao seu local (Blumenau), “[...] realmente o mais importante era descobrir as coisas locais. Tinha que ter muita cor, porque aqui tudo é colorido: os grandes azuis, os grandes verdes...”.¹⁴³ Foi neste limiar entre este final dos anos 1960 e durante os anos 1970 que Elke Hering mais ganhou projeção nacional. Por consequência, a fortuna crítica de maior intensidade sobre seu trabalho será durante este período. São textos que procuram articular o interesse das obras com os referenciais artísticos debatidos em âmbito global, destacando seu caráter vanguardista. A todo o momento, os críticos aproximam seus trabalhos com movimentos e artistas contemporâneos sejam pelo uso de novos materiais, pela opção formal ou pela temática escolhida.

Seus trabalhos participaram de importantes exposições nacionais como o *Arte Agora I*. A fim de fazer um panorama da produção artística brasileira, foi criada em 1976 a primeira edição do *Arte Agora* com o subtítulo

¹⁴² DIREÇÃO do MAM estima gastos no prédio em Cr\$ 150 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jul.1978. 1º caderno. p.20.

¹⁴³ ARAÚJO, op. cit., p.8-9.

Brasil 70 – 75 organizada pelo crítico carioca Roberto Pontual, que teve o objetivo de “levantar e discutir temas distintos, que se refiram sobretudo à arte brasileira, mas também quando conveniente à internacional”.¹⁴⁴ Ao invés da abertura de inscrições com o envio de dossiês, a comissão decidiu convidar diretamente os artistas. Com o intuito de fazer um panorama de todas as regiões do Brasil foram convidados 100 artistas dos quais 74 deles aceitaram o convite, os outros dezesseis¹⁴⁵ recusaram-se a participar. O grupo que recusou enviou um documento assinado justificando essa mobilização a uma reação ao processo de esvaziamento cultural que a arte vinha sofrendo, ressaltando que dada a pretensão de representatividade nacional da exposição, seria impossível colocarem os seus trabalhos a serviço de uma proposta cultural equivocada e baseada em formas paternalistas.¹⁴⁶ Após estas recusas advindas de artistas convidados pelo próprio Roberto Pontual, a cada artigo escrito sobre a referida exposição, o crítico fazia menção aos ausentes que de fato eram nomes importantes para a arte brasileira. Foram apresentadas cerca de 400 obras na exposição, dos que aceitaram, grande parte pertenciam a geração de nascidos entre os anos de 1940 a 1949. De Santa Catarina participaram Elke Hering e Jandira Lorenz.

Foram apresentadas seis esculturas em madeira da série *Floração* (Figura 29) e *Sementes* (Figura 28) todas produzidas em 1976. Formalmente essas esculturas se dividem em: as *Sementes* de natureza embrionária permanecem fechadas e recolhidas, a série é formada por blocos inteiros de madeira entalhada, “a preocupação é criar um espaço através da pintura, cortes e aprofundamentos na própria madeira”,¹⁴⁷ e a *Floração*, que caracteriza o desabrochar das flores, se expande no espaço com a extensão do alumínio fundido, “busca um espaço menos fechado, uma invasão, uma

¹⁴⁴ PONTUAL, Roberto. Arte Agora 1. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1976. Caderno B, p. 1.

¹⁴⁵ Formados na maioria por artistas conhecidos no cenário brasileiro, são eles: Paulo Herkenhoff, Mauro Kleiman, Ivens Machado, Waltércio Caldas, Antonio Manuel, Mônica Barbosa, Tunga, Ascânio Monteiro, Ronaldo do Rego Macedo, Sérgio Augusto Porto, Anna Maria Maiolino, Rogério Luz, Cildo Meireles, Leonardo Pereira Leite, José Resende e Raúl Córdula Filho.

¹⁴⁶ PUCU, Izabela; MEDREIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual, obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 372.

¹⁴⁷ ELKE Bell participará com seis esculturas no “Arte Brasil Agora.” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09 mar. 1976.

projeção que cria movimento novo em várias direções”.¹⁴⁸ Podemos associar as palavras espaço, projeção, movimento e direções com as demandas da arte cinética e que se estende ao seu professor da *Akademie der Bildenden Künste München*, Robert Jacobsen. Ele foi um dos jovens artistas participantes da exposição *Le Mouvement* – precursora do cinetismo – que aconteceu em 1955 na galeria Denise René em Paris, organizada por Vasarely, com a presença de Alexander Calder e Marcel Duchamp. Essa galeria foi a principal receptora do abstracionismo geométrico, já em 1944 recebeu a exposição de Vasarely com seus desenhos *ópticos* para propagandas e para a indústria da moda. Na exposição *Le Mouvement*, como o próprio título da exposição sugere, *O Movimento*, foi tratado de diferentes maneiras pelos artistas da mostra.

*Several types of instability were competing in 1955: illusory movement, by simple optical activation of a surface, abruptly changing aspects of the work according to the movement of the spectator; manipulation of the object by the spectator; movement of the object itself either through a natural form of energy; or a mechanical one.*¹⁴⁹

No capítulo *Uma Breve Biografia de Si*, Elke Hering ao lembrar nos anos de 1980 sobre estas esculturas admite um certo descontentamento sobre elas devido ao pouco tempo dedicado. Mas durante aquele ano, alguns jornais fizeram matéria sobre sua participação no *Arte Agora* onde declara que estes trabalhos se aliam à “uma conduta estética e a busca de uma coerência em uma identidade nacional sem abandonar uma visão universal da forma”.¹⁵⁰ A presença identitária de uma arte nacional está representada pelos elementos da natureza a começar pelos títulos *Floração* e *Sementes*; pelo uso da madeira “uma matéria riquíssima no Brasil”¹⁵¹ em especial na região do Vale do Itajaí coberta pela mata atlântica; pelos desenhos entalhados como as folhas, flores, nuvens e formas orgânicas abstratas; e pela saturação de cores puras. Por outro lado, arrisco em dizer que a “visão universal da forma” estaria associada a semelhança formal da série *Floração*

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Arte since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2ª ed, 2011. p. 420.

¹⁵⁰ ELKE Bell participará com seis esculturas no “Arte Brasil Agora.” op. cit.,

¹⁵¹ Ibid.

com a arte cinética, mais precisamente com alguns aspectos *ópticos* apresentados na exposição *Le Mouvement* como: o movimento ilusório, alteração do trabalho conforme o movimento do espectador e, não sabemos ao certo, mas é provável que o trabalho permitisse uma possível manipulação do objeto pelo espectador. Outros aspectos mais universais seria o uso do metal junto à madeira, na dicotomia entre o natural e o industrial; nos desenhos geometrizarantes como: flechas, listras, círculos, linhas retas abstraídas, retângulos, espirais e no acabamento da pintura em alto brilho.

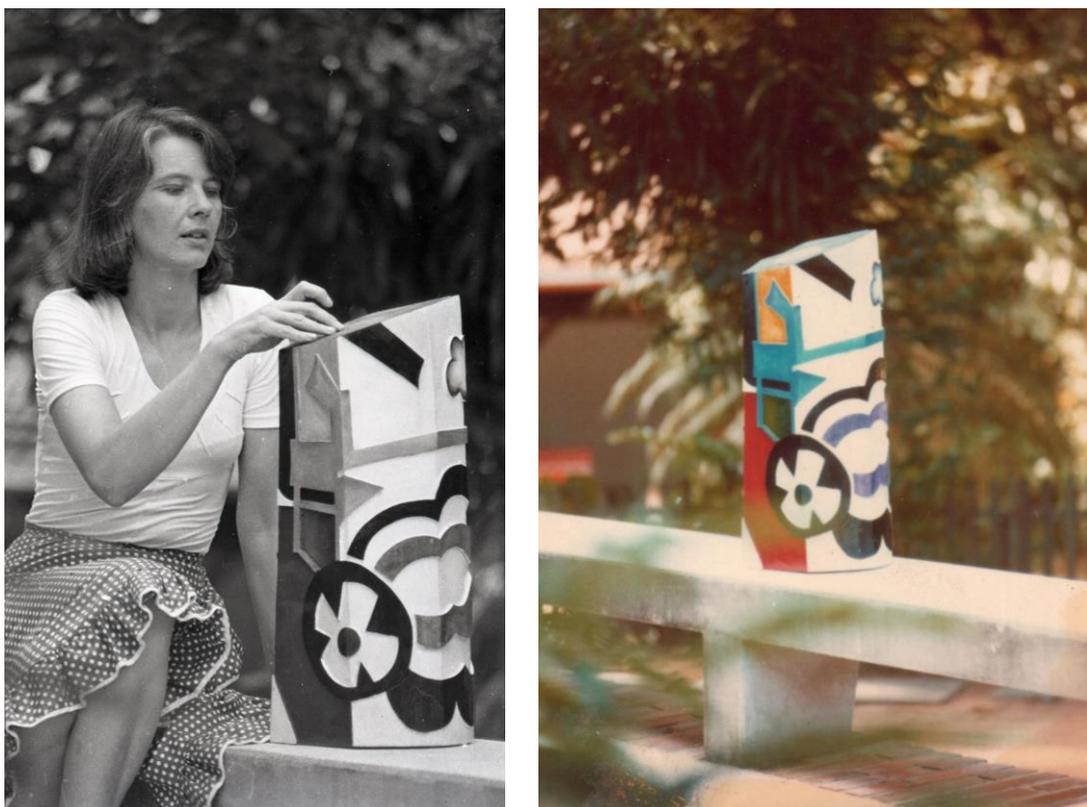


Figura 28: Elke Hering, Série Sementes, Madeira, 1976.
Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.



Figura 29: Elke Hering, Série Floração, Madeira, 1976.
Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

A versão da segunda edição do *Arte Agora* reduziu drasticamente o número de artistas de cem convidados para somente doze. Com o subtítulo de *Visão da Terra*, o *Arte Agora* continuava a persistir sobre a “[...] discussão em torno do que seria, afinal de contas, uma possível arte brasileira – sem cegueira, surdez, xenofobia ou patriotada”.¹⁵² Mas a terceira edição ampliou seu território, alinhada à crescente internacionalização das obras brasileiras e latino-americanas de cunho geométrico, o subtítulo da exposição *Arte Agora* seria *América Latina: Geometria Sensível*, organizada pelo MAM do Rio de Janeiro, Jornal do Brasil e empresa Light em 1978.

Se as duas primeiras edições tinham como objetivo mostrar a produção nacional, a terceira edição buscou esforços para criar uma identidade nossa, de um caráter específico da América Latina.¹⁵³ Ao ser convidado pelo diretor do Museu Nacional de Artes Plásticas de Montevideu, Angel Kalenberg, para realizar uma retrospectiva do artista uruguaio Joaquin Torres Garcia no Brasil, Frederico Morais definira os propósitos da *Arte Agora III*, que era de corrigir uma grave lacuna do panorama contemporâneo e para proporcionar novos elos da manifestação construtiva.¹⁵⁴ A mostra se dividiu em dois núcleos, no primeiro foram apresentados 80 trabalhos de Joaquin Torres Garcia do período construtivista entre os anos de 1928 a 1944, mesma exposição organizada em 1975 para o Museu de Arte Moderna de Paris, e, no segundo, 125 trabalhos contemporâneos de 26 artistas da América Latina.

Para Torres Garcia, havia um elo na arte latino-americana que poderia ser definida por duas espécies de geometria: “...uma, intuitiva, podemos dizer espiritual; e a outra feita com a régua e o compasso. A primeira é a que nos serve, não a segunda...”.¹⁵⁵ Muito provável que a exposição realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1978, estaria aliada ao conceito de arte construtiva elaborada por Torres Garcia nos anos 1940.

O próprio título da exposição ocasiona a dicotomia da arte geométrica, que constrói um novo conceito divergindo da vertente construtivista russa. A

¹⁵² PUCU; MEDREIROS, op. cit., p. 372.

¹⁵³ PONTUAL, Roberto. *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil/GBM, 1978. p. 8

¹⁵⁴ Idib., p. 8.

¹⁵⁵ TORRES GARCÍA, Joaquín. In: *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil / GBM, 1978. p. 129.

nova demarcação deixaria para trás a forte identidade que a América Latina trazia consigo de uma arte essencialmente figurativa, emocional e mágica.¹⁵⁶ E para Frederico Morais, “é nesse momento, quando a arte construtiva já se encontra impregnada de nosso ser, de nossa alma, que começamos a exportar. Quer dizer, haveria, também, na arte construtiva, um processo de antropofagia”.¹⁵⁷ O nacional e o internacional a todo momento se encontram presentes nas obras brasileiras. Ao mesmo tempo em que se internacionaliza, a arte no Brasil não deixou de apresentar elementos associados à sua cultura.

Ainda destacando o que Frederico Morais escreve sobre o papel da América Latina no âmbito internacional com o construtivismo, ele evidencia a introdução de símbolos das nossas raízes culturais por parte dos artistas brasileiros. Fica claro este sincretismo de referências construtivistas e antropofágicas em praticamente toda a produção de Elke Hering da década de 1970. Na fase do *Vale Fantástico* (Figura 30) o figurativo e o geométrico marcam presença, a geometria é percebida sutilmente em pequenos objetos tridimensionais ou pela pintura revestida de preto e branco fazendo uma leve referência à *Op Art*, característica apontada por Adalice Araújo em 1976. Há pelo menos dez trabalhos dessa fase que estão registrados no catálogo de sua retrospectiva no MAC Curitiba e no MASC. Dentre elas, a artista criou pinturas em interface com o objeto, à época chamada por Lindolf Bell de pintura em três dimensões. São telas envoltas por um filete de moldura apoiadas numa caixa retangular que se sobressai à frente do quadro, em cima dela, ao canto, estão fixados pequenos objetos. As repetições *do Vale Fantástico* manifestam-se pelo uso das cores azuis, verdes e amarelas; fragmentos do corpo humano; elementos da paisagem da natureza; fundos infinitos de cores chapadas; formas curvilíneas indefinidas revestidas com listras pretas e brancas e pequenos objetos colocados a frente da pintura revestidos por listras ou quadrados.

¹⁵⁶ MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil / GBM, 1978. p.18.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.



Figura 30: Elke Hering, Vale fantástico com pirâmide, 1972, 07x84x65cm.

Na pintura *Vale Fantástico Com Pirâmide* (Figura 30) de 1972, Elke Hering utiliza o bidimensional da pintura com cores “abrasileiradas” de formatos cilíndricos em contraponto com o tridimensional da pirâmide/prisma listrada de preto e branco posicionada logo à frente do plano pictórico. Associo essa série com a antropofagia modernista e com a influência latino-americana da arte construtivista.

Fatalmente, no dia 09 de julho de 1978 seria publicado no mesmo jornal que ajudou a promover a exposição a seguinte matéria, *Toda A Mostra Arte Agora 205 Obras foi Destruída*. O incêndio do MAM no Rio de Janeiro, o mesmo que incinerou *Erupção* de Elke Hering e Hamilton Machado, havia destruído toda a exposição. Todo o legado construtivo de Joaquin Torres Garcia virou cinzas, “perdeu-se a parte mais importante do nosso maior pintor”,¹⁵⁸ declarou Angel Kalenberg.

¹⁵⁸ TODA a mostra Arte Agora 205 obras foi destruída. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 09 jul. 1978. Caderno 1. p.22.

2.3 Desenhos

O desenho foi a linguagem mais utilizada por Elke Hering, era presente como estudo, rascunho, esboço e como trabalho final. Em 1976, promovida pela Galeria Açú-Açú, realizou a *Retrospectiva de Desenhos 1957 – 1976*; em 1980 participou da *2ª Mostra do Desenho Brasileiro* em Curitiba ganhando o prêmio FUNARTE e na *Retrospectiva Elke Hering* no Museu de Arte Contemporânea do Paraná em 1985, no catálogo, o crítico Harry Laus ressalta a coleção de mais de 150 desenhos classificando-os em séries como: temas diversos, temas fantásticos, esboços para esculturas, figura humana e paisagens.

Em comemoração aos 19 anos de trabalho, a galeria Açú-Açú promoveu a primeira retrospectiva de desenhos da artista nas dependências do Teatro Carlos Gomes em Blumenau. A exposição foi uma parceria da galeria com o Governo do Estado, Besc Financeira e o município de Blumenau através de sua Secretaria de Cultura. Foram apresentados mais de 250 desenhos criados entre os anos de 1957 a 1976 nas mais diversas técnicas como: aquarela, guache, nanquim, ecoline, crayon, lápis de cera, lápis, colagem, tinta acrílica entre outros. Há duas fontes importantes sobre sua retrospectiva, o arquivo fotográfico do Jornal de Santa Catarina e o texto *Elke Hering Bell e o fenômeno catarinense*, de Adalice Araújo que acompanha o catálogo da retrospectiva.

O Jornal de Santa Catarina foi criado em Blumenau em setembro de 1971 com abrangência estadual, praticamente todas as matérias locais sobre arte encontram-se nele, as atividades da galeria Açú-Açú, as colunas de Lindolf Bell e as notícias sobre Elke Hering. Esse jornal tem papel central no acolhimento de fontes para essa pesquisa, todos os seus exemplares estão no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. No entanto, o acesso as imagens que o jornal produziu estão na sede da empresa RBS, então proprietária do Jornal de Santa Catarina¹⁵⁹, que não disponibiliza de um setor arquivístico para pesquisadores. Mas em 2015 entrei em contato com o editor-chefe do jornal para tentar acessar o arquivo fotográfico, e ele me concedeu a visita. A

¹⁵⁹ O arquivo do Jornal de Santa Catarina foi transferido para a RBS TV do Rio Grande do Sul, depois que o grupo vendeu a emissora para a atual NSC.

sala é equipada com vários armários de ferro repletos de pequenas gavetas, e em cada uma delas, há vários envelopes de negativos fotográficos. Dois funcionários me acompanharam, não sabia por onde começar, era uma corrida contra o tempo, não fiquei mais que três horas. Encontrei os envelopes de quatro grupos de fotos: *As Coletivas Barriga-Verde* de 1972, 1975 e 1976 promovidas pela galeria Açú-Açú e a Retrospectiva de Desenhos de Elke Hering. A expectativa por ver as imagens era grande, pois naquele momento foi possível visualizar apenas os negativos, e a partir deles selecionar as que seriam “reveladas”. Poucos dias após a pesquisa, a equipe do jornal enviou gratuitamente, por e-mail, as 64 imagens selecionadas em alta qualidade. Foi então que consegui vê-las com mais calma.

Da retrospectiva, são 37 fotografias. Com elas é possível identificar algumas especificidades: a exposição ocupou todo o espaço do salão nobre do Teatro Carlos Gomes, como não se tratava de uma galeria e sim de um espaço adaptado, nenhuma parede foi perfurada, todos os trabalhos devidamente moldurados estavam fixados em painéis de madeira formando um verdadeiro labirinto (Figura 31); os registros foram tirados em três momentos distintos – nota-se que Elke Hering está com três vestimentas diferentes – na noite de abertura onde é possível ver o público numa visão panorâmica da exposição, numa conversa da artista e Lindolf Bell com um grupo de pessoas (Figura 32) e três momentos em que a artista conversa com alguém sobre seus trabalhos; há nove fotografias de seus desenhos: um de 1963 de uma mulher com criança no colo, quatro feitos na Alemanha de natureza morta, paisagem e animais e outras quatro da década de 1970.



Figura 31: Vista da Retrospectiva de Desenhos no Teatro Carlos Gomes, 1976. Arquivo Jornal de Santa Catarina.



Figura 32: Elke Hering e Lindolf Bell com um grupo de pessoas na Retrospectiva de Desenhos, 1976. Arquivo Jornal de Santa Catarina.

O texto de Adalice Araújo foi resultado de uma visita feita a Elke Hering dois meses antes da retrospectiva. Na ocasião, teve acesso a artista e a uma quantidade considerável de desenhos, podendo observá-los de maneira panorâmica. Num período de duas décadas, muitos interesses temáticos e mudanças formais perpassam por seus desenhos. Como não tive o acesso a essa extensa produção, o texto traz algumas observações e detalhes acerca do que foi apresentado na retrospectiva. Divide um grupo de trabalhos no que ela chama de *linguagem figurativa sintética*: “próxima à mensagem ‘nacionalista tarsiliana’ – verdadeiro batismo no verde amarelismo – embrião da sua posterior fase do *Vale Fantástico*”¹⁶⁰ e a geometria “dentro da rigorosa disciplina de jogos de retângulos cromáticos que lembram o Neoplasticismo de Piet Mondrian ou a *Op Art* de Mavignier”.¹⁶¹ (Figura 33).



Figura 33: Elke Hering, Desenho da Retrospectiva. Arquivo Jornal de Santa Catarina.

¹⁶⁰ ARAÚJO. op. cit., p.8-9.

¹⁶¹ Ibid., p.8-9.

Sobre os desenhos em Munique e Salvador refere-se a “uma série de desenhos de animais, principalmente gatos e aves. Tanto em Salvador como em Munich costumava passar, às vezes, o dia inteiro em zoológicos estudando os animais [...]”.¹⁶² E cita também os desenhos que produzia para as esculturas.

Nestes desenhos joga com os três elementos, que julga indispensáveis para a escultura: a imaginação, o material e a solda. Adota uma temática variada: animais, principalmente siris e insetos de jardins, arlequins ou até mesmo seres fantásticos.¹⁶³

Deste período de estudos entre Munique e Salvador, há algumas imagens que estão no catálogo. Não são exatamente as referidas no texto, mas são estudos de retratos, paisagens, natureza morta e animais. (Figura 34).



Figura 34: Elke Hering, Desenho presente na Retrospectiva de Desenhos, 1976. Arquivo Jornal de Santa Catarina.

¹⁶² Ibid., p.8-9.

¹⁶³ Ibid., p.8-9.

A palavra “fantástico” torna-se recorrente tanto pelos títulos que Elke Hering deu para seus trabalhos quanto na crítica sobre eles. A valorização do fantástico e do onírico tomaram relevância no mundo ocidental no início do século XX através dos estudos sobre o inconsciente de Sigmund Freud que foram explorados nas artes principalmente pelos surrealistas e dadaístas potencializando os usos da imaginação, do sonho e da subjetividade em suas práticas artísticas. Tardiamente, no cenário catarinense podemos citar alguns artistas que retomaram essa temática modernista. Principalmente durante a década de 1970 onde houve um fluxo grande de intercâmbio entre artistas do estado, potencializado em parte por Lindolf Bell que promoveu em 1976, no mesmo ano da retrospectiva de desenhos, a exposição *Arte Barriga-Verde, uma visão possível* na cidade do Rio de Janeiro reunindo a produção catarinense numa identidade comum ligada ao “clima fantástico do Vale do Itajaí e da Ilha de Santa Catarina”.¹⁶⁴ Devido a exposição, o crítico de arte do Rio de Janeiro Frederico de Moraes publicou o texto *A veia fantástica da arte Barriga-Verde*¹⁶⁵ reafirmando as características comuns ligadas ao mundo imaginário e fantástico dos artistas. Dentre os artistas citados estavam Eli Heil, Meyer Filho, Martinho e Rodrigo de Haro, Suely Beduschi, Elke Hering, Luiz Telles, Guido Heuer, Jayro Schmidt e Silvio Pléticos. Ao articular uma visibilidade maior para os artistas catarinenses fora do estado, para Bell era preciso que a crítica e o público conhecessem esse grupo de artistas ligados a uma “posição definida, uma pureza de expressão”.¹⁶⁶ Na mesma direção, Adalice de Araújo publica em 1977 o resultado de sua tese para o concurso de professora titular da Universidade Federal do Paraná intitulada *Mito e Magia na Arte Catarinense*, onde apresenta uma série de artistas (Elke Hering não é citada nesse trabalho) classificando-os em: artistas mitos, a nova geração, a persistência fantástica, novos mitos, mitologia individual e artistas populares.

¹⁶⁴ VENTURA, Roberto. Lindolf Bell e a arte barriga-verde. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 31 out.1976. p. 4.

¹⁶⁵ MORAIS, Frederico. A veia fantástica da arte barriga-verde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 out. 1976.

¹⁶⁶ VENTURA, op. cit. p. 4.

Há uma série de desenhos que Elke Hering faz em parceria com Lindolf Bell durante a década de 1970, ela desenha e ele escreve a poesia, não se sabe em que ordem foram criados, se primeiro o desenho ou a poesia. Aparecem em vários formatos: publicadas no Jornal de Santa Catarina, no livro *As Annamárias* (1971), e em papéis mantendo o mesmo formato: o desenho acima e a poesia abaixo (Figura 35).

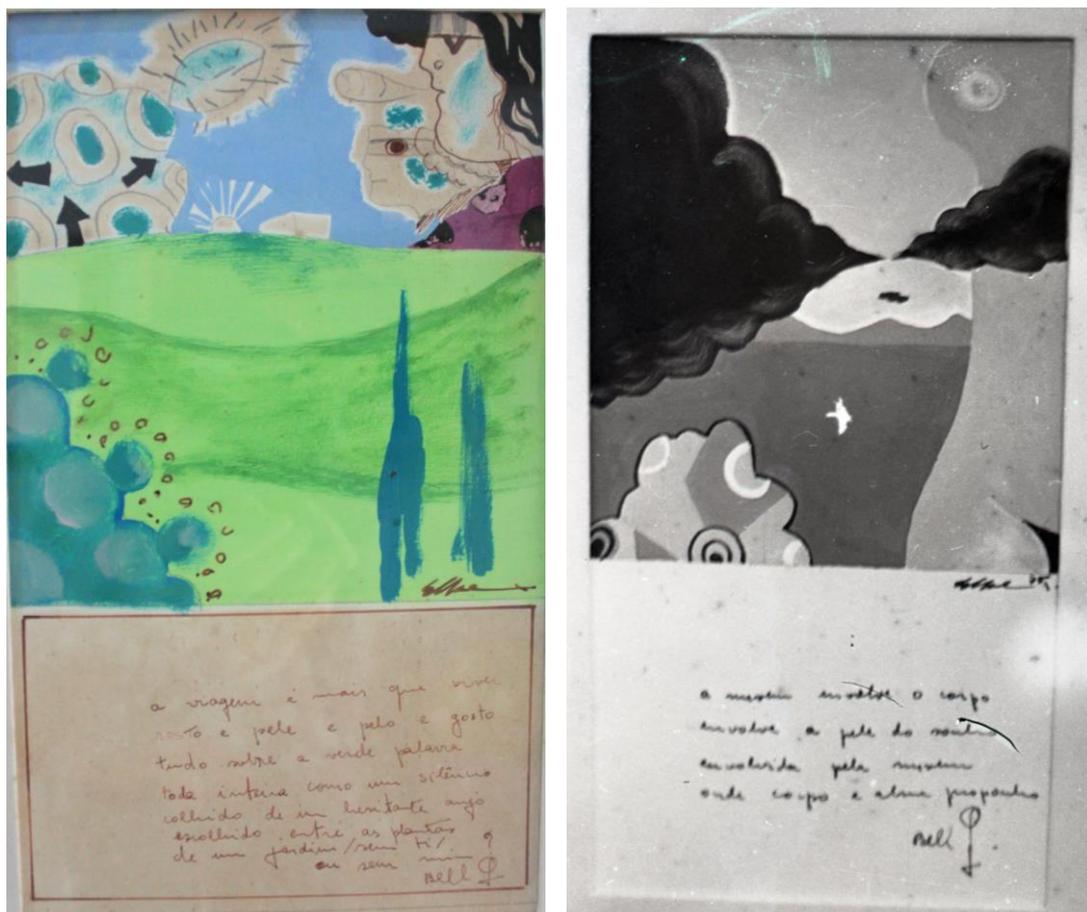


Figura 35: Elke Hering e Lindolf Bell, *Desenhos da Retrospectiva*, Guache, 1975. Acervo Centro de Memória Lindolf Bell. À dir. Elke Hering e Lindolf Bell, *Desenhos da Retrospectiva*, 1975. Arquivo Jornal de Santa Catarina.

Os dois trabalhos acima estavam na exposição, ambos se aproximam formalmente com as pinturas da fase do *Vale Fantástico*, utilizam cores chapadas, fundo infinito, a figura humana sobressaliente em meio a natureza e a repetição do círculo. O da esquerda, feito à guache, destaca o verde e o azul, nota-se que as faces desenhadas de perfil aparecem com frequência em outros desenhos, o queixo alto e arredondado ganha destaque, os olhos mirando ora para a frente e ora para a direção de quem o observa. E o outro se assemelha com a pintura *Vale Fantástico com Pirâmide* (Figura 30), a mesma parte do corpo feminino se repete, a linha do horizonte e as nuvens. Com o espaço reservado para a escrita está a poesia de Lindolf Bell:

a viagem é mais que viver
 rosto e pele e pelo e gosto
 tudo sobre a verde palavra
 toda inteira como um silêncio
 colhido de um hesitante anjo
 escolhido entre as plantas
 de um jardim / sem ti/
 Ou sem mim?

a nuvem envolve o corpo
 envolve a pele do sonho
 envolvida pela nuvem
 onde corpo e alma proponho

Mesmo depois de sua retrospectiva, Elke Hering continuou a desenhar muito. Nos anos que seguiram, seus desenhos estariam mais associados aos projetos das esculturas de bronze, cimento e cristal. Ao morar na cidade das enchentes, próximo ao ribeirão Retiro, local também conhecido como *Jammerthal* (Vale das Lamentações), que desemboca no Rio Itajaí Açu do qual transborda com uma frequência quase que anual (já foram registradas 92 enchentes em Blumenau durante seus 165 anos),¹⁶⁷ corre-se o risco de sofrer constantes perdas. O ano de 1983 foi marcante para Blumenau, quatro grandes enchentes foram registradas nos meses de março, maio, julho e setembro. Após ter passado por duas enchentes naquele ano, em julho, a cidade ficou debaixo d'água durante 32 dias. Nela Elke Hering perdeu mais de dez mil desenhos, dentre os trabalhos perdidos estavam os desenhos que

¹⁶⁷ Enchentes registradas. Disponível em: <<http://alertablu.cob.sc.gov.br/p/enchentes>>. Acesso em: 10 mai. 2017, 10:28.

produziu durante sua estadia na Alemanha. Sobre suas perdas, a artista relata:

De repente vi um trabalho de 27 anos ficar oito dias debaixo da água. Fiquei cinco dias lavando o material, pendurando um por um para secar. E foi uma espécie de retrospecto da minha vida, porque cada desenho revelava um momento do passado. Foi duro, porque muita coisa se perdeu – ou desbotou, ou desmanchou, os últimos que tirei no quinto dia, ficavam presos entre meus dedos e eu nem olhava mais, jogava fora. Sobraram uns 100, ou um pouco mais, mas alguns sem qualquer qualidade [...] ¹⁶⁸

A imprensa cobriu algumas matérias sobre as inúmeras perdas que a enchente provocou na cidade, em algumas delas, encontrei notícias sobre os desenhos de Elke Hering. Uma matéria em especial, (Figura 36), relata, através da crônica, o episódio com a artista.

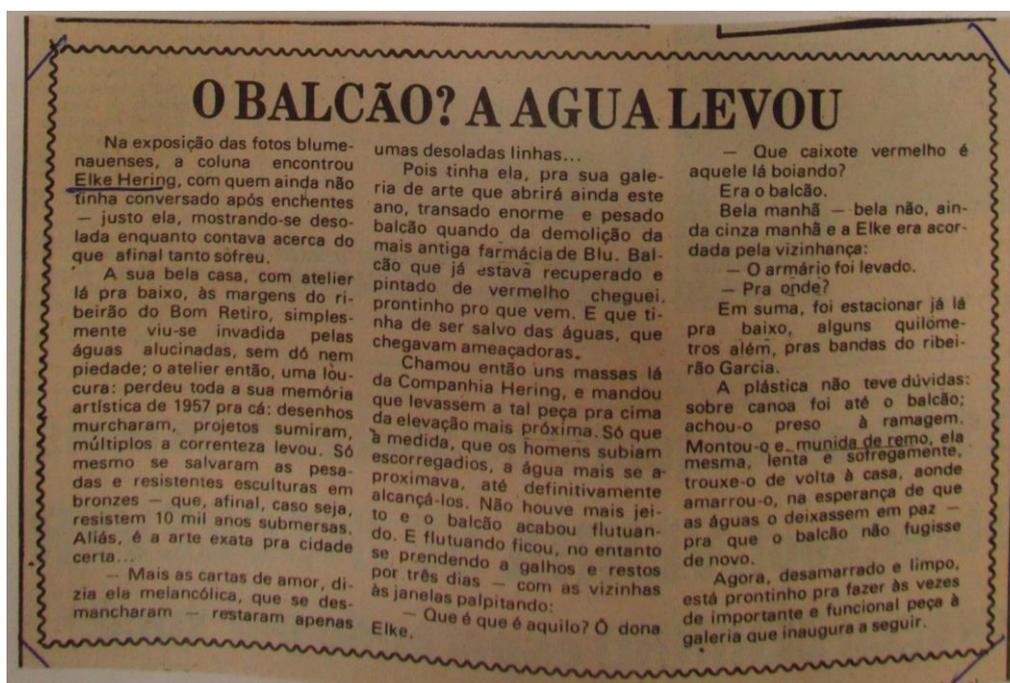


Figura 36: O balcão? A água levou. Publicação Jornal de Santa Catarina, Blumenau 24 out.1983. Arquivo José Ferreira da Silva.

Para quem não quer sofrer a perda, o autor do texto ironiza “só mesmo se salvaram as pesadas e resistentes esculturas em bronze [...] Aliás, é a arte exata para a cidade certa...”. Apesar de ter perdido uma grande quantidade de desenhos a artista declara: “mas, isso teve um lado bom,

¹⁶⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Paulo Clóvis Schmitz. Florianópolis, 29 nov. de 1985.

porque de repente você descobre que sua memória não é o mais importante – o que importa realmente é o ser-humano”.¹⁶⁹

2.4 Lesmas

Presentes nos títulos e nos formatos, as lesmas aparecem em, ao menos, sete esculturas, duas em plavínil e cinco em metal, com desenhos distintos umas das outras, diversifica no uso do material, das cores e estampas. Altera a materialidade da lesma orgânica: com o plavínil forra-as com tecido, costurando as listras alternando-as entre duas cores, mantém o volume e as curvas e retira o pedestal. Com o metal, sintetiza sua representação no plano bidimensional das placas dando ênfase aos diferentes desenhos das curvas e as revestem de cores puras estampando-as de listras, cor única e manchas, ainda utiliza o pedestal seja ele rente ao chão ou elevado no formato de cubo branco.

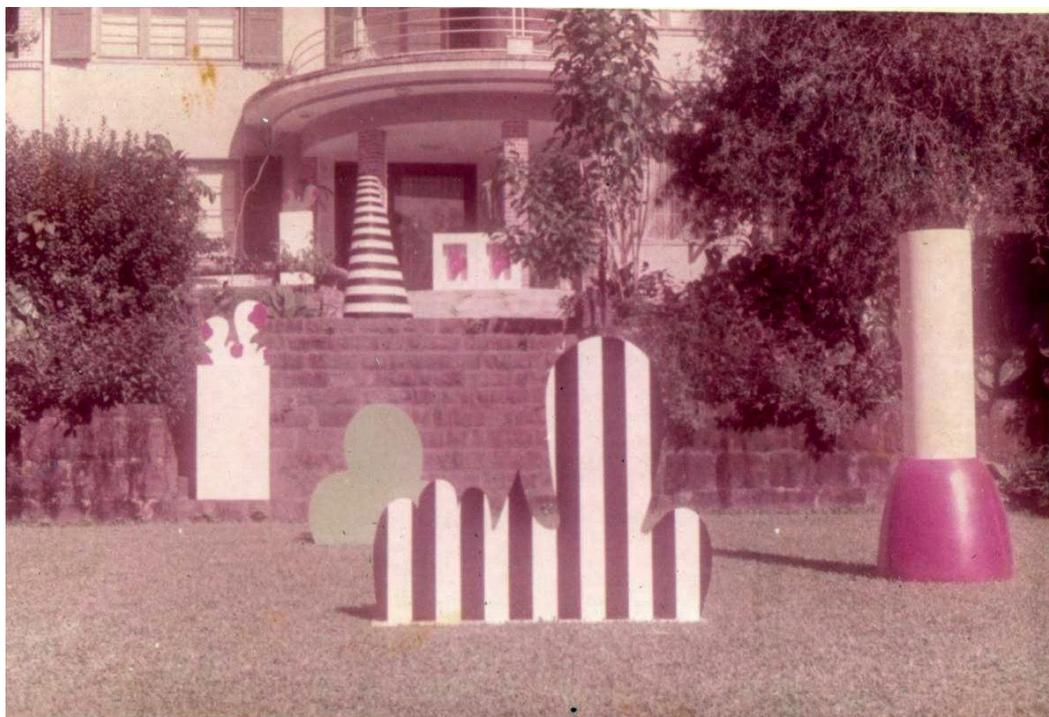


Figura 37: Elke Hering, Vista do Jardim, 1969/1970, Metal, Plavínil.
Acervo de imagem Rafaela Hering Bell.

¹⁶⁹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Paulo Clóvis Schmitz. Florianópolis, 29 nov. de 1985.

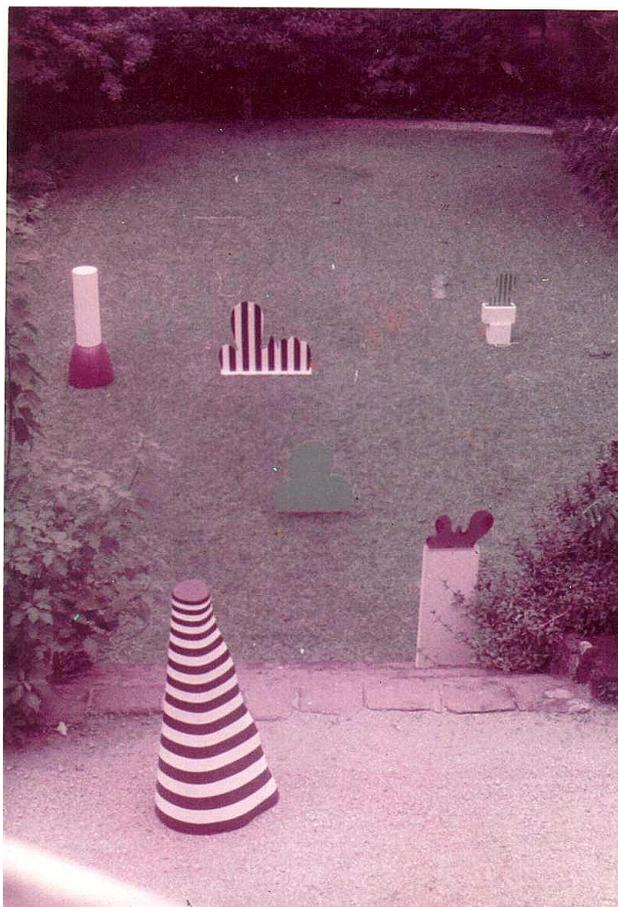


Figura 38: Elke Hering, Vista do Jardim, 1969/1970, Metal, Plavnil.

As duas imagens (Figuras 37 e 38) registram, em ângulos diferentes, um conjunto de esculturas em plavnil e metal fotografadas no jardim da casa de Elke Hering. Na foto (Figura 37) de frente para a casa aparecem mais esculturas. Uma outra de metal, que está ao fundo, se assemelha com a que está no degrau, ambas no pedestal. Nota-se que o trabalho que Elke Hering fez em parceria com Hamilton Cordeiro encontra-se ao fundo (Figura 27).

Com as *Lesmas*, não há indícios das mãos da artista, a “impessoalidade” da obra está em paralelo com a imagem do produto industrializado. Oposta às esculturas soldadas, que deixava evidente as junções de uma peça com a outra resultando numa superfície estriada, opta pelo material limpo, liso, asséptico de formato curvilíneo e recobre-as com cores chapadas e delimitadas. Em 1970, Elke Hering inscreve cinco esculturas de metal para participar da Pré-Bienal de São Paulo, três delas intituladas *Lesma* foram produzidas em fevereiro do mesmo ano com

dimensões variadas, provavelmente tratam-se das mesmas que aparecem nas fotos acima ou nos desenhos abaixo (Figuras 37, 38 e 39). No arquivo *Wanda Svevo* há uma ficha de inscrição em nome de Elke Hering para participar da Bienal Nacional de 1970, cinco esculturas de chapa de metal estavam descritas. Provavelmente sua participação foi negada e a do seu marido aceita, uma vez que no catálogo do evento aparece somente o nome de Lindolf Bell com os objetos-poema em madeira compensada: *Man*, *Coração do Mundo* e *Temoral*. A única menção ao seu nome junto a estes trabalhos saiu na matéria *Arte Brasileira em Pré-Bienal* do *Jornal do Brasil* destacando dois trabalhos inteiramente novos, um deles o de Lindolf Bell “e o espetáculo do poeta catarinense Lindolf Bell e sua esposa Elke Hering, que integram a poesia e as artes plásticas numa Caixa de Falar”. Trabalhos anteriores envolvendo artes plásticas e poesia já tinham sido realizados pelo casal, muito provavelmente como a matéria indica, a participação dela foi efetiva nesses trabalhos mesmo que seu nome não apareça entre os artistas participantes dessa edição.

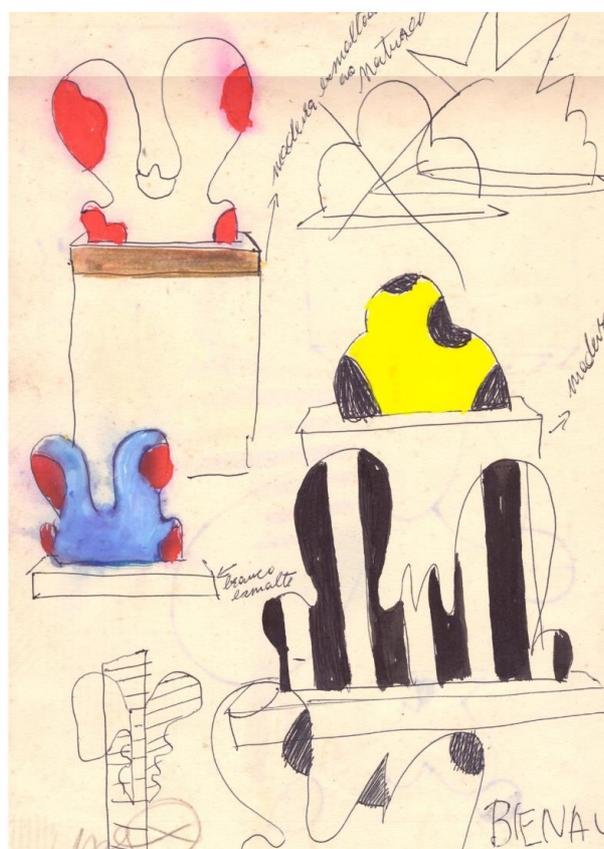


Figura 39: Elke Hering, *Lesmas*, 1969 aprox, Desenho.

Com as esculturas/objetos de plavinil participou da quarta edição do *Panorama da Arte Atual Brasileira* de esculturas e objetos realizada no MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, em 1972. Convidada pela comissão artística do museu, expôs os três trabalhos abaixo (Figura 40): à esquerda *Caneta*, no meio a *Lesma* e à direita o *Vaso*, que lhe renderam a participação na XII Bienal Internacional, em 1973.



Figura 40: Vista da exposição *Panorama da Arte Atual Brasileira*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 1972. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

Apesar das *Lesmas* em plavinil terem sido registradas sem pedestal (Figura 41), seu volume permite que se sustente em pé. Quando encontram-se no espaço expositivo recorrem a eles. No catálogo da exposição, há uma página dedicada para um trabalho de cada artista, e percebe-se que, ou o pedestal é extinto ou ele se apresenta de maneira bem sutil – fino e baixo – somente para manter elevada a estrutura. As *lesmas* são moluscos rastejantes em contato direto com superfícies, as *Lesmas* registradas no jardim demonstram a intrínseca relação entre a obra e o seu meio (apesar de que algumas de metal apresentam-se também em pedestais brancos), ao deslocá-la para a exposição é a única dentre os três trabalhos a ser colocada

num pedestal. Devido a exposição, *Caneta* – o trabalho que está no chão com um extenso espiral – pertence hoje ao acervo do museu.

O Museu de Arte de Santa Catarina tem hoje em seu acervo seis trabalhos de Elke Hering: *Sem título* (1991), escultura em madeira; no seu jardim interno encontra-se *Figura Sentada* (1986) de 1,75 cm de altura feita de cimento; *Figura Sentada* (1985) em bronze; *Salão de Baile no Campo* (sem data), desenho a óleo sobre papel; *Triunfo Supremo* (1981), desenho a nanquim; *Massa de Modelar* (1972) de plavinil. Não obstante, mais uma escultura deveria estar em seu acervo: *Lesma* (Figura 41), de 1970. A obra foi adquirida pelo museu logo após sua exposição em 1970. Algumas informações sobre seu desaparecimento encontram-se na matéria *Peça da escultora Elke Hering some do acervo do MASC*¹⁷⁰. Notou-se seu desaparecimento em novembro de 1993 quando foi desmontada para restauração. Segundo a diretora na época, a forma de madeira estava sendo tomada por cupins. Após a restauração, o revestimento de vinil foi embalado e, durante a reforma do MASC, a obra não foi mais encontrada. A hipótese de roubo foi descartada, e há um forte indício da embalagem ter ficado no antigo corredor de obras em trânsito, ter se confundido com material descartável e ter sido jogada no lixo.

¹⁷⁰ PEÇA da escultora Elke Hering some do acervo do MASC. A *Notícia*, Joinville, 01 abr. 1994.



Figura 41: Elke Hering, Lesma. 1969/1970, Madeira e plavinil. 75 x 82 x 75 cm.

1993, quando envia um

Em visita a Florianópolis no dia 22/10, tomei conhecimento da perda de uma obra de arte de minha autoria, pertencente a este Museu.

Trata-se de uma escultura de plavinil com listras amarelas e pretas, denominada “Lesma”, da época de 1967.

Diante do incidente ocorrido, que acho lamentável, peço que seja aberta uma sindicância para apurar este fato.

Não se sabe a partir de qual momento a obra desapareceu e quanto tempo depois chegou essa informação até a artista. A pedido dela a sindicância foi aberta em seguida.¹⁷¹ Cinco meses depois, o museu concluiu a investigação.

A comissão após elaborar o Relatório Final, deu por encerrado os trabalhos de sindicância concluído pela impossibilidade de determinar culpados haja visto o transcurso de um considerável período de tempo entre a desmontagem da obra, a guarda, as buscas e a constatação desse desaparecimento.

Neste período o Museu passou por direções interinas. Além disso o local de guarda da obra desmontada, no MASC, sugere a possibilidade dela ter sido confundida com outros materiais (papel, papelão, isopor, restos de plástico, restos de madeira que posteriormente seriam dispensados para lixo.¹⁷²

¹⁷¹ Elke Hering data o ano da Lesma em 1967. A partir daí é possível trabalhar com duas hipóteses, da que a artista tenha se confundido na data, pois boa parte destes trabalhos são realizados no final de 1969 a início dos anos 1970. Ou, de fato, ele tenha sido o primeiro a ser feito, antes mesmo de Erupção de 1968.

¹⁷² Diagnóstico do acervo.2010. MASC. p.27–30.

Dez anos depois o museu restaurou a escultura *Ultrapassagem*, de Hamilton Cordeiro, que possui as mesmas características da *Lesma*. Quando sua estrutura foi desmontada e retirada, apenas a madeira foi descartada, restando a espuma e o tecido vinílico. O revestimento externo perde o volume, enquanto a espuma permanece. Se a hipótese de ter sido confundida com o lixo é a mais provável, pela própria natureza dos materiais da obra ser confundida com materiais descartáveis, no mínimo o local de armazenamento da mesma não era o adequado. Desaparecer é um verbo inconclusivo, incapaz de esclarecer um desfecho final. Antes de arquivar o pedido e dar por encerrada a investigação, Elke Hering veio a falecer sem saber o que de fato aconteceu com seu trabalho. De qualquer maneira, até o presente momento, seu paradeiro é uma incógnita.

A imagem de *Lesma Amarela*, é uma das poucas fotografias coloridas e com nitidez dos trabalhos de plavinil. A imagem era do acervo *virtual* do MASC que foi salva por mim em 2012 diretamente do site do museu quando ainda estava na relação das obras de Elke Hering pertencentes ao acervo. Hoje essa imagem e suas informações não se encontram mais disponíveis no endereço eletrônico da instituição.

Erupção, a coleção de desenhos, e a *Lesma Amarela*, não foram os únicos trabalhos da artista que desapareceram, como se não bastasse há muito outros pertencentes a este grupo. Diante de seus arquivos foi possível reescrever sobre a especificidade de cada trabalho bem como a trajetória do desaparecimento. Os materiais produzidos são convertidos em diversos suportes oriundos da projeção que o campo das artes visuais abarca, podemos classificá-los em três instâncias: imagem, textos e documentos adjacentes. Com a imagem temos o registro fotográfico da obra, do artista e da exposição; o texto se apresenta em diversos formatos: na mídia impressa, nos convites, nos catálogos e na exposição; e os documentos adjacentes, que são aqueles produzidos em torno da obra como: cartas, contratos, recibos, anotações, projetos, gravações, manuscritos entre outros. Os rastros deixados pelos arquivos das obras perdidas originados antes e após os acontecimentos são os intermediários que persistem para que elas não desapareçam por completo. Suas aparições através de diferentes meios é o que permite reativá-las para ser inseridas nos escritos da história da arte.

2.5 Projeto Índio

Devido a sua seleção na Bienal Nacional de 1972 ganhando referência especial com três trabalhos em plavínil (Figura 40), Elke Hering participaria da representação nacional da XII Bienal Internacional de São Paulo. No livro de minha autoria, *Elke Hering: crítica, circuito e poética*, no subcapítulo *Bienal, um campo heterogêneo com Blumenau* mostrei a participação da artista nas duas primeiras bienais nacionais a fim de poder alcançar uma vaga para a Bienal Internacional. Logo depois, apresentei, a partir das informações em matérias de jornais e do catálogo sobre o trabalho, os elementos e características do *Projeto Índio*, trabalho apresentado junto a Arno Vogel, Maria de Lourdes Menezes e Paulo Rocha. Nesse primeiro contato com a obra, grande parte da escrita do subcapítulo dediquei a mostrar o debate público que repercutiu na imprensa devido ao pedido de verba do grupo ao poder público municipal da cidade de Blumenau e as argumentações que suscitaram em torno das prioridades orçamentárias do município naquele período. Desta maneira, há de se perguntar por que voltar a escrever sobre o mesmo trabalho? Quais elementos novos ele trará? E a pergunta principal desse capítulo se encaixa perfeitamente com o *Projeto Índio*. Afinal, onde ele foi parar? Justamente durante a escrita dele na dissertação me deparei com as grandes lacunas que havia a respeito do seu paradeiro. Desde então, novos elementos foram encontrados nos arquivos e a constante volta ao mesmo material, o renova.

Renata Zago, em sua tese sobre as Bienais Nacionais, deixa claro que, durante a década de 1970, as Bienais de São Paulo dependiam cada vez mais de verbas públicas¹⁷³ para continuar existindo. Portanto, a instituição estava atrelada de alguma forma ao regime militar, que após o AI-5 passou a monitorar com veemência e a censurar as expressões artísticas consideradas subversivas. Diante dessa conjuntura, cerca de oitenta por cento dos artistas brasileiros convidados para participarem da X Bienal de São Paulo (1969) não compareceram àquela edição. O boicote por parte dos

¹⁷³ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As bienais de São Paulo: 1970-76*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. p. 34

artistas mais atuantes no cenário brasileiro gerou grande instabilidade institucional abalando sua credibilidade perante a classe artística.

Todavia, para dar continuidade as próximas edições, contaram com o apoio dos demais artistas e críticos e como aponta Renata Zago: “se a realização de uma Bienal Nacional era iminente, passou a ser imprescindível, já que a próxima Bienal Internacional poderia correr o risco de proporcionar uma representação brasileira diminuta e inconsistente”.¹⁷⁴ Com o intuito de ampliar geograficamente a participação dos artistas brasileiros, as Bienais Nacionais contribuiriam para a seleção da representação nacional para as Bienais Internacionais dos anos seguintes.

A partir desse novo projeto, os artistas que representaram Santa Catarina na segunda edição da Bienal Nacional foram Elke Hering, Eli Heil, Reynaldo Pfau, Hassis, Antonio Mir, Odil Campos e Silvio Pléticos. Destes, Elke Hering, Antonio Mir e Odil Campos participaram da XII Bienal Internacional de São Paulo em 1973.

Uma das perguntas que me fiz sobre o *Projeto Índio* era, justamente, por quais razões ele destoava dos demais trabalhos produzidos por Elke Hering. Para responder a esta questão, primeiramente elenquei alguns fatores que chamam a atenção para esse trabalho para, então, vinculá-lo com a nova proposta que teria a Bienal daquele ano. Destaco quais aspectos o distingue de todos os outros, a começar pelo tamanho: mediu aproximadamente 22,5 m² por 2,75 metros de altura, sendo o trabalho de maior dimensão que Elke Hering já realizou. A matéria *Santa Catarina vai à XII Bienal*, da qual dedica uma página inteira sobre o assunto com destaque ao Projeto Índio, relata a visita de Bethy Giudice (integrante da Secretaria Técnica daquela edição) à Blumenau para tratar sobre sua participação no evento.

Elke Hering menciona partes da conversa, dizendo que deveria apresentar um projeto em grandes dimensões, pois teria uma área de pelo menos cinquenta metros quadrados, e que Giudice insistiria na realização de um projeto “com mais presença”. Continua a matéria: “tal pedido teria sua justificativa face ao desejo dos organizadores da mostra formar uma “frente”

¹⁷⁴ Idib., p. 69.

de obras de artistas nacionais, de alto nível, para concorrer em condições de igualdade com os estrangeiros [...]”.¹⁷⁵ Sem maiores detalhes sobre os trabalhos em equipe, a mesma matéria menciona que logo após a visita de Giudice, Elke Hering convidou pessoas interessadas em ajudá-la na elaboração do projeto. Apesar de ter feito algumas parcerias autorais com os artistas Hamilton Machado e Lindolf Bell, sua trajetória é a de artista solo. Curioso notar o convite a pessoas de diferentes áreas, como o arquiteto Paulo Rocha e os historiadores Arno Vogel e Lourdes Menezes. No catálogo da Bienal mais dois nomes foram acrescentados: Carlos Humberto Correa, diretor do departamento de Cultura do Estado, e Aldo Nunes, diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis.

Em abril, o esboço da participação da equipe de Elke Hering estava feito, sob o nome provisório de “Clima-Luz-Som de Santa Catarina” sob coordenação da artista e de Carlos Humberto Correa, integraria a equipe outros nomes, ainda não definidos, mas indicavam a participação de artistas plásticos, músicos, filósofos e a Universidade Federal de Santa Catarina.¹⁷⁶ A temática: ao convidar os outros integrantes, a artista não teria ainda um tema definido, o *Projeto Índio* foi concebido em conjunto a partir do tema da ecologia. Salvo esse trabalho, ao longo de sua trajetória em nenhum outro a questão indígena aparece novamente. Materiais: há uma evidente dicotomia entre o material que representa o índio, feito de terracota, com os materiais/ferramentas tecnológicos como: a tinta epóxi, os objetos em acrílico leitoso, o vidro espelhado e a sincronização entre luz e som. Sobre algumas características formais, cito o que escrevi no livro.

Formalmente o grupo utilizou recursos de ambiguidade entre o material e o conceito. Para representar o futuro exploraram a luminosidade juntamente com materiais contemporâneos como o epóxi, objetos em acrílico e cromados, vidro espelhado e o plavinil (material muito usado pela artista neste período), que em contraste com o branco futurista cobre o vagão com seu vermelho intenso. A hibridização do trabalho se dá com a colocação da peça feita com argila para representar o indígena, feito de matéria-prima encontrada na natureza que não exige intervenções de ordem industrial. O grupo também utilizou estratégias de ambientação para envolver o público através da sincronização da música com a iluminação. O formato da cabine

¹⁷⁵ Santa Catarina vai à XII Bienal. *O Estado*. Florianópolis, 11 set.1973. p. 9.

¹⁷⁶ Ata da Fundação Bienal de São Paulo realizada no dia 06 de abril de 1973. Arquivo Wanda Svevo.

branca que se estendia além da parede de vidro juntamente com o plavínil que a cobria, permitia ao espectador “adentrar” no trabalho de maneira que a iluminação em constante mudança atingisse o ambiente do espectador. Quando a luz estava acesa do lado de dentro, via-se todo o ambiente interno acionando a trilha sonora composta com os discos Xingú e Vozes da Amazônia, e ao apagar das luzes, o espectador integrava-se ao trabalho com a sua imagem sobreposta pela iluminação da parte externa.¹⁷⁷

Na sua trajetória são raros os trabalhos que se associam com o narrado acima, e por coincidência ou não, eles também foram realizados em parceria com outros artistas. Podemos aproximar os materiais utilizados na parte externa do *Projeto Índio*, a madeira pintada de branco em contraste com o tecido vinílico, nos trabalhos com Hamilton Cordeiro, Figuras 23 e 24. Proposições que envolvem recursos com luzes e sons também aconteceram na *Experiência Poética* (Figuras 81 e 82), apresentada em 1969 junto com Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef.

Ainda que a temática indígena não aparecesse em nenhum outro trabalho, em sua história, em pelo menos três circunstâncias eles se aproximam. Por qual motivo o índio brasileiro seria o tema central para esse trabalho na XII Bienal Internacional de São Paulo? Alguns detalhes, que mostrarei a seguir, contribuirão para a construção de outras conexões desse projeto tão singular na trajetória de Elke Hering.

Não por coincidência que o tema indígena estava em pauta nesse período, nas artes, de modo que o retorno à brasilidade reapareceu com os tropicalistas que buscavam sua criatividade no nacional antropofágico e o índio compunha esse caldo.¹⁷⁸ Em vista disso, no catálogo do trabalho do *Projeto Índio*, de maneira muito clara, o grupo catarinense escreve um texto sob o título *Memória* e propõe que “a retomada da problemática brasileira na arte é uma tarefa que pode começar pelo índio”.¹⁷⁹ Seus membros em distintos momentos declaram a intrínseca relação entre a arte brasileira e o indígena afirmando que “a redescoberta do nativo e sua situação diante do

¹⁷⁷ SCHVARTZ, Daiana. *Elke Hering: crítica, circuito e poética*. Liquidificador: Florianópolis. 2018.p. 73.

¹⁷⁸ No livro *Elke Hering: crítica, circuito e poética*. algumas aproximações foram criadas entre o trabalho *Tropicália* de Hélio Oiticica e o *Projeto Índio*. Ver páginas 117 a 119.

¹⁷⁹ VOGEL, Arno; BELL, Lindolf; Elke Hering; MENEZES, Maria de Lurdes; ROCHA, Paulo. [sem título]. 1973. Catálogo.

conquistador é um possível ponto de partida para uma arte brasileira”.¹⁸⁰ O trabalho apresentado na Bienal tenciona oposições e sobreposições na medida em que contrasta o índio com o mundo contemporâneo tecnológico, dessa maneira, “o índio representa o que há de brasileiro, enquanto o acrílico é uma representação do que importamos, do que dependemos do estrangeiro, do que vem de fora [...]”,¹⁸¹ continuam “a proposição da obra é mostrar que é um erro considerar-se como ‘não-civilizada’ as culturas indígenas, e querer-se que, de um momento para o outro os índios assimilem a nossa civilização”.¹⁸²

Assim como na segunda metade do século XIX em que os primeiros sinais de um projeto nacionalista brasileiro despontava, buscava-se inspiração nos elementos primitivos da terra, o índio era aclamado pelos artistas como arquétipo dos valores nacionais.¹⁸³ Um século depois, a busca da brasilidade ainda persistia, mas agora reinventando-se antropofagicamente com a hibridização do mundo contemporâneo. Certamente desde as primeiras manifestações à procura da nacionalidade, o índio não se ausentou como imagem, sua ausência se dá justamente nos espaços da arte, como artista, onde sua imagem é vinculada. Num sentimento de dívida com as populações indígenas, o índio segue sendo um dos principais representantes nacionais.

Uma vez que apresentei a defesa do grupo em colocar o indígena em pauta na arte brasileira, tomarrei agora um pouco de distância acerca das especificidades do *Projeto Índio* para pontuar outras circunstâncias deste tema na vida de Elke Hering. A começar pelo nome dado ao primeiro empreendimento dos casais, Elke Hering e Lindolf Bell, Arminda e Péricles Prade, a *Galeria Açu-Açu*. A galeria tomou de empréstimo o último nome do Rio Itajaí-Açu, duplicando a palavra indígena *Açu*, que em tupi significa *Grande*. Afinal, se poderiam ter elegido qualquer outro nome, por que um de origem indígena? Se compararmos com outras galerias do circuito à época, são raras as que fazem referência a cultura local/nacional. Temos o exemplo

¹⁸⁰ SANTA Catarina vai à XII Bienal., op. cit., p. 9.

¹⁸¹ ELKE Bell: Santa Catarina na bienal internacional. Jornal de Santa Catarina, Blumenau, 28 ago. 1973.

¹⁸² PROJETO Índio. Jornal de Santa Catarina, Blumenau, 23 out. 1973.

¹⁸³ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004. p.24.

da *Loja OCA* (SP/1955), *Galeria Cambona* (RS/1978) e a *Galeria Nega Fulô* (PE/[1970?]). Em 1974 a *Galeria Açú-Açú* levou uma coletiva de vinte artistas catarinenses para expor na loja *OCA*, do designer Sergio Rodrigues. Na ocasião da exposição, seria inaugurado o estofado *Pagé* assinado por Rodrigues. O arquiteto Lucio Costa comenta sobre a escolha do nome e a influência da brasilidade nos móveis do designer.

A simples escolha do nome define o sentido da obra realizada por Sergio Rodrigues e seu grupo. Oca é casa indígena. A casa indígena é estruturada e pura. Nela os utensílios, o equipamento, os apetrechos e paramentos pessoais, em tudo se articula e integra, com apuro formal em função da vida.¹⁸⁴

A confluência sobre a valorização da cultura nacional estava presente nos trabalhos de Lindolf Bell enquanto *marchand*. Tanto que menciona em entrevista que há anos vinha “tentando a inserção da nossa arte na cultura nacional”.¹⁸⁵ Para a abertura da *Açú-Açú*, em 16 de janeiro de 1970, Bell escreve um manifesto empoderando o cenário artístico catarinense com a urgência da valorização dessa produção no estado e fora dele. Diante da timidez cultural do estado, urge inserir os catarinenses na cultura nacional.

Nós somos tímidos por tradição (ou tradução). Falamos baixo por tradição. Nos fechamos por tradição. Pergunta-se: por que não fazer de nossa cultura uma coordenada na cultura nacional? O que valem, afinal, os breves espasmos de glória individuais nas grandes capitais, se não significamos uma dinâmica de contribuição à cultura brasileira?¹⁸⁶

Mais do que pensar nas produções individuais, principalmente na primeira década da galeria, seu objetivo era de dar vazão a arte catarinense. Para isso se empenhou profundamente na promoção de inúmeras coletivas de catarinenses junto a inserção de seus textos em jornais. As exposições aconteceram em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre e em outras cidades menores do estado do Paraná e de Santa Catarina. A entrevista que Lindolf Bell concedeu à Roberto Ventura sob o título *Lindolf Bell e a Arte Barriga-Verde*, em ocasião da exposição *Arte Barriga-Verde na Aliança Francesa* no Rio de Janeiro, enfatiza o

¹⁸⁴ ZAPPA, Regina. *Oca, uma loja revolucionária*. Disponível em: <<http://www.institutosergiorodrigues.com.br/Biografia/12/Oca-uma-loja-revolucionaria>> Acesso em: 25 ago. 2018.

¹⁸⁵ CATARINENSES vão expor arte em SP. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 09 jun. 1974.

¹⁸⁶ BELL, Lindolf. *Manifesto Barriga-Verde*. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

empobrecimento da arte brasileira quando esta não inclui na sua agenda a produção fora das grandes capitais, reitera “[...] a descentralização cultural no Brasil precisa acontecer com a máxima urgência. Os olhos fechados para as manifestações culturais fora dos grandes centros, é um dos motivos da anemia cultural brasileira”.¹⁸⁷ A palavra composta Barriga-Verde se fixou em todos os títulos das exposições tanto quanto nos textos de autoria de Lindolf Bell.¹⁸⁸ Na mesma entrevista o *marchand* explica por que utiliza a palavra Barriga-Verde.

Os catarinenses há muito tempo são conhecidos como barriga-verdes. Desde a guerra do Paraguai, em verdade, quando um dos batalhões imperiais usava uma faixa verde na barriga. O povo ilhéu de Florianópolis, com seu espírito irreverente característico começou a chamar os soldados de barrigas-verdes. Aos poucos, por extensão, os florianopolitanos e, mais tarde, todos os catarinenses passaram a ser conhecidos da mesma forma. Daí a extrapolação para a música, para as artes plásticas, para a poesia, para a cultura em geral, o uso “barriga-verde” tornou-se o cartão de identificação, identidade, que os catarinenses assumiram e reassumem com alegria. 23.10.1976.

Causa certa estranheza num período de ditadura militar brasileira atribuir a identidade artística do estado de Santa Catarina a um nome de origem militar, de fato, um século depois a expressão continuaria a ser utilizada com frequência nas notícias de jornais ao se referir aos catarinenses, talvez com o tempo o uso frequente da expressão a tenha abstraído ao ponto de não conectá-la com sua origem, e seu uso coloquial seria a ligação mais direta com a identidade catarinense.

A conexão com o índio continua, do nome *Açu-Açu* para *Xokleng*. No catálogo do *Projeto Índio*, na sua última página, há uma lista de nomes de pessoas e entidades que o grupo agradece, dentre eles destacamos o nome de Silvio Coelho dos Santos. Antropólogo e professor da Universidade Federal de Santa Catarina, ele foi um importante etnólogo e defensor dos direitos indígenas. Em 1972, defendeu sua tese de doutorado sobre os

¹⁸⁷ VENTURA, op. cit. p. 4.

¹⁸⁸ Os títulos das exposições são: Coletivas Barriga Verde, Arte Barriga Verde em São Paulo, Arte Barriga Verde, uma Visão Possível, 22 Artistas Catarinenses em Curitiba, Arte Barriga Verde na Aliança Francesa RJ, Dez Artistas Barriga-Verdes – SP, Salão Barriga Verde da Mulher, Coletiva de Esculturas e Objetos Barriga Verde, Doze Artistas Barriga Verde. Os títulos dos textos: A Viagem Fantástica de Hoje: Cultura Barriga Verde, Bienal Barriga Verde em Blumenau: Sete Forças Criativas, Chapecó: Pulmão Vivo na Cultura Barriga-Verde, Artes Plásticas: vanguarda da Comunicação Barriga-Verde.

índios da região de Blumenau sob o título *Índios e brancos no sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng*, e no mesmo ano do *Projeto Índio* lança o livro homônimo. Um breve resumo dessa história baseado no livro *Os Índios Xokleng Memória Visual*,¹⁸⁹ do mesmo autor, se faz necessário para conhecermos esse processo de ocupação de terras em Blumenau e seus arredores, seria esse o segundo momento de Elke Hering com os indígenas. Toda a região colonizada oficialmente a partir de 1850 pelos imigrantes alemães e italianos do Vale do Itajaí era território *Xokleng*, que eram índios nômades que viviam da caça e da coleta. Quando os imigrantes começaram a chegar em 1850 com apoio do governo brasileiro para implantação de pequenas propriedades rurais, o conflito entre ambos era iminente. Apesar do desconhecimento mútuo um do outro, os governos e as companhias de colonização estavam dispostos a dizimar a presença indígena. Mais conhecidos como bugreiros, eram contratados para “atacar os índios em seus acampamentos, de surpresa”.¹⁹⁰ O massacre contra os índios repercutiu nacionalmente, em 1906 Albert Vojtech Fric, naturalista e etnólogo tcheco, foi convidado para assumir a pacificação dos *Xokleng*, não durou muito no cargo, Santos diz da hipótese de “que isto aconteceu por pressões exercidas pelas companhias de colonização alemãs, que atuavam em Santa Catarina”.¹⁹¹ Em Viena, o etnólogo denunciou, no Congresso Internacional de Americanistas, os atos de barbárie cometidos pelos bugreiros a mando das companhias de colonização, comerciantes de terras e do governo. A denúncia repercutiu na Europa e no Brasil, e o nacionalismo que nascia nas primeiras décadas, “recolocava a questão indígena como responsabilidade do Estado”.¹⁹²

Em 1910, o governo criou o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), que acabou mantendo-os confinados e sedentários sob tutela do Estado. A mudança drástica de cultura, que acarretou na debilitação do corpo suscetível agora a várias doenças, mataria boa parte da população indígena. O “pacificador” Eduardo Hoerhan calculou que em 1914, 400 índios já haviam

¹⁸⁹ SANTOS, Sílvio Coelho dos. *Os índios Xokleng: memória visual*. Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajaí: Ed. da UNIVALI, 1997.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹² *Ibid.*, p. 31.

morrido, “se pudesse prever que iria vê-los morrer tão miseravelmente, os teria deixado na mata, onde ao menos morriam mais felizes e defendendo-se de armas na mão contra os bugreiros que os assaltavam”.¹⁹³ Em 1926, Hoerhan assegurou junto ao governo as terras da reserva indígena de Ibirama. Um salto décadas a frente, a ditadura militar com suas ações de integração nacional, criou em 1967 a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e em 1973, o Estatuto do Índio que deu diretrizes das políticas a serem adotadas para a proteção das populações indígenas no território nacional.

Paralelamente a situação indígena, neste período em Blumenau uma nova cidade estava sendo reconfigurada para a indústria do turismo, o resgate de suas origens estava em pauta, o indígena foi excluído da narrativa oficial e a crescente valorização pela identidade germânica estava sendo gestada.¹⁹⁴ No meu livro, exponho um longo debate gerado a partir do pedido da equipe catarinense à câmara municipal de Blumenau para financiar o *Projeto Índio*. As principais argumentações por parte dos vereadores pela negação do auxílio eram justificadas pela necessidade de investimento em obras de infraestrutura urbana já que o município havia sido atingido por mais uma enchente. O mais interessante foi que contemporânea a essas discussões, um novo monumento estava prestes a ser construído na cidade, o Mausoléu Dr. Blumenau, monumento comemorativo ao sesquicentenário da imigração alemã.

O artigo de Ricardo Machado, *Memória e arquivo no caso dos ossos de Blumenau*,¹⁹⁵ demonstra que, ao longo de sua construção, o mausoléu sofreu duras críticas da população através de artigos publicados nos jornais locais, justamente por comprometer de maneira significativa o orçamento da cidade. Agora os papéis se inverteram, quando o município priorizou a construção de um monumento para preservar a memória da cidade, atribuiu maior valor a essa efeméride do que as prioridades que outrora defendia. Retomar não só o *Projeto Índio*, mas todas estas outras discussões acerca do indígena nesse contexto de crescente germanização em Blumenau é

¹⁹³ Ibid., p. 58.

¹⁹⁴ Sobre esta discussão, ver o subcapítulo *Um terreno de tensões com a cidade* no livro Elke Hering: crítica, circuito e poética. p. 55-67.

¹⁹⁵ MACHADO, Ricardo. Memória e Arquivo no caso dos ossos do Dr. Blumenau. In: MACHADO, Ricardo; VOIGT André (Orgs.). *Desterritorializações do Vale*. 1.ed. Blumenau: Liquidificador Produtos Culturais, 2012. p. 77-107.

provocar o desvio, mostrar as tensões e dissensos que constituem a história. No livro de Silvio Coelho, foi publicado o *Poema Para o Índio Xokleng*, de Lindolf Bell. Não sabemos quando foi escrito, mas sua primeira publicação foi em 1984 no livro de sua autoria, *O Código das Águas*. De maneira muito clara e direta, sua poesia manifesta dura crítica aos conflitos ocorridos na mesma região que no presente continua a banir o indígena de sua história.

Se um índio xokleng
Subjaz
No teu crime branco
Limpo depois de lavar as mãos

Se a terra
De um índio xokleng
Alimenta teu gado
Que alimenta teu grito
De obediência ou morte

Se um índio xokleng
Dorme sob a terra
Que arrancaste debaixo de seus pés,
Sob a mira de tua espingarda
Dentro de teus belos olhos azuis

Se um índio xokleng
Emudeceu entre castanhas, bagas e conchas
De seus colares de festa
Graças a tua força, armadilha, raça:
Cala a tua boca de vaidades
E lembra-te de tua raiva, ambição, crueldade

Veste a carapuça
E ensina teu filho
Mais que a verdade camuflada
Nos livros de história¹⁹⁶

Para concluir as proximidades do tema indígena na vida de Elke Hering, na mesma década que os festejos da tradição alemã estava a todo vapor com a recém criada *Oktoberfest* em Blumenau, em 1988 na condição de proprietária da galeria Verdeperto, a artista promoveu o lançamento do livro de *Marchen und Mythen der Brasilianischen Indianer* (Contos e Mitos dos Índios Brasileiros). Por ironia ou não, o livro redigido pelo conhecido indianista Orlando Villas-Bôas e ilustrado por Waldemar Andrade e Silva sobre as lendas dos indígenas brasileiros, teve sua primeira edição em

¹⁹⁶ SANTOS., op. cit., p. 112.

alemão, financiado pela alemã Brigitte Goller,¹⁹⁷ amiga de Elke Hering dos tempos de Munique. Através de Villas-Bôas o ilustrador conheceu Brigitte, viúva de Rudi Goller, que conviveu vários anos com os índios brasileiros *Yawalapiti*. Satisfazendo o desejo de seu marido, propôs publicar o livro com vinte e cinco ilustrações de lendas indígenas.¹⁹⁸

Na noite de lançamento, também estavam expostas algumas pinturas de Waldemar Andrade, que se fez presente junto com Orlando Villas-Bôas. No convite do evento há o texto de apresentação assinado por Elke Hering, nele, ao mencionar o lançamento já feito na Alemanha dando ênfase na importância da conexão do homem com a natureza, finaliza: “nós aqui, tão próximos as origens, 488 anos apenas de colonização, mais do que nunca temos que reaprender a considerá-la, ela, mágica, colorida, íntegra, como Waldemar conseguiu retratá-la”.¹⁹⁹ Evoca a história brasileira com a europeia, “nós” um país jovem estaríamos muito mais próximos de nossas “origens” – a natureza e o índio – com o olhar puro e harmônico para ambos, vê no índio a ligação mística com a natureza.

Após arrolar sobre algumas peculiaridades do trabalho e de alguns textos relativos a XII Bienal de São Paulo, comecei a pesquisar sobre a edição cujo mote seria o da Arte e Comunicação. Havia uma palavra recorrente quando os organizadores dessa Bienal se remetiam ao falar sobre a nova edição do maior evento artístico do país que aconteceria entre os meses de outubro e novembro de 1973. Reformulação era a palavra principal para a Bienal daquele ano. Nos primeiros dias do ano de 1973, a matéria *Bienal de São Paulo virá toda Reformulada* já indicava os novos preceitos da edição.

A nova proposta nasceu de duas mesas redondas com críticos de arte, artistas e especialistas em comunicação ocorridas em 1969 e 1971. A base para a nova reformulação suscitou das novas demandas tecnológicas em busca de uma comunicação de massa, ativa e instantânea. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da Bienal, anunciara que a prioridade era de melhorar o relacionamento entre a arte e o público, desta maneira,

¹⁹⁷ No Arquivo Histórico José Ferreira da Silva há 16 missivas de Brigitte para Elke Hering.

¹⁹⁸ VILLAS Bôas lança obra alemã em Blumenau. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 05 mai. 1988.

¹⁹⁹ HERING, Elke. “*Marchen und Mythen der Brasilianischen Indianer.*” 1988. Convite.

desejavam ampliar o público para “camadas da população cada vez mais extensas”.²⁰⁰ Com ênfase especial à comunicação, diferentes profissionais estariam envolvidos para garantir “[...] uma presença ativa e um diálogo efetivo capaz de assegurar uma participação igualmente ativa do público”.²⁰¹ Há um fator que chama a atenção: a presença das universidades. Como pretendiam transformar a edição em um “grande laboratório” possibilitando trabalhos em equipes, as propostas nacionais seriam preferencialmente as vinculadas às universidades, “considerando-se aspectos de cibernética, computação, *mass media*, conceitos”.²⁰² Perante essas palavras que acabaram de ser citadas, imbricadas no grande guarda-chuva da comunicação e tecnologia, e com a clara intenção de expandir o seu público e ampliar a participação de artistas fora do eixo Rio – São Paulo, há as importantes contribuições do pensamento do filósofo e teórico da comunicação Vilém Flusser (1920-1991). O filósofo foi convidado a participar do secretariado técnico da edição no qual sua presença foi fundamental mesmo tendo deixado o país em 1972. Apesar do seu nome aparecer somente uma vez no catálogo da bienal, citado como integrante do secretariado, suas ideias sobre comunicação delegaram o conceito-chave da XII Bienal.

Flusser, na época era professor de Teoria e Estética da Comunicação na Fundação Armando Álvares Penteado, já havia publicado alguns textos específicos sobre as bienais de São Paulo, são eles: *Da bienal* (1965), *Bienal e fenomenologia* (1967) e *As bienais de São Paulo e a vida contemplativa* (1969). Nesses textos, o autor escreve sobre o circuito imbricado entre arte, técnica, exposição e público. O autor propõe principalmente a pensar sobre a invenção moderna de exposição, cria categorias dividindo seus agentes de modo a hierarquizá-los, no “degrau inferior” estaria o lugar/local e os organizadores, seguido do “grau intermediário” ocupado pelos artistas, e finaliza com ênfase na importância do “grau supremo”, ocupado pelo público. Desta maneira, faz críticas a arte moderna, que se fecha em si mesma criando barreiras de comunicabilidade quando deparada com o grande

²⁰⁰ BIENAL de São Paulo virá toda reformulada. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. 05 jan. 1973. Primeiro Caderno. p. 9.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰² *Ibid.*, p. 9.

público. Delega esse descompasso pela cisão criada desde o renascimento entre arte e técnica, colocando-as distanciadas, nunca complementares. Atribui essa diferenciação como sintoma de nossa cultura, capaz de criar lugares para expor obras ao público, ou seja, as exposições. Credita à Bienal um espaço expositivo que supere a dicotomia entre arte e técnica, mesmo definindo-a como lugar que mostra obras de artes – no sentido moderno do termo – em oposição à técnica. Para Flusser, as Bienais servem justamente para demonstrar ao público que o que se expõem terá sentido apenas quando unidas novamente, mergulhando a arte na era da tecnologia.

O texto que se aproxima mais das bases do pensamento de Flusser para a proposta da Bienal de 1973 foi escrito no ano anterior sob o título *Diacronia e Historicidade*. Nele, não menciona especificamente as bienais, mas sua discussão em torno dos meios de comunicação dá suporte à estrutura criada para os projetos em equipe com o tema Arte-Comunicação, de responsabilidade do secretariado técnico no qual Flusser fazia parte. O filósofo tipifica dois tipos de pensamento presentes na contemporaneidade: o pensamento linear e o plano. O primeiro provém da escrita, formulado pelos textos em forma de livros, revistas científicas, jornais, que para compreender a mensagem é preciso ler o bloco inteiro de informações numa estrutura própria da leitura, percorrendo os olhos em todas as linhas da esquerda para a direita, de modo que quem acessa esse veículo é a elite. No sentido oposto está o pensamento plano, formado pelas imagens em dispositivos veiculados pelos meios de comunicação de massa como televisão, slides, filmes, revistas ilustradas, vídeos. Nestes, os olhos percorrem de maneira mais aberta, sem ter uma estrutura que o determina. Para Flusser, a bidimensionalidade do mundo contemporâneo começa a assumir o pensamento dominante, mesmo que distante da realidade que representa, considera o pensamento plano mais próximo da realidade do que o pensamento linear abstraído pelo discurso. Há um exemplo esclarecedor sobre essa mudança de pensamento, cuja predominância são as mediações das imagens muito bem exploradas pelos meios de comunicação.

A pedra sobre a qual tropeço faz parte daquele conjunto de coisas que encontro na minha vida como dadas, e que encontro “imediatamente”. A fotografia da pedra é a tentativa de representar a tal pedra imaginativamente, isto é mediar entre mim e pedra. A

explicação da pedra é a tentativa de representar a pedra imaginada conceitualmente, isto é mediar entre mim e a fotografia, (e outros tipos de imagens de pedra).²⁰³

Joseph Kosuth antecipou exatamente esse exemplo com o trabalho *One and Three Chairs* (1965), expondo uma cadeira, uma fotografia da cadeira e um texto que define o que é uma cadeira. Flusser sequencializa os três processos em redução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade e depois para a linearidade. Para o filósofo a bidimensionalidade traduz a vivência em “pensamento imaginativo” e a incorporação da linearidade enriquece esse novo código. Para tanto, crê na tecnologia como meio de dar um sentido totalmente novo a tridimensionalidade, ou seja, quando os meios de comunicação linear forem absorvidos pela comunicação imaginativa acredita que surgirá uma nova ciência, uma nova arte.

As matérias jornalísticas e o catálogo da Bienal anunciavam as premissas de Flusser, a confiança dada às suas ideias ficou evidente quando reiterada por distintas pessoas em diferentes matérias. Vinícius Spricigo expõe o documento de quando Flusser pediu apoio para seu projeto de reformulação aos membros da AICA (*International Association of Art Critics*).

Eu faço um apelo a todos os críticos membros da AICA para essa reorganização. Eu ofereço a Bienal como um laboratório de experiência. A assim chamada crise da arte não é uma crise da estrutura da arte, mas trata-se de uma crise da comunicação entre arte e público. Exposição é um falso nome para a Bienal de São Paulo, trata-se de uma imposição. Os especialistas estrangeiros deveriam ser artistas-críticos-especialistas de comunicação de massa. O grande público deve ser modificado pela media de massa para poder participar desse trabalho. Deveriam ser constituídos diferentes grupos com tarefas específicas precisas.²⁰⁴

Nota-se a importância desse pedido de Flusser para a reformulação, ali está todo o direcionamento dado à edição de 1973: laboratório de experiência, crise de comunicação entre arte e público, especialistas de comunicação de massa, grande público participativo, constituição de grupos/equipes. Neste sentido, as matérias jornalísticas amplificaram,

²⁰³ FLUSSER, Vilém. Diacronia e história. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/artigos.html>> Acesso em: 20 abr. 2018. p. 10.

²⁰⁴ SPRICIGO, Vinícius. A exposição como medium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/a-exposicao-como-medium-as-bienais-a-partir-das-perspectivas-teoricas-abertas-por-vilem-flusser-1-vinicius-spricigo>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

repercutiram e repetiram suas ideias, mesmo sem ter sido mencionado em nenhuma delas.

No primeiro mês de 1973, Francisco Matarazzo Sobrinho anunciou que a nova reformulação nasceu de duas mesas redondas com críticos de arte e especialistas em comunicação que consideraram “as profundas e múltiplas transformações no cenário artístico mundial em decorrência do avanço tecnológico, que permite uma comunicação ativa, instantânea e sobretudo de massas”;²⁰⁵ continua, “ênfase especial à comunicação, criando motivações novas, estimulando e acionando as áreas dos artistas, críticos, estudiosos das questões artísticas, teóricos da comunicação, canais de divulgação, setores culturais, manipuladores da *mass-media* e o grande público”.²⁰⁶ Em outro periódico, “essa reformulação vai de encontro ao isolamento da cultura, rompendo a barreira que separa a arte das demais atividades humanas”,²⁰⁷ nas palavras de Matarazzo, a Bienal “dará ênfase especial às técnicas da comunicação, estimulando e acionando todas as áreas de motivação: artistas, críticos, teóricos, manipuladores de *mass media*, e todos os canais de divulgação”;²⁰⁸ continua, “criação de um entrosamento ativo que faça da Bienal um organismo atuante, interessado em se constituir num grande laboratório para as equipes de expositores nacionais e do exterior”;²⁰⁹ explicita a necessidade de aproximação com o grande público ausente nas outras edições, “fazer com que a arte passe a exercer uma força significativa na vida do espectador em geral, proporcionando-lhe inclusive, motivação para suas atividades”;²¹⁰ sobre o novo setor Arte-Comunicação apontam os desafios “esse setor está dando mais trabalhos aos organizadores, por ser totalmente novo e incluir várias obras abertas, que exigirão participação do público”;²¹¹ chamam atenção ao setor enquanto aos trabalhos apresentados “em sua maioria abertos a

²⁰⁵ NOVA imagem para a Bienal de São Paulo. O Fluminense, Rio de Janeiro. 14 ago. 1973. p. 2.

²⁰⁶ Nova imagem para a Bienal de São Paulo., op. cit., p. 2.

²⁰⁷ CASTRO, Acyr. A bienal procura seu diálogo. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 jan. 1973. Caderno B. p. 5.

²⁰⁸ Ibid., p. 5.

²⁰⁹ Ibid., p. 5.

²¹⁰ Ibid., p. 5.

²¹¹ VALLADARES, Clarival do Prado. O esvaziamento da bienal. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 ago. 1973. Caderno B.

participação do público e com técnicas modernas de comunicação de massa, como audiovisuais, filmes e tapes”;²¹² na mesma matéria “a bienal quer diminuir a diferença que separa o povo das artes em geral, promovendo assim, nova proposta da tecnologia atual: arte e comunicação”;²¹³

Com um salto após o término da exposição, Mario Wilches membro do secretariado técnico avalia o evento com otimismo, “ela [a Bienal] conseguiu uma vida própria, um dinamismo que a transformou em espetáculo”;²¹⁴ comenta alguns projetos que alcançaram êxito em termos de comunicação, dentre eles o *Projeto Índio*: “[...] também contribuíram para dinamizar a Bienal, ao lado de projetos de grande impacto, como o Índio, no térreo, e a Boca do Inferno, a grande língua aberta na entrada da Bienal”.²¹⁵

Assim como as declarações que acabamos de destacar, o texto apresentado para o regulamento da Bienal reforça a importância da comunicação para a arte.

Considerando, sobretudo, que a comunicação tem sido apontada como um dos fatores que poderão aumentar o interesse do público pelas maiores manifestações a serem realizadas, no campo das artes visuais, segundo a conclusão a que chegaram os estudiosos de suas organizações.²¹⁶

Esses fatores apontados são os mesmos levantados por Flusser quando critica a arte moderna por sua incomunicabilidade com o público que não está habituado a frequentar os espaços das artes visuais. Tal como expôs no seu texto *Da Bienal*, a integração se dará somente na invasão da arte na era da tecnologia. Nesse sentido, os objetivos do regulamento são fiéis a esse pensamento: “fim do isolamento que ameaça os detentores da cultura nesse domínio; a abertura ao grande público das influências da cultura artística; o rompimento da barreira que separa a arte de outras atividades humanas”.²¹⁷ Para fechar esse raciocínio, após lançados os objetivos, declaram que eles só serão atendidos quando os “canais de

²¹² BIENAL amplia sua zona de ação e terá abertura maior para comunicação de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 24 set. 1973. p. 7.

²¹³ *Ibid.*, p. 7.

²¹⁴ O FIM da XII Bienal de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1973. *Caderno de Domingo*. 6º Caderno. p. 77.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

²¹⁶ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XII Bienal de São Paulo. São Paulo: 1973. *Catálogo*. p. 280.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 280.

comunicação de massa se voltarem para o grande público, a fim de que a arte possa exercer uma influência significativa na vida do homem em geral, proporcionando motivação para suas atividades”.²¹⁸

Após aproximar os escritos de Flusser com todos os documentos gerados pela Bienal destacando os principais aspectos da nova reformulação, é a vez dos artistas apresentarem propostas condizentes com o tema Arte-comunicação. Para isso, o catálogo da Bienal não dá subsídios visuais com as imagens dos trabalhos, mas o descritivo de todos os trabalhos brasileiros participantes desse setor apresenta recursos para estabelecer relações de proximidade coletiva perante as propostas apresentadas. Ordenados por título, memória (proposta o projeto), equipe, características (disposição dos trabalhos) e área a ser utilizada, percebemos algumas intenções recorrentes que motivaram os trinta e oito trabalhos.

A começar pela característica do trabalho em equipe, foram vinte e três grupos compostos por diferentes profissionais advindo na maioria deles de outras linguagens artísticas como cinema, teatro, dança, literatura, fotografia, também técnicos de som e iluminação, professores universitários e entidades colaboradoras. Poucas foram as proposições bidimensionais, a grande maioria foi constituída por ambientes, tanto que a área expressada era por metro quadrado. Esse formato expressa a intenção de dinamizar o espaço expositivo com o público, criando ambientes imersivos, envolventes e participativos. Nos textos das equipes, a palavra “participação, comunicação e público” aparecem com muita frequência, manifestando serem estes os grandes objetivos a serem alcançados. Para tanto, os artistas se apropriaram de variados recursos tecnológicos para aproximar o público, dentre eles os mais explorados foram a música, o som, a televisão, as projeções audiovisuais e os slides seguidos da iluminação e do uso de computadores.

Isto posto, percebemos cada vez mais que o desfecho formal e conceitual do *Projeto Índio* estava imerso neste contexto. E os trabalhos do setor Arte Comunicação caminharam numa estreita relação com o texto *Diacronia e Historicidade*, quando traduz vivência em pensamento imaginativo por intermédio da tecnologia. Não sei qual foi a orientação dada

²¹⁸ Ibid., p. 280.

aos artistas convidados para participarem desse setor, além do regulamento e de um texto de divulgação²¹⁹ anunciando que a maioria dos projetos são abertos à participação do público e constam de audiovisual e filme, nenhum outro documento direciona os interesses do setor Arte-Comunicação, talvez nem mesmo os artistas sabiam que as bases de seus projetos estavam vinculadas as ideias do filósofo Vilém Flusser. Já encerrada a exposição Mario Wilches avalia com grande entusiasmo o novo formato.

A experiência da arte-comunicação deu certo, a tal ponto que estamos pensando fazer uma bienal da comunicação à parte. Mas a arte-comunicação continuará como um setor dentro da Bienal. O que estamos pensando é fazer uma Bienal só para o processo de comunicação, a publicidade, o jornal, a televisão. Outro resultado desta Bienal é a grande atração que teve para as escolas, mais do que nos outros anos.²²⁰

Por outro lado, críticas a este formato também foram feitas. Havia também uma certa insegurança pela seleção por regiões e pela seleção decorrente da Bienal Nacional do ano anterior, ambas compostas por artistas que estavam à margem do circuito nacional. O crítico de arte Arnaldo Pedroso D’Horta expressa seu descontentamento num longo texto publicado na revista *Argumento* com o título *Bienal de quê? Por quê? Com quem?*, defende o retorno de um ambiente de circunscrição, estático e silencioso que tinha no olho o elemento fundamental. Bom, isso é tudo o que a XII Bienal não foi, D’Horta destaca justamente a negatividade do uso de vários recursos.

Com a hibridização que aos poucos foi invadindo estes campos, passamos a ter obras móveis, transformáveis cineticamente e emissoras de ruídos, que em alguns casos chegam a mais agressiva estridência. Desapareceu, com isso, a possibilidade de recolhimento pra exame de determinada peça – eis que o espectador em determinado momento, sendo atacado por luzes e barulhos que o assaltam de todos os lados.²²¹

Para D’Horta a abertura intercambiável de conhecimentos permitindo uso de objetos considerados “não-artísticos” no sentido moderno do termo, seria o equivalente a destruição da própria arte. Inevitavelmente, ao defender

²¹⁹ Documento com carta timbrada da Fundação Bienal de São Paulo sob o título “Agradecemos antecipadamente a divulgação da seguinte notícia” contém duas páginas com os nomes dos artistas. Arquivo Wanda Svevo.

²²⁰ O fim da XII Bienal de São Paulo., op. cit., p. 77.

²²¹ D’HORTA, Arnaldo Pedroso. *Bienal de que? Por que? Com quem?* *Argumento*, São Paulo, n.3, p.106-117. 1974.

a arte sob as convenções do modernismo, esses novos formatos se tornam incompatíveis. Ao acionar a comparação com o espaço moderno das galerias de arte, Walmir Ayala – crítico responsável por selecionar os artistas da região de São Paulo –, ressalta a monumentalidade do *Projeto Índio* por apresentar algo a mais do que o espaço restrito das galerias comerciais podem oferecer.²²² Por outras razões, não as modernistas, o crítico Francisco Bittencourt ressalta o emaranhado de trabalhos expostos no texto *A Bienal dos Pobres*, “pouca coisa se salva nas salas brasileiras, onde um amontoado desconexo de tendências confunde a todos”.²²³ Bittencourt critica principalmente os artistas selecionados por estado, descreve brevemente a atuação de alguns: *Arraiás* da equipe do Ceará por seu tema folclórico, a falta de inovação de *Proposta de Amor* de Darcy Penteado que para o crítico “[...] poderia servir muito bem excelente propaganda de banco [...]”,²²⁴ propostas “velhas e cansadas” como o *happening* do *Projeto Aberto* classificado por ele pela “diluição da diluição”. Mas alguns trabalhos foram elogiados como alguns “artistas de paredes” entre outras propostas ditas “corajosas e inovadoras” como o Grupo Expressão, Equipe Três, Sérgio Augusto Porto, Antonio Lizarraga e Gety Saruê, Barbardo Caro, Mario Cravo Neto e termina o parágrafo tecendo elogios ao trabalho do *Projeto Índio*.

E finalmente o Projeto Índio de uma equipe de Santa Catarina, a melhor coisa do Brasil na Bienal. Ao entrarmos na tenda somos confrontados com o nosso arquétipo, o índio, rodeado de objetos de alta tecnologia. Ocorre então um processo de distanciamento com o auxílio de um jogo de luzes, e quando a figura do índio fica no escuro e nós iluminados é ele quem nos critica. Sentimos vergonha de estar ali.²²⁵

Bittencourt descreveu ao adentrá-lo e ainda em fase de projeto, Elke Hering relata como será.

Nosso projeto – disse Elke – consistirá numa sala branca com uma grande vitrina, através do qual os observadores verão objetos que dão a impressão de serem móveis feitos de acrílico branco transparente. Sobre a vitrina do lado de fora, pelo lado de fora, há uma marquise. Bem no centro da sala há um índio colorido, feito de gesso e olhando para os observadores. De repente, a luz, que é

²²² AYALA, Walmir. Projeto índio na bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set.1973.

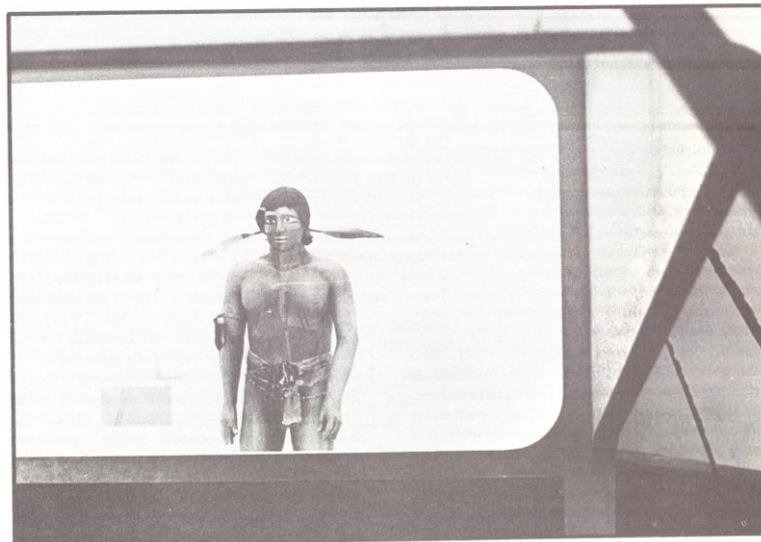
²²³ BITTENCOURT, Francisco. Bienal dos pobres. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 out. 1973. p.5.

²²⁴ Ibid., p. 5.

²²⁵ Ibid., p. 5.

sincronizada, se apaga, e as pessoas vêem apenas a sua própria imagem refletida no espelho em que se transformou a vitrina (ela tem uma película especial que a transforma em espelho quando a luz interna da sala está apagada.) O normal será uma primeira impressão de susto. Mas a luz acende-se e o índio volta a ser atração, ali, imóvel, sem fazer nada.²²⁶

As imagens referentes ao *Projeto Índio* são escassas, por se tratar de uma Bienal Internacional um evento de grande envergadura, não há registros fotográficos impressos no acervo particular de Rafaela Hering Bell²²⁷ ou no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. As poucas imagens que temos foram publicadas na matéria *Santa Catarina vai à Bienal* em Florianópolis apresentou três imagens: a de um indígena no qual também está na capa do catálogo de apresentação feito pelo grupo a pedido da Bienal, Elke Hering em seu ateliê ao lado do índio ainda em fase de finalização, e o desenho da estrutura externa do projeto. Imagens diretas do trabalho montado no pavilhão da Bienal temos somente duas, uma em ângulo fechado com o índio dentro da cabine (Figura 42), esta imagem foi publicada na revista *Argumento* junto ao texto de Arnaldo Pedroso d’Horta e, por fim, encontrei uma fotografia do trabalho montado (Figura 43).



"Projeto Índio" equipe de Santa Catarina

Figura 42: Arno Vogel, Elke Hering, Maria de Lurdes Menezes e Paulo Rocha. Projeto Índio, 1973. Fonte: Revista Argumento.

²²⁶ OS CATARINENSES na Bienal. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 ago. 1973.

²²⁷ No primeiro semestre de 2019 recebi de Rafaela Hering Bell uma caixa com cerca de quarenta rolos de imagens de diversos formatos, entre eles, em super-8. Pelo tipo de material,- muitos não consegui identificar quais equipamentos são necessário para acessá-los ou até mesmo revelá-los – ainda não tive tempo de me dedicar a este material. No entanto, em um deles, há a identificação relacionada ao Projeto Índio como “Empacotamento Projeto Índio – Bienal.”



Figura 43: Arno Vogel, Elke Hering, Maria de Lurdes Menezes e Paulo Rocha. Projeto Índio, 1973. Fonte: Página virtual da XII Bienal Internacional de São Paulo.

Na primeira imagem, a presença do índio contrasta com o excesso de luz, e o restante da fotografia revela pequenos detalhes da cabine fotografada a poucos passos fora de sua marquise. A segunda fotografia é tema da página *online* da XII Bienal de São Paulo, e, com um olhar um pouco mais atento, identificamos o *Projeto Índio* ao centro do andar térreo. Com o restante dos espaços praticamente vazios, a fotografia capta o momento em que o público se concentra para vê-lo. Ainda que a XII Bienal de São Paulo enunciava grande importância ao registro, não encontramos outras fotografias com o trabalho ou acesso as filmagens realizadas durante o evento.²²⁸

²²⁸ No regulamento sugerem aos participantes a elaboração de vídeos para divulgação prévia, realização de filmes para documentação histórica e cultural e a produção de catálogos sob responsabilidade dos participantes. No momento da pesquisa, o Arquivo Wanda Svevo estava passando por uma reestruturação do seu acervo.

Após o término da Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho agradece a colaboração do governo do estado com o *Projeto Índio* em carta enviada ao secretário do governo do estado de Santa Catarina, Orlando Bertoli.

Santa Catarina granjeou grande sucesso, principalmente através do projeto índio a artista Elke Hering Bell e equipe, elogiado pelos críticos nacionais e internacionais e tendo sido uma das obras mais visitadas, entre os 160.000 visitantes, particularmente cerca de 14.000 alunos de colégios de todos os ciclos, que acompanharam a grande mostra internacional.²²⁹

Os únicos documentos que demonstram a colaboração do governo do estado com o *Projeto Índio* são referentes ao transporte da obra, encontrados no arquivo Wanda Svevo. Há um telegrama²³⁰ assinado por Elke Hering confirmando a desmontagem da obra entre os dias 25 e 30 de janeiro de 1974, e um formulário de envio remetido do parque Ibirapuera no dia 04 de fevereiro de 1974 com destino à Assembleia Legislativa de Santa Catarina especificando o despacho de cinco volumes. Esse seria o trajeto final do trabalho, a última notícia sobre seu paradeiro. No Centro de Memória e na Gerência Cultural não há documentos referente a esse apoio. Procurei o contato dos outros integrantes do grupo e somente consegui o contato de Arno Vogel, mas os e-mails remetidos não foram respondidos.

Depois de criar este grande percurso com o *Projeto Índio*, de sincronizar narrativas provenientes de distintos lugares e imbuir sua história não somente pelos elementos da própria arte mas também pelos conhecimentos extensivos que o cercam, a imersão no arquivo “não é o encontro com os papéis inertes da história, mas do pensamento com uma potência ativa. Que põe a inteligência em alerta. Que mobiliza o pensamento”.²³¹

Passados dois anos da XII Bienal de São Paulo, no dia 06 de novembro de 1975 o jornal carioca Tribuna da Imprensa publica uma breve nota: “a escultora Elke Hering Bell, de Blumenau, inconsolável. Seu ateliê foi invadido pelas águas e com isto a ‘escultura de índio’, com que ganhou a

²²⁹ SOBRINHO, Francisco Matarazzo. [Carta] 04 fev. 1974, São Paulo [para] BERTOLI, O., Florianópolis. 1f. Agradece o governo do estado de Santa Catarina pela colaboração ao êxito da XII Bienal Internacional de São Paulo. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

²³⁰ HERING, Elke. [telegrama] 11 jan. 1973, Blumenau [para] FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO., São Paulo. 1f Comunica a desmontagem da obra. Arquivo Wanda Svevo.

²³¹ SALOMON, op. cit., p. 34.

Bienal de São Paulo, foi totalmente destruída”.²³² Não seria a última vez que Elke Hering perderia seus trabalhos nas enchentes, portanto o desfecho deste texto intenta por uma analogia entre o índio e a enchente. O índio é atingido pelas águas duas vezes, quando sua forma simbólica construída pelas mãos da artista foi perdida em seu ateliê em Blumenau e quando a mesma cidade que expulsou e massacrou os indígenas para implementar o projeto de colonização às margens do Rio Itajaí Açu, seria a responsável pela inundação permanente das terras *Xokleng* na reserva indígena em José Boiteux para salvaguardar o transbordamento de suas terras colonizadas.

²³² RÁPIDAS. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 06 nov. 1975. Colunão. p. 11.

3. ESCULTURA NO BRASIL

Por pesquisar uma escultora, senti a necessidade de ler sobre a “escultura brasileira”, e este foi o termo que usei para procurar bibliografias que se dedicavam sobre a história deste campo até pelo menos os idos da década de 1980. Minha intenção era a de acessar mais informações sobre o assunto, saber quem eram os artistas, quais suas referências, tendências, materiais, grupos, enfim, queria me munir de referências para encontrar, ou não, Elke Hering neste cenário. Deparei com uma grande lacuna da história da arte brasileira, que ao contrário da pintura, a escultura do século XX ainda carece de mais pesquisa e literatura sobre o assunto. Há por certo, muitas monografias de artistas escultores, no entanto, o único título que trata da escultura brasileira por um viés panorâmico é o livro de Pietro Maria Bardi *Em Torno da Escultura no Brasil* (1989). Bardi faz um apanhado desde Aleijadinho percorrendo a transição da figuração para o abstrato até as diferentes experimentações das décadas de 1960 e 1970 chegando nos anos de 1980. Na esfera acadêmica, não encontrei nos repositórios de teses e dissertações defendidas títulos relacionados com “escultura brasileira”.

Ao adquirir o livro de Walter Zanini *Tendências da escultura moderna*, de 1971, acreditava que encontraria espaços dedicados à arte brasileira. O livro se detém a dissertar exclusivamente sobre as inovações modernas no campo escultural na Europa. Só três textos apontam para outras nações, Estados Unidos, Japão e América Latina. Neste último, alguns brasileiros são rapidamente citados como Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins. Em nenhum outro momento Zanini cita ou relaciona a escultura moderna com a produção brasileira. Roberto Pontual no texto *A Escultura (e o Objeto) no Brasil*, publicado em 1975, cita o mesmo livro apontando: “as poucas histórias da arte brasileira privilegiam sempre a pintura, mais ainda quando se aproximando e ingressando no século atual, talvez porque, como indicou Walter Zanini [...]”. Antes de terminar a frase, faz um breve comentário sobre a lacuna deixada pelo autor “(livro no qual, aliás quase não se exemplifica o

Brasil)” e prossegue citando Zanini, “a arte moderna é, nas origens, empresa de pintores”.²³³

Esta falta foi apontada por Roberto Pontual e também por Pietro Maria Bardi na década seguinte. Ambos, em seus textos, criaram a oportunidade para salientar a lacuna historiográfica sobre escultura nacional. Pontual inicia seu texto com o seguinte alerta “[...] ressentimo-nos até hoje da carência de um levantamento que, aprofundada e abrangente, nos indicasse os caminhos percorridos pela nossa escultura do século XIX para cá”.²³⁴ O crítico de arte Pietro Maria Bardi, no prefácio do catálogo da exposição *Um Século de Escultura no Brasil*, promovida pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo), aponta as falhas documentais que recaem sobre a produção historiográfica.

Por experiência sabemos das dificuldades que surgem cada vez que se torna a iniciativa de contribuir para acertar a história e a própria crônica da arte nacional. As documentações ainda não estão ordenadas e nem são de fácil verificação, apesar dos extraordinários trabalhos desenvolvidos pelos estudiosos no que se refere ao passado, sem contar a impossibilidade de se estabelecer valores dos contemporâneos, num momento em que as produções fogem à definição tradicional do problema Arte, em cotidiana contestação.²³⁵

Bardi segue o texto enfatizando a importância de exposições retrospectivas para a difusão cultural e em especial esta dedicada à escultura, “uma atividade ainda não bem examinada”.²³⁶ E sua experiência como pesquisador da arte brasileira o faz consumir que “ao longo das pesquisas promovidas em cada Estado verificamos o quanto é escassa a documentação relativa ao recente passado [...]”.²³⁷ Isto posto, o autor sinaliza uma grande lacuna sobre a fragilidade do campo arquivístico da arte no Brasil. Isto fica evidente quando, até mesmo Pietro Maria Bardi, dada a influência e experiência dele como gestor de um dos mais importantes museus brasileiros e autor de mais de cinquenta livros, encontrou dificuldades para realizar suas pesquisas.

Com texto de Pietro Maria Bardi e Jacob Klintowitz, a referida exposição abrangeu a escultura dos últimos séculos, do Oitocentos até a

²³³ PUCU; MEDREIROS, op. cit., p. 301.

²³⁴ Ibid., p. 301.

²³⁵ BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo. 1982. p. 7. Catálogo.

²³⁶ Ibid., p. 7.

²³⁷ Ibid., p. 7.

década de 1980. Bardi destaca mais uma vez a importância histórica da mostra, “esta exposição tem também a finalidade de uma chamada para engajar um ou mais estudiosos num trabalho atraente: pesquisar, descobrir, recolher e documentar atividades”.²³⁸ Sete anos depois dessas declarações, Pietro Maria Bardi faz jus à história da escultura brasileira ao lançar o livro *Em Torno da Escultura no Brasil*. Inevitavelmente, não posso deixar de citar aqui, do uso que faço destes materiais para minha pesquisa em escultura.

Ainda neste texto, Bardi expõe outra finalidade da exposição, “dar à Escultura, uma posição, digamos, mais evidente”, e em comparação com a pintura “[...] sendo a Escultura quase que a sua prima pobre”.²³⁹ Na mesma direção, o crítico Francisco Bittencourt na década anterior utilizou praticamente o mesmo termo: “a escultura ficou, durante muito tempo, fazendo o papel do primo pobre”.²⁴⁰

Portanto, com a deixa dos críticos Pontual, Bardi e Bittencourt, retorno a Zanini para pensar sobre a diferença hierárquica entre pintura e escultura com o texto *A Situação Inferiorizada da Escultura*²⁴¹ em *Tendências da Escultura Moderna*. O próprio título informa a que veio, Zanini compara as transformações modernas da pintura no século XIX e o descompasso da escultura por predominar o “espírito conservador” “nos limites da mimese antropomórfica” alheia aos avanços criativos da pintura, permanecendo assim, na condição de arte complementar. Zanini classifica os contemporâneos August Rodin e o alemão Adolf von Hildebrand como os novos agentes culturais desta transição, que “inspiram um grupo numeroso de escultores cuja posição é conciliatória entre valores tradicionais e contemporâneos”.²⁴² Este último, professor de escultura da *Akademie der Bildenden Kunst München* entre 1906 a 1910, apontado por Zanini como um grande influenciador das jovens gerações, principalmente em Munique, “mas de consequências estéticas involutivas”. Hildebrand ganha destaque ao lado de Rodin e Aristide Maillol, sendo um dos escultores de grande referência

²³⁸ Ibid., p. 11.

²³⁹ Ibid., p. 16.

²⁴⁰ LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (Org.) Francisco Bittencourt: Arte Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.p. 252.

²⁴¹ ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: USP, Museu de Arte Contemporânea, 1971.p. 17.

²⁴² Ibid., p. 35.

dos alemães. Com limites, sua contribuição estaria na composição e na relação entre escultura e arquitetura.²⁴³

Assim como na Europa, no Brasil a escultura modernista consolidou-se tardiamente. Victor Brecheret é o nome mais citado como o expoente da escultura moderna brasileira, seguido de outros nomes como Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Bruno Giorgi, Maria Martins e Felícia Leirner. Precedendo a tradição da escultura religiosa e funerária, as encomendas públicas foram as grandes aliadas dos escultores da primeira metade do século XX no Brasil. A integração entre arquitetura e escultura é recorrente. Ícone da arquitetura moderna, o edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro foi projetado em 1936 e sua obra entregue em 1945. Agregou uma grande equipe de modernistas: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Cândido Portinari, Alberto Guinard, Pancetti e os escultores: Bruno Giorgi, Adriana Janacópulos, Jascques Lipchitz e Celso Antonio Silveira de Menezes.

Cabe destacar que fora o eixo Rio-São Paulo o modernismo em outros estados brasileiros chegaria tardiamente, na década de 1940. Roberto Pontual cita os exemplos de Minas Gerais, Bahia, Ceará, Paraná, Rio Grande do Sul e Recife.²⁴⁴ Na mesma década, Museus de Arte Moderna pululavam pelo Brasil, como foi o caso do MAMF (Museu de Arte Moderna de Florianópolis), atual MASC (Museu de Arte de Santa Catarina), criado em 1948. Na escultura, Pontual também salienta o caráter monumental e público com a integração escultura-arquitetura a partir da construção de Brasília. Ele expõe a importância de alguns nomes estrangeiros desta década que trouxeram a modernidade escultórica: Lelio Landucci, Ernesto de Fiori, August Zamoyski e Franz Weissmann.

Na escultura a transição do figurativo para o abstrato foi mais tardia ainda. Jacob Klintowitz ressalta a característica figurativa na produção brasileira que só na década de 1950 aderiria ao abstracionismo. A premiação de Max Bill na primeira Bienal de São Paulo (1951), com a escultura abstrata

²⁴³ibid., p. 35.

²⁴⁴ PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/ 50 anos depois*. Collectio Artes. São Paulo. 1973. p. 32. Catálogo.

Unidade Tripartida, despertou “um estímulo às novas tendências”.²⁴⁵ Mais uma vez Brecheret é citado como precursor quando no mesmo ano realiza algumas peças abstratas. Em seguida, Franz Weismann, e desde então “a arte brasileira começa a formar um grupo de artistas informais”.²⁴⁶ No mesmo caminho, Pontual atribui à primeira Bienal o marco da abstração brasileira. Cita Waldermar Cordeira e Ivan Serpa como os primeiros a assumir o rigor da arte concreta.²⁴⁷ E em 1959 aconteceria a I Exposição Neoconcreta reunindo importantes artistas como Lygia Clark e Helio Oiticica, talvez hoje, os nomes mais estudados da arte brasileira. Na escultura, os nomes de Franz Weissmann e Amílcar de Castro são referência. Ainda sobre o modernismo brasileiro, se levarmos em conta as questões formais, “a arte brasileira só se tornou moderna na década de 1950”,²⁴⁸ argumenta Annateresa Fabris segundo tese defendida por Ronaldo Brito. Talvez esteja aqui, com o neoconcretismo brasileiro, o momento da equiparação entre pintura e escultura, em que ambas linguagens estavam no processo de renovação concomitante.

3.1 Inventário da Escultura Brasileira

Apesar da escassa bibliografia, encontrei importantes livros e catálogos, muitos deles oriundos de grandes exposições panorâmicas. Para me cercar de informações sobre a produção escultural brasileira do século XX foi preciso levantar dados. Dediquei-me ao campo moderno do termo “escultura” e, estendendo um pouco para os objetos, procurei não alastrar para as fusões pós anos 1960 que dissiparam as fronteiras das linguagens artísticas. Comecei pela aquisição de exemplares em que Elke Hering era citada e de publicações que pelo título davam a entender que se tratava da “escultura brasileira”. Elke Hering aparece nos quatro primeiros títulos, por

²⁴⁵ KLINTOWITZ, Jacob Klintowitz. O Informal. In: BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo. 1982. p. 17. Catálogo.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁷ PONTUAL., 1973., p. 39.

²⁴⁸ FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994. p. 13.

ordem cronológica de publicação, são eles: *Profile of the New Brazilian Art* (1970), *Paronama de Arte Atual Brasileira – escultura e objetos* (1972), *Arte/Brasil/Hoje/50 anos depois* (1973), *Um Século de Escultura no Brasil* (1982), *Artistas da Escultura Brasileira* (1986), *Ofício da Arte: a Escultura* (1988), *Em Torno da Escultura no Brasil* (1989) e *Escultura Brasileira: Perfil de Uma Identidade* (1997). Em seguida, coletei os dados das oito primeiras edições da Bienal de São Paulo caracterizadas pela demarcação fixa das linguagens, sendo a escultura uma delas. E por fim, os Panoramas de Arte Atual Brasileira do MAM SP das edições “escultura/objeto”. No total foram utilizadas dezenove fontes registradas em catálogos, livros e a compilação informativa dos “panoramas”.

Levantei os dados somente dos materiais acima citados, que correspondem ao termo escultura e objeto, no caso dos panoramas. A intenção era de juntar o maior número de informações possíveis em torno da produção escultórica para construir um panorama e analisar os dados. O conjunto de informações que se desdobra em números, mas também por subjetividades, possibilitou construir algumas narrativas sobre este campo. De maneira sistemática, numa planilha, preenchi os seguintes dados: nome completo do artista, número de exposições participantes, materiais utilizados, década de nascimento, década de início da atuação artística, região de nascimento, região de atuação artística, nacionalidades e formação artística.²⁴⁹ Estas eram as principais perguntas acerca da produção escultórica brasileira, saber quem eram, de onde vieram, onde estudaram e com o que trabalhavam. Quando se faz um levantamento tão grande sobre período longo que comporta meados do século XIX ao final do século XX, indubitavelmente as chances de alguns nomes não estarem presente é possível. Ou por não estarem na bibliografia citada, e também pelo deslocamento da atividade específica de escultor como é o caso dos Panoramas que havia a categoria objeto. Os dados específicos de cada artista foram pesquisados inteiramente pela *internet*, portanto me limitei as informações que estavam na rede.

²⁴⁹ Nem todos os nomes tem a informação completa, portanto são colocadas nas porcentagens somente as informações declaradas. Será informada a análise em que tiver dados faltantes.

O livro *Em Torno da Escultura no Brasil*, certamente foi uma peça-chave, que apesar de fazer quase trinta anos de sua publicação, é uma das mais recentes da categoria. Fazendo um recorte de escultores nascidos no século XIX até os anos de 1980, Bardi reuniu 72 escultores, 60 homens e 12 mulheres. Seguramente este livro serviu de base para o início da pesquisa. Um número significativo de escultores foi colhido, somando o total de 266 artistas. Portanto, me restringir somente a bibliografia que Bardi publicou em 1989 não parecia ser suficiente. Proporcionalmente, a porcentagem entre homens e mulheres não diferiu muito do que Pietro Maria Bardi já havia apresentado, são 203 homens (76%) para 63 mulheres (24%).

Das oito publicações, três são de autoria de Pietro Maria Bardi, a primeira delas *Profile of the New Brazilian Art*, o autor menciona ser a primeira coletânea sobre a produção da arte no Brasil. Com exceção da arte indígena, o recorte temporal parte do modernismo até o fim da década de 1960, abrangendo também áreas como arquitetura e publicidade. Neste livro, Bardi destaca que reuniu uma geração de artistas que preparou o terreno para uma vigorosa arte contemporânea. Na escultura, selecionou o trabalho de 48 artistas, 41 homens e somente 7 mulheres. A escultura aparece em três momentos: no modernismo, em escultura, e tendências na pintura. No primeiro, cita esculturas que abrangem um longo período, entre a década de 1910 a 1960. São trabalhos de Flavio de Carvalho, Quirino da Silva, Maria Martins, Joaquim Lopes Figueira, Bruno Giorgi, Ernesto de Fiori, Celso Antonio, Victor Brecheret e August Zamoyski. Os únicos trabalhos que precedem a Semana de 22 é do polonês August Zamoyski que morou no Brasil entre 1940 e 1955, são esculturas de 1915 e 1918, portanto, realizadas fora do Brasil. As produzidas ainda na década de 1920 foram as esculturas de Victor Brecheret (1924), Celso Antônio de Menezes (1927) e Joaquim Lopes Figueira (1929).

O segundo momento é dedicado somente à escultura. Bardi seleciona 32 escultores contemporâneos, com trabalhos datados entre as décadas de 1950 e 1960. No texto de apresentação do capítulo, com raras exceções, atenta para a falta de contemporaneidade dos escultores da geração modernista. Com entusiasmo, salienta a nova geração de escultores, especialmente os jovens estrangeiros, “que a escultura tem mostrado sinais

de ramificação em várias direções em busca de formas modernas”.²⁵⁰ Estaria nesta geração de escultores a escultura moderna brasileira? O que seria essa busca por formas modernas? Dentre as imagens selecionadas para compor o setor de escultura, há duas questões que são relevantes e, talvez, esclareçam sobre o que seriam essas “ramificações das formas modernas”. A começar pela mudança formal, oitenta por cento dos trabalhos se deslocam para a abstração deixando a tradição do figurativo, que desde sempre acompanhou a escultura brasileira, predominante ao menos até a década de 1940. O segundo ponto é a inserção de um novo material que acompanha a abstração, o metal, o mais recorrente dentre os materiais, utilizado por 12 dos 32 artistas. Do mesmo modo, a terceira parte intitulada *Tendência da Pintura*, onde entram os trabalhos tridimensionais dos Neoconcretos (aqui o termo se alarga um pouco, optei por inseri-los na lista, porque eles aparecem também em outras exposições), que são contemporâneos aos da escultura, fazem o uso indispensável do metal.

Nesta seleção de Bardi, Elke Hering é a mais jovem artista. Somente cinco mulheres estão presentes, Luiza Muller – que participou também da Bienal de 1965, mas não encontrei nenhuma informação a seu respeito – e as veteranas Felícia Leirner, Sonia Ebling e Liuba Wolf, todas estas apresentam trabalhos em bronze ou concreto. Apesar da legenda de *Homus* (Figura 44) de Elke Hering estar em bronze, este trabalho seguramente é de metal fundido e escória de aço. Ele faz parte de uma coleção de ao menos onze esculturas compostas pelo mesmo material. É exatamente esta imagem que está no livro de Bardi.

²⁵⁰ BARDI, Pietro Maria. Profile of the new Brazilian Art. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Kosmos Editora. 1970. p. 73.



Figura 44: Elke Hering, *Horus*, 1965, Metal. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

O ciclo do metal retorna à escultura na metade do século XX. O historiador da arte Herbert Read no seu livro *Escultura Moderna* (1964), chamaria esse momento de uma *Nova Idade do Metal*, parafraseando Júlio Gonzáles que no início do século chamou de *A Idade do Metal*. O autor se refere ao mesmo período de produção apresentado por Bardi tangendo as décadas de 1950 e 1960. Ainda que Bardi não cita em nenhum momento o uso do metal, de maneira ampla constata que um inevitável estilo internacional havia chegado, “a filosofia do *ready-made* chegou ao Brasil”.²⁵¹ O metal permitiu a aderência de objetos prontos à unidade escultural. Contrário ao acabamento do bronze – material mais difundido da escultura – o metal segue na contramão, “desprezará este ‘acabamento’ e buscará

²⁵¹ Ibid., p. 76.

explorar as qualidades brutas do material forjado ou fundido”.²⁵² Formalmente, grande parte dos escultores deixam preponderar a aparência áspera. O abundante uso da obra em metal foi o fator predominante da escultura daqueles anos. Devido ao desenvolvimento da metalurgia, metais como o aço, ferro, alumínio, latão “têm virtudes decisivas para a escultura – podem ser cortados, soldados, moldados, fundidos, polidos”,²⁵³ diferente dos materiais tradicionais da escultura, estes tornaram-se mais baratos e abundantes. O autor cita os brasileiros Bruno Giorgi e Mary Vieira, e também o professor de Elke Hering em Munique, Robert Jacobsen.

Ampliando o campo de análise do crescente uso do metal nas esculturas brasileiras, as oito primeiras edições da Bienal de São Paulo – que compreendem os anos de 1951 a 1965 – podem servir de parâmetro para perceber a gradual mudança. Os catálogos das bienais apresentam o material utilizado, mas nem sempre acompanhadas de imagem, portanto, a análise se limita nas descrições em que o metal em algum momento é citado. A primeira edição foi a que teve o maior número de escultores, foram 27 no total, grande parte dos materiais eram comuns à escultura como: gesso, bronze, terracota, cimento, madeira e mármore. Apenas Mario Cravo Júnior apresentou o metal com o trabalho *Briga de Galos*, ganhando o prêmio jovem aquisição. Mario Cravo Júnior seria também o escultor expoente, o único que participou de todas as edições levando trabalhos em metal participou com madeira só em 1953. Na segunda edição, vinte por cento dos participantes já usavam metal, até chegar ao seu ápice em 1963, quando 11 dos 15 artistas estavam usando o material. A influência de Max Bill na arte concreta brasileira a partir de sua participação na bienal em 1951 é unânime nos escritos sobre o período. O uso do metal na escultura potencializou uma grande mudança formal em várias direções, como as já citadas anteriormente – abstração bruta –, mas no sentido oposto, também contribuiu para a inserção do concretismo tridimensional, caracterizado pelas superfícies lisas, polidas com cortes definidos. Lygia Clark relata de maneira sincera e

²⁵² READ, Herbert Edward. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 247.

²⁵³ *Ibid.*, p. 241.

descontraída, até desmistificadora, como foi sua experiência com o alumínio ao construir *O Bicho*, em 1959:

A primeira parte que dobrei foi em alumínio porque estava fazendo uns contra-relevos em madeira e cada vez que vinha de uma exposição vinha a ponta quebrada. Esse primeiro que cortei aí, dobrei em alumínio, dobrei a outra placa e intuitivamente, por um acaso, entre aspas, começou a funcionar. [...] Como eu não sabia fazer dobradiça, comecei a trabalhar com plaquinhas que o pessoal usa para fazer avião, bem fininhas. Desenhava num triângulo uma forma qualquer, um quadrado e depois unia tudo com aquela fita. Comecei a descobrir todas as esculturas através da placa de avião colocada com fita tape.

Com o convite da *Galeria Bonino* para fazer a exposição completa, o desafio continuou, alguns ajustes precisavam ser feitos.

Boghici [namorado] ficou muito orgulhoso de ter ajudado a criar a dobradiça, que era muito difícil. Nós fazíamos no braço com o martelo e era uma coisa que Deus me livre. Eu me lembro que engoli alumínio pra burro, pó de alumínio, até encontrar um cara genial, chamado Oswald de Souza, que inventou uma máquina de cortar macho e fêmea. Antes a gente cortava serrando. Depois inventou uma outra máquina, de dar a dobra no alumínio.²⁵⁴

A descrição sobre o processo inventivo de um dos trabalhos mais conhecidos da arte brasileira mostra os caminhos percorridos por erros e acertos. A descoberta de um novo material que se ajustava perfeitamente com a ideia da artista trazia durabilidade e maleabilidade, e ao mesmo tempo desafios de ordem prática. Pessoas próximas à ela contribuíram com suas experiências, seu namorado a época, Jean Boghici, quando jovem estudou engenharia e construía planadores, “usei essa habilidade para desenvolver, com aros de bicicleta, as dobradiças da série Bichos de Lygia”.²⁵⁵ Também a falta de ferramentas apropriadas para mexer com o material contou com outro profissional para ajudar.

Anterior às bienais, Mary Vieira realizou sua primeira escultura eletromecânica (1948), feita de alumínio e com dois metros de altura. Provavelmente uma das primeiras esculturas do gênero. Uma boa parte dos artistas que participaram destas bienais com trabalhos em metal, tem ligação

²⁵⁴ COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico, e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 149.

²⁵⁵ SPREJER, Pedro. *Jean Boghici: luto pela perda de obras de arte em Copacabana*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/jean-boghici-luto-pela-perda-de-obras-de-arte-em-copacabana-5831024>>. Acesso em 17 jan. 2019.

direta com o movimento concreto e neoconcreto brasileiro, são eles: Mary Vieira, Franz Weissmann, Zélia Salgado, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Waldemar Correia e Luiz Sacilotto.

Diante deste material, Pietro Maria Bardi foi o crítico que mais insistiu em publicar materiais sobre a escultura brasileira do século XX. Em 1982 organizou, junto com Jacob Klintowitz, a exposição *Um Século de Escultura no Brasil* no MASP. Percorrendo um século, foram escolhidos 146 escultores para representar as transformações do século XX, com o intuito de indicar as principais mudanças formais, que para os organizadores seria a transição do figurativo para a abstração, ou na palavra deles, do “figural para o informal”.²⁵⁶ Este último entendido pelos autores como “tendências que se recusam as linguagens tradicionais, tendendo à ação que fragmenta e desorganiza as formas, recompondo-as, procurando novas expressividades”.²⁵⁷ Klintowitz deixa claro que o critério da exposição “foi o de optar pelas formas que guardem proximidade com a tradição escultórica e com os materiais escultóricos”.²⁵⁸ Ainda que a exposição tenha pegado o recorte de um século, 60% dos trabalhos eram das décadas de 1970 e 1980, ou seja, dos trabalhos mais contemporâneos. Grande parte dos trabalhos se contrapunham formalmente com a representação clássica, mas ainda assim, o antropomorfismo se fazia muito presente alcançando 60% dos trabalhos, enquanto os abstratos com 26%. O material mais utilizado continuou sendo o bronze com 42% associado com representações humanas ou da natureza (Elke Hering está inserida nesta categoria, apresentou o trabalho *Colete Espacial* de 1979), seguido da madeira com 13% e o aço com 9% utilizado nas esculturas abstratas/geométricas.

A proporção escolhida por Bardi entre homens e mulheres se repete quase identicamente nas três publicações, todas giram em torno de 16% de escultoras para 84% de escultores. A diferença entre os gêneros é enorme, apesar da média que fiz com todos os materiais recolhidos oscilar um pouco mais e aumentar o número de mulheres para 24%.

²⁵⁶ BARDI., 1982., p. 15.

²⁵⁷ Ibid., p. 15.

²⁵⁸ Ibid., p. 18.

Outro trabalho de caráter panorâmico, mas não histórico, é a exposição Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, promovida pela *Galeria Collectio* de São Paulo e organizada por Roberto Pontual. A exposição abrangeu 175 artistas com trabalhos entre 1971 e 1972, abarcando todas as regiões, gerações, tendências e técnicas.²⁵⁹ O debate sobre a descentralização do eixo Rio-São Paulo era muito presente nos textos de Roberto Pontual, o surgimento de salões anuais em diversas cidades na leitura de Pontual, rompeu com o eixo criando condições para um circuito maior.

A *Collectio* adquiriu todos os trabalhos expostos, alguns nomes não estiveram presentes, ou por ter sido impraticável a aquisição, ou no caso da escultura, pela dificuldade do transporte. Os ausentes foram: Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Cacciporé Torres, Maurício Salgueiro, Mário Silésio, Roberto de Lamônica, Lívio Abramo, Sérvulo Esmeraldo, Cildo Meirelles, Waltércio Caldas e Hélio Oiticica. Dos nomes catalogados por Pontual, apenas 22% já trabalharam em algum momento com a escultura ou formas tridimensionais.

Nas legendas havia o título das obras, ano e material utilizado, mas a única categoria demarcada foi a do *Múltiplo*. Não por acaso – um nome novo para as artes brasileiras –, naquele mesmo ano a *Petite Galerie* do Rio de Janeiro faria a primeira exposição de múltiplos no Brasil. Onze artistas expuseram *Múltiplos*, alguns nomes da *Petite Galerie* levaram seu múltiplo para a *Collectio*: Ascânio MMM, Ione Saldanha, Roberto Moriconi e Rubens Gerchman. Yutaka Toyota e Elke Hering não apresentaram seu múltiplo, participaram com trabalhos de parede não-bidimensionais (Figura 45).

²⁵⁹ PONTUAL., 1973., p. 11.



Figura 45: Elke Hering, Vale Encantado, 1971, acrílica s/ tela e gesso. Fonte: Catálogo Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois.

O trabalho apresentado por Elke Hering faz parte da série *Vale Fantástico* (Figura 30). Devido a exposição, este trabalho estaria no acervo da *Collectio*, mas no final de 1973 seu dono, José Paulo Domingues, morreu subitamente e deixou para trás uma gigantesca dívida. Para não me alongar, o caso foi parar no Banco Central que “herdou” mais de 4.000 peças do acervo e no final grande parte dele foi doado a instituições culturais em todo país.²⁶⁰ Santa Catarina recebeu algumas obras de doação através da Secretaria de Comunicação e Cultura de Santa Catarina, mas não há mais informações específicas. Talvez esta obra esteja em alguma repartição pública estadual, por certo não no MASC e na Assembleia Legislativa do Estado, é mais uma obra que entra para o capítulo das obras perdidas.

²⁶⁰ VALLEGO, Rachel. Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil Percursos de uma Coleção de Arte. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015_RachelVallegoRodrigues.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2019.

O primeiro Panorama de Arte Atual Brasileira – Escultura/Objeto – aconteceu em 1972 no MAM de São Paulo. As distinções por linguagem aconteceram até 1993 e, para seguir com nosso levantamento de escultores, optei por abordar até o ano de 1981, o último ano com a denominação “escultura”. Cada artista apresentou três trabalhos, Elke Hering participou somente da primeira edição com os trabalhos *Lesma*, *Vaso* e *Caneta* (Figura 40), foram os únicos trabalhos em tecido vinílico. Outros materiais diferentes também apareceram, como o poliéster, *fiberglass* e acrílico. Aqui o metal já superava com destaque, mais de 40% dos trabalhos advinham dele. Trabalhos figurativos eram exceções, grande parte formalmente eram constituídos por geometrias ou com características antropomórficas. Os artistas que participaram em todas as primeiras edições foram: Caciporé Torres, Corbiniano Lins, Domenico Calabrone, Karóly Pichler, Liuba Wolf, Lucia Fleury, Maria Guilhermina, Mario Agostinelli, Mario Cravo Neto, Nicolas Vlavianos e Vasco Prado. Exceto o mais jovem de todos, Mario Cravo Neto, com seus 25 anos, os demais eram todos veteranos com mais de 40 anos de idade. É perceptível que a geração mais jovem já trabalhava com novos materiais e formatos, na categoria objeto 70% dos artistas eram nascidos entre as décadas de 1930 e 1940, em escultura metade eram nascidos entre estas duas décadas e a outra metade dos anos de 1900 a 1920.

O conceito de panorama foi muito recorrente nos anos de 1970, havia um grande esforço para descentralizar a produção brasileira fora do eixo Rio-São Paulo. A prova disso é que todas as publicações aqui utilizadas que perpassam essa década foram panorâmicas, desde Bardi, dos Panoramas de Arte Atual Brasileira (o próprio nome já indica) às ações de Roberto Pontual, com a *Collectio* e as exposições do Arte Agora. Presentes também nos textos, mais uma vez Pontual destaca a atuação de algumas capitais fora do eixo que “intensificaram propostas de vanguarda”, incluindo Blumenau, pela atividade da Galeria Açú-Açú de Elke Hering e Lindolf Bell.²⁶¹ Francisco Bittencourt também reforça em 1976 a atuação de Vasco Prado no Rio Grande do Sul e Mario Cravo Júnior na Bahia, que “profissionalizaram

²⁶¹ PONTUAL., 1973., p. 46.

seu trabalho e assumiram o pesado encargo de influenciar com sua linguagem fora dos limites do eixo Rio-São Paulo”.²⁶²

Junto com as mostras panorâmicas a escultura também ganhou destaque durante a década de 1970. Os críticos Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual e Francisco Bittencourt dão alguns exemplos: a abertura da *Galeria Skultura*, a primeira a dedicar-se somente a essa linguagem, os concursos de múltiplos, como o realizado pela *Petite Galerie* do Rio, e as individuais de Sergio Camargo, Franz Weissmann, José Resende, Roberto Moriconi, Joaquim Tenreiro e a retrospectiva de Ernesto de Fiori. Pontual e Bittencourt escrevem sobre o *boom* da escultura quase concomitantemente nos textos *A escultura (e o objeto) no Brasil*²⁶³ e *O Grande Crescimento da Escultura Brasileira*.²⁶⁴ Ambos atribuem o crescimento ao alargar o termo escultura aos vizinhos: objetos e múltiplos. Bittencourt acrescenta, “o objeto, o múltiplo, a arte conceitual revolucionaram de forma definitiva as regras da escultura”. Com a diluição das categorias “tudo era objeto, caixa, relevo, saindo da parede para a terceira dimensão”.²⁶⁵

A relação de Elke Hering com os múltiplos se deu durante sua segunda estadia em Munique, a artista afirmava que ao retornar ao Brasil iria incorporar a cor. Preocupada em aproximar seus trabalhos com a brasilidade, investiu em novos materiais para suas esculturas. A preferência pela mudança de material está ligada ao que Tadeu Chiarelli define como a caracterização da arte internacional dos pós-guerra que resultou no:

[...] progressivo afastamento da subjetividade e da expressão do eu do artista, rumo a uma persistente apropriação de uma lógica produtiva artificial e pós-industriais, e a seus signos mais evidentes. O uso de elementos modulares, o caráter serial e a impessoalidade de peças e imagens transformadas em ícones são a marca registrada dessas produções.²⁶⁶

Na arte do período destacam-se os múltiplos de caráter serial advindo do processo produtivo industrial, são peças reproduzíveis a partir de uma matriz bidimensional ou tridimensional. Com as novas tecnologias de

²⁶² LOPES., PREDEBON., op. cit., p. 253.

²⁶³ PUCU, Izabela; MEDREIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual, obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. p. 301.

²⁶⁴ LOPES., PREDEBON., op. cit., p. 252.

²⁶⁵ LOPES., PREDEBON., op. cit., p. 255.

²⁶⁶ CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Editorial Lemos, 2002. p. 121

reprodução que o século XX inovou e aprimorou, muitos artistas se apropriaram desse método para criarem e reproduzirem seus trabalhos com os mais variados materiais. Em seu texto célebre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin discute a ruptura empreendida pela arte no século XIX rumo ao século XX. Para ele é somente neste momento que a obra de arte se destaca de seu valor de culto que, até então, praticamente obrigava manter em segredo as obras de arte, para dirigir-se a locais “públicos” como salões e galerias. A importância da obra não será mais o seu valor ritual, mas sobretudo, estará no seu valor de exposição.²⁶⁷ Em Benjamin, a existência artística passou a ser política com a abertura para a grande massa. Podemos dizer que na virada do século XIX para o XX a arte passa por grandes mudanças, e que não se limitam somente por inovações técnicas e criações de novos conceitos, mas também passa por alterações em seu local de exposição. “Na medida em que ela [a fotografia] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela utiliza o objeto reproduzido”.²⁶⁸ O autor se refere a fotografia, mas podemos seguramente adicionar os outros elementos que a arte foi incorporando décadas depois. Não sendo mais pertinente discutir sobre a autenticidade do objeto único e encarar a reprodução em pé de igualdade com qualquer peça única já era fato consumado nos principais centros urbanos depois da metade do século XX. Frederico Morais no seu livro de verbetes sobre o panorama das artes plásticas do século XIX e XX, define o que seria o múltiplo.

O aparecimento do Múltiplo é consequência da maior aproximação da arte de tendência construtiva com a máquina. O uso de cores puras e formas geométricas simples, aliado à racionalização do processo criador, facilitou a reprodutibilidade técnica das obras e sua multiplicação. Por outro lado, a sociedade de consumo como que pedia produtos artísticos a preços módicos.²⁶⁹

Não só para os artistas era interessante essa nova maneira de produzir como também para o mercado da arte, pois abria-se uma nova

²⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 171.

²⁶⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 169.

²⁶⁹ MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 54.

possibilidade de vender arte a preços mais acessíveis. No Brasil, por iniciativa da *Petite Galerie*, em 1972, no Rio de Janeiro, foi promovida uma exposição de múltiplos em objetos aliando arte, indústria e tecnologia. Com o objetivo de atingir o maior número de pessoas com acesso às peças, a galeria se comprometeu em realizar as reproduções: “os artistas preparavam os protótipos, que são editados e vendidos pela própria galeria numa tiragem limitada de 100 exemplares, numerados e assinados”.²⁷⁰ Sobre a nova maneira de conceber os trabalhos que não passam mais pelas mãos dos artistas, justificam “[...] as peças são feitas em série por operários comuns. Porque o que vale é a concepção e a organização da ideia”.²⁷¹ Mesmo com a desconfiança inicial do público, para a galeria era uma maneira de expandir as vendas e ampliar o público comprador. Para garantir a autenticidade do objeto, a matéria destaca que a assinatura do artista estaria junto à peça e “se o vizinho do lado também compra, isso já não tem a menor importância”.²⁷²

Para a ocasião, Elke Hering assinou contrato²⁷³ da edição de múltiplos com o dono da *Petite Galerie*, o italiano Francisco Cassanova. O contrato apresenta alguns itens de atribuições: o direito da galeria em reproduzir o mesmo protótipo numa tiragem de 100 exemplares; cada um dos exemplares será assinado pelo autor ou seu nome gravado; o *marchand* compromete-se em pagar o valor de mil cruzeiros pela aquisição do protótipo; o material e mão-de-obra correspondente à confecção de cada múltiplo da tiragem indicada ficam por conta de Francisco Terranova; a artista se compromete em dar exclusividade de reprodução para a galeria; a artista receberá cinco exemplares do mesmo; 10% de cada múltiplo vendido seria repassado a artista. Como a galeria pagou pelos direitos de reprodução, todas as cópias ficariam à cargo da galeria. Não se sabe sobre quantos múltiplos foram feitos e onde estão.

Em matéria que o Jornal do Brasil publicou sobre os múltiplos na cena artística brasileira, aparecem três imagens de *A Nuvem* (Figura 46),

²⁷⁰ CAMPOS, Gilse. Múltiplos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar.1972. p. 5.

²⁷¹ *Ibid.*, p.5.

²⁷² *Ibid.*, p.5.

²⁷³ Contrato de múltiplos com Francisco Casanova. 1972. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

múltiplos de Elke Hering. Sobre os múltiplos, a artista comenta a respeito da contribuição da industrialização nos processos artísticos: “pessoalmente, há anos estava pensando no processo da industrialização. Somente agora isto está se tornando possível no Brasil. É um grande passo”.²⁷⁴ Argumenta quando se refere sobre a perda da peça única “digo não: uma obra é visualizada uma só vez – sua execução é que é múltipla. Mais pessoas poderão possuí-la e o valor, por serem múltiplos em tiragens limitadas, é conservado e valoriza com o passar do tempo”.²⁷⁵ Como a artista cita, ao mesmo tempo em que a unicidade não desautoriza o valor dos múltiplos, outros valores acabam sendo incorporados como a limitação das tiragens e a assinatura que ainda permanece como valor único.

Muito próximas formalmente das *Lesmas* em metal, as nuvens que compõem a fase do *Vale Fantástico* lembram desenhos infantis de formato simples e bidimensional. Em contraponto com as curvas, a geometria aparece com listras verticais intercaladas em sequência de cor clara e escura, entre a nuvem e o estreito pedestal encontram-se linhas rígidas e finas. A concepção de *A Nuvem* (Figura 46) se assemelha às características que Frederico Moraes define para o múltiplo quando usa “cores puras e formas geométricas simples, aliado à racionalização do processo criador”.²⁷⁶

²⁷⁴ CAMPOS, op. cit., p. 5.

²⁷⁵ Ibid., p.5.

²⁷⁶ MORAIS, op. cit., p. 54.

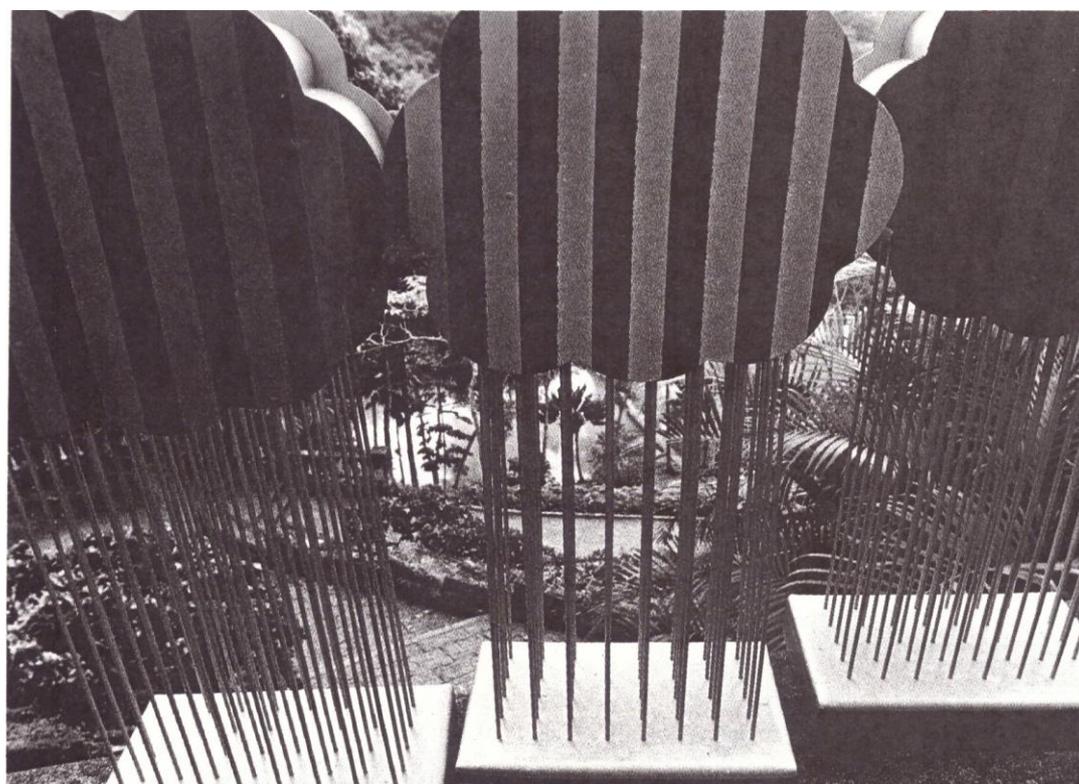
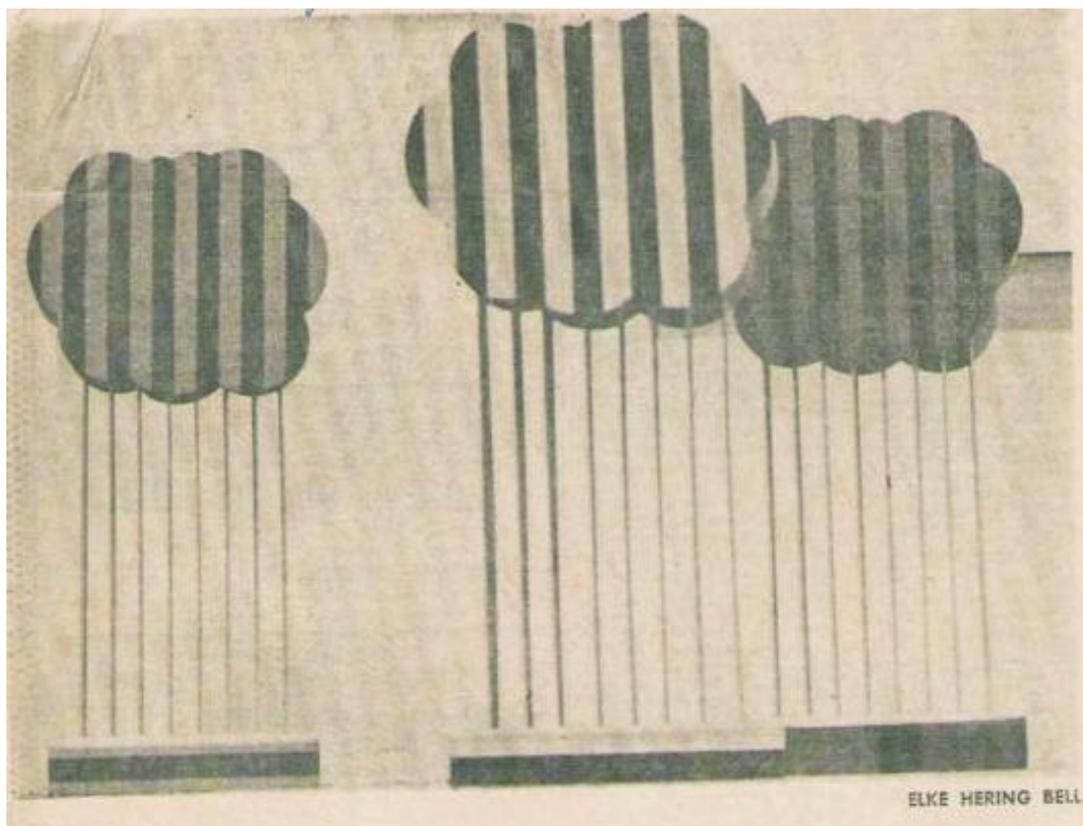


Figura 46: Elke Hering, A Nuvem, Múltiplo. 20x10x60cm. Metal. Fonte: Arquivo Jornal do Brasil [acima]. Fonte: Catálogo petite Galerie [abaixo].

As fotografias de trabalhos tridimensionais são suscetíveis à exclusão de detalhes. Registradas em dois ângulos, um superior e o outro inferior, dão uma dimensão de como o primeiro [superior] subtraiu detalhes que aparecem no segundo [inferior]. Enquanto um aparenta ser bidimensional, o outro mostra a profundidade pela repetição das linhas abaixo da nuvem, que por sua vez ganha o mesmo volume.

Continuei com o processo de levantamento de dados com coletâneas que tratam de um panorama histórico da escultura brasileira do século XX. São elas: *Artistas da Escultura Brasileira* (1986), *Ofício da Arte: a Escultura* (1988), e *Escultura Brasileira: Perfil de Uma Identidade* (1997). No primeiro título, o texto de abertura não tem autoria, o livro foi patrocinado pela Volkswagen do Brasil. Separa a escultura brasileira por temáticas citando escultores em cada uma delas, contando com a diversidade cultural brasileira: os de herança grega com a pré-colombiana, os construtivistas, o mundo mágico, a condição humana, misticismo popular, o relacionamento do homem com a realidade. Também divide os escultores por estados: Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo, somente o Nordeste que abarca uma grande quantidade de estados diferentes. Para finalizar, destaca a evidente explosão da geometria e das novas ideias a partir da década de 1950 e, ao mesmo tempo, a importância de mixar entre artistas populares e eruditos.

O material com mais de duzentas imagens de alta qualidade contribuiu para algumas análises. A começar que mais de 90% dos trabalhos foram criados entre as décadas de 1970 e 1980, com grande ênfase nos trabalhos mais recentes. Há um número ínfimo anterior à década de 1960, sem contar nas obras não datadas que superam 30%. Portanto, o destaque é para a produção contemporânea dos escultores. Com a representação da escultura de artistas autodidatas, dito “populares” advindos principalmente da região nordestina, houve uma mudança nas características formais, em que a referência antropomórfica prevalece na cerâmica e na madeira. O interessante deste material foi perceber a contínua influência antropomórfica nas esculturas, são mais de 70% dos trabalhos atravessados por usos de materiais diversos. Esta análise difere dos outros materiais, quando a ênfase está na produção do eixo Rio-São Paulo.

Em *O Ofício da Arte: A Escultura*, editado pelo SESC São Paulo, Jacob Klintowitz elege 60 artistas, dos quais 31 estiveram também no catálogo *Artistas da Escultura Brasileira*, inclusive, com as mesmas imagens. O mesmo recorte geográfico também foi feito limitando-se, em grande número, as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Da região nordeste os baianos Mario Cravo Júnior e Emanuel Araújo, e os pernambucanos Francisco Brennand e Miguel dos Santos. Como nesta seleção o número de artistas autodidatas se resumiu somente a Miguel dos Santos, os resultados foram outros. Segue a mesma geração dos anos de 1970 e 1980, são artistas atuantes das capitais com formação na área. O número de trabalhos não-antropomórficos que seguem uma linha abstrata cresceu a ponto de equiparar. Os materiais também mudaram, com grande destaque para o retorno ao bronze, um dos materiais mais caros, usado em 32 das 72 peças.

O último livro, *Escultura Brasileira – perfil de uma identidade*, é resultado de duas exposições, uma internacional em Washington D.C, nos Estados Unidos, e outra na Sede do Banco Safra em São Paulo, em 1997. Seria este o livro mais recente sobre a escultura brasileira. Neste caso, o livro é resultado da exposição, o curador Emanuel Araújo se limitou a selecionar 21 nomes que percorrem desde o modernismo à contemporaneidade. Seria então a primeira vez que um panorama da escultura brasileira seria mostrado fora do Brasil.²⁷⁷ A exposição foi dividida em quatro segmentos: Modernismo com Victor Brecheret, Ernesto de Fiori, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti e Maria Martins, esta última é que, para o autor, foi a responsável por uma ruptura na busca da expressão de mitologias nativas; Movimento Concreto e a influência de Max Bill com Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Sérgio Camargo; Escultura dos anos 60 com ecos das bienais: Luiba Wolf, Nicolas Vlavianos e Caciporé Torres; Expressões polares Frans Krajcberg, Francisco Brennand, Mestre Didi e Rubem Valentim. Ao final, Araújo atribui a três artistas o conceito da construção e da geometria: José Resende, Tunga e Waltércio Caldas.

²⁷⁷ ARAUJO, Emanuel; ANDRADE, Mário de. *Brazilian sculpture: an identity in profile*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997. p. 19.

Diante destes breves levantamentos de cada material pesquisado, aos poucos vou me familiarizando com o cenário escultural brasileiro. Realmente grande parte dos nomes escolhidos neste último panorama estiveram nas principais exposições e publicações de escultura, com exceção de Helio Oiticica mencionado em duas; e Mestre Didi, Waltércio Caldas e Tunga foram mencionados somente nesta publicação.

A seguir, analiso os dados levantados, que no primeiro momento pode soar matemático demais, mas são imbricamentos importantes da nossa história escultural. O período consultado foram o das bienais de São Paulo de 1951 a 1965, e as publicações e exposições sobre escultura que iniciaram em 1970 até 1997. Os únicos materiais que deixaram dúvidas sobre se a atividade do artista era de escultura ou não foram os *Panoramas* que continham também a categoria objeto e o livro da *Galeria Collectio*, onde os artistas aparecem por ordem alfabética e não separados por linguagem. Para tanto, recorri à internet e pesquisei os nomes em que havia dúvida. A primeira tarefa foi a de listar todos os nomes que apareciam nas fontes para, em seguida, assinalar em qual livro/catálogo/exposição foram citados, para então observar o vínculo de cada nome com a escultura. No total 266 artistas foram catalogados, compreendendo o período das bienais até os livros panorâmicos, ou seja, de 1951 a 1997. Das 63 mulheres, as mais mencionadas por ordem de ocorrência foram: Sonia Ebling (12), Liuba Wolf (12), Felícia Leirner (10), Pola Rezende (8), Lygia Clark (8), Moussia Pinto Alves (7), Maria Guilhermina (6) e Maria Martins (6). Entre os 203 homens, os mais citados foram: Caciporé Torres (15), Franz Weissmann (14) e Mario Cravo Júnior (14) foram os mais ativos, seguidos por Bruno Giorgi (11), Amilcar de Castro (11), Sergio de Camargo (11), Francisco Stockinger (9), Domenico Serio Calabrone (9), Nicolas Vlavianos (9), Victor Brecheret (8), Carlos Gustavo Tenius (8), Julio Guerra (8), Lasar Segall (7), Masumi Tsuchimoto (6), Hisao Ohara (6), Francisco Brennand (6), Alfredo Ceschiatti (6) e Mario Francisco Ormezzano (6). Para começar, estes são os nomes mais ativos nos registros da escultura brasileira.

Há um grande equilíbrio nas décadas de nascimento, a contar a partir do século XIX (que não se limita as décadas) até a década de 1960. Os anos de 1920, 1930 e 1940 proliferaram de maneira equivalente sendo

responsáveis por cerca de 20% cada um, já as décadas seguintes caem para 4% e 1%. Mais do que o período de nascimento, busquei saber o ano em que estes artistas começaram a atuar e em quais cidades/estados. Ampliando um pouco os anos, o período contado foi a partir do século XIX até a década de 1980 (Figura 47).

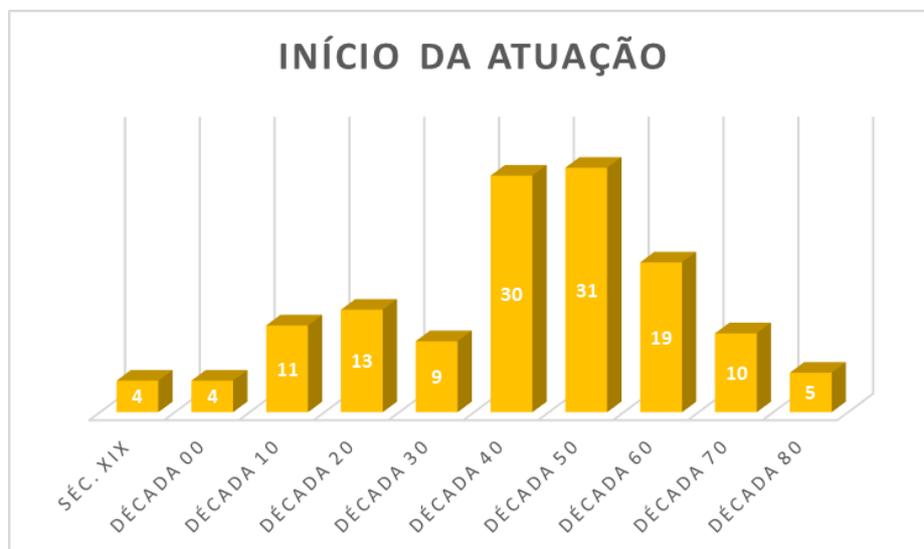


Figura 47: Valores em número total de artistas.

As duas décadas de maior atuação foram as de 1940 e 1950, justamente no período de franco crescimento da integração entre arte e arquitetura na modernização das cidades. Nestes anos chegaram ao Brasil artistas estrangeiros com trajetória já iniciada na Europa, como é o caso de Moussia Pinto (1931), Domenico Calabroni (1954), Bassano Vaccarini (1946), August Zamoyski (1940), Carybé (1949), Gaetano Miani (1947), Waldemar Cordeiro (1946), Henning Gustav Ritter (1936) e Mario Agostinelli (1945).

No cálculo geral, as décadas de início da atuação das mulheres (Figura 48) acompanham a do gráfico anterior, com todos juntos (Figura 47). No caso das mulheres, não há registro de início da atuação no século XIX e nem nas duas primeiras décadas do século seguinte.

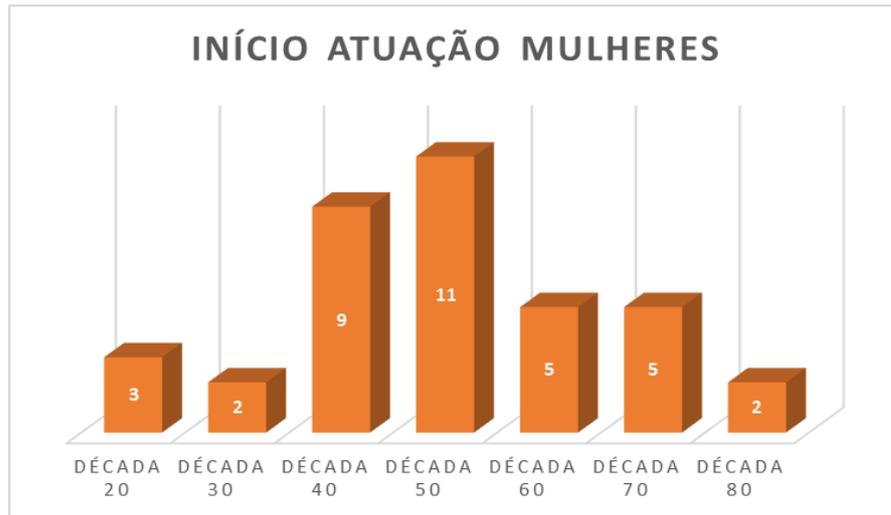


Figura 48: Valores em números total de artistas mulheres.

Isso não quer dizer que não houve mulheres atuantes no período. As únicas mulheres nascidas no século XIX são Maria Martins (1894) e Adriana Janacópulos (1897). Mesmo que os documentos não mostrem, sabemos que outras escultoras existiram. Só para dar um exemplo, Ana Paula Simioni destaca a atuação de duas escultoras, Julieta de França (1870-1951) e Nicolina Vaz de Assis (1874-1941). No apêndice 1 do seu livro, há listas das participantes mulheres nas Exposições Gerais promovidas anualmente pela Escola Nacional de Belas Artes. O número de pintoras é muito maior do que a de escultoras, a contar pela primeira exposição realizada em 1840, a primeira vez que uma escultora participa foi em 1898 com Julieta França, dali, até 1913, permanece o monopólio entre Julieta França e Nicolina Vaz de Assis. A lista segue até 1921 e outros nomes aparecem: Hermelinda C. Repetto, Margarida Lopes de Almeida (1897), Maria Meyer e Amélia Sabino de Oliveira.²⁷⁸ Em vista disso, a omissão desses nomes, principalmente os de Julieta França e Nicolina Vaz de Assis, alunas da Escola Nacional de Belas Artes e participantes de várias edições das *Exposições Gerais*, atesta a urgência de pesquisas que incluam as mulheres na historiografia artística. Ainda mais quando 26 nomes de escultores homens, alguns egressos também da ENBA, nascidos no século XIX, - são citados nas publicações de cunho histórico.

²⁷⁸ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, SP: Edusp, 2008.

As principais cidades dos escultores atuantes são as capitais, mas optei em agrupá-los por estado. Certamente nas cidades em que há instituições de ensino para formação e mercado artístico será também o local predominante de atuação. Por consequência, os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo concentram mais de 70% dos artistas (Figura 49). Destaque também para Bahia e Rio Grande do Sul, que representam os estados fora do Eixo Rio-São Paulo.

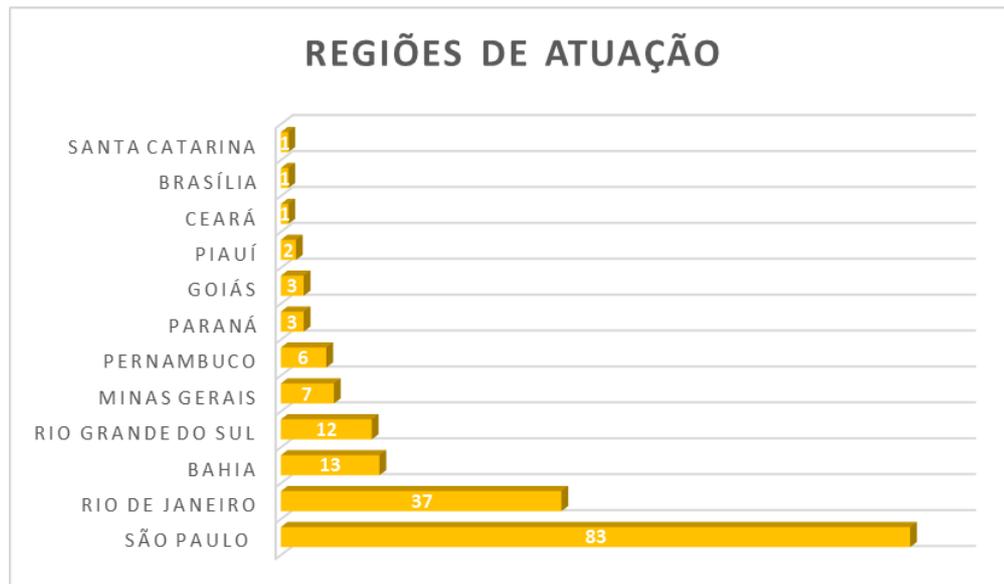


Figura 49: Valores em número total de artistas.

No caso das mulheres, as regiões mudam significativamente, com exceção de São Paulo que abrange mais de 50%, seguida igualmente por Rio de Janeiro (18%) e Rio Grande do Sul (18%). Na capital gaúcha há uma produção considerável de mulheres que estudaram, na maioria, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ex-aluna da instituição, a gaúcha Sonia Ebling é um dos nomes mais lembrados, citada em 11 das 17 publicações, e supera seus conterrâneos Vasco Prado, Francisco Stockinger e Carlos Gustavo Tenius. As escultoras atuantes do território gaúcho são: Ana Norogrande, Ilsa Monteiro, Joyce Schleiniger, Nelide Bertolucci, Rose Lutzenberger, Hilda Goltz e Berenici Gorini, e as nascidas com atuação fora do estado são Ione Saldanha e Solange Escosteguy. Berenici Gorini nasceu em Santa Catarina, mas com formação e atuação em Porto Alegre. Com nascimento e atuação, somente Elke Hering é referência de escultura em Santa Catarina. Mais tarde o espanhol Antônio

Mir, radicado em Joinville desde 1958, iniciaria sua trajetória em 1971 em terras catarinenses. Os Estados de atuação dos homens ampliam, em alguns não aparecem nenhuma mulher como a Bahia, Paraná, Ceará, Piauí e Brasília.

Outro dado interessante é o número de artistas estrangeiros que atuaram no Brasil. Entre as mulheres o número é baixo, de 47 apenas 10 são estrangeiras, mas entre os homens o número é significativo, de 171 escultores, 68 são estrangeiros, numa proporção de 60% brasileiros para 40% de estrangeiros. A Itália é o país de origem de 40% dos escultores, totalizando 32 pessoas, seguido da Argentina com 9, Espanha e Japão com 5 e Portugal com 4. As décadas de maior fluxo de estrangeiros para o Brasil foi as de 1920 com onze, e a de 1950 com dezesseis. A tabela abaixo (Figura 50) indica o número total de estrangeiros, homens e mulheres.



Figura 50: Valores em número total de artistas.

Os nomes dos materiais apresentados nas legendas das obras chegaram a 36 tipos, em mais de 1.200 trabalhos. O metal é o material que abarca maiores derivados como o ferro, aço, alumínio, cobre, latão, arame e zinco, e em seguida as rochas, que variam entre mármore, granito, pedra sabão e pedras em geral. Os itens do gráfico (Figura 51) mostram os materiais mais presentes. Estão fora desta lista os materiais que representam de 1% a 0% como: plástico, mista, vidro, poliéster, tecido, resina, *fiberglass*,

fibra natural, vinil, polimatéria, masonite, osso, ímã, espelho, areia, resina, fibra natural, campo magnético e eletromecânica.

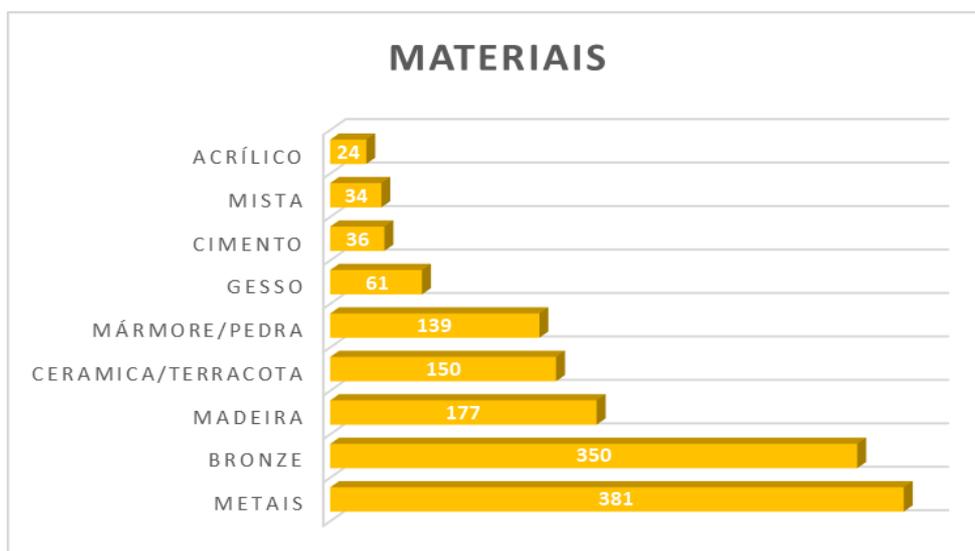


Figura 51: Valores em número total de artistas.

Embora o bronze seja também um metal, optei por classificá-lo separadamente dos outros metais por sua relação histórica com a escultura, enquanto os outros metais são derivados das tecnologias do século XX. O gráfico mostra que apesar de ser um dos materiais mais caros, mas também o mais resistente as intempéries, ele é o mais representativo. Ao separar os números entre homens e mulheres, os mesmos materiais do gráfico aparecem entre os primeiros, porém, entre as mulheres o bronze aparece com maior frequência, atingindo 41% das obras apresentadas em detrimento dos homens com 21%. Já entre os homens, o metal é o mais expressivo, apresenta em torno de 28%. Separando todos os materiais, os mais apresentados pelas mulheres são: bronze (105), alumínio (36), gesso (14) e madeira e acrílico (13). Pelos homens são: bronze (245), madeira (164), ferro (123), cerâmica (104) e os classificados como metal de maneira genérica (87). Um fator interessante é a presença da cerâmica/terracota entre os homens, entre as mulheres ela é quase inexistente. A cerâmica tem uma particularidade de grupos e regiões, dos doze nomes, três são de Pernambuco, região de intensa atividade ceramista: Miguel dos Santos, Mané Galdino e Francisco Brennand, outros três são os nipo-brasileiros

Sakai do Embú, Megumi Yuasa e Akinori Nakatani, e por fim não há informações sobre os outros seis.

Muitos nomes só estão aqui registrados por terem participado das primeiras edições das bienais, não foram retomados em nenhum momento posterior, como é o caso das últimas bibliografias, aquelas com caráter retrospectivo. Alguns nomes, nem mesmo na internet encontrei alguma informação, como os de: Irene Bamar (1909 - ?), Rosa Frisoni (1921- ?), Margaret Spence (1914 - ?) e Yvone Thomescu (?). Iris Thompson de Carvalho participou da primeira bienal, mas tudo indica que parou com a atividade nas artes visuais para dedicar-se a música. Hilda Goltz (1908-2009), Adriana Janacopulos (1897-1978) e Tereza D'Amico Fourpone (1914-1965), - esta última participou de três bienais – tiveram formação em artes, mas as informações de suas atuações artísticas aparecem até a década de 1960. Com os homens também houve nomes que não retornaram e praticamente sem informação como Tadayoshi Ito, Takeo Shimitzu, Afonso Duarte Angelico, Giandomenico Mariutti e Roberto Consolaro.

Para finalizar a leitura dos dados, busquei informações que concernem à formação destes artistas. Primeiro separei por estudos de primeira formação, dividindo-os por: aulas particulares com artistas, instituições e autodidatas. De 180 artistas, 9% são autodidatas, 21% estudaram em ateliês particulares de artistas e 65% buscaram estudar em instituições específicas para as artes e somente entre os homens, 7% tem formação em outras aéreas, principalmente em arquitetura. O número de autodidatas é maior entre os homens com 11% em vista de 2% das mulheres.

Por haver uma grande quantidade de artistas que buscavam continuar seus estudos, ao menos 50%, dessa maneira prossegui separando entre os que fizeram sua segunda formação no Brasil ou no exterior. 60% deles buscaram seguir para o exterior, mais precisamente entre Europa e Estados Unidos. Os países mais procurados, contando todas as instituições e artistas citados – mesmo que o artista tenha citado mais de duas informações – foram a França, a Itália, os Estados Unidos e a Alemanha. A Itália foi o lugar mais procurado entre os homens, com 26%, e entre as mulheres foram os Estados Unidos com 37%. No entanto, ao separar e quantificar em termos gerais onde estes artistas buscaram estudos, dividi em três seções: os que

estudaram somente no Brasil (50%), somente no exterior (24%) ou em ambos (26%). Muitos dos artistas que buscaram sua segunda formação no exterior, cerca de 30%, foram através de bolsas institucionais entre Brasil e o país de destino.

Todas as instituições frequentadas pelas mulheres eram espaços para o ensino das artes, no total foram apresentados 36. Entre os homens foram 80 instituições, 9 delas atendem outras áreas das quais os artistas têm formação como a filosofia, o direito e a arquitetura. Em especial, seis instituições brasileiras²⁷⁹ foram as grandes responsáveis por atrair, ao menos, 72 artistas: Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (24), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (11), Escola de Belas Artes de São Paulo (10), Instituto de Artes Universidade Federal do Rio Grande do Sul (9), Fundação Armando Álvares Penteado em São Paulo (9) e o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (9). As instituições mais jovens como MAM do Rio, que oferecia cursos livres desde 1958 e a FAAP, que começou a ofertar cursos ligados as artes na década de 1960, receberam uma parcela significativa de artistas que apostaram na nova geração de professores.

No quadro internacional não houve uma grande concentração por determinada instituição, as mais frequentadas foi a *Akademie der Bildenden Kunst Berlin* (4), *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts Paris* (4), Escola de Belas Artes de Verona (3) e *Académie de la Grande Chaumière*, em Paris (3). Mesmo que a Itália tenha sido o país de grande referência para escultores homens que atuaram no Brasil (26%), não houve concentração do ensino na mesma instituição, são muitas espalhadas pelo país, são mais de 10 cidades citadas. Já na França, local mais procurado pelas mulheres (35%), as instituições todas se concentram em Paris, são mais de 6 delas. Ainda no tocante ao ensino, a partir da própria atividade artística, muitos deles se tornaram professores.

O exemplo de maior extensão desta prática, passando por várias gerações começa com Rodolfo Bernardelli (1852), professor Amadeu Zani (1869), que foi professor de Humberto Cozzo (1900), que foi professor de

²⁷⁹ Muitas delas tiveram seus nomes alterados ao longo do tempo, independente do nome, o que importava para a classificação era o pertencimento a mesma instituição.

Mario Cravo Júnior (1923), que foi professor de Elke Hering (1940). Neste histórico, o ensino da escultura está muito vinculado a figura masculina, ao menos 45 artistas foram professores, só 6 são mulheres, sendo que suas atuações começaram no final da década de 1940. Provavelmente Hilda Goltz foi a primeira, em 1949 lecionou cerâmica na Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro. Zélia Salgado começou na década de 1950 com atelier próprio e mais tarde no MAM do Rio de Janeiro, e Mary Vieira, em 1966, tornou-se professora na Universidade da Basiléia.

Ainda em *working in progress* da pesquisa sobre escultura, continuei procurando por publicações quando me deparei com o livro *Escultores Brasileiros* lançado em 2014, justo um título que estava procurando. Encomendei e neste momento já tinha levantado todos os dados possíveis de escultores pelo material que eu já possuía. Quando este livro chegou fiquei um pouco apreensiva, pois não sabia o que encontraria, mais nomes, mais números, mais anotações, mais pesquisa etc. Ao abri-lo, notei que se tratava de um livro ilustrativo com 30 nomes. O livro tem curadoria e texto assinado por Sonia Skroski, seu breve texto de apresentação explica rapidamente a divisão do livro: primeira fase “escultores “nascidos no Brasil e já consagrados por suas obras tridimensionais”. Segunda fase, “artistas estrangeiros que vieram para o Brasil e aqui criaram parte de suas esculturas”, e a terceira fase, “artistas novos”.²⁸⁰ Fui direto ao índice verificar os nomes, dos 30 nomes, apenas 6 faziam parte da lista de escultores levantada por mim: Caciporé Torres, Cleber Machado, Sonia Ebling, Margarita Farré, Yutaka Toyota e Gustavo Nakle. Os outros 24, não conhecia, e como meu foco é a escultura do século XX, fiquei interessada nas duas primeiras fases onde se tratava de escultores “consagrados” e “estrangeiros”.

O próximo passo foi levantar informações sobre os outros 9, foi interessante notar que a maioria deles possuíam *website*, o que não foi comum encontrar entre os 266 escultores catalogados, só 13% têm página na *internet*. No texto da primeira fase a autora explica que se trata de escultores que se “consagraram” – ou seja, obtiveram sucesso, fama – no

²⁸⁰ SKROSKI, Sônia. *Escultores brasileiros*. São Paulo: Decorbook, 2014. p. 15.

século XX e início do XXI. Quatro pontos que chamaram minha atenção: o recorte geográfico, todos escultores são atuantes em São Paulo; a trajetória da escultura de alguns nomes é ínfima, produzindo mais em pintura do que na escultura; o currículo de alguns ainda é pouco expressivo se levarmos em conta que grande parte da trajetória de um artista perpassa pelo sistema das artes regido por algumas instituições que legitimam o trabalho como bienais, salões de arte, museus e galerias; por coincidência ou não, os nomes pesquisados sempre me levavam à página de uma galeria específica, 20 escultores tem seus trabalhos representados na galeria paulista *Galeria de Arte André*, que tem uma de suas unidades dedicada à tridimensionalidade. O nome da galeria não é citado em nenhum momento pela autora. Diante destes apontamentos e por se limitar a um grupo muito específico, mesmo que não explícito, decidi não incorporar estes nomes à lista catalogada por mim.

3.2 “Tôdas as minhas esperanças estão na Bahia.”

Sinto-me dia a dia mais acorrentada, mais prêsa a mim. Sei que já não me sinto sempre certa. Tenho a impressão de sempre tudo estar errado! Tôdas as minhas esperanças estão na Bahia. Vou amanhã.
Elke Hering. 1-10-62 diário

Quatro momentos marcaram a formação inicial de Elke Hering nas artes plásticas. Ao que tudo indica, todos possuem relação com o vínculo germânico, primeiro o contato com Lorenz Heilmair em Blumenau, depois duas vezes em Munique e uma em Berlim, até mesmo Salvador tem fortes indícios que perpassa pelas redes familiares. Em todas declarações sobre sua experiência em Salvador, não é mencionado como se deu esse contato. Diante dessas lacunas fica a pergunta, por que a artista foi para Salvador estudar com Mário Cravo Júnior?

Apesar desse momento ser citado publicamente em algumas matérias de jornais e em catálogos de exposições, tenho somente três publicações

que discorrem um pouco mais sobre a influência de Mario Cravo em seu trabalho. As primeiras foram recentes à sua passagem por terras baianas. Em 1965, no suplemento feminino do jornal O Estado de São Paulo sob o título *Escultora Apaixonada Pelas Matas*, em que uma grande parte da matéria é dedicada ao seu relato.

Foi na Bahia – prosseguiu a escultora – que vi pela primeira vez o que podia fazer ou tirar do Brasil em matéria de escultura. A Bahia me impressionou sobremaneira, principalmente pelo seu misticismo – a que também estou sujeita. Na Bahia eu senti uma vigorosa influência da natureza, sem preocupações racionais, e onde até o candomblé me impressionou. O mar sempre de um colorido maravilhoso, e as suas ondas, as rochas e os insetos que a habitam, os ouriços, o cheiro do ar, o vento que passa, as borboletas, as árvores, tudo me fascinou. E depois ainda há a notar a expressão quase transcendental no rosto de seus habitantes.²⁸¹

A busca pela brasilidade é intrínseca à obra de Mario Cravo. Assim que instalou seu ateliê no Largo da Barra em Salvador, em 1949, frequentavam assiduamente seu ateliê Jenner Augusto, Rubem Valentim, Carybé e Mirabeau Sampaio, que “condicionavam seus trabalhos a um tratamento de temática regional através da paisagem, arquitetura colonial, capoeira, candomblé, escultura barroca”.²⁸² Essa característica pela temática brasileira perdura durante toda a trajetória do escultor, e sua participação nas seis primeiras edições da Bienal de São Paulo evidenciam seu valor dado à cultura baiana. As palavras misticismo, natureza e candomblé, mencionadas por Elke Hering, evocam todos os títulos das vinte e sete esculturas que Mario Cravo apresentou nas bienais: *Briga De Galos, Ogum, Amaralina, Cangaceiro, Omulú, Tocador De Berimbau, Cristo Baiano, Cristo Na Coluna, Capoeirista, Cristo Crucificado, Aiskili, Sao Jorge, Ave, Figura Monumental, Animal E Ave, Construção, Exú Vazado, Ave 1, Ave 2, Peixe, Inseto, Vegetal, Forma – Escudo, Vegetal I, Vegetal Frontal, Broto Frontal, Forma Vegetal Ascendente*. Exceto a participação em 1953 com esculturas em madeira, as demais variavam entre os metais: cobre, ferro, arame e latão.

As duas primeiras exposições de Elke Hering, na Galeria Mobilínea e no Centro Catarinense no Rio de Janeiro, foram diretamente influenciadas por sua passagem na Bahia, e as que marcaram o primeiro passo à sua

²⁸¹ ESCULTORA apaixonada pelas matas. Estado de São Paulo, São Paulo, 28 mai. 1965.

²⁸² CRAVO, Mario. O desafio da escultura; a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980. Salvador: Omar G., 2001. p. 65.

independência artística, desafiando-a a criar um conjunto de esculturas e desenhos para mostrar ao público. Assim como Mario Cravo, os títulos das esculturas também perpassam entre o místico, a natureza e a cultura baiana como: *Órbitas*, *Santo*, *Metamorfose*, *Vegetal*, *Boi De Mamão*, *Pégaso*, *Caracóis*, *MóBILE*, *Par*, *Galo*, *Scórpius*, *Iemanjá* e *Homus*. O período que mais se dedicou a fazer esculturas soldadas em ferro foi entre sua estada em Salvador e seu retorno à Alemanha.

Seu arquivo, localizado nos mais variados acervos, indica a existência de vinte e seis títulos para essas esculturas, sendo que alguns deles podem estar repetidos, uma vez que há a possibilidade de ser o mesmo trabalho com títulos diferentes. Os documentos que nos ajudaram a mapeá-las foram: a ficha de inscrição da VIII Bienal de São Paulo com os títulos *Composição*, *Arabesque*, *Iemanjá*, *Harpa* e *Sem Título*; o certificado do 1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas que contém a modalidade e o nome do prêmio sem mencionar o título; o catálogo do 1º Salão Esso com uma breve descrição de currículo, sem título; correspondência sobre a doação da escultura do 1º Salão Pro Arte Nova a Prefeitura de Blumenau, nenhum documento sobre o salão menciona o título, somente a modalidade, mas no acervo do Museu de Arte de Blumenau (criado em 2004) a única escultura desse período chama-se *Ferro e Cor*; catálogo do XXII Salão Paranaense com os títulos *Figura nº1*, *Figura nº2* e *Figura nº3*; matéria no jornal de Santa Catarina de 1972 com a imagem e título de *Scórpius*; convite da exposição no Centro Catarinense do Rio de Janeiro com os títulos: *Órbitas*, *Santo*, *Composição nº1*, *Metamorfose*, *Vegetal*, *Boi de Mamão*, *Composição nº2* e *Pégaso*; no convite da galeria Mobilínea: *Caracóis*, *MóBILE*, *Par*, *Composição Vertical*, *Galo* e *Homus*. Dos documentos relativos às exposições, somente no catálogo do Salão Paranaense traz a imagem junto ao trabalho *Figura nº1*. Nos demais, foi possível apenas associar o título à imagem com a busca de documentos complementares, mas grande parte da rede de informações que tenho deve-se à imprensa com as matérias jornalísticas. Nelas consegui encontrar a imagem de *Scórpius*, *Santo*, *Metamorfose*, *Galo*, *Pégaso*, *Iemanjá* e *Par* (Figura 52). No livro *The New Brazilian Art*, de Pietro Maria Bardi, está a imagem de *Homus*. No acervo fotográfico de Rafaela Hering Bell há onze fotografias de esculturas em metal, duas delas associei a

solução formal com os títulos *Caracóis* e *MóBILE* e outras três ainda não encontrei.



Figura 52: Matéria publicada sobre Elke Hering. Fonte: Folha de São Paulo. 14 fev. 1965.

Assim como Mario Cravo, que despertou seu interesse pela temática brasileira – o contato com temas regionais, a capoeira e o candomblé²⁸³ – depois de sua experiência norte-americana, em 1946, o mesmo aconteceu com Elke Hering após sua experiência na Alemanha.

De repente a obra de Mário Cravo, que era uma obra em grande parte ligada ao folclore me abriu também uma nova perspectiva, porque eu entendi que mesmo com o que eu havia aprendido na Europa, eu não podia ver a obra brasileira, mas eu teria que compreender a obra brasileira a partir do país que eu realmente vivia e com isto toda a expressão desta escultura que eu tinha que fazer, teria que ter uma ligação muito grande com este país a vegetação [...].²⁸⁴

²⁸³ Ibid., p. 71.

²⁸⁴ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

A brasilidade presente na obra de Elke Hering após o contato com Mario Cravo se estende por pelo menos uma década. Como já apontamos no início desse capítulo, os títulos de suas esculturas seria a relação mais direta, seguida, é claro, pelo uso do ferro soldado.

A todo momento é preciso lidar com o dualismo arquivístico: a falta, pela incapacidade de completude do próprio arquivo, e a presença, pelo o que o arquivo revela. Os opostos, falta/presença, são indissociáveis no processo da escrita e escolha de documentos. François Dosse aponta para esse momento.

É hora portanto de decantar. Cumpre cortar na carne viva, fazer escolhas drásticas e dolorosas, aceitar as falhas, as lacunas na documentação, e preenchê-las com a dedução lógica ou a imaginação; é o espaço sonhado da invenção, da ficção. É o instante da escrita.²⁸⁵

A falta permite a invenção, lançar-se para o que circunda direta ou indiretamente o objeto. Cito novamente meu livro, no capítulo *A rigidez do ferro*, discorro sobre a influência das esculturas soldadas do espanhol Julio González no trabalho de uma geração de artistas da primeira metade do século XX e as correlações com os trabalhos de Elke Hering anos mais tarde. O artista aprendeu a usar a solda oxiacetilênica durante a primeira guerra mundial nas oficinas da Renault,²⁸⁶ essa técnica deu a ele uma maneira particular de fazer esculturas possibilitando criar linhas em espaços abertos, é o que Gonzalez chamaria de “*el dibujo en el espacio*”.²⁸⁷

Apesar de ter apresentado uma nova possibilidade espacial para a escultura, para Rosalind Krauss tomando como base artistas europeus e americanos, seu único seguidor direto foi David Smith.²⁸⁸ Mas, ao mesmo tempo, a inserção de uma técnica industrial no mundo das artes abriu novas possibilidades formais, como a *assemblage*, difundida pelas vanguardas modernistas, chegou na escultura por consequência dessa nova ferramenta perdurando por décadas. Com materiais que derivam do metal, a *assemblage*, na escultura, caracteriza-se pela justaposição de pedaços,

²⁸⁵ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 16.

²⁸⁶ ZANINI., op. cit., p. 191.

²⁸⁷ KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2013. p. 133.

²⁸⁸ KRAUSS., op. cit., p. 142.

rejeitos ou peças advindas principalmente do descarte industrial. A apropriação de objetos cotidianos e ordinários para o mundo da arte seria um prelúdio a um novo paradigma para a história da arte. O tema central do livro *Transfiguração do Lugar Comum*, do filósofo americano Arthur Danto, disserta justamente sobre como os objetos mais banais, lugares-comuns, são transfigurados em obras de arte.²⁸⁹ Ato esse que ganhou consistência e maior abrangência na década de 1960 com os artistas da *Pop Art*, deixando para trás a essência formalista de um mundo da arte fechado em si mesmo, com elementos próprios e internos, esses artistas aproximaram arte e vida, quebrando a tradição narrativa de uma história da arte calcada nos estilos das vanguardas modernistas.

Nesse sentindo, em 1961, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), sob curadoria de William C. Seitz, realizou a exposição *The Art of Assemblage*. Entre as colagens e objetos de todas as décadas do século, após três décadas das esculturas de González, estavam as recentes esculturas soldadas com materiais manufaturados e rejeitados pela indústria metalúrgica. Expuseram os americanos Richard Stankiewicz com *Untitled* (1961) peças de aço de sucata; Shinkichi G. Tajiri com *Samurai* (1960) peças metálicas, porcas e parafusos; Jason Seley com *Masculine Presence* (1961), peças de automóveis; o francês César Baldaccini com *Motor 4* (1960) peças de metal; o italiano Ettore Colla com *Continuity* (1951) e *Agreste* (1952) peças de ferramentas agrícolas e rodas; por último, o dinamarquês Robert Jacobsen com *Head with Keys* (1957) peças de ferro. Este último viria a ser professor de Elke Hering em Munique cinco anos depois. Antecipando Arthur Danto e Hans Belting, no catálogo da exposição, o texto *Attitudes and Issues*, de William C. Seitz, aponta para outros redirecionamentos que a *assemblage* propiciou para a arte “*to return again from abstraction to nature, to work with the materials of life rather than art*”.²⁹⁰

Importante destacar a utilização da solda na escultura para compreender por que um material tão moderno ainda estava em pleno uso na década de 1960. Nesse cenário, a VII e VIII Bienal de São Paulo mostram

²⁸⁹ DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 14.

²⁹⁰ SEITZ, William Chapin. *Attitudes and issues*. In: ____, SEITZ. *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Nova Iorque. 1961.p. 92. Catálogo. p. 92.

que o ferro foi um material que ganhou destaque na fatura escultórica principalmente entre artistas homens. Sem se ater às características formais, cabe notar que foram expostas trinta esculturas em ferro, no total de oitenta e três trabalhos. Na edição anterior, a ênfase ao ferro foi maior ainda, de quinze escultores, nove usaram o ferro. Nomes como Domenico Calabrone, Francisco Stockinger e Nicolas Vlavianos se repetem nas duas edições. O ferro começa a aparecer majoritariamente nas bienais de 1961, 1963 e 1965. Considerado um material bruto que exige força física e comumente associado aos homens, desde a primeira edição a oitava, Felícia Leirner foi a única artista brasileira mulher a expor esculturas de ferro. Os materiais utilizados pelas escultoras variavam entre cimento, terracota, pedra, estanho, alumínio, aço, metal, latão, mármore, sermolite, pedra sabão, madeira, gesso e o bronze. Esse último, utilizado com maior frequência, esteve presente em todas essas edições. Importante salientar que a participação de mulheres escultoras nas cinco primeiras bienais foi equivalente a dos homens, o desequilíbrio maior deu-se nas bienais subsequentes, onde decaiu mais da metade a participação delas com esculturas. No entanto, nessas duas últimas edições, foi dedicada sala especial às escultoras Ligia Clark (1963) e Felícia Leirner (1965).

Ao trabalhar a trajetória da artista, facilmente fico propensa a destacar os acertos e as vitórias, afinal quero mostrar com este trabalho sua importância para a história da arte brasileira. Portanto, quanto menor a rejeição de um artista, maior a probabilidade de sucesso. Na medida em que me envolvo com a pesquisa, tendo a destacar as conquistas, esse ato funciona como uma espécie de defesa para justamente ressaltar sua relevância diante do cenário rodeado pelos que foram escolhidos. No arquivo histórico Wanda Svevo, há documentos relativos a primeira tentativa de participação de Elke Hering na Bienal de São Paulo. Mesmo que não selecionados pelo júri, a passagem desses trabalhos permanecera no arquivo, a ficha de inscrição e as guias de transportadoras revelam alguns detalhes dos trabalhos submetidos. A artista inscreveu para a VIII Bienal de São Paulo (1965) quatro esculturas de ferro soldadas, todas realizadas no primeiro semestre de 1965 com os títulos: *Composição*, *Arabesque*, *Iemanjá* e *Harpa*. As dimensões variam entre oitenta a um metro e meio de altura, e

os trabalhos foram enviados em abril para São Paulo, retornando em julho à Blumenau. Exceto *Iemanjá*, não tenho nenhuma informação sobre as outras duas.

Em 1966, a jornalista Baby Garroux, com trajetória também marcada pela cultura baiana, e adepta a Umbanda, publicou o texto *Uma Senhora Escultora*, onde aparece a segunda declaração de Elke Hering sobre a Bahia: “tive um mestre: Mario Cravo. Lá na Bahia. Na boa terra, onde compus alguns trabalhos cujo nome lembra a origem: Iemanjá, O Santo etc...”.²⁹¹



Figura 53: Elke Hering, Iemanjá, 1965, Metal, 41 x 30 x 105 cm.
Acervo: Antônio Diomário de Queiroz.

²⁹¹ GARROUX, Baby. *Uma “senhora” escultora*. *Folha de São Paulo, São Paulo*. 1966.

A escultura *lemanjá* (Figura 53) remete a uma figura religiosa popular, nome de uma divindade pertencente à religião afrobrasileira fortemente cultuada na Bahia. Em contraste com a textura rugosa e bruta de *lemanjá*, proveniente dos resíduos da fabricação do aço, está o cristal, semitransparente, brilhoso e liso. Com os restos de aço recolhidos no fundo de forno produziu: *Galo, Pégaso, Santo, Par e Homus*. Duas empresas blumenauenses de grande porte contribuíram para a realização das peças, a Eletro-Aço Altona e a Cristais Hering.²⁹²

Na mesma exposição do MOMA, o artista francês Jean Dubuffet, criador do termo *assemblage*, apresentou *Figure* (1954) e *The Duke* (1954), duas esculturas com texturas semelhantes, mas com dois materiais distintos: a espoja e a escória de aço. Para o artista, o termo *collage* não dava conta dentre tantas outras possibilidades de “colagens” em arte, assim, em 1954 ele estendeu o método para três dimensões,²⁹³ Seitz afirma que é preciso reconhecer com bons olhos os acréscimos formais e temáticos da *assemblage*, que propiciou uma verdadeira transformação mágica na pintura e escultura “[...] *from banality and ugliness, dispersion and waste, tawdriness and commercialism, they have created challenging, meaningful, and often beautiful objects ordered by principles inseparable from this century*”.²⁹⁴

3.2.1 A Bahia

A terceira menção sobre Mario Cravo foi publicada no catálogo de sua retrospectiva no MASC em 1985.

[...] Blumenau era muito vazio pra mim, fui para a Bahia e encontrei Mario Cravo, comecei a compreender a obra dos brasileiros, a ligação com o país, a vegetação, era preciso conhecer mais anatomia, conhecer matemática, abrir também esse campo da

²⁹² A Eletro-Aço Altona foi fundada em Blumenau em 1924 pelo engenheiro alemão Paul Werner e pelo ferreiro Ersnt Auerbach. Em 1933 incorporou o aço fundição de aço de Santa Catarina e uma das primeiras do Brasil. Disponível em: <<http://www2.altona.com.br/web/quem-somos/nossa-historia>>. Acesso em: 13 mar. 2019.

²⁹³ SEITZ., op. cit., p. 93.

²⁹⁴ Ibid., p. 92.

ciência e com isto foi muito importante para mim que até hoje continuo estudando [...].²⁹⁵

Entre o seu retorno de Munique, em 1960, e a sua ida para Salvador, em 1962, tenho escassas informações. Um evento que marcou sua juventude foi a morte prematura de seu pai em fevereiro de 1961. Em algumas passagens Elke Hering revela a aproximação de ambos, atribuindo a ele como um dos seus maiores incentivadores a seguir a carreira artística. Nesse ínterim poucos registros aparecem: seu título de eleitor emitido em julho do mesmo ano (1961), uma correspondência da Alemanha de Ina Maria Prayon (sem maiores informações sobre Elke Hering), um envelope vazio remetido pela astróloga Emma Costet de Mascheville de Porto Alegre para a caixa postal de Elke Hering em Blumenau de 29 de maio de 1962,²⁹⁶ e o primeiro documento que remete à Bahia, uma carta de 24 de julho de 1962 do professor Walter Endress, dos Seminários Livres de Música ²⁹⁷ da Universidade Federal da Bahia.

A carta de Endress poderia ser a chave para estabelecer o vínculo entre Blumenau e Salvador. Ao tomar conhecimento dessa carta, criei uma grande expectativa para encontrar as respostas para minhas dúvidas, pois como ainda não tinha lido a carta, que está escrita em alemão, havia, de minha parte, muita esperança pelo seu conteúdo. Mas diante do relato de duas laudas de Endress sobre si mesmo, as únicas relações estabelecidas com a artista na carta foi o pedido de desculpas por não poder ir ao casamento dos tios dela, e se despede afirmando “claro, nos veremos novamente em Salvador,” sendo esta a única menção sobre a Bahia. A carta deixa fortes evidências de que o contato para Salvador se deu através do clarinetista alemão Walter Endress, fechando então a hipótese de que toda a sua formação inicial perpassou pelos contatos da rede familiar.

²⁹⁵ “ALTSCHUL, Carlos. Elke Hering. Museu de Arte de Santa Catarina. Florianópolis, 1985. Catálogo.

²⁹⁶ Sobre o envolvimento de Elke Hering com Emma Costet de Mascheville ver o capítulo *Da Imagem aos Escritos* no livro *Elke Hering: crítica, circuito e poética*.

²⁹⁷ Os seminários livres de música da UFBA foi criado em 1954 pelo compositor alemão Hans Joachim Koellreutter no qual estive à frente até 1962. Os seminários aconteciam nas férias de julho formados por professores estrangeiros, na maioria alemães. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/8978/1/Paula%20Oliveira.pdf>.> Acesso em: 15 mar. 2018.

Sobre ele, as informações são tanto quanto escassas. Há um texto²⁹⁸ que o menciona ligeiramente em nota de rodapé como professor de clarinete dos Seminários Internacionais de Música da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Entrei em contato com Fernando de Ciqueira, professor da UFBA, que teve Walter Endress como seu primeiro professor de clarinete, a única informação sobre o músico é de que esteve em Salvador entre 1962 e 1963, o mesmo período de Elke Hering. Para encontrar o vínculo entre Endress e Blumenau, coloquei no *site* de busca da *internet* as duas palavras juntas, e por surpresa apareceu o nome de Siegfried Endress sendo citado na tese de doutorado da historiadora Méri Frotscher sob o título *Da Celebração da Etnicidade Teuto-Brasileira à Afirmação da Brasilidade: Ações e discursos das elites locais na esfera pública de Blumenau (1929-1950)*.²⁹⁹ Não encontrei nenhuma relação de parentesco entre ambos, mas as informações sobre Siegfried descritas na tese dão fortes indícios de parentesco. Siegfried Endress conheceu, no início dos anos de 1930, na Escola Técnica Superior de Stuttgart, Victor Hering, pai de Elke Hering. Entre 1932 e 1934 ficou hospedado na residência de Max Hering, pai de Victor, para realizar sua pesquisa de doutorado sob o título *Blumenau: Werden und Wesen einer deutschbrasilianischen Landschaft* (Blumenau: desenvolvimento e características de uma paisagem teuto-brasileira). A tese foi publicada em 1938 com apoio dos industriais de Blumenau, agradecendo principalmente membros da família Hering.³⁰⁰ As evidências correspondem que havia uma ligação entre Siegfried e Walter, ambos os Endress tinham vínculos com os Hering de Blumenau, cada qual na sua geração.

A primeira página de seu diário datada em 26 de setembro de 1962, São Paulo – Rio de Janeiro, corresponde provavelmente ao início de uma nova fase em sua vida rumo ao nordeste brasileiro. São quatorze páginas de divagações escritas em alemão até chegar o dia primeiro de outubro de 1962,

²⁹⁸ NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-06.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2018.

²⁹⁹ FROTSCHER, Méri. *Da Celebração da Etnicidade Teuto-Brasileira à Afirmação da Brasilidade: Ações e discursos das elites locais na esfera pública de Blumenau (1929-1950)*. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/85390/191344.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 05 mar. 2018. 10:50

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

onde escreve em português as palavras que estão na epígrafe desse capítulo. Com fortes sentimentos expressados nessas poucas linhas, termina dizendo: “tôdas as minhas esperanças estão na Bahia. Vou amanhã”.³⁰¹ Difícil mensurar o significado dessas palavras, o que ela esperava encontrar na Bahia? Quais eram suas expectativas? Embora trabalhava independentemente em Blumenau, sentia ser muito jovem para continuar seu trabalho artístico sozinha, diz ela: “por isso, procurei no Brasil um professor, equivalente com minhas inclinações e encontrei o escultor Mário Cravo Júnior em Salvador, Bahia”.³⁰²

No capítulo *Uma Breve Biografia de Si*, quando se refere a morte de seu pai, subentende ser esse o principal motivo para deixar Blumenau e seguir para Salvador. A hipótese de que Walter Endress seria o elo entre Elke Hering e Salvador é a mais convincente, ainda mais por encontrar anotado em seu diário, logo após chegar na cidade, escritos sobre música. Seria essa também a única suposição indireta que tenho sobre Endress em seu diário, esgotando até o momento informações sobre ele. Sendo assim, nas páginas adiante o nome de Mario Cravo surge em breves anotações. A primeira se deu no dia 25 de novembro, assim escrito: “Mario – ~~Por~~quê? Passeio de saveiro ao forte São Marcelo”. Dia 29 de novembro escreve: “saída com Mario (Pedi-lhe) ao Monte Serrat – Farol (!!!).” Entre essas duas anotações, numa folha de papel recortada e colada, está um desenho de poucas linhas que pormenoriza a singular silhueta do artista (Figura 54). Essas seriam as únicas menções diretas sobre o artista.

³⁰¹ HERING, Elke. Diário. Acervo Rafaela Hering Bell.

³⁰² HERING, Elke. *Curriculum Vitae* apresentado para a *Akademie der Bildende Kunst* de Berlim. Arquivo Centro de Memória Lindolf Bell.



Figura 54: Elke Hering. Desenho de Mario Cravo Júnior no diário de Elke Hering.

Como os arquivos que tenho sobre Salvador ainda estavam vagos, decidi ir à procura de Mario Cravo em Salvador. Antes de viajar, liguei várias vezes para o número de telefone disponível em seu blog “Espaço Mario Cravo – Parque das Esculturas”, mas ninguém atendia. A única informação atual era de sua recém exposição “Cabeça de Tempo” na Galeria Darzé em Salvador. Entrei em contato por email, mas não obtive retorno. Mesmo assim, fui para Salvador em busca do escultor e dos arquivos da Escola de Belas Artes da UFBA.³⁰³ Como havia entrado previamente em contato com Geraldo Bonelli, o responsável pelo arquivo da Escola de Belas Artes, decidi começar por ali. Ao adentrar na pequena sala improvisada repleta por caixas-arquivos justapostas uma sobre a outra, era praticamente impossível acessar as que

³⁰³ Ver capítulo *Uma Breve Biografia de Si*, página 47 e 48 Elke Hering relata que esteve na Escola de Belas Artes com Mario Cravo Júnior.

davam sustentação para a pilha de documentos. Nas que a identificação estava visível, retirei as caixas referentes aos primeiros anos da década de 1960 e comecei a procurar pelo nome de Elke Hering e Mario Cravo, que inclusive em 1961 tinha assumido a cadeira de escultura. Na carta de apresentação que Elke Hering envia para Berlim, descrita no capítulo “Uma breve biografia de si”, ela afirma ter trabalhado sob a orientação de Mario Cravo Júnior na Escola de Belas Artes. No entanto, os documentos eram referentes aos registros dos professores. Como encontrei apenas uma pasta com o nome de Mario Cravo e nela não havia nenhuma anotação, acabei desistindo de procurar por Elke Hering. Mais tarde conversei com um professor que ajudou a organizar o arquivo sistematizando-o algumas informações no computador. Ele fez a busca pelo nome dela e nada encontrou, sendo assim, descartei a possibilidade de ela ter possuído algum vínculo oficial com a Escola de Belas Artes.

Restava agora encontrar Mario Cravo. Fui então visitar sua exposição na galeria Darzé e na esperança que me dessem o contato dele. Assim que cheguei, expliquei minha situação e consegui a informação mais importante, de que Mario Cravo trabalhava em seu ateliê todas as manhãs no parque Pituaçu. No dia seguinte, sem contato prévio, me destinei ao parque para encontrá-lo. O portão principal estava aberto e avistei um homem trabalhando do lado externo do galpão, me aproximei e perguntei por Mario, em seguida ele chamou Ivan Cravo (filho de Mario) que me atendeu prontamente e me levou até seu pai. O ateliê/oficina, com pé direito alto, estava repleto de materiais e, sentado ao centro, com pé direito alto, estava Mario Cravo. Seu filho nos apresentou, buscou uma cadeira para mim e logo saiu. Estava muito ansiosa para fazer perguntas sobre a passagem de Elke Hering em seu ateliê 55 anos atrás. Fui falando sobre a minha pesquisa e abrindo meu computador para mostrar algumas imagens que pudessem ajudá-lo a lembrar dela, enfim, ao perceber minha agitação pediu para que eu fosse devagar e começou a divagar calmamente sobre outros assuntos. Percebi que não seria muito fácil reativar sua memória para aquele período específico, com 94 anos de idade e com dificuldade auditiva e de visão, mostrei algumas imagens. As esculturas de ferro que ela produziu naquele período e fotografias dela jovem, contemporâneas ao período em que estive na Bahia. Há uma única

fotografia dela em Salvador, um enquadramento de Elke Hering no ateliê do Rio Vermelho (Figura 55).



Figura 55: Elke Hering no ateliê do Rio Vermelho.
Acervo de imagem Rafaela Hering Bell.

Ele reconheceu o ateliê, mas não ela. Sobre as esculturas, disse lembrar muito das suas. Antes mesmo de encontrá-lo já supunha que seriam poucas as chances de conseguir reativar essa memória. Mesmo sem as informações pretendidas, a experiência de estar com um dos escultores que transitou intensamente pela arte brasileira do século XX após cinco décadas da passagem dela por lá, foi válida. Minhas esperanças de encontrar mais elementos para costurar essa história estavam na literatura produzida sobre Mario Cravo, que apesar do mundo virtual facilitar a compra de livros, o contato com seu conteúdo é fundamental. Foi aí que, no maior sebo da cidade de Salvador, encontrei livros substanciais sobre ele. Dois de sua

autoria, *Esboço* (2003) e *Mario Cravo - O Desafio da Escultura* (2003), e *Exu Iluminado* (2011), um livro organizado pelos familiares com textos de vários autores, imagens e uma linha do tempo biográfica.

O contato com esse material suscitou outras conexões e entendimentos que ao perpassar por Mario Cravo chegam até ela. A fotografia com Elke Hering (Figura 55) foi tirada no ateliê do Rio Vermelho, destaca um cenário interno de um ateliê/oficina em funcionamento. Na parte superior da fotografia a luz destaca o branco da parede ao fundo em contraste com as esculturas nas prateleiras. Essa imagem foi identificada pela similaridade com a fotografia abaixo, publicada no livro *Mario Cravo O Desafio da Escultura*, onde aparece Mario Cravo com o casal Adams Firnecais, ele músico da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia.³⁰⁴ (Figura 56).



Figura 56:Ateliê Rio Vermelho.
Fonte: Livro Mario Cravo O Desafio da Escultura.

Embora o cenário seja completamente diferente, nessa última, o espaço está mais aberto e organizado colocando as esculturas em evidência ao cobrir todo o plano fotográfico, o enquadramento de ambas realça a estrutura fixa, a mesma parede com as prateleiras para acomodar as

³⁰⁴ CRAVO., 2001., p. 191.

esculturas. Já na primeira fotografia, a metade inferior com tons escuros registra o momento do trabalho com o aparelho de solda em funcionamento. Elke Hering, em pé ao lado dos cilindros com seu corpo em espera, está com os óculos de proteção recolhido na cabeça observando o bico de solda em chamas sendo manuseado por outra pessoa. Essa fotografia destaca a peça mais importante da fatura escultural daquele período para ambos os artistas, a solda oxiacetilênica. Mencionada pela sua contribuição na escultura moderna com Júlio Gonzales, no Brasil Mario Cravo revela que instalou a sua máquina oxiacetilênica no ateliê na Barra e possivelmente foi a primeira a ser utilizada no país para fins escultóricos.³⁰⁵ Mario viu pela primeira vez o uso do aparelho oxiacetileno para execução direta em esculturas em 1948 no *Clay Club*,³⁰⁶ em Nova Iorque, onde um jovem escultor porto riquenho manuseava a chama do bico do aparelho de solda.³⁰⁷ Criado por Dorothea Denslow (1900-1971) em 1928, o *Clay Club*, que mais tarde passou a ser chamado de *SculptureCenter*, era um espaço de troca, pesquisa e trabalho para estudantes e artistas locais interessados em arte e escultura. Além das aulas e um ponto de encontro para escultores, o espaço abrigava também uma galeria de exposições para esculturas contemporâneas.

Quando Mario Cravo retornou dos Estados Unidos em 1949, instalou seu primeiro ateliê no edifício inacabado do Palace Hotel, local que também se transformou num ponto de encontro de artistas. O fluxo de artistas permaneceu constante também na sua casa ateliê no Rio Vermelho, onde se instalou em 1951 e permaneceu até 1972, quando foi desapropriada pelo Estado para a construção da avenida Garibaldi. Sobre o ateliê do Rio Vermelho, no início dos anos 1960, Mario declara “uma vintena de artistas aqui trabalhavam intermitente, juntamente com um sem-número de artistas que, passando pela Bahia, conviviam conosco enriquecendo a produtividade de difusão do movimento”.³⁰⁸ Vauluizo Bezerra destaca a importância de

³⁰⁵ Ibid., p. 62.

³⁰⁶ Não há muitas informações sobre a fundadora do espaço Dorothea Denslow, todas as notícias vinculadas ao seu nome se referem ao Clay Club / SculptureCenter sem mais detalhes sobre seu trabalho. No livro *Creating Welded Sculpture* de Nathan Cabot Hale, faz um apanhado sobre a escultura soldada e apresenta o trabalho de escultores vários americanos. O nome de Dorothea aparece três vezes no livro, mas somente como referência para outros escultores. Fonte: <http://www.sculpture-center.org/aboutHistory.htm>

³⁰⁷ CRAVO, Mario. *Esboço*. Salvador: Contexto & Arte, 2003. p. 19.

³⁰⁸ CRAVO., 2001., p. 102.

Mario Cravo na centralização do circuito de arte moderna na Bahia “acolhendo em seu ateliê inúmeros artistas de várias partes do país”.³⁰⁹ Estas ações estavam também interligadas com a criação do Museu de Arte Moderna com Lina Bo Bardi à frente e a Universidade Federal da Bahia com o compositor Hans Joachim Koellreutter, criador dos Seminários Livres de Música. Arrisco dizer que a excitação de retornar à Bahia com novos projetos para as artes abrindo espaço do ateliê/oficina para outros artistas também usufruírem possa ter sido influenciado pelo espaço de Dorothea Denslow. Em vista disso, nota-se que era comum o fluxo constante de artistas que não apenas frequentavam, mas que permaneciam, como Elke Hering, por um tempo no ateliê do Rio Vermelho.

Mario Cravo descreve alguns detalhes de seu ateliê do Rio Vermelho que abrigava uma área de dez metros de frente por setenta de fundo. No terreno tomado por sucata, troncos, talhas e esculturas havia sua residência e a oficina/ateliê que era dividida em dois níveis: um para esculturas de grande porte e uma área para desenho, gravura, biblioteca e a coleção de arte erudita e popular. Declara que no Rio Vermelho “me concentrei nas experiências mais intensas e estimulantes da linguagem escultórica”.³¹⁰ Fase em que realizou trabalhos de médio e grande porte em madeira e trabalhos de entalhe e aos poucos foi se dedicando à técnica do ferro. “Aparecem na fase do Rio Vermelho, a série de esculturas de ferro em fusão e sucata desenvolvida por mais de um decênio: os revestimentos de latão, cobre vergas e chapas de ferro, assim como esculturas de grandes planos recortados e pintados”.³¹¹

No seu texto *3 Estado do Ferro* para a exposição na *Galeria Convivium*, em agosto de 1965, reitera que desde que comprou o aparelho de solda, até aquele momento, essa era uma de suas técnicas favoritas de trabalho. Descreve brevemente os componentes básicos de sua experiência com o ferro: solda de oxigênio, solda elétrica, ferramentas de percussão, bigorna, alicates, mãos, suor e “as indefectíveis queimaduras que tomam

³⁰⁹ CRAVO, Chistian; CRAVO, Kadi; NETO, Mario Cravo; (Org.) Exu iluminado. Rio de Janeiro: Versal Editores. 2011. p. 33.

³¹⁰ CRAVO., 2001., p. 98.

³¹¹ Ibid., p. 98.

parte nesse tipo de trabalho”.³¹² Até a chegada do ferro, a técnica mais utilizada na escultura moderna foi o bronze, material caro e que precisa de vários processos anteriores até ser finalizado. Comparado a ele, o ferro seria a saída para a construção de objetos sólidos de maiores dimensões e com custo inferior. Wilson Rocha, no texto *O Universo Estético do Espaço Cravo*, afirma que Mario Cravo foi o primeiro escultor brasileiro a realizar estruturas móveis utilizando o ferro como matéria prima.³¹³ A fundição é um labor advindo da indústria do aço, seu cenário contrasta as cores gélidas dos metais com o calor das chamas. O espaço para sua produção se assemelha mais a uma oficina do que ao clássico ateliê, as ferramentas de trabalho, os materiais são pesados, duros e tilintam ao toque, equipamentos de segurança se fazem necessários: aventais, luvas e óculos de proteção, e marcas no corpo são causadas facilmente ao menor descuido.

Apesar de ter iniciado a técnica da fundição em Munique com Anton Hiller, foi com Mario Cravo que aperfeiçoou a técnica trabalhando com a solda, perfuração, corte e areia. Quando retornou à Blumenau montou um pequeno ateliê e continuou a trabalhar com ferro, sentindo-se muito à vontade em trabalhar com esse material. Ali confeccionou as esculturas para a exposição no Centro Catarinense no Rio de Janeiro. Na matéria sobre sua primeira individual há uma breve descrição sobre seu ambiente de trabalho: “[...] valera a pena ter modelado numa garagem, o rosto claro e manchado de negro, as mãos jovens utilizando com rigor o material da Eletro-aço Altona e dos Cristais Hering, o seu Pégaso, o seu Santo, as esculturas”.³¹⁴

Ainda no seu diário encontrei alguns esboços à caneta de objetos tridimensionais, muitos deles evidenciam o uso do ferro quando na estrutura dos desenhos é possível ver claramente a junção de peças díspares descartadas pela indústria do metal. Na relação que tenho das esculturas em ferro produzidas por ela, citadas anteriormente, havia ainda três trabalhos não identificados. Ao longo da escrita desse capítulo e analisando seu diário,

³¹² CRAVO., 2003., p. 19.

³¹³ ROCHA, Wilson. O universo estético do espaço Cravo. In: CRAVO, Mario. O desafio da escultura; a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980. Salvador: Omar G., 2001. p. 172.

³¹⁴ ELKE Hering realiza com êxito a sua primeira exposição. Mundo Livre, Rio de Janeiro, [1964?]

encontrei o desenho de uma de suas esculturas que ainda não tinha sido identificada. (Figuras 57 e 58).

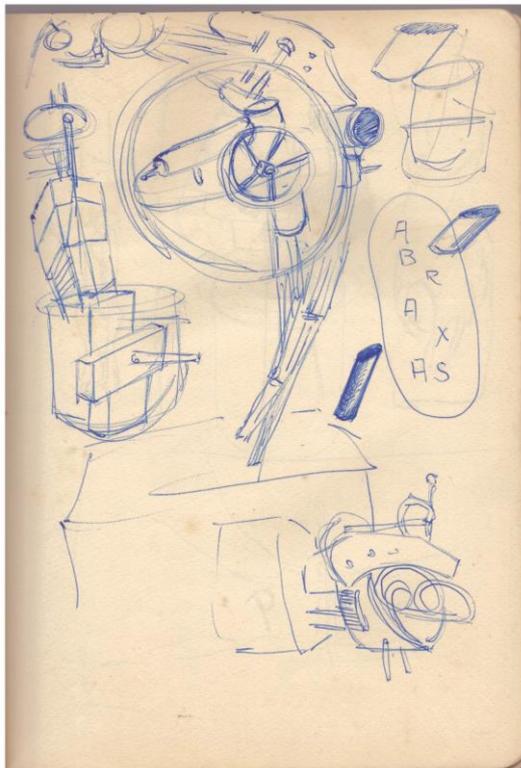


Figura 57: Elke Hering, Abraxás. 1963 aprox, Desenho. Fonte: Diário de Elke Hering. Acervo Rafaela Hering Bell.



Figura 58: Elke Hering, Abraxás, Metal. Acervo de imagem Rafaela Hering Bell.

O desenho esboça três esculturas nos moldes da *assemblage*, a que está centralizada e num tamanho maior que as demais se assemelha com a escultura fotografada. Obviamente que nem todos os elementos presentes no desenho estão na escultura e vice-versa, mas ambas são idênticas. Para que o desenho se apromixasse tanto da escultura penso em duas hipóteses: que ele foi realizado com todas as peças disponíveis a sua frente ou desenhado após a escultura estar pronta. A análise formal contribuirá para estabelecer a similitude entre ambas: a começar pelo formato em C aberto, constituído por alguns cilindros acoplados que saem da base e inclinam-se até o cano colocado transversalmente estabelecendo o meio da estrutura. Na direção oposta, outros cilindros seguem formando em suas extremidades pontas que lembram dedos articulados que seguram uma esfera vazada. A forma que se acomoda entre os cilindros e o cano é igual a do desenho incluindo as duas linhas cilíndricas paralelas em diagonais e os dois furos vazados ao lado. Abaixo dessa estrutura está um grande círculo vazado, que abriga as três formas ali desenhadas: uma placa bidimensional que atravessa a forma vazada fixando-se no arco, um cilindro que acompanha seu formato e um cano vazado que segue o desenho da estrutura principal. O que difere o desenho da escultura, é justamente a roda com cinco hastes envolta de um parafuso, na escultura só o parafuso encontra-se. Por fim, à direita do desenho está a palavra *Abraxás*³¹⁵, muito possivelmente o título dado a ela. Outra característica que permanecerá na obra de Elke Hering é seu envolvimento com o misticismo, ligados a astrologia e a teosofia.³¹⁶

Seu diário registra outros momentos de sua permanência em Salvador. Ao passar das folhas, como no *dégradé* do desenho na passagem dos tons, a escrita alemã esvaía e a portuguesa surgia. Escritas íntimas, momentos de reflexão consigo mesma, frases e palavras indecifráveis escapam, e em algumas brechas detecto momentos, paisagens e lugares: museu de arte moderna, mercado modelo, os saveiros, os barqueiros, Itapuã, seu pai, o mar, Forte São Marcelo, Farol Mont Serrat, jantar no Plaza com

³¹⁵ Acreditava-se que Abraxás era o nome de um deus que incorporava o Bem e o Mal (Deus e Demiurgo) em uma única entidade. Sua aparência de a cabeça de um galo (ou um rei), o corpo de um homem, e pernas em forma de cobras. Disponível em: <<http://www.ocultura.org.br/index.php/Abraxas>>. Acesso em: 26 mar. 2018.

³¹⁶ Sobre este assunto ver capítulo *Da Imagem Aos Escritos* no livro *Elke Hering: crítica, circuito e poética*.

Hans Hartmann, no apartamento 11º andar sala 1107, desenho de peixe, dança espanhola etc.. Do seu diário extraí tudo o que foi possível ressignificar nesse presente, até as palavras esparsas, que indicam alguma coisa, embora difícil de compreender.

No segundo semestre de 1963 Elke Hering volta para Blumenau. Na sua cidade trabalhou ativamente com projetos artísticos, criando desenhos, peças em gesso, e principalmente as esculturas em ferro, que renderam duas individuais nas duas principais cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo e a participação no Salão Esso, Salão Paranaense, Salão Pró Arte Nova e Salão de Campinas. Sua trajetória e interesse pelas esculturas em ferro terminaria nesses anos em Blumenau, quando “explodiu todo aquele aparelho (solda) e eu me assustei muito e saí deste material [...]”³¹⁷, e continua a frase indicando uma nova reconfiguração para sua poética escultural, pensando-as em termos de forma e cor.³¹⁸

3.3 Salão Pro Arte Nova de Blumenau

O ano de 1965 seria muito produtivo artisticamente para Elke Hering, foi esse o seu ano de entrada no circuito da arte, marcado como o primeiro ano que começou a ingressar nas competitivas seleções do mundo da arte. Já em janeiro participou do seu primeiro salão de arte, o 1º Salão Esso que aconteceu no MAM do Rio de Janeiro, a edição foi dividida em somente duas categorias: pintura e escultura. Em seguida enviou inscrição para participar na categoria de escultura na VIII Bienal de São Paulo, na qual não foi aceita.³¹⁹ Além disso, individual na Galeria Mobilínea em São Paulo, medalha de bronze no 1º Salão de Arte Contemporânea de Campinas, primeiro lugar em escultura no 1º Salão Pro Arte Nova de Blumenau, medalha de ouro no XXII Salão Paranaense, carta de aceite do DAAD para intercâmbio na *Hochschule für Bildenden Künste* em Berlim e a carta do diretor do MASP,

³¹⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

³¹⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

³¹⁹ Ficha de inscrição na VIII Bienal de São Paulo em 12 jul. 1965. Arquivo Wanda Svevo.

Pietro Maria Bardi, pedindo à ela imagens de suas esculturas para o seu livro, *Profile on the New Brazilian Art*.³²⁰

A entrada no circuito artístico nacional permitiu que o trabalho de Elke Hering fosse conhecido pelos principais críticos da época que também atuavam como jurados nos eventos, são eles: José Geraldo Vieira (Salão Esso), Mario Schenberg (Salão de Arte Contemporânea de Campinas) e Walter Zanini (Salão Pró Arte Nova de Blumenau). A rede entre críticos é estabelecida pela participação dos mesmos na imprensa e nesses eventos. José Geraldo Vieira, colunista da Folha de São Paulo, escreveu sobre a exposição de Elke Hering na Galeria Mobilínea fazendo referência ao Salão Esso que se realizou pouco antes da atual exposição no qual declara que foi júri, também menciona conhecer as características do trabalho da “estrepante em 1964”.³²¹

O primeiro documento de Walter Zanini no arquivo de Elke Hering é o boletim de informações do MAC USP de 14 de outubro de 1965.³²² Nele há informações sobre o *1º Salão Pró Arte Nova de Blumenau*. O júri foi composto por dois paulistas, Walter Zanini (Diretor do MAC), nome de referência para a arte nacional, o crítico Pedro Manuel Gismondi e pelo escritor catarinense Péricles Prade. A inscrição para o salão se limitava à participação de artistas catarinenses, foram selecionados 20 artistas dentre os 48 inscritos. Das 177 obras inscritas, foram expostas 53. Os prêmios concedidos foram divididos em três categorias: os primeiros lugares foram para Alberto Luz em pintura, Elke Hering em escultura e Joaquim Cruz em desenho. Os demais artistas selecionados foram: Aldo Beck, Martinho de Haro, J. Brandão, Eli Heil, João Neves Filho, Erico da Silva, Rodrigo de Haro, Vilson Nascimento, Braulio Schloegel, Mario Ralf Correa, Gil Muller, Dieter Beck, Pedro Paulo Vecchiatti, Marcondes Marchetti, Guenther Leyen, Inez Stieler e W. Migueis Proun. O texto indica que a organização do evento, após fazer esse levantamento de artistas catarinenses, nas próximas edições,

³²⁰ BARDI, P. M. [Carta] 07 nov. 1965, São Paulo [para] HERING, E., Blumenau. 1f. Solicita fotografias dos trabalhos de Elke Hering bem como mais informações sobre o Salão Pró Arte Nova.

³²¹ VIEIRA, José Geraldo. Elke. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1965. Folha Ilustrada.

³²² Boletim de Informações do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. São Paulo, 14 out. 1965. Arquivo Histórico José ferreira da Silva.

pretendia ampliar as inscrições para outros estados. Havia, portanto, o interesse de mapear os nomes dos artistas do estado. Muitos deles permaneceram atuantes no cenário artístico como: Martinho de Haro, Eli Heil, Elke Hering, João Otávio Neves Filho (Janga), Erico da Silva, Rodrigo de Haro, Alberto Luz e Pedro Paulo Vecchiatti.

São poucos os documentos que citam os nomes dos organizadores do evento. Mas o que me chamou a atenção foi o protagonismo de Elke Hering para trazer à Blumenau importantes atividades na área das artes visuais, permitindo entender o caminho percorrido até a abertura da Galeria Açú-Açú. Provavelmente, ela foi a principal articuladora do evento e da vinda de Walter Zanini para Santa Catarina, tanto que este documento pertencia ao arquivo pessoal da artista. Das poucas informações sobre a coordenação do salão, a matéria do jornal local, anuncia os nomes de Elke Hering, Marguit Luz e Alberto Luz na organização.³²³ Outro nome citado na colaboração do evento é o do baiano Antonio Carlos de Abreu, que ajudou na elaboração do catálogo.³²⁴ Segundo a matéria, Abreu foi aluno de Mario Cravo, provável contato de Elke Hering.³²⁵ Foi também sua atuação neste salão que levou Pietro Maria Bardi a escrever à Elke Hering em novembro do mesmo ano quando preparava seu livro sobre “arte contemporânea brasileira” – intitulado de *Profile of New Brazilian Art* – com o intuito de conhecer seu trabalho através de fotografias e “o trabalho que desenvolve no salão dos jovens artistas catarinenses”.³²⁶

A vinda de Walter Zanini para outras regiões do país era parte integrante de um novo programa de ação do MAC. Com o intuito de interiorizar suas ações, “o museu atuou também como agente propagador de uma diversidade de eventos culturais em sua programação, levando palestras, cursos e conferências a instituições em cidades do interior entre os anos 1964 e 1967”.³²⁷ Neste sentido, o mesmo boletim de informações

³²³ ARTE Nova: Julgamento. A Nação, Blumenau, 02 out. 1965. p.4.

³²⁴ Até o momento não tive acesso ao catálogo.

³²⁵ TESSALENO, . e tudo um pouco (de arte). A Nação, Blumenau, 28 out.1965.

³²⁶ BARDI, P. M. [Carta] 07 nov. 1965, São Paulo [para] HERING, E., Blumenau. 1f. Solicita fotografias dos trabalhos de Elke Hering bem como mais informações sobre o Salão Pró Arte Nova.

³²⁷ ZAGO, R. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas durante a década de 1960. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.237-262, set. 2017. Disponível

destaca o intercâmbio do museu em Santa Catarina, citando parcerias anteriores com os estados do Paraná e Rio Grande do Sul.

No mesmo dia do boletim já citado, o MAC escreve um outro sobre a *Situação Artística em Santa Catarina*, também em posse do arquivo pessoal de Elke Hering. Nos dias que antecederam a abertura do *Salão Pró Arte Nova de Blumenau*, Walter Zanini e Pedro Manuel Gismondi realizaram conferência sobre arte moderna na Associação Comercial e Industrial de Blumenau em decorrência da vinda do júri. As articulações foram estendidas a Florianópolis, onde realizaram palestra no MAMF com o apoio da UFSC. No mesmo documento, um elemento novo apareceu em decorrência do salão, a criação de um Museu de Arte em Blumenau. Assim segue:

A florescente Blumenau está em vias de construir seu museu de arte que surge como consequência do 1º Salão Pro Arte Nova. Para este certame existe um fundo de aquisição criado com a cooperação de autoridades e de industriais interessados no desenvolvimento artístico da cidade.³²⁸

Sobre os artistas envolvidos na mostra, o texto enfatiza a escultora Elke Hering, residente em Blumenau e “já conhecida em São Paulo”. Ressalto este trecho, pois há alguns indícios de que Elke Hering estaria envolvida, de fato, na criação de um museu de arte para a cidade. Fora todo o envolvimento com a organização, alerta primeiro ao fato do texto citar o interesse dos empresários. Outro documento, que constata a atuação da artista para o cenário artístico de sua cidade, é a carta de Umberto Peregrino, diretor do Instituto Nacional do Livro, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, e endereçada à Elke Hering em 1967, pouco depois de sua chegada de Munique. Peregrino explica ter conversado com Oku Martins Pereira (Secretário em Ciências Humanas do Conselho Federal de Cultura), no congresso de museus em Salvador, em dezembro de 1963 (mesmo semestre em que Elke Hering morava em Salvador), e diz:

Fui informado que a senhorita estaria desejosa de obter auxílio técnico e orientação do Ministério da Educação e Cultura, com o objetivo de criar uma Fundação Cultural em Blumenau. Pelo que pude apurar, na oportunidade, a fundação teria como base uma

em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/89> 0>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.890>.

³²⁸Boletim de Informações do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. São Paulo, 14 out. 1965. Arquivo Histórico José ferreira da Silva.

grande construção em meio a um terreno, de propriedade do senhor seu avô.³²⁹

Ou seja, já em 1963, Elke Hering manifestava a vontade de criar um espaço cultural na cidade. Muito provável que o mesmo interesse dos empresários pelo desenvolvimento artístico da cidade, citado no boletim do MAC, seja da articulação da jovem artista. O recém nomeado diretor, na carta, demonstra interesse pelo assunto porque cria um plano de trabalho para a construção de “Unidades Culturais” pelo país. Segundo Peregrino, Blumenau estaria entre as cidades contempladas, mas esse projeto não avançou.³³⁰ Ainda em 1968, Elke Hering recebe uma carta resposta da Prefeitura de Blumenau que indica ter vindo da artista o gesto de doação de parte do prêmio do salão ao Museu a ser criado. Pedem também a entrega das obras premiadas à Biblioteca Pública (local de realização do Salão Pró Arte Nova), “onde as mesmas ficarão até a criação do *Museu Pró Arte Nova* o qual já está sendo organizado, para ser instalado no prédio próximo a Biblioteca Pública Municipal”.³³¹ No mês seguinte a prefeitura municipal atesta o recebimento de dois trabalhos, uma escultura e um quadro.³³²

Havia uma carta em seu arquivo pessoal de 24 de novembro de 1965, que Walter Zanini escreve para Elke Hering, no qual, durante muito tempo, eu não compreendia muito o contexto por ele mencionado, mas que pela data, suspeitava em se tratar do *Salão Pró Arte Nova*. Segue na íntegra a carta:

Prezada Elke Hering

Recebi sua carta datada de 16 de novembro p.p., na qual você me comunica os motivos que levaram a desistir da exposição Jovem Gravura.

Compreendo perfeitamente seu estado de espírito depois do incidente ocorrido aí em Blumenau. Espero porém, que esse

³²⁹ PEREGRINO, U. [carta] 23 mai.1967, Rio de Janeiro [para] HERING, E., Blumenau. 1f. Sobre o interesse em receber uma Unidade Cultural em Blumenau. Fonte: Arquivo José Ferreira da Silva.

³³⁰ A criação de um museu de arte em Blumenau somente se efetivou em 2004, antes disso em 1972 foi criada a Fundação Casa Doutor Blumenau que em 1995 se efetivaria como Fundação Cultural de Blumenau.

³³¹ SADA, A L.[carta] 02 ago. 1968, Blumenau [para] HERING, E., Blumenau. 2f. Sobre doação de obra da artista para a prefeitura Municipal de Blumenau. Fonte: Arquivo José Ferreira da Silva.

³³² A escultura *Ferro e Cor* integra o acervo do Museu de Arte de Blumenau. Enquanto ao quadro, não tenho notícias sobre o mesmo.

estado seja passageiro e que as críticas e depredações feitas por elementos mesquinhos sejam transformadas por você em estímulo para prosseguir criando.

Na certeza de que você não desistirá, adotando assim uma atitude desejada pelos elementos responsáveis na depredação do Salão, aguardo notícias breves.

Sem mais, despeço-me enviando um cordial abraço.

Walter Zanini.³³³

O que de fato havia acontecido em Blumenau? Qual foi o incidente? As críticas e depredações? Já na fase final desta tese, fui à Blumenau e descobri, nos dias de passagens por lá, que no Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva havia um *Livro de Assinaturas e Opiniões de Visitantes do Primeiro Salão de Arte Nova, realizado na Biblioteca Municipal de Blumenau (25/10/1965)*.

O registro da discussão sobre a recepção do público, talvez, seja uma das tarefas mais difíceis para o pesquisador encontrar, apesar do livro de assinaturas ser uma prática muito comum, muitos deles acabam se restringindo a somente registrar os nomes por quem ali passou. Neste livro em especial, laudas e laudas foram dedicadas à argumentos, xingamentos e até alguns tímidos elogios. Assim como a repercussão da exposição de Anita Malfatti em São Paulo em 1917, que marcou a entrada do modernismo no Brasil, estremecendo hábitos consolidados do que se esperava de uma pintura com argumentos comparativos a trabalhos acadêmicos, podemos esperar esse mesmo tom dos visitantes do *1º Salão Pró Arte Nova*. Como o próprio título do evento anunciava, tratava de seguir a diante, a favor de uma arte nova.

A entrada do modernismo no Brasil foi escalonada em várias regiões em distintas temporalidades. A sedimentação modernista que se deu em São Paulo ou Rio de Janeiro, não foi necessariamente concomitante em outras localidades. Quanto mais adentra-se para o interior brasileiro, mais

³³³ ZANINI, W. [carta] 24 nov. 1965, São Paulo [para] HERING, E., 1f. Sobre o Salão Pró Arte Nova de Blumenau. Fonte: Arquivo José Ferreira da Silva.

tarde o modernismo chega, principalmente entre o público que não está habituado a visitar exposições.

A inauguração do 1º Salão Pró Arte Nova aconteceu nas dependências da Biblioteca Pública de Blumenau no dia 25 de outubro de 1965, com patronício do Governo do Estado. Embora Elke Hering tenha sido a protagonista na realização do evento, os pronunciamentos de abertura ficaram a cargo dos representantes políticos e até de seu irmão Klaus Hering. Os dias que antecederam a mostra, o jornal já noticiava com entusiasmo a organização, premiação e trabalhos que seriam expostos. O fato dos mesmos artistas que organizaram a exposição receberem as principais premiações não foi alvo de críticas, pelo contrário. O jornal local, que cobriu as notícias do salão, anunciava: “é um motivo de satisfação para todos nós”, “estes dois talentosos artistas vêm assim coroados de êxito, os seus esforços em prol da arte”. E finaliza elogiando a iniciativa de “promover e incentivar o artista catarinense, divulgando a nossa arte por todo o país”.³³⁴ O único lugar que anunciou o nome das obras premiadas foi este mesmo jornal: *Jardim do Éden* para a escultura e *Metamorfose* para a pintura. O colunista cria uma expectativa sobre os trabalhos *Objetos Desamparados* e *Dhyana* de Vilson Nascimento e Braulio Schloegel, “adiantamos, desde já, que os rapazes mostram-se atualizadíssimos e irão causar sensação[...]”.³³⁵ Paralelamente ao salão, no mesmo espaço, aconteceu a exposição de desenhos do filósofo e linguista húngaro Alexander Lenard.³³⁶

É surpreendente o número de pessoas que visitaram a exposição, pelo menos 1.135 delas assinaram o livro de visitas, e mesmo que muitos deles repetiram sua visita – não se pode desconsiderar a importância de muitos retornarem ao local de exposição –, mesmo assim, o número de visitantes continua sendo alto para uma cidade que, à época, não tinha nem 50.000 habitantes na área urbana.³³⁷ Aos poucos percebo que esta

³³⁴ ARTISTAS Blumenauenses Vencedores do 1º Salão de Arte Nova (SPANB). A 12 out. 1965.

³³⁵ ARTE Nova. Nação, Blumenau, 13 out. 1965. p. 4.

³³⁶ Morou em Dona Emma. Traduziu o livro “Ursinho Pooh” do inglês para o latim, ganhou fama e tornou-se um *Best-Seller* internacional. Foi médico, pintor, poeta, músico, antropólogo, escritor e tradutor.

³³⁷ Evolução da população de Blumenau 1950 – 2010. Disponível em: <http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio_pmb_censo_2010.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019. 10:38.

exposição foi um marco para a história das artes visuais em Blumenau; arrisco afirmar que esta seria, de fato, a primeira exposição de artes na cidade. Ela trouxe para a seleção dos trabalhos nomes importantes do circuito nacional; promoveu o debate com a palestra dos críticos na cidade; reuniu os trabalhos de artistas catarinenses contemporâneos; criou a partir do espaço da biblioteca um lugar possível para abrigar uma exposição, gerou o debate público da necessidade de criação de um museu de arte em Blumenau; e capturou pelo livro de registro, a recepção do público. Nas próximas linhas, adentro neste último item.

Salta aos olhos o número de pessoas que se envolveram na discussão sobre os trabalhos expostos, mais de 240 comentários foram feitos, as opiniões descritas revelam a provocação que alguns trabalhos suscitaram mediante tomada de alguns parâmetros habituais na época já cristalizados na arte. Diante destas escritas do público e não da crítica especializada, vem à tona critérios, valores e elementos que revelam maneiras de distinguir o que seria ou não arte. Portanto, vou expor muitas dessas opiniões na íntegra, porque vale a pena!

Na solenidade de abertura, o jornal relata o quão prestigiado foi o salão e os comentários positivos no livro de visita, “comparecendo as mesmas figuras de projeção dos meios sociais da cidade, as quais deixaram registradas as mais lisonjeiras impressões sobre os trabalhos expostos”.³³⁸ Na verdade, não foi bem isso que aconteceu. Na noite de abertura somente os nomes foram assinados e o primeiro comentário apareceu só depois de três dias.

Já havia passado pela exposição ao menos 155 pessoas, quando os primeiros comentários foram feitos se agrupando um ao outro: “vergonha para os blumenauenses jovens! opinião: com raras exceções: horrível!!”, “*no comment!* (para evitar insultos)”, “A inspiração é selvagem...(personalidade dos autores?)” e em continuação à este último “se ao menos esse selvagem, tudo faria diferente”. Estava dada a largada de discussões que tomariam páginas e páginas. A insatisfação dos primeiros quatro comentários era unânime. O próximo comentário esclarece um pouco mais a quem de fato

³³⁸ ARTE Nova: inauguração e coquetel., op. cit.

estava sendo criticada, “fica aqui apenas uma pergunta à “escultora”: tem ideia, ou melhor, tem alguma noção do que seja arte?” Em seguida, Lindolf Bell sai em defesa: “Blumenau é ponta de lança da cultura catarinense. Nunca se viu algo assim em cidade qualquer do interior brasileiro! Arte é inovação também”.

O célebre texto de Monteiro Lobato *A Propósito da Exposição Malfatti*, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de dezembro de 1917, pode servir de parâmetro para captar grande parte dos argumentos utilizados pelo público para desqualificar alguns trabalhos da exposição, especialmente as esculturas em ferro de Elke Hering. Lobato inicia o texto afirmando que há duas espécies de artistas, “uma composta dos que vêm as coisas e em consequência fazem arte pura”³³⁹, ou seja, reproduzem tal e qual a natureza se apresenta, citando o trabalho de grandes mestres como Rafael, Rodin e Dürer. Em contraponto, a outra “espécie”, “veem anormalmente a natureza”³⁴⁰ relegando ao estado da loucura a justificativa para tamanho disparate e desequilíbrio. Compara esses artistas aos doentes nos manicômios, que, ao menos, a arte é sincera, “produto lógico dos cérebros transtornados”³⁴¹, enquanto do outro não há sinceridade e nenhuma lógica “sendo tudo mistificação pura”³⁴². Palavras como escândalo, sadismo, decadência, anormal, transtorno, psiquiatria, manicômio, paranoia e mistificação aparecem na primeira parte do texto mostrando o que ele entendia como desequilíbrio da arte moderna. Neste mesmo caminho, na exposição em Blumenau, houve menção direta à exposição alemã *Entartete Kunst* [conhecida no Brasil como Arte Degenerada], em que muitos comentários se apropriaram da loucura para desqualificar a arte moderna. Cito alguns deles:

Minha opinião sobre a exposição resume-se em poucas palavras: arte degenerada em grande parte.

Lamento as dependências desta biblioteca terem dado destaque a trabalhos de “arte” que mais espelham a necessidade que pseudo-artistas tem de tratamento psiquiátrico.

Não compreendo como pessoas normais podem expor absurdos desta natureza. Mauro José Isolani.

³³⁹ LOBATO, Monteiro. *A Propósito da Exposição Malfatti*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1917.

³⁴⁰ Ibid.,

³⁴¹ Ibid.,

³⁴² Ibid.,

Simplesmente aberrante. Desacato ao bom senso. Raríssimas exceções. Ao Braulio e Wilson meus cumprimentos pela coragem de expor semelhante asneira. Degeneração da arte. Imaginações de mentes atrofiadas.

A Colônia Sant'anna (Hospício) não é em Blumenau mas em Florianópolis.

O prêmio dos autores deveria ser uma estadia no manicômio (Eles o merecem!).

Pelos quadros expostos aqui viu-se que "deu a louca no mundo!"

Os excelente ignorantes que expuseram seus quadros esculturas merecem o 1º prêmio em loucura mundial. Parabéns seus loucos.

Lembro-me perfeitamente quando meu avô dizia: verdes a mais variadas causas na vida. Bem por isso, não estranhei estas desartes. De belo só o que não está exposto! Dizem eles: estais atrasado nas artes! Ser louco não é ser adiantado!

Incapacidade mental é o que nota-se nesta exposição.

São uns loucos esta arte.

Só uns braços de um mulher "desamparada" poderiam aninhar-se tantos "debiloides".

Cada louco com sua mania.

Segue algumas menções diretas à Elke Hering:

Com exceção é a depravação, sim amigos, é a depravação, é a destruição, é tudo o que pode existir de "não-arte". Vê-se retratado nestas "obras" o espírito paranóico, esquizofrênico e aberrante desses "artistas", desses pseudo-artistas que enxovalham o que há de mais puro e belo na natureza. À srta. Elke Hering as minhas condolências.

Não podemos entender os loucos. Só os doidos os compreendem. Nunca vi tanta bobagem. Que dia divertido. Mas falando sério, as pinturas ainda vão, mas as esculturas, pera aí assim também é demais. Joaquim Passos Dias Aguiar Aquino Brasil.

Sant'ana é um lugar muito bom para estes malucos! Bom é botar eles a pintar rodapé de privada de cadeia! Loucos! Malucos! Injustiça seja feita a vocês por terem a coragem de sujar uma honrada biblioteca pública. Bom era expor isso no banheiro da cadeia.

Ou eu não entendo nada, ou então estou deslocado completamente no espírito da nova geração. Gostei de algumas pinturas: Dieter Beck (parabéns). Sinceramente, acho que as composições de ferro velho uma tentativa de destruir as impressões que temos de bons escultores (Ervin Teichmann). As obras de sucata são realizações de pessoas que não estão longe de uma casa de saúde de pessoas excepcionais (manicômio). Ralf Goede

Loucura.
 Se isto é arte
 Eu tomo parte
 Se isto é bonito
 Eu sou um cabrito
 Se o artista não é louco
 Então valho pouco
 Se me derem o dinheiro do ferro
 Pago 1000 ferros

As palavras aferidas são depreciativas: enxovalhar, absurdo, aberrante, desacato, asneira, degeneração, atrofismo, incapacidade mental, louco, depravação, esquizofrênico e sujo. Estabelecendo comparações de uma arte anterior à modernista, aparecem os mesmos argumentos pela arte pura a que Lobato se referiu, relegando a “nova arte” também como zombaria ao remeter a caricatura. No mesmo sentido as palavras comédia e palhaçada entram no jogo, “primeira fase de grande comédia” e “como pode sucata empilhada ser arte. Eu não entendo e nem Cristo entenderia. Se meu avô voltasse ao mundo e visse isso, ‘palhaçada’ sofreria um colapso”.

De fato, fica evidente que as esculturas de ferro de Elke Hering foram a causa principal que mobilizou o público a preencher mais de sessenta páginas gerando debates, críticas, provocações, indignações entre outros sentimentos ali imbricados. Quase meio século depois do episódio da exposição coletiva que Anita Malfatti participou com suas pinturas modernistas após regressar ao Brasil, e a repercussão da crítica de Monteiro Lobato contra a arte moderna, em escala local, Blumenau fez emergir as mesmas críticas que o modernismo provocou quando chegou em outros lugares. Duas mulheres em início de carreira, com idade entre 25 e 28 anos, após retornar de seus estudos em grandes centros urbanos – Salvador e Nova York – e expor seus trabalhos na cidade natal, teriam que lidar com o embate provocado por seus trabalhos ao trazer inovações para o campo da arte. Na sua primeira exposição em Blumenau, como muitos se manifestavam anonimamente³⁴³, Elke Hering teve que lidar com as duras críticas do público.

³⁴³ Sobre os anônimos teve um comentário: Estão realmente de parabéns as “brilhantes” críticas, que souberam, também, tão brilhantemente assinar seus nomes de modo legível, para que todos os conheçam e para que todos saibam que não entendem nada de arte. Mas os que assinaram simplesmente em alguns “ganchos”, não estão realmente à altura de colocar os pés num recinto desta natureza. Carlos.

O fato de ter tido formação na Europa aumentou o peso da responsabilidade, parafraseando Lobato, deveria seguir “os processos clássicos dos grandes mestres”: “ótimos estão os quadros. De parabéns os pintores. Quanto as esculturas acho-as horrendas. Não sei como alguém que estudou no velho mundo possa construir tanta ‘besteira’ e chamar isto de arte”.³⁴⁴ Era comum elogiar os pintores para em seguida criticar as esculturas, segue uma enxurrada de antagonismo, pintura x escultura:

Erico da Silva e Composição nº 2 de Dieter Beck. Não entendo a arte de Elke Hering. Parabéns Alberto Luz.

Para cada tipo um gosto diferente. Os melhores para mim: meditação de Erico da Silva e Composição nº 2 de Dieter Beck. Não entendo a arte de Elke Hering. Lamento muito. [em seguida] Nem eu!

A exposição agrada em parte. Os trabalhos de Da. ELKE não consegui entender. O quadro em homenagem à trapezista é escandaloso.

As pinturas e os desenhos, merecem os melhores elogios, mas as esculturas... faça-me o favor. Parabéns pintores continuem a esforçar-se assim, e vencerás meus pêsames Sta Elke. O que admirei de (seus) ferros velho foi a arte de pintar. Heroldo Dallas Costas.

As aptidões artísticas da pintura dos jovens blumenauenses estão aqui maravilhosamente expostos sendo que em referência as obras apresentadas pelos escultores nada tenho a dizer. As pinturas são razoáveis mas as esculturas!!

Os pintores estão de parabéns, quanto às esculturas: já vi melhores.

Para quem não sabe pintar melhor profissão do que lidar com ferro velho não poderia haver (Elke).

As pinturas realmente são boas porém, as esculturas vem confirmar a teoria de Darwin (o homem descende do macaco).

Os artistas mais elogiados foram os pintores: Alberto Luz e Érico da Silva e o desenhista Dieter Beck. Os artistas mais conhecidos da arte catarinenese hoje, que têm seus trabalhos baseados no modernismo, praticamente não foram citados, são eles: Eli Heil, mencionada duas vezes, Pedro Paulo Vecchietti citado uma vez e os demais nem aparecem, Rodrigo de Haro, Martinho de Haro e João Otávio Neves Filho (Janga). Mesmo que sem conhecer os trabalhos dos mais mencionados, o fato do público nem

³⁴⁴ Livro de registro da exposição. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

citar os outros pintores modernistas catarinenses é um grande sintoma do quão conservador era o público.

Ainda que no campo das artes, a arte moderna já estava consolidada nos grandes centros e, na década de 1960, inúmeras outras inovações estavam sendo experimentadas e trazidas para o campo das artes, o público estava em total descompasso ao manifestar os ruídos que a arte moderna continuava a provocar naqueles anos. As críticas avançam para outro diagnóstico, já apontado por William C. Seitz³⁴⁵ em 1961 na exposição *The Art of Assemblage*, no MOMA. Os artistas passaram a trabalhar com os materiais da vida cotidiana em vez dos nobres da arte. Nesta perspectiva, o público rejeitou a inovação e foi justamente neste ponto: “achei o material utilizado nas ‘obras de arte’ deslocado do seu verdadeiro ambiente – ‘o ferro velho!’”. O fato de utilizar materiais oriundos da indústria e descartado como lixo, o ferro-velho que significa: trastes caseiros, usados e de pouco valor, foi o argumento central para desqualificar as esculturas dentro do campo da arte.

Uma pergunta à proprietária dos objetos de ferro: isto é escultura? (Desculpe!).

(Esta “escultora” deve ter um depósito de ferro velho – para outra coisa não presta). [em seguida] Apoiado.

Bom aproveitamento do ferro velho!!!

Não compreendo como uma exposição de arte pode ser um monte de ferro velho.

A escultora devia trabalhar numa oficina!

Em São Paulo tudo é ferro velho.

Ponho à disposição, um guarda-chuva velho, cadeiras quebradas e alguns parafusos, para quem tiver necessidades deles. R: Amazonas, 2820. Garcia.BI.

Se fundissem todo este ferro velho, Blumenau teria mais uma indústria.

A exposição em si está boa – as “artes” que chamam de Elke Hering não passa de ferro velho. Pisse.

Exercendo suas profissões (lixeiros).

MF Praun – Elke H. Aquilo é escultura ou ferro velho amontoado. Isto é exposição de ArteZilha. Blumenau.

³⁴⁵ Sobre isso ver página 155.

Quanto dinheiro posto fora! Ou será que os escultores ganharam todo este ferro velho? Penso que foi disso que me falaram. Outro dia passou um desconjuntado lá em casa, pedindo guarda-chuvas velhos e canos enferrujados. Ninguém lá de casa deu nada, e outro dia notei que faltava o guarda-chuva que tinha pertencido ao avô do nosso empregado, agora, achei-o. Bem nada foi perdido, mas eu ia por fogo nele.

Quanto quer pelo guarda-chuva do canto. Antes ajuntar um do lixo.

Inspiração: se isto vale merda, é demais.

As pinturas são cocozinhos de crianças recém-nascidas. Verde, amarelo, etc. Estes dias achei um guarda-chuva perto de casa. Agora encontrei-o num canto, nesse ferro velho, não ouvindo falas das paredes, que mereciam o primeiro lugar.

Algumas fotografias da exposição estão no arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva, onde hoje encontra-se no andar superior da biblioteca pública, local que sediou o salão. O enquadramento fotográfico é panorâmico, se empenha em registrar as pessoas, não as obras. No entanto, as esculturas de Elke Hering aparecem em seis das onze imagens (Figura 59).



Figura 59: Conjunto de imagens da noite de abertura do salão.
Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

Levando em conta que os materiais utilizados na escultura eram tradicionalmente nobres como o bronze, a madeira e o mármore, e o escultor tinha a tarefa de manusear um bloco da mesma matéria, alguns argumentam nesta direção: “a arte moderna subverteu aqui, até o próprio sentido da palavra ‘escultura’. Não sei de dicionário que dê a um amontoado de ferro velho a definição de escultura. Esculpir é: entalhar. João S Areão. Florianópolis”. Muito provavelmente, à época, não havia sido inserido no dicionário a fundição em metal no significado da escultura, já que era uma prática que começou a ganhar lugar na década de 1950. Houve também um pequeno manifesto contra a arte moderna e a nova escultura.

Todas as pessoas que tentam criar alguma coisa de arte e fracassam, procuram para compensar a falta de talento, inventar algo que chamam de “moderno”. O que vimos aqui não se pode expressar no papel. Coisa horrível e enfadonha. Aberrante e criminosa. A srta. Helque Hering é a maior responsável pelo hediondo e imperdoável crime. Por esse atentado a arte e aos seus maiores escultores. Recolham tudo o que aqui se encontra e joguem no lixo. Fazemos exceção ao sr. Alberto Luz e Aldo Beck.

A escrita acima renega qualquer vínculo da arte com os adjetivos: feio, enfadonho, horrível e aberrante. Declara Elke Hering como criminosa por violar a tradição do belo cultivada pela arte durante séculos. Alguns expuseram sua indignação com a arte moderna.

Deus criou o mundo e o homem criou o (feio)!

Chama-se isto de arte?

A exposição estava mais ou menos porque eu não estou ao alcance de saber o que é arte moderna.

Arte moderna é um abismo!

A “arte moderna” se é que existe, é a decadência da humanidade. Um verdadeiro afronto à grandes artistas. Minha repulsa ao extremo!

Infelizmente entendo pouco de arte moderna, todavia parte desta exposição, talvez por mim não compreendida, deriva próprio de uma mente superior ou desequilibrada.

Não acho isto arte!!

Não me digam que isto é arte, sou capaz de ter um enfarte.

Vão me desculpar mas nesse tipo de arte, todo tempo gasto é tempo perdido.

A arte moderna é bonita para os seus próprios artistas. Porém, aos outros é difícil compreender.

A palavra “arte” não foi ouvida por muitos. Walter Puhlmann Filho.

Não só críticas contrárias a exposição recebeu, há também os que defendiam.

Estando em visita à Blumenau, seria obrigação de especialista visitar esta exposição. Como diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, felicito aos organizadores, aos artistas e principalmente à cidade por esta mostra que já se faz em Santa Catarina dentro da arte moderna. Carlos Humberto Correa. 07.11.65.

Jamais vi arte moderna tão excelente e digna de aplausos. Como integrante da comissão da Escola Nacional de Belas Artes *brava* esta exposição nesta cidade. Rio.

A Arte Moderna é a maior expressão da angústia da juventude do século que vivemos. À todos os artistas que nesta exposição tão bem a representam deixo aqui, os meus sinceros parabéns. [em seguida outra pessoa escreve] TÁ DOIDA!

Arte é cultura. Arte moderna é grito. Que este grito agora lançado em Blumenau, por estes novos artistas. Encontre eco, é o meu desejo. Que cada um pinta o grito existente nos quadros expostos. Parabens especiais a Guenther Lerg Érico da Silva.

*Schon dass die Moderne Kunst sich auch hier entwickelt!*³⁴⁶

A arte moderna, diferentemente da arte em si, no meu entendimento se projeta o incognoscível e inexplicável.

Com esta exposição Blumenau progrediu 20 anos no terreno da arte. José Martins.

Deus criou o mundo belo! Em tudo que existe, existe beleza. O novo é extremamente necessário para a humanidade. Sem novas ideias, ainda que nem sempre a possamos entender, o mundo ficaria estagnado. Parabéns a todos aqui representados. Espero que continuem, pois quem sabe, estão ajudando o homem a evoluir. Rolf von Czikns. Salvador. Bahia.

Também, inúmeros elogios foram feitos à Elke Hering, alguns imediatamente retrucados por xingamentos e ironia.

Vadia [palavra adicionada por outro]

A escultora Elke Hering é divina e ~~messiânica~~. Só os deuses têm o poder de transformar objetos e materiais imprestáveis em obras de arte. Messiânica porque nos conduz a algum lugar profundo e misterioso. – Guanabara. Ah!Ah!Ah! [expressão adicionada por outro].

Messiânica ou mecânica? [frase adicionada por outro].

Elke Hering se manifestou após o seguinte comentário:

³⁴⁶ Até mesmo a arte moderna está se desenvolvendo aqui também! (tradução nossa).

Urge que compreendamos que a VERDADE é sempre relativa para os que buscam e procuram com sinceridade. Urge também sabermos que sempre constem as duas personalidades: a do criador e do espectador. Antes de julgarmos é necessário que conheçamos e mesmo neste caso eu própria receio julgar! Outro ponto vital é a compreensão da terceira dimensão, que sem dúvida nenhuma requer uma capacidade mental maior do que a da primeira e segunda!

Elke Hering
A escultora

A verdade é colocada em questão pela artista e receia em julgar colocando sua opinião acima de qualquer outra. Elke Hering assina o livro três vezes, no dia da abertura é a terceira pessoa a assinar, depois no início de novembro, próximo ao dia 03, e quando se manifesta escrevendo em resposta a Dario Deschamps. Ou seja, ela teve acesso aos comentários ao menos até esse dia, e muito já tinha sido escrito até ali. Mas por todo o seu envolvimento com a mostra, acredito que ela deva ter lido todos os comentários, do início ao fim.

Após sua resposta, em trechos próximos, houve cinco comentários que se referiram a Walter Zanini de maneira pejorativa, até mesmo xenófoba ao vincular seu nome ao lugar de onde veio, São Paulo.

O que não se admite, é que venha um indivíduo de uma cidade como São Paulo (tão Adiantada) classificar trabalhos desta natureza, verdadeiros absurdos. Como se diz na gíria, sem pé nem cabeça. 08.11.65.

Como pode um “cabra” de São Paulo classificar tanta idiotice. Admite-se que ele tenha vindo do hospício, como que por engano dado que estivesse curado ou então veio foragido e refugiou-se na casa de ELKE que ganhou muito tutu com ferro velho. Posso comprar tudo. O preço do ferro velho é 50 por kg. Informações: rua sobe e desce onde o morro desaparece. 09.11.65.

Não podemos elogiá-los, pois não somos loucos! Isto pode fazer somente o “cabra” que veio de São Paulo. 11.11.65.

Aqui está representada a verdadeira pornografia da arte. Como pode um paulista classificar isto, só pra louco. 14.11.65. Carlos Aurelio Grebe.

Como pode um paulista classificar sucata empilhada. Eu não entendo nem cristo entenderia. Mas quanto a pintura passa, mas as esculturas só louco entende, pois existe o ditado: só louco entende os loucos. 14.11.65. Rogerio Luiz Grebe.

Nem Walter Zanini escapou. Para defender a moral e os bons costumes, o tom de sarcarmo remetendo a loucura imperou e para retirar a

responsabilidade dos conterrâneos perante tamanhas aberrações, jogaram a culpa em quem veio de fora.

Mas diante de tantas críticas, houve também muitos apoiadores. Uma série de parabéns e rápidos comentários se misturaram com argumentos mais longos que, ou se solidarizavam com os artistas, ou se mostravam perplexos com a intolerância.

A alma desajeitada de uma juventude absoluta necessita de expressões até certo grau situacionalmente desajustável. O sofrimento de tudo em uma cidade tão mesquinha em cultura e entendimento espelha-se horrivelmente nestas páginas que será a vergonha nosso pósteros. A expressão em alguns.

Criticar é fácil. Não acredito em críticos por serem, na sua maioria, destituídos de conhecimentos e honestidade. Não há obra de arte que seja de tão inferior qualidade que não traga, pelo menos, uma leve contribuição. Vi muita coisa boa aqui e muitas promessas excelentes. Bartolomeu Hauer. Blumenau, 05.11.1965.

Admiro os artistas tem ao menos o dom de exprimir por intermédio da arte por eles exibidas a beleza que reflete em sua alma. Sob todos os preconceitos merecem elogio. Coitados daqueles; que não tem a noção suficiente de entender e penetrar com a imaginação em tal realidade. Os que não entendem de arte jamais deveriam sujar as mãos, afim de criticar e profanar os jovens que tão brilhantemente expuseram esta arte que é fruto de uma fantasia real e progressiva. Huscher.

Até mesmo os que ainda não se deram por satisfeitos, mas que no texto continuam citando a insatisfação – as esculturas de Elke Hering por exemplo –, se mostraram otimistas de que um dia haverá motivos para se orgulhar dos “nossos artistas”.

Não desdenho o valor efetivo desta exposição, pois ela em si representa uma tentativa, uma esperança e quem sabe uma confirmação de que ainda poderemos nos orgulhar dos nossos artistas. Tenho ouvido tantos comentários pejorativos que me sinto até constrangido. Sei que é difícil concordar com a escultura de Elke, por exemplo. (Também acho que o ferro está no lugar errado). Mas nem por isso, chego a dizer que não valeu a pena visitar a exposição. Luiz A Soares. 10.11.65.

O burburinho captado pelo livro de assinaturas é apenas um fragmento de toda a atmosfera que permeou o primeiro e único *Salão Pró Arte Nova de Blumenau*. Para além de todo o tempo empregado por parte do público em registrar com lápis e canetas azuis e pretas suas marcas, o conflito foi além. Retorno um pouco no início desta seção na carta de Walter Zanini para Elke

Hering em 24 de novembro de 1965³⁴⁷, onde ele diz que compreende o estado de espírito dela depois do incidente ocorrido em Blumenau sobre as críticas e depredações. Em meio a tantas críticas que pude acompanhar, de fato, houve a invasão e depredação do salão. Com menos de 15 dias de exposição, no dia 10 de novembro de 1965, o jornal *A Nação* publica a matéria *Desordeiros assaltam Salão de Arte Nova aberto na Biblioteca Municipal*.

Na noite de sábado [06.11.1965], dois indivíduos penetraram naquele local provocando a maior desordem. Espalharam os quadros, esculturas e desenhos pelos cantos da sala, rasgaram etiquetas e rasuraram o livro de assinaturas. Por incrível que pareça os desordeiros não levaram ou danificaram qualquer obra exposta, o que realmente dá o que pensar [...]³⁴⁸

O jornal mostrou solidariedade com os organizadores, que comunicaram o ocorrido: “era bem compreensível a tristeza que estavam possuídos o Sr. e Sr^a. Alberto (Marget) Luz, e Srt^a Elke Hering e o Sr. Antonio Carlos (Petit) Abreu [...]”.³⁴⁹ E mais, defendeu a arte moderna, “Tem arte moderna. Tem artistas plenamente entrosados com as atuais correntes modernistas do nosso tempo”.³⁵⁰

Sua articulação com Walter Zanini não parou por aí. No auge das críticas, após baixarias e vandalismo no local da exposição, Elke Hering notificou à Zanini sua desistência em receber a exposição *Jovem Gravura Nacional* que deveria acontecer no mesmo local logo após o término do salão. Mesmo sendo alvo de tantas críticas, voltou atrás na decisão. Ela enviou para o diretor do MAC, em dezembro de 1965, uma carta³⁵¹ manifestando interesse em receber a exposição da *Jovem Gravura Nacional*,³⁵² no início de 1966. Oito dias depois, Walter Zanini responde a

³⁴⁷ Carta na íntegra, ver página 175.

³⁴⁸ DESORDEIROS assaltam Salão de Arte Nova aberto na Biblioteca Municipal. *A Nação*, Blumenau, 10 nov. 1965. p. 8.

³⁴⁹ REVOLTA. *A Nação*, Blumenau, 11 nov. 1965.

³⁵⁰ DESORDEIROS assaltam Salão de Arte Nova aberto na Biblioteca Municipal., op. cit. p. 8.

³⁵¹ ZANINI, W. [carta] 11 jan. 1966, São Paulo [para] HERING, E., Blumenau. 1f. Resposta de Walter ZANINI sobre o pedido de Elke Hering em receber a exposição *Jovem Gravura Nacional*.

³⁵² A exposição *Jovem Gravura Nacional* (1963-1966) com coordenação do MAC USP, foi inaugurada em setembro de 1964 com trabalhos de trinta artistas e seguiu circulando em várias cidades. No sul ela estreou em outubro de 1965 em Curitiba, em seguida foi para o MAMF em Florianópolis e depois para Blumenau.

carta de Elke Hering e confirma que dentro em breve a exposição se realizaria em Blumenau. A exposição *Jovem Gravura Nacional* foi inaugurada no dia 25 de fevereiro de 1966. O livro de assinaturas – o mesmo da do *Salão Pró Arte Nova* - registrou a presença de 353 nomes, desta vez com breves e pouquíssimos comentários. Dias depois Elke Hering estaria embarcando para a Alemanha a fim de continuar seus estudos.

Para finalizar a sucessão de comentários, selecionei um em especial, o mais longo de todos, que propõe uma conversa com o futuro. Sua escrita remete ao porvir, do contato de quem tomará conhecimento do arquivo.

Da revolta dos incompreensíveis, daqueles que “sem saber o que fazem” surgiu no dia das depredações um marco que sem dúvida projetará mais ao infinito das grandezas de um pioneirismo, a história de um dramático I SPANB que não será esquecido. Toda obra renovadora é assim... Pensam os que não entendem, que o artista zomba do público, zomba de tudo! A verdade é que poderão acreditar nessa tese, mas, jamais, olvidando que a imaginação é um mundo indevassável e como tal, é como se a propriedade de cada ser se constituísse em algo à parte de cada um deles, criando ao bel-prazer dos que não sendo donos de nada, são proprietários de si mesmo. Hoje, dia 7 de novembro de 1965, encontramos as dependências do salão-mostra dos trabalhos exibidos pelo I SPANB, invadido e maculado por cidadãos que, sem o saberem, jogaram ao registro histórico de uma época, o esforço de uma plêiade de jovens artistas, (?) concretizando o valor dos que por uma concepção diferente tiveram o sabor daquilo que sempre ouviram ou conheceram nas bibliografias célebres – o sofrimento! E a arte só subsiste pelo sofrimento, daí a razão de termos a certeza de que dias virão em que os SPANBs dirão ao Brasil do quanto Blumenau foi capaz, pelo seu arrojo, pela sua impetuosidade, persistência e amor dos seus jovens artistas.

E para aqueles inconformados que assistem as “cabeleiras” exageradas, que vêem as gritarias dissonantes de “Beatles” ou compactuam com a desagregação dos costumes, assistindo tudo passivamente, achando tudo natural, tudo fruto de um estágio de vida, de um ciclo de que participa a humanidade, aqui vai um conselho: a arte também reflete uma época e um estado de espírito. Respeitemos aquilo que não entendemos e que se reverencie a dedicação dos que tiveram coragem de dizer e de fazer uma mostra de que há vida artística em Santa Catarina. Existem artistas em Blumenau! O resto... o tempo escreverá, melhor, muito melhor do que estas simples considerações. Isto porque os SPANBs se sucederão e no tempo e espaço serão mais compreendidos!!!

E depois de tudo, reparadas as chagas que os invasores propiciaram, voltam as visitas, retornam as críticas, novamente as assinaturas continuam...

4. ALEMANHA: ITINERÁRIO ARTÍSTICO

O contato com os arquivos da *Akademie der Bildenden Künste* de Munique me fez circundar não somente a pasta estudantil de Elke Hering, mas também a de seus professores. Previamente já havia tido contato com os documentos estudantis de Munique por intermédio de sua filha, que esteve lá anos atrás para a realização de um documentário sobre sua mãe.³⁵³ Não fui com grandes expectativas de encontrar muitas informações específicas além das quais eu já tinha, mas estava à procura de materiais que me levassem ao círculo artístico, descobrir quem eram seus colegas de turma, anotações sobre as aulas por parte dos professores, diários de classe, ementas, registros fotográficos, enfim, tudo que se espera encontrar em um arquivo de uma instituição de ensino.

Comecei pelo lugar mais óbvio, pasta Elke Hering. Muitos dos documentos que lá estão já foram citados principalmente no capítulo “Arquivo Pessoal”. Em um total de vinte e cinco documentos, mais da metade se referem a data posterior a sua primeira estadia. Da primeira passagem, tenho pouquíssimas informações, dentre elas sobre seu período de estudos que começou em outubro de 1958 com término em setembro de 1960. No histórico escolar há as matérias principais onde consta ter cursado escultura em todo o período com o professor Anton Hiller. Breves comentários são descritos sobre a aluna: “para o começo é de se alegrar”, “normal, está progredindo” e “muito competente, tem uma boa compreensão”. Informações mais detalhadas sobre o tipo de material trabalhado, as dificuldades encontradas, questões formais e projetos escultóricos são nulas. Paralelamente as aulas de escultura, cursou História da Arte com Harro Ernst e gravura com Adolf Thiermann no semestre de inverno.

Mais quatro pastas foram acessadas, a de seus professores Anton Hiller e Robert Jacobsen, ao abri-las havia documentos administrativos e de ordem pessoal, nenhum referente as suas respectivas disciplinas. Nenhuma anotação sobre o dia-a-dia da sala de aula ou até mesmo a lista de alunos que frequentavam a disciplina. Outra pasta que me interessava era a de

³⁵³ Até o presente momento o documentário não foi publicado.

Lorenz Heilmair, ex-aluno da Academia que migrou para o Brasil em 1952, ano em que ainda era estudante nesta instituição.

A última pasta consultada foi referente a *Weihnachtswettbewerb*, ou seja, a competição de Natal, realizada desde 1948. A artista menciona que ganhou uma menção honrosa na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique, fato este que contribuiu para que acreditasse mais no seu trabalho, e em sua pasta, no arquivo da instituição, há o certificado de sua participação. Conferi a competição de 1958/59, ano em que Elke Hering participou. Esta foi a única documentação que me permitiu acessar os nomes de outros estudantes contemporâneos à Elke Hering, já que não havia uma lista de matrícula ou de chamada.

A competição, como o nome já diz, era um evento seletivo de trabalhos dos alunos da Academia. Cada estudante poderia inscrever um trabalho em qualquer categoria para concorrer a prêmios e menção honrosa. A visita à exposição não era aberta ao público, em apenas dois dias os trabalhos selecionados eram expostos no auditório da própria instituição. Foram inscritos 419 estudantes com identificação do título do trabalho, técnica e nome do professor. Somente na lista dos classificados os nomes próprios apareciam. Houve 102 prêmios e 146 menções honrosas. Nesta lista me interessava saber quais disciplinas eram ofertadas, qual era a de maior contingente, a proporção de mulheres e homens, observar com maior atenção sobre a categoria escultura e os estudantes de Anton Hiller. Restrinjo-me a analisar estes pontos através da lista dos classificados, por mais que deixe muitas lacunas, esta foi a única amostragem do número de estudantes e classes frequentadas da qual tive acesso.

O nome de Anton Hiller aparece em duas divisões, possivelmente se trata de duas turmas separadas. Foram inscritos 11 alunos de uma turma e 22 da outra, da qual Elke Hering fazia parte desta última. Na contagem geral da escultura, foram 11 prêmios, 2 deles para mulheres e 25 menções honrosas, sendo Elke Hering a única mulher a ganhar. Dos 33 alunos de Hiller, 11 foram selecionados e Elke Hering era a única mulher. As técnicas variavam entre bronze, cera, madeira, relevo e gesso, este último utilizado com maior recorrência. Elke Hering participou com um trabalho em gesso com o título *Zivilization*. Na lista dos 11 selecionados encontrei o nome e

sobrenome de seus colegas de classe: Kurt Mergenthal, Hans Kleyer, Peter Meyer, Roland-Ernst Vogel, Erwin Echternacht, Kurt Passon, Willi Vath, Rolf Schaffner, Fritz Brosig e Heinz Berg. No entanto, o acesso as pastas destas pessoas não foi possível. Na Alemanha, o arquivo singular de uma pessoa somente pode ser acessado 10 anos após a morte ou, se não comprovada, 90 anos após o nascimento.³⁵⁴ Portanto, eu não tinha permissão para adentrar nos arquivos destes outros estudantes. Eu estava à procura de alguns nomes, por conta de algumas missivas de amigos que estudaram com ela em Munique, mas suas assinaturas se restringem ao primeiro nome como Hans, Brigitte e Anellore.

Foi fácil identificar quais disciplinas eram as mais procuradas, apenas para a pintura tinham cinco professores, seguida da escultura com três e as demais com um professor vitrais, ourivesaria, artes decorativas/têxtil, cenário, desenho e arquitetura. A pintura era, sem sombra de dúvidas, a que tinha o maior número de trabalhos, foram 92, seguida da escultura com 38 e da arte decorativa/têxtil com 29. Estes números apontam dados interessantes se adicionarmos outro elemento comparativo, a relação entre mulheres e homens. Em todas as categorias há mais homens do que mulheres, tem casos que não há mulher, como na arquitetura. O maior número de mulheres classificadas está, em primeiro lugar, na pintura com 26, em segundo com a arte decorativa/têxtil, com 13, e somente 3 escultoras. Se seguirmos a lógica das proporções, este cálculo estaria errado, teria que ter mais mulheres na escultura, e esta é a categoria que apresentou o menor índice de mulheres em relação as outras. Ao mesmo tempo, as artes decorativas/têxtil seriam as menos igualitárias entre os gêneros, com 16 homens e 13 mulheres. Estes números, mesmo que retirados de um único evento, mostram alguns sintomas e desequilíbrios na relação da arte com as mulheres, que, de maneira geral, cerca-se primeiro da pintura e do decorativo, para avançar aos poucos em outros espaços.

³⁵⁴ Benützung der staatlichen Archive. Disponível em: <<http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayArchivG-10>>. Acesso em: 01 jan. 2019. 17:27.

4.1 Mulheres na Akademie der Bildenden Künste München

A *Akademie der Bildenden Künste* de Munique, criada em 1808, foi a primeira instituição de arte da Alemanha a matricular uma mulher, sua primeira aluna foi Marie Ellenrieder em 1813. Até 1839 havia um total de 47 mulheres matriculadas. Todavia, o texto *Mehr rezeptiv als produktiv? Frauen na der academie der Bildenden Künste München von 1813-1945*, de Maike Hopp, aponta os primeiros avanços neste sentido e os retrocessos da Academia na medida em que as décadas avançavam. Passado um período de 13 anos, a próxima mulher a se matricular foi Elisabeth Ney, em 1852, que seria também a primeira escultora da Academia e possivelmente a única mulher com permissão para estudar escultura no século XIX.³⁵⁵

Após 26 anos de abertura e a excepcional matrícula de Elisabeth Ney, somente em 1920 as mulheres voltariam a estudar. Mas uma contravenção havia sido feita, em 1911 a polonesa Zofia Stryjenska foi admitida na Academia usando trajes masculinos e o nome de seu irmão, Tadeusz Grzymala Lubański. Num processo de 200 inscritos, ela foi “um” dos 40 estudantes selecionados, e estudou com o professor de pintura Gabriel von Hackl. Depois de um ano sua identidade começou a ser suspeita e largou os estudos.³⁵⁶ Várias eram as justificativas para não aceitarem as mulheres: questões econômicas, disputa pelo mesmo espaço, incapacidade intelectual e criativa e, principalmente, rebaixar o *status* masculino ao aproximar as mulheres das mesmas atividades dos homens, era claramente uma preocupação. Um documento dos próprios estudantes ao ministério da cultura, em 1919, anunciava:

O que resta a ser examinado é se as conquistas das mulheres justificam complicar e restringir as possibilidades educacionais dos homens. Isso deve ser decididamente negado. Primeiro, a maioria das alunas de arte considera sua atividade artística temporária, como parte de sua educação geral durante o período entre a escola e o casamento. [...] Em segundo lugar, a capacidade criativa das mulheres na arte, como talvez em tudo, não é de forma alguma

³⁵⁵ HOPP, Maike. “*Mehr rezeptiv als produktiv? Frauen na der academie der Bildenden Künste München von 1813-1945*”. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München: Hirmer Verlag GmbH. 2008. p. 67.

³⁵⁶ GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München: Hirmer Verlag GmbH. 2008. p. 543.

comprovada, até mesmo duvidada. A mulher é mais receptiva que produtiva. (HOPP, 2008, p.69, tradução minha) ³⁵⁷

No ano seguinte, o Ministério da Cultura decretou a admissão das mulheres nas Academias sob as mesmas condições que os homens. A mesma instituição, que no início de sua fundação permitiu o acesso de mulheres, seria quase cem anos depois, a última na Alemanha a aceitá-las. ³⁵⁸ Maïke Hopp aponta em seu texto a falta de documentação da Academia até a década de 1950, apenas os livros de matrícula e os registros de alunos foram preservados.

A maioria das Academias de Ciências e Letras de renome foram fundadas entre 1770 e 1810. ³⁵⁹ Tão logo, os brasileiros também implementaram este modelo. Em 1816, com a vinda dos artistas franceses, foi criada a Academia Imperial de Belas Artes. O Brasil antecipou a entrada das mulheres na Academia se comparado às instituições alemãs, antes da entrada para o século XX, em 1893 as mulheres já eram admitidas. Ana Paula Cavalcanti Simioni, no livro *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*, se debruçou sobre a formação artística de mulheres no Brasil entre 1884 a 1922, sobretudo na Academia Nacional de Belas Artes, principal responsável pela formação dos candidatos às atividades artísticas. ³⁶⁰ Alguns exemplos europeus são trazidos por Simioni que utilizam dos mesmos argumentos acerca das mulheres na profissão artística. Contemporaneamente na Alemanha e no Brasil, subterfúgios para a formação de mulheres artistas foram criados, uma associação privada de mulheres foi criada em 1882 em Munique, a *Damen-Akademie des Künstlerinnen-Vereins München*. No Brasil, antecedendo Munique, foi criado em 1881 o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e, paralelamente ao

³⁵⁷ “Zu untersuchen bleibt nur, ob die Leistungen der Frau es rechtfertigen, ihretwegen die Bildungsmöglichkeiten des Mannes zu erschweren und einzuschränken. Das muss entschieden verneint werden. Erstens betrachten die meisten weiblichen Kunststudierenden ihre künstlerische Tätigkeit nur als eine vorübergehende, als Teil ihrer Allgemeinausbildung in der Zeit zwischen Schulentlassung und Ehe. [...] Zweitens ist die schöpferische Fähigkeit der Frau in der Kunst, wie vielleicht überhaupt, keineswegs erwiesen, ja sogar anzuzweifeln. Die Frau verhält sich mehr rezeptiv als produktiv.”

³⁵⁸ HOPP., op. cit., p. 70.

³⁵⁹ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 86.

³⁶⁰ SIMIONI., op. cit., p. 93.

ensino formal, os ateliês particulares dirigidos por mestres oriundos da Academia atendiam boa parte da demanda feminina.³⁶¹

A autora cita a Alemanha onde as mulheres enfrentaram maiores obstáculos de aceite comparada a França, Inglaterra e o Brasil. A autora destaca que nas Academias de Berlim e Dusseldorf, até a segunda metade do século XX, as mulheres eram evitadas.³⁶² Ressalto a citação da autora sobre a opinião do diretor da Academia de Munique, Ferdinand von Miller, frente ao Parlamento da Baviera em 1922:

Seria o caso de vincular a Academia das Mulheres à Academia de Belas Artes. Primeiramente, se considera o local é impossível; sem contar que as motivações dos artistas com respeito à arte são, em geral, diferentes daquelas das mulheres. Há cem anos as moças deveriam saber costurar e tricotar, agora são as máquinas que se encarregam disso; mas antes disso, tais coisas ocupavam as mulheres. Naturalmente hoje elas desejam igualmente exercer alguma atividade e se lançam, assim, frequentemente sobre as artes. Mas se isso é um projeto sério para 10% entre elas, para 90% não é nada além de um passatempo até que um marido feliz as venha roubar das artes.³⁶³

Há um ponto em comum entre a justificativa do diretor com a dos estudantes (ver página 124), a de que as mulheres não encaravam as artes como uma profissão, podendo ser facilmente corrompidas pelo casamento. Estes enfrentamentos não são uma particularidade somente de Munique, são questões abrangentes e estruturais que permitem aproximar vários acontecimentos que se repetem sob o mesmo argumento. Uma vez que a entrada da mulher nas Academias foi universalizada no século XX, outras barreiras de gênero foram engendradas. Tanto a autora alemã quanto a brasileira apontam na mesma direção sobre o lugar da mulher dentro das Academias. Hopp ressalta “que concediam às mulheres um dom básico para imitar a natureza, mas negavam-lhes a capacidade de trabalho composicional e criativo” e “a realização artística da mulher foi empurrada de volta ao campo do trabalho decorativo e artesanal”.³⁶⁴ (HOPP, 2008, p. 71, tradução minha).

Simioni reitera:

³⁶¹ Ibid., p. 130.

³⁶² SIMIONI., op. cit., p. 102.

³⁶³ Ibid., p. 102.

³⁶⁴ “*Jahrhundersts zurück, welche Frauen zwar eine grundsätzliche Begabung zur Naturnachahmung zugestanden, ihnen jedoch die Befähigung zu kompositorischer und schöpferischer Arbeit absprachen*”. “*die künstlerische Leistung der Frau in den Bereich der dekorativen, kunsthandwerklichen Arbeiten zurückgedrängt*”.

Em função dessas capacidades físicas e intelectuais distintas, as mulheres, acreditava-se, estavam mais propensas a alguns gêneros artísticos, como a pintura de flores, a paisagem, as miniaturas, a natureza morta, os quadros de cotidiano, as pinturas decorativas e, por fim, à profissão de copistas, o patamar desvalorizado na hierarquia artística do Oitocentos.³⁶⁵

Eram delegadas a elas os gêneros artísticos menos valorizados negando a capacidade criativa. Obviamente que nem todas as mulheres se submetiam à norma, as autoras citam exemplos de mulheres que desafiaram esses papéis. Neste sentido, não é difícil imaginar que o ofício da escultura era inconcebível para as mulheres. Simioni, no capítulo sobre a trajetória das escultoras Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto, o inicia com a seguinte afirmação:

Em nenhum outro ramo das Belas Artes as mulheres foram mais imprevisas do que no da escultura. Usualmente compreendida como uma arte masculina pela exigência de força física, essa aparentava uma incompatibilidade insuperável com relação àquela presumida “feminilidade” que envolvia o “sexo frágil”.³⁶⁶

No mesmo caminho, Hopp expõe: “apesar da carreira de Elisabeth Ney no início do século XX, a profissão de escultora dificilmente era concebível para uma mulher”³⁶⁷ (HOPP, 2008, p. 70, tradução minha). O mesmo argumento que aponta sobre a força física, o professor de escultura da Academia de Munique, Berthard Bleeker, responde à aluna Maria Weber em 1921: “escultura não é para uma mulher, porque você precisa de força e energia”.³⁶⁸ (HOPP, 2008, p. 70, tradução minha). Mesmo assim, mais de um quarto das alunas decidiram estudar escultura em 1945, embora o tema e a escolha do tema dos aspirantes a escultores dificilmente parecessem emancipados.³⁶⁹

Se a *Akademie der Bildenden Künste München*, no século XX, retardou o quanto pode a entrada de estudantes mulheres, foi ainda pior a situação das professoras. A instituição publicou em 2014 um caderno sobre as profissionais da educação na academia, dividindo as atuações pela

³⁶⁵ SIMIONI., op. cit., p. 63.

³⁶⁶ Ibid., p. 242.

³⁶⁷ “So war zum Beispiel trotz der Karriere einer Elisabeth Ney zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts der Beruf der Bildhauerin für eine Frau noch kaum denkbar.”

³⁶⁸ “Die Bildhauerei ist doch nichts für eine Frau, das braucht man Kraft und Energie.”

³⁶⁹ Ibid., p. 70.

tradicional academia a contar de 1808 a 1972 e pela *Königliche Kunstgewerbeschule München* [Escola de Artes Aplicadas de Munique] entre 1868 a 1945, esta última foi incorporada à atual Academia em 1945. A saber, das sete mulheres da *Akademie der Bildenden Künste München* somente uma aparece no quadro oficial como *Professoren*: Else Brauneis, a primeira mulher a atuar no espaço de ensino da Academia, somente aos 69 anos, por um breve período, exerceria a função de professora de pintura, perspectiva e geometria entre 1946 e 1948. Antes desta função era professora da *Kunstgewerbeschule München* [Escola de Artes Aplicadas de Munique] desde 1898. As outras seis coordenavam oficinas e eram assistentes de professores. Gertraud A. Schottenloher começou como assistente em 1972 e viria a ser professora somente em 1992. Portanto, no histórico da Academia a entrada de mulheres como professoras vai acontecer de maneira sistemática somente na década de 1990. Tanto na pintura quanto na escultura, apenas em 1995 seria contratada a primeira professora de escultura, a artista americana Maureen Connor, e desde então quase unicamente mulheres atuaram nesta função.

Já na Escola de Artes Aplicadas os números são diferentes, por se tratar de funções ligadas ao artesanato, considerada uma arte menor, os números são drasticamente opostos. Entre 1872 a 1945, vinte e três mulheres atuaram na *Kunstgewerbeschule München*, mas somente quatro tinham o título de *Professoren* (professor titular, categoria mais alta da carreira), as demais se dividiam entre *Leherin* (professor, instrutor) e *Assistenz* (assistentes).

4.2 Ensino nas Academias de Arte

As Academias de Arte foram o berço do ensino da arte, nascidas a pelo menos cinco séculos. Se pensarmos que no século XX boa parte dos artistas ainda procuravam estas instituições para seus estudos, devemos levá-las em consideração para entendermos a metodologia de ensino destas instituições. Do levantamento que fiz sobre os escultores brasileiros, ao menos cinquenta e seis instituições com título de “Academias” ou “Escola de

Belas Artes” foram frequentadas por eles. A maioria foi fundada entre os séculos XVIII e XIX. No Brasil foram criadas a partir do século XIX a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e São Paulo e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Cabe ressaltar que a escola pública de arte como centro exclusivo e único para a formação do artista é uma inovação do século XIX.³⁷⁰ O século XX também propiciou a fundação de novas escolas, dentre as citadas, no Brasil e no exterior somam 17 delas. Os números mostram que estas instituições de ensino artísticos eram as mais frequentadas pelos artistas do século XX.

Nikolaus Pevsner, no livro *Academias de Arte Passado e Presente*, se dedica a traçar a genealogia das academias europeias. Contribui para pensar sobre o ensino da arte nestas instituições, que apesar das distâncias geográficas, há poucas variações entre elas. Por se tratar de uma estrutura tão rígida e pouco flexível, as Academias são como uma espécie de franquias espalhadas em todo o mundo. O autor, que escreveu o livro entre 1930 e 1933, se concentra em um único aspecto: a formação do artista. Apesar de seu surgimento a partir das ideias de Leonardo Da Vinci, elas floresceram com vigor no século XVIII. O livro busca entender porque essas instituições europeias ganharam força no Século das Luzes. As teorias de Da Vinci forneceram “os princípios básicos para todos os sistemas posteriores de ensino acadêmico existentes até o século XIX”.³⁷¹

Alguns dos pontos principais que Pevsner levanta foi a aspiração de Da Vinci em elevar a pintura, até então considerada uma mera habilidade manual, ao status de ciência. Implicaria então separá-la do trabalho do artesão e inseri-la entre as artes liberais. A nova proposta de ensino se basearia quase que exclusivamente na ênfase do desenho, no exercício da perspectiva, da proporção, cópia de desenhos dos mestres, desenho de relevos e modelo-vivo. Este último, tornou-se a essência das Academias.

Não é difícil identificar o objetivo comum dessas instituições. Seus membros se reuniam para desenhar *dal nudo* ou *dal naturale*, o que desde o Renascimento era considerado fundamental na educação artística.³⁷²

³⁷⁰ PEVSNER., op. cit., p. 215.

³⁷¹ Ibid., p. 98.

³⁷² Ibid., p. 97.

O fundamento do desenho regia toda a prática de ensino das Academias, “a sequência de desenhos a partir de desenhos, desenhos a partir de modelos de gesso e desenhos a partir de modelo vivo era considerada o fundamento do currículo acadêmico”.³⁷³

Pevsner chama a atenção sobre as aulas de modelo-vivo. A presença de mulheres como modelos-vivos era proibida em quase todas as escolas até 1850, o que surpreende é que desde o século XIV muitos artistas desenhavam modelos femininos nus. Como este elemento tão importante e valorizado na esfera artística, que perdurou séculos, permanecia um tabu ao ter que lidar com o corpo feminino real?

A sucessão de Academias criadas especialmente no final do século XVIII – mais de uma centena delas – foram difundidas principalmente na Alemanha, segundo o autor, “em nenhum outro país a safra de Academias foi tão fértil”,³⁷⁴ listou 16 novas e duas mais antigas que foram reformadas neste período. Ainda neste século, a mudança mais evidente no ensino foi a transição do rococó para o estilo neoclássico.³⁷⁵ Também seria um alemão, Johann Joachim Winckelmann, o grande idealizador e disseminador do neoclassicismo, baseado nos ideais da Antiguidade grega antropocêntrica. Declara em seu livro *Gedanken über die Nachahmung* [Reflexões sobre imitação] de 1756 que, “a única maneira de nos tornarmos grandes, quiçá inimitáveis, é imitar a Antiguidade, se for possível”, e que “a tarefa mais nobre e essencial da arte” devia “centrar-se no homem”.³⁷⁶ O historiador alega que imitar as estátuas gregas proporcionará discernimento sem perda de tempo.³⁷⁷ Hierarquiza a importância do desenho frente a cor/pintura, por exemplo, “o desenho deve ocupar o primeiro, o segundo e o terceiro lugar numa obra de arte”.³⁷⁸ Pevsner assegura em dizer que, em todas as escolas, o ensino baseou-se nas ideias de Winckelmann.

³⁷³ Ibid., p. 149.

³⁷⁴ Ibid., p. 192.

³⁷⁵ Ibid., p. 194.

³⁷⁶ Ibid., p. 196.

³⁷⁷ Ibid., p. 197.

³⁷⁸ Ibid., p. 197.

Outra reformulação importante das Academias deste período é o desenvolvimento da manufatura para o comércio e a indústria. A separação entre arte e artesanato promovida por Da Vinci, que daria fundamento para as Academias, na Alemanha em especial, teria um retorno na valorização de artesãos e operários dentro destes espaços de ensino. Na primeira década do século XX, a Alemanha lideraria o desenvolvimento educacional no campo das artes com a abertura do *Arts and Crafts Movement* iniciado na Inglaterra. A interação entre a indústria e as artes aplicadas fez renascer o modernismo nas Academias de Arte alemãs com escolas de artesanato e desenho industrial, sobretudo em duas cidades: Weimar com o grupo de Gropius que fundou a Bauhaus e em Berlim com a fusão da *Kunstgewerbeschule*.³⁷⁹

Em muitas passagens, após dissertar sobre as mudanças educacionais das Academias, o autor retorna para afirmar a presença constante do desenho como alicerce para todo o ensino artístico. E, de fato, o desenho permaneceu irredutível em todas as mudanças, de Leonardo da Vinci a Bauhaus.

Outra característica do ensino do século XIX, que permaneceu nas Academias e Escolas de Arte do século XX, é o ambiente pessoal da *Master Class*, mais eficaz do que as salas de desenho com modelo-vivo do século XVIII.³⁸⁰ De fato, é muito comum os artistas citarem o nome do seu professor ante a instituição de ensino. Expressões como “aluna de”, “estudou com” são muito recorrentes. A ideia da *Master Class* é a de escolher o professor com quem desejasse trabalhar, “trabalhava com uma só pessoa e não sob coordenação de uma dúzia de diferentes professores visitantes”.³⁸¹ Em Munique, Elke Hering frequentou as aulas de escultura com Anton Hiller e Robert Jacobsen.

³⁷⁹ Ibid., p.317.

³⁸⁰ Ibid., p. 269.

³⁸¹ Ibid., p. 269.

4.3 Akademie der Bildenden Künste München

Em 2008, a *Akademie der Bildenden Künste München*, em comemoração aos seus 200 anos, publicou um considerável livro de 589 páginas sobre sua história. Utilizarei das informações de alguns textos deste livro para situar a história desta Academia, instituição que Elke Hering estudou por duas vezes. Retorno um pouco quando Pevsner destacava a Alemanha como país que mais incentivou e reestruturou o ensino de artes. O nascimento da Bauhaus em 1919, que reuniu arquitetura, artesanato e Academia de arte, tornou-se a primeira escola de design do mundo, instituição pioneira da entrada do modernismo no ensino formal. Ex-alunos da Academia de Munique foram professores da Bauhaus: Josef Albers, Wassily Kandinsky e Paul Klee. Apesar desta lista de alunos modernistas, incluindo também Giorgio de Chirico, Ernesto de Fiori (radicado brasileiro), Franz Marc, Otto Muller entre outros, nenhum deles se tornou professor da instituição, a sucessão de alunos na cadeira de ex-professores é uma prática muito comum das Academias. Walter Grasskamp argumenta que, com tantos alunos ligados ao modernismo, Munique poderia ter sediado a Academia da Modernidade, mas em outros lugares, outras academias exploraram o potencial moderno que Munique havia produzido.³⁸²

Aos poucos a Academia foi extinguindo sua relação com o modernismo e se adequando cada vez mais a onda conservadora que Munique antecedeu, ao abrigar a sede do *Partido Nacional Socialista* em 1920, mais conhecido como *Partido Nazista*. Wolfgang Ruppert no seu texto *Mit Akademismus und NS-Kunst gegen die ästhetische Moderne. Die späte Öffnung der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1918 und 1968* [Com academismo e arte nazista contra a modernidade estética. A última abertura da *Akademie der Bildenden Künste* de Munique entre 1918 e 1968], alega que, em comparação com outras, a de Munique, nas décadas

³⁸² GRASSKAMP, Walter. Die andere Akademie. Eine historische Utopie. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München: Hirmer Verlag GmbH. 2008. p. 102.

de 1920 e 1930, manteve interpretações culturalmente conservadoras, limitando o crescimento modernista.³⁸³

Sobre o quadro de professores nomeados antes de 1933, Grasskamp aponta a aproximação de professores com o regime nazista citando principalmente os nomes de Olaf Gulbransson, nomeado para cadeira de pintura e artes gráficas em 1929 e o escultor Josef Wackerle que entrou em 1924.³⁸⁴ Neste mesmo ano, o arquiteto Germann Bestelmeyer tornou-se presidente da Academia e permaneceu até sua morte em 1942, e no primeiro semestre de 1933 tornou-se oficialmente membro do *Partido Nacional Socialista*, enviou uma carta ao Ministério e assegurou aos nacional-socialistas "a alegre cooperação da Academia de Belas Artes na "insurreição nacional do povo alemão." ³⁸⁵ (KEHR, 2007, p. 227, tradução minha). Portanto, a Academia colaborou "[...] na formação da utopia nacional-socialista da 'cultura alemã'" e na primavera de 1933, concedeu a Hitler a Medalha Estatal de Serviços às Artes".³⁸⁶ (RUPPERT, 2008, p. 78, tradução minha).

A partir de 1935 a Academia teve que reportar ao *Reichsministerium* [Ministério do *Reich*] os "não-arianos", incluindo professores, tantos mestiços e quanto judeus, e enviou apenas o nome de mulheres. No período em que Hitler esteve no poder, de 1933 a 1945, dez professores foram nomeados, após sua queda ainda quatro deles permaneceram. As artes visuais sofreriam profundas mudanças assim que os nazistas assumiram o poder, com a aproximação de Adolf Hitler às artes, medidas impositivas e drásticas foram tomadas, e Munique tornou-se "a capital da arte alemã". Em 1933, Adolf Ziegler, por indicação de Hitler, foi o primeiro professor nomeado pelos nazistas em Munique, ascendeu ao cargo de presidente da *Reichskultursenatoren* [Câmara de Arte do *Reich*] e assumiu a organização da exposição *Entartete Kunst* [Arte Degenerada] em 1937. No mesmo ano,

³⁸³ RUPPERT, Wolfgang. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München: Hirmer Verlag GmbH. 2008. p. 76.

³⁸⁴ GRASSKAMP., op. cit., p. 103.

³⁸⁵ "die freudigen Mitarbeiter der Akademie der bildenden Künste" an der "nationalen Erhebung des deutschen Volkes".

³⁸⁶ "[...] und wollte "freudig" and der Ausgestaltung der nationalsozialistischen Utopie der "deutschen Kultur" mitarbeiten".

Hitler decretou para Munique o *Tag der Deutschen Kunst* [Dia da Arte Alemã] (15 de outubro de 1933), e deu início a primeira construção arquitetônica nazista, o museu *Haus der Deutschen Kunst* [Casa da Arte Alemã], de arquitetura neoclássica, abrigaria obras do gênero. Em 1936 a arte moderna já era proibida e Ziegler coordenou o confisco de trabalhos modernistas para a exposição *Entartete Kunst*. Ambas ações culminaram na inauguração da *Haus der Deutschen Kunst* em 18 de julho de 1937 e no dia seguinte no *Hofgarten*, parque vizinho ao museu, a menos de 200 metros de distância, aconteceria a inauguração da exposição *Entartete Kunst*. O número de visitantes da exposição *Entartete Kunst* superou dois milhões de visitantes enquanto a outra, aberta no mesmo período, recebeu pouco mais de 400 mil. A partir de então, a *Haus der Deutschen Kunst* abrigaria oito anos a *Große Deutsche Kunstausstellung* [Grande Exposição de Arte Alemã], considerado o evento cultural mais importante de propaganda da Alemanha nazista, ali funcionava o mercado de arte com transações de compra e venda dos trabalhos expostos. Wolfgang Kehr nota que no ambiente da Academia nem os professores nem os estudantes protestaram contra a difamação da arte moderna.³⁸⁷

Outros professores acabaram se envolvendo de maneira mais efetiva aos compromissos do *Reich*. Josef Wackerle executou a escultura *Rossebändiger* para o Estádio Olímpico de Berlim em 1936 bem como contribuiu ao lado de Ziegler para investigar a arte degenerada. A nomeação de Josef Thorak, em 1937, representou a abertura mais ampla da Academia para a arte nacional-socialista tornando-se um “artista-estrela”, sendo um dos principais escultores encarregados das tarefas do *Terceiro Reich*, como aponta Wolfgang Ruppert.³⁸⁸ Assim como, Richard Knecht e Hermann Kaspar, nomeados durante o regime, no mesmo ano projetaram e conceberam o desfile propagandístico para o *Dia da Arte Alemã* que estava interligado ao evento da *Haus der Deutschen Kunst*. Kaspar foi responsável pelas edições de 1937 e 1938, e assumiria a turma de Karl Caspar. Este último, era o único professor modernista na Academia desde 1922, mantido até então, mas exposto por seu “colega” Adolf Ziegler que o incluiu na

³⁸⁷ KEHR., op. cit., p. 229.

³⁸⁸ RUPPERT., 2008., p. 78.

exposição *Entartete Kunst*. Em 1942 o presidente da Academia Bestelmeyer morre e o escultor Bernhard Bleeker assume a função. Bleeker também trabalhava para o regime, inclusive, recebendo inúmeras encomendas do *Partido Nacional Socialista*.

Durante o período nazista trabalharam na Academia de Munique 24 professores. Antes de 1933 havia 15 professores, seis deles tiveram forte engajamento com o novo regime, dois morreram durante o período, três saíram antes de terminar o regime, mas já com mais de 65 anos de idade, e somente um ficou depois da guerra, o escultor Josef Wackerle, que permaneceu até 1950 com 70 anos de idade. Ao menos oito dos outros nomes têm seus trabalhos identificados com o modernismo –impressionismo, *art nouveau* e nova objetividade – e não com o regime. Um deles morreu, quatro saíram antes de 1945, – todos com mais de 65 anos de idade – Siegfried Mollier saiu aos 55 anos em 1941 e Karl Caspar foi demitido em 1938. Três permaneceram até suas aposentadorias em 1946 e 1947. Já os 9 professores nomeados durante o regime, somente 3 prolongaram sua estadia, os outros 6 foram dispensados na década de 1940. Os que ficaram pós-1945 foram Toni Roth até 1949 – o único relativamente jovem com 50 anos –, os outros dois ficaram até a aposentadoria com 68 anos: Emil Preetorius até 1951 e, o caso mais longo e polêmico, Hermann Kaspar, que permaneceu até 1972.

Os professores da Academia estavam tão envolvidos com a estética artística apregoada por Hitler que, além de boa parte do corpo docente estar inclinada ao regime, nove professores expuseram na *Große Deutsche Kunstausstellung*. Dos 7 professores escultores, dois não tinham vínculo com o regime e saíram ainda em 1937 e 1938 com idade de 69 e 65 anos, os outros todos foram demitidos no final do regime e somente Wackerle permaneceu. A Academia, em julho de 1944, sofreu um ataque aéreo que queimou deixando somente as paredes e o teto do térreo, junto com as chamas, parte do arquivo se perdeu, a coleção de trajes e as esculturas de

gesso³⁸⁹, salvando somente os livros de registro e de pessoal.³⁹⁰ A reforma completa terminaria somente em 1957.

Em 1946 a Academia seria reaberta com a fusão da Academia de Belas Artes com a Academia de Artes Aplicadas, se tornando a *Hochschule der Bildenden Künste in München* [Faculdade de Belas Artes de Munique]. O modelo de ensino alemão, apontado por Pevsner, estava sendo aplicado. Após a onda de demissão, foram recém nomeados os professores Xaver Fuhr (pintura), Willi Geiger (pintura), Theodor Georgii (escultura), Anton Hiller (escultura) e Toni Stadler (escultura) e Karl Caspar (pintura e gráficos) que seria reintegrado. Catorze professores foram introduzidos a partir da Academia de Artes Aplicadas com a integração. Entre os novos, exceto Xaver Furhr, os outros quatro foram ex alunos da Academia. Todos os novos professores de pintura tinham proximidade com o modernismo, sendo que o trabalho dos três havia sido declarado pelos nazistas de “degenerado”. E a escultura demonstrou que, dentro da Academia, pelo vínculo de seus professores com o Terceiro Reich, esteve mais próxima do neoclassicismo, nenhum dos professores foi apontado como “degenerado”. Inclusive as duas novas nomeações de escultura não tiveram problemas, Theodor Georgii e Anton Hiller (professor de Elke Hering) participaram da *Große Deutsche Kunstausstellung*, Hiller em três edições.

Na literatura, sobre a história da *Hochschule der Bildenden Künste in München*, nota-se a lenta e gradual mudança para a entrada do modernismo nas áreas do ensino. Neste sentido Munique estaria atrás das Academias de Dusseldorf, Berlim, Hamburgo, Stuttgart e Karlsruhe.³⁹¹ Há exemplos pontuais de alguns professores abertos à modernidade, como entrada de Ernst Geitlinger em 1951, defensor do abstracionismo e tido como o responsável pela modernidade na Academia. Para Grasskamp, a atuação do arquiteto Sep Ruf como reitor, entre 1957 a 1960, estabeleceu a reconexão com as tendências internacionais. O primeiro nome a ser chamado foi do historiador da arte suíço Georg Schmidt, diretor do *Kunstmuseum Basel* no

³⁸⁹ Na cronologia do livro “*200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*” descreve que em 1924 a instituição queria se livrar da superlotação dos modelos de gesso distribuídos por todos os corredores.

³⁹⁰ GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian, op. cit., p. 546.

³⁹¹ GRASSKAMP., op. cit., p. 108.

período de 1939 a 1961. Schmidt expandiu o acervo de arte moderna e estava interessado em adquirir as obras de arte “degenerada” confiscadas pelos nazistas. Foram admitidos também professores da Itália, França e Grécia. Dali em diante outros professores modernistas foram integrados à instituição.

Os ares já estavam mudando, em 1959, os professores Heinrich Kirchner, Toni Stadler e Robert Jacobsen, que se tornaria professor em 1962, participaram da *Documenta de Kassel II*, simbolicamente uma participação muito importante, pois o projeto nasceu justamente para colocar a Alemanha de volta no cenário mundial da arte. Portanto, para seu criador Arnold Bode, era importante trazer a Alemanha para o cenário mundial: “ *trazer a Alemanha de volta para o diálogo com o resto do mundo depois da Segunda Guerra Mundial, e para conectar com a cena internacional da arte através de uma apresentação da arte do século XX*”.³⁹² (Documenta, tradução minha).

4.4 Lorenz Heilmair

Nascido em Hohenbachern em 1913, Heilmair ingressou na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique em 1947 aos 34 anos. Nos dois primeiros anos estudou pintura com Karl Caspar (o único professor demitido durante a era Hitler e readmitido após a queda dos nazistas), e nos anos seguintes, até 1952, cursou as aulas de vitrais com Josef Oberberger. Numa carta de recomendação de Heilmair para a segunda entrada de Elke Hering na Academia, ele declara ter estudado dez semestres com Adolf Schinnerer e dois semestres com Karl Caspar. Apesar de não citar as aulas de Oberberger, no seu histórico escolar não consta ter sido aluno de Adolf Schinnerer. Em 1952, Heilmair já trabalhava com afrescos e restauros em igrejas, no mesmo ano emigrou para Porto Alegre com a família.

³⁹² “*Bring Germany back into dialogue with the rest of the world after the end of World War II, and to connect the international art scene through a ‘presentation of twentieth century art’*”. In: Documenta gGmbH. Disponível em: <<https://www.documenta.de/en/about#>>. Acesso em: 27 jan. 2019. 19:51.

As igrejas se tornaram suas principais clientes, a primeira foi a de Nossa Senhora do Rosário na capital gaúcha, onde pintou afrescos e vitrais. Na mesma cidade abre o empreendimento “Oficinas Artísticas de Lorenz Heilmair”. Na carta timbrada de recomendação de Elke Hering para a Academia de 1958 há as seguintes especificações de prestação de serviços: esculturas em madeira, cerâmica e mármore, execução em vitrais, painéis de mosaico em vidro ou mármore e Sgraffittos. Seu segundo maior trabalho iniciaria em 1957 quando executou o projeto dos vitrais da igreja de Blumenau. A igreja foi projetada pelo arquiteto alemão Gottfried Böhm, que veio da mesma cidade de formação que Heilmair, e que também estudou escultura na *Akademie der Bildende Kunst München* em 1946. Em entrevista a João Francisco Noll e Silvia Odebrecht, o arquiteto descreve um pouco mais sobre os vitrais da igreja.

Os vitrais fui eu quem os criou. Uma empresa vitralista no Brasil executou a obra, cujo proprietário era alemão. Tive contato com ele, mas nunca visitei seu atelier. Com ele também realizei uma outra obra.³⁹³

Nesta declaração não esclarece se o contato que teve foi na Alemanha ou durante os trabalhos em Blumenau, mas deixa claro a sua autoria dos vitrais (Figura 15). Heilmair se instalou em Blumenau durante seis meses trabalhando numa oficina ao lado da igreja contando com o auxílio de moradores da cidade para executar um trabalho tão especializado, já que até os vidros foram importados da Alemanha.³⁹⁴ Dos seis meses, Elke Hering trabalhou três nos vitrais da catedral,³⁹⁵ que possibilitou o seu acesso aos processos da confecção do vitral, da pintura no vidro e sua fixação em forno de alta temperatura à soldagem dos baguetes de chumbo, tomando o primeiro contato com a solda para a técnica artística.

A semelhança com os vitrais é perceptível nos primeiros desenhos datados (Figuras 61, 62 e 64). São eles, praticamente, os únicos a não

³⁹³ João Francisco Noll e Silvia Odebrecht. *Gottfried Böhm e sua obra no Brasil. ano 15, jan. 2014. Revista vitruvius.*

³⁹⁴ MARTINS, Rosane Magaly. Lorenz Heilmair vai voltar a Blumenau com sua arte. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 02 abr. 1989. p. 24.

³⁹⁵ Carta de recomendação de Lorenz Heilmair para a Akademie der Bildenden Kunst de Munique. 06 nov. 1964. Fonte: Arquivo Akademie der Bildenden Kunst München.

remeterem à figuração explorando a geometria, a característica da linha negra contornando a cor pura, quebra a lógica de continuidade da forma.



Figura 61: Elke Hering, estudo para vitral, 1957. Acervo Rafaela Hering Bell.



Figura 62: Elke Hering, desenho. 1957. Acervo Rafaela Hering Bell.



Figura 63: Elke Hering, vitral. Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

A fotografia da Figura 63 é o único registro de um trabalho de autoria de Elke Hering em vitral. O desenho para vitral de 1957 foi concretizado em maio de 1958 quando Elke Hering estava em Porto Alegre trabalhando para Heilmair em sua oficina. Logo após o término dos trabalhos em Blumenau, em junho de 1957 a julho de 1958, Elke Hering passa a residir em Porto Alegre.³⁹⁶

Num conjunto de mais de 600 desenhos com predomínio da forma humana, há uma pequena, mas considerável parcela de estudos geométricos que irão aparecer hibridamente também nos trabalhos dos anos de 1970.



Figura 64:Elke Hering. Acervo Universidade Regional de Blumenau.

A Figura 64 não tem data, mas podemos colocá-la formalmente ao lado dos estudos para vitrais na medida em que o contorno preto delineia a sobreposição das formas salteadas por cores puras. Neste desenho, assim como em outros, a geometria está bem marcada e definida. Acredito ser possível atribuir os desdobramentos dos desenhos de formas geométricas à técnica do vitral que exige uma quebra constate da figura. São dezoito desenhos que seguem nesta linha – é provável que a artista tenha feito

³⁹⁶ Carta de recomendação de Lorenz Heilmair. Porto Alegre. 10 ago. 1958. Fonte: Arquivo Akademie der Bildenden Kunst München.

outros –, ao procurar uma “coerência” de estilo, certamente eles seriam excluídos. Mas ao mesmo tempo, eles fazem parte de sua fortuna poética e é nítido o seu uso constante principalmente em trabalhos que tiveram maior circulação.

No mesmo ano que estava em Porto Alegre, Elke Hering se preparava para ir à Munique estudar. Com a experiência de trabalho no ateliê de Heilmair, tinha em mãos duas cartas de recomendação. Nelas Heilmair se apresenta como ex-aluno da instituição, além de ressaltar aspectos de competência artística que Elke Hering adquiriu em sua oficina trabalhando com vitrais e mosaicos, descata o berço familiar de ascendência alemã. Heilmair julgou importante enfatizar a proximidade com o germanismo, “vinda de uma família respeitada em Blumenau,” que “apesar de residirem no Brasil a várias gerações, tem um bom espírito alemão”.³⁹⁷ (HEILMAIR, 1958, tradução minha). Acaba contando mais detalhes de sua indicação, afirmando que, pelo seu talento, recomendou aos pais que mandassem a filha para a escola de arte em Munique, e que a senhora Hering (Eulália Hering, a mãe) viajaria em setembro para acompanhar sua filha para o exame de admissão. Em outubro, Elke Hering já estava oficialmente matriculada.

A estadia de Heilmair em Porto Alegre não durou muito, em 1960 se muda com a família para São Paulo e abre a *Arte Sul*, empresa que atende os mesmos fins que a de Porto Alegre. Diante da escassez de materiais especializados para vitrais, Heilmair com a ajuda de sua esposa Broni, bioquímica e farmacêutica, após seis anos de pesquisa, criam tecnologia própria para a confecção de vitrais.³⁹⁸ O trabalho em vitral era a especialidade da empresa que à época era a única na América Latina, portanto a empresa foi responsável pela decoração de mais de 80 igrejas e cinco catedrais brasileiras. O trabalho de maior notoriedade foram os vitrais da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro (1964 – 1972).

O vínculo de Elke Hering com Lorenz Heilmair perdura. Como proprietária da Galeria Açu-Açu, em 1973, Elke Hering convida Lorenz Heilmair para uma exposição de seus trabalhos no Teatro Carlos Gomes.

³⁹⁷ “Die Familie hat, trotzdem sie schon mehrere Generationen in Brasilien ansässig ist, gute Deutsche Gesinnung.”

³⁹⁸ MARTINS., op. cit., p. 24.

Seria esta a primeira individual do artista no Brasil, a mostra foi composta por 52 trabalhos em óleo, aquarela, lápis e carvão. Péricles Prade lamenta o fato de um significativo número de obras do artista ter sido extraviado durante a segunda guerra mundial, que, na sua opinião, seria elementar para se ter maior dimensão de sua trajetória.³⁹⁹ Elke Hering foi também responsável pela sua segunda exposição em Blumenau, agora como presidente do Conselho Municipal de Cultura da cidade. Dezesesseis anos após a primeira, morando no litoral catarinense, Heilmair volta para Blumenau para expôr na Galeria Municipal de Artes em 1989.

4.5 Munique 1958 a 1960 – Chegada de Elke Hering

Aos poucos Munique vai diminuindo o peso de seu passado à medida que reativa ações antagônicas a modelos que restringem a liberdade. A mesma cidade que sediou o *Der Blau Reiter* e o abstracionismo seria também a que renunciara a estagnação da vanguarda artística. Quando os portões se abriram, ainda havia na cidade mais de cinco mil artistas, a maioria vivendo no mesmo bairro de Wassily Kandinsky, Schwabing.⁴⁰⁰ Tudo estava para ser reconstruído numa cidade completamente devastada por bombardeios. Com a escassez, o mercado de arte estava incipiente e havia poucos espaços expositivos.

O maior símbolo artístico da era nazista, a *Haus der Deutschen Kunst*, já em 1946 mudou seu nome para *Haus der Kunst*. O inverso daquilo que anteriormente abrigava, agora celebrava o modernismo. A primeira exposição modernista aconteceu em 1949, um grande marco na casa em que antes difamava as vanguardas, foi a exposição *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] montada com as obras que Gabriele Münter – integrante do grupo e companheira de Kandinsky – salvaguardou durante os anos de guerra. A

³⁹⁹ PRADE, Péricles. O artista plástico. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 01 set. 1973. p.6.

⁴⁰⁰ STANKIEWITZ, Karl. *Die Befreite Muse*. Munchen: Volk Verlang. 2013. p.34

partir deste mesmo ano, o museu, em colaboração com a associação de artistas, promovia uma das mais lendárias festas de carnaval dentro da *Haus der Kunst*, que durou 25 anos.

A imagem da *Haus de Kunst* foi sendo gradualmente revertida, com a demarcação por exposições contemporâneas do circuito artístico mundial. Em 1955 o museu sediou uma retrospectiva de Picasso celebrada até hoje como um marco para a Alemanha por ter sido a primeira vez que *Guernica*, um ícone do anti-facismo e da arte moderna, estava em exibição.⁴⁰¹ O ano de 1957 foi responsável por alguns importantes acontecimentos: finalizou a reconstrução de dois espaços de arte que haviam sido destruídos na guerra, o próprio prédio da *Akademie der Bildenden Künste* e a *Alte Pinakothek*. O desejo pelo novo recaiu nas críticas da reconstrução do antigo modelo arquitetônico da *Alte Pinakothek*, que embora não abrigasse obras do modernismo, a falta de modernidade na nova arquitetura não foi bem recebida. Ao mesmo tempo a iniciativa privada inaugurou a mais nova galeria de arte moderna, a *Galeria Van de Loo* em atividade até hoje. A mesma galeria receberia os alunos provenientes da Academia, criadores do grupo *SPUR* formado pelos pintores Heimrad, Helmut Sturm e Hans-Peter Zimmer e pelo escultor Lothar Fischer, seria este um dos mais influentes coletivos de artista do pós-guerra na Alemanha.

No dia 28 de outubro de 1958, Elke Hering, na *Akademie der Bildenden Künste*, fazia seu exame de admissão. No dia 3 de novembro de 1958 já estava matriculada como aluna e domiciliada na Nymphenburger Straße, no bairro Maxvorstadt. Após um mês de sua estada, abriria na *Kunstverein* a exposição *Müncher Künstler 1958*, uma grande oportunidade para Elke Hering acessar os nomes artísticos de Munique, inclusive ter contato com trabalho de professores. Dos 81 artistas participantes, 14 eram professores da Academia. Anton Hiller, seu futuro professor, participou com um trabalho.

O ano que começaria em Munique, a poucos meses da chegada de 1959, foi marcado por importantes acontecimentos. Dia 29 de fevereiro,

⁴⁰¹ Chronologie Haus der Kunst. Disponível em: <<https://hausderkunst.de/en/history/chronical?locale=en#chapter5>>. Acesso em: 28 jan. 2019. 11:45.

Walter Menzl, um iconoclasta convicto, destruiu a obra *Der Höllensturz der Verdammten* [A Queda dos condenados], de 1620, do pintor Peter Paul Rubens. Uma grande pintura de 286 cm x 224 cm, pertencente ao acervo da *Alte Pinakothek*, estava em exibição no museu quando Menzl jogou, contra a pintura, um ácido que destruiu um quinto do quadro. Apesar do grande estrago, assim que perceberam o feitiço, o museu trancou as portas para vistoriar os visitantes, e nada encontrou. Mesmo assim, Menzl deixou uma carta que chegou aos jornais de Munique assinada como Walter M. Desta maneira não foi difícil encontrá-lo, ele foi julgado e condenado a três anos de prisão.

O interessante deste personagem foi saber de seu vínculo com o Brasil, Walter Menzl estava radicado no Brasil desde sua juventude em 1924, e suas contravenções também tiveram passagens pelos jornais brasileiros.⁴⁰² O jornal carioca *Diário de Notícias* publicou as palavras de Menzl sobre o atentado: “minha ação deve ser compreendida como a manifestação explosiva de um espírito que tem algo importante a dizer para o futuro da humanidade e que esgotou todos os meios normais de ser ouvido”.⁴⁰³

Neste ano, ao menos 16 exposições⁴⁰⁴ circularam em Munique, na *Haus der Kunst*, *Kunstverein*, *Bayerisches Nationalmuseum* e nas Galerias Van de Loo, Otto Stangl e Günther Franke.⁴⁰⁵ Uma, em especial, aconteceu na *Haus der Kunst* de junho a setembro, e consta como uma importante

⁴⁰² Walter Menzl morava no Rio de Janeiro, casado com uma brasileira com quem teve uma filha. Em 1944 Menzl aparece em vários jornais do país como livreiro fazendo propaganda do livro de Vatsyayana “*Kamasutram*”. Em 1946 lança o livro “Manifesto da Democracia”. A partir de então, seu nome aparece envolto de polêmicas. Foi detido por se envolver com o comércio pornográfico, interrogado por chefiar uma agência que trazia alemães para o Brasil com documentos falsos e em 1951 tentou suicídio no Corcovado por ter sido abandonado pela mulher e pela filha.

⁴⁰³ CONFESSOU ter jogado acetona na grande tela. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1959.

⁴⁰⁴ Exposições em Munique no ano de 1959: *Zu Wenig Bekannter Münchener Maler*, *100 Jahre Belgische Kunst*, *1000 Jahre Chinesische Malerei*, *Die Kunst des Funften Erdteils Australien*, *Bonnard, Roussel, Vuillard*, *Brasilianischer Künstler*, *Deutsche Kunst - und Antiquitäten Messe*, *Glas Gebrauchs – uns Zieformen aus vier Jahrtausenden*, *Gruppe Spur*, *Handzeichnungen*, *Handzeichnungen*, *Junge Schweizer Künstler*, *Junge Spanische Maler*, *Karl Bohrmann*, *Michae Croissant*, *Maria Reuter*, *Christa von Schnitzer*, *Ölskizzen und Entwürfe zu Gemälden des 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Österreich*, *Ur der Frühzeit der Evangelischen Kirche e Zürcher Künstler*.

⁴⁰⁵ No acervo do *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* em Munique, estão disponibilizados para pesquisa catálogos de exposições que aconteceram não só na Alemanha mas também em outros países. Registrei todas as exposições que aconteceram em Munique durante a estadia de Elke Hering na cidade.

exposição para a história do museu.⁴⁰⁶ No seu primeiro ano em Munique, Elke Hering pôde ter contato com a exposição *Brasilianischer Künstler* [Artistas Brasileiros]. Na verdade, esta seria a primeira coletiva de artistas brasileiros no continente europeu, um grande empreendimento envolvendo grande logística para enviar à Alemanha 46 *lift vans*, ou melhor, caixotes de armazenamento de obras. A mostra foi organizada entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a *Haus der Kunst* com o apoio do Ministério das Relações Exteriores e a Embaixada Brasileira. Depois de Munique circulou por outras cidades europeias. A capa do catálogo de Alexandre Wollner,⁴⁰⁷ com as cores da bandeira nacional, demarcam a brasilidade ao passo da linguagem contemporânea predominada pela geometria. Com cinco textos de diferentes autores, o catálogo da exposição vem recheado de 55 imagens, contemplando um trabalho por artista. No final, uma ficha técnica com informações de todas as obras expostas contém breve currículo do artista, título das obras, técnica, material e ano de execução. Todos os trabalhos apresentados eram o suprasumo do frescor da arte brasileira, compunham produções recentes da modernidade brasileira, isto é, da sua produção mais recente investida de abstração. Tanto que a palavra modernidade está presente em todos os textos. O jornal brasileiro *Correio da Manhã* publicou algumas críticas alemãs a respeito da mostra, muitos se referem a pouca referência cultural dos trabalhos apresentados, sedentos pela “brasilidade”. O colunista Jayme Maurício desabafa que as obras apresentadas não eram só de “papagaios, bananas e café como eles pareciam esperar”.⁴⁰⁸ De maneira mais clara, Juergen Beckelmann, do jornal *Deutsche Woche*, dá o seu parecer: “para o visitante alemão, é claro são mais importantes aqueles quadros que nos descrevem uma vida estranha, impregnados de uma realidade concreta, uma maneira de pintar moderna, que surgiu nos anos 20”.⁴⁰⁹ Havia uma expectativa para encontrar nas obras o exótico de um país

⁴⁰⁶ Chronologie Haus der Kunst. Disponível em: <<https://hausderkunst.de/en/history/chronical?locale=en#chapter5>>. Acesso em: 16 fev. 2019. 10:43.

⁴⁰⁷ Um dos pioneiros do designer gráfico brasileiro, criou o logotipo da empresa Hering.

⁴⁰⁸ MAURICIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1959. 1º caderno. p.16.

⁴⁰⁹ BECKELMANN, Juergen. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1959. 2º caderno.p. 2.

tropical, mas o barco seguia em frente e o Brasil estava começando a alastrar seu campo criativo.

A *Haus der Kunst*, desde 1956, escolhia um país para fazer uma exposição durante o verão, o Brasil foi o terceiro. Em uma de suas reportagens sobre a exposição, o jornal *Correio da Manhã* anunciou a presença de 2.000 pessoas na *vernissage*. Mais de 280 trabalhos de 65 artistas estiveram presentes no museu, 39 pintores, 16 gravadores, 7 escultores e 3 desenhistas.⁴¹⁰ Diferentes gerações estavam representadas, dos primeiros modernistas como Di Cavalcanti, Portinari, Djanira, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Zelia Salgado, Aldemir Martins, e principalmente a nova geração: Lygia Clark, Ivan Serpa, Abrahan Palatinik, Lygia Pape, Marcelo Grassmann, Sérvulo Esmeraldo, Maria Bonomi entre outros. Representando a escultura estavam Maria Martins, Bruno Giorgi, Zélia Salgado, Franz Weissmann e os jovens Féjer Kásmer, Luiz Sacilotto e Mario Cravo Júnior. Cravo foi o escultor que levou mais peças, apresentou seis esculturas em ferro: *Estruturação nº 1*, *Composição nº 3*, *Orungan*, *Mastro nº 1* e *Exu*, a maior com 135 cm de altura. Teria sido este o primeiro contato de Elke Hering com a obra de Mario Cravo Júnior?

As pautas que envolveram o Brasil neste primeiro semestre em Munique foram grandiosas, Walter Menzl e a exposição *Brasilianischer Kunstler* ocuparam os holofotes da imprensa. Continuando o ano de 1959, o grupo SPUR fez uma exposição de trabalhos abstratos na Galeria *Van de Loo*. Também oriundos da Academia, os estudantes de pintura Helmut Rieger, Florian Köhler e Heino Naujoks formaram o grupo *WIR*. O trio frequentava as aulas de pintura de Erich Glette, sendo este o único professor à época encorajador da pintura livre.⁴¹¹

Na cronologia da história da Academia, em 1959, fecha a contagem de estudantes dos últimos oito anos, percebendo uma elevação no número de estudantes a cada ano. Subindo de 425 para 675, incluindo 102 estrangeiros, destes mais de cinquenta por cento estudaram pintura, foram 313 estudantes

⁴¹⁰ Ibid., p.2.

⁴¹¹ FASTERT, Sabine. Im kampf gegen die abstrakte kunst. Vergebene chancen 1945 bis 1959. Zwischen. In: FUHRMEISTER, Christian; RUPPERT, Wolfgang. Zwischen deutscher kunst und internationaler modernität. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2007. p. 73.

matriculados nesta linguagem, com 128 em escultura e 110 para a profissão docente.⁴¹² Referente aos estrangeiros que frequentavam a Academia, no site da instituição está disponibilizado a edição digital do *Matrikelbücher* [Livro de matrícula], onde é possível acessar os nomes dos alunos entre 1809 a 1935. Poucas pessoas da América do Sul procuravam a capital da Baviera para a formação artística, somente o Brasil, Uruguai, Peru e Venezuela representaram 17 matrículas no total. Os brasileiros na *Akademie der Bildenden Künste München* foram: José Fiuza Guimarães, entrou em 1896 através da ENBA; Ernesto di Fiori, italiano radicado brasileiro em 1936, estudou em Munique em 1904; Frederico Lange Morretes, paranaense, entrou em 1915, ao regressar para o Brasil deu aula para Artur Nísio que frequentou a Academia em 1928; Alberto Guignard, o mais conhecido dos artistas, começou seus estudos em 1916; e Antônio Caringi, o único que estudou escultura, entrou em 1929. A partir do meu levantamento, outros artistas são mencionados com formação em Munique, mas não aparecem no *Matrikelbücher*, como Elisabeth Nobiling e John Graz. Após este período os nomes que aparecem são os de Elke Hering e Katie van Scherpenberg, ambas estudaram na década de 1960.

4.6 Anton Hiller

Anton Hiller (1893 – 1985) foi o primeiro professor de escultura que Elke Hering teve contato. Em 1958, ele já era um veterano quando ela chegou, atuando a mais de uma década como professor. Sua trajetória é contada em algumas publicações oriundas de exposições. Acessei todos os materiais no *Zentrallinstitut für Kunstgeschichte* em Munique.⁴¹³ Meu desejo, ao estudar os professores de Elke Hering, é o de encontrar informações sobre a atuação docente destes escultores. Em nenhuma das publicações há

⁴¹² GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian, op. cit., p. 549.

⁴¹³ Catálogo das exposições em Munique: na galeria Günther Franke em 1966, na *Stadtische Galerie im Lenbachhaus* em 1973, na *Königshaus der Residenz München* em 1983. A exposição *Anton Hiller Sculpturen* na *Stadtische Kunsthalle Mannheim* em 1993 e o livro *Anton Hiller - Bildwerke und Zeichnungen* publicado em 1976.

passagens sobre sua atuação como professor. Saber como eram suas aulas, o que ensinava e a sua metodologia continua sendo uma incógnita. No entanto, a aproximação com seu trabalho escultórico será necessária para conhecê-lo um pouco mais.

Antes de entrar como aluno de escultura na *Akademie der Bildenden Künste München*, ele estudou, entre 1911 e 1913, na *Bildehauerschule* [Escola de Escultura] em Munique. Começou a estudar na Academia em 1913, mas só terminaria dez anos depois, interrompido por ter que assumir o serviço militar. Em 1918, sua primeira exposição acontece na sua cidade natal, na *Galerie Baum*, no ano em que terminaria a primeira guerra mundial. Na sua ficha cadastral consta que trabalhou de escultor *freelancer* após concluir seus estudos entre 1923 até sua entrada na Academia em 1946. Em 1929, Hiller recebeu um primeiro contrato público, o projeto da fonte na Praça dos Habsburgos, em Munique.⁴¹⁴ Uma pequena escultura em bronze de um menino e um cachorro com formas bem realistas. Trabalhou as formas antropomórficas ora humana, ora animal, mas o corpo humano se faz presente com recorrência variando também entre troncos e cabeças. Interessante notar a transformação formal de suas esculturas, a proximidade com o realismo nas décadas anteriores aos anos de 1950 (apesar da tendência de sempre torneá-los flertando levemente com o modernismo, nos textos há referências com os *Blaue Reiter*) e a crescente virada formal de antítese neoclássica, diminuindo linhas e aumentando a corpulência cilíndrica.

Para Peter Amsel Riedl, no início, Hiller estava distante de uma rejeição radical da tradição,⁴¹⁵ quando escultor jovem, seus trabalhos não se identificavam com as tendências modernistas, tanto que participou das edições nazistas da *Großen Deutschen Kunstausstellung*, nos anos de 1938, 1940 e 1941. Também contribuiu para a construção do carro *Pegasus*, exibido no desfile do *Tag der Deutschen Kunst* em 1944. Mas após o término da Segunda Guerra Mundial, Anton Hiller – filho da casa – compôs o mais novo quadro de professores da Academia. Já tinha 53 anos e seguindo os

⁴¹⁴ SCHMOLL, J. A. Der Bildehauer Anton Hiller Kunstgeschichtliche Reflexionen. In: Anton Hiller. Zeichnungen. Residenz Munchen. 1983. Catálogo.

⁴¹⁵ RIEDL, Peter Amsel. Bildwerke und Zeichnungen. Sigmaringen: Thorbecke. 1976. p.6.

padrões das indicações sucessórias, com Hiller não foi diferente. O quadro genealógico começa com o conhecido escultor Adolf von Hildebrand, que atuou rapidamente entre 1906 a 1910, seu aluno Hermann Hahn ascendeu como professor em 1912 a 1937, e Anton Hiller, passados os tempos do terceiro *Reich*, aluno de Hahn, assumiria a cadeira em 1946. No catálogo da exposição na *Königshaus der Residenz München*, em 1983, J. A. Schmoll atenta para a valorização neoclássica que Hildebrand e Hahn transmitiam a seus alunos e que inevitavelmente Hiller estava submetido.⁴¹⁶

As imagens das esculturas que acompanham as publicações mostram que Hiller variou pouco nos temas. Oscilaram entre as formas humanas – esta com maior ênfase – e os cavaleiros. Conforme os anos avançavam, Hiller reduzia as formas, eliminava as referências das extremidades como mãos e pés. Os corpos não demonstravam gestos de movimento, a rigidez do corpo ereto com as pernas inflexíveis se contrapunha, às vezes, com os braços afastados do tronco. Assim como os cavalos, torneados com pernas palitos e cabeças beirando a geometria. Neste sentido o uso do bronze nestas esculturas integra a concepção de rigidez da forma e matéria. Até então o bronze era seu principal material, seguido do gesso. Essa característica está nos seus trabalhos da década de 1950 e início da de 1960. Houve pouca variação de usos de materiais fora os dois últimos citados, a madeira e a terracota foram flertadas, mas com pouca ênfase nestes anos.

As únicas menções sobre as aulas de Hiller, citadas por Elke Hering, foi a de que aprendeu a modelar argila, gesso e cera.⁴¹⁷ Essa menção diz muito a respeito do trabalho de Hiller como professor. Para endossar essa hipótese, Peter Anselm Roedl, no catálogo da última exposição em homenagem a Hiller, afirma que ele trabalhou predominantemente modelando.⁴¹⁸ As únicas imagens com escultura de Elke Hering neste período em Munique foram com modelos em barro (Figura 65). Fora estas, não há outros registros. A (Figura 66) – cujo verso tem o carimbo de um estúdio da Alemanha, Kurt Werner Dorf Walchensee –, Elke Hering está

⁴¹⁶ SCHMOLL., op. cit., p. 9.

⁴¹⁷ Sobre esta declaração ver página 49.

⁴¹⁸ RIEDL., op. cit., p. 6.

posando com a mão no modelo de barro, provavelmente se tratava de uma figura humana em tamanho natural, a fotografia recortou a escultura de modo que não há mais detalhes.



Figura 65:Elke Hering, Barro, 1959. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.



Figura 66: Elke Hering foto em ateliê. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

Esta fotografia encontrei no caderno grande,⁴¹⁹ (Figura 65) com a seguinte descrição datilografada: “Maqueta – Barro. Feita em setembro em 1959 na Academia de Belas Artes de Munique”. Em barro, estas são as únicas produções de que se tem notícia. Certamente houve outras produções em escultura, como o próprio trabalho em gesso que participou do *Weihnachtswettbewerb*, mas que não há registro. Nos desenhos datados de 1959 e 1960 grande parte são de figuras humanas, mas não parecem se tratar de desenhos para escultura, pois suas linhas não direcionam para a tridimensionalidade. Talvez a única relação mais direta das aulas e do trabalho escultórico de Hiller com os materiais produzidos por Elke Hering sejam os desenhos de cavaleiros, dois deles datados em 1961, ano posterior à Munique (Figura 67).



Figura 67: Elke Hering, desenhos. Acervo Rafaela Hering Bell.

Há uma série de evidências sobre a influência dos professores no seu trabalho, sejam eles os estudos preparatórios ou obras que foram para exposição como trabalho final. Mas a associação com Anton Hiller talvez seja a mais tênue dentre os professores. Algumas hipóteses podem ser levantadas, o fato de não haver muitas informações sobre o seu ofício de professor, e a única relação possível de se fazer é partir do seu trabalho de escultor. O outro elemento a ser colocado é a falta de registro de suas atividades enquanto estudante, no arquivo da Academia.

Hiller se aposenta das atividades da Academia em março de 1961, um semestre depois de Elke Hering retornar ao Brasil. Os livros sobre o escultor atribuem sua maturidade artística para as duas últimas décadas de sua vida, ou seja, encontra novas possibilidades estilísticas após suas atividades

⁴¹⁹ Caderno de clipagem de Elke Hering que está no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

docentes na Academia. Seus trabalhos ganham maiores dimensões e mergulham nos cubos e cilindros, agrega um material não-modulável, a madeira, e elimina a relação tácita da referência humana, porém os títulos dos trabalhos mantêm o signo.

No último ano letivo de Elke Hering, Munique sediou mais de 20 exposições.⁴²⁰ O vínculo de Elke Hering com a Academia terminaria em outubro de 1960, relata ter ficado meio ano a mais para trabalhar com fundição a pedido de seu professor.⁴²¹ Apesar de não ter nenhum indício de Hiller com o trabalho de fundição, diante desta declaração, teria sido em Munique seu primeiro contato com a técnica que posteriormente levaria Elke Hering a trabalhar com Mario Cravo Júnior.

4.7 Staatlichen Hochschule für Bildenden Künste Berlin

Será que há alguma relação entre a residência artística de Mario Cravo Júnior em Berlim e a escolha de Elke Hering para estudar na mesma cidade? Elke Hering não respondeu a esta pergunta, mas enfatiza uma escolha: “Eu queria ter uma nova experiência e escolhi Berlim”.⁴²² Mesmo não tendo a resposta exata para esta pergunta, lanço a forte hipótese dela ter sido influenciada pelo escultor, direta ou indiretamente, mesmo que posterior à sua estadia na Bahia, não há nenhum outro documento que reestabelece o contato dos dois. Tudo o que se sabe é que, no final de 1963, Elke Hering volta para Blumenau, pois em setembro daquele ano Mario Cravo, a convite da *Ford Foundation* e do Senado de Berlim Ocidental, viaja para Berlim com toda a família para ficar um ano no programa *Artists in Residence*. Em 1964

⁴²⁰ Exposições durante o ano de 1960: *Bayerische frömmigkeit, Bayerns Kirche im Mittelalter; Deutscher Künstlerbund das Frühe Bild; Die Frau im Modernen Leben; Eucharistia: deutsche eucaristische Kunst; Ernst Maria Fischer, Fritz Hoffmann, Ernst Von Maydell; Futuristen; Gestaltete Umwelt; Indianer vom Amazonas; Ita 60, Italienische Aquarelle und Zeichnungen der Gegenwart; Kirchenbau der gegenwart in Deutschland; Kostbare Stoffe aus Vier Jahrhunderten; Münchener Künstler Genossenschaft – 1868; Neue Malerei; Quer Durch die Zeit; Sammlung Gunther Franke; Unter dem Agrechlert des I.C.O.M; Von Tischbein bis Spitzweg; Wandteppiche aus Frankreich; Elfte Winterausstellung Frankischer Künstler.*

⁴²¹ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁴²² HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

participou de três exposições, todas em Berlim: uma individual de Mario Cravo, *Skulpture in den Vitrinen*, e duas coletivas, *13^a Ausstellung des Deutschen Kunstlerbundes* e a *Stadien und Impulse*.

Encontrei na *Zentrallnstitut für Kunstgeschichte*, em Munique, o catálogo das duas últimas exposições. A *13^a Ausstellung des Deutschen Kunstlerbundes* aconteceu na *Hochschule für Bildenden Künste*. O texto de apresentação é de Karl Hartung, professor de escultura da *Hochschule für Bildenden Künste*. A edição daquele ano juntava os artistas alemães com os bolsistas da *Ford Foundation*. O trabalho de Mario Cravo no catálogo é uma escultura de ferro com quase dois metros de largura feita em 1960 (ano anterior à Berlim).⁴²³ A outra exposição, *Stadien und Impulse*, se refere somente aos artistas ligados a *Ford Foundation*. Foram sete artistas estrangeiros a apresentar seus trabalhos no final da estadia em Berlim. O texto⁴²⁴ de Will Grohmann enfatiza a coragem dos artistas em largarem seus lares para se lançar numa cidade desconhecida, “uma cidade como Berlim”, prossegue dando exemplo de outras bem mais convidativas, como Veneza. Quatro entre sete convidados vieram à Berlim com seus cônjuges, inclusive Mario Cravo com seus quatro filhos. Entre os artistas que cita, se refere a Mario Cravo como uma “surpresa completa para nós”, na verdade o único não-europeu. Dos sete artistas, somente Mario Cravo trabalhava com escultura, Grohmann reforça a referência dos trabalhos de Cravo com a cultura brasileira pelos elementos “folclóricos, históricos e atuais.” Grohmann define Cravo como autóctone, resultado do “espírito primitivo e europeu”. Não é por menos que tenha destacado estas características do seu trabalho, alguns títulos são diretamente ligados à identidade brasileira como *Brasilien*, *Berlin Ex-Voto* e *Indianische Figur*. Apresentou 25 esculturas em ferro, a maioria de grandes proporções realizadas durante a residência. No início de 1965, retorna com a família para Salvador.

No dia 05 de março de 1966, Elke Hering embarcava de São Paulo para a Europa para estudar na *Hochschule für Bildenden Künste* em Berlim. Chegou na Áustria no dia 10 de março, dezoito dias depois, passou pelas

⁴²³ MARIO Cravo na Alemanha. Última Hora, Rio de Janeiro, 29 out. 1963. p. 4. Nesta nota, o jornal anuncia que o artista levou cem obras consigo para expor em vários países.

⁴²⁴ GROHMANN, Will. Artists in residence – Begegnungen mit Berlin. In: *Stadien und Impulse*. 1964. Catálogo.

idades alemãs, Probstzella e Griebnitzsee, esta última a trinta quilômetros da capital. No dia 01 de abril, começaria sua vida estudantil, neste dia preencheu o *Fragebogen für Studenten* [Questionário para Estudantes]. Nele declara que sua mãe, Eulália Hering, morava na Áustria, esclarecendo a razão de sua chegada por lá.⁴²⁵

Ao retornar para a Alemanha, mas não para Munique – local onde criou laços afetivos de amizade e familiarizada com a paisagem –, Elke Hering aportou na capital, onde uma reconfiguração espacial foi criada de maneira drástica dividindo fisicamente a cidade, o muro de Berlim tinha sido construído em 1961, poucos anos antes de sua chegada. Foi morar no lado ocidental, na *Viktoria Studienhaus* [Casa de Estudante], localizada a poucos minutos da *Hochschule für Bildenden Künste*.

Assim como fiz com o arquivo da *Akademie der Bildenden Künste München*, segui a mesma metodologia com o arquivo da *Universität der Künste Berlin*, que abriga os arquivos da antiga *Staatlichen Hochschule für Bildenden Künste* de Berlim, onde Elke Hering optou por estudar para continuar sua formação de artista.

Primeira pasta acessada, Elke Hering. Há uma série de perguntas na ficha de matrícula referente a experiências anteriores e a atual intenção. Sobre sua formação cita a conclusão do “ginásio”, no Colégio Sagrada Família, e os quatro semestres na *Akademie der Bildenden Künste München*; ao perguntar quais países já viajou, as respostas são as mesmas já mencionadas em seu *Curriculum Vitae*, acrescentando Holanda e Brasil; responde não ter estudado na *Hochschule für Bildenden Künste Berlin* e que deseja estudar escultura – ferro nas aulas de Paul Dierkes –; sobre sua profissão, ainda não declara ser artista; se seus pais concordam com seus estudos, a resposta é positiva; e sobre quem está financiando seus estudos, responde o DAAD. Portanto, Elke Hering, em abril de 1966, torna-se oficialmente aluna em Berlim, financiada com uma bolsa de estudos do DAAD.

O arquivo em Berlim foi o primeiro que visitei, o que me interessava ali eram informações para tentar entender porque sua passagem pela capital foi

⁴²⁵ Informações obtidas pelo passaporte de Elke Hering. Emissão: Florianópolis 01 fev. 1966. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

tão rápida. Ela explica um pouco o ocorrido,⁴²⁶ mas não cita o nome do professor e nem quanto tempo permaneceu com ele. Eu já sabia que ela teria retornado para Munique, mas os detalhes me faltavam. Assim como sua permanência foi breve, os documentos de sua pasta também.

O documento mais antigo é do DAAD, de setembro de 1965. A área de trabalho pretendida é de escultura em metal, madeira, gesso e argila. Nele, também, o comitê concede a bolsa solicitada com vigência de primeiro de abril de 1966 a 31 de março de 1967. Em janeiro de 1966, os requisitos da *Hochschule* são preenchidos indicando o nome do professor Paul Dierkes e as experiências de Elke Hering como ajudante voluntária de um pintor em Blumenau, os quatro semestres em Munique e o trabalho de um ano com Mario Cravo Júnior em uma breve declaração de Paul Dierkes aceitando ela como aluna no verão de 1966.

Passadas as formalidades de ingresso, há cinco documentos datados entre julho e agosto onde ocorrem as discussões e os trâmites de transferência. Seguida da declaração de Elke Hering sobre a experiência em Berlim, continua seu relato sobre o início de seu atrito com Dierkes, “disto resultou um retorno para dentro de mim em vez de pedir transferência, havia muita inibição e medo, voltei para dentro do meu quarto e desenhei muito e ia a muitas exposições. Até ter a coragem de pedir ao DAAD transferência para Munique”.⁴²⁷ A primeira carta é de oito de julho de 1966 do professor Han Trier da *Hochschule* para o escritório do DAAD em Bad Godesberg. A carta, “bem dura”, começa com um ponto de exclamação, “Cara senhorita Ulrich!”.

No ofício, assinado pelo professor Trier, está escrito que Elke Hering não se mostrou aluna da universidade, e que seu professor, Paul Dierkes argumenta que ela não queria realmente estudar e só estaria interessada em se promover na Alemanha.⁴²⁸

Uma semana depois o escritório do DAAD solicita à universidade os primeiros documentos, anteriores a sua inscrição (citados anteriormente),

⁴²⁶ Sobre esta declaração. Em entrevista para Carlos Altschul, Elke Hering relata sobre Paul Dierkes: “[ele] não tinha nada a ver comigo, inclusive, não gostava do meu professor anterior [Anton Hiller] e achava que Henry Moore, que era meu ídolo na época, também não era nada.” p. 52 desta tese.

⁴²⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁴²⁸ TRIER, Han. [carta] 08 jul. 1966, Berlim [para] DAAD., Bad Godesberg. 1f. Relata o comportamento da aluna Elke Hering na universidade.

informa também o desejo da bolsista em continuar seus estudos em outra instituição.⁴²⁹ Em resposta à solicitação, a universidade consente os documentos. A última carta de sua pasta se refere à carta de oito de julho de Han Trier, enviada pelo DAAD um mês depois. Senhorita Ulrich se disse grata pela opinião dada por Trier e pelo professor Dierkes sobre Elke Hering, apesar dela ser negativa. Continua argumentando que talvez pareça muito fraca a desculpa de Elke Hering não ter sido incapaz de realizar o estudo a que se propôs – descreveu no formulário de 1965 que pretendia trabalhar com metal, madeira, gesso e argila – e deixa claro que gostaria mesmo era de trabalhar especialmente com *Metall-Bildhauerei*, ou seja, com escultura em metal.

Durante o semestre de verão Elke Hering solicitou transferência para estudar no semestre de inverno em outra universidade, no intuito de aprofundar a escultura em metal. Ao mesmo tempo afirmou que iria terminar o semestre de verão com o professor Dierkes nos trabalhos em madeira e pedra. Ulrich relata que o DAAD concordou com o pedido de transferência a partir da carta de aceite do professor de Munique, Robert Jacobsen, mesmo sem saber da opinião de Trier e Dierkes na carta de oito de julho. Ou seja, tudo indica que Elke Hering entrou com o pedido de transferência antes da declaração oficial da *Hochschule für Bildenden Künste* de Berlim. Segue finalizando que chamaram a atenção da bolsista: “dissemos a ela que ficamos muito decepcionados com sua má cooperação em Berlim”.⁴³⁰ (ULRICH, 1966, tradução nossa). Ulrich informa que uma cópia desta carta foi enviada para o professor Dierkes.

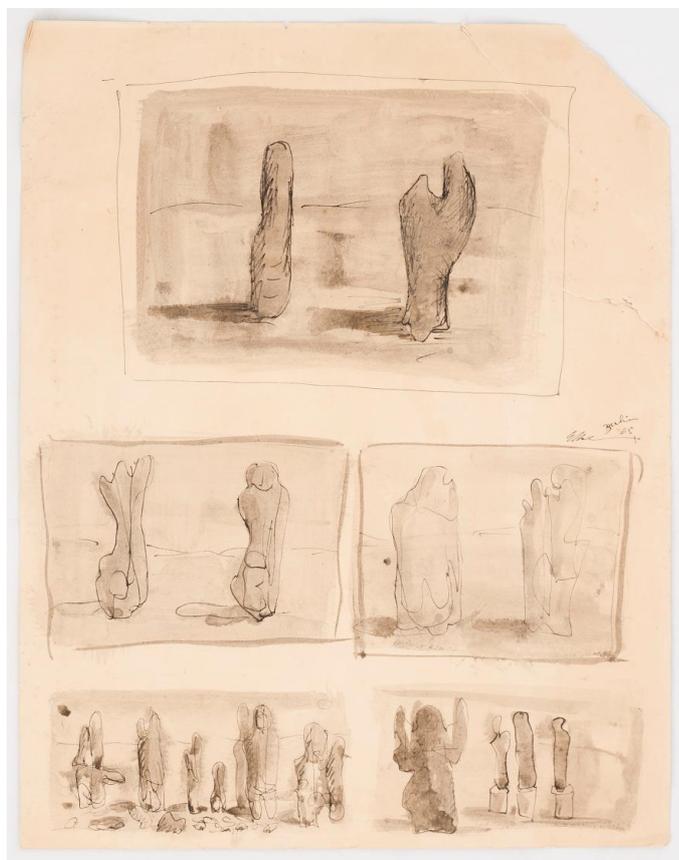
Provavelmente Elke Hering não tomou conhecimento destes documentos oficiais. Os principais argumentos para sair de Berlim foram dois: um oficial, apresenta razões de ordem técnica, e um extraoficial, alegando que Dierkes não tinha nada a ver com ela, pois criticava Henry Moore e seu antigo professor Anton Hiller. Por fim, foi o próprio Anton Hiller que a ajudou com o contato de Jacobsen.

⁴²⁹ RILLCKE, Hannelore. [carta] 15 jul. 1966, Bad Godesberg [para] HOCHSCHULE BILDENDEN KÜNSTE., Berlim. 1f. Informa que Eleke Hering trocará de universidade.

⁴³⁰ “Wir haben Fräulein Hering nun nachtraglich deutlich verwarnt und ihr mitgeteilt, dass wir über ihre schlechte Mitarbeit in Berlin sehr enttäuscht sein.”

Elke Hering já havia passado pela experiência de trabalhar com escultura em metal com Mario Cravo Júnior, e produziu uma exposição individual para o Centro Catarinense do Rio de Janeiro⁴³¹ em 1964, a fim de solicitar a bolsa ao DAAD. Portanto, sua busca ainda permanecia em aperfeiçoar a técnica da escultura em metal, material que seu professor de Berlim, definitivamente, não trabalhava.

Paul Dierkes atuou como artista *freelancer* em Munique entre os anos de 1929 a 1931 (provável ter conhecido Anton Hiller nesta passagem por lá), recebeu bolsas de estudos em Roma e Kassel e desde 1948 passou a exercer suas atividades como professor de escultura em pedra e madeira na *Hochschule für Bildenden Künste* em Berlim. Com poucas variações, seus trabalhos são predominantemente esculpidos com os mesmos materiais que lidava em sala de aula. Há alguns estudos para escultura de 1966 e outros não datados de Elke Hering, que foram pensados para o entalhe (Figura 68), caminho totalmente diferente do processo de montagem da escultura em metal.



⁴³¹ Ver sobre a exposição nas páginas 31, 32 e 33.



Figura 68: Elke Hering, desenhos, 1966. Acervo Rafaela Hering Bell.

A pedra e a madeira se caracterizam por estes procedimentos de bloco único sem emenda. Suas formas abstratas são volumosas, arredondadas e torneadas, características de esculturas lapidadas. Se comparar com os desenhos para escultura em metal, a diferença estrutural é nítida. Mesmo sem ter afinidades com o novo professor, estes desenhos se aproximam formalmente das esculturas dispostas no ateliê de Paul Dierkes. (Figura 69).



Figura 69: Paul Dierkes no seu ateliê na Hochschule für Bildenden Künste em Berlim. Fonte: Livro *Der Bildehauer Paul Dierkes*, 1977.

Com a mudança de Elke Hering para Munique, seus documentos acadêmicos migraram para a *Akademie der Bildenden Künste München*. A segunda parte dos documentos que destacarei aqui são atribuídos aos requisitos do DAAD. A ficha de inscrição foi assinada em dezembro de 1964 no escritório em Curitiba. Quando preencheu, Elke Hering respondeu quais razões a levaram a querer estudar na Alemanha: “capacitação técnica – lidar com as novas tendências de arte – instrução e liderança de um bom professor”.⁴³² É solicitada a responder de maneira específica, portanto, descreve a escultura em metal, madeira, gesso e argila (já citados anteriormente) e acrescenta as técnicas de pintura e desenho. Quando responde em qual instituição pretende estudar, cita *Akademie der Bildenden Kunst in Berlin*, cujo título segue a analogia da de Munique, mas o nome correto é *Hochschule für Bildenden Künste*. Não se sabe se a escolha por Berlim foi aleatória ou se Hiller indicou, pois, ao responder se teve algum contato com a universidade, disse que não, que somente teve contato com

⁴³² Ficha de inscrição do DAAD. 21 dez. 1964. Arquivo *Akademie der Bildenden Kunst München*.

Anton Hiller de Munique. Portanto, desde 1964 vinha se preparando para regressar à Alemanha, preencheu todos os requisitos informando a disciplina: “escultura”; o campo específico de trabalho: “metal”; o ano que começou os estudos em arte: “1958”; nome do professor: “Anton Hiller”; e exposições: “Centro Catarinense no Rio de Janeiro em novembro e dezembro de 1964”.

Elke Hering solicitou carta de recomendação entre os meses de outubro a dezembro de 1964 para todos que pudessem contribuir com seu pedido ao DAAD. Hiller descreveu o quanto ela era talentosa e dedicada em suas aulas, Heilmair descreveu a experiência de Elke Hering em suas oficinas, Gilberto Tinetti agradeceu a doação de uma escultura e incentivou os estudos em Berlim, o Conservatório de Música atestou ela ter sido aluna, e Albert Schmider declarou sua fluência na língua alemã, ambos em Blumenau. O *Curriculum Vitae* (descrito com maiores detalhes no capítulo Escrita de Si) compunha também o dossiê.

Vou retomar a exposição no Centro Catarinense no Rio de Janeiro, evento que justificou seu pedido de bolsa ao DAAD. No dia 21 de janeiro de 1965, o então senador por Santa Catarina, Antônio Carlos Konder Reis, envia uma carta-resposta à Elke Hering sobre sua exposição no Rio de Janeiro. A artista havia lhe agradecido pela cooperação do senador para a realização e sua exposição. Em seguida escreve sobre o pedido da bolsa ao DAAD se comprometendo estar a par da situação e “solicitar que apressem a sua concessão”.⁴³³ Coloco estes trâmites de bastidores não para deslegitimar seu trabalho de artista, mas para mostrar a rede de influências a qual pertencia por circular entre a elite industrial. Neste sentido, o senador continua a carta descrevendo os motivos que o levam a contribuir com Elke Hering, que apesar de não conhecer seu trabalho pessoalmente – diz que não foi à exposição, só viu as fotografias –, eleva a importância de seu trabalho para Santa Catarina justificando-o pelas suas qualidades de origem, segue: “a colonização alemã, pelos seus descendentes, já deu ao Brasil estadistas e homens de empresa notáveis. No setor das artes, porém, não temos exibidos as virtudes que o sangue alemão, puro ou misturado, em todos os tempos

⁴³³ REIS, Antonio Carlos Konder. [carta] 21 jan. 1965, Rio de Janeiro [para] HERING, Elke., Blumenau. 1f. Sobre a exposição de Elke Hering no Centro Catarinense no Rio de Janeiro. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

ostentou.” Esta não seria a primeira vez que a ascendência alemã seria usada para intermediar justificativas de acesso, o próprio Heilmair a usou também.⁴³⁴ E termina a carta com um conselho: “se você modelar coisas que ‘transpirem’ o Vale do Itajaí – Santa Catarina – dirá, pelas suas obras, coisas muito belas e importantes a Berlim”. Em especial, esta exposição expandiu as referências para além do Vale do Itajaí, utilizando também elementos da cultura popular baiana, e a ideia de belo, seria contraposta com o acabamento bruto das peças de metal.

Em agosto de 1965, Elke Hering recebe a carta do consulado alemão em Curitiba, confirmando a concessão à bolsa para o ano de 1966. No mesmo ano, o jornal local *A Nação* publica a matéria “prestigiada artista blumenauense é agraciada com bolsa de estudos do governo da Alemanha”,⁴³⁵ e anuncia que viajará em março para o “Velho Mundo”. Naquele ano Elke Hering estava muito ativa no circuito artístico. Durante seu trajeto entre a Áustria e a Alemanha, no Brasil saía a lista dos artistas classificados para o 1º Salão de Abril, promovido pela *Petite Galerie*. Antes de deixar o país, Elke Hering havia recebido uma carta da galeria com uma ficha de inscrição a mais, caso quisesse inscrever mais uma obra, pois uma já estava inscrita. Reforçou o lembrete de que a obra deveria ser entregue ainda no mês de fevereiro para o Museu de Artes Moderna do Rio de Janeiro, local que sediou o evento. Dos 317 jovens inscritos, 103 foram selecionados entre as categorias pintura, desenho, gravura e escultura. Esta última em menor número de artistas, somente dez, entre eles estava Elke Hering, a única mulher. Nomes conhecidos da escultura marcaram presença: Caciporé Torres, Carlos Tenius, José de Moura Resende Filho, Maurício Salgueiro, Nicolas Vlavianos e Rubens Grechmann.⁴³⁶

No arquivo de Munique estava o ofício do conselho da *Akademie der Bildenden* enviada para Elke Hering à *Viktoria Studienhaus* no dia 24 de

⁴³⁴ Carta de recomendação de Lorenz Heilmair para a Akademie der Bildenden Künste München. 23 ago. 1959. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁴³⁵ Prestigiada artista blumenauense é agraciada com bolsa de estudos do governo da Alemanha. [1965?]. Clipagem da artista em caderno. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

⁴³⁶ Como ainda falta uma visita ao arquivo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Petite Galerie fechou em 1988, não posso afirmar que não há materiais sobre a exposição. Até o momento, as únicas informações que tenho sobre sua participação, é o que saiu no jornal local dizendo que concorreria com a escultura Abraxás.

junho.⁴³⁷ Este é o primeiro documento que anuncia a pretensão de saída de Berlim. Nele, ela é informada de que Robert Jacobsen viu as cinco fotografias do seu trabalho – não há nenhuma fotografia no arquivo – e que concorda dela se matricular na sua aula no semestre de inverno. Jacobsen salienta a falta de espaço em sua sala – “é extremamente limitado” –, que boas condições de trabalho não poderiam ser esperadas. Um mês depois o conselho recebe uma ficha do DAAD, oficializando a entrada de Elke Hering nas aulas de Jacobsen. Para fechar os trâmites burocráticos, no mesmo mês, o conselho envia à Elke Hering o ofício confirmando a matrícula dela na *Akademia* via DAAD sem precisar passar por nenhum exame admissional. Com sua situação em Berlim resolvida, pelos inúmeros carimbos em seu passaporte, em agosto viaja para a Eslovênia e Grécia na companhia de sua mãe.

4.8 Robert Jacobsen

Desde sua partida em 1960, novos professores foram contratados, ao menos onze novos nomes assumiram cadeiras, três delas em escultura. No mesmo ano da aposentadoria de Anton Hiller, em 1961, Georg Brenninger assumiu, no ano seguinte Robert Jacobsen e em 1965 Erich Koch. Novos ares circulavam na instituição com quase dois séculos de existência. Para celebrar os frutos gerados pela Academia, em 1965, a instituição promoveu uma grande exposição dos seus ex-alunos abrigando a trajetória de vinte anos desde o final da segunda guerra. A exposição aconteceu na *Haus der Kunst* e no *Kunstverein*, e na categoria escultura participaram 65 alunos e ex-alunos. No catálogo da exposição, há a descrição do nome de cada escultor com dados que indicam os professores e período de estudos. Dos sete professores que levaram os trabalhos de seus alunos à exposição, somente Josef Henselmann, Tony Stadler e Robert Jacobsen (mas nenhum de seus alunos expôs) estavam na ativa, mesmo assim havia uma grande

⁴³⁷ VALENTIN. [carta] 24 jun. 1966, Bad Godesberg [para] HERING, E., Berlim. 1f. Ofício do DAAD.

desproporção de representatividade, pois mais da metade dos alunos eram da turma de Josef Henselmann. Os materiais usados nas esculturas seguiam os clássicos – destaque para o bronze –, e somente Andreas Bindl apresentou esculturas em ferro. As imagens das esculturas no catálogo dão a dimensão formal e material da produção escultórica proveniente da Academia. Mais da metade são representações antropomórficas e, mesmo os que fogem desta representação, são estruturados a partir de um volume robusto. Há três trabalhos que utilizaram da espacialidade dos vazados atravessados por todo o volume, mas ainda que nestas esculturas não usaram do ferro, será com este material que a escultura vai explorar este artifício, que neste recorte da exposição não era uma prática escultural comum. Ainda que uma mostragem, um pequeno panorama da atuação dos alunos escultores elucida um pouco mais sobre os artistas daquela geração. E mais uma vez, poucas mulheres participaram, apenas oito expuseram, cinco delas estudaram no mesmo período de Elke Hering, e Rita Mohrherr a única que estudou com Hiller concomitante à Elke Hering.⁴³⁸

A entrada de Robert Jacobsen na Academia foi a chave de virada para a escultura. De todos os professores de Elke Hering ele é o que teve maior projeção artística, por consequência, há um vasto material bibliográfico sobre sua vida. No *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, em Munique, encontrei onze títulos entre livros e catálogos, com publicações desde a década de 1950 ao século XXI. É importante destacar algumas notas sobre sua trajetória.⁴³⁹ Nascido em 1912, Jacobsen começou sua formação como autodidata. Sua primeira individual foi na galeria Thonkild Hanson em Copenhague, em 1944. Três anos depois ganha uma bolsa de estudos da França e se muda para Paris, e estabelece contato com a Galeria Denise René. Em 1948 cria suas primeiras esculturas de ferro. Estabelece contato com o círculo de artistas que a dona da galeria Denise René reunira: Jean Arp, Jean Deyrolle, Jean Dewasne, Auguste Herbin, Alberto Magnelli, Richard Mortensen, Serge

⁴³⁸ Há uma grande dificuldade de encontrar informações *online* sobre as mulheres, seja pela mudança do sobrenome por causa do matrimônio, pela descontinuidade da carreira, ou mesmo pelo esquecimento.

⁴³⁹ WEBER, C. Sylvia. *Raum und Form. Robert Jacobsen zum 100. Geburtstag. Sammlung Wurth und Leihgaben, Museum Wurth, Kunselsau*. 2012.

Poliakoff e Victor Vasarely.⁴⁴⁰ Exceto por Jean Arp, todos os outros são pintores, mas o abstracionismo promove o ponto convergente entre eles. Jean Deyrolle antecede sua ida à Munique, ele torna-se professor de pintura já em 1959. Também tinha contato com Aurölie Nemours, All Baertling, Berto Lardera e Gunter Fruhtrunk, com um interesse comum atravessado pelo construtivismo da Bauhaus.⁴⁴¹ Expõe em importantes lugares como a Kunsthalle Basel, na Suíça, e participa da *II Documenta de Kassel*.

Possivelmente o primeiro contato de Elke Hering com o trabalho de Robert Jacobsen foi na *II Documenta* de Kassel em 1959. O catálogo de Elke Hering da *II Documenta* com o tema *Skulptur* chegou até a mim por intermédio do acervo de sua filha. Ao tomar nota deste material onde na primeira página assim assinou: “Elke Hering. Kassel, 1-8-59”, pude me familiarizar com o primeiro contato dela com a escultura contemporânea. Muitos escultores presentes naquela edição tiveram uma relação direta e indireta com sua formação de escultora: ainda na minha pesquisa inicial sobre Elke Hering, que hoje está no livro *Elke Hering: crítica, circuito e poética*, escrevi sobre algumas interlocuções poéticas relacionando as esculturas dela com as de Julio Gonzales e David Smith; dos poucos artistas que citou como referência estavam ali Picasso e Henry Moore; o professor de Mario Cravo Júnior em Nova York, Jacques Lipchitz; Max Bill, que no Brasil gerou grande influência nos Neoconcretos; os ex-alunos da *Hochschule für Bildenden Künste Munchen* Fritz Koenig (ex-aluno de Anton Hiller) e Edwin Scharff; a escultora residente em Munique à época Brigitte Meier-Denninghoff; os professores da *Hochschule für Bildenden Künste München* Toni Stadler e Heinrich Kirchner; e por fim, Robert Jacobsen que se tornaria seu professor em 1966.

Um dos temas daquela *Documenta* era justamente a escultura, *Wegbereiter der Skulptur des 20. Jahrhunderts* [Pioneiros da escultura do século XX]. O uso prolífico do ferro já foi explanado quando citadas as edições da Bienal de São Paulo do início da década de 1960, não seria diferente com a *Documenta*, cuja parte dela foi dedicada à escultura

⁴⁴⁰ JENSEN, Jens Christian. Robert Jacobsen der Plastiker. In: Robert Jacobsen. 1984. Galerie J. Oestler. Catálogo. p. 4.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 5.

contemporânea. Ainda que a exposição representava a produção pós-guerra, dois artistas anteriores a 1945 foram contemplados, Constantin Brancusi e Júlio Gonzales. Toda uma geração influenciada por Gonzales expôs suas esculturas em ferro. Dos 80 escultores, 19 usaram o ferro nos trabalhos: André Bloc, Alexander Calder, Cesar Baldacchini, Lynn Chadwick, Nimo Franchina, Rudolf Hoflehner, Robert Jacobsen, Berto Lardera, Luciano Minguzzi, Robert Muller, Isamu Noguchi, Theodore Rosniak, Hans Ulmann, David Smith, Nicolas Schoeffer, Walter Linck e Reg Butler. Com uma imensa maioria de homens, somente quatro escultoras participaram: Barbara Hepworth, Brigitte Meier-Denninghoff, Alicia Penalba e Germaine Richier.

De todos os professores de Elke Hering foi muito difícil encontrar informações a respeito do método pedagógico ou quaisquer dados mais específicos sobre a atuação destes escultores como professores. No entanto, na biografia *Robert Jacobsen Biographische Skizzen* [Esboços biográficos], há um capítulo dedicado à sua atuação como professor, com o título *Die Zeit na der Akademie in Munchen. Robert und die Studenten*. [O tempo na Academia em Munique. Robert e os estudantes].

Quando assumiu a cadeira em Munique, foi a primeira vez que o escultor tinha sido convidado a ser professor. Jacobsen declara que seu objetivo era “desfazer a crença dos estudantes em minha autoridade. Então, durante as primeiras semanas eu não disse nada aos meus alunos e deixei que eles trabalhassem no seu canto”.⁴⁴² (DESCARGUES, 1992, p. 60, tradução minha). Ele relata que muitos detestavam essa atitude, queriam que ele interferisse e corrigisse os trabalhos. Jacobsen rejeitava qualquer associação com a autoridade, sua postura era de excluir a escala hierárquica entre professor e aluno. Sua atitude era de conselheiro, contribuindo para a realização dos projetos de cada aluno e que, por vezes, extrapolava o espaço institucional adentrando na vida privada. Seu objetivo era contribuir para que seus alunos descobrissem sua originalidade e identidade, mediante a disposição de vários materiais para testarem o que queriam. Contudo o reflexo de anos de cerceamento da liberdade, vividos durante o regime

⁴⁴² “[...] den Glauben der Schüler na meine Autorität zu zerstören. Also habe ich während der ersten Wochen nichts zu meinen Studenten gesagt und habe sie in ihrer Ecke arbeiten lassen.”

nazista, levaram Jacobsen a definir que o “mais importante em Munique foi não ter submetido os jovens à autoridade”.⁴⁴³ (ROMAIN, 1992, p. 62, tradução minha).

Na juventude, o professor lutou na resistência dinamarquesa contra a ditadura de Hitler, “não se tratava da liberdade do meu país, mas também da liberdade da arte, da liberdade em geral”, continua “eu lutei pela liberdade total da expressão artística e, portanto, pela liberdade de todas as possibilidades humanas de realização”.⁴⁴⁴ (JENSEN, 1992. p. 78, tradução minha). Quando perguntado em 1975 sobre o que ensina a seus alunos e seus objetivos, ele responde.

Primeiro de tudo, eu ensino o técnico-artesanal. Eu tento desenvolver ou estimular a imaginação com meus alunos. A fantasia não deveria ser nacional, nem internacional, deveria ser universal. Ela se aproxima de todo ser humano. - Espero poder transmitir meu conceito de liberdade e individualidade aos alunos.⁴⁴⁵ (JENSEN, 1992. p. 78, tradução minha).

Mesmo depois de 14 anos no ofício de professor, a primazia pela liberdade e autonomia continuava a ser sua guia. Devido a esta postura, após a relação conflitiva com Paul Dierkes, Elke Hering relata o quão compreensivo e acessível era Jacobsen, assim que retornou para a Academia, “[...] contei toda a história pra ele, e ele foi ótimo”.⁴⁴⁶ No mesmo ano que se tornaria sua aluna, Jacobsen representou a Dinamarca na Bienal de Veneza.

Os únicos relatos sobre as aulas de Jacobsen estão na entrevista manuscrita e parte dela já foi mencionada.⁴⁴⁷ E para continuar sua formação e produção que vinha fazendo no Brasil, durante este período com Jacobsen, desenhou muitas esculturas para o ferro. No acervo de desenhos de Rafaela Hering Bell, são mais de 40 desenhos da época. (Figura 70).

⁴⁴³ “[...] dass das wichtigste in München war, die jungen Leute keiner autorität unterworfen zu haben.”

⁴⁴⁴ “[...] denn es ging nicht um die Freiheit eines Landes, sondern auch die Freiheit der Kunst, um Freiheit überhaupt.” “Ich habe für die totale Freiheit des künstlerischen Ausdruck und damit für die Freiheit aller menschlichen Verwirklichungsmöglichkeiten gekämpft.”

⁴⁴⁵ “Ich lehre zuerst einmal das Technisch-Handwerkliche. Dabei versuche ich, bei meinen Studenten Phantasie zu entwickeln oder anzuregen. Phantasie sol nicht national, nich international, sie sol universell sein. Sie geht jeden Menschen na. – Ich hoffe, den Studenten meinen Begriff von Freiheit und Individualität vermitteln zu können.”

⁴⁴⁶ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul et al. Blumenau, mar. de 1985.

⁴⁴⁷ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul et al. Blumenau, mar. de 1985.



Figura 70:Elke Hering, desenhos de Berlim e Munique entre os anos de 1966 e 1967.
Acervo Rafaela Hering Bell.

Os desenhos para esculturas em ferro, formalmente, não se assemelham com as executadas anteriormente no Brasil. Como sua vontade era de aprimorar o ferro, mesmo em Berlim, começou a explorar diferentes

maneiras formais que vão da linha ao volume. Ainda sobre sua experiência com Jacobsen, ela declara:

Acabei mostrando todos os desenhos para Jacobsen, e ele me convidou para uma exposição em Paris. Eu me achava muito imatura e sem uma linha coerente, dentro da qual eu poderia progredir, eu ainda estava em busca de tudo.⁴⁴⁸

Sobre a exposição de Paris não se tem notícias. Há pelo menos cinco anos vinha buscando aprimorar o trabalho em ferro, ou seja, desde quando foi à Salvador em 1962. Os esboços trazem novas possibilidades e desafios, mesmo que não realizados em três dimensões, eles sinalizam gestos de experimentação livre. Realmente Jacobsen era o professor ideal para sua continuação formativa. Assim como as esculturas de Jacobsen tangenciavam entre o abstrato e o geométrico, os esboços de Elke Hering seguiam nesta direção. Após anos buscando essa formação em escultura, o esperado era que ela continuasse neste caminho, mas não foi o que aconteceu. Antes de ir embora, ela disse a Jacobsen que não continuaria a trabalhar em ferro no Brasil. Talvez esta decisão tenha sido tomada pelo ocorrido em Blumenau em 1965, poucos meses antes de sua viagem para Berlim,⁴⁴⁹ ou por querer explorar novas possibilidades, principalmente as trazidas pela *Pop Art*. Após seu retorno ao Brasil, não há nenhum indício de trabalhos que se assemelham com os desenhos das aulas de Jacobsen. Ela continua a usar o metal, mas radicalmente diferente do que já havia sido feito por ela.⁴⁵⁰

Pouco depois de seu retorno ao Brasil, a Academia passaria por um processo radical de mudanças questionadas pelo corpo estudantil. Provavelmente Elke Hering não presenciou os fatos mais marcantes de conflito, mas presumo que as inquietações levantadas mais tarde já se faziam presentes na atmosfera política da cidade. Birgit Jooss, no texto *Die Situation an der Münchner Kunstakademie 1967* [A situação na Academia de Arte de Munique em 1967], faz um breve panorama sobre os professores do pós-guerra. Com 19 professores em 1967, sendo que a maioria deles tinha assumido a cadeira entre as décadas de 1940 e 1950 e menos da metade assumiram na década de 1960, Jooss atribui aos professores veteranos a

⁴⁴⁸ HERING, Elke. [Entrevista concedida a] Carlos Altschul *et al.* Blumenau, mar. de 1985.

⁴⁴⁹ Sobre isso ver o capítulo Salão Pró Arte Nova.

⁴⁵⁰ Ver Figuras 40 e 41.

ligação ainda a um modernismo pré-guerra, que diante desta situação, havia uma defasagem de uma transmissão de atitude de vanguarda aos alunos.⁴⁵¹ Argumenta que desde a saída de Ernst Geitlinger, em 1965, não houve ninguém na pintura que tenha apoiado a arte abstrata. Mas mitiga o tom de consternação quando sinaliza que as obras progressistas de Robert Jacobsen eram “um raio de esperança”. A autora explica como o sistema de ensino ainda funcionava nos mesmos moldes do século passado, que cada aluno continuava sendo admitido em sua classe por um professor após um rigoroso exame de admissão, e que era impossibilitado uma troca ou permeabilidade entre os estúdios. Cada professor lidava com seus alunos individualmente, cultivando muitas vezes um estilo de ensino bastante autocrático. Os alunos apenas podiam usar as oficinas quando não estivessem ocupadas pelos professores, que as usavam para trabalhos particulares. Os protestos estudantis que culminaram em 1968 na França e em outras partes do mundo ressoaram na Alemanha, em Munique iniciou em 1967 na própria Academia. Logo após a morte do estudante Benno Ohnesorg em Berlim, em dois de junho de 1967, os estudantes se organizaram em junho de 1967 e formaram o grupo *Hochschulgruppe Sozialistischer Kunststudenten* [Grupo Universitário Socialista de Estudantes de Arte]. Segundo Jooss, o primeiro protesto foi provocado pela dificuldade de acesso às oficinas. Em janeiro de 1968, os estudantes exigiam seu uso e distribuíram o panfleto *Wem gehört die Akademie?* [Quem é dono da Academia?]. Por consequência, toda a estrutura tradicional de ensino da Academia, que mantinha metodologias rígidas e priorizava o corpo docente em detrimento do discente, foi colocada em questão. O passado nazista da instituição também foi levantado, especialmente a atuação do professor Hermann Kaspar,⁴⁵² que continuou na função até 1972. A Academia acabou se tornando um centro de

⁴⁵¹ JOOSS, Birgit. Zu den studentenunruhen von 1968 In: FUHRMEISTER, Christian; RUPPERT, Wolfgang. *Zwischen deutscher kunst und internationaler modernität*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2007. p. 82.

⁴⁵² Em 2 de julho de 1968 foi organizada a exposição *Dokumentationausstellung zum Fall Hermann Kaspar* [Exposição documental sobre o caso de Hermann Kaspar], anunciada como uma contribuição para superar o passado de professores com um mandato de mil anos. Com academismo e arte nazista contra a modernidade estética. A última abertura da *Akademie der Bildenden Künste* de Munique entre 1918 e 1968. RUPPERT, Wolfgang. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. Munchen: Hirmer Verlag GmbH. 2008.

ação e discussão dentro de Munique, reunindo os estudantes de outras universidades. A autora revela que os motins em Munique foram os mais violentos em comparação com outras academias, provavelmente pela reação rígida do Estado e do corpo tradicional docente.

Jacobsen relata os tempos de protesto. Como sua oficina era na Academia, ele foi o único professor presente durante os conflitos, os outros não ousaram entrar no prédio. Sobre a situação dos estudantes ele disse: “é preciso entender: para a juventude da Alemanha, foi sobre a descoberta da democracia”.⁴⁵³ (DESCARGUES, 1992, p .64, tradução minha). No papel de intermediário, tentou colocar alguma ordem para que os estudantes não pintassem as esculturas e os quadros, mas as paredes foram tomadas por frases e palavras.

Em 1982, ano seguinte à sua saída da Academia, uma exposição celebrava o trabalho de 46 alunos de Jacobsen. Pelo catálogo, Pierre Descargues nota que a maioria de seus alunos permaneceram fiel à abstração. E o novo professor da cadeira, o escultor escocês Eduardo Paolozzi, escreve para o mesmo catálogo: “Robert trouxe para a Academia de Munique a chama que iluminou Paris, a chama de uma época heróica em que círculos oficiais consideravam a abstração inaceitável. Aqueles que estavam aqui com ele podem dizer com orgulho: estudei com Robert Jacobsen”.⁴⁵⁴ (DESCARGUES, 1992, p .65, tradução minha).

⁴⁵³ *“Man muss es verstehen: für die Jugend Deutschlands ging es um die Entdeckung der Demokratie”.*

⁴⁵⁴ *“Robert hat in die Münchner Akademie die Flamme, die Paris erleuchtet hat, gebracht, die Flamme einer heroischen Epoche, in der die offiziellen Kreise die Abstraktion für unannehmbar hielten. Diejenigen, die hier. Bei ihm waren, können voller Stolz sagen: ich habe bei Robert Jacobsen studiert.”*

5. POP ART: ALEMANHA, BRASIL E ESTADOS UNIDOS

5.1 Alemanha

Recentemente há uma revisitação da narrativa da *Pop Art* nos anos recentes, propostas que ampliaram o campo geográfico de atuação para além dos fenômenos consolidados na Inglaterra e nos Estados Unidos. Apresentarei três exposições sobre o tema: *German Pop* na *Schirn Kunsthalle Frankfurt* (2014), *The World Goes Pop* na *Tate Modern* (2015) e *1963 Aproximações do Espírito Pop 1968* no MAM São Paulo (2003). As três configuram o imaginário *Pop* que atingiu artistas de diversas partes do mundo, mas focarei na presença *Pop* nos países em que Elke Hering esteve presente durante a década de 1960, a começar pela Alemanha.

No *Zentrallinstitut für Kunstgeschichte* em Munique, há treze catálogos⁴⁵⁵ de exposições que aconteceram na cidade durante a segunda estadia de Elke Hering por lá. Ao menos quatro exposições foram sobre o século XIX e três modernistas. A mais contemporânea que Munique sediaria no ano de 1966 aconteceu nos meses de março e abril, período em que esteve em Berlim. Mesmo que as datas não coincidiram, faço uma ressalva sobre a importância dela e os ruídos causados nos lugares que o título homônimo deste capítulo abordará. 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

⁴⁵⁵ Os títulos das exposições são: *Kunst der Graphik in und um Munchen, Aufgabe und Losung, 75 Jahre Verein für Originalradierung Munchen, Moderne Kunst aus Bratislava, Gemalde Alter Meister, Handzeichnungen vor 1900, Deutsche Kunst und Antiquitäten Kunst Messe, Pont-Aven und Nabis, Editioin Lacourière Paris. Gravures Originales, Populare Graphik des 19 Jahrhunderts, Kafka, Bilder und Grafik zu Werken von Franz, Munchener Kunstler Genossenschaft 1868 e Gedok.*

Wesselmann. Estão presentes nesta lista, ícones desta nova estética que se espalhou no mundo na década de 1960. Na apresentação do catálogo, o crítico de arte moderna Max Kozloff atribui dois pontos importantes à *Pop Art*: a primeira, de ser uma resposta aos excessos pictóricos do expressionismo abstrato que dominou o mundo do pós-guerra, e a segunda, o fascínio pela tecnologia, que mesmo presente na arte moderna, dificilmente incluiu a mídia eletrônica.⁴⁵⁶ A predominância das reproduções serigráficas desta exposição é um dos aspectos de mudanças alastradas pela *Pop Art*. Novamente o valor de reprodução é retomado em detrimento da autoexpressão do artista. E se “a arte não pode inventar sem mais a contingência do mundo, mas apenas reproduzir”, como coloca Hans Belting, o que resta para a arte? Como assimilar uma arte que quer sair da história da arte e integrar-se ao mundo da vida? ⁴⁵⁷ Belting cita as imagens de Rauschenberg e como elas são apropriadas pela arte, “a reprodução tornou-se ela própria componente do produto artístico que se apropria do mundo em suas imagens atuais”.⁴⁵⁸ Após a segunda metade do século XX, talvez para a história da arte tenha sido mais difícil assimilar, concomitantemente, a produção artística com a ampliação do campo. Enquanto a história da arte continuava olhando para dentro de sua própria estrutura narrativa, a arte se lançava na fronteira entre arte e vida.

Portanto, percorrer os caminhos da entrada desta nova arte, a começar pela Alemanha, local em que Elke Hering estava enquanto estudante de uma Academia pouco aberta à novas experiências, permite perceber que a formação do artista não perpassa somente pelas instituições oficiais. Em 2014 a *Schirn 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 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 americana no período pós-guerra. Frankfurt também abrigaria, em 1964, o primeiro modelo de *shopping*

⁴⁵⁶ KOZLOFF, Max. *11 Pop Artist: The New Image*. 1966. Catálogo.

⁴⁵⁷ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 136.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

center americano.⁴⁵⁹ A exposição apresenta os artistas que emergiram nas grandes metrópoles Dusseldorf, Berlin, Munchen, e Frankfurt. No catálogo vários autores escrevem sobre a experiência *Pop* nestas cidades. A primeira exposição-manifestação *Pop* alemã aconteceu em Dusseldorf em 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]. Naquele tempo ainda era impensável uma instituição artística abrigar trabalhos da *Pop Art*. 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, também Sigmar Polke e Manfred Kuttner que contribuíram com a exposição em Dusseldorf e KP Brehmer, K.H. Hodicke e Wolf Vostell. 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, Berlin, Krefeld e Rortmund. Somente, Roy Lichtenstein, expôs onze vezes entre 1964 e 1967, com mais profusão em 1967.⁴⁶⁰

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, Premier Salon International in Lausanne*, na Suíça, e na ocasião puderam ver os trabalhos de John Chamberlain, Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Robert

⁴⁵⁹ WEINHART, Martina. German Pop.In: German Pop. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014.Catálogo. p.234.

⁴⁶⁰ As exposições de Lichtenstein na Alemanha demonstram não só a sua circulação no país, mas a difusão da *Pop Art* em exposições coletivas, foram elas: *Neue Realisten & Pop Art, Galerie Rudolph Zwirner, Pop Aus USA, PopPopPop: Pop und die Wiederentdeckung der Abbilder, Aktuelle Strömungen in der Modernen Kunst, Wandteppiche von Henry Pearson, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Ernest Trova, Richard Anuszkiewicz, Mel Ramos, Robert Indiana, Andy Warhol, Tom Wesselmann, George Ortman, Nicholas Krushenick und Paul Brach, Original Pop Art, Tradition und Gegenwart, Neue Grafik:Zeichnungen, Bilder, Objekte, Skulpturen, Kunstmarkt 67 e Pop Art: Bilder-Teppiche-Graphische Arbeiten Amerikaner und Englischer Kunstler.*

Rauschenberg e quando expuseram na Bienal de *Troisième* de Paris, onde o Reino Unido concentrou toda *Pop Art* britânica.⁴⁶¹ Portanto, o ano de 1964 seria inevitável a entrada da *Pop* em Munique. Logo a 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 a mais recente manifestação artística.⁴⁶² 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.⁴⁶³ A influência de Claes Oldenburg e Tom Wesselmann são diretas. Principalmente Lothar Fischer que, entre 1966 e 1967, cria objetos gigantes com argila, a associação com Oldenburg é reiterada por diferentes autores.⁴⁶⁴

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. Que 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 “E não me sentia como um membro do movimento. Eu era uma guerreira solitária”.⁴⁶⁵ (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

⁴⁶¹ NIGGL, Selima. The bavarian way of pop a “productive misunderstanding?.” In: *German Pop*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo. p. 243.

⁴⁶² GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian, op. cit., p. 549.

⁴⁶³ “I didn't feel like a member of a movement. I was a lone warrior”.

⁴⁶⁴ Martina Weinhart e Selima Niggel.

⁴⁶⁵ DICHGANS, Christa. Disponível em: <[http://www.art-scene.tv/en/events/details/cr/all/c/german-pop.html?tx_zvmcalendar_pi1\[page\]=3](http://www.art-scene.tv/en/events/details/cr/all/c/german-pop.html?tx_zvmcalendar_pi1[page]=3)>. Acesso em: 12 abr. 2019. 15:36.

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, sendo o corpo seu tema principal.⁴⁶⁶

5.2 Brasil

Principalmente as exposições na Alemanha e Inglaterra 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*⁴⁶⁷, 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.⁴⁶⁸

A responsável pela sessão brasileira é a historiadora da arte Giulia Lamoni, pesquisadora do Instituto de História da Arte da Universidade Nova

⁴⁶⁶ NIGGL., op. cit., p. 245.

⁴⁶⁷ 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, Chryssa Vardea, Delia Cancela, Eulàlia Grau, Maria Pinińska-Bereś.

⁴⁶⁸ 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.

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”.⁴⁶⁹ (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 protuberante, 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 com os artistas da corrente realista brasileira da década. Os Estados Unidos ocupou quase metade da mostra, nas palavras de Mario Pedrosa tratava-se “de um condensado formidável da *pop art*”.⁴⁷⁰ 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 ícones da *Pop Art* americana, todos os mais famosos estavam lá.⁴⁷¹ A participação, majoritariamente masculina, excluiu nomes como Judy Chicago e Martha Rosler. Uma parte considável dos artistas da *Opinião 65* estiveram nesta Bienal: Waldemar Cordeiro, Gastão Monoel Henrique, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilari e Vilma Pasqualini. O crítico Mario 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”.⁴⁷² Ao valorizar o desapego “às tendências artesanais da arte” e “sem compromissos com o

⁴⁶⁹ “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”.

⁴⁷⁰ PEDROSA, Mario. Pop-art e Norte- americanos na Bienal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 out. 1967. 4º caderno. p. 3.

⁴⁷¹ Artistas participantes: Allan D’Arcangelo, Lynn Foulkés. James Gill, Sante GRaziani, Robert Indiana, Jasper Johns, Gerald Laing, Roy Lichteinstein, Richard Lindner, Malcolm Morley, Lowell Nesbitt, Claes Oldenburg, Joe Raffaele, Robert Rauschenberg, James Rosequinst, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Paul Harris e Georg Segal.

⁴⁷² SCHENBERG, Mario. A representação brasileira na IX Bienal de São Paulo. . Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 set. 1967. 4º caderno. p. 3.

passado”, levanta questões caras à história da arte, mas que para os artistas era indispensável.

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 Fahlström⁴⁷³, Cybèle Varela, Teresinha Soares, Maria do Carmo Secco e Romanita Disconzi. No catálogo, há uma sessão de perguntas da *Tate* para os artistas sobre questões específicas que envolviam a *Pop Art*. Nem todos responderam as mesmas questões. À primeira delas, responderam se já consideraram ser artista *Pop*. Para os brasileiros, somente Teresinha Soares disse que sim, Maiolino nunca se considerou, Disconzi e Tozzi não se declaravam, mas deixaram claro as influências da *Pop Art*. Sobre o uso do termo *Pop Art* nos trabalhos – especialmente nos anos de 1960 – nenhum deles utilizaram, no Brasil o termo mais comum era chamar de *Nova Figuração*. Esta retórica se afirma na medida em que havia um entendimento de distância entre a produção americana da brasileira, quando, concomitantemente, a figuração é apropriada na eclosão da ditadura militar que cerceava a liberdade de expressão. A próxima pergunta vai ao encontro dos cenários locais, se tinham engajamento com os eventos ocorridos na década de 1960 e início da de 1970. Todos os que responderam – Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Marcelo Nitsche e Teresinha Soares – afirmaram que seus trabalhos tinham questões político-sociais alusivos à ditadura militar. Claro que há um recorte específico desta exposição dos trabalhos e artistas que representam o Brasil, houve muitos outros artistas brasileiros que manifestavam 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* americana

⁴⁷³ Filho de pais noruegueses, nasceu no Brasil em 1928 mas logo na juventude foi para a Noruega e não retornou a morar por aqui.

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, onde tanto em seus trabalhos quanto na trajetória destes dois primeiros e também de Glauco Rodrigues, ressaltam 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 mostra⁴⁷⁴ 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 referência direta à *Pop Art* americana aparece na pintura de Wesley Duke Lee, *Caríssimo Wesselmann* (1964), – que no início da década fixava objetos hiper-realistas e coloridos à tela – escreveu: “estou te acompanhando de longe, com o maior respeito e alegria. Entendo e sinto perfeitamente a sua proposta. É linda!” Fazendo um apanhado geral de todos os artistas brasileiros representados nas exposições citadas, os únicos com trabalhos de 1964 são dos artistas que expuseram no MAM de São Paulo.⁴⁷⁵ Exceto por Antonio Dias, que começou muito jovem já trabalhando com linguagem *Pop*, os outros jovens artistas começaram sua carreira a partir de 1963 ou no mais tardar da década. A linguagem *pop* tomou a década de 1960 e parte da de 1970, representada nas principais mostras

⁴⁷⁴ Participaram do pavilhão brasileiros os artistas: Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Almir Mavignier, Antonio Bandeira, Frans Krajcberg, Glauco Rodrigues, Maria Bonomi e Tarsila do Amaral

⁴⁷⁵ Antonio Dias apresentou também um trabalho de 1964 na Tate Modern.

internacionais⁴⁷⁶, foi avançando, atingindo grande contingente de artistas, enquanto uns ficaram de passagem, outros permaneceram.

5.3 O retorno para o Brasil.

Nos dois países em que a artista 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 trabalho de Elke Hering, continuou com o ferro nas aulas de Jacobsen. 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 começou a mostrar interesse pelo Brasil. Cita Mario Cravo Júnior e os jovens artistas Roberto Moriconi e Antonio Dias, que conheceu em 1964 quando expôs no Rio de Janeiro.⁴⁷⁷ Reitero estes nomes, pois são os únicos artistas brasileiros que Elke Hering menciona, e não à toa, seus trabalhos incidiram sobre os dela. Quando escrevi as interlocuções poéticas sobre seus trabalhos em plavinil,⁴⁷⁸ a referência direta é Claes Oldenburg, que em 1962 fez sua primeira escultura *soft* gigante usando tecido para agigantar os objetos tridimensionais. Mas o fato dele ter começado, não necessariamente faz dele referência direta, camadas de referências podem ser atravessadas por vários agentes. Portanto, passo a considerar também o trabalho de Antonio Dias uma importante referência. Em seguida de sua exposição do Centro Catarinense no Rio de Janeiro, em janeiro de 1965 foi inaugurado o 1º Salão Esso no MAM do Rio de Janeiro. Este salão inaugurou sua participação com outros artistas brasileiros contemporâneos. Elke Hering expôs junto à artistas que estiveram na exposição *Opinião 65, IX Bienal Internacional de São Paulo* (1967) e outros representantes da nova figuração a começar pelo próprio Antonio Dias, entre outros como: Adriano de Aquino, Angelo de Aquino, Ivan

⁴⁷⁶ Bienal de Veneza (1964), Bienal Internacional de São Paulo 1967 e Documenta de Kassel em 1968.

⁴⁷⁷ Sobre isso ver página 57.

⁴⁷⁸ Ver livro Elke Hering: crítica, circuito e poética em Antropofagia: nacional e internacional.

Freitas, Maria do Carmo Secco, Nelson Leirner, Tomoshige Kusumo e Vilma Pasqualini.

Nos últimos oito anos, venho levantado imagens da produção artística de Elke Hering, desde fotos de jornais, impressões em livros, fotografias amadoras e profissionais até fotografias que por um acaso do destino seu trabalho aparece como coadjuvante. São mais de 900 trabalhos, portanto este número ajuda a visualizar seu mapa de produção e fica claro que quando retorna ao Brasil, em 1967,⁴⁷⁹ há um hiato na sua produtividade estando completamente transformada. O próximo trabalho a aparecer é *Erupção*.⁴⁸⁰ Junto com Hamilton Cordeiro, eles apresentam o plavinil pela primeira vez no 2º *Salão Esso* em 1968. Nesta edição do salão, a nova figuração e a influência da *Arte Pop* estão representados pelas premiações de Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Raymundo Colares e Rubens Gerchmann. Nas figuras 21 e 22, atrás de *Erupção*, estão os trabalhos premiados de Raymundo Colares, *Ultrapassagem pista livre* e *Tentativa de Ultrapassagem*.

Os trabalhos de Antonio Dias, que compreendem o período de 1963 a 1968, permeiam o contexto urbano entre violência e sexualidade.⁴⁸¹ 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 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 brilhosa. 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

⁴⁷⁹ Neste ano o único documento de movimentação sua pelas artes é uma consignação de suas obras na galeria Mirante Casa da Arte em São Paulo. Em consignação deixa à venda cinco peças, uma em auto relevo, duas em madeira e uma em ferro.

⁴⁸⁰ Ver sobre no subcapítulo p. 45 ou 49. Figuras 22 e 23.

⁴⁸¹ DUARTE, Paulo Sergio; OLIVA, Achille Bonito. Antonio Dias. São Paulo: Cosac Naif. 2015.

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.⁴⁸² 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 omnipresente da sombra da guerra.⁴⁸³ (MORGAN, 2015, p. 16, tradução minha).

As esculturas em plavínil de Elke Hering já apresentadas na tese⁴⁸⁴ apresentam, todas elas, estas características apontadas por Morgan. Há o registro de treze objetos em plavínil, realizados entre 1968 e 1972. Se em 1968 marco o início dos objetos tridimensionais da artista em plavínil, após morar nos Estados Unidos (de outubro de 1968 a junho de 1969), os trabalhos, até meados da década de 1970, são fortemente influenciados pela onda *Pop* e *Tropicalista*.

⁴⁸² Assim como aconteceu com toda a produção do início da década de 1970 de Elke Hering que não ainda não havia sido estudada.

⁴⁸³ “*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*”.

⁴⁸⁴ Ver figuras 61, 74, 75, 94, 95, 97, 99, 265 e 266.

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 71), muito provavelmente estavam na exposição *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. A exposição formada por projetos mecânicos, 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 71: Fotografia de Elke Hering no Museu de Arte Moderna em Nova York. [1968?, 1969?]. Arquivo da imagem Rafaela Hering Bell.

No final da estadia em Iowa, o casal junto com Edgar Grana e George Vaklef apresentaram um trabalho multilinguagens liderado por Lindolf Bell chamado 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 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 em Iowa, 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 [...]”.⁴⁸⁵ De maneira clara, 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”.

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”.⁴⁸⁶ (Figuras 72 e 73).



Figura 72: Elke Hering, Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef. Experiência Poética IWP, 1969. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

⁴⁸⁵ BELL, Lindolf. Inventário de uma experiência poética. p. 3. Centro de Memória Lindolf Bell.

⁴⁸⁶ SCHVARTZ, op. cit., p. 113.



Figura 73: Elke Hering, Lindolf Bell, Edgar Grana e George Vaklef. Experiência Poética IWP, 1969. Acervo da imagem Rafaela Hering Bell.

Elke Hering era uma artista de formação modernista, que junto aos seus contemporâneos, estaria experimentando novidades que as Academias 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. Não há dúvida de que o trabalho demonstrava uma estreita relação com a estética *Pop*, e por desenvolver esta ideia a partir do programa de Iowa, Lindolf Bell aparece como o principal autor. Ao mesmo tempo que nas notícias sobre o experimento Elke Hering sempre aparece na autoria do trabalho junto à Lindolf Bell, não há uma manifestação sua. Mas isso não descarta a importante influência de Elke Hering exercida neste trabalho, estabelecendo um grau de igualdade entre

ambos. E a partir desta primeira parceria do casal serão desenvolvidos outros trabalhos entre poesia-imagem-objeto, que diferem substancialmente das demais produções poéticas de Lindolf Bell.

Alguns trechos dos textos de Bell revelam as aproximações *Pop*. A fotografia em preto e branco que aparece o grupo junto aos pôsteres, ou nomeados por Bell de “cartaz-poema” (Figura 73), contém elementos bem definidos por “cores luminosas”⁴⁸⁷ 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.⁴⁸⁸ Seu argumento parte do afastamento que as novas mídias provocam. Ao mesmo tempo que é veneno, transforma-se em antídoto.

Como o rádio, o cinema, a televisão estão de tal modo organizados no complexo social-industrial-comercial que a possibilidade de a poesia aparecer é rara ou impossível, é preciso descobrir novas formas atuais de comunicar.⁴⁸⁹

Paul Eagle, responsável pelo *International Writing Programm*, reconheceu que “a poesia estava mesmo precisando de publicidade”.⁴⁹⁰ O experimento foi recebido com muito entusiasmo, Frank Seiberling, com carta trimbrada 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”.⁴⁹¹ (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*.⁴⁹²

Dias depois de Chicago, o casal retornaria para o Brasil com a intenção de voltar à Iowa City. Em setembro Paul Eagle escreve para Lindolf Bell se colocando à disposição para despachar seus principais pertences –

⁴⁸⁷ INVENTÁRIO de uma viagem. *O Estado*, Florianópolis, 24 ago. 1968.

⁴⁸⁸ POESIA em nuvens plásticas. *Revista Realidade*, São Paulo, ago.1969. p. 12.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹¹ *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.*

⁴⁹² Calendário de eventos do Museu de Arte Contemporânea de Chicago. 08 jun. 1969. Fonte: Museum of Contemporary Art Chicago.

roupas e papéis/documentos – deixados pelo casal em Iowa . Enquanto 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*.⁴⁹³ 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.

Após o retorno ao Brasil, Elke Hering e Lindolf Bell exibem seus trabalhos – ela pinturas e ele poesia – em duas instituições universitárias, uma em Blumenau e a outra em Florianópolis. 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.

Com este mesmo título, *Nuvem*, há o registro de dois outros trabalhos feitos posteriormente. Sobre *As Nuvens*, (Figuras 74 e 75) não há muita informação sobre ele, somente de que participou de uma exposição de artistas catarinenses no Sesc em São Paulo em 1972 (mesmo ano dos múltiplos da *Petite Galerie*). Sua imagem, pouco nítida, saiu na matéria do jornal paulista Diário da Noite com a legenda *As nuvens de Elke Bell*. Através da publicação de sua imagem, identifiquei outra fotografia no Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva onde aparecem duas pessoas em frente a cada um deles. Enquanto uma está de costas e olha para *As Nuvens*, a outra fita a máquina fotográfica.

⁴⁹³ EAGLE, P. [carta] 26 set.1969, Iowa City [para] BELL, L., Blumenau. 1f. Sobre os materiais deixados em Iowa. Centro de Memória Lindolf Bell.



Figura 74: Elke Hering, As Nuvens.
Acervo da imagem Arquivo Histórico José Ferreira da Silva.

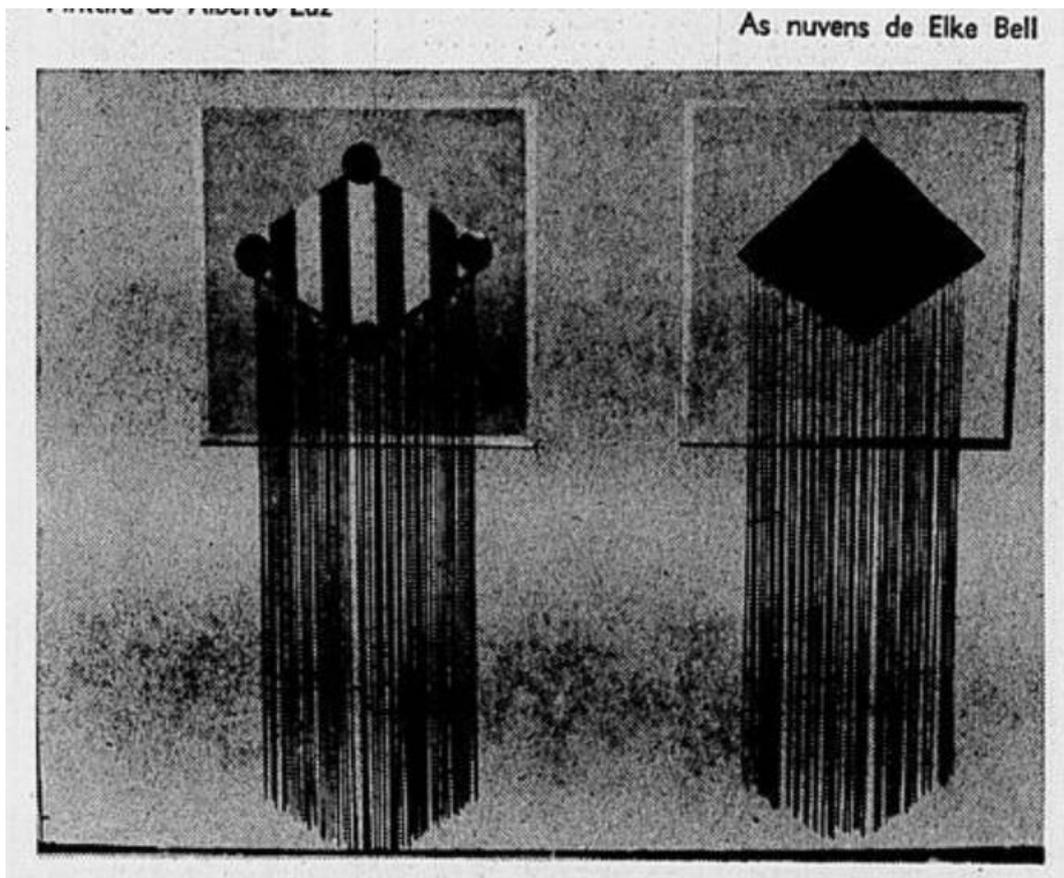


Figura 75: Elke Hering, As Nuvens. Fonte: Jornal Diário da Noite. 05 de juho de 1972.

Distinta do formato curvilíneo da nuvem do múltiplo, a geometria das nuvens acima predomina em todas as instâncias, com formato de losango horizontal, são placas fixadas à frente e ao centro de uma tela quadrada. Permanece formalmente próxima do múltiplo quando repete o uso das listras e das linhas finas e longas que saem por debaixo da nuvem.

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 individual de esculturas no estado, no Museu de Arte Moderna de Florianópolis, hoje MASC, anunciando ser uma “inovação no campo da escultura”.⁴⁹⁴ Foram expostos onze trabalhos em ferro e plavínil resultado de suas últimas pesquisas, “as esculturas nasceram todas de um longo inventário e de longa vivência com a paisagem o Vale do Itajaí”.⁴⁹⁵ Boa parte dos títulos fazem menção direta à natureza como *Nuvem*, *Pata*, *Lesma* e *A 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 plavínil – 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 Carmos Secco. A ênfase nestes trabalhos está no início da década de 1970, as coletivas *Panorama da Arte Atual Brasileira* e a Bienal Nacional em 1972 mostram esse novo vigor.

São objetos monumentais e coloridos, com escassos registros em preto e branco, muitos deles encontrados no acaso. Sobre a atual existência do trio exposto no *Panorama*, a obra *Caneta* que está no acervo do MAM e sua imagem colorida pode ser encontrada no acervo online do MAM São Paulo. Encontrei por um acaso *Lesma* e *Vaso de Morango*, no livro *Santa*

⁴⁹⁴ ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.

⁴⁹⁵ ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.

Catarina: terra e gente de 1970.⁴⁹⁶ Ao procurar bibliografia sobre cultura em Santa Catarina num sebo em Florianópolis, a atendente me mostrou aleatoriamente o livro *Santa Catarian e sua gente*. Sem pretensões, acessei o índice na seção Artes Plásticas. Ao folhear as páginas indicadas, encontrei a imagem colorida em primeiro plano (Figura 76).

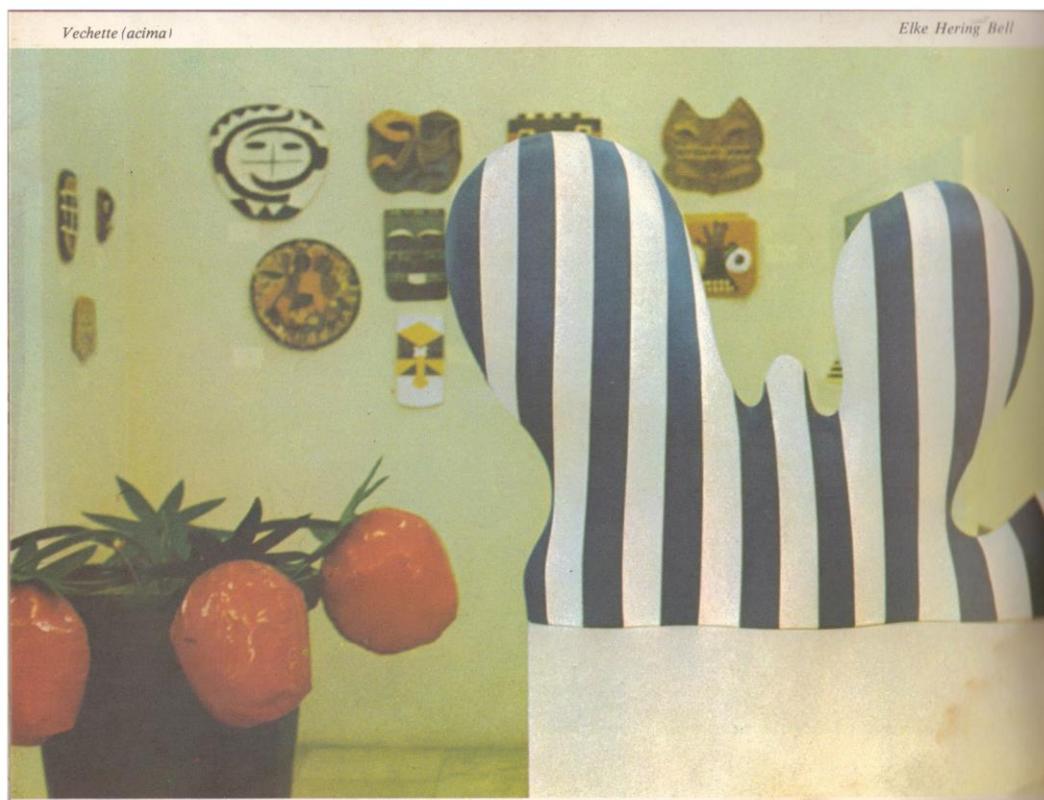


Figura 76:Elke Hering, *Lesma e Vaso de Morango*, Plavinil.
Fonte: Livro *Santa Catarina terra e gente*.

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-Açú*, 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. Mais um trabalho, *Vaso de Morango*, entra para o rol de *Obras Perdidas*.

⁴⁹⁶ REIS, Marcos Konder; LINS, Hoyêdo de Gouvêa; CAVALCANTI, Domingos. *Santa Catarina: terra e gente*. Rio de Janeiro: Image. [1970?]. p. 106.

O outro trio de objetos participantes da *Bienal Nacional* foram, *Matéria Prima*, *Carretel* e *Tinteiro*. Nas notícias de jornais sobre a participação da artista, todas as imagens publicadas eram somente *Matéria Prima* e *Tinteiro*. *Carretel* estava para ser descoberta, que das duas, é a única sem notícias de seu paradeiro. Mas duas fontes contribuíram para encontrar o registro de *Carretel* (Figuras 77 e 78).



Figura 77: Vista da exposição da Terceira Coletiva Barriga-Verde. Acervo da imagem Arquivo Jornal de Santa Catarina



Figura 78: Elke Hering, *Carretel*, Plavinil, 1972. Acervo da imagem Arquivo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nas duas imagens aparecem o trio completo. A Figura 78 é o registro do arquivo do MAM de São Paulo com os trabalhos expostos na Bienal Nacional entre agosto e setembro, com destaque para o *Carretel* em primeiro plano, com uma dimensão considerável de 140 centímetros de altura. A Figura 73 é uma fotografia da *III Coletiva Barriga-Verde* promovida pela galeria Açú-Açú entre outubro e novembro daquele ano. Oposta ao registro anterior, o *Carretel* aparece no canto superior direito em meio a todo o panorama da exposição. Por um cálculo lógico supunha que trabalhos de maiores dimensões teriam mais chances de serem encontrados – devido a dimensão de seu volume –, mas se seu arquivo não deixa rastros, procurá-los torna-se uma tarefa contínua.

Todas as transformações 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, 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* foram proposições mais políticas. O caráter lúdico dos objetos de plavínil 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, nem de longe, praticados no ensino formal. 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 acelerado, cabia aos artistas o inevitável mergulho nestes novos tempos.



Figura 79: Elke Hering, Memória Arqueológica, gesso, 1990.
Acervo Museu de Arte de Blumenau.

6. MEMÓRIA ARQUEOLÓGICA

Cavar a terra para colher dela vestígios, rastros. O rolo fotográfico captura fragmentos do processo de *Memória Arqueológica*, trabalho em gesso e areia realizado por Elke Hering de 1990. Como no cinema, a sequência fotográfica narra por imagens permitindo a percepção do movimento. À beira do mar, começa a escavação da matéria-prima que apreenderá os rastros da ação. Não só a artista, mas outras pessoas estiveram envolvidas e fizeram parte desta obra. Pá, carrinho de mão e uma mini carroceria auxiliaram no deslocamento da areia para o preparo da cama que abrigará o gesso. Já em outro local, ao que parece numa casa de veraneio, em um jardim, sobre uma lona, a areia foi realocada. Próximo dali, outros materiais estavam à espera: gesso, baldes e uma espécie de espuma de fibra siliconada. Aos poucos a areia vai sendo espalhada e toma o formato de um grande retângulo, suas bordas ainda sobressaem o limite da régua de madeira. A areia estendida recebe marcas voluntárias do menino que carimba seu corpo, do cavalo que insere sua pata e as marcas dos corpos que tomam forma no chão. A areia é partícula movente, ao mesmo tempo que recebe marcas, é fugaz, por isso, é preciso fixá-la para permanecer. O contato do gesso com a areia decalca os detalhes de toda a superfície, o recôncavo torna-se reconvexo e vice-versa.

Finalizar o texto da tese é também uma despedida, um sentimento de morte, que vem em duplo sentido, pelo fim desta escrita e pela própria *Memória Arqueológica* realizada nos últimos anos de vida da artista.

O título de sua obra suscita o pensamento da própria História. A palavra arqueologia é usada como metáfora por Walter Benjamin para designar o ofício do historiador, “que procura os vestígios do passado nas diversas camadas do presente, sem saber se encontrará somente alguns cacos, uma estátua quebrada, o torso de uma figura desaparecida”.⁴⁹⁷ A pesquisa que realizei foi resultado de um intenso envolvimento com o arquivo e por isso, foi preciso revelar na escrita os caminhos que eu mesma percorri.

⁴⁹⁷ GAGNEBIN, op. cit., p. 34.



O transporte deste torso que teve seus membros quebrados continua em movimento. Considero o torso de Elke Hering o conjunto de documentos que organizou para doar ao arquivo público, é quando começo as primeiras páginas desta tese. Este gesto, realizado pouco antes de sua morte, simboliza o desejo pela permanência. A partir do torso, e somada aos membros quebrados, sua imagem foi esculpida, mesmo que já na partida sabíamos de sua fratura, que teríamos que encarar de frente as incertezas das ausências, das partes que faltavam nesse torso. Mesmo assim, como um arqueólogo em movimento, busquei encontrar o caminho que me possibilitaria alguns encaixes dos fragmentos dispersos. Neste caminho, mais que o resultado, Benjamin mostra que o interesse dele é o próprio processo de escavação.⁴⁹⁸

Muitos cacos foram encontrados, alguns encaixaram, outros ficaram de fora, nem por isso foram desprezados, continuaram ali tentando colaborar com os encaixes. Houve um grande percurso de deslocamento geográfico para encontrá-los. Partindo da indicação dos documentos “torso”, pesquisei: nos arquivos institucionalizados em Santa Catarina⁴⁹⁹ (Blumenau, Timbó, Florianópolis e Joinville), Paraná⁵⁰⁰ (Curitiba), São Paulo⁵⁰¹ (São Paulo), Alemanha⁵⁰² (Berlim e Munique). É preciso dizer que não consegui acessar arquivos que segundo indícios seriam importantes para a pesquisa. Um deles é do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, minha intenção era de conhecer obras da artista que estão no acervo e pesquisar documentos do salão. Após enviar vários e-mails, sem obter respostas, fui até o arquivo e não consegui acessá-lo. Outro arquivo que acabei não pesquisando, mas desta vez por contratempos meus, foi o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro onde Elke Hering expôs algumas vezes. Mas destaco as pesquisas que fiz em acervos particulares como o de Rafaela Hering Bell e Clothar e

⁴⁹⁸ Ibid., p. 35.

⁴⁹⁹ Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva, Centro de Memória Lindolf Bell, Arquivo Público do Estado de Santa Catarina, Arquivo da Assembleia Legislativa do Estado, Arquivo do Teatro Carlos Gomes, Arquivo da Universidade Regional de Blumenau, Museu de Arte de Santa Catarina, Museu de Arte de Blumenau, Arquivo Jornal de Santa Catarina e Museu de Arte de Joinville.

⁵⁰⁰ Arquivo do Museu de Arte Contemporânea de Curitiba e Biblioteca Pública do Estado do Paraná.

⁵⁰¹ Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Arquivo Wanda Svevo.

⁵⁰² Arquivo da Akademie der *Bildenden Künste* München, Arquivo da *Universität der Künste Berlin* e no *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* em Munique.



Trudi Schroeder (Blumenau) e da Família Hering de Queiroz (Florianópolis); e também, conversa com Mario Cravo Júnior (Salvador) poucos meses antes de sua morte em agosto de 2018. De casa, no computador, foram muitas horas dedicadas à pesquisa *online*: entrei em contato com pessoas muito pontuais,⁵⁰³ como a artista e professora Lucimar Bello Frange que conviveu com o casal durante os primeiros anos da década de 1970, a artista Maria Guilhermina que tinha em seu acervo a obra *Vaso de Morango*, seu colega e sócio da galeria Péricles Prade, seu colega do grupo *Projeto Índio* e Carlos Altschul amigo argentino que teria feito uma longa entrevista com a artista; os acervos *online* dos jornais Folha de São Paulo, O Estadão e a coleção de jornais da Hemeroteca Digital Brasileira; aquisição de inúmeros catálogos de exposições e livros esgotados que estão à venda pelo sebo virtual. Certamente há mais “cacos” a serem encontrados. Ao colocar tudo em cima da mesa e começar a organizar partindo das perguntas do presente, é necessário saber que “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”.⁵⁰⁴

Nesta pesquisa, da totalidade do volume amontoado, boa parte foi usada, mas muito mais pedaços ficaram de fora. A diversidade de fontes, descritas durante toda a tese, enriquece os detalhes dos fatos narrados. O processo de construção da narrativa está imbricado com as demandas das próprias fontes junto com a decisão de inseri-las ou excluí-las. É aí que a descontinuidade acontece, retomando Benjamin “escrever a historiografia significa, portanto, *citar* a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto”.⁵⁰⁵ A fonte eleita para narrar ganha um olhar retrospectivo atravessado por interferências do presente, neste instante ela se modifica.

Memória Arqueológica abre este capítulo final, o que se vê no rolo do filme fotográfico não é o mesmo que se vê no grande relevo bidimensional hoje fixado na parede do Museu de arte de Blumenau. A areia é matéria suscetível de mudanças a cada movimento sobre sua superfície, o registro da ação amplia as percepções das marcas recebidas que passaram por ali: pés,

⁵⁰³ Consegui a primeira resposta aos meus e-mails com todos os citados, somente Lucimar Bello Frange respondeu a lista de perguntas referente aos meus interesses para a pesquisa.

⁵⁰⁴ BENJAMIN, 2018, p. 779.

⁵⁰⁵ BENJAMIN., 2018., p. 788.



mãos, patas, água, corda, perna, quadril, tronco, mas ao mesmo tempo não consegue capturar toda a ação. A obra exposta não traduz os mesmos referentes, de modo a criar intervalos incógnitos entre a ação e o arquivo. Analogicamente, o mesmo acontece com a pesquisa em arquivo, só que acrescida por mais etapas, a da análise e criação da escrita. O espaço de intervalo entre o acontecimento, o arquivo e a narrativa do pesquisador, modifica a relação com o objeto cada vez que ele é tomado, esse processo nunca se exauri na medida em que a falta, os intervalos, são espaços de criação. Querer esclarecer todas as etapas é trabalho vão, portanto, querer identificar todas as mesmas marcas torna-se um exercício penoso, é preciso elaborar outras narrativas do que restou dos vestígios fixados.

Lidar com o arquivo constituído pela própria trajetória de quem pesquisa é se dar conta que nem todas as cartas do jogo estarão na mesa, mas mesmo assim é possível jogá-lo, ainda que embaralhadas, ele inicia e se desenvolve com as peças faltantes. Começando pelas cartas próprias do jogo, é necessário tomar de empréstimo as cartas de outros montes. O amontoado será erigido por cartas novas, velhas, de diferentes cores, tamanhos e texturas. Seu conteúdo pode estar legível, mas também, ilegível, apagado, rasurado, borrado, manchado, incompleto e tantos outros adjetivos faltantes. Mesmo assim, possível de entrar em jogo e ser narradas em diversas combinações.

O rolo copiã, que mostrou o processo da feitura do trabalho em cinquenta e dois atos, não capturou o momento final, o corpo dela. Por isso, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.⁵⁰⁶ O que restou na obra é a presença de um corpo difuso em tamanho natural, sobreposto por camadas que confundem as continuidades do corpo, são pés e mãos deslocadas. Há muitos outros rastros identificáveis, mas entre os altos e baixos relevos que perpassam por toda a obra, o rosto daquele corpo se revela, é o rosto da artista. Seu perfil está desenhado pelo relevo do nariz, do olho e pela linha em meia-lua interna do rosto (Figura 80). O rosto decalcado anuncia a própria morte, um ritual de



⁵⁰⁶ BENJAMIN, 1987., p. 224.

passagem. Descobertas pela arqueologia, o procedimento lembra o rito das máscaras mortuárias egípcias, que eram feitas de cera ou gesso sobre o rosto da pessoa falecida para conservar na terra seus traços para a eternidade. As marcas são indícios de que seu corpo esteve estirado sobre um dispositivo de armazenamento que a memória e a arqueologia estão intrinsecamente ligadas, ausente, a artista deixa o rastro de sua própria reminiscência.



Figura 80: Elke Hering, memória Arqueológica, Gesso, 1990. Acervo Museu de Arte de Blumenau. [detalhe]

“Habitar significa deixar rastros”,⁵⁰⁷ escreveu Walter Benjamin quando cita sobre os traços deixados pelo homem no seu ambiente privado, o *interieur*. Esses rastros são “detalhes que parecem aleatórios, restos insignificantes que, à primeira vista, poderiam e deveriam ser jogados fora”.⁵⁰⁸ Deixar a marca de sua própria existência num grande bloco de gesso é um gesto ambivalente de vida e morte. Se este gesto foi intencional, os outros rastros, (não intencionais), indicam algumas sutis relações com *Memória Arqueológica*, um dos raros trabalhos de autorrepresentação, por isso ele é peculiar se comparado aos outros. Na década de 1980 e os últimos anos de sua vida, a representação do corpo ganhou centralidade no seu

⁵⁰⁷ BENJAMIN, 2018, p. 63.

⁵⁰⁸ GAGNEBIN, op. cit., p. 33



trabalho artístico através de desenhos e nas esculturas de bronze e cristal. São torsos, cabeças, anjos, troncos, corpos estilizados, grande parte sem braço, e totens. Conforme os anos avançavam Elke Hering se conectaria cada vez mais com o universo místico, logo, suas obras também estariam conectadas ao transcendente. Pouco antes de *Memória Arqueológica*, seus desenhos e esculturas representavam totens com cabeças de pássaro, que para ela simbolizavam o mensageiro dos deuses e dimensões de passagens de um nível para outro.⁵⁰⁹ Nas esculturas de cabeça em tamanho natural feita de bronze o rosto é modificado pela forma, poucos traços os definem, e suas cabeças estão levemente inclinadas a 45 graus. Mas uma delas difere, ela está deitada com a cabeça completamente tocada pela superfície e de olhos vendados, sua posição prenuncia a morte (Figura 81).



Figura 81: Elke Hering, Bronze. Acervo Família Hering Bell.

Apesar de *Memória Arqueológica* não apresentar proximidades formais e de autorrepresentação com outros de seus trabalhos, ele integra o movimento de interiorização da artista. São questões místicas referentes ao ser humano representado como alegoria, metáforas da vida espiritual. Talvez na percepção da finitude da própria vida, o ímpeto de fixar seu corpo inteiro metaforiza o sarcófago. Por ser autorrepresentacional, *Memória Arqueológica* se diferencia muito dos outros trabalhos. A obra foi encomendada pela

⁵⁰⁹ SCHIMITZ, Paulo Clovis. O melhor da obra de Elke. *O Estado*, Florianópolis, 16 mai.1985.



empresa multinacional IBM para se instalar no hall de entrada da filial em Florianópolis, sendo descrita como uma escultura em alto relevo. Não tenho informações sobre a recepção do trabalho, mas a obra foi provavelmente doada para o BESC (Banco do estado de Santa Catarina, hoje extinto) que, nos anos 2000, doou para o Museu de Arte de Blumenau. Na ocasião, fazia muito tempo que Elke Hering não usava o gesso como acabamento final, menos ainda de maneira bidimensional com alto relevo e em grande escala. Outro ponto, é o histórico de trabalhos de autorrepresentação. No acervo de Rafaela Hering Bell, há alguns retratos de mulheres que deixa a dúvida se são de si mesma. Mas é na década de 1990 que alguns autorretratos aparecem. Mesmo sem tê-lo, numa folha manuscrita por Elke Hering por volta de 1992, descreve um autorretrato seu que faria parte de uma exposição que estava preparando.

Este *portrait* foi desenhado logo após minha cirurgia do seio, com pouquíssimo cabelo cuja queda se dava por causa da quimioterapia que acompanhava o tratamento médico.⁵¹⁰

A doença a aproximava de si mesma. No ano seguinte, realizou o *Autorretrato* (Figura 82), um desenho a nanquim feito em 1993. Com poucos traços de aguada a nanquim, as rápidas pinceladas destacam a triste expressão do olho e da boca. Ao observá-la, seu olhar desvia, é ela quem olha o que não vemos.

⁵¹⁰ HERING, Elke. Documento manuscrito. Fonte: Arquivo Histórico Professor José Ferreira da Silva.



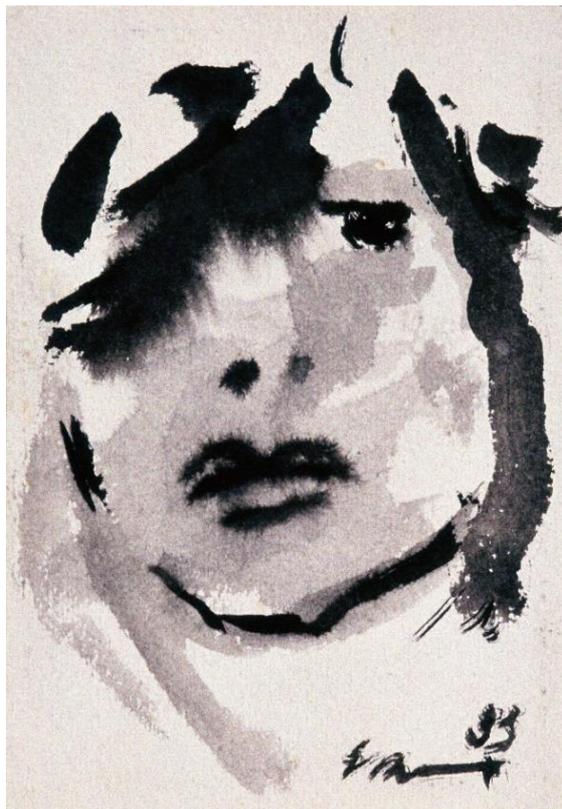


Figura 82: Elke Hering, Autorretrato, Nanquim, 1993.
Acervo Museu Victor Meirelles.

Os trabalhos da artista apresentados neste texto final anunciam a iminente brevidade. Retomando Derrida, “não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento”.⁵¹¹ As palavras como apagamento, esquecimento e morte, indissociavelmente, são acompanhadas por rastro, vestígios, memória e reminiscência, uma não aniquila a outra por serem antagônicas, pelo contrário, elas se anunciam mutuamente. A artista luta contra o esquecimento, ao doar seu arquivo, deposita esperança no futuro.

Um das questões levantadas sobre o arquivo de Elke Hering estão nas primeiras páginas da tese, como uma artista com tamanha circulação e produção não obteve um espaço minimamente institucionalizado para salvaguardar sua memória? Afinal, “[...] ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si”.⁵¹² E certamente este não era o seu caso. Mesmo assim, é possível desaparecer? Ter sua própria existência arquivada

⁵¹¹ DERRIDA, op. cit., p. 32.

⁵¹² BENJAMIN, 1994., p. 212.

não garante que ela será escrita. Em vista disso, acredito no compromisso da historiografia da arte em fazer jus aos arquivos das artistas mulheres que estão em vias de desaparecer. Reconduzir o passado e a morte para este espaço, o do presente, é preenchê-lo com a escrita. Nas palavras de Michel de Certeau:

A escrita acumula o produto desse trabalho. Através dele, libera o presente sem ter que nomeá-lo. Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam. Mais exatamente, ela recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por esse passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece. Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escriturária é liberar o apartamento para os vivos, através de um ato de comunicação, que combina a ausência dos vivos na linguagem com a ausência da casa.⁵¹³

Elke Hering não é a primeira e nem será a última artista que, enquanto atuava, conquistou destaque no circuito artístico – esta tese mostrou isso – e acabou ano a ano desaparecendo, tornando seus rastros menos perceptíveis. Apesar disso, a responsabilidade de não ser esquecida está na resistência do tempo gravado pela escrita. Afinal, como para Benjamin “o texto é trovão que segue ressoando por muito tempo”⁵¹⁴.

⁵¹³ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982. p. 110.

⁵¹⁴ BENJAMIN, 2018, p. 758.

Neuzente.

Pedes para que eu faça um resumo
sobre minha vida, etc. etc.

Havia uma época em que queria
ser eterna, marcar minha passagem
aqui. Por isto escul. de bronze,
que dura milênios. Um dia
me dei conta que tudo é efêmero
e ~~foi~~ mudei minha atitude.

Hoje, se pedes para que eu escreva
sobre minha vida preferiria não
fazê-lo. Tudo que foi vivido,
de bom, de mal, de alegre e
triste, de ternura e de violência
eu gostaria que se apagasse como
as pegadas dos peregrinos no
deserto pelas ventos do tempo.
Som do planeta, sem marcas,
marcas, sem tê-lo ^{marcado} ferido. Isto
seria uma vontade minha.

TRABALHOS -> Quem sabe alim
da presidência da Fundação Casa
Dr. Blumenau ainda consegue fazer
algumas esculturas?

Penso em dar o curso "desenhando
com o lado direito do cérebro" ainda
este ano. Também um de portrait,
junto com Tita de modelagem e
fundição. Planos: viver mais
um pouco, estabelecer minha
saúde, ir para um mosteiro
superior,

Figura 83: Resposta de Elke Hering para a colunista social Neusa Manske. [1993?]. Centro de Memória Lindolf Bell.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Adalice de. *Mito e magia na arte catarinense*. Florianópolis: IOESC, (Cultura catarinense). Tese apresentada a Universidade Federal do Paraná. 1977
- ARAÚJO, Emanuel; ANDRADE, Mário de. *Brazilian sculpture: an identity in profile*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 13. 1998.
- BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new Brazilian Art*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Kosmos Editora. 1970.
- BELTING, Hans. Por uma *antropologia da imagem*. *Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, n.8, p. 64 – 78, jul. 2005.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMS, 2018.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOCH, Benjamin H; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Arte since 1900 modernism, antimodernism, postmodernism*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2ª ed, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. – 3 ed. – Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Editorial Lemos, 2002.
- CRAVO, Chistian; CRAVO, Kadi; NETO, Mario Cravo; (Org.) *Exu iluminado*. Rio de Janeiro: Versal Editores.
- CRAVO, Mario. *O desafio da escultura: a arte moderna na Bahia – 1940 a 1980*. Salvador: Omar G., 2001.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

WEBER, C. Sylvia. *Raum und Form. Robert Jacobsen zum 100. Geburtstag. Sammlung Wurth und Leihgaben, Museum Wurth, Kunselsau. 2012.*

DANTO, Arthur Coleman. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 14.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma interpretação freudiana*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2001.

DESCARGUES, Pierre. *Die Zeit na der Akademie in München. Robert und die Studenten. Prix Biennale, Venedig. 1966.*In: ROMAIN, Lothar; WEBER, C. Sylvia; WÜRTH, Museum. Robert Jacobsen Biographische Skizzen. Sigmaringen: Jan Thobercke Verlag. 1992. p. 59.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. *Bienal de que? Por que? Com quem?* Argumento, São Paulo, n.3, p.106-117. 1974.

DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2009. p. 16

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

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1994.

FARGE, Arlete. *O sabor dos arquivos*. Edusp: São Paulo. 2009.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. Sobre os místicos modernos. A propósito de Xul Solar. In: ISAIA, Artur (Org.). *Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades*. Maringá: EDUEM, 2012.p.39.

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.

FROTSCHER, Méri. *Da Celebração da Etnicidade Teuto-Brasileira à Afirmação da Brasilidade: Ações e discursos das elites locais na esfera pública de Blumenau (1929-1950)*. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/85390/191344.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GUINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GODOY, Vinicius Oliveira. *Arquivos da arte: entre a subjetividade histórica*. In: XXX Colóquio CBHA 2010.

GOMES, Angela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

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

GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo. 1920-2010*. Genealogías, tipologías y discontinuidades. Madrid: Ed. Akal, S.A., 2011.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: HEYMANN, Luciana; ROUCHOU, Joëlle; TRAVANCAS, Isabel (Org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, edição Kindle.

JENSEN, Jens Christian. Aufzeichnung eines Interviews zwischen Jens Christian Jensen und Robert Jacobsen im Jahr 1975. In: ROMAIN, Lothar; WEBER, C. Sylvia; WÜRTH, Museum. Robert Jacobsen Biographische Skizzen. Sigmaringen: Jan Thobercke Verlag. 1992.

KRAUSS, Rosalind E. *La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

LAMONI, Giulia. *Unfolding the 'present': some notes on brazilian 'pop'*. In: MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia. The EY exhibition the world goes pop. London: Tate Publishing. 2015.

LIPPARD, Lucy. Introduction. In: LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. 3rd ed. London, England: Thames and Hudson, 1970.

LOPES, Fernanda; PREDEBON, Aristóteles A. (Org.) *Francisco Bittencourt: Arte Dinamite*. Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.

MUNDY, Jennifer. *The Gallery of Lost Art*. Tate: Londres. 2013.

MACHADO, Ricardo. Memória e Arquivo no caso dos ossos do Dr. Blumenau. In: MACHADO, Ricardo; VOIGT André (orgs). *Desterritorializações do Vale*. 1.ed. Blumenau: Liquidificador Produtos Culturais, 2012. p. 77-107.

MAKOWIECKY, Sandra. *Experiências intermitentes: arquivos, inventários e coleções em Santa Catarina*. In: XXXIII Colóquio CBHA 2013 - Arte e suas instituições.

MORAIS, Frederico. A vocação construtiva da arte latino-americana (mas o caos permanece). In: *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, séculos XIX e XX*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

MORGAN, Jessica. *Political Pop: an introduction*. In: MORGAN, Jessica; FRIGERI, Flavia. *The EY exhibition the world goes pop*. London: Tate Publishing. 2015.

NOLL, João Francisco Noll; ODEBRECHT, Silvia. *Gottfried Böhm e sua obra no Brasil. ano 15, jan. 2014*. *Revista vitruvius*.

OPHIR, Adi. Das ordens do arquivo. In: SALOMON, Marlon (Org). *Saber dos arquivos*. Goiânia: Edições Ricochete, 2011.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PONTUAL, Roberto. *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978.

PUCU, Izabela; MEDREIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual, obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

READ, Herbert Edward. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

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

RIEDL, Peter Amsel. *Bildwerke und Zeichnungen*. Sigmaringen: Thorbecke. 1976.

PONTUAL, Roberto. *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978.

ROUSSO, Henry. O arquivo ou o indício de uma falta. *Revista de Estudos Históricos*, São Paulo, v. 9, n. 17, 1996.

ROSENGARTEN, Ruth. *Entre Memória e Documento*. Museu Coleção Berardo, Portugal. 2012.

SALOMON, Malon (org). *Saber dos Arquivos*. Goiânia – GO: Edições Ricochete, 2011.

SANTOS, Sílvio Coelho dos. *Os índios Xokleng: memória visual*. Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajai: Ed. da UNIVALI, 1997.

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

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, SP: Edusp, 2008.

TORRES GARCÍA, Joaquín. In: *América latina: geometria sensível*. Rio de Janeiro: JORNAL DO BRASIL / GBM, 1978.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: USP, Museu de Arte Contemporânea, 1971.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: USP, Museu de Arte Contemporânea, 1971.

RUPPERT, Wolfgang. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Org.). *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*. München: Hirmer Verlag GmbH. 2008.

KEHR, Wolfgang. Volkspädagogische und künstlerische Ambitionen der Münchner Akademie 1918-1968. In: FUHRMEISTER, Christian; RUPPERT, Wolfgang. *Zwischen deutscher kunst und internationaler modernität*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2007.

STANKIEWITZ, Karl. Die Befreite Muse. München: Volk Verlag. 2013. p.34
FASTERT, Sabine. Im kampf gegen die abstrakte kunst. Vergebene chancen 1945 bis 1959. Zwischen. In: FUHRMEISTER, Christian; RUPPERT, Wolfgang. *Zwischen deutscher kunst und internationaler modernität*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften. 2007.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As bienais de São Paulo: 1970-76*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

JORNAIS

A BIENAL dos pobres. Francisco Bittencourt. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro, 18 out. 1973.

ARAÚJO, Adalice. Elke Hering Bell e o Fenômeno Catarinense. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 04 mar.1976.

ARTE Nova: Julgamento. *A Nação*, Blumenau, 02 out. 1965. p.4.

- ARTE Nova. *A Nação*, Blumenau, 13 out. 1965. p. 4.
- ARTE Nova: inauguração e coquetel. *A Nação*, Blumenau, 27 out. 1965.
- AYALA, Walmir. *Esso doa ao MAM. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B. 29 mai. 1968. p. 3.
- AYALA, Walmir. Projeto índio na bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set.1973.
- BECCON, Paulo. Seu mundo ideal seria na Índia. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 04 fev.1972. p. 10.
- BECKELMANN, Juergen. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 28 ago.1959. p.2
- BIENAL de São Paulo virá toda reformulada. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro. 05 jan. 1973. Primeiro Caderno. p. 9.
- BIENAL amplia sua zona de ação e terá abertura maior para comunicação de massa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 24 set. 1973. p. 7.
- BIENAL de São Paulo virá toda reformulada. *Jornal do Comercio*. 05 jan. 1953. Primeiro Caderno.p.09
- BITTENCOURT, Francisco. Bienal dos pobres. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 18 out. 1973. p.5.
- BLOCH, Ronaldo; PONSO, Fábio. E o fogo levou... *O Globo*, São Paulo, 25 out. 2009.
- CATARINENSES vão expor arte em SP. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 09 jun. 1974.
- CAMPOS, Gilse. Múltiplos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar.1972. p. 5.
- CASTRO, Acyr. A bienal procura seu diálogo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1973. Caderno B
- DESORDEIROS assaltam Salão de Arte Nova aberto na Biblioteca Municipal. *A Nação*, Blumenau, 10 nov. 1965. p. 8.
- DIREÇÃO do MAM estima gastos no prédio em Cr\$ 150 milhões. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jul.1978. 1º caderno. p.20.
- ELKE Bell vem expor escultura. *O Estado*, Florianópolis, 13 fev. 1970.
- ELKE. *A Cidade*, Blumenau, 21 fev. 1970.

- HERING, Elke. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1965.
- ELKE Bell participará com seis esculturas no “Arte Brasil Agora.” *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09 mar. 1976.
- GARROUX, Baby. *Uma “senhora” escultora. Folha de São Paulo*, São Paulo. 1966.
- HERING, Elke. *O Estado*, Florianópolis, p. 28. 29 de nov. de 1983. Entrevista.
- INVENTÁRIO de uma viagem. *O Estado*, Florianópolis, 24 ago. 1968.
- KLINTOWITZ, Jacob. O maior fracasso de 1968. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 30 dez.1968.
- KLINTOWITZ, Jacob. Arte. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 29 mar.1968.
- LOBATO, Monteiro. *A Propósito da Exposição Malfatti*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1917.
- LOBATO, Monteiro. *A Propósito da Exposição Malfatti*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1917.
- MARTINS, Rosane Magaly. Lorenz Heilmair vai voltar a Blumenau com sua arte. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 02 abr. 1989. p. 24.
- MARIO Cravo na Alemanha. Última Hora, Rio de Janeiro, 29 out. 1963
- MAURICIO, Jayme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1959. 1º caderno. p.16.
- MORAIS, Frederico. *Hoje no MAM o II salão Esso*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 21 mar. 1968.
- MORAIS, Frederico. Crise estudantil adia exposição. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 abr. 1968. 2ª seção. p. 3.
- MORAIS, Frederico. A veia fantástica da arte barriga-verde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 out.1976.
- NOVA imagem para a Bienal de São Paulo. *O Fluminense*, Rio de Janeiro. 14 ago. 1973
- O FIM da XII Bienal de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 dez. 1973. Caderno de Domingo. 6º Caderno. p. 77.
- OS CATARINENSES na Bienal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1973.

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

PEÇA da escultora Elke Hering some do acervo do MASC. *A Notícia*, Joinville, 01 abr. 1994.

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

PONTUAL, Roberto. *Arte Agora 1*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 11 mar. 1976.Caderno B, p. 1.

PRADE, Péricles. Elke Hering Bell ou o abstracionismo geométrico sensível. *A Cidade*, Blumenau, 30 ago. 1969.

RÁPIDAS. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 06 nov. 1975. Colunão. p. 11.

PRADE, Péricles. O artista plástico. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 01 set. 1973. p.6.

REVOLTA. *A Nação*, Blumenau, 11 nov. 1965.

SANTA Catarina vai à XII Bienal. *O Estado*. Florianópolis, 11 set.1973. p.9.

SCHMITZ, Paulo Clovis. O melhor da obra de Elke. *O Estado*, Florianópolis, 16 mai.1985.

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

TESSALENO. De tudo um pouco (de arte). *A Nação*. Blumenau. 28 out.1965

TODA a mostra Arte Agora 205 obras foi destruída. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1978. Caderno 1. p.22.

UMA retrospectiva de Elke Hering no Paraná. *O Estado*, Florianópolis, 12 abr. 1985. p. 24.

VENTURA, Roberto. Lindolf Bell e a arte barriga verde. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 31 out.1976.

VENTURA, Roberto. Lindolf Bell e a arte barriga verde. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 23 out. 1976.

VIEIRA, José Geraldo. Elke. Folha de São Paulo, São Paulo, 25 mai. 1965. Folha Ilustrada.

VILLAS Bôas lança obra alemã em Blumenau. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 05 mai. 1988.

WEISS, Ula. Escultora comemora 30 anos de arte. *O Estado*, Florianópolis, 13 dez.1987. Leitura e Lazer. p. 8.

INTERNET

BENUTZUNG der staatlichen Archive. Disponível em: <<http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayArchivG-10>>. Acesso em: 01 jan. 2019. 17:27

CHRONOLOGIE Haus der Kunst. Disponível em: <<https://hausderkunst.de/en/history/chronical?locale=en#chapter5>>. Acesso em: 28 jan. 2019. 11:45.

DICHGANS, Christa. Disponível em: <[http://www.art-scene.tv/en/events/details/cr/all/c/german-pop.html?tx_zvmcalendar_pi1\[page\]=3](http://www.art-scene.tv/en/events/details/cr/all/c/german-pop.html?tx_zvmcalendar_pi1[page]=3)>. Acesso em: 12 abr. 2019. 15:36.

ENCHENTES registradas. Disponível em: <<http://alertablu.cob.sc.gov.br/p/enchentes>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

EVOLUÇÃO da população de Blumenau 1950 – 2010. Disponível em: <http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/relatorio_pmb_censo_2010.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2019. 10:38.

FLUSSER, Vilém. Diacronia e história. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/artigos.html>> Acesso em: 20 abr. 2018. p. 10.

LORENZ HEILMAIR. Disponível em: <<http://arquivodeblumenau.com.br/wp-content/uploads/2017/03/4h.pdf> >. Acesso em: 10 mai. 2017.

PAUL GEHARDT HERING. Disponível em: <<http://arquivodeblumenau.com.br/wp-content/uploads/2017/03/5h.pdf> >. Acesso em: 28 mai. 2017.

PONTOS DE LUZ. Auroville. Disponível em: <<http://pontosdeluz.org/auroville/>>. Acesso em: 08 nov. 2011.

SPRICIGO, Vinícius. A exposição como medium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/a-exposicao-como-medium-as-bienais-a-partir-das-perspectivas-teoricas-abertas-por-vilem-flusser-1-vinicius-spricigo>>. Acesso em: 15 jun. 2018.

SPREJER, Pedro. Jean Boghici: luto pela perda de obras de arte em Copacabana. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/jean-boghici>>

luto-pela-perda-de-obras-de-arte-em-copacabana-5831024. Acesso em 17 jan. 2019.

VALLEGO, Rachel. Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil Percursos de uma Coleção de Arte. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18840/5/2015_RachelVallegoRodrigues.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2019.

ZAPPA, Regina. Oca, uma loja revolucionária. Disponível em: <<http://www.institutosergirodrigues.com.br/Biografia/12/Oca-uma-loja-revolucionaria>> Acesso em: 25 ago. 2018.

NOGUEIRA, Ilza. A criação musical em diálogo com o contexto político-cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-06.pdf>> Acesso em: 14 mar. 2018.

ZAGO, R. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas durante a década de 1960. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.237-262, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/890>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.890>

CATÁLOGOS

BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo. 1982. p.7. Catálogo.

FRANCO, Maria E. LEITE, Jose Roberto T. e MORAIS, Frederico. *Catálogo do 2º Salão Esso de Artistas Jovens*. Rio de Janeiro: 1968. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Catálogo.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XII Bienal de São Paulo*. São Paulo: 1973. Catálogo.

GROHMANN, Will. *Artists in residence – Begegnungen mit Berlin*. In: *Stadien und Impulse*. 1964. Catálogo

JENSEN, Jens Christian. *Robert Jacobsen der Plastiker*. In: Robert Jacobsen. 1984. Galerie J. Oestler. Catálogo.

KLINTOWITZ, Jacob Klintowitz. O Informal. In: BARDI, Pietro Maria. *Um século de escultura no Brasil*. Museu de Arte de São Paulo. 1982. p. 18. Catálogo.

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

PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje/ 50 anos depois*. Collectio Artes. São Paulo. 1973. p. 32. Catálogo.

RIEDL, Peter Anselm. Zur Kunst Anton Hiller. In: *Anton Hiller. Sculpturen*. 1993. Catálogo.

SCHMOLL, J. A. Der Bildhauer Anton Hiller Kunstgeschichtliche Reflexionen. In: *Anton Hiller. Zeichnungen*. Residenz Munchen. 1983. Catálogo.

SELIMA Niggli. The bavarian way of pop a “productive misunderstanding?.” In: *German Pop*. Schirn Kunsthalle Frankfurt. 2014. Catálogo.

SEITZ, William Chapin. *Attitudes and issues*. In: ____, SEITZ. *The art of assemblage*. The Museum of Modern Art: Distributed by Doubleday, Nova Iorque. 1961.p. 92. Catálogo.

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

CRONOLOGIA

- 1940** Elke Hering nasce em Blumenau (SC), no dia 10 de agosto de 1940, filha de Victor Max Hering e Eulália Muller.
- 1957** Conhece o artista alemão Lorenz Heilmair, em Blumenau. No mesmo ano, Lorenz Heilmair escreve uma carta de recomendação para Elke Hering estudar na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique.
- 1958** Mora em Porto Alegre para trabalhar no ateliê de Lorenz Heilmair. Ingressa na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique para estudar escultura com Anton Hiller.
- 1959** Recebe Menção Honrosa pelos seus desenhos na *Akademie der Bildenden Künste* de Munique.
- 1960** Volta para o Brasil no final desse ano.
- 1961** Seu pai, Victor Max Hering, falece em Blumenau.
- 1962** Torna-se ajudante do escultor Mario Cravo Júnior, em Salvador (BA), no ateliê do Rio Vermelho.
- 1963** Com a ida de Maria Cravo Júnior para a Europa, volta para Blumenau no final do ano.
- 1964** Primeira exposição individual acontece no Centro Catarinense do Rio de Janeiro.
- 1965** Exposição individual na Galeria Mobilínea, em São Paulo.
1º Salão de Artistas Jovens Esso, no MAM, Rio de Janeiro.
1º Salão de Arte Contemporânea em Campinas (SP). Medalha de Bronze.
22º Salão Paranaense de Belas Artes. Medalha de Ouro.
1º Salão Pro-Arte Nova, de Blumenau.
- 1966** Retorna à Alemanha para estudar, primeiramente na *Hochschule für Bildende Kunst* de Berlim. Depois, regressa à Academia de Belas Artes de Munique, com a bolsa do DAAD.
Salão de Abril no MAM, Rio de Janeiro.
- 1967** Volta para Blumenau, depois de um ano estudando na Alemanha.
- 1968** Casa-se com o poeta Lindolf Bell, em São Paulo.
2º Salão de Artistas Jovens Esso no MAM, Rio de Janeiro. Prêmio Aquisição.
Lindolf Bell foi selecionado para participar do *International Writting Programm*, em Iowa, nos Estados Unidos. O casal fica no país durante oito meses.
- 1969** Apresenta a Experiência Poética na Universidade de Iowa e no Museu de Arte Contemporânea de Chicago.
Individual na Fundação Universidade Regional de Blumenau.
Salão da Rádio Diário da Manhã, em Florianópolis.
- 1970** Abre a Galeria Açu-Açu, em Blumenau, com Lindolf Bell, Péricles e Arminda Prade.
Individual no Museu de Arte Moderna de Florianópolis.
I Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.

Coletiva Dez Artistas Barriga-Verdes, na Mini Galeria USIS, no Consulado dos Estados Unidos em, São Paulo.

I Coletiva de Artes Plásticas Barriga Verde, em Joinville.

Com Lindolf Bell, participa da Bienal Nacional.

A escultura *Homus* sai na publicação do livro de Pietro Maria Bardi, *New Brazilian Art*.

1971 Panorama Atual da Arte Brasileira no MAM, Rio de Janeiro.
Prêmio Unissanta em Escultura, na Universidade Federal de Santa Catarina.
Salão dos Museus, em Curitiba.
Coletiva de Arte Catarinense na UFSC, em Florianópolis.
II Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.
Ilustração do livro “Annamárias”, de Lindolf Bell.

1972 Bienal Nacional de São Paulo, Brasil Plástica 72, ganhando Referência Especial.
Participação como atriz do filme Prata Palomares, em Florianópolis. Direção de André Faria.
29º Salão Paranaense de Belas Artes, em Curitiba.
Panorama Atual da Arte Brasileira no MAM, em São Paulo.
III Salão Jundiaense de Arte, em Jundiaí (SP). Prêmio Pintura.
Exposição de Múltiplos na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.
Coletiva Sete Artistas Catarinenses da Bienal de São Paulo, no Banco Halles, em Blumenau.
III Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.

1973 XII Bienal Internacional de São Paulo, Projeto Índio.
Panorama Atual da Arte Brasileira no MAM, em São Paulo.
IV Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.

1974 Exposição de Artistas Plásticos Blumenauenses, na Galeria Nina Gardemann, em Londrina (PR).
Coletiva de Artistas Catarinenses no Clube XII de Agosto, em Florianópolis.
V Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.
Estoque Móvel A 2, em Lages.
Promoveu Happening com as alunas do curso de Educação Artística, na Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB).
Produziu a capa do livro “Incorporação”, de Lindolf Bell.
Coletiva na Galeria de Arte Brasil – Estados Unidos, em Curitiba.
Coletiva de artista catarinenses na Galeria OCA, em São Paulo.

1975 Brasil Arte Agora no MAM, Rio de Janeiro.
Arte de Blumenau em Florianópolis, na Assembleia Legislativa de Santa Catarina.
Artes Plásticas Barriga-Verde, na Sala Ceisa, em Florianópolis.
ARS – ARTIS, em Florianópolis.
I Salão Barriga-Verde de Artes Plásticas da Mulher, em Blumenau.

1976 Retrospectiva de Desenhos 1957 a 1976, em Blumenau.
Arte Agora I no MAM, Rio de Janeiro.
VI Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde, em Blumenau.
Museu de Arte de Joinville
Exposição Inaugural Arte Catarinense na Aliança Francesa, no Rio de Janeiro.

- 1977** IV Salão Nacional da Caixa Econômica, em Goiânia.
34º Salão Paranaense de Artes. Prêmio Aquisição Escultura. Curitiba.
Estágio no Centro de Criatividade com Elvo Damo, Curitiba.
ARS – ARTIS, em Criciúma.
ARS – ARTIS, em Chapecó.
Galeria Victor Meirelles, em Florianópolis.
Mulher – Visão do Artista, no Museu de Joinville.
Coletiva Açu-Açu, em Gaspar.
Panorama da Arte Catarinense, em Camboriú.
32 Artistas Plásticos ASSAC, em Brusque.
- 1978 Coletiva Arte Barriga-Verde, na Galeria Domus, em São Paulo.
- 1980** 2ª Mostra do Desenho Brasileiro, em Curitiba. Prêmio Funarte.
Coletiva Quatro Damas da Arte Catarinense, no Museu de Arte de Joinville.
- 1981** 500 Anos de Arte no Brasil no MAM, em São Paulo.
- 1982** Um Século de Escultura no Brasil, no MAM, em São Paulo.
- 1983** Individual na Galeria Studio de Artes, em Florianópolis.
- 1984** Exposição de Artistas Catarinenses na FAAP, em São Paulo.
Artista Catarinense em Brasília, na Sala Martins Pena, no Teatro Nacional de Brasília.
Salão Chapecoense de Arte. Prêmio Escultura. Chapecó (SC).
Inaugura, em Blumenau, a “Elke Hering - Atelier Galeria.”
- 1985** Retrospectiva de Elke Hering no Museu de Arte Contemporânea, em Curitiba.
- 1986** Colocação da escultura Figura Sentada, em concreto, no MASC, Florianópolis.
- 1987** Coletiva Escultura: Tendência e Singularidade, no Museu de Arte Contemporânea José Pancetti, em Campinas (SP).
- 1988** Instala O Guardiã, a primeira escultura ao ar livre da UFSC, Florianópolis.
- 1990** Panorama Catarinense do Volume/90, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.
Atua como presidente do Conselho de Cultura de Blumenau.
- 1991** Descobre o câncer de mama.
- 1992** Ministra o curso Desenhando com o Lado Direito do Cérebro, na FURB, Blumenau.
Mora em São Paulo para tratar do câncer. Para arrecadar fundos para tratar da doença, promove um leilão das suas obras em Blumenau.
- 1993** Participa da comissão julgadora da 2ª Mostra João Turin de Escultura, em Curitiba.
Assume a presidência da Fundação Cultural de Blumenau.
Individual de Cristal na Embaixada da Alemanha, em Blumenau.
- 1994** Falece em Blumenau, em decorrência do câncer, no dia 19 de fevereiro.
Individual Elke Hering Desenhos e Cristais, no MASC, Florianópolis.

- 1995** Sala especial na 3ª Mostra de Escultura João Turin, em Curitiba.
- 1999** Elke Hering Desenhos, no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis.
Individual de Cristais no Badesc, Florianópolis.
- 2004** Coletiva *Regards du Brésil Méridional*, em Honfleur, na França.