PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Compartilhar o tempo e a palavra: algumas observações a propósito de *Chá de banco* de Elida Tessler

Le partage du temps et de la parole: quelques remarques à propos de "Chá de banco" de Elida Tessler

Jacques Leenhardt
ORCID: 0000-0001-7733-4314

Tradução: Daniela Marzola Fialho

Resumo

O artigo analisa a partir da obra *Chá de banco*, de Elida Tessler, a sua trajetória de artista pesquisadora vinculada à Universidade, centrando-se nas relações entre as palavras e as imagens, que caracteriza a poética da artista.

Palavras-chaves

Elida Tesser. Arte e pesquisa. Palavras e imagens. Arte contemporânea.

Résumé

À partir de l'œuvre Chá de banco, d'Elida Tessler, l'article analyse sa carrière d'artiste chercheuse liée à l'Université, en se concentrant sur la relation entre les mots et les images, qui caractérise la poétique de l'artiste.

Mots clés

Elida Tesser. Art et recherche. Mots et images. Art contemporain.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

A noção de tempo bem como a de espera está incluída em minha pratica. Meu trabalho de atelier consiste em recuperar alguma coisa perdida, uma perda essencial, primordial. Uma perda que tem a cor especifica da ferrugem. O gesto principal é o de depositar uma coisa sobre outra e acreditar no interstício de espaço e de tempo.

Elida Tessler

Não seria uma má ideia abordar o trabalho de Elida Tessler, definindo-o como uma pesquisa. Não apenas porque Elida é pesquisadora e professora no Instituto de Artes da UFRGS, nem porque o trabalho estudado pertence à coleção da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo desta Universidade, mas porque a própria ideia de arte e de artista em que Elida se reconhece está essencialmente ligada à da "pesquisa" nos três componentes de seu espectro semântico: pesquisa, busca, investigação.

No espaço acadêmico, a palavra "pesquisa" foi escolhida para designar a busca do que é novo e, portanto, ainda não faz parte do conhecimento estabelecido. "A pesquisa" abre um campo inexplorado. Toda pesquisa é uma busca de informação, uma disciplina de trabalho próxima da ideia de inquérito, com o que isso implica de acompanhamento e de sistematização, particularidades que conotam o termo "investigação". Mas a beleza da pesquisa também são os riscos que ela implica. A incerteza do resultado é essencial para sua definição porque a possibilidade de falha nunca pode ser descartada. Este horizonte aberto aproxima, naturalmente, a pesquisa do modo de ação do artista, razão pela qual esse termo é adequado tanto para o trabalho artístico quanto para o científico.

Embora semanticamente próxima, a noção de "busca" apresenta aspectos menos técnicos e não necessariamente sistemáticos. Trata-se de uma procura, muitas vezes percebida como infinita, que coloca em jogo a existência de quem se abandona a ela, daí a fortuna do termo em contextos metafísicos ou existenciais. Com esta noção de "busca" se abre o horizonte da espera, da esperança, da fé no possível e com ele a do caminho a percorrer, dessa diligência e dessa jornada, que necessariamente se inscrevem na ordem do espaço e do tempo. A articulação da ideia de "pesquisa" ou "busca" com a ideia de um desenvolvimento no tempo, com a experiência do atraso e da espera, constitui uma espécie de nó semântico localizado no coração do trabalho de Elida Tessler.

Mas para aqueles que levam a sério a ideia de que a arte é um processo que abre caminhos de troca entre os seres, a questão das linguagens

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

que estão à nossa disposição para comunicar torna-se central. Uma das dificuldades que encontramos quando desejamos comunicar reside no fato de que os instrumentos que nos fornecem as linguagens são muito menos unívocos do que parecem ser. O primeiro ato do artista deve, portanto, consistir em fazer uma avaliação crítica do mesmo. Jochen Gerz[1], que era um poeta antes de pesquisar, em fotografia e em instalações, como exprimir suas convicções escreve a este respeito:

> No início, havia uma linguagem que era um veículo do pensamento, então a linguagem se tornou algo mais, pois o pensamento já estava pronto, ela passou para o modelo da história (...) a linguagem tornou-se o reflexo de um novo pensamento.

As palavras e as imagens, mesmo antes de podermos fazer uso delas, foram carregadas de significados pelos usos que foram feitos delas. Elas são ricas de uma história passada e esta pesa sobre a possibilidade de adaptá-las à singularidade de nossa situação e da nossa vontade de expressar.

Ora, o que mudou profundamente o curso da arte é que somos hoje conscientes de todas as restrições que são exercidas sobre a sua capacidade de significar, e isso ainda mais porque a nossa época se caracteriza - nós sabemos muito bem - pela invasão do nosso cotidiano e de nosso espírito por uma abundância suspeita que chamamos de informação. Esta inflação exerce uma influência deletéria sobre as palavras e as imagens, ela corrói sua clareza e seu poder, cada uma das palavras que circulam, perderam alguma coisa de seu significado no grande magma da *comunicação* que nos submerge.

O campo que abre a reflexão de Elida Tessler centra-se, em particular, na fragilidade da relação entre as palavras e as imagens e abraça de maneira crítica a relação que elas têm entre elas e conosco. Ao se questionar sistematicamente sobre a deterioração que ameaça as linguagens e sua capacidade de significar, ela reivindica como sua tarefa específica, enquanto pesquisadora, ir despertar os significados adormecidos, interrogá-los, afiar as bordas das palavras usadas e polir novamente sua superfície oxidada.

1 Jochen Gerz (1940). Artista conceitual de origem alemã.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Desde a criação do Torreão[2], que por muitos anos foi um lugar de experimentação em arte contemporânea e apresentação de intervenções de artistas brasileiros e de vários outros países, Elida escolheu enfatizar o processo de degradação e de entropia que se apoderou das palavras e das imagens, para medir as consequências e para testar métodos de restaurar sua acuidade.

A obra de Elida Tessler conservada pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, se apresenta à primeira vista como um quadro, uma vasta tela esticada sobre uma armação (159,5 x 230 cm) na qual pequenos saquinhos de chá estão dispersos aparentemente ao acaso. Eles têm o ar de terem sido abandonados, semelhantes a pacotes enigmáticos depostos na areia pelo refluxo das ondas, ou semelhantes aos girinos ligados ao seu flagelo, ou como sépias[3] que prolongam indefinidamente o seu cefalópode desmesurado.



FIG. 1:
TESSLER, Elida
(Porto Alegre, RS, 1961)
Chá de banco, 2001
Materiais diversos
sobre tela,
159,5 × 230 cm

2 Torreão. Espaço de arte contemporânea, coordenado por Jailton Moreira e Elida Tessler, que funcionou em Porto Alegre (RS), entre 1993 e 2009.

3 O termo aqui faz referência aos moluscos cefalópodes, do gênero *Sépia*, conhecidos como sibas ou chocos.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

O título do trabalho, *Chá de banco*,[4] nos remove absolutamente dessas metáforas marítimas e animais e, nos envia ao contrário a duas ideias muito abstratas, a do tempo e a da espera. É uma constante nas pesquisas de Elida Tessler inventar formas inéditas de fazer sentir o trabalho transformador do tempo. Em uma obra exibida anteriormente no Torreão, ela pôs em cena a ferrugem que corrói a palha de ferro. *Chá de banco* oferece uma espécie de equivalente desse processo de oxidação. A artista tira proveito da transformação causada pela infusão do chá contida nos pequenos saquinhos que se torna um pigmento. A ferrugem, como a infusão ou ainda a maceração, faz apelo ao tempo que passa e modifica esses materiais. Seria errado, no entanto, reter apenas o aspecto negativo desta metamorfose porque o que nos separa para sempre do que teria sido cria, ao mesmo tempo, as condições do novo. Assim, a cor sépia colorida que dá sua tonalidade ao conjunto do quadro é o resultado da ação conjunta do tempo e da química. A cor é o produto da espera, das lentas transformações que ocorrem no próprio coração da folha de chá. Ela estava escondida na intimidade do vegetal e ela só será revelada após o longo processo de adulteração. Como na grande obra alquímica, o trabalho da artista consiste em tornar visível e em compartilhar o que permaneceu escondido na intimidade. A oxidação e a infusão constituem as manipulações que, metaforicamente, revelam o rosto insuspeito das coisas e as potencialidades desconhecidas da experiência humana.

Na tela na qual os saquinhos de chá infundidos foram anexados, a cor goteja em longas faixas de sépia. Às vezes a artista intervém de uma maneira mais voluntarista e parece desenhar com o próprio saquinho que ela utiliza à maneira de um pincel. Elida terá adicionado cor aos pigmentos do chá? Isso é pouco provável, mas isso não importa face ao significado simbólico do todo: tornar visível o tempo que trabalha a matéria e os efeitos dessa maceração.

Como aquela das palavras e das imagens, nossa vida se corrompe e se renova ao se transformar. Essa entropia não é uma pura negatividade e o trabalho artístico tem precisamente por finalidade promover a reversão: o artista é um agente *negentrópico*.[5] Ele se apoia no que se degrada para melhor mostrar o poder da vida e da renovação. Pode-se

4 *«Chá de banco» ou «chá de cadeira»* é uma expressão popular que significa espera prolongada.

5 A negentropia ou entropia negativa, é um fator de organização de sistemas físicos, e eventualmente sociais e humanos, que se opõe à tendência natural à desorganização: a entropia.

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

ver nessa maneira de trabalhar uma certa definição do trabalho artístico: restituir uma forma ao que a está perdendo sob os ataques do tempo.

Chá de banco é uma instalação de saquinhos de chá sobre uma tela. Mas quando se olha mais atentamente, nos apercebemos que esse suporte está, por sua vez, recoberto por outros tecidos que torna a trama mais complexa, bandas de gaze cirúrgica que, às vezes, cobrem os saquinhos como se se tratasse de uma questão de curar uma ferida. Falando sobre seu trabalho, Elida diz: "O gesto principal é o de depositar uma coisa sobre outra e acreditar no interstício de espaço e de tempo."[6]

Dispor a gaze cirúrgica na tela é tornar complexa a própria ideia da tela que funciona na nossa cultura artística desde o Renascimento sob a forma de um suporte neutro e unívoco. A acumulação de camadas de tecidos colados uns sobre os outros cria, visualmente, confrontações de texturas ao mesmo tempo em que insinua dúvidas quanto à neutralidade desse suporte. A gaze repete metaforicamente a tela ao lhe dar um novo significado. Nesta atividade de recobrimento e de desmultiplicação de camadas, a artista transforma a colocação em *mise en abîme* do mesmo sobre o mesmo e, portanto, a repetição, — com tudo o que esta atividade duplicativa carrega em si mesma como fermentos de necrose —, em uma diferença rica de sentidos e aberta ao possível.

Elida Tessler gosta de folhear o real, fazendo aparecer os deslocamentos, os interstícios produtores de significado. Esta estratégia é também uma exigência dirigida ao espectador: cabe a ele afiar seu olhar, torná-lo mais agudo e complexo, ter a liberdade de projetar suas próprias questões por ocasião da obra que lhe é proposta.

Quando nós olhamos os saquinhos de chá de *Chá de banco*, sabemos que eles contêm as folhas da árvore de chá (*thea*, família de *ternstroemiaceae*), que sua lenta desidratação encolheu e enrolou. Pensamos na bebida e no seu valor de uso que dá oportunidade para trocas e conversas.

Mas o olhar não para por aí. No final de um pequeno cordão de algodão, cada saquinho possui uma etiqueta com o seu nome que, no mercado dos sinais comerciais, constitui seu valor de comunicação e de troca. Este rótulo introduz o espectador em um mundo novo: aquele

6 TESSLER, Elida. *Vasos comunicantes*. Catálogo da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 26.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

das palavras que definem coisas. Este signo linguístico que o espectador apreende ao mesmo tempo que o próprio saquinho de chá traz uma qualificação para o produto original. No rótulo, a empresa produtora escreveu: "Royal blended". Trata-se, portanto, de uma mistura de chás e, ao ler estas palavras, o espírito começa a viajar em Assam, na pátria chinesa do chá e talvez também na Índia, no Japão, ou mesmo no Brasil, onde os sábios jesuítas introduziram a cultura, renovando a prática indígena de infusões. O que significa esta etiqueta? Qual é a mensagem que ela envia ao espectador? Sabendo que a relação das palavras com as coisas é aberta e vagabunda, podemos nos perguntar em que medida essa indicação comercial define realmente o que ela nomeia?

A coexistência das palavras e das coisas na pintura de Magritte *A Traição de Imagens* (1928-1929), – mais conhecida pelo texto que contém, "Isto não é um cachimbo" – , constitui precisamente, da parte do artista, em um estratagema sob a forma de imagem que coloca em dúvida nossa crença preguiçosa na verdade das representações. As palavras escritas pelo pintor sobre o quadro ocorrem na imagem como se se tratasse de um título que designasse o objeto que contempla ao mesmo tempo o espectador. Mas, como Magritte[7] deu a essa designação a forma do "paradoxo do mentiroso", concebido por Epimênides, "isto não é um cachimbo", a presença desta legenda contesta a evidência da imagem e seu poder afirmativo ao mesmo tempo que ela encerra seu leitor no impasse procurado pelo filósofo cretense.[8] O espectador não saberia escapar dessa antinomia: na imagem, o cachimbo está lá, presente e visível, cujo texto diz que ele não está. Esta afirmação contraditória reenvia, portanto, finalmente à questão metafísica que se coloca na filosofia desde Aristóteles: o que é ser? Ou o que é o Ser? Hoje ainda sem resposta.

Da mesma forma, quando localizado em frente à instalação de Joseph Kosuth *Uma e Três Cadeiras* ("One and Three Chairs") (1965), o espectador se encontra confrontado com três dispostos lado a lado: uma cadeira (o objeto), sua representação (a imagem) e a definição do dicionário descrevendo esse objeto, (o texto). O jogo entre a coisa, a imagem e o texto insiste na heterogeneidade das três instâncias do que chamamos de "cadeira", ao mesmo tempo em que ele questiona a possibilidade de

7 René Magritte (1898-1967). Artista belga.

8 Em um fragmento de sua *Lettre à Tite* (Carta a Tito), Epimênides, que era ele mesmo cretense, escreveu: «os Cretenses são sempre mentirosos»

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

passar de um para o outro, e, portanto, também de comunicar a outras pessoas o que é verdadeiramente para nós este objeto.

Elida Tessler se inscreve nesse território problemático onde a palavra e a imagem colidem e criam múltiplos e inesperados efeitos de significado. À direita da pintura *Chá de banco*, ela desenhou com a cor que é produzida pela infusão de chá preto uma forma que parece, como as etiquetas dos saquinhos, pender no fim de um longo barbante. O olhar pode se deixar tomar por um instante ou pelo contrário pensar – pois o olhar pensa – que isso é um chamariz proposto pela artista, ou ainda uma simples reminiscência que lhe chegou quase fora de sua consciência. Seja qual seja os possíveis que essa forma abre ao olhar, não se trata de uma etiqueta. Este falso rótulo, vazio de palavras, pode ter como efeito, finalmente, colocar em crise o princípio mesmo da rotulagem, como o fazem Magritte e Kosuth em seus trabalhos.

Na medida em que *Chá de banco* não representa nada, é essencial entender como ele se apresenta a seu espectador. Como ele não lhe propõe objetos do mundo cotidiano, frutas ou uma paisagem, do qual ele veria a reprodução na tela como na pintura clássica, qual é a natureza do diálogo que a pintura estabelece com seu *regardeur*[9]? Ao produzir uma obra que não representa nada, a artista, como a maior parte de seus contemporâneos, significa que ela deixou de acreditar na possibilidade de representação e a substitui por uma significação diferente, fundada em uma vontade de troca implicando a responsabilidade[10] do outro.

Desde o Renascimento, a pintura ocidental pretendia capturar a realidade do mundo graças as suas técnicas de representação. Ora, desde muito tempo, os artistas compreenderam como essa pretensão era ilusória. Na novela de Balzac, *A Obra Prima Ignorada (Le chef-d'œuvre inconnu)*[11], o personagem de Frenhofer, o pintor que dominou com perfeição a técnica pictórica, simboliza a ilusão trágica sobre a qual está fundada a busca da perfeição representativa. Engajado apaixonadamente

9 O emprego aqui da palavra «regardeur» no lugar do termo «espectador», reenvia a frase de Marcel Duchamp, em sua versão francesa, onde ele define a relação entre a obra de arte contemporânea e aquele(a) que com ela se confronta: «ce sont les regardeurs qui font les tableaux (são os espectadores que fazem os quadros)», in: *Duchamp du signe*, Écrits de Marcel Duchamp réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 247.

10 É importante ficar atento ao fato da palavra «responsabilidade» conter a ideia de «resposta».

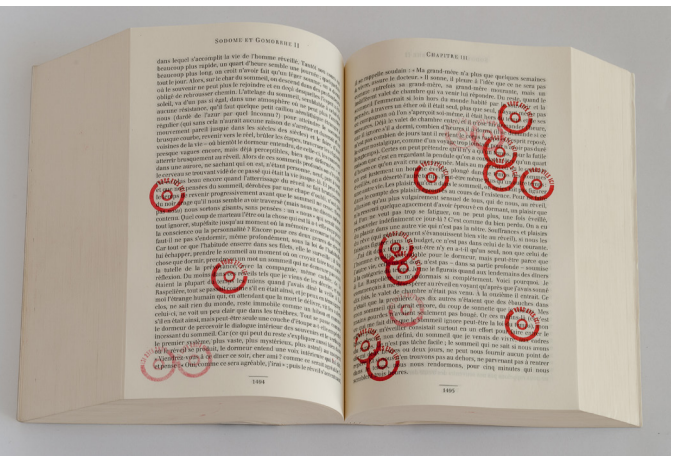
11 BALZAC, Honoré de. *Le chef d'œuvre inconnu*. Paris: Garnier-Flammarion, 1981. BALZAC, Honoré de. *A Obra Prima Ignorada*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

na tentativa de restituir pela pintura as próprias vibrações da vida, Frenhofer finalmente terá que reconhecer seu fracasso. É a consciência desse impasse que o levará à destruição de seu quadro, como também à loucura. É, sem dúvida, pertinente aproximar a narrativa imaginada por Balzac da invenção da fotografia que lhe é contemporânea e desempenhará um papel essencial no abandono do sonho ilusório da representação perfeita, abrindo a pesquisa dos artistas para novos campos e novas estratégias.

A obra de arte contemporânea tende, por consequência, a substituir a impossível captura do "real" por um processo de troca, um interrogatório *compartilhado* sobre a natureza dessa "realidade". Com Elida, o espectador é convidado a assumir plenamente seu lugar e sua responsabilidade no ato de definição do significado. Nesse sentido, a instalação não é exatamente um trabalho acabado e *Chá de banco* não é um trabalho "terminado", mas sim "à espera" de seu espectador. Ela se propõe à interpretação, ela chama por uma resposta proveniente daquele que se confronta com ela e que aceita entrar no jogo deste caráter inacabado, desse estado conscientemente assumido de indefinição.



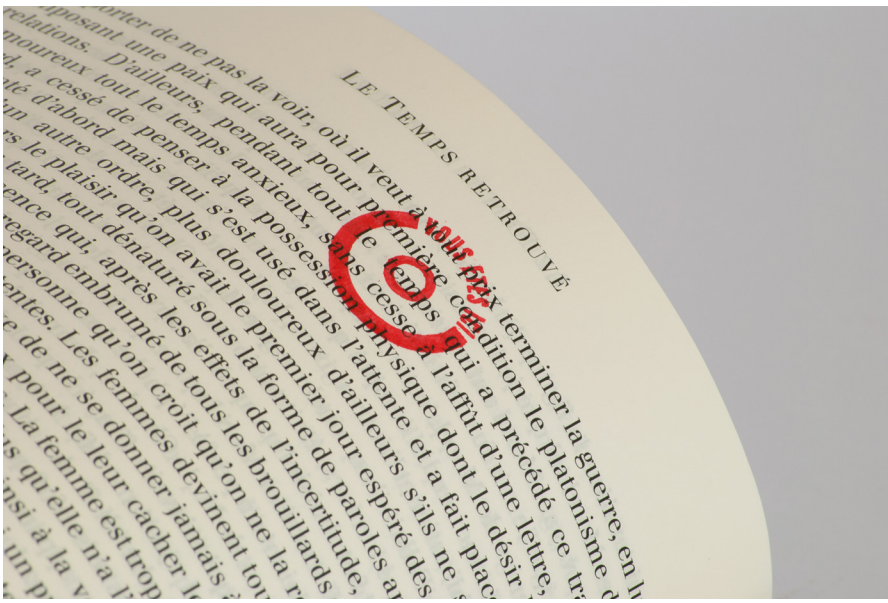


FIG. 2.1 & 2.2:
TESSLER, Elida
(Porto Alegre, RS, 1961)
Vous êtes ici, 2010
Livro com carimbo,
20,5 x 14 x 6,5 cm
Coleção da artista
Foto: Filipe Conde

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

A instalação, como modalidade de obra de arte, significa, em primeiro lugar, o estabelecimento de uma relação com o outro, a oferta de uma generosidade aberta. Nem pintura, nem escultura, nem ação ou espetáculo, a instalação atua sobre e na duração da experiência estética. Desde então, *Chá de banco* pode ser lido como uma página de escrita onde fragmentos de palavras e de coisas estão alinhadas em uma certa desordem, uma superfície aberta com vistas a uma recomposição.

Quando ela tomou como objeto de trabalho o livro de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, Elida marcou todas as ocorrências da palavra "tempo" sublinhando-as em seu exemplar. Por contraste, as outras palavras não sublinhadas foram encontradas como embranquecidas, apagadas simbolicamente pela artista, de modo que apenas restasse visível essa noção única que ordena todo o projeto proustiano. No quadro *Chá de banco*, poderíamos considerar os saquinhos de chá como um equivalente de todas essas palavras sublinhadas em Proust. O fundo branco da tela seria então o equivalente a todas essas palavras não essenciais, cuja função principal é fazer aparecer a importância do tempo de infusão, que por sua vez, simboliza as macerações existenciais.

Ver *Chá de banco* como uma página de escrita enfatiza a continuidade de uma preocupação que se desenvolve ao longo do trabalho de Elida Tessler. Durante uma conversa com Gloria Ferreira, a artista explicou a origem do título que ela deu ao seu vasto projeto intitulado *Falas inacabadas*. Essas palavras chegaram até o seu espírito por meio de um poema escrito por sua sobrinha Daniela Tessler: "Show de versos-inversos".[12] A particularidade deste poema é de ter sido concebido enquanto se desenvolvia o trabalho de parto, - Elida fala de uma dúzia de horas -, tendo dado à luz a sua primeira filha. Esta cena primitiva, se podemos chamá-la assim, contém numerosos elementos poderosamente simbólicos. O mais fundamental talvez seja a articulação que se revela entre o tempo de parto e o nascimento da criança. O tempo de escrita do poema da sobrinha se torna o símbolo de uma maiêutica, de uma experiência poética que se situa no coração da relação entre trabalho e revelação, entre espera e alegria de realização.

Os dispositivos artísticos de Elida Tessler testemunham de maneira constante e renovada a importância desta duração da experiência poética e humana durante a qual as possibilidades se abrem. As circunstâncias

12 FERREIRA, Gloria& TESSLER, Elida. *«OTempo rouge»*. In: catálogo da exposição Gramática Intuitiva, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 22, nota 4

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

da redação do poema enfatizam, além disso, o papel desempenhado pelo intercâmbio entre as duas mulheres no processo criativo da artista. A estória relatada mostra a importância que reveste para Elida a circulação poética que se desenrola nas redes da intimidade e coloca os seus próximos no circuito de seu ato criativo. A troca ocupa aí um lugar privilegiado porque é ocasião de dons e contra dons nos quais se constrói a possibilidade e a fecundidade do que será produzido.

Chá de banco poderia então ser lido como a estrutura visível da troca e das transformações que ele causa. Enquanto instalação, *Chá de Banco* realiza uma espacialização de objetos cuja neutralidade aparente foi re-simbolizada por uma rede de intimidade. Todos esses saquinhos de chá trazem para a instalação as inúmeras esperas e conversas nas quais foram construídas as ligações essenciais da existência.

Essas características do trabalho de pesquisa de Elida Tessler permitem compreender como foram importantes no desenvolvimento de sua prática artística, as colaborações que ocorreram no Torreão com Jailton Moreira bem como a relação pedagógica desenvolvida no Instituto de Artes com os estudantes e os colegas.

Se quisermos ter plenamente em conta o valor dessas trocas, então devemos também dar força total às palavras que formam o título *Chá de banco* ou *Falas inacabadas*. As "palavras em suspenso", essas "intermináveis conversas" evocadas nesse último título, têm a função essencial de manter a troca permanentemente. É no fluxo das palavras trocadas que se sobressai a violência obtusa da identidade e o fechamento temeroso sobre si. É na fluidez da troca das palavras que se pode construir o espaço de coexistência de diferentes pessoas, nesta infinidade de "face a face", da qual o filósofo Emmanuel Lévinas fala. Mas seria errado interpretar negativamente a palavra "infinito" e ver nele o sinal de um fracasso ou de uma tentativa inacabada. O infinito em questão aqui representa, pelo contrário, o elemento positivo de um movimento vital que, em seu recomeço perpétuo, produz uma duração cheia de seiva e vivacidade: a própria vida em seu vínculo insuperável com o outro. Pois este é o ponto que parece ser central para a busca de Elida Tessler: que nada de interessante é tecido, se não estiver em um relacionamento sempre renovado.

A arte de tecer palavras e imagens, a arte de fazê-las significar novamente dispondo-as de maneira diferente do que costumam estar, essa maneira inovadora e incerta de fazer a arte não se reduz a uma

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

tentativa sintética de tradução da alteridade do Outro. Não se trata de crer ingenuamente que seja dado a nós "traduzir" o Outro, de restaurar pela palavra ou pela representação o que constitui o mistério da alteridade.







FIG. 3.1, 3.2 & 3.3:
TESSLER, Elida
(Porto Alegre, RS, 1961)
Doador, 1999
Objetos do cotidiano e placas de metal gravadas, 270 x 150 cm
Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP
São Paulo, SP, Brasil
Foto: Rogério Ribeiro

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Este aspecto da busca de Elida Tessler que coloca em destaque o recomeço perpétuo da diligência para o Outro mergulha, sem dúvida, suas raízes na grande tradição da interpretação infinita. Ela toma nota do fato de que um trabalho mais profundo e obscuro de interpretação pode e deve ser feito além das evidências estabelecidas na comunicação. Parece que a inspiração profunda que anima o trabalho artístico de Elida Tessler reencontra aqui o projeto filosófico da hermenêutica talmúdica que é, como observa Mark-Alain Ouaknin: "tornar possível a existência de um homem que infatigavelmente procura produzir uma lacuna entre seu "ser" e sua "necessidade de ser", auto-diferenciação incessante que é o próprio tempo."[13]



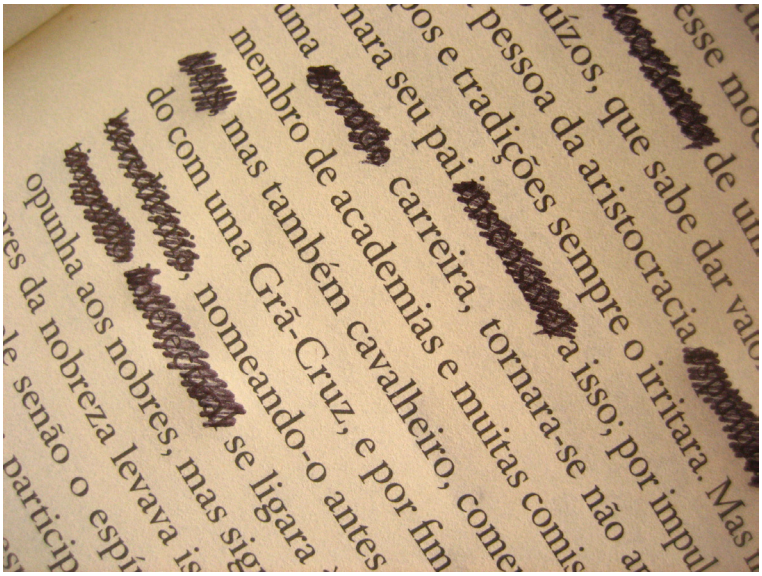


FIG. 4.1 & 4.2:
TESSLER, Elida
(Porto Alegre, RS, 1961)
O Homem sem qualidades caça palavras, 2007
Impressão sobre tela, offset sobre papel e tecido colado sobre papel cartão, 410 x 1335 x 860 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP
São Paulo, SP, Brasil
Foto: Fernando Pereira

13 OUAKNIN, Marc-Alain. *Lire aux éclats, Éloge de la caresse*, Paris Quai Voltaire, 1992 p. XIX

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001



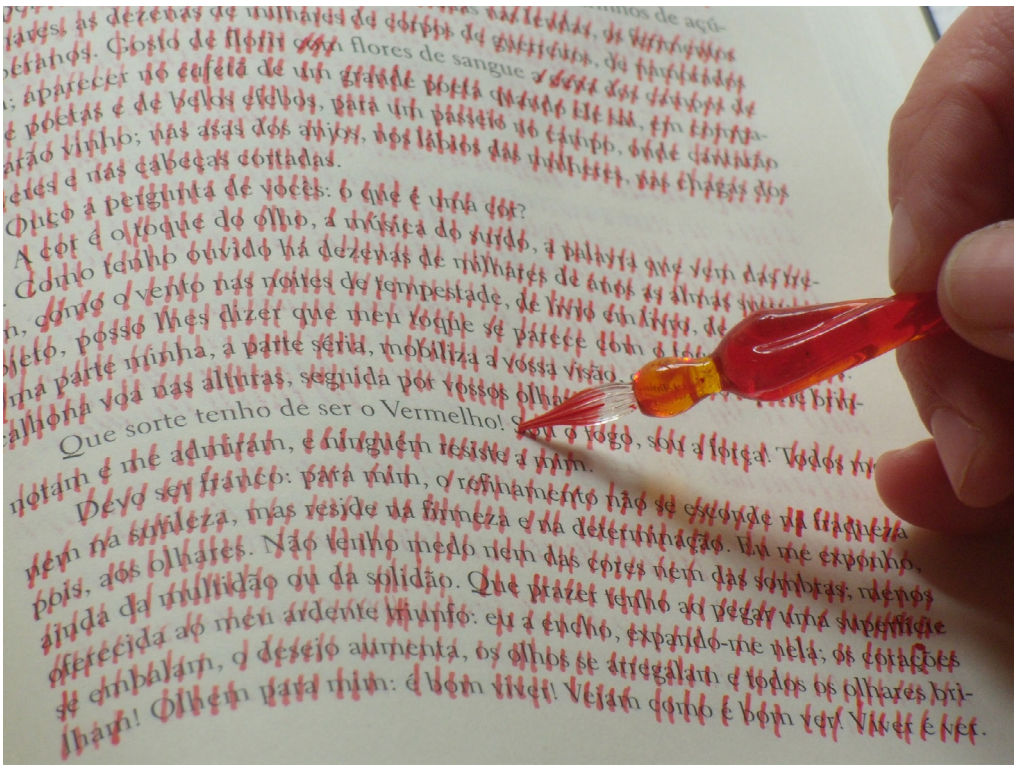


FIG. 5.1 & 5.2:
TESSLER, Elida
(Porto Alegre, RS, 1961)
Meu nome também é vermelho, 2009
Instalação com
200 porta-retratos,
livro impresso com
intervenções gráficas e
material de caligrafia
Coleção da artista
Foto: Alice Tessler

PORTO ARTE

Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Essa busca por sua vez infinita assume em seu trabalho diferentes formas. Às vezes, é escavando o idioma, buscando pesquisar a magnitude do alcance de seus significados sob as diferentes formas que ele nos apresenta, como se vê na instalação *Doador*, (1999); em outras ocasiões, será anulando cada uma das letras que formam uma palavra, desconstruindo a palavra como o fluxo do mar reduz as conchas em areia fina. Em outros lugares, será repondo toda noção sobre o horizonte infinito de possíveis configurações lexicais para que o olho procure por ela e pesquise por ela, como é o caso em *O homem sem qualidades, Caça-palavras,* (2007).

A variedade de estratégias utilizadas reenvia à sistemática da procura. Elida revela-se uma artista não somente consistente na sua maneira de levar adiante as suas interrogações, mas implacável e quase obsessiva no cuidado que ela coloca na realização de suas instalações. Este esforço incessante assume um caráter exemplar em *Meu nome também é vermelho,* (2010): marcar, atacar, marcar novamente, sublinhar, são atos que tomam nesta obra a forma quase ritual de um ascetismo, de uma maceração.[14] Para a maioria das pessoas, uma sistemática tão meticulosa assumiria o caráter de um calvário. Para Elida, isto é, para a artista no trabalho, trata-se apenas de uma exigência da verdade, da maneira apropriada de jogar com os significantes, que jogariam com nós se os deixássemos. O prazer de um jogo que se sente que Elida compartilha com Marcel Duchamp ou com Georges Perec, para quem nada é mais sério e fascinante do que essa capacidade que temos de fazer vibrar através das palavras as harmônicas de nossas crises existenciais.

14 É curioso de se notar que a palavra maceração designa tanto uma prática religiosa ascética quanto a operação que consiste em deixar imerso um corpo em um líquido até a dissolução de suas partes solúveis.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

JACQUES LEENHARDT

Possui graduação em Filosofia (***Université de Genève***, 1965), graduação em Sociologia (Université Paris-Sorbonne, 1966) e doutorado em Sociologia (*Université de Paris X*, Nanterre, 1972). Atualmente é diretor de estudos da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), Presidente de honra da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Diretor do 'É.F.I.S.A.L./CRAL e Presidente do *Conseil scientifique des Archives de la Critique d'Art*. Foi Membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2010-2014). Trabalha principalmente, com os seguintes temas: literatura, história, arte, urbano, leitura, narrativa e América Latina. Tem diversas publicações na França e no Brasil, tendo grande atuação no sistema de artes brasileiro como crítico e curador convidado. Participou, como crítico convidado, do seminário "Os Olhares de Curadores e Críticos sobre as coleções universitárias" (2016), promovido pelo Departamento de Difusão Cultural e pela Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Como citar: Leenhardt, J., & Marzola Fialho (Tradutora), D. (2023). Compartilhar o tempo e a palavra: algumas observações a propósito de Chá de banco de Elida Tessler. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 27*(47).

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.136306