



Camadas, 2008. Vista da instalação. DVD e grafite. Galeria do atelier do Instituto de Arte da UERJ, 2008. Fotos: Lucia Vignoli.

Temporalidades possíveis

Nena Balthar

O presente artigo é fragmento de minha dissertação de mestrado intitulada *Desenho: uma habitação no tempo*. Reflexão sobre tempo e arte, na qual proponho perceber o tempo como demora a partir de uma experiência artística. Um desvio no tempo acelerado que visa à eficácia em detrimento do processo; referência ao que não é excesso, que, para mim, é a ideia de demora. A possibilidade de estimular uma ruptura no cotidiano e poder pertencer a seu tempo. Demorar-se no pertencimento implica atenção ao ritualístico da vida, ao autoconhecimento e ao reconhecimento do outro diferente de nós.

Experiência artística, tempo, *performance*.

Virei a própria bailarina, pois faço tantos gestos que até aprendi a costurar com um ritmo que me parece oriental. Parece bobagem mas não é não. O fazer, o tocar o plástico no momento de o formular para mim passa a ser quase um cerimonial...¹

Eu desenho: traços e linhas são minha matéria. Realizo gestos repetidos que materializam o tempo que levei para executá-los (os gestos, os traços-linhas). Risco, risco e novamente risco. São camadas acumuladas, um contraponto aos excessos da contemporaneidade.² O “fazer linhas” chamo de tarefas, nelas sou como personagem de um processo que revela o tempo que se leva para fazê-las. Relaciono nossos hábitos diários, nossa realidade, à ideia de repetição como tarefa. A tarefa como percepção do tempo, do tempo que se leva para performá-la, o tempo de habitá-la.

Procurava um gesto habitual em contraponto aos gestos escolhidos, ao julgamento de cada movimento sobre o papel a ser desenhado. Passei a utilizar como procedimento a queda do lápis (pela força da gravidade) sobre o papel. Das linhas resultantes do embate do lápis grafite ao cair, percebi que a repetição era o que me interessava. Passei a fazer linhas repetidas na superfície do papel com base em algumas regras: prender a folha branca à parede de modo que meus gestos para traçar as linhas fossem meras atividades habituais (levantar e abaixar o braço); e as linhas em cada desenho deveriam ser feitas em tempos diferentes e preestabelecidos. Assim surgiram os desenhos que originaram os trabalhos *24 horas e 365 minutos: riscado e apagado*.

Aos poucos notei que meus gestos revelam meus movimentos, que podem ser vistos como coreografias de minha ação. Performo os desenhos. A superfície que abriga as linhas,

1 Clark, Lygia; Oiticica, Hélio. *Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p.143.

2 Quando falamos em contemporaneidade frequentemente nos referimos a quantidades enormes de informação, excessos. Luiz Alberto Oliveira observa que “um atributo próprio da nossa época é a aceleração (...) manipular instantaneamente, sem qualquer retardo apreciável, quantidades maciças de informação”. Oliveira, Luiz Alberto. *Imagens do Tempo, Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.65.

nesse momento, passou a ser a parede e a imagem digital captada por uma câmera fotográfica que também filma. Converte para os desenhos a ideia de gestos repetidos como uma coreografia. Essa relação com o movimento próximo de uma concepção da dança me levou à ideia de *Tarefa*, da coreógrafa Ann Halprin, e ao reconhecimento do procedimento da *performance* na realização de meus trabalhos.

Ann Halprin opunha-se ao discurso artístico da dança moderna que considerava os movimentos do corpo a serviço de uma expressividade dos sentimentos. Em 1955, ela fundou o San Francisco Workshop,³ espaço de experimentação no qual ela afirma “querer encontrar atividades para dançarinos que mudassem seus processos mentais, utilizar uma tarefa e modificar de um modo artístico”.⁴ Instituiu como procedimento para sua pesquisa a ideia de tarefas cotidianas (*everyday tasks*) como balançar, andar, cair, engatinhar, varrer, entre outras. Tal pensamento ia ao encontro da efervescência das práticas artísticas híbridas das experiências no campo da arte nas décadas de 1960 e 1970, que utilizaram a noção de tarefa (apesar de não se referir ao termo). Essa noção estava em consonância com o pensamento de arte voltado para uma oposição à ideia de arte relacionada com o emocional e intuitivo ou com o preestabelecido e hierarquizado. Interessando-se por ações cotidianas e simples do corpo, e pela inclusão do acaso, os artistas desse período aproximavam arte e vida.

São dessa época, também, as propostas artísticas de Allan Kaprow denominadas *Activities*, nas quais a ideia de tarefa pode ser reconhecida. Nas *Activities* ou *Atividades* (que me parecem ser as tarefas), o artista propunha uma série de ações relacionadas ao cotidiano para serem performadas pelos participantes – individuais ou em grupo, sempre de modo repetitivo e de acordo com a sequência sugerida por Kaprow. Diz ele que o não artista não faz nada que lembre uma obra de arte, mas, sim, o que ele chamou de *lifelike art* – “arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas”⁵ –, ressaltando a natureza esgarçada e fluida do limite entre vida e arte.⁶

O desenho é uma ação visível⁷

“*Performances* afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. *Performances* artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar”.⁸

Rosalind Krauss considera os *happenings*, que utilizavam como procedimento o uso repetitivo de materiais ou movimentos, aliados à “dança que se desenvolvia simultaneamente, a partir das coreografias de Merce Cunningham,⁹ em que se verificava uma crescente insistência na coisificação do movimento”.¹⁰ A Nova Dança (ou como ficou conhecida: dança pós-moderna), os *happenings*, as *Activities* e as *performances* preocupavam-se com a ideia de uma arte baseada na exterioridade dos acontecimentos – sua experiência.

3 Entre seus alunos estavam: Meredith Monk, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, Ruth Emerson, Sally Gross, e alguns se envolveram com o grupo experimental e progressivo Judson Church Group. No espaço criado por Halprin muitos foram os que compartilharam de suas experiências, como os coreógrafos Merce Cunningham, Eiko and Koma e Min Tanaka, os compositores John Cage, Luciano Berio, Terry Riley, LeMonte Young, e Morton Subotnick, os artistas visuais Robert Morris e Robert Whitman e poetas como Richard Brautigan, James Broughton e Michael McClure. Disponível em: http://www.annahalprin.org/about_bio.html. Acesso em 30.11.2008.

4 O texto em língua estrangeira é: “I wanted to find activities for dancers to do to shift their mental process, to take a task and modify it by shaping it artistically”. Disponível em: http://www.marini.com/ci_8454742?source=most_emailed. Acesso em 30.11.2008. Tradução nossa.

5 Kaprow, Allan. A educação do não artista, Parte II. *Concinnitas* n. 6. Rio de Janeiro: UERJ, 2004, p.167, nota 2.

6 Allan Kaprow escreveu, em 1971, os textos A educação do não artista I e II pontuando essa relação.

7 Em referência a Roland Barthes, que afirma “O trabalho é uma ação visível” em texto sobre o traço, no livro *O óbvio e o obtuso*.

8 Schechner, Richard. *O que é performance*. Disponível em: http://hemi.nyu.edu/course-rio/perconq04/materials/text/OquePerformance_Schechner.htm. Acesso em 17 de novembro de 2008.

9 Merce Cunningham participou de experiências com Ann Halprin. Compartilhava da mesma necessidade de rejeitar a expressividade emocional exercida na dança moderna.

10 Krauss, Rosalind *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.282.

11 Schechner, Richard. Op. cit.
Acesso em 17 de novembro de 2008.

12 Penso que essa expressão de Rosalind Krauss é atribuída pela autora a uma herança do minimalismo pelo fato de se interessar pela exterioridade da experiência, em consonância com a exterioridade do objeto minimalista.

Richard Schechner sugere que nossas ações nos são familiares porque as construímos por repetição – ações previamente exercidas. Schechner considera que a redundância das ações possui a “qualidade de ação construída a partir de pedaços de comportamentos, rearranjados e modelados de modo a produzir um efeito determinado”.¹¹ A “coisificação do movimento”¹² me parece estar relacionada aos rearranjos dos movimentos do corpo pela repetição e que se dá no ambiente performativo com intenção de gerar nova atenção para os movimentos cotidianos e elementares do corpo.

Em meus desenhos considero as ações no âmbito da coisificação do movimento e do treino para desempenhar um gesto, que implica ensaiar e repetir. Na tentativa de “coisificar o movimento” opto por gestos simples de meu fazer no ateliê, gestos ligados ao fazer cotidiano. Uma possibilidade de arte, diz Kaprow, lembrando a vida e não sendo ela. Penso que tal proposição se estabeleça em uma tênue fronteira entre arte e vida. Kaprow sugere que esse limite se avizinha de uma relação ritualística existente na vida comum. Arte-vida-ritual.

Richard Schechner aponta essa relação ao escrever que a arte de Kaprow “sublinha e destaca comportamentos ordinários com sutileza — conduzindo a atenção para o modo como uma refeição é preparada, ou observando as pegadas deixadas por alguém ao caminhar no deserto”. E continua:

Prestar atenção em ações simples, performadas no momento presente, é desenvolver uma consciência Zen em relação ao que é comum e honrar o que é ordinário. Honrar o que é ordinário é observar quanto ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições. Não há nenhuma ação humana que possa ser classificada como um comportamento exercido uma única vez.¹³

13 Schechner. Op. cit.

Ao ritualístico da vida aproximo a ideia de tempo como demora, como duração – sua “experienciação” –, e o associo (o ritualístico da vida) à ideia de ato e de ação nas práticas artísticas dos anos 60. Segundo Fernando Gerheim, nessas práticas a ideia do ato é “dar à imediaticidade, tão valorizada pela modernidade, o estatuto de uma experiência transformadora, substituindo o choque pela *durée*”.¹⁴ Gerheim continua: “a linguagem reencontra sua materialidade na arte e faz convergir conceito e percepção”.¹⁵ Ideia que penso ter ressonância com a presença da relação signo e pensamento no calígrama, apontada por Foucault: “o calígrama aloja os enunciados no espaço da figura, e faz *dizer* ao texto aquilo que o desenho *representa* (...) Por astúcia ou impotência, pouco importa, o calígrama não *diz* e não *representa* nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura”.¹⁶

14 Gerheim, Fernando. *Linguagens Inventadas palavras imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.54.

15 Id., *ibid.*, p. 44.

16 Foucault, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.22 e 27.

Integração da palavra no ato, que transponho para a relação arte-vida-ritual.



Desenhopógrafite é uma série de desenhos acompanhada por um vídeo, no qual colete o pó de grafite – resíduo de um desenho anterior – que depois será utilizado para imprimir marcas de meu corpo na superfície do papel, desenhos e vídeo sendo um só. Gestos que recolhem o que restou de gestos anteriores para depositar no papel o grafite, presentificando o corpo do qual os gestos se originaram.

Desenhopógrafite, 2008.
Stills: Luciano Bogado.

Performance privada. Performo sozinha, acompanhada apenas por quem filma, gestos realizados em uma atmosfera próxima à meditação, à oração. Repetidas ações singelas, envolvendo um cuidar: recolher as sobras, armazená-las, utilizá-las em novas produções. Tentativa de proporcionar outras camadas de percepção do ordinário, outros acessos ao cotidiano através do que Guilherme Bueno identificou como temporalidades dos mínimos ao dizer:

Os desenhos de Nena Balthar apropriam-se da fugacidade, surgem da colheita das perdas. Brotam dos resíduos oriundos de desenhos performáticos feitos pela artista, as impressões aqui expostas reinvestem aqueles fantasmas de sua força, como se eles contivessem ainda o calor do atrito outrora havido contra seus predecessores (os desenhos feitos em parede). Trata-se do processo do processo do processo..., criando uma temporalidade dos mínimos.¹⁷

17 Bueno, Guilherme. *“Eppur si muove”*. Catálogo da exposição *Desenhopógrafite* de Nena Balthar. p.6.

Intervalos – Lugar de intensidades

Penso a *performance* de uma maneira ampliada, relacionada ao processo do processo, a estratos do tempo. Por isso a ideia de desenhos e vídeos como um só trabalho. Regina Mellin, em tentativa de possível definição de *performance* nas artes visuais, lembra o sentido das etapas que a constitui para além do caráter redutor de simples registros dos procedimentos (fotografias, vídeos, desenhos ou textos) levados em conta nas *performances*. Essas etapas ou camadas são parte do acontecimento, “tornam-se elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção”.¹⁸

18 Melim, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.65.

Lido com camadas, com percepções das “temporalidades dos mínimos”, da duração, do ritualístico da vida, do autoconhecimento – concentração em nós mesmos. Considero o

19 Schechner sugere que a *performance* pode ser vista como procedimento para investigação: "Tratar qualquer objeto, obra ou produto como *performance* – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas como ações, interações e relacionamentos." Schechner. Op. cit., acesso em 2.12.2008.

20 O Minimalismo surgiu na década de 1960 em contraponto ao pensamento de arte como sendo algo pessoal, metafórico e ilusionista.

21 Krauss, Rosalind. *Bachelors. October*, 2000, p.94.

22 Catherine de Zegher afirma que a experiência de vida de Eva Hesse, ligada a um sentimento crescente de abandono, influenciou vários aspectos de sua obra, estruturando-a (a obra) a partir do esquema de um triângulo cujas bases são: processo/conteúdo/materialidade. Zegher, Catherine. *Drawing as Binding/Bandage/Bondage or Eva Hesse caught in the triangle of Process/Content/Materiality*. New Haven/London: Yale University Press, New York: The Drawing Center, 2006, p.59 e 60.

23 Krauss. Op. Cit., 2000, p. 92.

24 *Contingent* é feita de oito peças semelhantes a bandeiras, que pendem do teto do espaço expositivo, feitas de grandes retângulos de tecido (um tipo de gaze) cobertos com látex e fibra de vidro, e montadas paralelas umas às outras e de modo a fazer um ângulo reto com a parede.

público determinante e polarizador do espaço, implicando sua percepção. Performar tornou-se estratégia de investigação¹⁹ na proposta de habitar o tempo. Funciona como frestas, intervalos ou aberturas; como outros acessos à realidade. Possibilidades de lidarmos com o caráter dual da cultura ocidental a partir da ideia de complementaridade, pondo em jogo um ponto de torção, um lugar de intensidades entre opostos em vez de os considerar pares estanques, permitindo-nos habitar entre, e não em lados opostos unilaterais.

Posso reconhecer correspondência entre a obra de Eva Hesse e a possibilidade de ocupar lugares de intensidades – intervalos.

Eva Hesse morreu aos 34 anos. Em sua curta vida, deixou obra grandiosa e comovente. Observo em seus trabalhos muito do discurso minimalista²⁰ que é relacionado a uma arte esvaziada e ligada a seu exterior, a conceitos de repetição, de ordem serial, de estrutura, de austeridade, de monumentalidade, de literalidade. O que, enfim, é esperado de alguém que considerou, segundo Rosalind Krauss, arte e, conseqüentemente, sua produção conectadas em alto grau ao discurso estético dos anos 60.²¹ Tal conexão caracterizou, nas palavras de Krauss, sua obra como paradoxal, posto que ela (a obra) é carregada de uma busca de si, um reconhecimento de si no mundo, impregnando de expressividade sua produção. Aparentemente o oposto do discurso minimalista. Tal expressionismo provém de uma experiência do *self* (interior), imprimindo sua imagem no coração da matéria (exterioridade).²² Expressionismo manifestado pela experiência da própria matéria. E aí reside um de seus paradoxos. O que Hesse faz me parece ser uma torção conceitual: de a matéria ser apenas o que é (do discurso minimalista) para o que nela reside de expressivo, sem, no entanto, apelar para ilusionismos ou representação de algo que não está ali. Uma torção, uma zona de intensidades no diálogo formalista do Minimalismo através da mensagem do Expressionismo. Rosalind Krauss considera a obra *Contingent* emblemática da grandiosidade do legado de Hesse, pois tornou pública uma experiência interior – uma declaração para o mundo da arte do poder expressivo da própria matéria.²³

Segundo Krauss, um dos fatores de *Contingent*²⁴ ser grandioso está no fato de a obra se situar entre pintura e escultura, ponto de intensidades entre dois meios. E afirma que a produção de Eva Hesse em geral trata de um jogo de velamento e desvelamento, um eclipse em constante mobilidade, das convenções ou institucionalizações, da pintura e da escultura como distintas modalidades de experiência. Krauss lembra a prática da anamorfose, comum nos séculos XVI e XVII (procedimento com que se obtém resultado semelhante – eclipse do sistema visual) para argumentar sobre a característica de duplicidade de percepção nessa prática e na obra de Hesse. Na anamorfose o espectador só consegue desvelar o elemento velado ao se deslocar da frontalidade da pintura e observá-la por sua extremidade. Em *Contingent* não se trata de anamorfismo, mas, de certa maneira, da natureza de uma torção (que Rosalind Kraus identificou como dupla perspectiva). Eva Hesse nos oferece uma experiência de percepção em constante troca, permutável. A posição das peças em ângulos de 90° com a parede permite perceber uma fileira de



planos (por suas bordas) que literalmente ocupam o espaço – experiência de um objeto no espaço em que se encontra o espectador. Porém, à medida que nos movemos, também experimentamos a superfície de seus retângulos, sua cor e sua transparência oferecidas pelo material (látex e fibra de vidro sobre gaze) – uma experiência relacionada ao campo da pintura. Pelas características descritas sobre a obra *Contingent*, percebe-se que não se trata de escultura nem pintura. O trabalho se refere, a meu ver, a bordas: das superfícies e dos meios. Questionando e movendo o discurso estético do qual Hesse dizia depender sua arte – o minimalismo –, sua obra antecipa a hibridização de meios, tão comum atualmente. Atravessa fronteiras, unindo espaço real e espaço da obra. De acordo com Lucy Lippard: “Hesse pega exatamente o que ela precisa da arte a seu redor, a transforma, e a retorna ao mundo da arte”.²⁵

Eva Hesse. *Contingent*, 1969. Fibra de vidro, resina e látex sobre gaze. 350 x 100, H: 320 x 94 (cm) National Gallery of Australia, Canberra. Fonte: Disponível em <http://www.evahesse.com/home.php>. Acesso em 8 janeiro 2009.

²⁵ O texto em língua estrangeira é: “As Lucy Lippard wrote, Hesse ‘took exactly what she needed from the art around her, transformed it, and gave it back to the art world’. No site: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/hesse.htm>. Acessado em 03.01.2009.

Contingent refere-se a intervalos, a frestas. O jogo de velamento e desvelamento ao qual a obra de Hesse diz respeito parece ser a possibilidade de habitar entre. Um aprendizado do mundo e o que sua materialidade tem a nos dizer.

26 "Desenho como amarrados/enfaixados/elos ou Eva Hesse capturada pelo triângulo do Processo/significados/materialidade". Tradução nossa.

No pensamento de Hesse interessa-me a ideia de usar o material de acordo com o que a matéria oferece, descobrir significados que lhe sejam intrínsecos. No ensaio *Drawing as Binding/Bandage/Bondage or Eva Hesse caught in the triangle of Process/Content/Materiality*,²⁶ Catherine de Zegher refere-se à obra de Hesse vinculada ao território do desenho. Hesse se diz confortável ao desenhar. São áreas que vão do linear a complexas aguadas ou colagens, nada muito simplista. Não interessa, diz a artista, levar esses desenhos para a tela ou transferi-los para escalas maiores. Em sua opinião essa operação não é natural, e ela pensa em transpô-los de outro modo. Passa a utilizar cordas de espessuras e comprimentos variados, associadas a materiais macios. Uma postura de investigação e experimentação que a levará a perceber questões de cor e transparência vindas da própria matéria e permitir que a matéria tome forma – o que Zegher considerou procedimento semelhante ao do discurso do Expressionismo abstrato.²⁷ Um dos paradoxos de Hesse: jogo de aparecimento e desaparecimento entre o discurso estético minimalista e o do Expressionismo abstrato.

27 Zegher. Op. Cit., p.88.

Volto à questão da fresta, do intervalo, da torção para pensar nos opostos não como pares estanques, mas como campos de entrefluxos, continuidades e intensidades. Experimentação do mundo com base em sua complementaridade. Nesse sentido (o da complementaridade) utilizo o resíduo como material e o aproximo do procedimento de Eva Hesse de considerar o que a própria matéria tem de expressivo – aquilo que Rosalind Krauss diz sobre *Contingent*: "uma declaração para o mundo da arte do poder expressivo da própria matéria".²⁸

28 Krauss. Op. Cit., 2000, p.92.

Poder escutar o material, aguardar o tempo suficiente para gestar um trabalho, de certa maneira "permitir que a matéria tome forma". Na repetição de gestos, na coleta do pó de grafite – este sendo só pó, só grafite – ou no armazenar das fitas-crepes e rebarbas da borracha, aguardo, me deixo observar e observo o que o material – sua materialidade – tem a me dizer. Roberto Corrêa dos Santos transpôs em palavras o que parece ser meu embate com a matéria: "Neste ofício, natural e humano, como em todo rigoroso rito, é pulsional o gesto de recolher as sobras, de guardá-las respeitosamente, de esperar de maneira tranquila e como se distraídos todos, o tempo de reativar naqueles diminutos materiais restantes sua ardência sagrada, sua tarefa de religar".²⁹

29 Santos, Roberto Corrêa dos. *Desenhopógrafe de Nena Balthar*, catálogo da exposição *Desenhopógrafe de Nena Balthar*. p.2.

Habitar entre

Considero a obra *Respiração* uma metáfora da ideia de me colocar entre o que é a obra e o que poderá vir a ser obra. Resíduos de produções anteriores.

Foi durante o curso do mestrado "Cartas de artista: perspectivas sobre processos de criação", com a professora Malu Fatorelli, que realizei o trabalho *Respiração*. O curso teve

como norte textos de artistas e propostas de trabalho – *problem sets*.³⁰ As propostas eram apresentadas a cada 15 dias, intercaladas aos escritos dos artistas, que se tornaram o meio pelo qual pensávamos e trabalhávamos.

Na proposta “Frestas Intervalos e Espaçamentos”, encontrei ressonância com o pensamento sobre lugares de passagem, de trânsito, de outras temporalidades que impulsionam minha prática artística. A eles (os lugares de passagem, de trânsitos e outras temporalidades) relaciono o coro grego³¹ (entre acontecimento de arte e acontecimento da realidade) e meus gestos que se repetem, sempre começando outra vez. Coro e gestos repetidos transitam entre um lugar e outro, entre uma percepção e outra. Estimulam o habitar um entre espaço-tempo, por uma ponte, porta, túnel ou imaginação. Passar de um dentro para um fora, voltar para o dentro e sair novamente; ou pertencer a territórios desiguais mantendo fluidez no pertencimento.

Inspirar, expirar, inspirar, expirar: *respiração*. Minha história tem forte relação com os pulmões (estive, por duas vezes, com eles expostos em uma sala de cirurgia e hoje carrego no lóbulo esquerdo dois “grampos”). A respiração, entrada e saída de ar em um constante ir e vir, tem relação com marcações e ritmo, sonoridade.³² Uma ação específica após a seguinte: respirar. O ar ocupa ambos os espaços – interior e exterior – em cadência ininterrupta e involuntária. Ele habita entre espaços-tempos.

O imperceptível, o invisível – o intervalo – norteiam minha pesquisa. É sabido que toda a produção de algo implica o que não é a coisa produzida. Utilizo as sobras, o que é resíduo, resto e conseqüentemente o que não serve mais, o que não se vê. Considero a sobra material para novas produções. A força do resíduo gera a memória que invento. As fitas-crepes utilizadas para fixar o papel que desenhei foram coletadas e armazenadas. Elas me observavam, tinham algo a me dizer. Nas fitas havia, em grafite, a presença dos gestos do desenho que não estão nelas. Metáfora das frestas, dos intervalos e dos espaçamentos. Ao montar o trabalho no ateliê, uma frágil seqüência de fitas presas por tachinhas (quase “grampos”) na parede, mais um elemento foi incorporado ao trabalho. O vento, que delicadamente transitava entre as fitas.

Das temporalidades

“Devario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explanar em 500 páginas uma idéia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário”.³³

“A técnica de narração oral na tradição popular obedece a critérios de funcionalidade: negligencia os detalhes inúteis mas insiste nas repetições (...)”.³⁴

A ideia de resumo ou comentário em Borges e a de repetição em Calvino parecem referir-se ao que não é excesso, que, para mim, é a ideia de uma demora, de um pertencimento

30 Expressão usada por Rosalind Krauss em texto sobre a produção da artista americana Francesca Woodman, em *Bachelors*. Krauss. Op. cit.

31 O filósofo Friedrich Nietzsche diz que os gregos construíram para o coro um lugar/ espaço “fingidamente natural” e nele colocaram seres, também “fingidamente naturais”, ficando assim desobrigados de “efetuar uma penosa retratação servil da realidade”. “A introdução do coro é o passo decisivo pelo qual se declara aberta e lealmente guerra a todo e qualquer naturalismo na arte”, ele acrescenta. Reconheço nesse fim “ao naturalismo na arte” a que se refere Nietzsche uma aproximação com a vida sem ser ela. Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p.54.

32 No meu trabalho incorporo o som e o ritmo como parte dos movimentos repetidos. São camadas constituintes do trabalho.

33 Borges, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Ed. Abril, 1972. Prólogo.

34 Calvino, Ítalo. *Rapidez. Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.49.

ao tempo que se vive. A reflexão sobre o tempo me faz lembrar o conto O Jardim de caminhos que se bifurcam, de Jorge Luis Borges. O autor nos surpreende com a ideia de um invisível labirinto do tempo escondido dentro do romance – um labirinto de signos – que conhecemos através das palavras do personagem Albert quando se refere ao pensamento de Ts`ui Pen: “Acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange *todas* as possibilidades”.³⁵

35 Borges. Op. cit., p.107 e 108.

Argumentar a proposta de demora como possíveis experiências espaço-temporais, de demora como o contrário do excesso, implica um mundo disposto em fragmentos, fluxo de ideias, memórias, acontecimentos simultâneos, copresenças temporais e coleção de saberes em que signo e pensamento se intercomunicam. A arte proporciona essa intercomunicação, e penso existir, em algumas propostas artísticas, a possibilidade de experimentar diferentes temporalidades.

Noto nas propostas artísticas de Lygia Clark interesse em proporcionar ao espectador uma experiência espaço-temporal; que reconheço como experiências de pertencimento a seu tempo. A artista considerou o espectador parte constituinte de sua obra, principalmente suas ações (participação). Penso no trabalho *Caminhando* como a síntese de suas proposições. Nele Clark propõe ao espectador-participante fazer com uma faixa de papel branca uma fita de Moebius³⁶ para, de acordo com a largura da fita, cortá-la sempre seguindo o sentido do comprimento.

36 A fita de Moebius é um objeto da matemática, estudado no século XIX pelo matemático August Ferdinand Möbius. A importância desse estudo na época (1858) está relacionada a conceitos de orientabilidade. Informação disponível em: <http://conceitoaronaldo.blogspot.com/2009/01/o-que-uma-fita-de-moebius.html>. Acesso em 16.01.2009.

“O *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”.³⁷ Lygia Clark atribui importância absoluta ao ato realizado pelo participante ao cortar a fita. A obra é o ato em si. “Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência.”³⁸

37 Clark, Lygia. Catálogo da exposição Lygia Clark na Fundação Antoni Tàpies de Barcelona. 1997. p.151

38 Id., *ibid.*

O labirinto de signos do conto de Borges, como o escritor sugere, faz entrar em jogo “todas as possibilidades” temporais, que identifico estar em jogo também em *Caminhando*. Clark escolhe a fita de Moebius para essa proposição, por causa de suas características: ela não tem lado de dentro nem lado de fora, nem início nem fim; “(...) ela quebra nossos hábitos espaciais: direita esquerda, anverso reverso, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”.³⁹ Atribuo a essa experiência o sentido de inconclusividade, sentido da natureza ensaística do pensamento.⁴⁰ Borges nos sugere escolhas nos caminhos bifurcados concretizados no corpo do texto do conto. Vivemos as experiências por intermédio dos personagens do romance do sábio chinês Ts`ui Pen. Experimentamos com eles “um tempo sem limites e um espaço contínuo” a partir da ideia de que “(...) todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações”,⁴¹ indicando continuidade sem fim.

39 Id., *ibid.*, p.151.

40 Na acepção da palavra *ensaio* de Márcio Tavares d’Amaral, o autor diz que o ensaio está relacionado à ideia de repetição, presente na preparação (ensaio) de uma peça teatral ou num experimento científico, e, ainda, é a forma livre, inconclusiva de uma tese em forma de ensaio. Lembrando que o pensamento também é de natureza ensaística.

41 Borges. Op. cit., p.105.

Camadas é um desenho performático. Adentro o espaço expositivo e utilizo o procedimento de riscar na parede escolhida, com gestos repetidos, as linhas em grafite que constituirão o desenho. Este tem minha estatura como referência, risco erguendo os braços e abaixando-me energicamente, risco em direção ao canto direito para voltar riscando em direção ao canto esquerdo da sala. Coreografia horizontal a partir de gestos verticais realizada sucessivamente. Permaneço longas horas riscando linhas suficientes para gerar uma camada espessa de grafite na superfície da parede. Suor, cansaço, fadiga muscular: lesões por esforço repetitivo. O corpo, afetado pelo desenho, sofre – desenhar dói. Tais movimentos são capturados pela filmadora para serem projetados sobre o desenho feito na parede com pequeno deslocamento. A superposição de gestos, linhas e imagens reverbera temporalidades. A coreografia surgida da realização das linhas, o som provindo do bastão de grafite ao golpear a parede são elementos constituintes da obra. Um fazer e fazer sem fim, atualizando a atitude inaugural de riscar a parede.

Camadas promove uma percepção de continuidade, de processo, de temporalidades; um jogo de velar e desvelar entre realidade (o desenho na parede) e virtualidade (a projeção das imagens dos movimentos e gestos que geraram o desenho na parede), no qual o som do bastão de grafite ao riscar a parede, junto às imagens, preenche o espaço envolvendo o espectador.

O recurso do vídeo em meu trabalho opera agenciamentos temporais: diferentes camadas entram em contato e geram outras relações, que conecto à ideia deleuziana de “imagem-tempo”. Deleuze se refere a dois regimes da imagem: o orgânico, que é a imagem em movimento e se constitui de uma organização com cortes racionais que obedecem a um encadeamento, “e que projeta ele mesmo um modelo de verdade”,⁴² um modelo de totalidade e unicidade; e o cristalino, que ele chama de “imagem-tempo”, constituído por organizações irracionais em que só ocorrem reencadeamentos “e [que] substitui o modelo de verdade pela potência do falso como devir”.⁴³ Esse modelo descarta a totalidade e unicidade porque, segundo Deleuze, na imagem-tempo “o tempo já não decorre do movimento para medi-lo”.⁴⁴ As imagens são apresentadas não mais em relação ao movimento, mas em relação ao tempo, entendido não como sucessão, “porque a sucessão diz respeito apenas às coisas e aos movimentos que estão no tempo (...) Ele é a forma de tudo o que muda e se move, mas é uma forma imutável e que não muda. Não uma forma eterna, mas justamente a forma do que não é eterno, a forma imutável da mudança e do movimento”.⁴⁵

O falso como devir põe em jogo possibilidades de realização de acontecimentos, num agenciamento de tempos. “É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros.”⁴⁶

42 Deleuze, Gilles. *Dúvidas sobre o imaginário*. Conversações. São Paulo: Editora 34, 2004, p.86.

43 Id., *Ibid.*, p.86.

44 Id., *ibid.*, p. 82.

45 Deleuze apud Machado, Roberto. *Deleuze e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p.104.

46 Deleuze, Gilles. *Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005, p.161.

47 Balthar, Nena. *Desenho: uma habitação no tempo*. Dissertação (mestrado em Arte e Cultura Contemporânea). Rio de Janeiro: Instituto de Artes, UERJ, 2009.

É do espaço exterior que trato ao propor *Desenho: uma habitação no tempo*.⁴⁷ Possibilidade de nos constituirmos pelo que está do lado de fora, nossa exterioridade, nossa relação com o que é intrínseco à experiência. Implicando um reconhecimento do homem com base no que é o outro: sua diferença. Reflexão sobre minha prática e como a arte proporciona mudanças de nossa percepção do tempo. Reconhecimento do ritualístico da vida em oposição à eficácia atual.

O saber como forma de demora, lentidão. A repetição como a lentidão-abertura para esse outro saber. Sedução pelo suspense e possibilidade de revelação.

Nena Balthar (Rio de Janeiro, Brasil) é artista visual, mestre em artes na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos (IA/ UERJ - 2009), sob orientação de Malu Fattorelli; graduada em gravura pela EBA/ UFRJ (1988). Foi uma das idealizadoras do projeto de restauração de imagens litográficas "Memória da Litografia Comercial" e bolsista da UFRJ para sua execução (1989/1990). Fez parte da equipe do serviço de Educação do MAM - Rio de Janeiro (1999/2006), sob coordenação de Maria Tornaghi. Atua principalmente nos seguintes temas: artes visuais, instalação, desenho e ensino da arte. Desde 1992 é professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. / nbalthar@gmail.com