

A QUESTÃO DO SIMBÓLICO NA LINGUAGEM DOS MATERIAIS

Maria Celeste de Almeida Wanner

Movimentos artísticos como Art Informel, Processual Art, Arte Povera e Fiber Art, surgidos a partir da segunda metade do séc. XX, pesquisam materiais que não os tradicionais "materiais artísticos" "hierárquicos" e "nobres", como, por exemplo, fibras naturais e sintéticas, buscando expressar seu conteúdo psicológico, ritualístico, mágico, emocional, histórico e político, num amplo conceito de contemporaneidade. A obra dos artistas Joseph Beuys, Eva Hesse, Richard Serra e Anselm Kiefer constitui importante campo de investigação da natureza e da linguagem dos materiais, do seu desdobramento físico e simbólico.

Palavras chaves:

Arte - Materiais - Fibras Naturais e Sintéticas - Simbolismo - Pós-modernismo - Pluralismo - Contemporaneidade - Joseph Beuys - Eva Hesse - Richard Serra - Anselm Kiefer.

Na história da arte do século XX, vamos encontrar artistas e movimentos que buscaram nos materiais uma maneira própria para expressar seu conteúdo psicológico, ritualístico, mágico, emocional, histórico e político. Uma linguagem que abrange desde o sagrado ao "não-simbólico" dentro de um amplo conceito de contemporaneidade. As primeiras manifestações iniciadas no início deste século mostram expressões individuais de artistas como Picasso, Duchamp, Oppenheim, entre outros, que, por isolados, não chegaram a constituir embriões de grupos ou de movimentos. Somente a partir da segunda metade do século XX, com a arte também conhecida como de pós guerra, surgiram alguns movimentos artísticos voltados para a investigação e experimentação de materiais fora dos tradicionais, dos chamados "materiais artísticos", "hierárquicos" e "nobres", como o óleo sobre tela, bronze e mármore. E dentre os mais conhecidos estão o Art Informel, Processual Art, Arte Povera e Fiber Art. Nosso objetivo não é o estudo desses movimentos e sim uma reflexão sobre o material usado no registro visual, ligado à interpretação individual de alguns artistas, baseado no contexto cultural no qual eles estavam inseridos. Para uma análise mais adequada, julgamos conveniente mencionar alguns desses

movimentos junto aos artistas abordados, para que se possa também entender a mudança de conceito na passagem do período moderno para o pós-moderno, iniciada após a 2ª metade deste século, passando pela vanguarda e movimentos artísticos até o período pluralista dos anos 80.

Para Janet Koplos, crítica de arte americana, qualquer trabalho artístico tem por base o conhecimento do material e o desejo de comunicação visual. Não temos a menor dúvida de que não existe objeto artístico sem material. Ele é o elemento principal de qualquer trabalho. Por isso, um estudo sobre esse assunto é fundamental, e é imprescindível a necessidade de conhecimento de sua natureza e linguagem.

Cada material possui sua origem vinculada a tradições culturais ancestrais. Até mesmo o tipo de atividade em que eles estão envolvidos tem sido determinada por critérios estabelecidos. Em algumas sociedades, somente os homens podiam trabalhar com o metal, enquanto as mulheres ficavam incumbidas da cerâmica (utilitária e ritual) pela própria associação desse material com a sua cultura, pois a argila, estava ligada às deusas e a mãe natureza. Assim, vamos observar que cada sociedade define a sua própria arte, dentro de uma estrutura complexa de crenças e rituais, ciência e magia, história e mitos. O significado preciso de um “objeto de culto”, como a máscara usada num ritual, é totalmente distinto do conceito ocidental, e está vinculado à associação íntima do material com toda uma trama cultural. Ligados à natureza, à indústria ou a tecnologia, vários artistas desde a pré história têm transformado materiais em objetos de grande complexidade simbólica.

Assim podemos dizer que cada objeto chega até nós impregnado de histórias e de um sistema signico que ilustram partes da vida de cada artista, parte de sua personalidade, cultura e identidade, parte de si. Variando do natural ao sintético, os materiais também revelam o mundo em que esses artistas viveram, e neles estão presentes o rural, o urbano, o “primitivo”, o industrial, o tecnológico, a paz e a guerra, além da relação existente entre as forças naturais e sobrenaturais.

Materiais como a argila, o metal, a madeira, sobretudo as fibras, foram considerados como “não-artísticos” e por muito tempo tiveram seus conceitos associados ao artesanato. O seu significado original diversificou-se só após a II Guerra Mundial, através de sua aplicação nas artes plásticas. Muitos artistas, contudo, optaram por trabalhar dentro de uma técnica, utilizando o mesmo material, especialmente aqueles voltados para a cerâmica e o Fiber Art. Como o

próprio nome já diz, Fiber Art foi um movimento específico para a investigação das fibras, as quais produziam um conceito de arte híbrida, pois paradoxalmente estavam ligadas à arte quando influenciadas pelos valores e critérios das artes plásticas, mas relacionavam-se também com o artesanato em suas raízes históricas.

Um outro aspecto colocado sempre em discussão é a questão de “beleza” inerente à maioria dos trabalhos de fibras naturais, como o papel artesanal e a tecelagem, dentro de uma estética “decorativa”, onde a cor exerce um papel sedutor fundamental. A fibra é um dos materiais mais “simbólicos”, por sua história, não apenas no artesanato e depois nas artes plásticas, mas ainda pela relação estreita desse material com a antropologia e com o mundo espiritual. Usada como proteção medicinal (corporal e espiritual), foi transformada por muitos grupos étnicos em amuletos e talismãs. *Wilson (1979)* assinala que cada uma das grandes civilizações está associada com pelo menos uma fibra natural. Egito com flax - Índia e Peru com o algodão - China com a seda e a Mesopotâmia com a lã (p. 7). Junto às fibras vamos encontrar a presença de outros elementos/materiais muitas vezes considerados como exóticos e esotéricos que passaram a ter também um papel fundamental nos objetos de culto: pêlos / peles / conchas / areia / madeira / metais / chifres e dentes de animais / marfim / pedras / óleos e gordura / pigmentos / mel / sangue / aromas e muitos outros. Para muitos pesquisadores, a “fibra” de caráter simbólico de maior importância é o cordão umbilical. Também conhecido como fibra vital, foi considerado como a primeira indumentária do homem e vários povos o transformaram em talismãs e amuletos dos mais distintos, com seus significados de sagrado e de mágico culturalmente diversos.

Neste texto, abordamos ainda a questão do “primitivo” no trabalho de artistas contemporâneos, como o ritual antropológico, o que nos leva a reconhecer a importância do período pós-moderno quanto ao resgate das tradições, fazendo coexistirem sem conflito o novo e o antigo. A preocupação com a construção do objeto, seja ele de poder espiritual, artesanal e artístico, está clara tanto no Shaman, no artesão como no artista plástico. Todos eles se relacionaram com os materiais num processo consciente e racional “obedecendo” a critérios e funções rigorosos, determinados pela comunidade. É importante também pontuar os conceitos de “sagrado” e “nobre” como não universais, pois ambos estão diretamente ligados a diversos fatores que tornam um material especial e precioso. Uma raiz, uma semente, penas de um

determinado pássaro, pedras, pigmentos e muitos outros.

Vários têm sido os estudos que reconhecem a relação estreita entre a história do homem, sua arte e sua cultura. Adolph Colombres, Juan Acha entre muitos outros, com um pensamento voltado para a independência estética e cultural, têm dado excelentes contribuições para o entendimento e leitura do objeto artístico, também considerado como objeto de cultura.

Outro estudo interessante são os ensaios de Joseph Kosuth publicados sob o título *The Artist as Anthropologist* (1975). Kosuth compara a posição do artista com a do antropólogo, chamando a atenção para o diálogo aberto, vivo e constante que o artista mantêm, não apenas com a sua arte mas também com o seu grupo social, transformando a atividade artística em fluência cultural: o artista como transmissor de sua sociedade. No início do século XX, vamos verificar um maior interesse por parte de alguns artistas europeus pela arte da África e Ásia, quando seus objetos foram considerados “exóticos”. Chamaram a atenção desses artistas, além do processo de construção, técnicas, suportes e uma variedade de materiais, o valor metafórico desses objetos, a idéia dos mitos e da energia espontânea. Por isso, algumas culturas fora do eixo Europa/Estados Unidos, serviram de “inspiração” e foram postas “a serviço” da arte européia.

O período moderno foi considerado, portanto, exclusivamente ocidental. Após a introdução das teorias pós-estruturalistas nos Estados Unidos, no final da década de 60, surgiu um novo desdobramento cultural. A arte de outras culturas, conhecidas como “primitivas” deixou de ser uma simples “fonte de inspiração” para obter presença, embora que ainda tímida, no mundo artístico. A teoria pós-estruturalista, na visão de SARUP (1989) tem como principal característica a construção do ser e a fragmentação da unidade, (p. 59). Até então, o que se verificava era a predominância de uma arte puramente elitizada, desenvolvida exclusivamente nos países considerados de primeiro mundo. Só na década de 70, no período que veio a ser chamado de pós-moderno, apareceriam movimentos voltados para as questões do homem, da terra, do gênero e do sexo. O pós-estruturalismo, baseado na multiplicidade de conceitos, apontava para uma colagem de idéias e uma nova proposta de fragmentação de culturas. Na arte, a presença desse pensamento marca-se as transformações conceituais, estruturais e formais. Além da abertura no âmbito sócio-cultural, houve uma infinita liberdade no que diz respeito às técnicas, suportes, materiais e temas que resultou na extinção natural tanto da vanguarda como dos movimentos artísticos, o que leva LYOTARD (1979) a anunciar: ... “vamos fazer

uma guerra contra a totalidade; vamos ser testemunhas do irrepresentável; vamos ativar as diferenças.” (p. 81).

Por ter abarcado todas as tendências e linguagens artísticas até mesmo “oficializando” a vanguarda, esse período, também chamado de Pluralismo, não tomou o lugar de nenhum outro. Muitos artistas e críticos, o consideram como o “anfiteatro”. Além das questões voltadas para o homem, a ecologia e o preconceito de uma forma geral, caracterizou-se ainda pelas diferenças, pelo destino da Terra, pela vida individual de cada artista e o uso da tecnologia enquanto instrumento visual/artístico. Se na Pop Art os artistas fizeram uso dos objetos do cotidiano, da fotografia e da televisão, mais tarde a arte associou-se cada vez mais às descobertas eletrônicas e tecnológicas. O vídeo e o computador passaram a ser utilizados dentro de uma linguagem artística, exemplificando que essa arte plural poderia ser “qualquer coisa”, “muitas coisas diferentes”.

Neste texto procuramos investigar a natureza e a linguagem dos materiais, seu desdobramento físico e simbólico, no trabalho de quatro artistas que representam, respectivamente, as três primeiras décadas da segunda metade do século XX: **Joseph Beuys, Eva Hesse, Richard Serra e Anselm Kiefer.**

Dentro da abordagem proposta, vamos encontrar nesses artistas um interesse voltado para o uso de uma variedade de materiais distintos, ligados à investigação do processo criativo. Inseridos no conceito de pós-modernidade, como acabamos de definir, eles resgataram sua identidade através dos materiais e deixaram um registro visual dos mais importantes da história dos seus países, aqui representados pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Uma breve interface entre essas duas culturas, de presenças tão significativas na história da arte, nos levará a encontrar uma grande multiplicidade de conteúdos simbólicos associados aos materiais. A Alemanha, com sua história trágica das guerras e os Estados Unidos, mais especificamente Nova York, centro internacional artístico que a partir dos anos 40, passa a representar o desenvolvimento industrial e tecnológico mundial pós-guerra.

Joseph Beuys (1921-1986) fez parte da vanguarda européia no final dos anos 50. O domínio da arte francesa na Alemanha, até então, estava ligado à Art Informel. Contudo, este artista conseguiu romper com os padrões existentes, voltando-se para a sua própria cultura, baseada no misticismo e na natureza. A guerra exerceria uma influência marcante e dramática na sua personalidade e conseqüentemente na sua arte. Para Beuys, arte e vida eram

indissociáveis. Materiais e técnicas rudimentares, próprias de um país devastado pela guerra, serviram de “inspiração” para seus objetos, aos quais o artista atribuía caráter antropológico. Neles, cada elemento recebia e transmitia um impulso espiritual particular. Seguindo um processo criativo mais ligado ao ritualístico, realizava com a escolha de materiais “esotéricos”, uma ponte fundamental entre o mito e o mágico. Mesmo com o interesse voltado para um simbolismo espiritual, este artista também manteve em seu trabalho a presença da ciência e da tecnologia, assim como um diálogo revolucionário constante entre arte e eventos reais.

Não resta nenhuma dúvida de que o papel principal do material é narrar uma história. Numa das suas Instalações, intitulada *Auschwitz*, composta por vários objetos, Beuys usou banha, sangue, mel e outros elementos/materiais, fazendo uma associação do artista ao Shaman ou Homem Sagrado. FLEMING & HANOUR (1986) nos informam que a palavra Shaman “originou-se dos Tungus, nômades da Sibéria Ocidental, para designar o homem que, através da associação com o mundo dos espíritos, era capaz de controlar o tempo, prever o futuro e especialmente curar doenças físicas e mentais” (p. 71). A busca do ritualístico/ “primitivo” na sua arte era muito forte, o que nos leva, também, a repensar os conceitos de linearidade e progressão na história da arte. Renascimento, redenção, transcendência espiritual, fecundação, processo de cura, referências ao cristianismo, transformação, associação ao Shamanismo, todos estes processos estão presentes e vinculados aos materiais usados. O feltro, assim como a banha, estão associados ao acidente sofrido na Criméia, durante a 2ª Guerra Mundial, quando os ferimentos do artista foram tratados com gordura e feltro. Conseqüentemente, esses elementos aparecem em sua arte com um forte simbolismo. O feltro significando poder, calor, proteção, isolamento e silêncio, enquanto a banha foi metaforicamente usada como meio transformador, ligado ao processo de redenção, caos e mudança. Para Beuys, “Everything is in a state of change”... “Caos can have a healing character”.

Outro elemento/material usado com frequência pelo artista foi o mel, que algumas vezes serviu como base para o pó de ouro e significava uma elemento de energia, estruturação, produto de um trabalho engenhoso das abelhas. Além dele, o cobre, asfalto, palhas, fibras variadas, foram usados em profusão no seu estado natural, sem qualquer interferência de cor e sem transformação física. Eles possuíam uma estética independente, totalmente distante da tradicional, voltada para o “belo”. Seus objetos eram absolutamente

fortes, e envolvidos por uma linguagem metafórica, sem nenhuma timidez, revelavam a personalidade marcante do artista, que afirmava possuir uma ligação permanente com a antropologia. Declara Beuys, citado por ROBINS (1984): “Desenvolvi assim uma espécie de teoria antropológica da criatividade...” (p. 232)

A escolha desses elementos/materiais oriundos dos reinos animal e vegetal, definem também um vínculo com a história e as ciências naturais, através do qual o artista tentou insistentemente “desmaterializar” a arte.

Para uma análise adequada desse simbolismo complexo, seria conveniente fazer um mapeamento mais detalhado da obra de Beuys, embora isso não exclua, a nossa intenção de pincelar materiais/elementos que junto à sua simbologia nos levam a visualizar melhor a ligação das histórias da sua vida, (as quais os historiadores denominam de histórias iconográficas do artista) com o seu processo de transformação. No meio de qualquer discussão, Beuys procurava afirmar que sua arte não estava comprometida com nenhum tipo de proposta estética e sim com a provocação intelectual. Novamente em ROBINS encontra-se um pronunciamento do artista ao referir-se a um dos seus trabalhos onde o piano de cauda aparece coberto com feltro, “Um objeto como este é mostrado com a intenção de estimular a discussão e de maneira alguma pode ser tomado como um projeto estético.” (op. cit., p. 234)

Tanto os objetos de Beuys quanto os “objetos de culto” presentes em todos os rituais de passagem fazem referência a significados específicos, constituindo uma iconografia sistemática com uma multiplicidade de possíveis associações para cada material e contradizendo muitas vezes as tentativas de “decodificação” dos críticos e historiadores da arte.

O retorno ao ritualístico procurado pelos artistas que investigaram os materiais dentro do processo criativo, além de ser um protesto ao “boom” comercial da arte nos anos 60, foi também uma maneira de retornar às suas raízes e encontrar a presença do espiritual já perdido há algum tempo. Esse vocabulário visual espiritual, tão presente na arte de Beuys, aparece mais tarde no trabalho de outros artistas também diretamente vinculados ao ritualístico, onde o Shaman exerce o papel de mediador entre a sociedade e o mundo espiritual.

No final dos anos 60, alguns artistas americanos, cansados de um mundo puramente racional, viram nos materiais uma saída para a idéia do psique individual, após uma estética fria e distante da emoção humana baseada

numa cultura corporativista. Havia, portanto, uma necessidade de restabelecer a continuidade da experiência subjetiva. Algo tátil que pudesse estar mais relacionado ao corpo humano. Em consequência dessa busca, surgiu uma nova investigação voltada para os materiais que pudessem expressar a idéia do “orgânico/visceral”, usados metaforicamente como a projeção de suas próprias personalidades, contrapondo-se a toda atmosfera de rebeldia sócio-política existente naquela época.

Embora possua um objetivo mais político, pode-se encontrar no trabalho de Beuys um vocabulário visual bastante próximo dos artistas da Processual Art. Acrescenta ROBINS: “Processual Art, como foi mais tarde chamado, tornou-se uma investigação para encontrar e expressar novas formas e/ou sentimentos, basicamente através do uso de materiais maleáveis industriais” (op. cit., p. 9). Este movimento opunha-se ao “preciosismo” tão presente no mercado artístico e, enquanto anti-minimalista, reagiu também à estética fria e distante dos sentimentos do artista. Seu objetivo era deixar que o material falasse e indicasse, por sua própria natureza, a forma a ser adquirida, sem nenhuma transformação radical na sua qualidade física. E é ainda ROBINS quem afirma: “No começo dos anos 70, a segunda geração de artistas minimalistas estava mais interessada no processo de trabalho e no “anti-objeto”. (op. cit., p. 3)

Eva Hesse (1936-1970) trabalhou seguindo esse conceito. A surpresa da investigação possibilitou-lhe o uso do material de uma maneira totalmente “intuitiva” e não esquemática. Também considerada como uma artista pós-minimalista, a artista, citada por WITTEN (1986), definiu seu processo como “... ir além do que eu conheço e do que eu posso vir a conhecer.” (p. 51). Se Beuys explorou mais o figurativo, Hesse, dentro da mesma temática, estava mais voltada para o abstracionismo. A guerra, o holocausto, a perseguição nazista e os campos de concentração apareciam no seu trabalho de uma maneira mais sutil. A presença da morte permeava a arte desses dois artistas. Mesmo tendo escapado dos campos de concentração aos dois anos de idade, quando fugiu da Alemanha para Amsterdã e dois meses depois para Nova York, ela não conseguiria superar as marcas profundas da violência nazista. Os dois primeiros anos de vida foram decisivos para a formação da sua personalidade. Os sentimentos de culpa, abandono e desespero tornaram-se inerente à sua arte, e seriam eloqüentemente verbalizados pela artista. Assim como Beuys, não consegui tampouco separar a arte da sua vida. Borracha, látex, fibra de vidro,

plástico, cordas, tecido, fibras sintéticas variadas, foram materiais investigados pela artista para expressar o psicológico interligado aos seus próprios conflitos pessoais. A sua arte foi descrita por Lucy Lippard, citada por ROBINS, como “um trabalho ligado à idéia dos procedimentos, do processo em si (Processual Art) e a sua concepção” (op. cit., p. 10). Nela, o que mais chama atenção, do ponto de vista formal é a maneira pela qual a artista manipulou os materiais e o tratamento que deu às fibras sintéticas. Apesar de ter estudado e vivido na América, seu conteúdo estava mais voltado para a cultura européia e as questões das guerras, ao contrário dos artistas americanos, seus colegas e companheiros do movimento Processual Art que, pelo próprio contexto cultural no qual estavam inseridos, possuíam mais interesse pela investigação e aplicação de materiais ligados ao campo da matéria física propriamente dita, com todas as suas possibilidades técnicas. O uso de fibras, como cordão envolvido em resina, poderia ter tratamentos completamente diferenciados. Para alguns, como Richard Serra (1939), ele assumia um caráter mais industrial e para Hesse foi considerado como seu próprio cordão umbilical. Seus objetos possuíam também um significado sexual/ritualístico, ligado à fertilidade. Considerada como uma das artistas mais expressivas da *Processual Art*, junto a Richard Serra, Hesse desafiou o conceito de escultura através da introdução de materiais industrializados.

Se o *Processual Art* rejeitou deliberadamente o aspecto comercial, buscando resgatar no artista a posição do Shaman na sua cultura, materiais como borracha, óleos e resinas tornaram-se importantes por seu caráter de impermanência. Richard Serra procurou dar forma ao material através da ação do tempo. Cortou, enrijeceu, derramou, gotejou, esgotando assim, no seu trabalho, todas as possibilidades físicas do material. Sua arte estava ligada aos materiais de origem industrial em forma natural, sem nenhum simbolismo espiritual. Embora tivesse investigado o chumbo e o alumínio, a borracha vulcanizada foi seu material preferido por algum tempo. Ele chegou até a atribuir-lhe uma linguagem própria (“Rubber’s Private Language”) como assinala ROBINS (op. cit., p. 8). Serra evitou qualquer associação simbólica dentro do anti ilusionismo da arte minimalista, onde o simbolismo emocional/psicológico estava totalmente ausente e voltou-se para uma estética vinculada a experiência física, a taticidade e as qualidades do material comercial e industrial do mundo real, de sua própria cultura americana.

Tanto Hesse quanto Serra inovaram o conceito tradicional de escultura.

Vários materiais foram espalhados pelo chão, pendurados pelo teto, despojados na sua forma natural, desafiando a gravidade.

Se a arte é realmente autobiográfica, como afirmaram muitos pesquisadores, as diferenças encontradas no trabalho desses artistas, sem dúvida, envolvem fatores de ordem cultural, racial, psicológica e de gênero.

Assinala ainda ROBINS que “A maioria da arte dos anos 70, do primeiro período pós-moderno, foi mais pessoal, autobiográfica e social”. (op. cit., p. 2). A década de 80 foi significativa para a continuidade e confirmação das propostas de mudança dos anos 70. A Bienal de Veneza, no início dessa década, priorizou o regionalismo contribuindo para que a arte de culturas conhecidas como “não-ocidentais” emergissem no triângulo artístico internacional (Nova York, Milão e Düsseldorf).

O resgate da identidade individual, bem como das raízes culturais fez com que o mundo pudesse ouvir “vozes” de vários artistas, até então caladas e escondidas pelas tradições eurocêntricas. E foi no meio desse período efervescente e palpitante, que consideramos como o mais democrático dos períodos da história da arte, que surgiu Anselm Kiefer (1945). Beuys fez parte da vanguarda, Hesse e Serra de movimentos e Kiefer, do Pluralismo. Influenciado por seu mestre Joseph Beuys, Anselm Kiefer também possui um grande interesse pela investigação dos materiais e admiração pelos artistas americanos do *Processual Art*. O uso do chumbo, vidro, pastas grossas de pigmentos, fibras naturais (capim, flores secas) e sintéticas, asfalto e muitos outros materiais transcende o caráter físico da natureza e adquire um simbolismo mitológico, quase monumental, onde o mórbido, a morte, a destruição e a renovação estão associados diretamente às guerras e ao nazismo da história da Alemanha através de seus mitos. Para Kiefer, o uso da palha simboliza a deterioração orgânica, representando o ciclo natural da vida, morte e dissolução. Preocupado com a representação do mundo mitológico e centrado na sua identidade e origem cultural, o psicológico, o cultural e o histórico são por ele abordados com a mesma intensidade. Um dos seus trabalhos “**The Women of the revolution**” expressa a força e a fragilidade, representadas pelo uso do chumbo e de flores secas do campo. Uma justa homenagem às “Mulheres da Revolução”.

Na arte desses quatro artistas podemos verificar semelhanças e diferenças. As semelhanças estão no interesse pela investigação dos materiais, na presença do simbólico, do ritualístico, do “primitivo” no processo artístico/criativo e do ponto de vista cultural, onde todos, de uma maneira própria e

individual, revelam a cultura do seu povo. As diferenças estão no resultado final, no objeto artístico em si, que ilustra a ausência de “estilos”, uma das características mais importantes do Pluralismo onde todos se agrupam segundo as diferenças.

Como assegura MORRIS (1968), “O processo não é visível. Os materiais sempre são (...) uma investigação direta das propriedades desses materiais está ainda por vir...” (p. 12).

Embora muitos artistas e estudiosos tenham voltado sua observação para o processo, muito existe ainda a ser investigado, principalmente no que diz respeito à importância do papel dos materiais, tanto no processo artístico como no trabalho final, como afirmou MORRIS. Pois é neles que os artistas evocam o implícito, algo que só pode ser experimentado através da participação do espectador. O que vem sendo mais priorizado no processo é a questão da subjetividade psicológica. Todavia, não podemos deixar de chamar atenção para a força do material, pois só através dele é possível concretizar, materializar a idéia do artista.

O mais interessante desse período pluralista é a possibilidade múltipla no uso de materiais diversos. É a presença da mais alta tecnologia junto aos objetos “ritualísticos”, sem hierarquia nem preconceito. Hoje, todos os países “não-ocidentais” podem observar o que vem sendo feito em outras culturas, passando a receber assim uma mistura de informações transculturais. Mesmo nas tradições artísticas mais antigas podemos encontrar artistas emergindo de uma mudança cultural, tentando encontrar novas soluções. A influência da arte contemporânea ocidental se faz sentir de alguma maneira, em cada artista. O importante não é receber a influência da arte de outras culturas, como aconteceu no início deste século, e sim de uma maneira individual poder usar as próprias experiências, sensibilidade e informações. Com a introdução da arte/ciência/tecnologia, as técnicas tradicionais deverão passar por um período de grandes desafios. Com isto, não se pretende aqui colocar em questionamento o fim da pintura e da escultura. É preciso que se repensem essas mudanças com possibilidades para novas linguagens. Outros materiais deverão surgir, mostrando-nos novos caminhos a serem percorridos e investigados. Mas é também de suma importância que os artistas possam continuar usando tanto os materiais tradicionais naturais como os sintéticos, industriais e até mesmo os eletrônicos. O mais importante é estarmos conscientes do nosso próprio tempo, ainda que este seja efêmero.

NOTAS

¹ "Tudo se encontra em estado de mudança"...
 "O caos pode ter um caráter curativo".

BIBLIOGRAFIA

FLEMING, John & HANOUR, Hugh. *The Visual Arts: A History*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1986.

KOSUTH, Joseph. *The Artist as Anthropologist*. The Fox, nº 1 - 1975.

LYOTARD, Jean François. *The Post Modern Condition: A report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.

MORRIS, Robert. *AntiForm*. ArtForum, April, 1968.

PINCUS WITTEN, Robert. *Eva Hesse: A Memorial Exhibition Catalog*. New York: Salomon R. Guggenheim Museum, 1972.

ROBINS, Corinne. *The Pluralist Era - American Art 1968 - 1981*. New York: Harper and Row, 1984.

SARUP, Madam. *Post Structuralism and Post Modernism*. Athens: University of Georgia Press, 1989.

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. *New York Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York: David R. Godine, Publisher, Inc., 1984.

WILSON, Kax. *A History of Textiles*. Colorado: Westview Press, Inc., 1979.

Dados da Autora

. Maria Celeste de Almeida Wanner - Artista Plástica representada pela Rental Gallery San Francisco Museum of Modern Art (São Francisco - Califórnia - EUA)
 Profª. Drª. da Escola de Belas Artes/UFBA.
 Coordenadora do Mestrado em Artes
 Vice Diretora da Escola de Belas Artes