

ELIDA TESSLER

Gramática Intuitiva

Mestre refugiou-se então junto ao cá do Carneiro Branco e criou de memória para ele um exemplar superior. Ver que as imagens do segundo daqueles livros lendários, feitas pelo pintor já cego, eram mais sutis e mais puras, embora as do primeiro tivessem cores mais vivas e vigorosas, recordou-me que a memória do cego revela a implacável simplicidade da vida, mas também atenua seu vigor.

Sei que sou um grande pintor, e não duvido que o Poderoso Alá, que tudo sabe e tudo vê, é da mesma opinião; por isso também sei que um dia ficarei cego. Mas era porventura o que eu desejava naquele momento? Como o condenado que deseja contemplar o mundo pela última vez antes de ter a cabeça cortada, supliquei a Ele, cuja presença eu podia sentir perto de mim, na esplêndida e assustadora escuridão daqueles tesouros amontoados: "Permita-me ver todas estas miniaturas até meus olhos se fartarem!".

Por obra da inescrutável sabedoria de Alá, ao fio das páginas que eu virava eu descobria o tempo todo lendas e histórias de cegueira. Na célebre cena que mostra como Shirin, ao passear pelo campo, se apaixonou loucamente pelo retrato de Khosrow pendurado no galho de um plátano, Sheik Ali Reza, de Shiraz, representara uma a uma todas as folhas da árvore, de modo que o céu estava coberto delas. Em resposta a um idiota que viu a obra e comentou que o verdadeiro tema da ilustração não era o plátano, Sheik Ali replicou que o verdadeiro tema também não era a paixão da bela moça, mas a paixão do artista; e provou orgulhosamente sua afirmação pintando o mesmo plátano com todas as suas folhas num grão de arroz. Se não me enganava quanto à assinatura escondida detrás dos lindos pés da dama de companhia favorita de Shirin, eu contemplava agora a magnífica árvore pintada em papel pelo grande mestre — ele deixou incompleta a que fez no grão de arroz, pois ficou cego após trabalhar nela por sete anos e três meses. Numa outra página, Rustam furando os olhos de Alexandre com sua flecha de ponta em forquilha era manifestamente pintado de acordo com o estilo indiano e com tanta vivacidade, e um colorido tão exuberante, que passava ao observador a sensação de que a cegueira, tristeza imemorial e desejo secreto de todo miniaturista digno desse nome, era o prólogo de uma feliz comemoração.

Meus olhos porém percorriam essas imagens e esses livros com a excitação de alguém ávido por contemplar pessoalmente aquelas obras lendárias de que ouvira falar a vida toda, mas também com a tristeza de um velho que

que em breve nunca mais verá nada. Naquela Sala do Tesouro banhada por um vermelho profundo que eu nunca tinha visto antes — gerado pela luz das velas atravessando a poeira e se refletindo nos tecidos coloridos —, eu deixava escapar às vezes um grilo de embevecimento que fazia o aiaão Diziuni e o Negro correrem na minha direção para espiar por cima do meu ombro. Incapaz de me conter, eu lhes explicava as maravilhas daquela página: “Esta cor pertence ao Grande Mestre de Tabriz, Mirza Baba Inanú, que aliás levou para o túmulo seu segredo. Ele a utiliza nas beiradas dos tapetes, no turbante turcomano usado pelos xás da Pérsia e, como vocês estão vendo, também no ventre deste leão e no cafetã deste belo rapaz. Alá nunca dá a ver diretamente este vermelho admirável, salvo quando permite que corra o sangue dos seus súditos. No entanto, Alá houve por bem confiar o segredo dessa variedade de vermelho a uns raríssimos insetos que vivem debaixo das pedras, para que pudessemos obter, esmagando-os, essa cor excepcional que só encontramos nos melhores tecidos e nas pinturas dos maiores mestres”, expliquei, acrescentando: “Agradeçamos mais uma vez a Ele, que esconde e que revela!”.

“Olhem aqui”, chamei-os bem mais tarde, de novo incapaz de guardar só para mim a contemplação de mais uma obra-prima. “É um exemplar digno de figurar nas melhores coletâneas de gazeis, que falem de amor, amizade, primavera e felicidade.” A floração multicolor das árvores na primavera, os ciprestes de um jardim que se assemelha ao Paraíso e os arroubos dos felizes amantes que, deitados na relva, tomam vinho e recitam doces poemas — era como se nós, no ar pesado, glacial, úmido, que reinava no Tesouro, também pudessemos sentir o aroma daqueles botões primaveris e da pele delicadamente perfumada do alegre par. “Vejam como os braços dos amantes, seus lindos pés descalços, a elegância da sua pose e os passarinhos que se divertem indolentes esvoaçando ao seu redor, que o pintor representou com tanto fervor, realçam o aspecto severo e rugoso do velho cipreste ao fundo! É a marca de Lutfi de Bukhara, cujo temperamento difícil e brigão fazia com que deixasse todas as suas ilustrações inacabadas. Ele brigava com todos os xás e cás, clamando que eles não entendiam nada de pintura e nunca ficava muito tempo no mesmo lugar. Esse grande mestre ia de um palácio a outro, de cidade em cidade, desentendendo-se em todos, nunca conseguindo encontrar um soberano cujo livro fosse digno do seu talento, até que foi bater

Gramática Intuitiva

O Ministério da Cultura apresenta

ELIDA TESSLER Gramática Intuitiva

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 7 de junho a 18 de agosto 2013.
Porto Alegre, Brasil.

ELIDA TESSLER Gramática Intuitiva

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from June 7 to August 18, 2013.
Porto Alegre, Brazil.

curadoria
Glória Ferreira

ELIDA TESSLER
Gramática Intuitiva



Patrocínio



Apoio

Realização

Ministério da
Cultura



Acesse via *smartphone*



Fundação Iberê Camargo



1 *A vida somente à margem*, 2005-2013
1.184 placas de acrílico e caixa-livro |
1.184 acrylic plates and box-book
dimensões variáveis | variable dimensions
36 x 27 x 6 cm (caixa-livro | box-book)
col. da artista | artist coll.





2. *Gaveta dos guardados: biblioteca*, 2013
17.802 fichas catalográficas em fichário |
17.802 catalog cards in file
148 x 110 (Ø) cm
col. da artista | artist coll.

A Fundação Iberê Camargo nasceu com a missão de preservar e promover o estudo da obra de Iberê Camargo, além de estimular a interação do público com a arte moderna e contemporânea por meio de atividades interdisciplinares e um programa educativo de alta qualidade. Focadas na missão da Fundação e permeando a inserção de organizações, profissionais e artistas locais e internacionais, as exposições temporárias consolidam um dos principais eixos de nossa programação.

Os projetos expositivos são concebidos a partir das diretrizes de nosso Comitê Curatorial, sempre buscando uma consistência e qualidade diferenciada. Cinco anos após a inauguração da nova sede à beira do Guaíba, seguimos em busca contínua de projetos e programas, que contribuam com qualidade no debate sobre cultura e educação e para a construção da cidadania no país.

A Fundação Iberê Camargo tem a satisfação de apresentar a exposição “Elida Tessler: gramática intuitiva”. A curadoria é de Glória Ferreira e demonstra a qualidade da produção gaúcha e a sua interlocução com questões artísticas universais.

Jorge Gerdau Johannpeter
Presidente



4 *Falas inacabadas*, 1993-2013

recipientes de vidro e metal, materiais metálicos, estopa e sal grosso |
containers in glass and metal, metallic materials, tow and coarse salt
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.



A exposição “Elida Tessler: gramática intuitiva”, com curadoria de Glória Ferreira, tem como principal componente a palavra, fio condutor da obra de Elida desde os anos 90. Da leitura de livros como *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; *O homem sem qualidades*, de Robert Musil e *A vida modo de usar*, de Georges Perec, a artista retira nomes próprios, verbos, advérbios, substantivos e adjetivos que são reorganizados em instalações, objetos ou livros de artista.

A fim de apresentar a produção da artista ao longo de mais de vinte anos de trajetória, a mostra traz um conjunto significativo de seus trabalhos e inclui ainda obras inéditas. Ao propor a leitura como método, a artista nos convida a uma reflexão sobre o significado e os lugares da palavra ao mesmo tempo em que aborda as relações afetivas que podem envolver objetos cotidianos. As obras agora expostas tramam sutis relações entre o universo das artes visuais e o da literatura, carregando em si duração e memória.

É com satisfação que a Fundação Iberê Camargo apresenta a primeira exposição panorâmica de Elida Tessler em Porto Alegre, sua cidade natal. Agradecemos às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores, apoiadores e aos parceiros que colaboraram na realização deste projeto.

Fundação Iberê Camargo



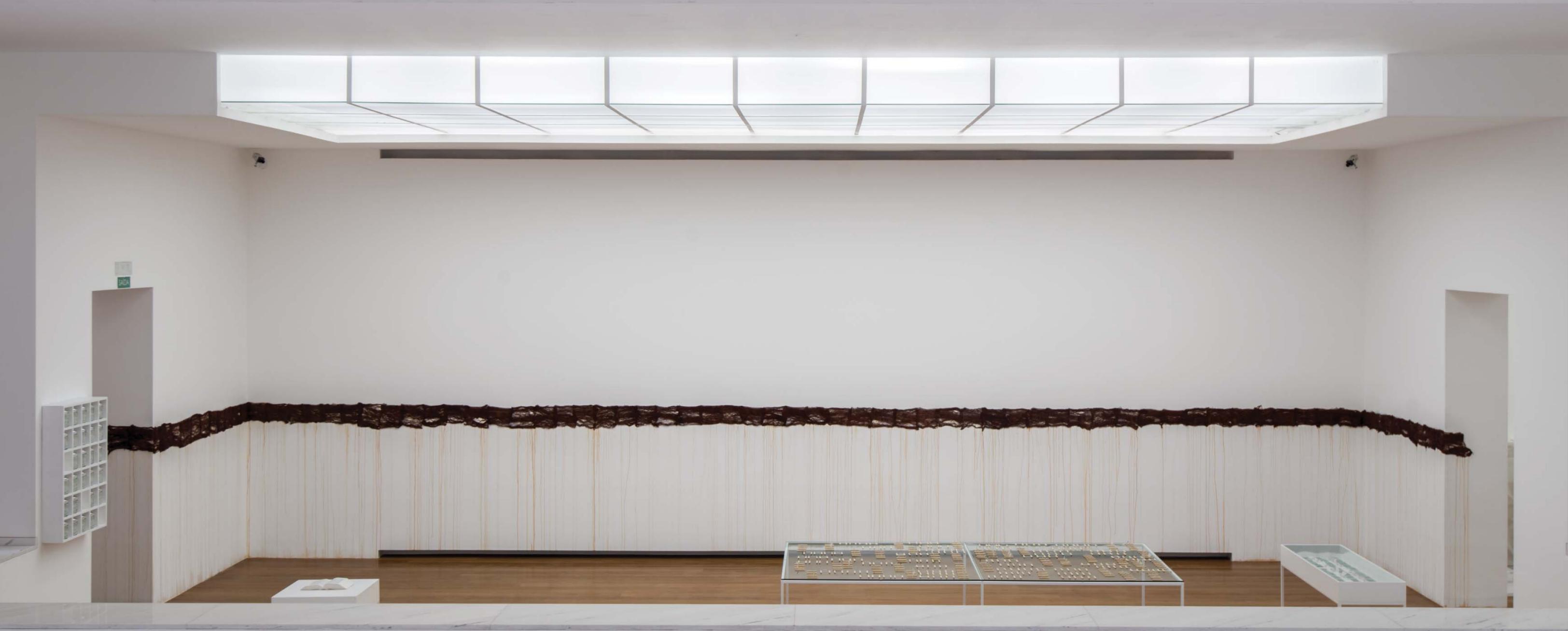
5 *Você me dá a sua palavra?*, 2004-2013
5.306 prendedores de roupa com palavras manuscritas |
5.306 clothespins with handwritten words
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.

6 e 9 *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, 2003-2013

lã de aço oxidada | rusty steel wool

dimensões variáveis | variable dimensions

col. da artista | artist coll.



7 *Toda pessoa*, 2007
27 potes em módulo de madeira |
27 jars made of wooden modules
62 x 15 x 63 cm
col. da artista | artist coll.



8 *Grafar o buraco*, 2012
2.402 lâminas de laboratório em suporte de prendedor de roupa sobre mesa de vidro |
2.402 laboratory slides on support made of clothespins over glass table
300 x 1450 x 88 cm (mesa | table)
col. da artista | artist coll.





O tempo rouge

Glória Ferreira

Nomes próprios, verbos, advérbios, substantivos comuns, adjetivos, pinçados a cada vez que aparecem em diferentes livros, e impressos em objetos banais do cotidiano, compõem diversos trabalhos de Elida Tessler, em que são tramadas sutis relações entre o universo das artes visuais e o da literatura, carregando em si duração e memória. A gramática, com sua longa história que remonta há vários séculos a.C., na Índia, com suas regras de regulação, é como que desfeita, tornando-se intuitiva também, embora a partir de regras traçadas *a priori* pela artista na construção dos trabalhos.

A exposição “Elida Tessler: gramática intuitiva” traz um conjunto significativo, embora não exaustivo, de obras da artista, buscando uma apresentação de seu trabalho ao longo de mais de vinte anos de carreira, em que a temporalidade, seja no uso da linguagem ou em outros, é sempre presente. Apesar de sua larga experiência em exposições, individuais e coletivas, no Brasil e no exterior, esta é a primeira individual a reunir um conjunto de trabalhos diferentes, incluindo instalações de grande porte. Com trânsito em várias áreas, como artista, professora do Instituto de Arte, da UFRGS, manteve, com Jailton Moreira, ao longo de 16 anos, o saudoso Torreão como espaço de trabalho, de formação e de intervenções de vários artistas, nacionais e internacionais.

Como assinala Donaldo Schüller, Elida “decompõe obras literárias. [...] Estilhaça livros, rompe elos, fica só com palavras”.¹ E são palavras os componentes de trabalhos presentes em “Elida Tessler: gramática intuitiva”, como *Vous êtes ici* (2010). A artista marca com um carimbo que reproduz o mesmo símbolo do sistema de transporte urbano da França todas as palavras *temps* do célebre livro *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, como para recuperar, conceitualmente, todo “tempo” perdido. O tempo é como espacializado, e se desdobra, algo como um *site specific* exigindo manusear, folhear o livro para descobrir a cada página que “Você está aqui”.

Nesse trabalho, assim como em outros, a ressonância do título é fundamental, por vezes retrabalhando o sentido da obra literária. Como um fato de linguagem que participa da concepção da obra, além de instrumento técnico de identificação (embora não associado fisicamente, de modo compulsório), não a resume, nem a substitui. Mas é, como diz Adorno, o lugar que “os pensamentos vieram habitar para aí se dissolverem.”² Em Klee, Kandinsky e Magritte, o trabalho do título está diretamente ligado ao papel do que Foucault denomina

¹ SCHÜLER, Donaldo. Palavras mudas aspiram à fala: o tempo na arte de Elida Tessler. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes* (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003, p. 45.

² ADORNO, T. W. Titres. In: *Notes sur la littérature*, 1958, tr. fr. de Sibylle Nüller. Paris: Flammarion, 1984.

o desmoronamento de dois princípios que regeram a semelhança na pintura ocidental dos séculos XV ao XX. O que “afirma a separação entre representação plástica (que supõe a semelhança) e a referência linguística (que o exclui)” ou o que “coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo.”³ Ainda segundo o filósofo, a *démarche* de Klee reverte os planos hierarquizados entre a representação plástica, com a semelhança que lhe é implícita, e a referência linguística. Kandinsky, por sua vez, efetua a ruptura entre o dado da semelhança e a afirmação de um laço representativo, porque, em sua obra, a afirmação não se apoia em nenhuma semelhança. E, finalmente Magritte que, baseando-se sobre a “não relação” entre esses dois sistemas – o gráfico e o plástico –, mina o espaço tradicional da representação. Os “sem títulos” ou as nomeações como composições, concreções, etc., típicas da arte abstrata, indicam o recuo dos fundamentos dos signos; posteriormente, em uma escrita generalizada, os signos citam-se uns aos outros ao infinito e transformam seus significados em novos significantes. Na arte contemporânea, o título é reafirmado como gerador de sentido e também mensagem que veicula e revela conceitos. Em sua evolução temporal, diacrônica, os deslocamentos semânticos do vocabulário designando a produção artística estão repletos de sentidos construídos, ou seja, carregam consigo indicações das transformações de linguagens como também do próprio sistema produtivo da arte em sua relação com o mundo.

Se os artistas contemporâneos reagem por apropriação ou por recusa dessas experiências, como Joseph Kosuth – que visa à “interzona” entre a palavra lida e a palavra vista, entre a imagem e o escrito –, é no contexto da crítica a uma teoria da arte com base no desenvolvimento imanente de formas que o título ganha nova dimensão como relação com a linguagem. Por um lado, ele decorre de *inside informations*; poético, como diz Magritte, ele é um achado, ou, um *private joke*. Por outro, reafirmado em sua unidade com a obra, ele é gerador de sentido e também mensagem. Ele reflete a tomada da palavra pelos artistas, veicula conceitos ou decorre do conceito da obra.

No universo poético de Elida Tessler, a trama que liga literatura e imagem é ficcional, diferente da mimese, não remete a nada além do que a seu próprio constructo. Os títulos em sua *démarche* são quase conceitos que orientam os trabalhos, com entrecruzamento de palavras e imagens. Assim é *Falas inacabadas*,⁴ que abrange diversas obras. Originalmente foi o título de um trabalho apresentado por ocasião de uma exposição de Joseph Beuys em Porto Alegre, em 1993, realizado em diversas versões durante quatro anos. Composto de bacias de metal e louça, bem como de pequenos recipientes de vidro dispersos no chão, é uma espécie de “banquete celebratório do prazer de compartilhar. Prazeres sensoriais que deixam rastros de líquidos derramados. Alquimias coloridas extraídas de naturezas opostas: ácidos e metais,”⁵ assinala Angélica de Moraes. Em 2000, com Manoel Ricardo de Lima, Elida realizou o livro *Falas inacabadas – objetos e um poema*. Segundo o autor, acabada a escrita de um poema, dividido

em 13 fragmentos, intitulado “Falas inacabadas”, enviou-o para Elida. “Pensamos juntos no que poderia sugerir tudo isso, e ela me disse: ‘Algo que aconteça no silêncio da palavra.’”⁶

Falas inacabadas, assim como os trabalhos de ferrugem, refere-se à passagem do tempo, ao registro, ao tempo da espera, materializando a duração. Segundo a artista “*Falas inacabadas* quer o pouco e o denso: a experiência do instante.”⁷ É nessa temporalidade, de “um desenho aéreo, linear, suspenso no vazio de um objeto subtraído de sua função”, que o trabalho se realiza.

Em suas obras anteriores, o procedimento da artista é a utilização de diversos objetos metálicos suscetíveis à oxidação, como o fio de ferro, de cobre ou de latão, pregos, palha de ferro, mais água, que produzem ferrugem em papéis de seda, ocasionando a impressão de cores, como o marrom do ferro ou o verde do cobre. É um processo temporal, incerto por vezes. Segundo Muriel Caron, em texto para a exposição “Interstices”, em 1993, “o que está em jogo aqui é precisamente essa passagem sutil de um estado a outro, do visual ao narrativo, o sólido se pulverizando, o líquido se fixando e o invisível aparecendo sob efeito catalisador das marcas do tempo e da miscigenação de gêneros.”⁸ Ou ainda, como assinala Gilbert Lascault, “O desejo da artista consiste em deixar que o tempo faça, em deixar que a ferrugem faça, em deixar os tons derramarem-se, escorrerem lentamente, propagarem-se.”⁹ Processo presente em *Fundo de rumor mais macio que o silêncio* (2003-2013), feito com lâ de aço oxidada, em parede branca, em que usa a corrosão “para celebrar o instante que se escoia.”¹⁰ Apresentado pela primeira vez na exposição individual “Horas a fio,” no Centro Dragão do Mar, em Fortaleza (2003), e reapresentado na exposição coletiva “Pintura reencarnada”, no Paço das Artes, São Paulo (2004), ele foi refeito para “Elida Tessler: gramática intuitiva”.

Em 1999, o uso da palavra retirada de livros começa a se fazer presente. O processo se inicia com *Coisas de café pequeno*, apresentado pela primeira vez na exposição “Território expandido”, em 1999, no Sesc Pompeia, com curadoria de Angélica de Moraes e, posteriormente, remontado, pela última vez, na mostra individual “Vasos comunicantes”, na Pinacoteca do Estado, São Paulo, em 2003.

Tem base no romance de Zulmira Ribeiro Tavares, que captura “no fluxo linear da narrativa, a proliferação simultânea de acontecimentos numa grande cidade.”¹¹ Elida seleciona palavras que nomeiam coisas comuns e as grava em ouro sobre prendedores de roupa. *Temporal* é composto de setenta e quatro toalhinhas de mão, de várias cores, nas quais são bordadas palavras retiradas do livro *A dialética da duração*, de Gaston Bachelard, como “antes”, “depois”,

³ FOUCAULT, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgana, 1973. p. 39 e 42.

⁴ Segundo a artista, “O título *Falas inacabadas* foi apropriado de um poema de Daniela Tessler, intitulado ‘Show de versos-inversos’, escrito na véspera do dia de nascimento de minha primeira filha, Sofia. Daniela acompanhou-me em mais de 12 horas de espera de dilatação para o parto.” Este trabalho será apresentado na atual exposição. Conversas com a autora, 5/03/2013.

⁵ MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: vasos comunicantes*. Op. cit.

⁶ LIMA, Manoel Ricardo de; TESSLER, Elida. *Falas inacabadas – objetos e um poema*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

⁷ TESSLER, Elida. Falas inacabadas. Texto escrito para a exposição “Falas inacabadas”, no Alpendre, em Fortaleza, em 2000.

⁸ CARON, Muriel. Interstício. In: *Interstices / Avessos* (catálogo). Paris: PARVI, Paris, 27/01 a 13/02/1993, Galeria de Arte CCMQ, 22/09 a 16/10/94.

⁹ LASCAULT, Gilbert. Notas sobre o trabalho de Elida Tessler. A memória das metamorfoses. In: *Interstices / Avessos* (catálogo). Op. cit.

¹⁰ MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. Op. cit.

¹¹ TITAN Jr., Samuel. São Paulo não esquece! Disponível em <http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2009/04/cafe-pequeno.html>. Acessado em 30/03/2013.

“devir”, “instantâneo”, entre outras. Nesse livro, o autor afirma que o enigma das representações do tempo é apreendido como reordenação dos tempos vividos, com suas descontinuidades e rupturas, assim é a passagem de temporalidades em *Temporal*. Segundo Vera Chaves Barcellos, “a questão era a acumulação de palavras descontextualizadas, mas que se assemelhavam em seus referenciais à passagem do tempo”.¹²

O conjunto de trabalhos denominados *Palavras-chaves*, com fragmentos de livros como *The Waste Land*, de T. S. Eliot, *Finnegans Wake*, de James Joyce, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e de outros, como de Darcy Ribeiro e André Breton, gravados em chaves, formam claviculários: *Palavras-chaves de uma prosa reunida* – produzido a partir das palavras desconhecidas em sua leitura de *Prosa reunida de Adélia Prado*; *Palavras-chaves de Alice no País das Maravilhas* – com marcação das palavras, que sua filha Alice desconhecia o significado; ou ainda *Palavras-chaves do mundo de Sofia*, em que a partir do mesmo procedimento, sua outra filha, Sofia selecionou as palavras que também não conhecia o significado – ambas devendo consultar o dicionário para entendê-las. Como assinala Stéphane Huchet, “Elida Tessler cria parábolas onde suportes e transportes – para não dizer significados e significantes – agem dentro de um mundo interativo. A obra enumera as flutuações dos sentidos, uma vez que o contato com eles é submetido à síntese mental que os horizontaliza”.¹³ Ao realizar *Vasos comunicantes*, pedia às pessoas que, com os olhos fechados, indicassem palavras no livro de André Breton. Uma leitura às cegas em homenagem ao fotógrafo e filósofo Evgen Bavcar, esloveno cego, que se considera artista conceitual, pois, como diz ele: “Eu não tenho a intenção de fatiar, de fazer um corte no real, porque o real, neste caso, está na minha cabeça”.¹⁴ Elida mantém contatos com ele desde o final dos anos 90, e o entrevistou com Muriel Caron. Escreveu também o texto “Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis”, em que assinala “Os olhos nem sempre estão dispostos a nos fazer ver para crer”.¹⁵

Retoma as chaves em *Claviculário* (2002), realizado no Centro Universitário Maria Antônia e reapresentado na exposição individual “Horas a fio”, no Centro Dragão do Mar, de Fortaleza em 2003, e na coletiva “Heteronímia Brasil”, no Museo de America, Madri, em 2008, com curadoria de Adolfo Montejo Navas. Concebido a partir da observação do lugar e da presença de uma porta sem passagem, foi criando então um porta-chaves, como os domésticos, em que as três mil chaves continham gravados segredos originados “de anotações de alguém [sua mãe] que tinha o hábito de repertoriar todos os objetos de sua moradia. Do registro íntimo, e retirando o eixo sequencial, transcrevo também uma carta, resguardando sua condição de segredo”.¹⁶

¹² BARCELLOS, Vera Chaves. Em Elida Tessler: entre as palavras e as coisas. Texto inédito, originalmente escrito para o relatório de pesquisa do prêmio-bolsa Museu de Arte de Brasília/Minc, obtido por Elida Tessler desenvolvido no período 1998/99. Publicado na p. 75 deste catálogo.

¹³ HUCHET, Stéphane. O contato de Elida Tessler. As constelações do contato. In: *O contato* (folder de exposição). Paço das Artes, São Paulo, 19 de outubro a 17 de novembro de 2002.

¹⁴ TESSLER, Elida; Muriel Caron. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: *Porto Arte*, 9(17):91-100, 1998.

¹⁵ TESSLER, Elida. Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis. In: *Porto Arte*, 9(17):79-90, 1998.

¹⁶ TESSLER, Elida. Disponível em <<http://www.elidatessler.com/>>. Acessado em 23.03.2013.

Chaves que evocam contatos, encaixes do positivo e do negativo, trazendo uma série de significados, como insígnia ou símbolo de poder, autoridade ou posse, mas também denominação utilizada em música, como elemento para tapar ou destapar buracos de instrumentos de sopro, e muitas outras expressões populares como chave da felicidade, chave da questão, etc. Elementos do cotidiano, como prendedores de roupa, pratos, potes de mantimento, coadores de café e muitos outros objetos relacionados às vivências do dia a dia são também depositários das palavras, que fazem, como indicou Angélica de Moraes, “o escorrer da existência”.¹⁷ Ao longo de sua trajetória, Elida os preza como um modo de relação entre arte e vida, e dialoga com diversas poéticas como as de Allan Kaprow, Christian Boltanski, Jenny Holzer e muitos outros, entre os quais Schiwtters, uma referência para a artista. No texto “Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters”, ela discorre “sobre os limites entre arte e não arte, arte e vida, incluindo conceito de antiarte”,¹⁸ afirmando a busca dos artistas ao longo do século XX por uma aproximação entre arte e vida. Ressalta ainda que Schwitters “viviu a integração arte-vida como um programa de trabalho. Para ele, tudo deve se inscrever nesse processo de criação sob a seguinte fórmula: arte = vida = arte”.

Ao criar diferentes imagens que dão suporte a seu jogo com a linguagem, a artista dialoga com a longa tradição da relação entre o visível e o dizível, que remonta, na tradição ocidental, à célebre expressão de Horácio, em sua *Arte poética*, “como a pintura, é a poesia”, que se tornou, como é sabido, princípio de similaridade entre as duas artes. Considerando pintura e poesia imitações da natureza, Plutarco atribui ao poeta Simónides de Céos o dito segundo o qual “a pintura é poesia muda e a poesia, pintura que fala”, questão que ganha imensa divulgação entre os humanistas durante o Renascimento, sendo posta em questão na segunda metade do século XVIII, sobretudo pelo crítico alemão G. E. Lessing. A questão ontológica simbolizada por seu Laocoonte ressurgiu ao longo do tempo, indo do entusiasmo de Goethe ao pesar de Klee por ter desperdiçado “tantas reflexões juvenis” considerando a diferença, estabelecida por Lessing, entre arte do tempo e arte do espaço, que não seria, segundo este artista, “mais que ilusão culta”. A intenção de Lessing era delimitar o mais nitidamente possível a poesia e a pintura, e precisar os objetivos de cada arte através dos signos que lhes servem de meio – de acordo com o objeto representado e também com sua relação com o tempo e o espaço.

Clement Greenberg: ao retomar a questão no início dos anos 1940, em “Rumo a um mais novo Laocoonte”,¹⁹ justifica o imperativo da aceitação das limitações dos meios de cada arte, considerando o modernismo uma empresa de redução e de purificação, invalidando as experiências das vanguardas históricas que tanto em seus trabalhos quanto em suas formulações advogavam a sinestesia entre as diferentes artes e uma nova relação entre tempo e espaço. Como Yve-Alain Bois assinala, para o crítico “era preciso que cada arte se desse um limite, eliminasse ou extirpasse de si todas as convenções que não lhe fossem essenciais”.²⁰

¹⁷ MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*. Op. cit.

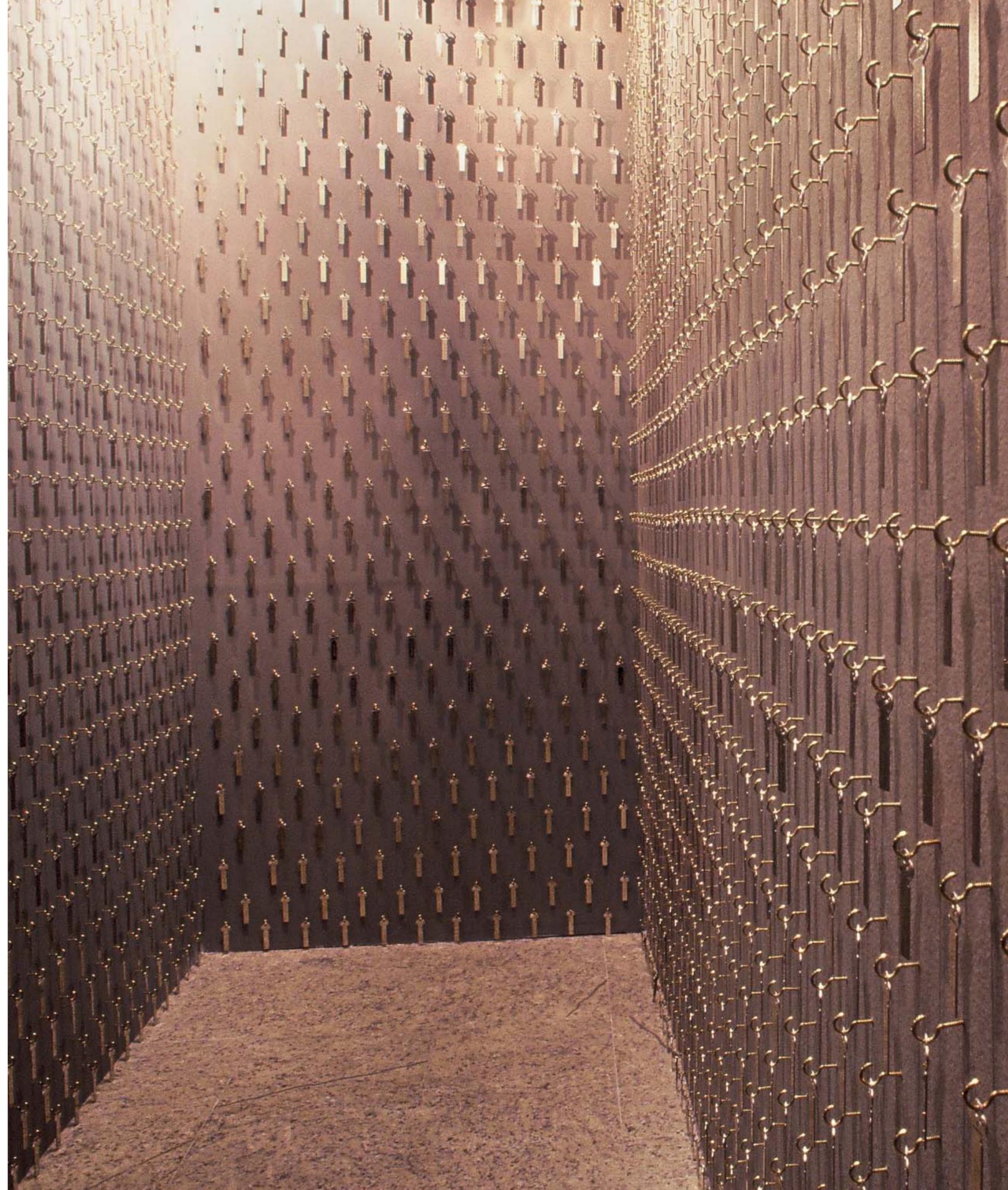
¹⁸ TESSLER, Elida. Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. Disponível em <<http://www.elidatessler.com/>>. Acessado em 24.03.2013.

¹⁹ GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte (1944). Tr. br In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte-Jorge Zahar, 1997.

²⁰ BOIS, Yve-Alain. Modernisme et postmodernisme. *Symposium – Encyclopaedia Universalis – Les Enjeux*, v. 1, 1990, p. 474.



11-12 *Clavulário*, 2002
cerca de 3.000 chaves com palavras gravadas dispostas
simetricamente em ganchos metálicos fixos à parede |
around 3.000 keys with engraved words arranged
symmetrically on metal hooks on the wall
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.



O investimento em todas as formas de experimentação pela arte contemporânea permitiu nova leitura e radicalização na interpretação das artes, não mais como uma síntese entre as artes, embora o princípio de sua fusão permaneça subjacente, mas como uma síntese entre o tempo e o espaço – tempo real e espaço literal. Além da questão de criar uma obra de arte total ou de criar relações de sinestesia, essa arte presume a contaminação entre as diferentes linguagens. O cruzamento entre a linguagem e o visível, antes um método na busca de acesso à obra, aloja-se, após os anos 60, no processo operatório da própria obra. Essa expansão dos limites não está dissociada de um questionamento mais amplo da obra de arte, da imagem e da própria arte, presumindo contaminação entre diferentes linguagens, em que a temporalidade é indissociável da espacialização.

Tal síntese ambicionada pela arte contemporânea não se dissocia das novas concepções do tempo introduzidas pela filosofia pós-kantiana, notadamente pela fenomenologia – o movimento do tempo em seu desdobramento se dá como indissociável da espacialização. Longe de garantir o sujeito percipiente em um saber “apriorístico”, unitário, as novas abordagens anulam a posição de domínio do sujeito e acarretam uma reflexão prática da arte sobre si mesma. Assim, não se trataria do resultado histórico previsível de uma fusão das artes, mas de questionamento das hierarquias e dos próprios limites da obra de arte. Instaura-se um movimento de expansão com obras sintéticas, compósitas, nas quais a questão do tempo é central.

O viés conceitual, cujos antecedentes remontam ao final dos anos 50, alcançando suas conceituações mais radicais a partir do meio dos anos 60, marca mutações com amplitudes de transformações que deslocam questões ontológicas em relação à arte – apesar da diversidade de práticas e proposições, bem como das controvérsias que ainda a cercam. À recusa da ideia de arte como imitação da natureza e à desconstrução do espaço perspectivo, com a consequente afirmação de uma realidade recriada e profundas transformações de linguagens daí decorrentes, corresponde o questionamento da valorização da forma como princípio interno, das bases morfológica e estilística da arte, introduzindo, na própria externalidade da linguagem, a interrogação sobre o conceito de arte como enunciação da poética. Não dissociável das releituras do legado duchampiano, essa interrogação não se restringe à afirmação de uma natureza linguística da arte – da arte como definição da arte, segundo formulações de Kosuth – nem à primazia do modelo teórico.

O deslocamento do fazer artístico da produção de objetos, subsumindo especialização e as noções de original e unicidade da obra, para a constituição de uma rede de significações – em que se agenciam dispositivos visuais e discursivos, nos quais especulações de ordem teóricas e filosóficas se tornam material da arte –, tem como corolário a incorporação do contexto no qual o trabalho se inscreve e das condições ideológicas da instituição da arte de sua validação. Não restrito aos espaços convencionais da arte, mas disseminado em todo o campo social, o signo artístico, dirigido não apenas ao olhar, incorpora como elementos que lhe são constitutivos as significações próprias aos materiais e constructos ficcionais como passagem do imaginário ao real. Incorpora igualmente a situação da arte na sociedade, sua inserção na história, bem como o destino das obras no circuito comercial ou museal. A recusa à comercialização e fetichização da obra se dá de modos diversos, tendo como traço comum estratégias de valoração do processo em detrimento do objeto de arte, e da presentificação que não se resume a um signo que a precede.

Considerando que a linguagem tem sido matéria-prima de sua predileção e, assim, carregada de suas significações, o trabalho de Elida Tessler dialoga com diferentes poéticas que têm por base sua utilização e presença na produção contemporânea. Além de sua paixão por literatura, é grande seu interesse por Kosuth, por seu uso da linguagem, com frases e livros, enfim citações de apropriações de literatura, rasuradas e transpostas para situações plásticas. Se para esse artista os trabalhos da arte conceitual são proposições analíticas, tendo por natureza explorar a natureza da arte, e são linguísticos no caráter porque expressam definições da arte, em Elida os arranjos formais se entrecruzam com a linguagem, formando um todo indissociável. Sem dúvida, Hélio Oiticica é outro artista que lhe deixou marcas depois da realização de sua tese de doutorado sobre a poética do artista, embora, como ela assinala, sua tese foi mais um trabalho “para mergulhar no processo de um outro artista para entender seu próprio processo”.²¹ Poderíamos indicar em Oiticica, além da utilização da linguagem, inscrevendo palavra e texto no corpo do trabalho “plástico”, a temporalidade por ele preconizada como elemento essencial da arte. Ambos presentes em seus trabalhos ou em seus vários textos, tal como em “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade”,²² no qual enfatiza a “estrutura – cor no espaço e no tempo”. Além de Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape radicalizaram as postulações neoconcretas, em particular do conceito de “não objeto”, formulado por Ferreira Gullar em 1960, como “objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais”.²³ Essas experiências sinalizam a expansão da arte para o território da própria realidade, desqualificando as fronteiras entre as categorias e entre as artes, bem como colocando em xeque a concepção da obra de arte como constructo autorreferencial, questão abordada por Lygia Pape, em texto-defesa do neoconcretismo em 1995: “Conceitos novos se insinuavam nas obras como a quebra das categorias [...] como o uso de linguagens diversas na mesma obra (imagens e palavras inter-relacionadas) [...]”.²⁴ Se a tradição construtivista foi, sem dúvida, superada pelas transformações de linguagens, o legado dessas experiências permanece, todavia, como horizonte ético-estético que embasou a arte contemporânea no Brasil, embora, questionada em sua utopia. E, creio, se faz presente, sobretudo, no trabalho com ferrugem desenvolvido pela artista, evidenciando a importância da passagem do tempo, seu uso da linguagem e sua relação com o outro em seus trabalhos posteriores, em que a memória é fator decisivo.

Por ocasião do conhecido *Doador*, apresentado na II Bienal do Mercosul, em 1999, a artista reuniu 270 objetos do cotidiano cujos nomes contêm o sufixo “dor”. Colocados em um corredor, com as medidas exatas que ligavam a porta do seu apartamento à porta do apartamento de seu avô, estabelecia um elemento memorial. “Objetos-palavras que podem ser igualmente fracionados em verbo e objeto, sendo cada um desses verbos constituído como uma ação dirigida à dor, como se o conjunto deles funcionasse como uma forma de controlar

²¹ TESSLER, Elida. Conversa com a autora. Porto Alegre, 05.03.2103.

²² Publicado originalmente em *Habitat* n. 70, dez 1962; reeditado em *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986) e, entre outras, FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecilia (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

²³ GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 21 nov. /20 dez. 1960.

²⁴ PAPE, Lygia. O que não sei. *Item*, n. 1, Rio de Janeiro, junho 1995.

Todos os nomes Chaves (2003) foi apresentado na exposição coletiva “Ordenação e vertigem”, no cofre do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, com curadoria de Agnaldo Farias, e cujo eixo era o diálogo com a obra de Artur Bispo do Rosário. Trata-se de uma instalação, em madeira e placas metálicas, com todos os nomes com o sobrenome Chaves encontrados nas listas telefônicas de São Paulo e Porto Alegre, totalizando 874 ocorrências. Com os nomes gravados por serigrafia em placas de latão e alfabeticamente ordenados, *Todos os nomes Chaves* tem origem no livro *Todos os nomes*, de José Saramago. A personagem principal desse romance, que leva vida monótona, tem como passatempo colecionar tudo o que na imprensa é publicado sobre personalidades famosas ou conhecidas, “sendo, como assinala a artista, que a primeira ficha estudada é a de um bispo”.³¹ Bispo do Rosário, transitando entre realidade e delírio, usava materiais descartáveis do hospital psiquiátrico em que viveu durante 50 anos, manipulando signos, construindo e desconstruindo discursos em bordados, estandartes e objetos variados em uma obra potente. Elida acopla a referência dessa primeira ficha do personagem de Saramago e o modo operatório de Bispo do Rosário, criando seis grandes painéis, como espécies de caixas de correio de um condomínio residencial.

“Tramando-se nas confluências e nos desvios entre arte e literatura, arquitetura e paisagem, olho e palavra, a instalação de Elida entrelaça falas, horizontes e infinitos”,³² escreve Marisa Flórido sobre *Horizonte provável*. Realizado em homenagem a Haroldo de Campos, falecido um ano antes, ocupou toda a varanda do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 2004, tendo como referência o livro do poeta *A arte no horizonte do provável*, de onde são retirados os verbos no infinitivo, impressos por método serigráfico em 581 pratos de porcelana branca. Outros materiais também fazem parte da instalação, como 27 metros de papel autoadesivo impresso, um rolo de PVC branco com 596 metros de tira de papel também impresso. Na relação estabelecida com a potência da arquitetura de Niemeyer, voltada, de certo modo, para a relação de natureza e cultura, o trabalho incide na própria percepção do horizonte, transformando-o. Como assinala o curador da mostra, Luiz Guilherme Vergara, “Todo horizonte é um encontro provável no infinito, e como tal, indeterminado enquanto extensão e distância, mas paradoxalmente, na sua imaterialidade já é certeza de concretude poética. A poética do infinito na instalação de Elida está em se colocar na frente do horizonte como um meta-horizonte”.³³ Ao recorrer aos infinitivos, uma das três formas nominais do verbo, em que este se apresenta sem ser inflexionado dando ideia de ação ou estado, porém, sem o vincular a um tempo, modo ou pessoa específica, como se as noções de ação, processo ou estado remetessem à provisoriedade assinalada por Haroldo de Campos. Provisoriedade comum à arte contemporânea, que relegou, de acordo com o autor, a segundo plano a ideia de uma estética eterna, “o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser”.³⁴ Apesar de não estar nesta exposição, com seus infinitivos, *Horizonte provável* faz parte da espécie de conceito criado por Elida de “Gramática intuitiva”.

³¹ Elida Tessler em <<http://www.elidatessler.com/>>. Acessado em 23.03.2013.

³² FLÓRIDO, Marisa. Paisagem, horizontes e infinito. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5.11.2005.

³³ VERGARA, Luiz Guilherme. *Horizonte provável*. Texto inédito, escrito na época da exposição, em 2004. Publicado na p. 72 deste catálogo.

³⁴ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 15.

Partindo de igual modo operatório em *O homem sem qualidades caça palavras* (2007), realizado a partir do romance de Robert Musil, são selecionados os 30.301 adjetivos do livro. Alusão à trama do romance-ensaio, que trata os valores morais, e sua tessitura, são palavras que na gramática linguística referem-se a um substantivo indicando-lhe um atributo, como noções de qualidade, natureza, estado etc. Organizado em um conjunto de 134 telas de algodão cru, nas quais, em um jogo de caça-palavras, estão inseridos em cada uma delas 40 desses adjetivos. Retoma a forma do passatempo que consiste em letras arranjadas, aleatoriamente, em grade quadrada ou retangular, transformando em aparente habilidade de percepção um romance recheado de diálogos e dissertações filosóficas. O trabalho se completa com um livro de artista e dois livros do romancista, *O homem sem qualidades, mesmo* e *O homem sem qualidades, mesmo assim* em que foram marcados os adjetivos encontrados e dois que haviam sido esquecidos. Esses livros estão em um estojo, referência a Duchamp, cuja relação com o livro de Musil é assinalada por Bia Lessa no prefácio da edição brasileira: “Não é à toa que *O homem sem qualidades* é chamado o livro do século XX. Corresponde à obra de Duchamp nas artes plásticas não apenas por ser uma obra inacabada, mas por ser uma referência exemplar da complexidade de nosso tempo.”³⁵ Talvez pudéssemos até dizer, como Fernando Pessoa, “Vale mais para mim um adjetivo que um pranto real da alma.”³⁶

Em *Ist orbita*, o processo de trabalho é algo diferente do desenvolvido pela artista em torno das relações entre arte e literatura. Apresentado na Garagem do Livro, no segmento “Cidade não vista”, na 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, seu título se origina na passagem do quinto volume de *Finnegans Wake*, de James Joyce, traduzido por Donaldo Schüller: “Aos em Ysalt a Loka. Entendam. A urb ist orbita. O foi é já como o já é foi em conjugação contínua. Entendido. O que tendo tem este há de ter tido. Entenda!” Uma enciclopédia, de exemplar único, foi construída, manualmente, com 137 volumes, correspondentes ao mesmo número de textos, como poemas, prosas curtas, desenhos configurados com palavras, enviados por Schüller, em 2009, quando a artista estava vivendo fora do Brasil. Toda em preto, salvo uma página em cada volume com um desses textos, impresso em serigrafia com pigmento prata, coincidindo o número do texto com o número da página e do volume da referida enciclopédia. Outros elementos também faziam parte, como pequenas placas de acrílico que substituíam as etiquetas em papel existentes na livraria, e ainda outras placas trazendo 101 nomes retirados dos escritos de Schüller, tais como Orfeu, Eurídice, Lygia Clark, Capitu etc. Um CD, com todo o texto de *Ist orbita*, lido por Donaldo Schüller, podia ser escutado no carro do dono do sebo, Seu João, que o guardava na garagem. Como assinala a artista, em entrevista a Andréia Martins: *me coloco diante de um infinito de possibilidades em que a palavra pode oferecer, criando as minhas próprias coleções. Sistemáticamente incorporo objetos onde a palavra encontra uma superfície de pouso. Mais recentemente, tenho apresentado o próprio livro como elemento ativo no trabalho. Interesse-me pela relação entre palavra e imagem, entre arte e literatura, entre o ordinário e o extraordinário que nos constitui a cada momento.*³⁷

³⁵ LESSA, Bia. Sem qualidade. In: MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. tr. br. de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

³⁶ PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 61.

³⁷ Entrevistas concedidas por Elida Tessler a Andreia Martins, em 29/09/2011 (via e-mail). Disponível em <www.saraivaconteudo.com.br>. Texto enviado pela artista.



14-15-16 *Ist orbita*, 1999

Intervenção no Sebo-Livraria Garagem do Livro, especialmente concebida para o segmento “Cidade não Vista”, 8ª Bienal do Mercosul | Intervention in the second-hand bookshop Garagem do Livro, devised especially for the “Cidade não Vista” segment of the 8th Mercosul Biennial.

Enciclopédia composta por 137 volumes, em papel preto com impressões em serigrafia em prata, 180 plaquinhas de acrílico com impressões em serigrafia coladas às prateleiras da livraria e CD com registro sonoro para ser escutado dentro do carro estacionado em frente à livraria. | Encyclopaedia in 137 volumes of black paper with silver screen print, 180 screen-printed acrylic labels placed on the bookshop shelves and CD with audio recording to be listened inside the car parked outside the bookshop.
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.



Com uma série de deslocamentos, *A vida somente à margem* (2005-2013), cuja origem é o hiper-romance *A vida modo de usar*, de Georges Perec, foi apresentado inicialmente durante a exposição individual realizada, em um castelo do século XV, por ocasião da Residência Artística no Civitella Ranieri Center, Umbria, Itália. Composto com os 1.184 advérbios terminados em “mente”, impressos em tiras de papel, segundo o modelo das placas de informação do castelo, o trabalho contou ainda com os objetos destinados ao descarte doados pelos demais residentes. Posteriormente, com os advérbios impressos em placas de acrílico, foi apresentado no Mamam no Pátio, inaugurando a nova unidade do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, com título *A vida somente no pátio*, em 2006, oportunidade em que realizou uma residência. Começa, então, a fazer parte do trabalho um livro de artista, constituído de uma caixa de madeira para pintura e um rolo de tecido de algodão cru com 50 m de comprimento e 1 cm de largura, em que foram impressos os advérbios. Nessa ocasião, mimetizando o estilo de escrita de Georges Perec, em *La vie mode d'emploi*, que conta com uma lista de 42 parágrafos estabelecendo a estrutura do romance e que inicia cada um dos 99 capítulos, Elida escreveu um texto, também com 42 parágrafos, como um “manual de instruções”. Impresso em papel-jornal e distribuído ao público na noite de abertura, depois inserido no catálogo da mostra, nele são descritos elementos da feitura do romance, da vida e do trabalho do autor e da artista, das características gramaticais dos advérbios etc. No item 41, ela declara: “Para escrever *A vida modo de usar*, Georges Perec dedicou nove anos de trabalho. Para realizar a instalação *A vida somente no pátio*, Elida Tessler usufruiu de duas semanas entre Recife e Olinda, sem contar a etapa de preparação, com um mínimo de três meses entre o convite realizado por Moacir dos Anjos e a concepção do projeto, com acompanhamento de Luciana Padilha.”³⁸ Em uma terceira versão, nomeado *A vida somente no parque*, foi apresentado na exposição coletiva “Mulheres artistas: questões de gênero”, no MAC-Ibirapuera, São Paulo, em 2007, com curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Cláudia Fazzolari. Em sua atual versão, estará localizado na rampa da Fundação Iberê Camargo, às margens do Guaíba. Como assinala a artista, “Estes advérbios de modo também falam de um modo de ver a exposição. Um movimento no espaço. Georges Perec se faz presente em um exercício de estilo.”³⁹

Ou ainda *Dubling* (2010), que de certa forma recorre ao mesmo modo operatório. Embora também inscrito em “Gramática intuitiva”, não está presente na atual exposição. Parte da coleção Cisneros Fontanals Art Foundation, neste trabalho a relação com o título é fruto do próprio desenvolvimento de *Ulisses*, de James Joyce, lido ao longo de um ano pela artista, em bares e bistrôs de diversas cidades, como Paris e Madri – “intensificando o caráter urbano e coloquial do romance.”⁴⁰ Inspirado na *Odisseia*, de Homero, *Ulisses* é, como sabemos, ambientado na capital irlandesa, e narra as aventuras de Leopold Bloom e seu amigo Stephen Dedalus ao longo de um dia. A instalação concebida por Elida, que acrescentou um “g” a Dublin, é composta de 4.311 gerúndios impressos em rolas, em igual número de garrafas e de cartões-postais feitos a

partir de fotografias tomadas do rio Liffey, que para ela materializa a ideia de fluxo, presente na obra de Joyce. Os livretos com 18 cartões-postais, correspondentes aos 18 capítulos do romance, “poderão ser adquiridos e utilizados normalmente, refazendo a circularidade do trabalho.”⁴¹ Como uma das formas nominais do verbo, ao lado do infinitivo e do particípio, o gerúndio exprime ação em andamento, processo verbal ainda não finalizado, “transcriando”, assim, o próprio romance. Segundo a artista “As palavras foram impressas nas rolas, e estas introduzidas no bocal das garrafas. Os verbos também foram impressos nos cartões-postais, como uma espécie de legenda. Ao invés de indicar um local, aponta uma ação, um algo acontecendo, ampliando aquele pequeno território de papel e a paisagem ali circunscrita.”⁴²

Embora juntando objetos do cotidiano e vocábulos diversos, como substantivos, infinitivos, gerúndios, adjetivos e advérbios, a artista não é arquivista ou catadora de lixo, mas está mais para alguém que “caça palavras”, em que a leitura se faz com outra intenção, como uma forma particular de ler, na qual os dados do que e como selecionar já foram predeterminados. Há, assim, em seu processo, tomando emprestado o conceito de Haroldo de Campos em relação à tradução poética, uma transcrição, uma recriação da literatura pela apropriação de seus vocábulos. Conhecido por suas traduções, entre outras, de Goethe, Ezra Pound, James Joyce, Maiakovski, Mallarmé, mas também de poesia chinesa, japonesa, grega e textos em hebreu, para Haroldo de Campos a noção de transcrição se deve ao fato de a tradução exigir restituir a estrutura original do texto em outro idioma, já que muitas vezes mais importantes do que a semântica das palavras são o ritmo e as combinações sonoras (rimas, assonâncias etc.). Nos trabalhos realizados por Elida a partir de livros, as palavras incorporadas em objetos chamam a atenção para si mesmas, como puros significantes, obstruindo qualquer possibilidade de sintaxe passível de transmitir um significado completo e compreensível da mensagem verbal. A transcrição mencionada não se dá propriamente do sentido de uma tradução de texto, mas de um universo para outro.

Meu nome também é vermelho (2009), apresentado na exposição coletiva “Nuevas miradas: 14 artistas brasileiros contemporâneos”, na Galeria Fernando Pradilla, em Madri, parte do romance do escritor turco Orhan Pamuk, no qual reflexões sobre as culturas do Ocidente e do Oriente, aliadas à narrativa policial e a uma história de amor, são construídas por numerosos narradores – entre eles a cor que dá nome ao livro. Elida tarja com traço vermelho letra a letra de todas as palavras, à exceção daquelas que designam coisas vermelhas. Como a artista indica em seu site: *Estas palavras são anotadas com tinta vermelha em um caderno, fotografadas e apresentadas em porta-retratos com molduras vermelhas. Fazem parte da instalação uma pequena vitrine com o cálamo, o tinteiro para tinta de caligrafia e os vidrinhos de tinta vermelha utilizados para a confecção do trabalho.* As fotos, qual instantâneos das marcações, revelam o processo de trabalho, nesse caso requerendo diversos procedimentos: da leitura atenta às palavras, à escrita no caderno e à documentação e posteriormente às molduras. Longo processo que não deixa de evocar o trabalho em um ateliê de caligrafia e iluminuras tratado no romance.

³⁸ TESSLER, Elida. A vida [Somente no pátio] Modo de usar. Espécie de manual. In: TESSLER, Elida; MELO, Carlos. *Espécie de manual* (catálogo da exposição). Projeto MAMAM no Pátio, Recife, 2006.

³⁹ Elida Tessler em e-mail para a autora, 27/03/2013.

⁴⁰ Entrevista concedida a Ana Paula Cohen. In: *In transition* (catálogo). Miami: Ciro Granst&Comissions Program Exhibition, 2010.

⁴¹ Elida Tessler em entrevista concedida a Ana Paula Cohen. *Op. cit.*

⁴² Disponível em <<http://conexoestecnologicas.org.br/?p=2144>>.

O livro de Orhan Pamuk é retomado em *Meu nome ainda é vermelho* (2010), com o capítulo 31 reproduzido em livro de 76 x 55 cm, com as marcações anteriores, por ocasião da realização de gravuras no Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo. Um segundo livro tem por título //. Neste foram suprimidas as letras impressas, mantendo somente as barras vermelhas como uma outra espécie de grafia.⁴³

Toda pessoa (2007) é a transcrição do fragmento “Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar”, do *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa. Assinado por seu heterônimo, ou, como é considerado, semi-heterônimo, Bernardo Soares, o livro, escrito de modo fragmentário, trata do pragmatismo da condição humana até o absurdo da própria literatura. Apresentado pela primeira vez na exposição coletiva “BR 2008”, na Galeria Virgílio, São Paulo, esse trabalho foi realizado para integrar um livro-pôster, como parte da comemoração dos 60 anos da proclamação dos Direitos Humanos na Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1948. As palavras foram gravadas com jato de areia em 27 potes de mantimentos, correspondente ao número de palavras e sinais gráficos presentes no Artigo XXV dessa declaração, que lhe foi proposta.

Realizado com Donaldo Schüller, *Grafar o buraco*, segundo a artista, surgiu de uma provocação do escritor logo após o lançamento, no Torreão, de sua tradução de *Finnegans Wake*, em 2003: ‘Se eu te oferecer um micropoema, o que fazes com isso?’ Lembro-me de ter respondido: ‘um macro-objeto’.⁴⁴ As palavras são retiradas de um texto filosófico de Schüller – constituído de prosa narrativa, haicais e sinais gráficos, em que o buraco é um dado fundamental do desenvolvimento da filosofia desde a conhecida queda de Tales – e gravadas em lâminas de laboratório, encaixadas na fenda de prendedores de roupa de madeira, divididos em duas partes. Para Elida, as reflexões sobre o “micro e macro em termos de situações visuais” se iniciam com seu trabalho *Test tubes <> tubos de ensaio*, apresentado na RMIT Gallery, Melbourne, Austrália, em 2006, durante uma residência naquela cidade. Também realizado a partir de um livro de Donaldo Schüller, *O homem que não sabia jogar*, do qual foram retiradas todas as palavras iniciadas com T (tubos) e E (ensaio). “T de teste (test tubes) e T de texto (o que poderia ser associado a text tubes). ET, iniciais de Elida Tessler, também indicam o estranho, o espanto, a experiência, a transição, o erótico, a etimologia, a tradição, os enigmas, a escrita, o temor diante do extraordinário”.⁴⁵ Para *Grafar o buraco*, um outro elemento que também contou foi a cena do filme *Casa de areia* (2005), dirigido por Andrucha Waddington, em que as lentes dos óculos da personagem mãe ficam em contato com a areia, o que levou à gravação em jato de areia. “Há qualquer coisa de *buraco* nesta situação.”⁴⁶ Em texto de apresentação por ocasião da exposição do trabalho na Intermeios – Casa de Artes e Livros, em 2012, a artista afirma: *Texto-tropeço. Palavras-lâminas justapostas e sobrepostas como castelo construído no ar. Fendas e falas que não findam. Frestas e arestas. Resta a translucidez do contato da areia*

⁴³ Segundo a artista “Pesquisando, encontrei a informação que este sinal gráfico // significa “comentário” na linguagem de programadores de computação. Na exposição Gramática intuitiva será apresentado somente este segundo livro”. Conversa com a autora.

⁴⁴ Elida Tessler em e-mail para a autora, 24/03/2013.

⁴⁵ TESSLER, Elida. Disponível em <<http://www.elidatessler.com/>>. Acessado em 24.04.2013.

⁴⁶ *Ibidem*.

pulverizada sobre a transparência da areia solidificada. Silícios e silêncios. Sombras em meio ao vazio. Espaço de experimentação e gestos inacabados.

Gaveta dos guardados, realizado especialmente para “Elida Tessler: gramática intuitiva”, traz em seu título uma referência a Iberê Camargo, através de seu livro póstumo de mesmo nome. Como diz o pintor, “a memória é a gaveta dos guardados.”⁴⁷ Elida recolheu as fichas catalográficas descartadas da biblioteca do Instituto de Artes, que está em processo de modernização, aliás, dispensando vários livros, e as colocou em uma estrutura, redonda, de madeira, idealizado por Daniela Tessler. Com longo e minucioso trabalho de tudo organizar, encontrando vários nomes conhecidos de artistas e críticos amigos, as fichas são colocadas na parte de cima da estrutura de madeira, podendo ser manuseadas, e aí encontrando os livros que têm utilizado em seus trabalhos. O fichário termina com a palavra ET CETERA..., como para afirmar a extensão do que está enumerado.

Trata-se da recuperação da memória de uma época e de um certo lugar, a biblioteca, que como estudante conviveu ou como professora frequente, de certa maneira, trazendo ao presente uma realidade que se esvai. Como escreve Iberê, “As lembranças afloram, sobem à tona, misturam-se como águas na corrente do rio. Tudo, agora é o presente”.⁴⁸ Bibliotecas nos remetem, sem dúvida, a Borges, e em particular a seu belo conto “La biblioteca de Babel”. Associando biblioteca e Babel, dois termos contraditórios, indicando centralização e descentralização, evidencia, talvez, a provável irrealidade das coisas. Segundo ele, “se esperó entonces la aclaración de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo.”⁴⁹ Se a evocação de Babel está presente em *Você me dá a sua palavra?*, *Gaveta dos guardados* nos fala do tempo e da memória, mas também, como Borges, do caráter circular do tempo, da repetição dos atos humanos, identidade, acaso, memória e infinito.

São simples palavras que a artista pede a pessoas, em diferentes contextos, para escrever em prendedores de roupa, compondo, desde 2004, o *work in progress Você me dá a sua palavra?* Qual uma babel com palavras em variados idiomas, o pedido da artista sempre causa certo espanto e interrogação nas pessoas. O que escrever?! A linguagem é aí determinada a partir da palavra, sem construir significações, signos individuais, puros significantes, em que o elemento visual assume a principal função organizadora da obra. Tal jogo de palavras, na acepção de Wittgenstein, abarca o conjunto da linguagem e as atividades aos quais está ligada. Ou ainda, como em muitos outros de seus trabalhos, temos poesias visuais, sem o domínio da gramática, ou ela em “modo” intuitivo. As palavras de *Você me dá a sua palavra?* mudam de lugar, segundo a artista, a cada uma das diversas ocasiões em que o trabalho é mostrado; “tal qual as moléculas de nosso corpo, há sempre um fluir de vocábulos em distintos idiomas, algo que produz murmúrio e voz”.⁵⁰

São diversos os modos de notação utilizados por Elida. Da rasura dos adjetivos em

⁴⁷ CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados* (1994). In: *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998.

⁴⁸ CAMARGO, Iberê. O tormento de deus. (1992). In: *Op. cit.*, p. 154.

⁴⁹ BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca de Babel. (1941) In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emece, 1987, p. 468.

⁵⁰ TESSLER, Elida. Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista. *Organon. Revista do Instituto de Letras, UFRGS*, 27(53), 2012.

Homem sem qualidades, ao traço que corta, letra a letra, as palavras de *Meu nome também é vermelho*, ou ainda a transcrição do fragmento do *Livro do desassossego*, revelam rigor e um modo sistemático de operar. Lendo e relendo os livros com os quais trabalha, como por exemplo, *Ulisses*, as anotações estão registradas no final do livro, em listas recorrentes. Ainda no caso da leitura de *Ulisses*, as notas fiscais dos cafés também estão arquivadas.

Sem dúvida, Elida utiliza arquivos e variadas anotações, de modo diferente, no entanto, do chamado “mal de arquivo” da arte contemporânea. Numerosos são os artistas que utilizam o arquivo, nas mais diferentes mídias, para figurar um universo, ou que transformam em material de arquivo, como nas performances, que muitas vezes, ganham valor estético. Rosângela Rennó, por exemplo, trabalha a partir de arquivos, ressignificando imagens preexistentes. Rosana Paulino explora questões étnicas e de gênero a partir de arquivos familiares, rasurando imagens fotográficas bordadas em tecido, evocando a violência psicológica sofrida, desde sempre, por mulheres negras no Brasil. Ou ainda Christian Boltanski, para citar apenas alguns, que em suas instalações fotográficas ou como peças de vestuário têm como tema a identidade, a morte, a memória e o esquecimento. Jacques Derrida, em *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*,⁵¹ explora o duplo sentido da raiz da palavra arquivo, como origem e comando ou poder de uma autoridade. Relacionando a noção de arquivo com a memória pessoal ou histórica, segundo o autor há constante tensão entre manutenção e repressão, consciente ou inconsciente da memória. Ainda segundo Derrida, “De certa maneira, o vocábulo (arquivo) remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao *arkhê* no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, ou antes ainda, ‘arquivo’ remete ao *arkhê* no sentido nomológico, ao *arkhê* do comando.”⁵² Com suas atribuições de unificação, identificação, classificação e consignação (reunir signos), esses processos podem servir tanto para abrigar quanto para dissimular, dependendo de quem detém o poder, acarretando a tensão constante entre a manutenção e a repressão, consciente ou inconsciente, da memória. Como assinala Ramon Tio Bellido, na introdução a *Les artistes contemporains et l'archive*, o “efeito de real” conduz os artistas a um “despojamento de si”, aceitando ser um operador crítico, “um estruturador”, talvez privilegiado dos acontecimentos da realidade.”⁵³ Processo presente, a meu ver, em trabalhos de Elida, como entre outros, *Horizonte provável* ou *Homem sem qualidades caça palavras* ou, ainda, em *Manicure*, em que, de certa maneira, a autoria é compartilhada. Em *Inda* é, sobretudo, a manutenção da memória que aflora. Apresentado em diversas exposições, como na individual “Falas inacabadas”, na Galeria do Alpendre, Fortaleza, em 2000, ou na coletiva “Manobras radicais”, no Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, é uma instalação feita com meias de náilon pertencentes a sua mãe, Ida Starosta Tessler e por ela colecionadas ao longo de 20 anos. Ida ou Inda, no dialeto ídiche, costumava enumerar e arquivar todos os pertences da casa.

Presas lado a lado, com pequenos pregos, as meias formam uma composição cromática com os diversos tons de pele, o que, para Angélica de Moraes, parece pintura, uma pintura reencarnada, com “cromatismo tonal pintado com náilon”. Ainda segundo a crítica, “ao apropriar-se dessas meias e reconfigurar seus significados simbólicos, a artista realizou delicada operação poética que tem a palavra como elemento central. *Inda* é advérbio de uma ação que persiste no tempo, que ainda é. A obra remete quase a uma ausência tátil. As meias pendem, vazias e inertes, mas estranhamente alegres e belas.”⁵⁴

Tal poemas visuais, seus trabalhos abordam tempo e memória, linguagem e imagem, o espaço dos afetos, tecido na relação entre as palavras e as coisas. Objetos do cotidiano, outrora restritos às vivências do dia a dia, são depositários de palavras ou se constituem como obras. Palavra e objetos cruzam-se em sentidos diversos como um modo de relação entre arte e vida, trama indissociável, impregnados de variadas temporalidades, em que a memória é um fio sempre presente.

Agradecimentos:

Alice Tessler de Sousa, Daniel Delouya, Daniela Tessler, Edson Sousa, Eduardo Montelli, Eduardo Veras, Filipe Conde, Jailton Moreira, Letícia Bertagna, Marisa Calage, Paulina Zelmanovitz, Rosina Coimbra, Sofia Tessler de Sousa, Tatiana Sperhake e a todos os integrantes do grupo de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. (PPGAV-DAV-Instituto de Artes UFRGS). Ao Torreão.

⁵¹ “Mal de arquivo – uma impressão freudiana” foi uma conferência de Derrida pronunciada em Londres, em 5 de junho de 1994, no colóquio internacional Memória, a Questão dos Arquivos, organizado por iniciativa de René Major e Elizabeth Roudinesco e patrocinada pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld.

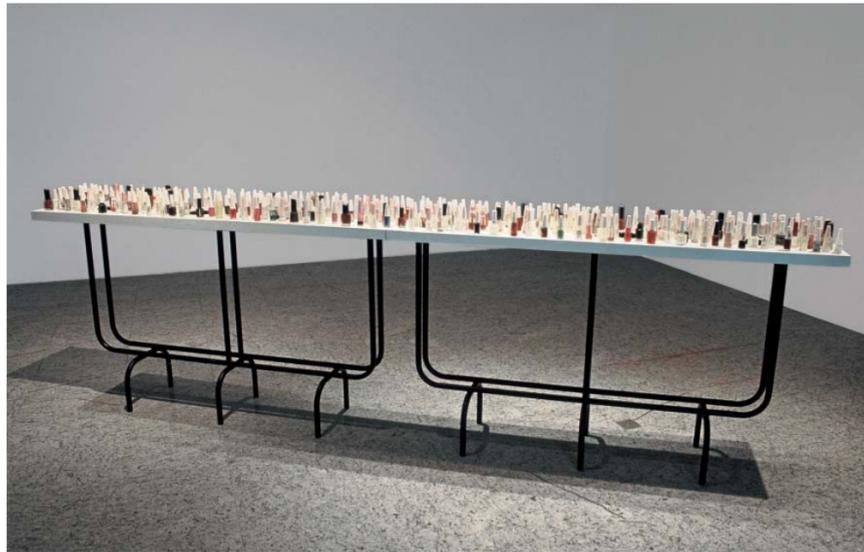
⁵² DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

⁵³ TIO BELLIDO, Ramon. *Les artistes contemporains et l'archive. Actes du colloque 7-8 décembre*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2004.

⁵⁴ MORAES, Angélica de. Tempo de viver, tempo de lembrar: In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*. São Paulo: Op. cit., p. 7.

19 *Inda*, 1996
74 meias de náilon | 74 nylon stockings
90 x 400 cm
col. da artista | artist coll.





20-21-22 *Manicure*, 2002
388 vidros de esmalte de unha em mesa de manicure |
388 nail polish flasks on manicurist table
300 x 30 x 95 cm
col. da artista | artist coll.





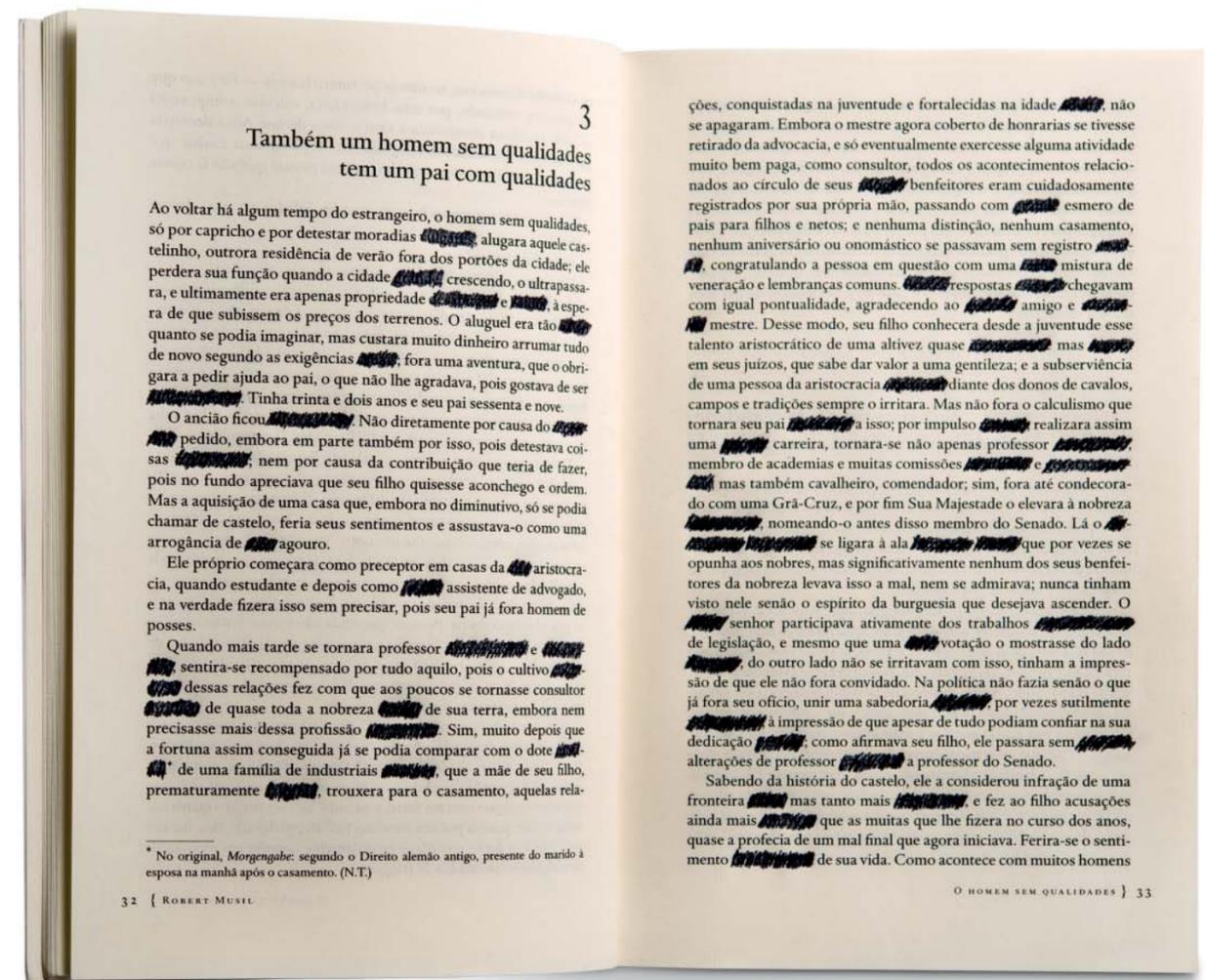
23-24 *Todos os nomes Chaves*, 2003
placas metálicas fixadas em 6 painéis de MDF |
metal plates fixed on 6 MDF panels
190 x 127 x 8 cm (cada | each)
col. da artista | artist coll.

*Trabalho dedicado a Celso Loureiro Chaves e Vera Chaves.
Work dedicated to Celso Loureiro Chaves and Vera Chaves.*





28-29 *O homem sem qualidades caça palavras*, 2007
 134 telas e 4 livros em 2 estojos | 134 canvases and 4 books in 2 cases
 130 x 90 cm (tela | canvas)
 37 x 12,5 x 22 cm (estojo | case)
 col. MAC/USP, doação | donation Banco Itaú via AAMAC



Também um homem sem qualidades tem um pai com qualidades

Ao voltar há algum tempo do estrangeiro, o homem sem qualidades, só por capricho e por detestar moradias ~~dequês~~, alugara aquele castelinho, outrora residência de verão fora dos portões da cidade; ele perdera sua função quando a cidade ~~dequês~~ crescendo, o ultrapassara, e ultimamente era apenas propriedade ~~dequês~~ e ~~dequês~~, a esperança de que subissem os preços dos terrenos. O aluguel era tão ~~dequês~~ quanto se podia imaginar, mas custara muito dinheiro arrumar tudo de novo segundo as exigências ~~dequês~~ fora uma aventura, que o obrigara a pedir ajuda ao pai, o que não lhe agradava, pois gostava de ser ~~dequês~~. Tinha trinta e dois anos e seu pai sessenta e nove.

O ancião ficou ~~dequês~~. Não diretamente por causa do ~~dequês~~ pedido, embora em parte também por isso, pois detestava coisas ~~dequês~~, nem por causa da contribuição que teria de fazer, pois no fundo apreciava que seu filho quisesse aconchego e ordem. Mas a aquisição de uma casa que, embora no diminutivo, só se podia chamar de castelo, feria seus sentimentos e assustava-o como uma arrogância de ~~dequês~~ agouro.

Ele próprio começara como preceptor em casas da ~~dequês~~ aristocracia, quando estudante e depois como ~~dequês~~ assistente de advogado, e na verdade fizera isso sem precisar, pois seu pai já fora homem de posses.

Quando mais tarde se tornara professor ~~dequês~~ e ~~dequês~~, sentira-se recompensado por tudo aquilo, pois o cultivo ~~dequês~~ dessas relações fez com que aos poucos se tornasse consultor ~~dequês~~ de quase toda a nobreza ~~dequês~~ de sua terra, embora nem precisasse mais dessa profissão ~~dequês~~. Sim, muito depois que a fortuna assim conseguida já se podia comparar com o dote ~~dequês~~ de uma família de industriais ~~dequês~~, que a mãe de seu filho, prematuramente ~~dequês~~, trouxera para o casamento, aquelas rela-

ções, conquistadas na juventude e fortalecidas na idade ~~dequês~~, não se apagaram. Embora o mestre agora coberto de honorarias se tivesse retirado da advocacia, e só eventualmente exercesse alguma atividade muito bem paga, como consultor, todos os acontecimentos relacionados ao círculo de seus ~~dequês~~ benfeitores eram cuidadosamente registrados por sua própria mão, passando com ~~dequês~~ esmero de pais para filhos e netos; e nenhuma distinção, nenhum casamento, nenhum aniversário ou onomástico se passavam sem registro ~~dequês~~, congratulando a pessoa em questão com uma ~~dequês~~ mistura de veneração e lembranças comuns. ~~dequês~~ respostas ~~dequês~~ chegavam com igual pontualidade, agradecendo ao ~~dequês~~ amigo e ~~dequês~~ mestre. Desse modo, seu filho conhecera desde a juventude esse talento aristocrático de uma altivez quase ~~dequês~~ mas ~~dequês~~ em seus juízos, que sabe dar valor a uma gentileza; e a subserviência de uma pessoa da aristocracia ~~dequês~~ diante dos donos de cavalos, campos e tradições sempre o irritara. Mas não fora o calculismo que tornara seu pai ~~dequês~~ a isso; por impulso ~~dequês~~ realizara assim uma ~~dequês~~ carreira, tornara-se não apenas professor ~~dequês~~ membro de academias e muitas comissões ~~dequês~~ e ~~dequês~~ mas também cavalheiro, comendador; sim, fora até condecorado com uma Grã-Cruz, e por fim Sua Majestade o elevara à nobreza ~~dequês~~, nomeando-o antes disso membro do Senado. Lá o ~~dequês~~ se ligara à ala ~~dequês~~ que por vezes se opunha aos nobres, mas significativamente nenhum dos seus benfeitores da nobreza levava isso a mal, nem se admirava; nunca tinham visto nele senão o espírito da burguesia que desejava ascender. O senhor participava ativamente dos trabalhos ~~dequês~~ de legislação, e mesmo que uma ~~dequês~~ votação o mostrasse do lado ~~dequês~~ do outro lado não se irritavam com isso, tinham a impressão de que ele não fora convidado. Na política não fazia senão o que já fora seu ofício, unir uma sabedoria ~~dequês~~ por vezes stultamente ~~dequês~~ à impressão de que apesar de tudo podiam confiar na sua dedicação ~~dequês~~; como afirmava seu filho, ele passara sem ~~dequês~~ alterações de professor ~~dequês~~ a professor do Senado.

Sabendo da história do castelo, ele a considerou infração de uma fronteira ~~dequês~~ mas tanto mais ~~dequês~~ e fez ao filho acusações ainda mais ~~dequês~~ que as muitas que lhe fizera no curso dos anos, quase a profecia de um mal final que agora iniciava. Ferira-se o sentimento ~~dequês~~ de sua vida. Como aconteceu com muitos homens

* No original, *Morgengabe*: segundo o Direito alemão antigo, presente do marido à esposa na manhã após o casamento. (N.T.)



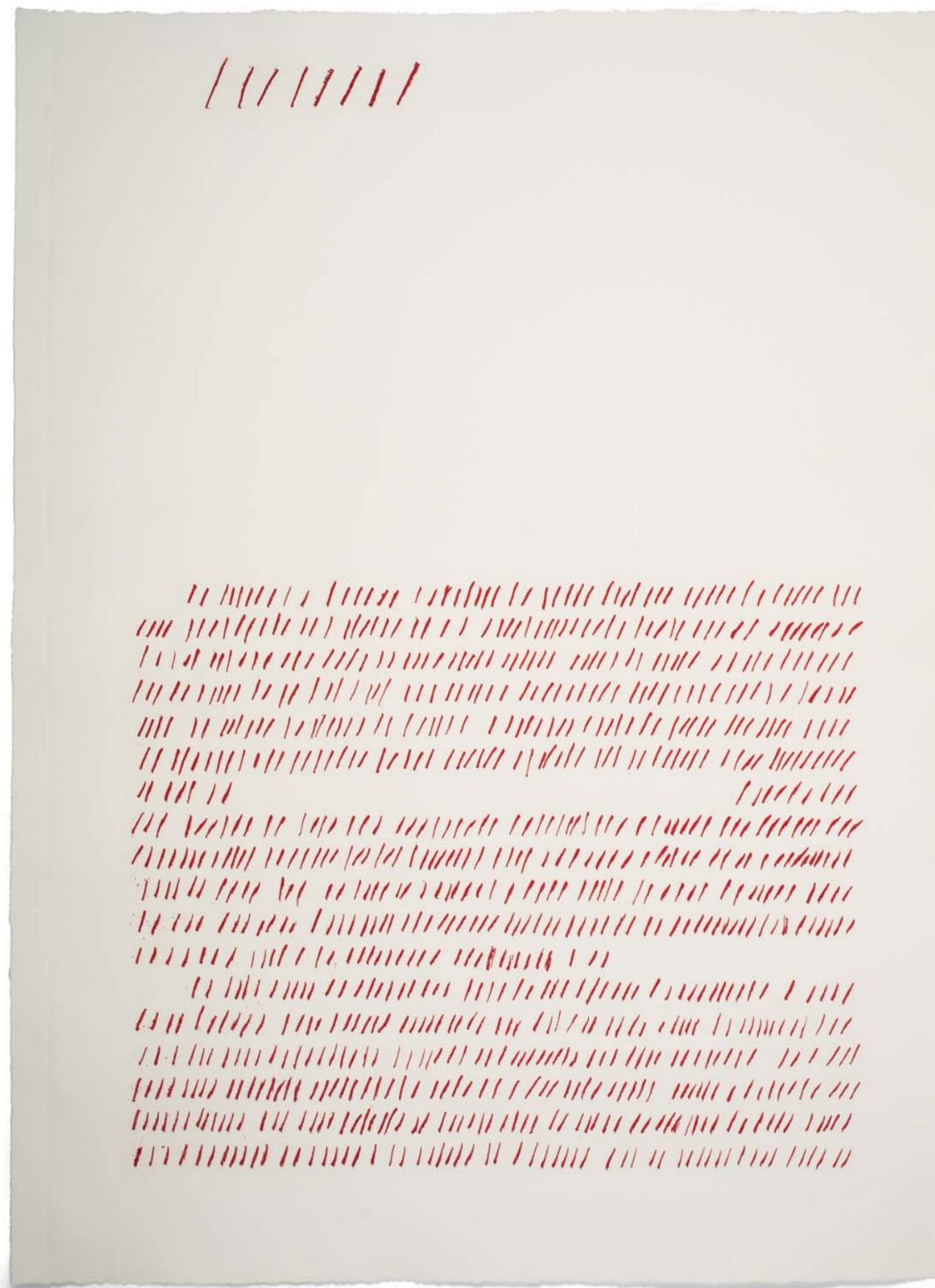
30-31 *Meu nome também é vermelho*, 2009
 instalação com 200 porta-retratos,
 livro impresso com intervenções gráficas e material de caligrafia |
 installation with 200 picture frames,
 printed book with graphic interventions and calligraphy materials
 18 x 24 cm (porta-retrato | frame)
 24 x 36 cm (livro aberto | open book)
 col. da artista | artist coll.

Trabalho dedicado a Evgen Bavcar.
Work dedicated to Evgen Bavcar.





32-37 // , 2011
livro composto por 5 gravuras (água forte) |
book consisting of 5 engravings (etchings)
76 x 55 cm (livro | book)
col. da artista | artist coll.





Uma cor, muitas palavras, certos lugares e mais 25 anos

JAILTON MOREIRA

abril, 2013

Diálogos inacabados

Em 1987 comprei minha primeira câmera de vídeo. Além de documentar meus trabalhos, registrava as exposições de alguns amigos pelo prazer do convívio e para anotar as coisas que me interessavam no momento. Ao gravar esses vídeos, estabelecia uma conversa sobre as razões de suas realizações. Eram registros absurdamente amadores, sem qualquer perspectiva de edição, filmados linearmente, sem direito a ponderações ou regressos. Assim, numa manhã fria de 1988, estava junto de grandes desenhos em pastel preto, nas Salas Negras do MARGS, conversando e gravando a primeira individual de Elida Tessler. Eram desenhos em que grafismos explosivos percorriam as superfícies dos papéis colados nos tecidos de algodão esticados sobre bastidores. Trajetos indicando tensões dinâmicas abstratas. Seria difícil e desnecessário adivinhar que a origem daqueles chumaços de linhas concentradas derivava de desenhos de formação quando a artista havia escolhido um objeto muito pessoal para conviver, contemplar e estudar: a sua escova de cabelos. Para quem não a conhece, Elida desde sempre exibe uma volumosa cabeleira ruiva. Na última cena filmada naquele dia, ela se encontra no terraço do museu, olhando a cidade. *Zoom in* lentamente em direção aos cabelos iluminados pela luz a pino. O cobre vira ouro. *Fade out*.

Ao escrever este texto outro filme se apresenta recordando muitas cenas convidadas ao longo das últimas três décadas. Estivemos lado a lado mantendo uma conversa contínua ou como ela certamente prefere: “Falas inacabadas”. Como organizar essas lembranças, tantas trocas e história? Que texto/filme editar, que filme/texto inventar?

Para tanto começaria com uma pequena sequência que buscasse um estranhamento: uma cena de ficção científica. Imaginei que, naquela manhã de inverno, alguém entrasse na exposição e, com um *tablet*, mostrasse para Elida imagens de alguns dos seus trabalhos mais recentes, como *Dubling* ou *Tubos de ensaio* e dissesse: “Isto é o que você vai fazer daqui a 25 anos”. A câmera fecha no rosto de Elida que oscila levemente de um lado para o outro em silêncio – como um indiano que ao afirmar balança a cabeça como se estivesse negando. Um leve sorriso e as palavras: “É!? Será!?” Corte.

Ela é lida

Certamente as questões mais visíveis hoje na produção de Elida Tessler são as suas relações com a palavra, seu diálogo com a literatura, a criação de sistemas ou regras que ativam um processo e a configuração espacial dessas proposições. Porém, por ter acompanhado de perto o

percurso, fico estimulado a seguir outros trajetos e relações. Desviar dos focos principais que a obra aponta, perdendo-me em associações aparentemente menos significantes ou em devaneios improváveis. Ceder a uma espécie de embriaguez que a própria obra me causa, de certa forma, habilita-me a praticar o mesmo tipo de dispersão que Elida conduz e articula em seus jogos, afetividades e sistemas, não respeitando hierarquias óbvias.

Contaminado por esse espírito, desvio-me para pensar os aspectos biográficos de seu trabalho por crer que estes o perpassam em dimensões que vão do sutil ou secreto a situações bem mais explícitas. Não são citações nostálgicas ao que já foi vivido, mas uma sintonia afinada com o seu momento presente ou com o elenco de suas escolhas. Para isso ela pratica uma condição de permanente espanto em relação ao mundo, transformando as coisas banais e corriqueiras em pequenas aventuras e grandes milagres. Pode parecer um pouco exagerado sinalizar uma vocação para a evocação das possibilidades do retrato. Em alguns trabalhos alinhados com a vontade de se autorrepresentar em outros a artista se coloca à disposição de captar outras personalidades e personagens. Se por um lado esses trabalhos acodem à história desse gênero artístico, por outro frustram quem espera uma concepção rígida desse termo.

Quando buscamos na história da arte a história do autorretrato o exemplo da série de Vincent van Gogh pode auxiliar. Neste caso não cito as potências psíquicas que seus poderosos autorretratos constroem a cada olhar/seta que nos é direcionado procurando um contato direto com uma intimidade. Os autorretratos vangoghianos que interessam são as representações do seu quarto ou da cadeira ou das velhas botinas ou mesmo da convulsão dos seus girassóis. É um autorretrato que se dá de modo indireto à medida que o artista primeiro averigua suas coisas, seus objetos, suas escolhas, para só ali encontrar um reflexo possível e verdadeiro. O poeta americano James Merrill disse que se olharmos para qualquer coisa por tempo suficiente esta se torna um espelho. No caso dos objetos eleitos por Elida Tessler, a persistência de algumas escolhas mostra que, consciente ou não, estas criam um texto paralelo – sua própria galeria de retratos.

Seus cabelos são uma marca tão forte que é impossível lembrar-se da sua imagem sem começar pelo vermelho dos seus fios ondulados. As referências ao cabelo ruivo, cabelo fogo, cabelo vermelho podem ser seguidas em vários momentos de sua produção. Surgiram logo na sua primeira individual no MARGS quando a sua escova de cabelos estava na origem daquelas abstrações gráficas. Não eram desenhos de cabelos, porém a escova como objeto base não

pode ser tomada como escolha aleatória, mesmo porque no seu desdobramento aparecem os tufos de gráficos.

Quando vai estudar em Paris as linhas ganham uma fisicalidade com tramas de arame ou aglomerados de palhas de aço. A oxidação é provocada nesses materiais e transforma a cor original ao brotar o pigmento ferruginoso dessas linhas e emaranhados. O óxido de ferro com seus matizes é o que vai ser perseguido. O monocromatismo como um signo da sua presença. Em uma de suas primeiras criações no seu retorno ao Brasil, Elida se apropria das meias de náilon que sua mãe guardou por 20 anos. Usa essas meias para corporificar uma linha que percorre o espaço da galeria como uma cobra cambaleante. A cor dessa linha é composta pelas variações avermelhadas e terrosas das meias. Cada uma como um anel do réptil que se arrasta pelo chão ou sobe pelas paredes. Na mesma época há exemplos também de linhas de metal enferrujado. Logo a fatura dessas oxidações começa a exigir recipientes para armazená-las. Recipientes de vidro e sacos de algodão abrigam o depósito desses vestígios. *Falas inacabadas* (1993) parece ser o sumidouro máximo dessas alquimias. Uma mesa revestida por um tecido de algodão recebe os transbordamentos de uma grande quantidade de diferentes tipos de vidros, cheios de palhas de aço e sal. As incontáveis reações químicas imprimem um sudário pagão.

Quando convidada para a exposição “Reinventando a paisagem” (1997) em Brasília, ela identifica na cor argilosa da terra local uma nova matéria que reitera a sua paleta. O cobre da escrita bordada nas toalhas de *Temporal* (1998), a palha de aço aplicada sobre a parede em *Fundo de rumor mais macio que o silêncio* (2003) e o laboratório doméstico de *Vasos comunicantes* (2003) são exemplos que pontuam sua produção da década passada. O monocromatismo é constantemente reiterado e reinventado. No final da década, Elida Tessler executa duas obras que afirmam definitivamente essa identidade: *Meu nome também é vermelho* (2009) e *Meu nome ainda é vermelho* (2010). As duas são resultados do seu colóquio com *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk. Na primeira, ela intervém no livro com pequenos traços vermelhos sobre todas as letras de todas as palavras, exceto aquelas que designam “coisas vermelhas”. Estas são coletadas e escritas em dois cadernos também vermelhos nos quais assinala a indicação da página de onde foram extraídas. Cada página do caderno é fotografada e emoldurada por um filete da mesma cor. As paredes são cobertas por uma disposição aleatória dessas imagens e no local da exposição também é exibida uma vitrine que contém o livro original, os cadernos de anotações, o cálcio de escrita e o vidro com a tinta utilizada. Um ano depois, quando convidada

pela Fundação Iberê Camargo para participar do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, Elida responde com uma série de água-tinta e água-forte reproduzindo suas intervenções no capítulo 31 do romance de Pamuk e declarando no título: *Meu nome ainda é vermelho*.

Ao contemplar retrospectivamente esse trajeto, aqui da foz, um *riverrunruivo* desemboca criando um delta de pequenos universos possíveis. Paralelamente uma outra série de retratos foi construída. São aqueles que nascem a partir das sugestões que seu próprio nome permite. O nome como retrato. O primeiro nome chama atenção sobre a *lida*, o labor que, no seu caso, é ferramenta de adensamentos temporais. O verbo *ler* na forma passiva feminina no presente do indicativo (*ela é lida*) ou no infinitivo no sufixo do sobrenome (como ela mesma sublinha na grafia de seu site na internet) é uma instrução para quem se aproxima do seu universo. Também o verbo *ler* se junta à sílaba *Tess* e evoca sonoramente o verbo *tecer*. Ler-se e tecer essas leituras indicando um sujeito-texto ou o hiato que existe entre as palavras e as coisas, suas sincronias e disjunções. Elida também se autoironiza ao assumir a sigla *ET* e a estranheza alienígena como destino e condição. Em *Tubos de ensaio* (2006), a arbitrariedade do jogo recai na retirada de todas as palavras que iniciam com as letras T e E do texto de Donald Schüler *O homem que não sabia jogar*. Elida é a mulher que sabe jogar e gosta. Aplicados em acetado dentro dos tubos, organizados em duas grandes linhas paralelas horizontais que circundam o espaço expositivo, constituem um horizonte duplo. Montagens com grandes disposições horizontais são estruturas recorrentes que a artista usa para oferecer um percurso ao observador que, ao percorrê-lo, o tangencia. Serve também como experiência contemplativa para uma desaceleração fundamental na compreensão das regras do jogo.

“Rosebud” sai dos lábios balbuciantes do moribundo Kane no antológico filme de Orson Welles. Depois da investigação frustrada sobre o significado dessa palavra na vida do magnata, ao final do filme um personagem afirma: “nenhuma palavra pode explicar a vida de um homem”. Na antepenúltima cena, o trenó (seu brinquedo de criança) com um *rosebud* pintado sendo incinerado, derretendo-se na chama e virando fumaça, desmente ou, ao menos, coloca uma interrogação na afirmação anterior. Na cena seguinte um *close* na fumaça negra e uma fusão com as grades do portão de entrada da mansão. Um grande K forjado no ferro e abaixo a placa: *proibida a entrada*. Essa cena pulveriza a esperança que apareceu, por breves segundos, na pergunta. Elida está longe do pessimismo final do filme e muito próxima do momento de incerteza que a indagação causa.

Ela coloca essa questão com a pergunta insistente que está no título de um de seus projetos que parece nunca terá um fim – “Você me dá sua palavra?” Esse convite já foi feito mais de 5.000 vezes nos últimos dez anos quando, a cada encontro com pessoas onde se estabelece uma mínima conversa, ela oferece um prendedor de roupa, uma caneta e a pergunta. Não é o pedido por *uma palavra*, mas pela *sua palavra*. Quando frequentemente a pessoa, surpresa pelo inusitado do convite, indaga: “pode ser qualquer palavra?” Elida reitera: “você me dá a sua palavra?” A ênfase recai na tonicidade de *sua* e a possibilidade de uma palavra-signo e não na forma como popularmente a expressão é usada – a afirmação de uma promessa. Mais uma vez esse material é organizado em novos horizontes de contemplações e percursos.

Você me dá a sua palavra? é um exemplo de obra em que a artista se nutre do contato, do diálogo com outros sujeitos. Esses exercícios de *Eu/Tu* são uma constante na sua produção e de sua relação com a literatura. Podem se efetivar de maneira direta ou indireta com respeito aos livros ou escritores que eleger. Em 1992, num pequeno apartamento no *boulevard* Arago em Paris, Elida consegue reservar um local para construir junto com o artista Hélio Ferverza a instalação *Sentimento do mundo* (título extraído de um poema de Carlos Drummond de Andrade). No seu retorno ao Brasil, esse espaço é remontado com dimensões semelhantes dentro da Pinacoteca do Instituto de Arte da UFRGS. Da parceria com o escritor Donald Schüler nasceram três criações: *Tubos de ensaio*, *Ist orbita* e *Grafar o buraco*. Elida se deixa afetar pelas palavras de um jeito quase infantil, como se cada uma fosse um presente surpresa que precisa ser desembulhado com calma e carinho. Concha que é colocada junto do ouvido para captar seus ecos distantes ou como um ovo, pleno de forma e potência. Schüler é um dos nomes de uma grande lista de escritores que, bem ao gosto de Elida, aumenta a cada ano. A lista: Drummond, Mário de Sá Carneiro, Bachelard, Zulmira Tavares, Manoel Ricardo de Lima, Adélia Prado, Pessoa, Haroldo de Campos, Saramago, Tchekhov, Dostoiévski, Jostein Gaarder, Musil, Perec, Pamuk, Joyce, Calvino, Monteiro Lobato, Darcy Ribeiro, Lewis Carroll, Ossip Mandelstam, Murilo Mendes, Régis Bonvicino, Xavier de Maistre, Eliot, Breton e Proust. Se é difícil traçar um perfil por estilo, época, tema ou gênero é inegável a qualidade das referências com que se alimenta. É viável pensar numa imagem em que todos eles, com espelhos direcionados para a artista, acabam se conectando entre si.

Outro escritor, o ensaísta francês do século XVI Michel Montaigne, confia constantemente seus livros e ao republicá-los alterava frases e ideias. Publicou um ensaio e dedicou ao seu grande amigo La Boétie que morrera jovem. Anos

mais tarde, na reedição, acrescenta na dedicatória: “porque era ele”. Numa reedição posterior ainda acrescenta: “porque era eu”. Elida Tessler constitui vários trabalhos problematizando as relações de alteridade. Energia de uma corrente alternada que oscila entre cisão e fusão, separação e comunhão. Se o público é convocado, é fundamental saber escutar as respostas distintas, abrigá-las como se fossem suas e também manter as individualidades. Em *Doador* (1999), além de receber de um número indefinido de pessoas objetos que possuem no nome o sufixo *dor*, Elida construiu um corredor para abrigar as doações. Do lado de fora do corredor, cobre uma parede com pequenas placas metálicas onde está gravado individualmente o nome do doador e do objeto doado. Um conjunto aberto de participantes também colabora no fornecimento das chaves sem uso para *Segredo* (2002). Já em *Manicure* a conversa é com um indivíduo específico, sua própria manicure e a coleta dos esmaltes utilizados por um longo período. Diálogos diretos também se estabelecem com o artista Eduardo Frola e o crítico Moacir dos Anjos para as escolhas em *Palavras-chaves de uma coleção* (2004).

Se voltarmos a outro exemplo da história da arte, certamente a série de autorretratos mais significativa é a que Rembrandt pintou. Foram mais de 60 pinturas nas quais exercia sistematicamente seus *check ups* psíquicos. Porém prefiro recordar os seus retratos coletivos como *Ronda noturna*. Por trás da multidão, esgueirando-se ao fundo na parte central do quadro, com um olhar de ciclope, o artista se identifica, comprimindo todos os personagens no espaço entre o olhar do artista e o olhar do observador.

Temporalidades

Uma das qualidades pessoais mais impressionantes de Elida, e que sua obra usufrui, é a sua boa relação com o tempo. É uma amizade antiga que lhe garante créditos e favores. São multiplicações improváveis, cumplicidades fraternas que ela articula como um malabarista chinês, orquestrando impassível as velocidades distintas dos seus pratos. Essa intimidade levou a elaborar ações em que a temporalidade da proposta é alimento para uma degustação privada e um banquete para nós.

Contabilidades. Contar e contar. Numerar e narrar. A espera de uma oxidação brotar e a impossibilidade de detê-la. Esse elo com a incompletude do processo também se dá em trabalhos como *Falas inacabadas*, iniciado em 1993, e *Você me dá a sua palavra?*, iniciado em 2004, e que ainda seguem seu curso. Ao gosto por empreitadas que exijam um grande fôlego como *Meu nome também é vermelho* ou

Dubling, somam-se obras onde o tempo é bem definido. Em *Manicure*, ela estipula o período de três anos para coleta dos vidros de esmaltes. Para *Coisas de café pequeno* ela se propõe a ler o livro homônimo de Zulmira Tavares, apenas nos seus períodos de espera da sua dinâmica cotidiana e sempre tomando um café nos cafés da cidade. Durante a espera da sua hora no dentista ou a saída das filhas do colégio ela extraía substantivos do romance. A artilharia volta-se para os adjetivos em *O homem sem qualidades caça palavras*. A artista pratica nas mais de mil páginas do romance de Musil o rastreamento dos adjetivos para compor 134 telas onde embaralha 40 adjetivos por tela que reproduzem a diagramação clássica do jogo de caça-palavras. Com a parede forrada dessas telas o convite à procura é irresistível. É como se tocasse uma música e, mesmo sem querermos dançar, o nosso pé não parasse de batucar o ritmo. Percebendo que na sua primeira marcação com rasuras negras nos adjetivos do livro ela havia esquecido alguns, Elida retorna ao romance e, em um outro exemplar, marca os adjetivos com corretor branco. Os tempos se somam ou podem se multiplicar indefinidamente. Para tanto ela cria uma edição que parodia as publicações do passatempo de caça-palavras em que cada página do livro reproduz uma das telas. O jogo se abre para todos, e os tempos se sobrepõem como uma *babushka* ao envelopar-se constantemente sobre si mesmo.

O tempo quantitativo está fora da raiz desses trabalhos, embora os números sejam testemunhas inquestionáveis. O tempo como duração é imposto, condição na qual o eterno e o instante se equivalem. Os números são testemunhas impotentes e estereis de uma medição que nasce falida. Isso não impede que Elida os exiba como pequenos troféus, índices da densidade dessas experiências, mas impotentes de dar conta do tempo vivenciado.

O lugar e a palavra

Era 1993, inaugurávamos o espaço Torreão que seria nos 16 anos seguintes o local e objeto das nossas interlocuções. Elida Tessler fez a primeira intervenção no espaço da torre. Eram dois grandes panos que nasciam de duas quinas superiores da sala e derramavam-se no chão, suportando dois sachês de palha metálica que, como ampuhelas gêmeas, tingiam uma ferrugem gotejante sobre o tecido. Os versos do poeta português Mário de Sá Carneiro que dá o título à obra *Golpe de asa* ajudam a aderência dos elementos à arquitetura da torre alta cercada de janelas e a associação dos panos como duas grandes asas em voo. Foi o primeiro *site specific* realizado naquela sala que, no decorrer dos anos seguintes, receberia outras 88 versões para o mesmo local.

Para cada lugar uma conversa, para cada lugar uma palavra ou encontrar um lugar justo para a palavra e sua espacialização. Um antigo cofre de banco ou um hotel desativado, situações até então impensadas, geram respostas imediatas, adequadas com a sua pesquisa. Em *Todos os nomes Chaves*, inspirada no livro *Todos os nomes*, de José Saramago, ela cobre com tampos as prateleiras que circundam todo o espaço do cofre, usando a cor verde original. Sobre esses tampos, espaços individualizados por fechaduras e aberturas, cada um com uma pequena placa de latão. As 874 placas recebem os nomes extraídos das listas telefônicas da cidade de São Paulo e Porto Alegre que têm o sobrenome Chaves. Os segredos, o anonimato, a claustrofobia vibram nas vozes de um coral em *looping* e em eco, como se sentíssemos o efeito ou a maneira como Elida se aproxima de cada palavra. Parece que ela movimenta lentamente cada uma como um caleidoscópio sonoro e gráfico. As vozes reverberam em sonoridades e metamorfoses das quais devemos perseguir cada vibração/deformação. No caso da exposição coletiva “LordPalaceHotel”, as chaves encontram-se nos nichos de espera do hall de entrada do edifício. Cada uma com um identificador colorido e nele uma palavra. Estas são extraídas do cruzamento de dois textos: *Um homem que dorme*, de George Perec, e *A viagem ao redor do meu quarto*, de Xavier de Maistre. A artista escolhe as que sugerem uma intimidade do corpo com o lugar. *Ist orbita*, sua intervenção na VIII Bienal do Mercosul, aninha-se num sebo de livros de Porto Alegre cooptando os proprietários do espaço como participantes ativos do projeto. Um texto de Donald Schüler, conjunto dos e-mails da interlocução entre os dois durante o período de um ano, é luxuosamente encadernado em tomos dispostos nas prateleiras do local, confundidos com os livros do estoque. O mesmo texto pode ser ouvido numa gravação em que Donald oraliza todos os escritos. Para tanto é preciso entrar no carro do proprietário do local, estacionado em frente do sebo, e acionar um *cd player*.

Elida também relativiza a condição de *site specific* em obras que flexibilizam este termo. Vou apelidar ironicamente de *site specific flexibilizado* e *site specific instantâneo*. Não é defender a fundação de novas categorias, mas atentar que a manipulação das condições de espaços distintos criam situações imprevisíveis. *A vida somente* tem cinco versões: na Civitella na Itália (2005), no pátio do Mamam de Recife (2006), no MAC Ibirapuera (2007) e na escada do Sesc Belenzinho em São Paulo (2012) e na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre (2013). Em cada situação ela adere às paredes locais placas com advérbios de modo extraídos do livro *A vida modo de usar*, de Perec. Recolhe todos os 1.184 advérbios de modo presentes na escrita e

cria coreografias gráficas diferentes para cada espaço de exibição. Acrescenta ao título de cada montagem o tipo de lugar no qual esta é instalada e faz com que o trabalho adquira outras latências.

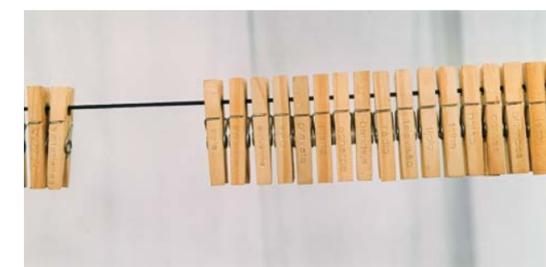
Para *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ela inventa o livro como lugar. O fato de ser um objeto transportável e o ato de ler como a vivência de um presente contínuo fazem com que o leitor se veja surpreendido no seu próprio ato, no local e nas condições da sua leitura. Gerado em outro período parisiense, Elida toma a edição francesa para encontrar todos os *temps* (tempo) impressos nas 2.401 páginas do romance. Usa um carimbo vermelho com o desenho que imita a marca circular utilizada pelo sistema de transporte urbano da cidade – RATP – para indicar nos mapas *vous êtes ici* (você está aqui). Quem fala isso? Fala a Elida diretamente para o seu público leitor. Fala a Elida para si mesmo, identificando a sua temporalidade na leitura do livro e simultaneamente sua condição provisória de trânsito, de sua residência no estrangeiro. Fala Proust na recorrência do seu tema. Fala a RATP na impessoalidade de suas indicações. Fala o livro apontando para seu lugar e para a circunstância de sua leitura. E, num estalo, temos um *site specific instantâneo* na consciência da situação.

Por ordem

O termo influência é totalmente descabido para explicar uma genealogia da maneira como Elida Tessler opera. À medida que a obra se faz de diálogos explícitos, ou parcialmente nublados, o que existe são confluências, continuidades de conversas e desdobramentos de conceitos já lançados. Ela tem o hábito de pegar a pessoa pela palavra seja ela literária ou plástica. Literalmente. Existem dois quartetos com presença mais assídua na sua trajetória. Das artes plásticas: Schwitters, Duchamp, Oiticica e Kosuth. Com Kurt Schwitters, a cumplicidade em acreditar que toda coisa pode servir para arte. De Marcel Duchamp, o gosto pelos truques de linguagem, as proposições, a arte como uma declaração. Com Oiticica, a resistência de uma tradição pictórica, os bólides, a palavra em movimento. De Kosuth, a palavra objeto, as instruções, o conceito e a identificação com estruturas autotélicas. E mais uma lista de outras vozes que se escutou em conversas cruzadas em diversos períodos, porém de forma circunstancial e parcial: Eva Hesse, Louise Bourgeois, Mira Schendel, Christian Boltanski e Chohreh Feyzjdjou. Na literatura a lista parece maior e mais aberta como já foi dito, não obstante o quarteto de escritores que recebem visitas mais frequentes e compartilham uma sintonia fraterna: Georges Perec, James Joyce, Haroldo de Campos e Ítalo Calvino. Não arriscaria

intuir essas sintonias, contudo quando a consultei sobre essa indicação ela confirmou e completou: “nesta ordem”.

Ordenar. Criar as próprias demandas. Fazer uma coisa depois da outra, e com isso tecer suas pequenas frações de infinitos. A obsessão não é pela energia compulsiva dos projetos, mas pelo ritual. É o vício pelo cancelamento de todas as alegrias ou tragédias que estão fora deles, um prazer pelo estado de suspensão que um sistema fechado oferece. Elida saboreia cada estágio do processo, habita cada canto da sua arquitetura. Os sistemas fechados de Elida Tessler não implicam um isolamento autista, são um convite para o público conviver num território onde o jogo é disponibilidade e trégua.



39-40 *Coisas de café pequeno*, 1999
144 prendedores de roupas com palavras em pigmento ouro e toalhas de algodão | 144 clothes pegs with words in gold pigment and cotton towels
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.

Tecer, por Tessler

AGNALDO FARIAS

2007

Há perto de quatorze anos, a artista Elida Tessler, amante da literatura, de James Joyce, Raymond Queneau, Georges Perec, Jorge Luis Borges e de tantos outros que seria injusto permanecer nessa inventariação, deslocou-se do desenho e da gravura para um projeto de grande fôlego e ainda em pleno andamento, uma grande obra em processo intitulada Falas inacabadas, que persevera através de bifurcações sucessivas, fundada na lida sistemática com uma extensa quantidade de materiais, direta e indiretamente associados a palavras. E chama a atenção o fato de que, embora para Elida Tessler as palavras sejam percebidas a partir de suas qualidades materiais, como densidade, espessura, sonoridade, testadas em diferentes carnalidades, ela está interessada no modo como esses atributos repercutem em seus significados. Assim, a mesma palavra, escrita à mão ou impressa em solução rútila, industrial, pode ter alterado o perfume do seu sentido. E não é mesmo provável que isso aconteça?

Mas será incorreto perceber a poética da artista como uma ação que se dá na esfera estritamente corpórea do signo verbal. Até porque não existe palavra sem as coisas que ela leva à trela; objeto, sentimento ou qualidade, à qual ela alude. Palavras e coisas estão enredadas de tal modo que mesmo quando se trata de um simples “caça-palavras”, como este que você tem em mãos, um jogo cuja lógica aparentemente consiste apenas em pescar de uma tessitura quadrilátera, os pequenos e lineares fragmentos que pertencem a outra lógica, verbal, substância da linguagem e da comunicação, pois mesmo aí, dizia, não há como, surpreendida a palavra, sopesá-la por um momento, auscultá-la, como a conferir que aquele desenho é mais do que um acontecimento plástico, que há algo palpitante submerso em seu interior.

O homem sem qualidades caça palavras, título da obra-prima e inacabada do escritor austríaco Robert Musil, título também desta revista/catálogo, assim como da exposição/ instalação composta por 134 telas realizadas em algodão cru, com as dimensões de 90 x 130 cm cada, significa o mergulho mais radical da artista na direção da palavra, ela mesma. Até aqui, obras como Doador (1999), Claviculário, (2002), Todos os nomes Chaves (2003) traziam-nos palavras diretamente associadas a objetos, tornavam evidente as complexas relações estabelecidas entre ambos como, por exemplo, a surpreendente constatação ofertada por Doador de que uma gama infinita de objetos, como tais voltados a satisfação de nossos desejos, bem como o abrandamento dos nossos esforços, tivessem a palavra dor como traço comum.

Com seu empenho e determinação particulares, Elida Tessler enfrentou as 1.268 páginas da edição brasileira do livro, na caça dos, salvo engano, pois eles parecem proliferar noite adentro, 5.360 adjetivos, isto é, 5.360

qualidades, fulcro da obra máxima de Musil. Ora, segundo os parâmetros da ontologia clássica, o mundo consiste em coisas – pedra, árvore, nuvem, pessoa etc –, cada qual determinada por suas qualidades. Empreender a subtração de seus predicados, tal como efetuou Musil, equivale a abstraí-las, enfim, levar para o mundo o princípio basilar do mundo moderno, que é, a começar pelo homem, a erosão das singularidades. Empreender, como fez nossa artista, a subtração dos adjetivos do livro de Musil significa levar ao extremo o projeto do escritor, uma ironia da ironia que não sabemos se ele teve a ousadia de pensar, e que merece ser considerado um desdobramento da mais alta importância de seu pensamento e obra.

Destituídas de suas qualidades as coisas entram em estado de letargia, flutuando à deriva até que alguém as resgate, alguém que traga de volta os adjetivos, as palavras redentoras porquanto capazes de devolverem a diversidade do mundo. Daí sua importância, leitor amigo, pois esta é a sua tarefa: tomar esta revista nas mãos e caçar os adjetivos divididos pelos 134 caça-palavras que estão dentro dela. De posse deles você poderá enfrentar o mundo apaziguado, andando pelas palavras sem se confundir com o zumbido intermitente dos sons sem sentido, observando cada coisa com cuidado para melhor escolher a qualidade a ser nela injetada e que a fará reviver.

Texto de apresentação da exposição “O homem sem qualidades caça palavras”. Galeria Oeste, SP, 2007. Originalmente publicado em livro da artista que acompanhou a exposição.



41 O homem sem qualidades caça palavras, 2007
livro de artista | artist's book
16 x 10,5 x 1 cm
tiragem 500 exemplares | edition of 500

A rasura e a mortalha de Penélope

DONALDO SCHÜLER

2007

Quem escreve, rasura. Texto original não existe. Debaixo de todo texto outros textos se alinham. Rasuravam os que se serviam de pergaminhos já grafados. O resultado é o palimpsesto. No palimpsesto, o texto escondido vale por vezes mais do que a última versão. A leitores atentos não escapam textos escondidos; conseguem provocar o diálogo do texto oferecido à vista com os textos rasurados.

Escritores como James Joyce escancaram a arte do palimpsesto. Da viagem de Leopold Bloom, no Ulisses, o leitor é atraído às fabulosas navegações do Odisseu de Homero, passando por muitas ilhas textuais que deixaram marcas nos séculos intermediários. As páginas de Finnegans Wake, do mesmo autor, desfilam como palimpsestos da literatura universal, em cada palavra ressoam outras, grafadas no Ocidente e no Oriente.

Outros autores empenham-se em apagar os rastros estampados em páginas escritas. Protótipo deles é a mortalha tecida por Penélope. O trabalho da esposa de Odisseu, que se arrasta por anos, esconde obstinadamente suspeitas e esperanças de que o rei de Ítaca possa retornar um dia.

A artista que vive em Elida Tessler é uma anti-Penélope. Homero referia-se a Odisseu como “aquele”, distante e ausente. Elida rasura qualidades no romance já lacunoso de Musil. Elida rasura com paixão. Numa obra inacabada, a artista não procura o acabamento, outra é a via: descida às origens, lugar onde textos nascem, matriz do dizível, fronteira do indizível. O trabalho é o contrário da arte barroca. Em lugar de cobrir buracos, abrir buracos, destampar o escondido, expor fendas. As páginas se sucedem e as fendas se alternam, vazios em outros lugares, lugares inusitados, inusuais, inolvidáveis. O risco de fendas, de lendas, de linhas que se alinham lentas: qualidades elididas, quebras, sulcos, sem qualidades, qualidades rasuradas, zerasdas, textos que se quebram, riscos, rasgos. O inusitado, o inesperado, a surpresa da palavra por vir, da palavra não vinda. A palavra finda, funde. A palavra ronda a rasura, a rasura rói a palavra. Rasuras na pele do livro. Palavras se tocam, chocam-se sem qualidades, rumo ao fundamental, ao sem fundo, ao vazio além dos textos, além dos pontos e das vírgulas. Além do estilo, além do estilete, estados estalam, instalam, destilam a festa do inusitado, da sombra, do assombro. O risco da fenda, do texto fendido, da falta falida, falada, fadada, recebida e dada, doada. As marcas da passagem, da margem, da mira, do murmúrio, do canto, do encanto, do espanto, da primeira estrela e da última. O resultado lembra o Fim de jogo, de Samuel Beckett.

Texto inédito.



42-45 Dublin, 2010
4.311 garrafas, rolas com palavras impressas e cartões-postais em mesmo número | 4.311 bottles, printed corks and postcards
dimensões variáveis | variable dimensions
col. CIFO - Cisneiros Fontanals Art Foundation, Miami

Extra Terrestre

KEVIN MURRAY

2006

Para construir sua instalação *Test tubes* (Tubos de ensaio), Elida Tessler usou um livro do teórico brasileiro Donald Schüler (*O homem que não sabia jogar*, traduzido para o inglês como *The man who doesn't know how to play*). A artista extraiu do livro palavras começando com "e" ou "t" e colocou-as em cerca de 2.500 tubos de ensaio distribuídos uniformemente dentro da galeria. As palavras com "e" estão em vermelho e as palavras com "t", em azul.

Na primeira visita, somos confrontados por um tipo alquímico de hermenêutica. A galeria é transformada em um laboratório metafísico, como a cena de um experimento conduzido por extraterrestres tentando decifrar o código da inteligência humana. Como uma versão literária do projeto do genoma humano, Tessler extrai, organiza e mistura palavras. Mas, com que significado?

Para uma plateia australiana, *Test tubes* é uma oportunidade para se defrontar com um conhecimento estrangeiro. Certamente, *ET* sugere uma consciência alienígena funcionando. Somos confrontados com uma leitura particularmente literal de texto, em que as palavras estão alinhadas em uma base puramente formal. No entanto, o que é novo para nós é, na verdade, uma metodologia bem estabelecida para Tessler. Suas instalações anteriores incluíram arranjos tais como verbos em uma perspectiva de paisagem de 360 graus e um texto estendido no horizonte por sobre uma praia verdadeira.

Então, de onde ela vem?

O trabalho de Tessler é o início de uma jornada para o público de Melbourne. A viagem inclui a cabala, a escola de misticismo judaico que atribuía poderes criativos às letras do alfabeto hebraico. A ligação entre a cabala e a arte contemporânea é então encontrada na obra do autor francês Georges Perec, que uma vez compôs uma novela inteira, *La disparition* (1969), sem usar a letra "e". Como Tessler, essa escola Oulipo de ficção experimental usa restrições formais para expressar algo que não pode ser dito diretamente.

E em algum ponto ao longo do caminho, passamos pelo maior país católico do mundo, o Brasil. Sem dúvida a mais autoconfiante das culturas meridionais, o Brasil alega ter inventado seu próprio tipo de modernismo. Uma de suas práticas culturais idiomáticas, a antropofagia, defende a canibalização da cultura ocidental. As obras de Tessler tomam a linguagem literalmente, transformando o domínio simbólico em nossa experiência encarnada.

Talvez *Test tubes* também diga algo mais familiar. É possível nos vermos como esses *containers*? Como hospedeiros do mistério? Recipientes de palavras estranhas à nossa compreensão?

Texto publicado no fôlder de apresentação da exposição individual "Test tubes < tubos de ensaio". RMIT School of Art Gallery, Melbourne, Austrália, junho 2006.



46-47 *Test tubes < tubos de ensaio*, 2006
2.472 tubos de ensaio com palavras impressas em acetato transparente | 2.472 test tubes with words printed on transparent acetate
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.

Uma recolha: *entre e gesto mínimo*

MANOEL RICARDO DE LIMA

2005

A frase *mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos* é uma deriva a-funcional para a frase *não é possível ficar perto de quem não se conhece as mãos*. As duas aparentemente vêm de outra, como quase tudo – *Algumas vezes é impossível ficar acordado, ou dormir*. São todas frases de guerra. Elas se movimentam nas brechas, nas dobras, como se fossem uma interdição provocada por um vinco, como os sulcos que são desenhados por um rio denso, caudaloso, forte e de correnteza prene de impasses. Ou como uma avenida de gente em abandono, espremidas entre prédios e sombra, que muito lentamente modulam suas incertezas cotidianas: nem amor nem ódio, nem tristeza nem alegria, nem proximidade nem distância, nem gesto nem pausa, nem olhar nem cegueira, nem dentro nem fora etc. Têm a ver com aquilo que se diz acerca de um estado, estar no mundo, aquilo que passa simples feito uma oração ao nada, mas uma oração, que apenas diz sem pedir ou oferecer: tornar a vida ao menos outra coisa. Isso também é estar no mundo e isso pode ser um escopo para tornar a vida possível. Viver entre os pequenos gestos, todos os que nos aumentam e nos diminuem, feito a vertigem deliberada do registro de uma passagem do tempo.

São essas coisas todas, e mais algumas, que podem ser anotadas à revelia do que as mãos conseguem como possibilidade de encontro. A imaginação inventa um acordo *entre* o trabalho de Elida Tessler e o de uma manicura de sua vizinhança: o tempo da vida apressada que se desfaz aí, nesse *entre*, nesse gesto, lenta e simultaneamente, reposiciona a questão do quanto *dizer* é difícil, do quando *dizer* é impossível. E como *dizer* pode instalar pequenos gestos – tatear os vidros de esmalte endurecido que não servem mais para fazer as mãos e que são, numa rotina, todos simultaneamente jogados fora. Tudo o que pode DIZER volta numa pergunta, serenamente; a pergunta que se estabelece no acordo como uma compensação: *Dá para fazer as mãos?* Dessa pergunta surgem algumas outras insistências do acordo para se reinventar nos objetos e, muito mais, nos pequenos gestos in-arentes: o corte, a lixa, retirar as cutículas, o uso da base incolor, polir as unhas, pintar as unhas. Tudo isso feito durante um lapso suspenso de tempo que remonta o DIZER ao FAZER: *Dá tempo fazer as mãos?*

FAZER passa a ser a dilatação do estranho, manter o outro e o que vem do outro tal qual se apresentam. O hábito de pintar as unhas é que dá material para o trabalho de Elida: fazer a mão é também um gesto de confiança, é praticamente conseguir DIZER para a mão do outro, dizer algo, qualquer coisa. Entre as mãos, pois, algum contato possível. O trabalho de Elida tem uma mesa de três metros

de comprimento, com trinta centímetros de largura e um metro de altura, revestida com fórmica branca e vários vidrinhos, muitos, firmes, com restos de esmalte coloridos, que iriam compor o lixo da rua, dispostos sobre a mesa sem nenhuma arrumação prévia, pensada, organizada ou mesmo intuída. Os vidrinhos são lançados de pé apenas a partir do que sobra como despojo da alma de cada um no gesto preciso, inadvertido e precioso da inteireza da mão da artista que rememora a mão da manicura anônima.

Vistos de perto cada vidrinho toma vida. São pequenos esboços, marcas, vestígios, restos de um sem-tempo, com uma duração que se registra no gesto do colecionador intempestivo: recolher à toa. Guardar objetos desprovidos de lugar e função – os imprestáveis – desse mundo industrial, padronizado e anódino. Retirá-los de um *a serviço de*, sempre, e dar a ver um entalhe esvaziado do objeto, um decalque. Ficamos diante de uma afetividade construída, de um estado afetivo e político, por isso tênue, mas inserido na radicalidade da experiência da duração de nossas temporalidades desfeitas. É o que fica no meio, *entre e gesto mínimo*: Elida, a manicura, os vidrinhos coloridos.

Henri Bergson diz que os seres e as coisas não são senão *duração*, e que a duração é aquilo que há de mais íntimo em cada ser, em cada coisa. E talvez possamos, a partir do trabalho de Elida Tessler, pensar que é preciso perder tempo. Ou, ao menos, na pergunta: *como perdemos tempo?* Bem à nossa frente, e se vistos de longe ou de perto, os vidrinhos tomam o sentido de uma fratura nas unidades temporais para evidenciar que toda a vida é perda. Há, em cada um deles, uma busca incansável, silenciosa, de um inespecífico, daquilo que transita de um imediato agora para um imediato seguinte. Eles figuram o nosso espectro, as nossas incertezas cotidianas que nos tornam inadaptados à vida. O que vem é o nosso desmesurado estado de abandono disposto ali, sobre a mesa de fórmica branca, em cor, endurecido, vidro e tinta seca, num acordo atávico de mãos entre DIZER e FAZER. Uma recolha: *entre e o gesto mínimo*. Como o movimento numa folha de panurgo: *uma escrita tão sutil que nada se vê escrito nela*.

Uma primeira versão deste texto foi publicada na revista *Zunai*, ano III, edição XII, maio 2007. Disponível em <http://www.revistazunai.com/galeria/elida_tessler/ensaio_elida_tessler_por_manuel_lima.htm>

Horizonte provável: poéticas do infinito

LUIZ GUILHERME VERGARA

2004

Relembro a proposta *Horizonte provável* de Elida Tessler para a varanda do MAC em 2004/2005 como um processo de ressonância poética da artista à infinitude circular desta arquitetura composta de anéis concêntricos. Esta memória traduz um processo de criação encarnado na fenomenologia do lugar, no litoral, como falas inacabadas – contínuas – com Haroldo de Campos e sua obra *A arte no horizonte do provável*, ampliando o universo de abrangência conceitual da mostra “Poéticas do infinito”. Fiando e desfiando, capturando pontos de interseção entre vida e arte, geografia e literatura, assim é a poética infinita de Elida Tessler.

A instalação, o *Horizonte provável*, de Elida Tessler nasceu inspirada pelo desafio e potência desse lugar especial do MAC, a varanda, de total suspensão e invasão recíproca entre cultura e natureza, onde se ouve o rumor do mar. Elida toma partido desse espaço de transe liminal para transformá-lo em “horizontes múltiplos de provas e leituras”. A experiência artística se expande como percurso dos sentidos, do jogo entre provável futuro e a prova presente do sabor e teste, o impacto simultâneo de vários sistemas de signos comunicantes entre repetição e diferença. Esse é o território de uma poética encarnada ou autopoiesis, de um leitor móvel em trânsito pelos limites da percepção e resignificação, de “metaencontros”, tanto da arte dentro de uma arquitetura transparente dentro do mundo, quanto do despertar do sujeito dentro do horizonte de passagens do tempo e do espaço, das cambiantes fronteiras entre dentro e fora, do ser que se percebe entre geografia (litoral) e literatura.

A própria trajetória profissional de Elida vem sendo caracterizada pela repetição e diferença de intervenções artísticas que se nutrem do jogo de contaminações recíprocas entre a experiência da fenomenologia do lugar e a revelação dos seus saberes e sabores, que não separam texto de contexto. Assim, Elida desconstrói a ordem natural de percepções desgastadas entre sistema de coisas e trocas simbólicas. A artista propõe situações inusitadas, buscando desconfigurar inter-relações de sentidos existentes, que por isso passam despercebidas, amortecidas no dia a dia, através de jogos de deslocamentos que transfiguram os lugares e os estados de percepção comum, na possibilidade, por estranhamento, de emergência de um sujeito ativo para o instante poético dentro de um campo relacional de novas ordens de leitura múltipla do mundo. Esse é o princípio de esperança no horizonte provável, “uma instauração literal de uma poética do infinito provocante e provável”, que entrelaça duas grandes obras: da literatura de Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, e a arquitetura de Niemeyer, que mereceria também o mesmo nome.

Elida toma toda a circularidade do museu, assim como

Niemeyer, do mundo, diante do grande círculo da baía de Guanabara, e faz dela um recipiente maior para seu salto poético, um voo literal da literatura para a arquitetura, e daí para a construção de um novo litoral feito de um colar de pratos brancos impressos com verbos no infinitivo, retirados do horizonte literário de Haroldo de Campos. Com as palavras libertas do livro, Elida provoca cada leitor móvel a emancipar os verbos para a sua potência infinita, os pratos vazios repetidos se tornam também recipientes individualizados de pensamentos sementes para ações – gerúndios, como entidades circulares brancas soltas sobre o mar, circundando o museu, como disco maior. Surge outro horizonte suspenso para um caminhante, atento às sucessivas colagens, superposições de limite entre o prato e a paisagem, a unidade da arte e a passagem do tempo. Os pratos repetidos circulam a varanda dando ressonância múltipla à poética da infinitude, do circular (verbo e forma no infinitivo) do MAC, do mar e do tempo, como anéis e elos dentro de um sistema de mundos dentro de mundos, constelações dentro de galáxias, vistas prováveis de existência simultânea de horizontes infinitos, aqui e agora. Já não mais falamos de horizontes prováveis, mas sim infinitos prováveis a partir do instante em que se percebem as cadeias de sentidos de mundos dentro de mundos.

Horizonte provável, de acordo com Elida, segue o rumor de uma linha que contorna o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em seu edifício circular, agora tomado por mim como um recipiente para falas inacabadas. O seu formato, que a muitos sugere um disco voador, a mim evoca um grande cálice, onde fluidos de pensamentos e imagens vêm configurar-se como um conteúdo precioso, incluindo o desenho constelar realizado pelos visitantes que ali depositam seu olhar.

Todo horizonte é um encontro provável no infinito e, como tal, indeterminado enquanto extensão e distância, mas paradoxalmente, na sua imaterialidade, já é certeza de concretude poética. A poética do infinito na instalação de Elida está em se colocar na frente do horizonte como um “meta-horizonte”. Da mesma forma Niemeyer traz para a linha do sublime o lugar de ocupação suspensa de sua obra – “mirante de horizontes”. Toda grande obra de arte é composta de metafísica e metáfora, potência imanente – factual – e transcendente, de transporte para o intocável sem tocá-lo. A obra de Niemeyer se expande pelo horizonte das montanhas e Elida também, como Newton, gentilmente “sobe nos ombros do gigante” – como um colar no grande cálice, torna-se um com ele e o mar.

Essa ocupação da varanda é, sem dúvida, um projeto especialmente bem-sucedido no sentido de elevar, a uma potência do concreto, o princípio de esperança da utopia

artística pós-moderna. Elida não impõe nenhuma salvação, apenas convida para caminhar, em estado de conversa com o lugar de muitos horizontes simultâneos. A simultaneidade de mundos distantes que se revelam aqui e agora, diante de um leitor móvel, além de sua relatividade fragilizada, cambiando na mesma medida que caminha, são atributos da emergência de um devir, da autopoiesis como território do microacontecimento da utopia sem promessa – de encontro com o infinito. A interdependência entre mundos, como do sino que toca de acordo com o metal e a altura da torre, o MAC é o instrumento acústico tocado pela aproximação poética do horizonte provável.

Elida explora a dimensão liminal da experiência poética – “meu trabalho nasce desta perspectiva de intersecção entre a paisagem externa e interna do Museu, com a intenção de criar uma espécie de borda branca entre o que é litoral e o que é literatura.” Nessa sequência de desdobramentos, Elida amplia o horizonte de provações e abrangência infinita de sua obra ao elevar sua instalação para uma categoria de ritual em que o tempo se acopla a uma estatura de percepção e imaginação. Seu trabalho se desdobrou na saída do museu para a praia de Boa Viagem, tomando como extensão e suporte, para esticar um fio único (das frases ligadas do livro desfiado), devolvendo intuitivamente, como uma necessidade profética, a literatura e a arte para a geografia das trocas simbólicas e autopoéticas. O trabalho atinge horizontes múltiplos, já não mais pertence somente aos pratos onde se espalham os verbos do infinito, nem mesmo ao livro, mas como faixa de um abraço coletivo na parede do museu, ele é trânsito, fluxo entre linguagens e metáforas, rituais e metafísicas, em vários tempos e espaços.

A VARANDA foi abençoada como um lugar especial transfigurado por uma poética ou metapoética do infinito, absorvendo simultaneamente não só todos os elementos da arquitetura e paisagem ali presentes, mas, sobretudo, o transe literário de Haroldo de Campos e seus poetas, que cita Mallarmé, lembra Valéry, coleta trechos dos achados de Schwitters, e assim *ad infinitum*. Tudo em Haroldo de Campos é desejo de infinito poético: do aleatório; do precário; da brevidade; da tradução; da vanguarda; por tudo seu manifesto culmina com uma poética sincrônica.

Das camadas de leituras sucessivas de um livro desfiado como um tempo que inventa o espaço. O visitante é convidado a caminhar por um ritual de iniciação (e caminhar é se perceber dando gerúndios aos verbos do infinito) seguindo a conquista inquieta da autopoiesis sobre o mar, em horizontes de expansão e vertigem, o viajante anônimo sobrevoa o litoral, o horizonte infinito se torna próximo e provável.

Como nasce uma ideia

E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo [...]

Galáxias.
Haroldo de Campos

Fiando e desfiando, capturando pontos de interseção entre vida, arte e literatura, assim é o processo infinito de fluência criativa de Elida Tessler. São falas inacabadas que entrelaçam diferentes experiências.

Em uma longa viagem de avião para preparar a sua exposição “Horas a fio”, Elida estava lendo um livro de Ítalo Calvino, *Marcovaldo ou as estações da cidade*, e sublinha o trecho “fundo de rumor mais macio que o silêncio”, quando ao chegar ao aeroporto viu a notícia da morte do Haroldo de Campos, e se lembrou dele como um dos indivíduos importantes para o seu projeto *Falas inacabadas*. Elida cria uma instalação em homenagem a Haroldo de Campos com o título retirado do livro de Ítalo Calvino – *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*. Assim segue Elida até hoje tecendo falas e unindo pontos aparentemente desconexos.

O convite para esta exposição na varanda do MAC recuperou em Elida a memória de Haroldo de Campos, de um livro esquecido – lido nos anos 80, *A arte no horizonte do provável*. Elida toma este museu não só como lugar para uma fala inacabada com Haroldo de Campos, mas o seu todo arquitetônico e geográfico, a vista para a paisagem, literalmente, como forma e conteúdo, um recipiente, para uma obra de arte no horizonte do provável.

Horizonte provável também pode significar tocável – ou passar pela prova (no sentido do paladar), o que sugere uma relação com a construção de um horizonte com palavras impressas em pratos brancos. Prova é também desafio – ou desfiar – puxar o fio. Um livro que desfiado retornou ao ritual da linha, literal transfiguração de literatura em litoral.

A varanda do MAC é o lugar que Niemeyer projetou para o descanso do viajante, nunca pensou que ali pudesse ser o território do desafio limite do museu para o artista. Elida soube, por sua vez, repassar para o público, por vezes desatento, esse desafio poético, pois coloca todos diante de uma fronteira aberta entre a arte (extrema linguagem e metalinguagem) e a paisagem – um entre lugar – onde se dá o injusto confronto com a atração para fora do museu, da fuga da vista para o ruído branco do mar. Por isso, a varanda é também um espaço de sacrifício e redenção comunicativa

da arte para novos olhares, uma geografia de diásporas de participação, de um leitor em trânsito na obra, no mundo. Aqui Elida instala com graça e simplicidade um horizonte de provas sutis e de provocações acessíveis a todos, pois a potência poética que está em jogo não é só a do artista, mas também de cada viajante que se torna literário ao perceber o convite para uma leitura caminhando, desenhando no espaço um litoral de verbos do tempo infinitivo. Elida assumiu esse desafio, introduzindo uma atração e armadilha poética, diferentes pratos que colocam à prova o horizonte provável de desvio do olhar para a fuga no horizonte sem arte.

Texto parcialmente publicado no fôlder de apresentação da exposição "Horizonte provável", de Elida Tessler, no MAC-Niterói, dez 2004-mar 2005.



48-49 *Horizonte provável*, 2004
581 pratos de porcelana branca com palavras impressas, livro de artista em formato de fita métrica com 596 cm de comprimento | 581 white porcelain plates with printed words, artist's book in the form of a 596 cm tape measure
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.

Elida Tessler: um trabalho em processo

VERA CHAVES BARCELLOS

setembro 1998

Este documento que estamos iniciando agora e que deverá continuar em outros textos trata de fazer algumas considerações sobre o processo de trabalho de Elida Tessler, o qual pretendo acompanhar durante os próximos meses. Jovem artista do Rio Grande do Sul, professora do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul, Elida Tessler vem com lucidez há alguns anos desenvolvendo seu trabalho de criação paralelamente a sua atividade didática.

Definir o tempo é o que Elida procura em seus trabalhos atuais, segundo ela mesma. Isso nos faz pensar em seus primeiros trabalhos de desenho, ainda nos anos 80, retratação dos próprios gestos do cotidiano, como pentear seu longo cabelo, representado em linhas repetidas, sinuosas e quase paralelas. O gesto e o cabelo relacionados em um desenho já implicavam duas sugestões de tempo. O cabelo porque cresce, e o crescimento é um fato que se projeta no tempo, ou em diferentes momentos sucessivos, quando as coisas se transformam. Já o gesto também nos sugere tempo, um movimento, que se desloca não só no espaço, mas numa relação espaçotemporal: começa num instante e prolonga-se até um instante seguinte. Assim também com a série de trabalhos realizados em fase posterior, em que Elida Tessler faz uso de elementos como tecidos em contato com matérias oxidantes que expostos à umidade durante certo período de tempo são sujeitos a sucessivas transformações. Nesses trabalhos, o processo é tão importante como a obra, ou o objeto, resultado de uma ação conjunta de elementos que se interferem, enquanto não totalmente livres da umidade, ou totalmente secos. A umidade para Elida tem algo a ver com o tempo (uma relação que não sabe explicar muito bem), talvez porque essa é auxiliar e cúmplice da ação do tempo nesses trabalhos.

Ela, em simultâneo, se manifesta a favor da permanência, isto é, quer de certa forma guardar seus trabalhos e como a umidade é um fator transformador mas ao mesmo tempo destrutivo e causador de deterioro é necessário que se pare em algum momento a sua ação, que se suspenda seu efeito evolutivo, que se estratifique o movimento. Que pare a ação do tempo/umidade. Que as coisas sequem.

É esse interesse pelo tempo que leva Elida a leituras sugeridas relacionadas ao tema, amplíssimo e complexo. É Bachelard, no entanto, em seu livro *A dialética da duração*, que a inspira. Numa ação metódica, como um novo método de leitura seletiva, ela recolhe da totalidade do texto do livro todas as palavras que são referências diretas ao tempo ou que se relacionam com a noção de tempo. No final, relaciona mais de cem palavras.

Outra ideia que lhe ocorre é associar tudo que deixamos pendurado na vida cotidiana por falta de tempo a uma

corda com coisas penduradas, como penduramos a roupa na corda com prendedores, para que seque.

As palavras, fragmentos isolados de um ensaio alheio, e o ato de pendurar se associam num novo trabalho: *Temporal*. Ao utilizar a ideia de pendurar, a escolha do objeto a ser pendurado, depois de algumas dúvidas, caiu sobre toalhas de mão, pequenas toalhinhas individuais, que deveriam ir penduradas num varal. Nas pequenas toalhas, em cada uma delas, foi bordada uma palavra referente ao tempo: uma seleção das palavras extraídas do livro de Bachelard.

É interessante a escolha do local para mostrar o trabalho: um pátio interno do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

O edifício do hospital, como sabemos, está bastante deteriorado, mas ainda dá pra reconhecer a nobreza que deve ter tido na época de sua construção. O pátio em questão normalmente não é utilizado pelos internos, que o podem ver através de algumas janelas. Por essas mesmas janelas nos chegam às vezes ruídos de vozes ou de gritos, uma espécie de caixa acústica da desrazão.

É complexa a tessitura de ideias que nos perpassa nesse trabalho aparentemente simples de Elida Tessler.

Temos de fato um varal com 74 pequenas toalhas de mão individualmente penduradas. O varal está montado junto de um portal que dá acesso à parte interior do edifício, à direita da entrada do pátio.

Embora as pequenas toalhas com as palavras bordadas estejam dispostas na mesma ordem em que foram sendo encontradas no livro, o varal, por uma questão espacial, não é linear, mas segue uma série de três ou quatro linhas quebradas, obrigando o espectador a um deslocamento no espaço e mudanças de ponto de vista, o que ocasiona que para ler algumas palavras, as outras são vistas pelo avesso.

Descontextualizadas, as palavras, desgarradas do livro que as fazia se relacionarem com outras para significar, ali se resumem apenas a referências soltas à temporalidade, meras sugestões. Essas palavras soltas buscam relações de significado da mesma forma que as manifestações dos internos – indivíduos descontextualizados da sociedade – que nos chegam pelas janelas procuram alguma forma de comunicação. Ambos manifestam a busca de um significado. Significado que vem da relação de uma palavra com outra, de um indivíduo com outro. As palavras ficam ao vento, as toalhas se dobram, tocam-se, mas as palavras continuam alienadas umas às outras, não chegam a ser linguagem, em suas aleatórias sugestões a um tempo indefinido. Uma situação paralela às dos internos do Hospital São Pedro, também confinados à indefinição temporal da desrazão.

Outro aspecto é a sugestão de parar o tempo. Em trabalhos

anteriores, o processo temporal e evolutivo era fundamental nessa relação tempo/umidade já referida anteriormente. O trabalho sofria transformações até seu estágio final, quando seco. Agora não se trata de o trabalho viver em um tempo físico transcorrido em diferentes momentos, mas ele é simplesmente uma presença física em um espaço, e o tempo está contido no signo da palavra bordada. Ele já não é parte material da obra em processo, mas é parte intelectual de uma obra desde o princípio inacabada. Há aí uma tentativa de parar o tempo. Essa estratificação só pode acontecer com uma matéria seca, sem efeitos destrutivos, deterioradores da umidade/tempo. Daí o emprego das toalhas talvez. Qual a função da toalha? Secar. Os caminhos inconscientes do processo de Elida a levaram a *encontrar* a toalha como objeto significativo de sua tentativa de parar os efeitos do tempo. E tem mais: por que toalhinhas de mão? Tentemos analisar seu processo anterior. Embora o trabalho das oxidações vivesse um processo independentemente do gesto, como era o caso dos primeiros desenhos, ainda aí Elida construía objetos e depois os sujeitava à ação do tempo. Havia um contato manual, o manuseio do objeto.

Agora, em *Temporal*, ela parte de uma ideia, seleciona palavras de um livro, encontra objetos prontos – as toalhas, e as manda bordar. Há uma artesanaria, mas esta é terceirizada: outra pessoa a faz; outras mãos são as que manipulam a matéria. As mãos de Elida não mais tocam o objeto durante a sua construção, apenas no ato de pendurar as toalhas no varal. Ela, literalmente *lava as mãos* num distanciamento intelectual.

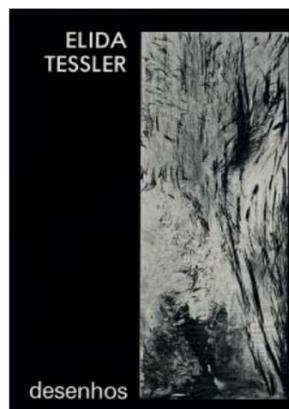
Mas ao mesmo tempo o trabalho, longe de ser frio e distante, é inquietante, solitário e comovente. Um *nervo exposto*, na expressão da artista. São as próprias questões de Elida que estão por detrás das palavras soltas de Bachelard, ou nas toalhas que aleatoriamente balançam ao vento, vividas num momento em que ela veementemente questiona os limites de sua temporalidade. Será a vida como a frase de um livro, com sentido, isto é com começo um meio e um fim, ou apenas um aglomerado de signos sobrepostos no tempo, mais ou menos aleatórios os quais não dominamos totalmente o significado?

Outros trabalhos estão sendo desenvolvidos no momento pela artista, um deles uma memória dos saquinhos de chá consumidos por pessoas que visitam seu estúdio, e outro, uma acumulação de vidros de esmalte de unhas, utilizados por uma única manicure ao *fazer as mãos* de suas clientes. Esses trabalhos como ainda não estão finalizados deixarei para comentá-los mais adiante.

Texto inédito, originalmente escrito para o relatório de pesquisa do prêmio-bolsa Museu de Arte de Brasília/Minc, obtido por Elida Tessler e desenvolvido no período 1998/99.



50-51 *Temporal*, 1998
74 toalhas de mão com palavras bordadas |
74 hand towels with embroidered words
dimensões variáveis | variable dimensions
col. da artista | artist coll.



53

oxidação e a incorporar o fio de arame como linha de desenho em seus trabalhos.

1992

Apresenta junto com Hélio Ferverza a instalação *Sentimento do mundo* em uma peça de apartamento na 53 Bis Boulevard Arago, Paris. O trabalho é remontado no ano seguinte no Espace Parvi (Pour l'Art Visuel) em Paris, no contexto da exposição individual da artista, agregando uma publicação com registros fotográficos da obra, poemas de Edson de Sousa e projeto gráfico de Maria Ivone dos Santos.

Recebe o prêmio Prix Rencontre des Deux Mondes, com um trabalho apresentado na mostra "Petits formats", no Espace Latino-Américain, em Paris.

Participa das coletivas Itinéraires 92 – Mouvement d'Art Contemporain, Levallois-Perret; Salon de Montrouge, Centre Culturel et Artistique de Montrouge; Comparaison 92, Grand Palais, Paris e "Locus suspectus: La ligne, l'objet" [Hélio Ferverza, Patrícia Franca, Elyezer Sturm, Elida Tessler], com curadoria de Stéphane Huchet, Espace Latino-Américain, Paris, todas na França.



54

1993

Realiza a individual "Insterstices", no Espace Parvi, em Paris.

Defende sua tese de doutorado intitulada "Le problème de la couleur et de la matière dans l'art au Brésil entre 1950 et 1980: l'exemple d'Hélio Oiticica".

Inaugura, junto com Jailton Moreira, o Torreão, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea. Além de acolher os ateliês dos idealizadores, o Torreão cria um ambiente de discussão e experimentação artística, promove grupos de estudos e encontros interdisciplinares, abrigando ainda uma série de intervenções de artistas que são desafiados a ocupar a sala localizada no topo da casa que abriga o projeto.

Apresenta *Golpe de asa*, trabalho produzido a partir do poema "Quase" de Mário de Sá Carneiro, como primeira intervenção no Torreão.

Nasce sua primeira filha, Sofia.

Expõe pela primeira vez o trabalho *Falas inacabadas*, que marca o princípio do *work in progress* de mesmo nome na coletiva "O pensamento e a obra – uma antessala para Joseph Beuys", com curadoria de Vera Chaves Barcellos no MAC-RS, Porto Alegre.

Ingressa como professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS, com bolsa CNPq de recém-doutor.

Participa ainda das exposições coletivas: "O livro como suporte", Sala João Fahrion, MARGS, Porto Alegre; "Branco", com curadoria de Maria Lúcia Cattani, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre; "10 artistas latino-americanos", Espace Latino-Américain, Paris; "Histoires des femmes I ... Monique Dehais, Patrícia Franca, Elida Tessler", Galeria La Ferronnerie, Paris e "Art et matières", Association Emergences, Levallois-Perret, França.

1994

Ingressa como professora no Instituto de Artes/UFRGS, iniciando as atividades acadêmicas no curso de graduação no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, onde atua até hoje.

Nasce Alice, sua segunda filha.

Apresenta a exposição individual "Acessos", Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

Participa, com Jailton Moreira, do Projeto Presença, Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



55

Integra a coletiva "Arte contra Aids", com curadoria de Paulo Gomes, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

1995

Toma parte na coletiva "Objeto gravado", com curadoria de Regina Teixeira de Barros, Museu da Gravura Cidade de Curitiba.

1996

Apresenta o desenvolvimento do projeto *Falas inacabadas* na exposição individual "sOBRAS", na Galeria de Arte do Instituto Goethe, Porto Alegre, acrescentando novos elementos ao conjunto que reúne processos de oxidação e a presença de objetos cotidianos.

Realiza a exposição individual "aINDA", na Galeria de Arte da Unicamp, Campinas, apresentando o trabalho *Inda* pela primeira vez.

Participa da coletiva "Objectos – oito artistas de los países del Mercosur", com curadoria de Vera Pellin, Sala de exposições de OEA, Buenos Aires.



56

1997

Realiza a exposição individual "Alicerces", Galeria Parangolé do Espaço Cultural 508 Sul, Brasília.

Integra as exposições coletivas: "Entretantos", com curadoria de Blanca Brites, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre; "Reinvenção da paisagem", com organização de Wagner Barja, Galeria Rubem Valentim, Espaço Cultural 508 Sul, Brasília.

1998

Produz *Temporal*, primeiro trabalho em que a palavra escrita é materializada na obra através de bordado em toalhas de mão. A obra teve como ponto de partida a leitura do livro *Dialética da duração*, de Gaston Bachelard, de onde foram retiradas as palavras que indicavam a passagem do tempo. A obra participa da intervenção coletiva intitulada *4x4*, no pátio do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, onde é apresentada pela primeira vez em um varal ao ar livre.

Recebe o Prêmio Brasília de Artes Visuais MAB/MinC, com o qual obtém a tutoria de Vera Chaves Barcellos e uma bolsa-pesquisa pelo período de um ano.



57

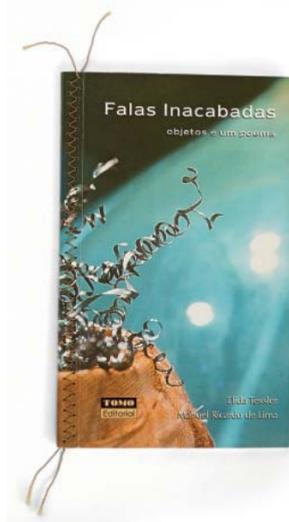
Produz *Manicure* e apresenta a obra em exposição coletiva na Galeria Athos Bulcão, em Brasília, no contexto da premiação.

Integra a Bienal Internacional NOCON de Arte Experimental, Museo Municipal de Arte Moderno de la Ciudad de Mendoza, Argentina.

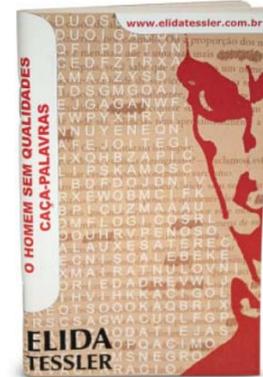
1999

Participa da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre, onde apresenta a instalação *Doador*, elaborada a partir do pedido de doação de objetos cotidianos que tenham o sufixo "dor" em seus nomes.

Toma parte também das coletivas: "Calming the clouds", com curadoria de Malin Barth, Stiftelsen 3, 14 Art Foundation, Bergen, Noruega; "Território expandido", com curadoria de Angélica de Moraes, Sesc Pompeia, São Paulo; "Notícias del Paraná – notícias do rio Paraná", Galerie La Ferronnerie, Paris; "Présences au présent – Hélio Ferverza, Sandra Rey, Romanita Disconzi, Elida Tessler", com curadoria de Blanca Brites, Salle d'Exposition Michel Journiac, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Paris.



58-59



60



61

2000

Apresenta a exposição individual “Falas inacabadas”, Galeria de Arte do Alpendre, Fortaleza.

Publica junto com Manoel Ricardo de Lima o livro *Falas inacabadas*, que reúne imagens da obra da artista e poema especialmente concebido pelo escritor.

Integra a coletiva “Singular no plural 5 – Elida Tessler, Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos e Sandra Rey”, com curadoria de Blanca Brites, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes UFRGS, Porto Alegre.

2001

Organiza junto com Edson Sousa e Abrão Slavutsky o livro *A invenção da vida, arte e psicanálise*, publicado pela Editora Artes e Ofícios, em Porto Alegre.

Realiza, em parceria com Edson Sousa, o colóquio internacional *Imagens Possíveis*, no Auditório da UFCSPA, trazendo o fotógrafo Evgen Bavcar pela primeira vez à capital gaúcha.

Faz a curadoria da exposição “A noite, minha cúmplice”, individual de Evgen Bavcar, no Museu de Arte de Rio Grande do Sul.

Integra a exposição coletiva “Onde o tempo se bifurca”, com curadoria de Divino Sobral, Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa.

2002

Participa do Programa de Residência de Artistas Contemporâneos – Faxinal das Artes, organizado por Agnaldo Farias, no qual cem artistas brasileiros convivem durante duas semanas no Faxinal do Céu, Paraná. Durante o projeto, realiza o trabalho *Falas inacabadas: frotagem*, resultado do intenso diálogo com o artista Eduardo Frota, apresentando-o posteriormente no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. A partir dessa exposição o trabalho passa a integrar a coleção MAC-PR.

Realiza a exposição individual “Claviculário”, com curadoria de Lorenzo Mammi, no Centro Universitário Maria Antônia/USP, em São Paulo, onde expõe pela primeira vez o trabalho de mesmo nome. A obra é concebida com cerca de três mil chaves com palavras gravadas no lugar destinado ao segredo de cada unidade. As palavras são retiradas da listagem de objetos domésticos e de fragmentos de uma carta.

Organiza junto com Blanca Brites o livro *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais*, publicado pela Editora da UFRGS, em Porto Alegre.

A obra *Doador* é adquirida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Apresenta-se nas coletivas: “Apropriações/coleções”, com curadoria de Tadeu Chiarelli, Santander Cultural, Porto Alegre; “Territórios”, com curadoria de Agnaldo Farias, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “O contato” [Hélio Ferverza, Patrícia Franca, Elyezer Szturm, Elida Tessler], com curadoria de Stéphane Huchet, Paço das Artes, São Paulo.

“Artistas professores: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS”, com curadoria de Maria Amélia Bulhões e José Avancini. A partir desta exposição a obra *Chá de banco* passa a fazer parte deste acervo.

2003

Realiza as individuais: “Vasos comunicantes”, com curadoria de Angélica de Moraes, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, reunindo a produção correspondente a dez anos de trabalho e

sua obra *Segredo* passa a fazer parte do acervo da instituição; “Horas a fio”, com curadoria de Luiza Interlenghi, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, em Fortaleza. Na ocasião, concebe o trabalho *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, dedicado a Haroldo de Campos.

Faz, junto com João Bandeira, a curadoria de duas exposições fotográficas de Evgen Bavcar, em São Paulo: “Contornos sagrados”, no Instituto Itaú Cultural, e “Evgen Bavcar em diagonal”, no Centro Universitário Maria Antônia USP. Juntos também organizam o livro *Memórias do Brasil*, sobre a produção fotográfica do artista esloveno, publicado pela Editora Cosac Naify, São Paulo.

Participa das exposições coletivas: “Ordenação e vertigem”, com curadoria de Agnaldo Farias, Centro Cultural Banco do Brasil; “A palavra-extrapolada”, com curadoria de Inês Raphaelien, Sesc/Pompeia, São Paulo; III SIART – Salão Internacional de Arte da Bolívia, Fundación de Estética Andina, La Paz, Bolívia.

2004

Realiza a individual “Horizonte provável”, com trabalho especialmente elaborado

para exposição no MAC-Niterói. A obra é elaborada a partir da leitura do livro *A arte do horizonte provável*, de Haroldo de Campos.

Participa das Oficinas Itinerantes do projeto Rede Funarte de Artes Visuais, viajando a Macapá para ministrar um *workshop*. Nesse contexto inicia o projeto *Você Me Dá a Sua Palavra?*, que consiste em solicitar a diversas pessoas que escrevam uma palavra de sua escolha em um prendedor de roupas de madeira. Esse trabalho assume o caráter de um *work in progress*, sendo desenvolvido até hoje.

Integra várias exposições coletivas: “Microlições de coisas”, com curadoria de Valéria Cristofaro, Centro Cultural Murilo Mendes, Juiz de Fora; “LordPalaceHotel”, ocupação de hotel desativado, São Paulo; “Migrantes”, com curadoria de Mariza Soibelman, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; “Doações 2001-2004 Coleção Mamam”, com curadoria de Moacir dos Anjos, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife, e a partir de então a obra *Palavras-chaves de uma coleção* passa a fazer parte desse acervo; “Pesquisa em arte”, com curadoria

de Maria Carla Moreira, Casa de Cultura da UEL, Londrina; “Pintura reencarnada”, com curadoria de Angélica de Moraes, Paço das Artes, São Paulo; e “O contato”, com curadoria de Stéphane Huchet, Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro.

2005

Recebe a bolsa-residência Civitella Ranieri Foundation, seguindo para Umbria, na Itália. Ao fim do período de sete semanas, apresenta a instalação *A vida somente*, constituída de 1.184 advérbios impressos em papel sob a forma de placas indicativas. As palavras foram retiradas do livro *A vida modo de usar*, de Georges Perec. A elas agregam-se objetos doados pelos demais residentes durante o período de convivência.

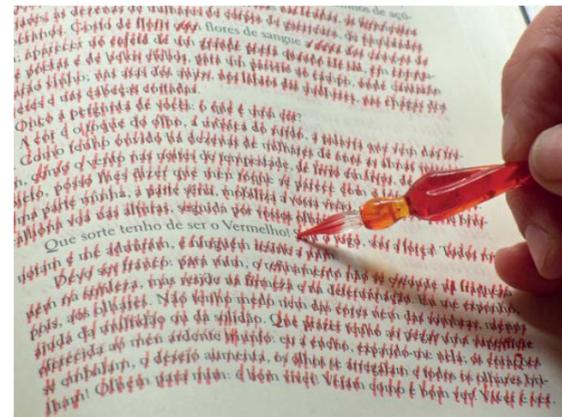
Participa das exposições coletivas: “10 anos de um novo MAM: antologia do Acervo”, com curadoria de Tadeu Chiarelli, Museu de Arte Moderna, São Paulo; “En décalage”, com curadoria de Muriel Caron, Sofi Hémon e Sandrine Rummelhardt, Studios Campus, Oulu-Huc Art Projects, Paris, França.



62



63



64



65

2006

Realiza a exposição individual “A vida somente no pátio”, no contexto da Residência Artística, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Mamam no Pátio, Recife, com duração de duas semanas.

Recebe bolsa-residência pela Sacatar Foundation, South Project e RMIT University, em Melbourne, Austrália. Durante o período de dez semanas, produz a instalação *Test Tubes > Tubos de ensaio* a partir da leitura do livro *O homem que não sabia jogar*, de Donald Schüler. O trabalho é composto por 2.472 tubos de ensaio em vidro, tendo impressas as palavras com iniciais T e E retiradas do texto. A obra é apresentada na exposição individual “Test tubes > Tubos de ensaio”, com curadoria de Louiseanne Zahra, na RMIT School of Art Gallery.

Realiza “Da-me tu palavra?”, exposição individual paralela à mostra coletiva “Hacer de lo comun lo precioso”, organizada por Kelvin Murray, no Centro Cultural Estación Mapocho, em Santiago do Chile.

Integra as exposições coletivas: “Manobras radicais”, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Hollanda,

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo; “Sinais na pista”, com curadoria de Adolfo Montejo Navas, Neno del Castillo e Sônia Salcedo del Castillo, Museu Imperial / Funarte, Rio de Janeiro; “MAM na OCA – Arte Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, com curadoria de Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich e Cauê Alves, MAM, São Paulo; “Galeria Oeste: inauguração”, com curadoria de Agnaldo Farias, Galeria Oeste, São Paulo.

2007

Realiza as exposições individuais “O homem sem qualidade caça palavras”, Galeria Oeste, em São Paulo; “Me das tu palavra?”, ao final do período de quatro semanas em que participa da Residência Artística no Espacio de Experimentación Artística Aldaba Arte, dirigido por Alex Davidorff na Cidade do México.

Recebe bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq com a qual dá início ao grupo de pesquisa *p.a.r.t.e.e.s.c.r.i.t.a: textos de artistas e a presença da palavra em produções de arte contemporânea*, que mantém até hoje.

Participa das coletivas: “Mulheres artistas: olhares contemporâneos”, com curadoria

de Claudia Fazzolari e Lisbeth Rebollo Gonçalves, MAC/USP, São Paulo; “Palavra figurada”, com curadoria de Eduardo Veras, Galeria de Arte da ESPM, Porto Alegre.

2008

Participa da exposição que representa o Brasil na ARCO8_Brasil – 27ª FERIA Internacional de Arte Contemporâneo, em Madri. Na ocasião a obra *Tubos de ensaio* é adquirida pelo 21c Museum Hotel, Louisville (EUA). Integra também as coletivas: “Heteronímia Brasil”, com curadoria de Adolfo Montejo Navas, Museo de America, Madri; “CASA/NA/CIDADE” [Elida Tessler e Laerte Ramos], Atelier/8, Campinas, SP; “Provas de artistas: artes gráficas e impressões”, com curadoria de Suzanna Sassoun, Galeria Oeste, São Paulo.

2009

Viaja a Paris com Edson, Sofia e Alice, permanecendo na cidade durante um ano para estudos de pós-doutorado vinculados a dois Centros de Pesquisa: Centre de Recherches sur les Arts et les Language – École de Hautes Études en Sciences Sociales, sob coordenação de Jacques Leenhardt; e Centre de Philosophie de

l’Art de l’Université de Paris I, Panthéon – Sorbonne, sob coordenação de Anne Moeglin-Delcroix. Nesse período, produz dois trabalhos: *Meu nome também é vermelho*, cujo ponto de partida é o romance *Meu nome é vermelho*, de Orhan Pamuk; e *Vous êtes ici*, no qual intervém na obra *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Dá início ao projeto de *Dubling*, que será desenvolvido no ano seguinte.

Em outubro deste ano, encerram-se as atividades do Torreão. O espaço que ao longo de dezesseis anos tornou-se referência nacional em pesquisa, produção e debate em arte contemporânea chega ao fim pela impossibilidade de permanecer no imóvel que abrigou a proposta até o momento.

Toma parte na exposição coletiva “Nuevas miradas – 14 artistas brasileiros contemporâneos”, organizada por Sandra Cinto, Galeria Fernando Pradilla, Madri.

2010

Recebe o Prêmio Commissions Program del 2010 da Cisneros Fontanals Art Foundation (Cifo), através do qual elabora *Dubling*, instalação formada a partir de 4.311 gerúndios retirados do romance

Ulisses, de James Joyce, reunindo 4.311 garrafas, 4.311 rolas com palavras impressas e 4.311 cartões-postais. A obra é apresentada na exposição coletiva “In transition” e incorporada à coleção da instituição sediada em Miami.

Participa do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, onde produz *Meu nome ainda é vermelho*, fruto da primeira experiência com a técnica de gravura em metal.

Realiza o trabalho *Entre* em formato de livro, a partir de um poema de Regis Bonvicino. A obra passa a integrar a coleção da Global Books – Collectif Génération, coordenada por Gervais Jassaud, em Paris.

Integra a coletiva “Era uma vez um desenho”, com curadoria de Gabriela Motta, Fundação Ecarta, Porto Alegre.

2011

Realiza o trabalho *Ist Orbita* na 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, integrando a mostra “Cidade não vista”. O projeto é uma intervenção na Livraria/Sebo Garagem do Livro, apresentando o entrecruzamento entre o acervo de livros do lugar e a biblioteca de Donald Schüler. O trabalho

é formado por uma enciclopédia de 137 volumes com fragmentos de um texto inédito do escritor, placas de identificação nas estantes de livros mesclando as classificações do local com os nomes retirados do texto de Donald, além de uma intervenção sonora em um automóvel.

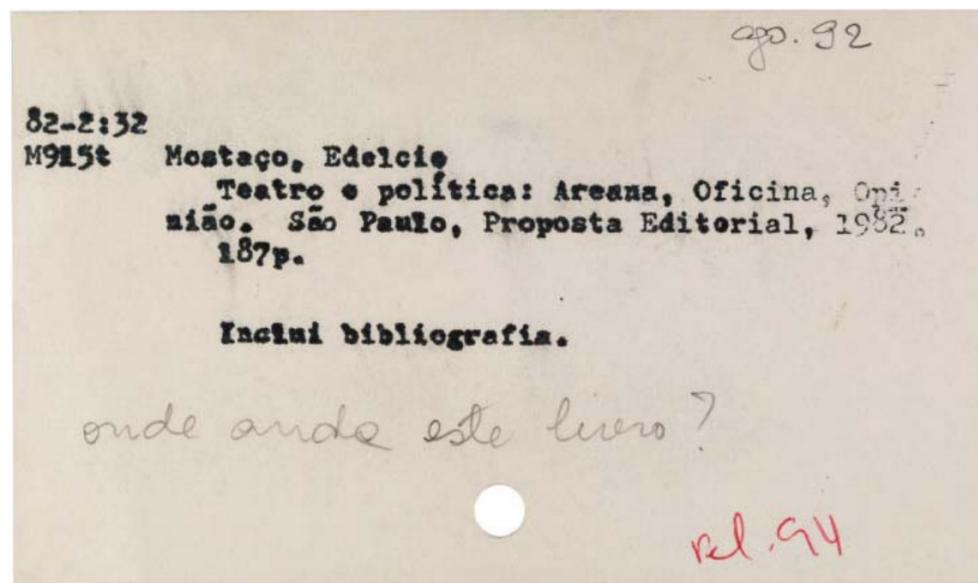
Apresenta a exposição individual “Você me dá a sua palavra?”, com curadoria de Adriane Hernandez, em A Sala, Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

2012

Apresenta a instalação *Grafiar o buraco*, realizada em parceria com Donald Schüler, no espaço Intermeios, Casa de Artes e Livros, em São Paulo.

Participa da coletiva “The storytellers: narratives in international contemporary art”, com curadoria de Selene Wendt, no The Stenersen Museum, em Oslo. A mostra reúne artistas cujas obras se originam da relação íntima com a literatura. Integra ainda a exposição “Desobjetos: a memória das coisas”. Mostra Sesc de Artes 2012, Sesc Belenzinho, São Paulo.

Faz o livro *Varal*, inserido na série de publicações do coletivo Dulcinea Catadora de São Paulo.



66

ENGLISH VERSION

2013

Participa das coletivas "FORAPALAVRADENTRO", com curadoria de Lurdi Blauth, Espaço Cultural FEEVALE, Novo Hamburgo (RS) e "Cor, cordis", com curadoria de Angélica de Moraes, Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), Curitiba, Paraná.

"Los habladores: narrativa em el arte contemporâneo internacional", com curadoria de Selene Wendt e co-curadoria de Fernando Mosquera. Biblioteca Luis Angel Arango. Museo del Banco de la Republica, Bogotá.

Realiza exposição individual "Elida Tessler: gramática intuitiva", com curadoria de Glória Ferreira. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Apresenta o trabalho *Gaveta dos guardados: biblioteca*.

- 52 //, 2010
gravura (água forte) | engravings (etchings)
76 x 55 cm
col. da artista | artist coll.
- 53 fôlder da primeira exposição individual em Porto Alegre, com texto de apresentação de Iceia Cattani | leaflet from first solo exhibition in Porto Alegre, with introductory text by Iceia Cattani. MARGS, 1988.
- 54 Elida com as filhas Sofia e Alice na abertura da exposição "aINDA" | Elida with her daughters Sofia and Alice at the opening of the aINDA exhibition, Campinas, 1996.
- 55 detalhe da instalação "Sentimento do Mundo" | detail of "Sentimento do Mundo" installation, 1992.
- 56 detalhe da exposição "Interstices" | detail of "Interstices" exhibition, Espace Parvi, Paris, 1993.
- 57 detalhe da exposição "Aessos" | detail of "Aessos" exhibition, Galeria de Arte da CCMQ, Porto Alegre, 1994.
- 58-59 livro "Falas Inacabadas - objetos e um poema" em co-autoria com Manoel Ricardo de Lima | book "Falas Inacabadas - objetos e um poema" co-authored with Manoel Ricardo de Lima, Tomo Editorial, 2000.
- 60 capa do livreto de caça-palavras que integrou a exposição "O homem sem qualidades caça palavras" | cover of the word-search booklet that accompanied the exhibition "O homem sem qualidades caça palavras". Galeria Oeste, SP, 2007.
- 61 caixa-livro | box-book "A vida somente", 2006. 36 x 27 x 6 cm
- 62 registro | record "Você me dá a sua palavra?"
- 63 carimbo no livro-obra | stamp in the bookwork "O homem sem qualidades, mesmo assim", 2007.
- 64 registro | record "Meu nome também é vermelho", 2009.
- 65 registro | record "Meu nome ainda é vermelho". Ateliê de Gravura Fundação Iberê Camargo, 2010.
- 66 ficha catalográfica da | catalog card from Biblioteca Carlos Barbosa - Instituto de Artes, UFRGS.

Presentation

JORGE GERDAU JOHANNPETER

President

The Iberê Camargo Foundation was born with a mission to preserve and promote the study of the work of Iberê Camargo and to stimulate public interaction with modern and contemporary art through interdisciplinary activities and a high-quality education programme.

Focused on the Foundation's mission and including the involvement of local and international organisations, professionals and artists, temporary exhibitions form one of the two main thrusts of our programme. Exhibition projects are developed through guidance from the Curatorial Committee and always look for consistency and distinctive quality. Five years after the new building opened on the shores of the Guaíba, we continue in the constant pursuit of projects and programmes that make quality contributions to the debate on culture and education and the construction of citizenship in Brazil.

The Iberê Camargo Foundation is pleased to present the work of Elida Tessler with the exhibition *Intuitive grammar*, curated by Glória Ferreira, which demonstrates the quality of art production from Rio Grande do Sul and its interaction with the universal issues of art.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

The main components in the exhibition *Elida Tessler: intuitive grammar*, curated by Glória Ferreira, are words, which have been a common thread through Elida's work since the 1990s. The artist removes the proper nouns, verbs, adverbs, nouns and adjectives from her readings of books like Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, Robert Musil's *The man without qualities* and Georges Perec's *La Vie mode d'emploi*, to reorganise them into installations, objects or artist's books.

The exhibition presents Elida Tessler's work from more than 20 years of her career, with a significant group of the artist's works, including hitherto unseen pieces. Proposing the act of reading as a method, the artist invites us to reflect upon the meaning and places of the word, while at the same time addressing the relationships of feelings that might involve everyday objects. The works in this exhibition weave subtle relationships between the worlds of visual art and literature and contain a strong sense of duration and memory.

The Iberê Camargo Foundation is very pleased to be showing the first overview of Elida Tessler's work in her home town of Porto Alegre. We wish to thank all those involved in the conception, production and organisation of the exhibition, and the sponsors, supporters and partners who have helped in the realisation of this project.

Rouge time

GLÓRIA FERREIRA

Several of Elida Tessler's works involve the use of proper nouns, verbs, adverbs, common nouns and adjectives, picked out each time they appear in different books and printed onto commonplace everyday objects, which weave subtle relationships between the worlds of visual art and literature, conveying duration and memory. Grammar and its rules of order, with a long history traceable back to India several hundred years BC, seems to come undone and become intuitive, albeit based on rules outlined in advance by the artist in constructing the works.

Intuitive grammar involves a significant but not exhaustive collection of the artist's works, in an attempt to present her output from a career of more than 20 years, in which temporality, in the use of language or other elements, is always present. Despite her extensive experience of solo and group exhibitions in Brazil and abroad, this is the first solo show to assemble a group of different works. Her career has moved through several fields, as an artist, lecturer at UFRGS Instituto de Artes, curator and running the much-missed Torreão for 16 years with Jailton Moreira as a space for working, teaching and interventions by countless national and international artists.

As Donaldo Schüler points out, Elida “decomposes literary works. (...) She shatters books, breaks connections, so that only the words remain.”¹ And words are components of the works in *Intuitive Grammar*, such as the 2010 *Vous êtes ici*, in which the artist marks all the appearances of the word “temps” in Marcel Proust's famous book *A la recherche du temps perdu*, using a rubber stamp with the same symbol as the one used by the French urban transport system, as if recovering, conceptually, all the lost “time”. Time is singled out, and unfolds like some kind of site-specific work that requires the book to be handled, leafed through, to discover that “You are here” on every page.

As in other works, the resonance of the title is fundamental here, sometimes reworking the meaning of the literary work. As a feature of language that plays a part in the conception of the work, as well as a technical tool for identification (although not necessarily physically associated with it). It neither summarises it nor replaces it. But, as Adorno would say, it is the place into which “ideas immigrate and then disappear”² In Klee, Kandinsky and Magritte, the title is directly linked to the role that Foucault terms the collapse of two principles that ruled resemblance in Western painting from the 15th to the 20th centuries, which “affirm the separation between plastic representation (which implies resemblance) and linguistic reference (which excludes it)” or “posits an equivalence

between the fact of resemblance and the affirmation of a representative bond.”³ Still according to the philosopher, the *démarche* of Klee reverts the hierarchized planes between plastic representation, with its implicit resemblance, and linguistic reference. Kandinsky, in turn, effectuates the rupture between the feature of resemblance and the affirmation of a representative bond, because in his work the affirmation is not supported by any kind of resemblance. And finally, Magritte, based on the “non-relationship” between these two systems – the graphic and the plastic – undermines the traditional space of representation. The “Untitled”s or works called composition, or concretion etc., typical of abstract art point to a retreat from the fundamentals of signs; later in generalised writing, the signs quote each other ad infinitum and transform their meanings into new signifiers. In contemporary art the title is reaffirmed as a source of meaning and a message that conveys and reveals concepts. In their temporal diachronic evolution, the semantic shifts of vocabulary defining artistic production are filled with constructed meanings, carrying with them indications of changes of languages and in the actual art-production system in its relationship with the world.

While contemporary artists respond by appropriating or rejecting these experiences, such as Joseph Kosuth – who sees an “interzone” between the word read and the word seen, between image and writing – it is in the context of the criticism of an art theory based on the immanent development of forms that the title takes on a new dimension in relation to language. On the one hand it originates from inside information; poetic, as Magritte says, it is a discovery, or a private joke. On the other hand, reaffirming its unity with the work it generates meaning and message. It reflects the adoption of the word by artists, conveys concepts or originates from the concept of the work.

In the poetic world of Elida Tessler, the web that connects literature and image is fictional, unlike mimesis, referring to nothing beyond its own construct. The titles in her *démarche* are almost concepts guiding the works, with an interconnection of words and images. *Falas inacabadas*,⁴ [Unfinished conversations] encompasses several works. Originally the title of a work shown on the occasion of a Joseph Beuys exhibition in Porto Alegre in 1993, it was shown in different versions over a four-year period. Consisting of metal and ceramic bowls and small glass containers arranged on the floor, it is a kind of “celebratory banquet for the pleasure of sharing. Sensory

³ Michel Foucault, *This is not a Pipe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983. p. 32 and 35.

⁴ According to the artist, “The title Falas Inacabadas was taken from a poem by Daniela Tessler, entitled “Show de versos-inversos”, written on the eve of the birth of my first daughter, Sofia. Daniela stayed with me for more than 12 hours waiting to give birth.” This work will be shown in this exhibition. In: Conversations with the author, 05/03/2013.

¹ SCHÜLER, Donaldo. Palavras mudas aspiram à fala: O tempo na arte de Elida Tessler. In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*, catalogue. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003, p. 45.

² T.W. Adorno, Titres. in *Notes sur la littérature*, 1958, tr. fr. de Sibylle Nuller, Paris: Flammarion, 1984.

pleasures that leave traces of spilt liquids. Coloured alchemies extracted from contrasting natures: acids and metals;⁵ as Angélica de Moraes puts it. In 2000, Elida made the book *Falas Inacabadas – objetos e um poema* with Manoel Ricardo de Lima. The author says that having written a poem divided into 13 fragments entitled Falas Inacabadas, he sent it to Elida. “We both thought about what it might all mean, and she said ‘something that happens in the silence of the word’”⁶

Falas inacabadas, then, together with the rust works, refers to the passage of time, to the record, a time of waiting, materialising duration. The artist says, “*Falas inacabadas* wants the little and the dense: the experience of the moment”⁷. The work takes place in this temporality of “aerial, linear drawing, suspended in the void of an object removed from its function”.

In her earlier works the artist’s procedure involves the use of various metal objects susceptible to oxidation, like steel, copper or brass wire, nails, steel wool and water, producing a coloured imprint of oxidation on tissue, like the brown from steel or green from copper. It is a temporal process that is sometimes uncertain. Muriel Caron’s text for the 1993 exhibition *Intertices* states, “What is happening here is precisely that subtle passage from one state to another, from the visual to the narrative, the solid turning to dust, liquid settling and the invisible appearing under the catalyst effect of the marks of time and intermingling of genres”⁸. Or as Gilbert Lascault puts it, “The artist’s desire consists of letting time do it, letting rust do it, letting the colours merge, flowing slowly and propagating themselves”⁹. That process occurs in *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, [Background murmur softer than silence] 2003-2013, made from oxidised steel wool on a white wall, in which the corrosion is used “to celebrate the passing moment”¹⁰. First made for the solo exhibition *Horas a fio*, at Centro Dragão do Mar, Fortaleza in 2003, and shown again in the group show *Pintura reencarnada* at Paço das Artes, São Paulo in 2004, this work has been remade for Intuitive grammar.

In 1999, the use of words removed from books begins to appear. The process starts with *Coisas de café pequeno* [Everyday

things], first shown at the 1999 exhibition *Território expandido* at SESC Pompéia, curated by Angélica de Moraes and later reassembled for the last time in the solo exhibition *Vasos Comunicantes*, at Pinacoteca do Estado, São Paulo in 2003.

Based on the novel by Zulmira Ribeiro Tavares, which “captures the simultaneous proliferation of events in a big city in the linear flow of the narrative”,¹¹ Elida selects the words describing ordinary things and engraves them in gold onto clothes pegs. *Temporal* consists of seventy-four handtowels of various colours embroidered with words taken from Gaston Bachelard’s book *A dialética da duração*, [Dialectic of duration] such as “antes”, “depois”, “devir”, “instantâneo” [before, after, become, instantaneous]. Bachelard states in the book that the enigma of representations of time is perceived as a reordering of lived times, with their discontinuities and ruptures, just like the passage of temporalities in *Temporal*. For Vera Chaves Barcellos, “the issue was the accumulation of de-contextualised words, but which referred to the passage of time”¹².

The group of works titled *Palavras Chaves* [Key Words], using fragments from books such as T.S.Eliot’s *The Waste Land*, James Joyce’s *Finnegans Wake*, Guimarães Rosa’s *Grande Sertão: Veredas*, and works by Darcy Ribeiro and André Breton, are engraved on keys to form a series of key racks: *Palavras-Chaves de uma prosa reunida*, [Key-words from collected prose] for example, is made from unknown words in her reading of Adélia Prado’s *Prosa Reunida*; *Palavras-Chaves de Alice no País das Maravilhas* [Key-words from Alice in Wonderland], uses words marked unknown by her daughter Sofia; while *Palavras-chaves do mundo de Sofia* [Key-Words from Sofia’s world], uses the same procedure with her other daughter Alice selecting words whose meaning she did not know – both having to look them up in a dictionary. As Stéphane Huchet says, “Elida Tessler creates parables where supports and transports – not to mention signifieds and signifiers – operate in an interactive world. The work recounts fluctuations of meanings, when contact with them is subjected to a mental synthesis that flattens them out”¹³. *Vasos comunicantes* involved asking people to chose words in the book by André Breton with their eyes closed, in a blind reading in homage to the blind Slovenian photographer and philosopher Evgen Bavcar, who considers

himself a conceptual artist, saying, “I have no intention of taking a slice, a cut out of the real, because in this case the real is inside my head.”¹⁴ Elida was in contact with Bavcar in the late 1990s and interviewed him with Muriel Caron. She also wrote an essay entitled *Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*, in which she says, “The eyes do not always want to make us see to believe”¹⁵.

She returns to keys with 2002 work *Claviculário* at Centro Universitário Maria Antônia, also shown in the solo exhibition *Horas a fio*, at Centro Dragão do Mar, Fortaleza in 2003, and in the group show *Heteronímia Brasil*, curated by Adolfo Montejo Navas at Museo de America, Madrid in 2008. Devised based on observation of the place and the presence of a door leading nowhere, the work involves a domestic-style key rack in which three thousand key blanks engraved with, “notations of someone (her mother) accustomed to listing all the objects in their home. In an intimate way and removing the sequential axis, I also wrote a letter protecting this secret quality”¹⁶.

Keys that suggest contact, positive and negative fitting together, conveying a series of meanings, such as insignia or symbol of power, authority or ownership, but also used in music, for closing or opening wind instruments, and in many other common expressions such as the key of happiness, the key of the question, etc. Everyday objects, like clothes pegs, plates, storage jars, coffee strainers and many other objects related to daily life, they are also repositories for words, which deal with “the flow of existence”, as Angélica de Moraes puts it.¹⁷ Elida has valued these throughout her career as a form of relationship between art and life, and relates them to the work of artists like Allan Kaprow, Christian Boltanski, Jenny Holzer and many others, such as Schiwitters, who is a key figure for the artist. In her essay *Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters*, Elida discusses “the boundaries between art and not art, art and life, and the concept of antiart”,¹⁸ affirming the search by artists for a proximity between art and life throughout the 20th century. She also emphasises that Schwitters, “lived the integration of art and life as a working programme. Everything for him had to

fit into this creative process under a formula of art = life = art”.

By creating different images to support her play with language, the artist is forming a dialogue with the long tradition of relationship between the visible and the sayable, which in western tradition relates to Horace’s famous statement in his *Ars Poetica*, “as is painting so is poetry”, which as we know became the principle of similarity between the two arts. Considering painting and poetry as imitations of nature, Plutarch attributed to the poet Simonides of Ceos the saying that “painting is silent poetry and poetry is painting that speaks,” which was hugely disseminated amongst humanists during the Renaissance and raised again in the late 18th century particularly by the German critic G. E. Lessing. The ontological question symbolised by his *Laocoön* has re-emerged over time, from the enthusiasm of Goethe to the regret of Klee at having wasted “so many youthful reflections” considering the difference Lessing established between art of time and art of space, which, Klee says, would be “nothing more than educated illusion”. Lessing aimed to define poetry and painting as clearly as possible and clarify the objectives of each art through the signs that serve their means, according to the object represented and its relationship with time and space.

Clement Greenberg took up the issue again in the 1940s in *Towards a newer Laocoön*¹⁹, justifying acceptance of the limitations of the means of each art, considering modernism as a business of reduction and purification, invalidating the experiences of the historical avant-gardes that both in their works and theories advocated a synaesthesia between the different arts and a new relationship between time and space. As Yve-Alain Bois tells the critic “each art had to set a limit, eliminate or uproot themselves from all the conventions that are not essential”²⁰.

Contemporary art’s investment in all forms of experimentation has allowed new reading and radicalisation in the interpretation of the arts, no longer as a synthesis between the arts, although the underlying principle of fusion remains, but as a synthesis between time and space – real time and literal space. Besides the issue of creating a total artwork or creating relationships of synaesthesia, this art presumes the contamination of one language by another. After the 1960s, the intersection between language and the visible, previously a way of finding access into the work, became lodged in the operational process of the work itself. This expansion of the boundaries is not disconnected from a broader questioning of the work of art, the image and

⁵ Angélica de Moraes. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.

⁶ Manoel Ricardo de Lima; Elida Tessler. *Falas Inacabadas – objetos e um poema*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000.

⁷ Elida Tessler. Falas inacabadas. Text written for the exhibition Falas Inacabadas, at Alpendre, Fortaleza in 2000.

⁸ Muriel Caron. Interstício. In: *Interstices / Avessos* (Exhibition catalogue). Espace PARVI, Paris, France, 27/01 a 13/02/1993, Galeria de Arte CCMQ, 22/09 to 16/10/94.

⁹ Gilbert Lascaux. Notas sobre o trabalho de Elida Tessler. A memória das metamorfoses. In: *Interstices / Avessos* (Exhibition catalogue). Espace PARVI, Paris, France, 27/01 a 13/02/1993, Galeria de Arte CCMQ, 22/09 to 16/10/94.

¹⁰ Angélica de Moraes. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: Op. cit.

¹¹ Samuel Titan Jr. São Paulo não esquece! In: <http://resenhasbrasil.blogspot.com.br/2009/04/cafe-pequeno.html>, consulted on 30/03/2013.

¹² Vera Chaves Barcellos. Em Elida Tessler: entre as palavras e as coisas. Unpublished essay originally written for research report for bursary award at Museu de Arte de Brasília/Minc, granted to Elida Tessler and developed during 1998/99. Published on p. 107 in this catalogue.

¹³ Stéphane Huchet. O contato de Elida Tessler. *As constelações do contato*. In: O contato (Exhibition guide). Paço das Artes, São Paulo, October 19 to November 17, 2002.

¹⁴ Elida Tessler; Muriel Caron. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. In: Porto Alegre: Revista *Porto Arte*, vol. 9, n. 17, 1998. pp. 91-100.

¹⁵ Elida Tessler. Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis. In: Porto Alegre: Revista *Porto Arte*, vol. 9, n. 17, 1998. pp. 79-90.

¹⁶ Elida Tessler. In: <http://www.elidatessler.com/> Accessed on 23.03.2013.

¹⁷ Angélica de Moraes. Tempo de viver, tempo de lembrar. In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*. Op. cit.

¹⁸ Elida Tessler. Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. In: <http://www.elidatessler.com/> Accessed on 24.03.2013.

¹⁹ Clement Greenberg. Rumo a um mais novo Laocoonte (1944). Tr. br in: Gloria Ferreira; Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar Editor, 1997.

²⁰ Yve-Alain Bois. Modernisme et postmodernisme. in *Symposium – Encyclopaedia Universalis*, - *Les Enjeux*, v. 1, 1990, p. 474.

art itself, assuming contamination between different languages, in which temporality is inseparable from spatialisation.

The synthesis sought by contemporary art is not disconnected from the new conceptions of time introduced by post-Kantian philosophy, notably phenomenology – the movement and unfolding of time occurs as inseparable from spatialisation. Far from shielding the perceptive subject in some a priori unity, the new approaches negate the position of the domain of the subject and convey art's practical reflection upon itself. Rather than being a case of the predictable historical result from a fusion of the arts, therefore, it is more a questioning of the hierarchies and boundaries of the work of art. A movement of expansion is set up with synthetic, composite works in which the central issue becomes time. The conceptual bias, whose forerunners go back to the 1950s, achieving their most radical conceptualisations from the mid 1960s, marks changes with an abundance of transformations that shift the ontological questions in relation to art – despite the diversity of practices and propositions and the controversies that still surround it. Rejection of the idea of art as imitation of nature and the deconstruction of perspectival space, with the consequent affirmation of a recreated reality and the profound transformations of languages arising out of it, corresponds to the questioning of the value of form as an inner principle, the morphological and stylistic bases of art, introducing into the external nature of language itself an interrogation of the concept of art as an expression of poetics. This interrogation is not inseparable from re-readings of the legacy of Duchamp and is not confined to affirmation of a linguistic nature of art – of art as definition of art, according to Kosuth – nor to the primacy of the theoretical model.

The shift in art practice from the production of objects, including specialisation and notions of the original and the uniqueness of the work, towards the constitution of a network of significations – where visual and discursive devices come into play, in which theoretical and philosophical speculations become the material of art – has its corollary in the incorporation of the context in which the work is placed and the ideological conditions of instituting the validation of art. Not confined to conventional art spaces, but spread throughout the whole social field, the art sign is not just directed at sight but also incorporates constitutive elements of significations belonging to the materials and fictional constructs as a passage from the imaginary to the real. It also incorporates the place of art in society, its position in history and the destiny of works in the commercial or museum circuits. Rejection of the commercialisation and fetishisation of the artwork takes various forms, commonly linked by strategies that value process over art object, and presentification that is not a summary of a sign that precedes it.

Elida Tessler's work takes language as its preferred raw material and is therefore laden with its significations, dialoguing with different creative practices based on their use and presence in contemporary art production. As well as her passion for

literature, she has a great interest in Kosuth, his use of language, with phrases and books and appropriations from literature, erased and transposed into visual situations. While for Kosuth conceptual works of art are analytical propositions, tending to explore the nature of art, and are linguistic in character because they express definitions of art, for Elida formal arrangements are intertwined with language, forming an inseparable whole. Hélio Oiticica is no doubt another artist who left his mark after the completion of her doctoral thesis about the artist's work, although as she says, the thesis was more a task of "immersing oneself in the process of another artist to understand one's own process."²¹ In addition to Oiticica's use of language in embedding word and text into the body of "plastic" work we might point to the temporality he advocated as an essential element of art. Both are present in his works and his various texts, such as *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de constitutividade*²² in which he emphasizes "structure – colour in space and in time". Alongside Oiticica, Lygia Clark and Lygia Pape also radicalised neo-concretist assumptions, particularly the concept of "non-object" formulated by Ferreira Gullar in 1960 as a "special object aimed at the synthesis of sensory and mental experiences."²³ These experiences signalled the expansion of art into the realm of reality itself, breaking down the boundaries between categories and art forms and also questioning the conception of the artwork as a self-referential construct, addressed by Lygia Pape in a 1995 text in defence of neo-concretism in: "New concepts found their way into works with the breakdown of categories (...) such as the use of different languages in the same work (interrelated images and words (...))."²⁴ While the constructivist tradition was without doubt overcome by transformations of languages, the legacy of those experiences remained, however, as an ethical-aesthetic horizon providing a basis for contemporary art in Brazil, yet questioning its utopia. And I believe its presence is especially felt in Elida's rust works, demonstrating the importance of the passage of time, her use of language and her relationship with the other in later works, where a decisive factor is memory.

When the artist made the famous work *Doador*, shown at the 2nd Mercosul Biennial in 1999, she assembled 270 everyday objects whose names in Portuguese ended with "dor". They were

²¹ Elida Tessler. Conversation with the author. Porto Alegre, 05.03.2013.

²² Hélio Oiticica. Originally published in *Habitat* n.70, Dec 1962; republished in *Aspiro ao grande labirinto* (Rio de Janeiro, Rocco, 1986) and other publications in: Glória Ferreira; Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

²³ Ferreira Gullar. Teoria do não objeto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 21 Nov. /20 Dec. 1960.

²⁴ Lygia Pape. O que não sei. In: Revista *Item*, Rio de Janeiro, n. 1, June 1995.

arranged in a corridor with exact measurements, connecting the door of her apartment with the door of her grandfather's apartment, as a memorial element. "Object-words that can be equally divided into verb and object, with each verb constituted by an action leading to pain [dor], as if the group functioned as a way of controlling and/or exorcising pain", says Veronica Stigger.²⁵ Donated by friends and adding the names of the donors in the installation, bringing together proper nouns and common nouns, it became the start of what would later be termed Intuitive Grammar. "Working with words," says the artist, "is always a dizzying experience and requires order! I have been taking words from literature since 1999: I chose a book, define different methods for taking the words and make lists which become the starting point for my installations."²⁶

Manicure was first shown in the group show *O contato*, curated by Stéphane Huchet at the Paço das Artes, São Paulo in 2002. It consists of 342 bottles of used nail varnish collected by the artist from the same manicurist over a three-year period. A three-metre-long table covered in white Formica, thirty centimetres wide and one metre high, is the surface for the bottles of coloured nail varnish arranged at random and accompanied by the phrase "mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos" [but you don't stay near those whose hands you don't know] Manoel Ricardo de Lima says, "Seen from close quarters the bottles take on life as little sketches, marks, traces, folds of timelessness, but with a duration that is registered in the choice, the random collection, the keeping of objects without a place and function – the worthless – in this world of *used for*, always a used for."²⁷ As in *Doador*, the relationship with donors plays a decisive part in creating a relationship with ordinary people, such as the manicurist or with friends, or with everyone, as in *Você me dá a sua palavra* [Can you give me your word] begun in 2004. These people participate in the construction and signification of the works, confusing the idea of authorship in some way. *Manicure*, with its hardened nail varnish, is a document, a memory that evokes the vanity of the world of femininity. "Can you do my hands?" was the triggering question of this work."²⁸ It also evokes painting, as Vera Chaves Barcellos points out: "Another reference, on the concept level, is the relationship of the objects: bottles of nail varnish (painting for nails) related to the art form of all times and the paradigm of art history: Painting. Is there

²⁵ Veronica Stigger. Palavra de ordem. *Oroboros: Revista de poesia e arte*, Curitiba, n.2, p. 16-17, 2004/2005.

²⁶ <http://conexoestecnologicas.org.br/?p=2144>

²⁷ Manoel Ricardo de Lima. Uma escolha de entres, e gestos. Revista *Zunai*, Ano III, Edição XII, May 2007 http://www.revistazunai.com/galeria/elida_tessler/ensaio_elida_tessler_por_manuel_lima.htm. Published on p. 104 in this catalogue.

²⁸ Elida Tessler. in <http://www.elidatessler.com/>. Accessed on 30.02.2013.

some commentary here on the stratification of painting today? Brushes inert inside bottles of dried out varnish, now useless: in the multifaceted and multimedia art of today, are brushes and paints now museum pieces?"²⁹

A feature of her work is repetition – towels, coffee strainers, keys, bottles of varnish etc. But this is different from Frank Stella's stripes repeating across the canvas, rejecting the traditional method of composing a painting to state, "What you see is what you see". Or Donald Judd using the minimalist device of repetition in his sculptures, with a series of identical, interchangeable boxes made from industrial materials like steel and Plexiglass. Or also Carl Andre, who defines his work as one thing after another. Repetition in Elida's work, which has no centre of visual attention, is "apparent, that is to say, the repeated element is the same, but at the same time different."³⁰

Todos os nomes chaves, [All the key names] 2003, was shown in the group show *Ordenação e Vertigem*, curated by Agnaldo Farias in the vault of Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo as a curatorial dialogue with the work of Artur Bispo do Rosário. This work is an installation with wood and metal plates containing all 874 names with Chaves surnames found in the São Paulo and Porto Alegre telephone directories. With the names screen-printed onto brass plates organised alphabetically, the source for *Todos os nomes chaves* is José Saramago's novel *Todos os nomes*, whose main character leads a monotonous life and whose hobby involves collecting everything published in the press about famous or well known people, with, as the artist points out, "the first record studied being that of a bishop."³¹ In his passage from reality to delusion, Bispo do Rosário used rejected material from the psychiatric hospital where he lived for 50 years, manipulating signs, constructing and deconstructing conversations in embroideries, banners and assorted objects to produce work of great power. Elida links a reference to this first record from Saramago's character with the practice of Bispo do Rosário, creating six large panels resembling mailboxes from a residential apartment building.

"Weaving through the confluences and deviations between art and literature, architecture and landscape, eye and word, Elida's installation intertwines conversations, horizons and infinities,"³² writes Marisa Flório about *Horizonte provável* [Probable horizon]. Made as a homage to Haroldo de Campos who had died the previous year, it took the poet's book *A arte no horizonte do provável* as a reference and occupied the whole balcony of the Museu de Arte Contemporânea de Niterói in 2004. The infinitive verbs from the essay are screen-printed

²⁹ Vera Chaves Barcellos. Op. cit.

³⁰ Vera Chaves Barcellos. Ibidem.

³¹ Elida Tessler. <http://www.elidatessler.com/>. Accessed on 23.03.2013.

³² Marisa Flório. Paisagem, horizontes e infinito. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5.11.2005.

onto 581 white porcelain plates. The installation also uses other materials, such as 27 metres of printed adhesive paper and a roll of white PVC with 596 metres of printed paper. In the relationship established with Niemeyer's powerful architecture, focused in a way on the dialogue between nature and culture, the work concentrates on perception of the horizon itself and transforms it. As the exhibition curator, Luiz Guilherme Vergara says, "Every horizon is a probable encounter with infinity, and as such, indeterminate in terms of length and distance, but paradoxically, its immateriality contains the certainty of poetic concreteness. The poetics of infinity in Elida's installation lies in placing oneself in front of the horizon as a meta-horizon".³³ The use of infinitives, one of the three nominal forms of the verb, in which it appears without inflexion to give an idea of state or action, yet without connecting it with a time, mode or specific person, suggested that notions of action, process or state referred to the temporary nature mentioned by Haroldo de Campos. This temporary nature is common in contemporary art, which the author believed to have pushed the idea of an eternal beauty to the background, "the relative and transitory as really a dimension of its being".³⁴ Although not included in this exhibition *Horizonte Provável* is part of the same concept of Elida's Intuitive grammar.

Using a similar starting point for the 2007 *O Homem sem qualidades caça palavras* [The man without qualities searches for words], based on Robert Musil's novel, she selects the book's 30,301 adjectives. In an allusion to the essay-novel and its structure, which deals with moral values, these are grammatical words that indicate an attribute of a noun, such as notions of quality, nature, state etc. They are organised into a set of 134 raw canvases of word-search games, inserting 40 adjectives into each one in a reworking of the pastime of letters arranged at random into a square or rectangular grid, which transforms a novel full of philosophical dialogues and dissertations into an apparent exercise of perceptive skill. The work is completed by an artist's book and two books by the novelist, *O homem sem qualidades, mesmo* and *O homem sem qualidades*, in which the adjectives were marked and two which had been omitted. These books are in a case, in a reference to Duchamp, whose relationship with Musil's book is mentioned in Bia Lessa's preface to the Brazilian edition of the book: "It is no accident that *The man without qualities* is called the book of the 20th century. It relates to Duchamp's work in the visual arts not just through being an unfinished work, but also through providing a key reference to the complexity of our times."³⁵ We

might even say, like Fernando Pessoa, "I care more about an adjective than about any real cry from the soul."³⁶

The working process for *Ist Orbita* is somewhat different from what she has developed around the relationships between art and literature so far. Shown in the Garagem do Livro as part of Unseen City at the 2011 Mercosul Biennial, its title comes from a passage in the fifth volume of James Joyce's *Finnegans Wake* translated into Portuguese by Donaldo Schüler: "Aos em Ysalt a Loka. Entendam. A urb ist orbita. O foi é já como o já é foi em conjugação contínua. Entendido. O que tendo tem este há de ter tido. Entenda!" [To them in Ysat Loka. Hearing. The urb it orbs. Then's now with now's then in tense continuant. Heard. Who having has he shall have had. Hear!]. A single copy of a hand-bound encyclopaedia in 137 volumes was made, corresponding to the same number of texts, such as poems, short prose and word-drawings Schüler sent to the artist while she was living away from Brazil in 2009. All the pages are black, apart from one with the text in each volume screen-printed in silver ink, and the text number coinciding with the page number and encyclopaedia volume number. The work included other elements, such as small nameplates replacing the paper labels in the bookshop and another 101 plates of names taken from Schüler's writings, such as Orfeu, Eurídice, Lygia Clark, Capitu etc. A CD of Donaldo Schüler reading the entire text of *Ist Orbita* could be heard in the bookshop owner Seu João's car, parked outside the bookshop, which was also his garage. As the artist says in an interview with Andréia Martins, "I'm faced with an infinite number of possibilities offered by the word to create my own collections. I systematically incorporate objects where the word can find a surface for resting. More recently I have presented the book itself as an active element of the work. I'm interested in the relationship between art and literature, word and image, between the ordinary and the extraordinary that forms us at each moment."³⁷

A vida somente à margem [Life just on the margins], 2005-2013 presents a series of displacements based on Georges Perec's hyper-novel *La Vie mode d'emploi* [Life a user's manual] and was first shown at her solo exhibition in a 15th-century castle during an Artist Residency at the Civitella Ranieri Center, Umbria, in Italy. Formed from the 1,184 French adverbs ending in "ment" printed on strips of paper in the style of the castle information signs, the work also included objects intended to be thrown away by the other residents. The work was later shown with the adverbs (now in Portuguese)

qualidades. tr. br. de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

³⁶ Fernando Pessoa. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 61.

³⁷ Elida Tessler interviewed by Andréia Martins, 29/09/2011 (via e-mail). In: www.saraivaconteudo.com.br. Text provided by the artist.

printed on acrylic plates at the Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife and entitled *A vida somente no patio* [Life just in the courtyard] in 2006, which also involved an artist's residency. It then developed into an artist's bookwork, made from a wooden paint box and a role of raw cotton 1cm wide x 50 cm long, on which the adverbs were printed. Copying Georges Perec's style of writing in *La vie mode d'emploi*, which includes a list of 42 paragraphs establishing the structure of the novel at the start of each of the 99 chapters, Elida wrote a text which was also 42 paragraphs long, as an "instruction manual". Printed on newsprint and distributed to visitors on the opening night, then inserted into the exhibition catalogue, it describes elements in the making of the novel, the life of the author and the artist, the grammatical characteristics of the adverbs etc. Item 41 states, "Georges Perec took 9 years to write *Life a user's manual*, Elida spent two weeks between Olinda and Recife to make the installation *A vida somente no pátio*, without counting the preparation stage of at least 3 months between the invitation from Moacir dos Anjos and conception of the project, accompanied by Luciana Padilha."³⁸ A third version, entitled *A vida somente no parque* [Life just in the park], was shown in the group exhibition *Mulheres Artistas: questões de gênero*, at MAC-Ibirapuera, São Paulo-SP in 2007, curated by Lisbeth Rebollo Gonçalves and Cláudia Fazzolari. The present version will be situated on the ramp of the Iberê Camargo Foundation on the shores of Lake Guaíba. As the artist says, "These adverbs also tell of a way of seeing the exhibition, in a way. A moment in space. Georges Perec is present in an exercise of style"³⁹.

Dubling, from 2010, in some ways uses the same process. Although also part of the Intuitive Grammar, it will not be shown in this exhibition. Now part of the Cisneros Fontanals Art Foundation collection, the title of this work arises out of the development of James Joyce's *Ulysses*, which the artist read during a year in the bars and bistros of cities such as Paris and Madrid – "intensifying the urban and colloquial nature of the novel."⁴⁰ Inspired by Homer's *The Odyssey*, *Ulysses* is set in the Irish capital, as we know, and recounts the adventures of Leopold Bloom and his friend Stephen Dedalus over one day. The installation title involved adding a "g" to Dublin, and the work consists of 4311 gerunds printed onto corks in an equal number of bottles, and postcards of photographs of the River Liffey to materialise the sense of flow in Joyce's work. Booklets of 18 postcards corresponding to the novel's 18 chapters "could be purchased and used normally, remaking the circularity of

³⁸ Elida Tessler. *A vida [Somente no pátio] Modo de usar. Espécie de manual*. In: *Espécie de manual*. In: Elida Tessler; Carlos Melo (Exhibition catalogue) Projeto MAMAM no Pátio, Recife, 2006.

³⁹ Elida Tessler. E-mail to the author, 27/03/2013.

⁴⁰ Elida Tessler. Interview with Ana Paula Cohen. Op. cit.

the work".⁴¹ As one of the nominal forms of the verb, alongside the infinitive and the participle, the gerund expresses an action in progress, a verbal process not yet completed, thus "transcreating" the novel itself. The artist says, "Words were printed onto the corks which were put into the tops of the bottles, the verbs were also printed on postcards as a kind of caption. Instead of indicating a place, they refer to an action, to something happening, expanding that small territory of paper and the landscape confined within it."⁴²

Although the artist assembles everyday objects and different vocabularies, such as nouns, infinitives, gerunds, adjectives and adverbs, she is no archivist or waste collector, but instead closer to something like a "word searcher", whose reading takes place with another purpose, as a particular form of reading in which the criteria for selection are predetermined, as we have mentioned. Her process is therefore a kind of transcreation, to borrow a concept from Haroldo de Campos in relation to poetic translation, a kind of re-creation of literature by appropriating its vocabulary. Haroldo de Campos was known for his translations of Goethe, Ezra Pound, James Joyce, Mayakovsky, Mallarmé and others, but also of poetry in Chinese, Japanese, and Greek and texts in Hebrew, and his notion of transcreation arises from the fact that translation requires restoration of the original structure of the text in another language, since the rhythm and sound combinations (rhymes and assonances, etc.) are often more important than the semantics of the words. Elida's works involve the incorporation of words that call attention too themselves as pure signifiers, obstructing any possibility of syntax that can convey a fully understandable meaning of the verbal message. This transcreation does not really take place in the sense of a translation of a text, but instead from one universe to another.

Meu nome também é vermelho [My name is also red] from 2009, was shown in the group show *Nuevas Miradas: 14 artistas brasileiros contemporâneos*, at Galeria Fernando Pradilla, and is based on the novel by the Turkish writer Orhan Pamuk, in which reflections on the cultures of the West and the East are allied to a crime narrative and a love story constructed by numerous narrators – including the colour that provides the book's title. Elida crosses out all the words letter by letter with red ink, apart from those that define red things. She says on her website, "These words are noted down with red ink in a book, photographed and presented in red picture frames. The installation includes a small vitrine with the quill, the calligraphy ink and bottles of red ink used for making the work." The photographs showing the marking reveal the working process, in this case requiring several procedures: careful reading of the words, writing in the

⁴¹ Interview with Ana Paula Cohen. In: *In Transition* catalogue. Miami: Ciro Granst&Comissions Program Exhibition, 2010.

⁴² <http://conexoestecnologicas.org.br/?p=2144>

notebook, the documentation and later the framing. It is a long process that cannot fail to call to mind the work in a calligraphy and illumination studio discussed in the novel.

Orhan Pamuk's book is taken up again in 2010 for *Meu nome ainda é vermelho* [My name is still red], with chapter 32 reproduced in a 76 x 55 cm book with the same markings as part of the Iberê Camargo Foundation Print Studio Guest Artist Programme. A second book is titled *//*. This book removed the printed letters and retained only the red slashes as another kind of writing.⁴³

Toda pessoa [Everyone], from 2007, as a transcription of a fragment of "Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar" [Between myself and life there have always been thin panes of glass. However clearly I see and understand life, I am unable to touch it.] from Fernando Pessoa's *Livro do Desassossego*. Signed by his heteronym, or as he is considered, semi-heteronym, Bernardo Soares, the book is written in a fragmentary manner and ranges from the pragmatism of the human condition to the absurdity of literature itself. This work was first shown in the group exhibition BR 2008 at Galeria Virgílio, São Paulo-SP, and was made to be part of a poster-book commemorating 60 years of the proclamation of Human Rights at the United Nations General Assembly in 1948. The words were sand blasted onto 27 glass storage jars, corresponding to the number of graphic signs and words in article XXV of the declaration, proposed for the work.

Grafar o buraco [Spell the hole] was made with Donald Schüler. The artist says that it arose out of a challenge from the author shortly after the launch of his translation of Finnegans Wake at Torreão in 2003: "If I give you a micro-poem, what will you do with it?". She remembers replying, "a macro-object".⁴⁴ The words are taken from a philosophical text by Schüler – in narrative prose, haikus and graphic signs in which the hole is a fundamental feature of the development of philosophy since the famous fall of Thales – and engraved onto microscope slides held in the slits of wooden clothes pegs separated into two. For Elida, these reflections on the "micro and macro in terms of visual situations" began with her work *Test tubes <> tubos de ensaio*, shown at the RMIT Gallery in Melbourne, Australia in 2006 during an artist's residency, also based on a book by Donald Schüler, *O homem que não sabia jogar*. In this case she removed all the words beginning with T (tubos) and E (ensaio). "T for test (test tubes) and T for text (which could be associated with text tubes). ET, the initials of ELIDA TESSLER, also standing for strangeness, shock, experience, the erotic, etymology, tradition, enigmas, writing, fear in the face

of the extraordinary"⁴⁵ *Grafar o buraco* also included another element, which was a scene from the 2005 film by Andrucha Waddington, *Casa de areia*, in which the mother's spectacle lenses came into contact with sand and led to the sand-blast engraving. "There's something of *buraco* in that situation"⁴⁶ In the introductory text for the exhibition of the work in Intermeios – Casa de Artes e Livros in 2012, the artist says "Text-obstacle. Word-slides juxtaposed and superimposed like a castle in the air. Cracks and words without end. Cracks and edges. The translucency remains from powdered sand's contact with solidified sand. Silcons and silences. Shadows in the void. Space of experimentation and incomplete gestures".

The title of *Gaveta dos guardados* [Drawer of mementos], made especially for Intuitive Grammar, is a homage to Iberê Camargo, as the title of his posthumous book in which he writes, "memory is a drawer of mementos."⁴⁷ Elida collected the discarded catalogue cards from the Institute de Artes library, which is being modernised, and then, rejecting certain books, placed them in a round wooden structure designed by Daniela Tessler. In a long, painstaking task of organizing, helped by two assistants, and finding the various names of artist or critic friends, the cards are placed in the upper part of the structure, where they can be handled, where the books used in her works can be found. The card index ends with the word ET CETERA..., as if to affirm continuation of what is being itemised.

By restoring the memory of a period or a particular place, in the library she visited as a student or uses as a teacher. "Memories flourish, rise up and mix together like the water in the current of the river," as Iberê says, "Everything now is the present".⁴⁸ Libraries take us back to Borges, of course, and particularly to his beautiful story of the Library of Babel. Associating a library with Babel, two contradictory terms indicating centralisation and decentralisation, perhaps reveals the likely unreality of things. He says "se esperó entonces la aclaration de los misterios básicos de la humanidad: el origen de la Biblioteca y del tiempo." [At that time it was hoped that a clarification of humanity's basic mysteries – the origin of the Library and of time – might be found]⁴⁹ If Babel is present in *Você me dá a sua palavra?*, *Gaveta dos guardados*, speaks to us of time and memory, but also, like Borges, of the circular nature of time, the repetition of human acts, identity, chance, memory and infinity. Simple words, in different contexts, are what the artist asks people to write on clothes pegs, to form a work in progress

⁴⁵ Elida Tessler. <http://www.elidatessler.com/>. Accessed on 24.04.2013.

⁴⁶ Elida Tessler. *Ibidem*.

⁴⁷ Iberê Camargo. *Gaveta dos guardados*. (1994). In: *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998

⁴⁸ Iberê Camargo. *O tormento de deus*. (1992) In. *Op. cit.*, p. 154.

⁴⁹ Jorge Luis Borges. *La Biblioteca de Babel*. (1941) In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emece Editores, 1987. p. 468.

since 2004. *Can you give me your word?* A babel of words in different languages, the artist's request always surprises people at little and raises a question. What to write? The language there is determined based on the word, without constructing meanings, individual signs, pure signifiers in which the visual element becomes the work's key organising function. This play of words, in the acceptance of Wittgenstein, embraces the whole complex of language and the activities it is connected with. And also, as in many others of her works, we have visual poetries, without the rule of grammar, or grammar in an intuitive "mode". The artist says that words in *Você me dá a sua palavra?* change place each time the work is shown, "like the molecules in our bodies, there is always a flow of vocabulary in different languages, something that produces a murmur and a voice".⁵⁰

Elida uses various forms of notation, from the removal of adjectives in *Homem sem qualidades*, to the line that cuts up the words letter by letter in *Meu nome também é vermelho*, or transcription of a fragment of the *Livro do Desassossego*, in a strictly systematic way of working. Reading and rereading the books she works with, such as *Ulysses* for example, the notations are recorded at the end of the book in recurring lists. Even the café receipts are filed in the case of *Ulysses*.

There is no doubt that Elida uses archives and assorted notations in a different way from the so-called "archive fever" of contemporary art. Numerous artists use the archive, in a wide range of media, to construct a world, or what they produce transforms material into an archive, which often acquires aesthetic value, as in performances, for example. Rosângela Rennó, works with existing archives to re-signify pre-existing images. Rosana Paulino explores ethnic and gender issues based on family archives, defacing photographic images embroidered on textiles to evoke the psychological violence experienced by black women in Brazil for centuries. Or there is Christian Boltanski, whose photographic installations or those using items of clothing explore the theme of identity, death, memory and forgetting. In *Archive Fever: A Freudian Impression*⁵¹, Jacques Derrida explores the double meaning of the root of the word archive, as commencement and commandment or the power of an authority. Relating the notion of archive to personal or historical memory, the author states that memory consciously or unconsciously contains a constant tension between preserving and repressing. He also states, "In a way, the term indeed refers, as one would

⁵⁰ Elida Tessler. *Você me dá a sua palavra? Do silêncio ao murmúrio utópico do artista*. *Organon. Revista do Instituto de Letras*, UFRGS, Vol. 27, n° 53, 2012.

⁵¹ Jacques Derrida. *Archive Fever: A Freudian Impression* was a lecture by Derrida in London on June 5, 1994, at the international colloquium "Memory: The Question of the Archives", organised by René Major and Elizabeth Roudinesco and sponsored by the International Society for the History of Psychiatry and Psychoanalysis, the Freud Museum and the Courtauld Institute.

correctly believe, to the *arkhê* in the *physical, historical or ontological* sense, which is to say to the original, the first, the principal, the primitive, in short to the commencement. But even more, and *even earlier*, "archive" refers to the *arkhê* in the nomological sense, to the *arkhê* of the commandment."⁵² With its attributes of unification, identification, classification and consignment (assembling signs) these processes might serve both for storing and for concealment, depending on who holds the power, leading to constant tension between conscious or unconscious preservation or repression in the memory. As Ramon Tio Bellido points out in the introduction to *Les artistes contemporains et l'archive*, the "effect of the real" leads artists to a "dispossession of themselves", agreeing to be a critical operator, "a structurer" perhaps favoured with the events of reality."⁵³ I believe this process to be present in Elida's works like *Horizonte provável*, *Homem sem qualidades* or *Manicure*, in which authorship is to some extent shared. What emerges from *Inda* it is mainly the preservation of memory. Shown in several exhibitions, including the solo show Falas inacabadas at Galeria do Alpendre, Fortaleza in 2000, and the group show Manobras radicais at Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, this is an installation made from the stockings belonging to her mother, Ida Starosta Tessler, and collected over a period of 20 years. Ida or Inda, in Yiddish, used to number and archive all her household belongings. Hanging side by side from small nails, the stockings form a colour composition in an assortment of flesh tones, which for Angélica Moraes resemble painting, a reincarnated painting with the "colour tones painted by nylon... by appropriating these stockings and reshaping their symbolic meanings, the artist performs a delicate poetic operation whose central element is the word. *Inda* (in Portuguese) is an adverb of an action that continues in time, that still is. The work refers almost to a tactile absence. The stockings hang empty and inert, but strangely joyful and beautiful".⁵⁴

As visual poems, her works deal with time and memory, language and image, the space of feelings, the relationship between words and things. Intuitive grammar offers an overview of Elida Tessler's creative practice, bringing together works from different periods to dialogue with each other.

Acknowledgments: Alice Tessler de Sousa, Daniel Delouya, Daniela Tessler, Edson Sousa, Eduardo Montelli, Eduardo Veras, Filipe Conde, Jailton Moreira, Letícia Bertagna, Marisa Calage, Paulina Zelmanovitz, Rosina Coimbra, Sofi a Tessler de Sousa, Tatiana Spherhake e a todos os integrantes do grupo de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. (PPGAV-DAV-Instituto de ArtesUFRGS). The Torreão.

⁵² Jacques Derrida. *Archive Fever: A Freudian Impression*. London: University of Chicago Press, 1996.

⁵³ Ramon Tio Bellid. *Les artistes contemporains et l'archive. Actes du colloque 7-8 décembre*. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2004.

⁵⁴ Angélica de Moraes. *Tempo de viver, tempo de lembrar*. In: *Elida Tessler: Vasos comunicantes*. São Paulo: Op. cit., p. 7.

One colour, many words, certain places and 25 more years

JAILTON MOREIRA
2013

Unfinished Dialogues

In 1987 I bought my first video camera. In addition to documenting my own work, I also recorded the exhibitions of some of my friends for pleasure and for noting things that interested me at the time. As those videos were recorded a conversation began about the reasons for making them. They were absurdly amateur records, with no intention of editing, filmed linearly without any reflection or regression. So, one cold morning in 1988 I was standing by some large black pastel drawings in the MARGS Black Rooms, discussing and recording Elida Tessler's first solo show. These were drawings of explosive gestural marks running across the surface of paper glued onto cotton fabric on stretchers. Paths indicating dynamic abstract tensions. It would be hard to guess and also unnecessary to know that the origin of those masses of concentrated lines derived from student drawings when the artist had chosen a very personal object for study and contemplation: her hairbrush. For those who don't know her, Elida has always displayed a fine head of red hair. In the last scene to be filmed on that day, she is on the museum terrace looking at the city. Zoom in slowly towards the hair illuminated by the perpendicular light. The copper turns to gold. Fade out.

As I write this, another film appears, recording scenes of countless shared moments throughout the last three decades. We were standing next to each other engaged in a continuous conversation, or as she would certainly prefer, "Unfinished conversations." How might those recollections, so much give and take and history, be organised? What text/film could be edited, what film-text might be invented?

Let's begin with a short sequence that looks for something strange: a science-fiction scene. I imagine someone entering the exhibition on that winter morning and showing Elida images of some of her more recent works, such as *Dubling*, or *Tubos de ensaio* [Test tubes] on a tablet computer, saying, "That's what you'll be doing in 25 years." The camera closes in on Elida's face, which moves gently from side to side in silence – like an Indian nodding his head to say no. A slight smile, and the words, "Really? Do you think so!?" Cut.

She is read

Nowadays the most visible issues in Elida Tessler's work certainly concern its relationship with the word, its dialogue with literature, the creation of systems or rules that trigger a process and the spatial arrangement of these propositions. But having followed the course of her work from close quarters I am encouraged to follow other directions and relationships. Deviating from the main focuses of the work, I become lost in apparently less significant associations or unlikely reveries. Giving myself over to a kind of inebriation the work causes me, I can somehow perform the same kind of dispersal that Elida articulates and organises in her games, feelings and systems, without respecting obvious hierarchies.

Infected by this spirit, I digress to think about how her work seems to be pervaded by biographical aspects on a level that ranges from the subtle or secret to situations that are much more explicit. These are not nostalgic references to something experienced, but instead finely tuned to the present or her list of choices. So she seems in a permanent state of wonder towards the world, transforming commonplace everyday things into little adventures and great miracles. It might seem too much to be going too far indicate a vocation for evoking the possibilities of the portrait, but some works seem to take a route of self-representation, while in others the artist is more open to capturing other personalities and characters. While on the one hand these works respond to the history of this artistic genre, on the other they frustrate anyone considering them in the strict sense of the term.

Looking to the history of art for the story of the self-portrait, a useful starting point might be the series by Van Gogh. I am not referring here to the psychic powers constructed by each gaze / arrow aimed towards us by his powerful self-portraits seeking direct intimate contact. The interesting Van Gogh self-portraits are the depictions of his room, or the chair or the old boots, or even the convulsion of his sunflowers. These are self-portraits that work indirectly as the artist first looks over his things, his objects and his choices, to only then find some true and possible reflection. The American poet James Merrill says that if we look at anything for long enough it becomes a mirror. In the case of the objects chosen by Elida Tessler, the persistence of some of her choices shows that, consciously or otherwise, they create a parallel text – her own portrait gallery.

Her hair is such a striking feature that it is impossible to recall her image without starting with the wavy red hair. References to ginger hair, fiery hair, red hair can be seen at various stages of her output. They began to appear in her first solo show at MARGS when her hairbrush provided the source for those graphic abstractions: not drawings of hair, but the choice of a brush as a starting point cannot be seen as an arbitrary decision, particularly as it unfolds into tufts of drawing.

When she goes to study in Paris the lines take on a physical nature, with woven wire or bunches of steel wool. These materials are allowed to oxidise, transforming the original colour into a rusty pigment of lines and tangles. The nuances of that iron oxide will be something that continues. Monochromy as a sign of presence. In the first works after returning to Brazil, Elida takes up the nylon stockings her mother had kept for 20 years and uses them to materialise a line that runs through the gallery space like some kind of vertiginous snake. The colour of this line is formed from the ruddy brown variations of these stockings, each appearing like one of the rings of the reptile crawling along the ground or climbing up the walls. The same period also includes examples of lines made from rusty metal. The abundance of these oxidations soon begins to require receptacles to contain them. Glass containers and cotton sacks become storage places for these remains. *Falas*

inacabadas [Unfinished conversations] (1993) seems to be the greatest outlet for this alchemy: a large number of different glass containers filled with steel wool and salt overflowing onto a table covered with cotton fabric, whose uncontrollable chemical reactions produce some kind of pagan shroud.

Invited to take part in the 1997 exhibition *Reinventando a paisagem* [Reinventing landscape] in Brasília, she finds renewed material for her palette in the claylike colour of the local soil. The copper-coloured writing embroidered onto the towels of *Temporal* (1998), the steel wool applied to the wall in *Fundo de rumor mais macio que o silêncio* [Background murmur softer than silence] (2003) and the domestic laboratory of *Vasos comunicantes* [Communicating vessels] (2003) are examples that punctuate her work from the last decade. The monochromy is constantly restated and reinvented. At the end of the decade, Elida Tessler makes two works that affirm this identity definitively: *Meu nome também é vermelho* [My name is also red] (2009) and *Meu nome ainda é vermelho* [My name is still red] (2010). Both result from her conversation with Orhan Pamuk's book *My name is red*. In the first of these works she intervenes in the book by marking short red lines over all letters of all the words except those describing "red things". These are assembled and written in two notebooks, also red, with indications of the pages they were taken from. Each page of the notebook is photographed and framed in the same colour. The walls are covered by an arbitrary arrangement of these images and the exhibition space also includes a vitrine containing the original book, the notebooks, the writing quill and a bottle of the ink used. One year later, when invited by the Iberê Camargo Foundation to take part in the Print Studio Guest Artist Programme, Elida produces a series of etchings and aquatints reproducing her interventions in chapter 31 of Pamuk's novel and stating in the title, "My name is still red".

Looking at the course of this work with hindsight, we seem to be standing at the mouth of a *riverunruivo* opening into a delta of small possible universes. Another series of portraits was created at the same time, from suggestions contained within her own name. A name as a portrait. Her forename, Elida suggests *lida*, relating to the Portuguese word for reading, the work which in her case is a tool for temporal densification. The verb *ler* [to read] in the feminine passive form of the present indicative (ela é lida) [she is read] or in the infinitive form in the suffix of her surname (as she herself underlines in the text on her website) provide instructions for those entering her world. The verb *ler* is here connected to the syllable *Tess*, whose sound suggests the Portuguese verb *tecer* (to weave). Reading and weaving these readings indicating a subject-text or hiatus between words and things, their synchronies and disjunctions. Elida also ironizes herself by adopting the abbreviation *ET* and alien strangeness as destiny and state. The 2006 *Tubos de Ensaio* [Test Tubes] involves the arbitrary game of removing all the words beginning with letters T and E in Donald Schüler's book *O homen que não sabia jogar* [The man who didn't know how

to play]. Elida is the woman who does know how to play and who enjoys the game. Applied to acetate inside tubes organised into two long parallel lines surrounding the exhibition space, they form a double horizon. Installations with large horizontal arrangements are recurrent structures that the artist uses to offer the viewer a route that makes contact when followed. It also offers a contemplative experience, providing a fundamental deceleration in understanding the rules of the game.

The trembling lips of the moribund Kane utter the word "Rosebud" in Orson Welles's admirable film. After a frustrated investigation into the word's meaning in the life of the magnate, someone says at the end of the film, "I don't think there's one word that can describe a man's life." The antepenultimate scene of the film shows his childhood sledge painted with a rosebud being consumed by fire and melting in the flames and smoke, contradicting or at least raising a question about the preceding statement. The next scene shows a close-up of the black smoke dissolving into the entrance gateway of the mansion with a large wrought iron K above a sign saying "No trespassing". This scene shatters the few seconds of hope raised by the question. Elida is a long way from the film's pessimistic ending and much closer to the moment of uncertainty raised by the question. The issue is raised in the insistent question in the title of one of her projects that seems never ending – *Você me dá sua palavra?* [Can you give me your word?]. This invitation has been made more than 5.000 times over the past 10 years, when at every meeting with someone involving the briefest conversation she offers a clothes peg, a pen and the question. It is not *a word* that is being asked for but *your word*. Surprised by the unusual invitation, the person often asks, "Can it be any word?" To which Elida replies, "*Can you give me your word?*" The emphasis falls on the *your* and the possibility of a sign-word rather than the commonly used sense of the question as stating a promise. Once again, this material is organised into new horizons and directions of contemplation.

Você me dá a sua palavra? is an example of a work in which the artist feeds on contact, on dialogue with other people. These *Me/You* exercises are a feature of her work and its relationship with literature, and might occur directly or indirectly in relation to the books or writers she chooses. In 1992, Elida set aside a space in a small apartment on Boulevard Arago in Paris to make the installation *Sentimento do mundo* (from a poem by Carlos Drummond de Andrade) with the artist Hélio Fervenza. Returning to Brazil, the space was reassembled with similar dimensions inside the UFRGS Instituto da Artes Pinacoteca. Three works have developed out of a partnership with the author Donald Schüler: *Tubos de ensaio*, *Ist orbita* and *Grafar o buraco*. Elida allows herself to be affected by the words in an almost childlike way, as if each one were a surprise gift that has to be unwrapped calmly and carefully. A hollow shell held up to the ear to capture distant echoes, or like an egg, full of form and potential. Schüler is one name in a long list of writers which, very much to her taste, grows with each year:

Drummond, Mário de Sá Carneiro, Bachelard, Zulmira Tavares, Manoel Ricardo de Lima, Adélia Prado, Pessoa, Haroldo de Campos, Saramago, Chekhov, Dostoyevsky, Jostein Gaarder, Musil, Perec, Pamuk, Joyce, Calvino, Monteiro Lobato, Darcy Ribeiro, Lewis Carroll, Ossip Mandelstam, Murilo Mendes, Régis Bonvicino, Xavier de Maistre, Eliot, Breton and Proust. If it is hard to find a common thread through style, period, subject matter or genre, the quality of the references she feeds upon cannot be questioned. One might imagine an image in which all them, with mirrors pointing at the artist, become connected together.

Another writer, the 16th-century French essayist Michel de Montaigne, constantly reread his books and changed phrases and ideas with each republication. He published an essay dedicated to his great friend La Boétie, who died at an early age. Republishing it years later, he added: *because he was him*. In a later edition, he added *because he was me*. Elida Tessler has made several works that address relationships with otherness. An alternating current oscillating between fission and fusion, separation and communion. If the public is called upon it is fundamental to know how to listen to different responses, welcome them as theirs and retain their individualities. For the 1999 work *Doador* [Donor] an undefined number of personal objects whose Portuguese name ended in *dor* were donated and housed in a corridor constructed for the purpose. Elida also covered a wall with small metal plates individually engraved with name of the donor and the donated object. An open group of participants also collaborated in supplying unused keys for the 2002 work *Segredo* [Secret]. While in *Manicure* the conversation takes place with a specific individual, her own manicurist and the collection of nail varnish used over a long period. Direct dialogues have also been established with the artist Eduardo Frota and the critic Moacir dos Anjos for selecting the 2004 *Palavras-chaves de uma coleção* [Keywords from a collection].

Returning to art history for further examples, the most significant series of self-portraits would certainly be that painted by Rembrandt. More than 60 pictures provide a systematic series of psychic check-ups. But I prefer to recall his group portraits like “The Night Watch”. Behind the crowd, lurking with a Cyclops eye in the background in the middle of the picture, the artist can be seen, compressing all the characters into the space between the eye of the artist and the eye of the spectator.

Temporalities

One of Elida’s most impressive personal qualities, which her work also benefits from, is her good relationship with time, in an old friendship that ensures her credits and favours. She connects together unlikely multiplications and fraternal complicities like a juggler impassively orchestrating spinning plates at different speeds. This intimacy has led to the development of actions in which the temporality of the proposition offers food for a feast of private delight.

Accounting. Accounts and accounts. Numerating and narrating. Waiting for rust to appear and the impossibility of stopping it. That link with the incompleteness of process also appears in works like *Falas inacabadas*, begun in 1993 and *Você me dá a sua palavra?* begun in 2004 and which is still in process. The enjoyment of projects that require great effort, like *Meu nome é vermelho* and *Dubling* is added to works in which time is well defined. In *Manicure* she stipulates a three-year period for collecting bottles of nail varnish. For *Coisas de café pequeno* [Everyday things] she proposed reading Zulmira Tavares’s book “Coisas de café pequeno” only at moments of waiting during her hectic daily life and always while having coffee in the town’s cafés. Waiting for her dental appointment, or for her children to come out of school, she removed the nouns from the novel. She turns her artillery onto adjectives in *O homem sem qualidades caça palavras*, [The man without qualities searches for words] tracking them through more than 1.000 pages of Musil’s novel to create 134 canvases, jumbling 40 adjectives onto each one in the classic layout of a word-search game. On a wall covered with these canvases, the invitation to find the words is irresistible, like involuntarily tapping our feet to music while not wishing to dance. Noticing that when she first marked the adjectives in the book with black lines she had missed some, Elida took up another copy of novel and marked the adjectives with white marker. Times are added together or can be multiplied endlessly. She created an edition as a parody of word-search pastime publications in which each page of the book reproduces one of the canvases. The game is open to all and times overlap like a Russian doll constantly encasing itself in itself.

Numerical time is outside the roots of this work, but the quantities are undeniable witnesses. Time as duration is imposed as a condition where the eternal and the moment are the same. Numbers are impotent, sterile witnesses of measurement that is born barren. That does not prevent Elida from showing them as little trophies, indices of the density of these experiences, but powerless in accounting for the experience of time.

Place and the word

It was 1993 and we were opening the Torreão space which would be the place and object of our discussions for the following 16 years. Elida Tessler’s was the first intervention in the tower space. Two large sheets hung from two upper corners of the room spilling onto the floor and supporting two sachets of steel wool which, like twin hourglasses, dropped rust stains onto the fabric. Verses by the Portuguese poet Mario de Sá Carneiro, which provided the title of the work, *Golpe de asa* [Beat of a wing] helped to connect the elements to the architecture of the high tower enclosed by windows and associating the cloth with two huge wings in flight. This was the first site-specific work made for that room, which over the following years would host another 88 works made for the same space.

For each place a conversation, for each place a word or finding the right place for the word and its setting in space.

An old bank vault or a disused hotel, situations hitherto unconsidered, generated immediate responses in keeping with her investigations. *Todos os nomes Chaves* [All the Key names], inspired by José Saramago’s *Todos os nomes*, involved covering the shelves surrounding the bank vault, using the original green and marking out divisions in them with locks and openings, each indicated by a small brass plate, The 874 plates contained the names of people whose surnames were Chaves taken from the São Paulo and Porto Alegre telephone directories. Secrets, anonymity and claustrophobia echo in the looped voices of a choir, as if we were feeling the effect or way in which Elida approaches each word. She seems to move each one like a graphic, audio kaleidoscope, reverberating in sounds and metamorphoses of what we have to follow with each vibration/deformation. In the group show “LordPalaceHotel”, the keys are found in niches in the building’s entrance hall. Each with coloured identification and a word. The words are taken from an intersection of two texts: *Um homem que dorme* [A man asleep] by George Perec and *A viagem ao redor do meu quarto* [A voyage around my room] by Xavier de Maistre – choosing those that suggest an intimate relationship between body and place. Her intervention *Ist orbita* for the 8th Mercosul Biennial was lodged in a second-hand bookshop in Porto Alegre, co-opting the owners of the space as active participants in the project. A text by Donald Schuler, a set of email discussions between them over a one-year period, is luxuriously bound in volumes arranged on the shelves, intermingling with the other books in the store. The same text can be heard in a recording of Donald speaking the writings, playing on a CD player inside the bookshop owner’s car parked in front of the shop.

Elida has also relativized the condition of site-specific in works that use the term flexibly. I shall ironically call them *flexible site-specific* and *instantaneous site-specific*. This is not to advocate the forming of new categories but simply to be aware that manipulation of the conditions of different spaces creates unexpected situations. *A vida somente* [Just life] has five versions: at Civitella in Italy (2005), in the MAMAM courtyard in Recife (2006), at MAC Ibirapuera (2007), on the steps of Sesc Belenzinho in São Paulo (2012) and at the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre (2013). On the walls of each location she sticks plaques with adverbs taken from the French and Portuguese editions of Perec’s book “Life, A user’s manual”. Collecting 1184 adverbs from the text she creates different graphic choreographies for each exhibition space, adding the type of place where the work is installed to the title of each piece and endowing the work with other latent conditions.

For Marcel Proust’s *In search of lost time* she invents the book as a place. The fact of it being an object that can be transported and the act of reading as the experience of a continuous present allows the reader to be surprised by her own action, in the place and conditions of reading. Created in another Parisian time, Elida takes the French edition of the work to find all the “temps” (time) printed on the 2.401 pages of the book, using a

red stamp with a design that resembles the circular mark used by Paris transport system – RATP – to show “vous êtes ici” (you are here). Who is it speaking? Elida is speaking directly to her reading public. Elida is speaking to herself, identifying her temporality in the reading of the book and her temporary condition of transit, her status as a foreigner, at the same time. Proust speaks in the recurrence of the subject matter. RATP speaks in the impersonal nature of its indications. The book speaks, pointing to its place and the condition of its reading. And, in a snap, we have an *instantaneous site-specific* in an awareness of the situation.

In order

The word influence is wholly inadequate for explaining the genealogy of how Elida Tessler works. As the work is made out of explicit or partially hidden dialogues, what we have are confluences, continued conversations and the unfolding of pre-existing concepts. She has a habit of gripping the person with the word, either literary or visual. Literally. Two quartets play more constant parts in her career. One comes from fine art: Schwitters, Duchamp, Oiticica and Kosuth. Kurt Schwitters offers complicity in believing that anything can be used for art. Marcel Duchamp provides a taste for language games, propositions, art as declaration. From Oiticica comes a resistance to pictorial tradition, the *bólides*, word in movement. Kosuth brings the word object, instructions, concept and identification with autotelic structures. And there is also a list of other voices heard in crossed conversations at various times, but more circumstantially and partial: Eva Hesse, Louise Bourgeois, Mira Schendel, Christian Boltanski and Chohreh Feyzjou. The list from literature seems longer and more open, as already mentioned. But the quartet of writers who have received more frequent visits and shared some kind of fraternal harmony is Georges Perec, James Joyce, Haroldo de Campos and Italo Calvino. I wouldn’t risk trying to work out those harmonies, but when I mentioned this indication to Elida, she agreed and added: *in that order*.

Order. Creating your own demands. Doing one thing after another, and in that way weaving your small fractions of infinity. The obsession lies not in the compulsive energy of the projects, but instead in the ritual. It is an addiction to cancelling out all the joys or tragedies that lie outside them, a pleasure in the state of suspension offered by a closed system. Elida savours each stage of the process, occupying each corner of the architecture. Elida Tessler’s closed systems do not imply some autistic isolation, but instead offer an invitation for viewers to share a territory where the game is willingness and respite.

Weaving, by Tessler

AGNALDO FARIAS
2007

About fourteen years ago the artist Elida Tessler, a lover of literature, of James Joyce, Raymond Queneau, Georges Perec, Jorge Luis Borges and too many others to list, moved from drawing and printmaking into a major project that is still very much ongoing; a major work in progress entitled *Falas Inacabadas* [Unfinished Conversations], which continues through a series of bifurcations based on the systematic reading of a wide range of material, directly and indirectly associated with words. And the interesting thing is that while Elida perceives these words based on qualities like density, thickness and sound, materialised in different ways, she is interested in how these attributes affect their meanings. So the same word written by hand, or printed in some shiny industrial material, may change the perfume of its meaning. And isn't it even likely that that would happen?

But it would be wrong to see the artist's creative practice as an action in the strictly physical realm of the verbal sign. Because a word does not exist without the things it carries along with it; the object, feeling or quality, it alludes to. Words and things are interwoven to such an extent that even a simple "word-search", like the one you are holding, a game whose logic seems to consist just of fishing out from a rectangular mesh little linear fragments that belong to another, verbal, logic, the substance of language and communication, because even there, one might say, catching the word by surprise, holding it for a moment and examining it, there is no way of checking that that drawing is more than a plastic event, which has something pulsating underneath it.

O homem sem qualidades caça palavras [The man without qualities searches for words], the title of the unfinished masterpiece by the Austrian writer Robert Musil, also the title of this magazine/catalogue and the exhibition/installation consisting of 134 raw canvases, 130 x 90 cm, represents the artist's most radical immersion into the word itself. Works like the 1999 *Doador* [Donor], *Claviculário* [Key rack] from 2002, or *Todos os nomes chaves* [All the key names] from 2003, have hitherto involved words directly associated with objects, revealing the complex relationship between the two, such as the surprising observation offered by *Doador* that an infinite range of objects, like those intended for satisfying our desires and reducing our efforts, could in Portuguese contain a common trait of the word *dor* [pain].

With her own particular commitment and determination, Elida Tessler braved the one thousand two hundred and sixty-eight pages of the Brazilian edition of the book to seek out the five thousand three hundred and sixty adjectives – if none are missed, as they seem to proliferate into the night – that is to say 5.360 qualities, which form the core of Musil's magnum opus. According to classical ontology the world consists of things – stone, tree, cloud, person, etc. – each of which is determined by its qualities. Subtracting their attributes, as Musil did, means abstracting them, bringing in the fundamental principle of the modern world, which is the erosion of individual features,

beginning with man. Subtracting the adjectives from Musil's book, as our artist does, means taking the author's project to extremes, in an irony of ironies that we don't know if he dared think of, and which deserves consideration as one of the most important developments of his thinking and work.

Deprived of their qualities, things enter a state of lethargy, drifting until someone rescues them and brings back the adjectives, redemptive words capable of restoring the world's diversity. That is where you come in, dear reader, because your important task with this magazine in your hands is to seek out the adjectives divided among the 134 word-search games. Once in possession of them you will be able to face the world reconciled, wandering through words without being confused by the intermittent buzzing of sounds without meaning, observing each thing carefully so as to better select the quality to be injected into it to revive it.

Introduction text to the exhibition "O homem sem qualidades caça palavras". Galeria Oeste, SP. 2007. Originally published in the artist's book accompanying the exhibition.

Erasure and Penelope's shroud

DONALDO SCHÜLER
2007

Anyone who writes, erases. The original text does not exist. Beneath every text other texts come into line. People using parchment erased what was written before. The result is the palimpsest. In the palimpsest the hidden text is sometimes worth more than the final version. Attentive readers cannot escape hidden texts; they manage to instigate dialogue between the text offered to sight and the erased texts.

Writers like James Joyce flaunted the art of the palimpsest. From Leopold Bloom's journey in *Ulysses* the reader is called to the amazing voyages of Homer's Odysseus, passing many textual islands that have left their mark in the intervening centuries. The pages of *Finnegans Wake*, by the same author, parade like palimpsests of universal literature, in each word others echo, spelled out in the West and the East.

Other authors strive to erase the traces printed in written pages. Their prototype is Penelope's woven shroud. The work of Odysseus's wife that drags on for years, stubbornly hiding the suspicion and hope that the king of Ithaca might one day return.

The artist living inside Elida Tessler is an anti-Penelope. Homer referred to Odysseus as "that" distant and absent one. Elida erases qualities from the already lacunose novel by Musil. Elida erases with passion. In an unfinished work the artist does not seek conclusion, but goes in another direction: down to the source, the place where texts are born, the fount of the sayable, boundary of the unsayable. The work is the opposite of baroque art. Instead of covering holes, it opens holes, uncovers the hidden, reveals cracks. The pages follow each other and the cracks alternate, voids in other places, strange, unusual, unforgettable places. The mark of cracks, of legends, of lines slowly aligning: elided qualities, fractures, grooves, without qualities, erased, zeroed qualities, texts that break, scratches, splits. The strange, the unexpected, the surprise of the word to come, the word not coming. The word ends, merges. The word watches the erasure, the erasure gnaws at the word. Erasures in the skin of the book. Words that touch, collide without qualities, heading towards the fundamental, to the bottomless, to the void beyond the texts, beyond full stops and commas. Beyond style, beyond stiletto, states split, install, distil the feast of the strange, the shadow, the shade. The mark of the crack, the text cracked, the failed lack, spoken, destined, received and given, donated. Marks of passage, of the margin, of looking, of rustling, of song, of charm, of astonishment, the first star and the last. The result is redolent of Samuel Beckett's *Endgame*.

Unpublished text.

Extra Terrestrial

KEVIN MURRAY
2006

To construct her installation *Test Tubes*, Elida Tessler has drawn from a book by the Brazilian theorist Donaldo Schüller (*O homem que não sabia jogar*, translated as 'The man who doesn't know how to play'). The artist has extracted words beginning with an 'e' or 't' and placed them in approximately 2.500 test tubes distributed evenly around the gallery. The 'e' words are in red and the 't' words in blue.

On first visit, we are confronted by an alchemic kind of hermeneutics. The gallery is transformed into a metaphysical laboratory, as though the scene of an experiment conducted by alien beings attempting to break the code of human intelligence. Like a literary version of the human genome project, Tessler extracts, sorts and mixes words. But as to what meaning?

For an Australia audience, *Test Tubes* is an opportunity to encounter a foreign knowledge. Certainly, 'ET' suggests an alien consciousness at work. We are confronted with a particularly literal reading of text, where words are aligned on a purely formal basis. However, what's new to us is actually a well-established methodology for Tessler. Her previous installations have included such arrangements as verbs in a 360 degree landscape outlook and a text stretched on horizon across a real beach.

So where is she coming from?

Tessler's work is the start of a journey for Melbourne audiences. The journey includes the Kabala, the school of Jewish mysticism that ascribed creative powers to the letters of the Hebrew alphabet. A link between Kabala and contemporary art is then found in the work of French author Georges Perec, who once composed an entire novel, *La Disparition* (1969), without using the letter 'e'. Like Tessler, this Oulipo school of experimental fiction uses formal constraints to express something that cannot be spoken directly.

And somewhere along the way, we pass through the largest Catholic country in the world, Brazil. Arguably the most self-confident of southern cultures, Brazil claims to have invented its own kind of modernism. One of its idiomatic cultural practices, *anthropophagia*, advocates the cannibalising of western culture. Tessler's works take language literally, rendering the symbolic realm into our embodied experience.

Perhaps *Test Tubes* also says something closer to home. Can we see ourselves as these containers? Hosts to mystery? Vessels of words foreign to our understanding?

Text published in the presentation folder solo exhibition "Test tubes<>tubos de ensaio". RMIT School of Art Gallery. Melbourne, Austrália. June 2006.

A gathering: between and minimal gesture

MANOEL RICARDO DE LIMA
2005

The phrase *but you don't get near those whose hands you can't see* is an a-functional derivation of the phrase *it is not possible to get close to someone whose hands you can't see*. The two apparently come from another, like almost everything – *Sometimes it is impossible to stay awake, or to sleep*. They are phrases of conflict. They move in the gaps, the folds, like some kind of obstruction caused by a crease, like channels drawn by some mighty, deep powerful river, with a current full of blockages. Or like an avenue of aimless people, squeezed in by a layer of buildings and shade, which can very slowly modulate everyday uncertainties: neither love nor hate, not sadness or joy, not proximity or distance, not gesture or pause, not sight or blindness, not inside or out etc. It has something to do with what is said about a state, being in the world, something simple like a prayer to nothing, but a prayer, that just says without beseeching or offering: making life at least something else. That is also being in the world and might be a goal for making life possible. Living between small gestures, everything that enlarges or diminishes us, made from the intentional giddiness of recording the passage of time.

All these things and more might be noted down without knowing what the hands can achieve as a possible encounter. The imagination invents an agreement *between* Elida Tessler's work and the work of her neighbourhood manicurist: the time of this hurried life that breaks down there in that between, in that gesture, slowly and simultaneously reshaping the question of how *saying* is difficult and when *saying* is impossible. And how *saying* might establish small gestures – touching the bottles of hardened varnish that are no longer any use for doing the hands, and which are routinely all thrown away at once. Everything that might be SAID returns serenely in a question; the question raised in agreement as compensation: *Can you do my hands?* Other requests arise from this to be reinvented in the objects and, even more, in small non-apparent gestures: cutting, filing, treating the cuticles, the use of a colourless base, polishing and painting the nails. It all takes place during a procedure in time, which relates SAYING to DOING: *“Is there time to do my hands?”*

DOING becomes an extension of the unfamiliar, maintaining the other and what comes from the other as they appear. Elida takes the custom of painting the nails as material for her work: doing the hands is also a gesture of trust, it is practically managing to SAY to the hand of the other, saying something, anything. Between the hands, then, some possible contact. Elida's work involves a table three metres long, thirty centimetres wide and one metre high, covered with white Formica and several, many, bottles with the hard remains of coloured varnish, which would become rubbish on the street, placed on the table without any planning or forethought, organised or even intuited. The bottles are set up according solely to what remains, as if baring the soul in the precise, inattentive and precious gesture of the entirety of the artist's hand that recalls the hand of the anonymous manicurist.

Seen from close quarters, each bottle comes to life. They are small sketches, marks, traces, the remains of something timeless, with a duration recorded in the gesture of the timeless collector: gathering at random. Keeping objects deprived of place and function – unusable – in this industrial, anodyne and standardised world. Removing them from a *to be used for*, always, and revealing the object hollowed out, a transfer. We are in front of a constructed affectivity, an affective and political state, which is therefore tenuous, but positioned within the radical nature of the experience of duration in our broken-down transience. That is what remains in the middle, *between* and *minimal gesture*: Elida, the manicurist and the coloured bottles.

Henri Bergson says that beings and things are nothing but *duration*, and that duration is the most intimate thing in each being, in each thing. And looking at Elida's work, we might think that it is necessary to waste time. Or at least consider the question: *how do we waste time?* In front of us, seen from a distance or from close to, the bottles take on a sense of fracture in temporal unities to reveal that all of life is loss. Each of them contains a tireless, silent search for something unspecific, that moves from an immediate now to an immediate next. They form our spectre, our everyday uncertainties that make us unfit for life. What appears is our state of abandon arranged there on the white Formica table, in hardened colour, bottle and dry paint, in an atavistic accord of hands between SAYING and DOING. A gathering: *between* and the *minimal gesture*. Like the movement of Panurge's leaf of paper: *writing so subtle that nothing can be seen written on it*.

The first version of this text was published in *Zunai* magazine, ano III, edição XII, May 2007. Available at http://www.revistazunai.com/galeria/elida_tessler/ensaio_elida_tessler_por_manuel_lima.htm

Probable Horizon: poetics of the infinite

LUIZ GUILHERME VERGARA
2004

I recall Elida Tessler's Probable Horizon proposal for the MAC balcony in 2004/2005 as a process of the artist's poetic resonance with the building's architecture of concentric rings. This memory arises out of a creative process embodied in the phenomenology of the place, on the coast, like continuous unfinished conversations with Haroldo de Campos and his text about “art on the horizon of the probable”, broadening the conceptual range of the exhibition Poetics of the Infinite. Weaving and unravelling, finding points of intersection between life and art, geography and literature, such is the infinite poetics of Elida Tessler.

Elida Tessler's installation Probable Horizon developed out of the challenge and potential of this special place at MAC, the balcony, a complete reciprocal invasion and suspension between culture and nature, where you can hear the murmur of the sea. Elida takes advantage of this space of liminal trance to transform it into “multiple horizons of evidence and readings”. The art experience expands as a journey of the senses, of a play between probable future and the present evidence of flavour and test, the simultaneous impact of various systems of communicating signs between repetition and difference. This is the territory of embodied poetics or autopoiesis, of a mobile reader moving through the limits of perception and re-signification, of “meta-encounters”, both of art inside transparent architecture in the world and of the subject awakening inside a horizon of passages of time and of space, the shifting boundaries between inside and outside, of finding oneself between geography (littoral) and literature.

Elida's career itself has been characterized by repetition and difference of art interventions fed from the play of cross-contamination between the experience of the phenomenology of a place and revealing its wisdom and qualities, which do not separate text from context. Elida therefore deconstructs the natural order of worn-out perceptions between system of things and symbolic exchanges. The artist suggests unusual situations, seeking to reshape interrelationships of existing meanings, which thus become unnoticed and softened in everyday use, by playing with displacements that transform ordinary places and states of normal perception, in the possibility of the emergence of an active subject for the poetic moment in a relational field of a new order of multiple readings of the world. That is the principle of hope on a probable horizon, “a literal establishment of a stimulating and probable poetics of the infinite,” which interweaves two great works: the literature of Haroldo de Campos, “Art on the horizon of the probable”, and the architecture of Niemeyer, which also merits the same name.

Elida takes the whole circular form of the museum, as Niemeyer does of the world faced with the large circle of Guanabara Bay, and makes it into a greater container for her poetic leap forward, a literal flight from literature to architecture, and then for the construction of a new littoral made by ring of white plates printed with verbs in the infinitive taken from the literary horizon of Haroldo de Campos. With the words freed

from the book, Elida encourages each mobile reader to release the verbs into their infinite potential; the repeated empty plates also become individualised containers of seed thoughts for actions – gerunds, as circular white beings released on the sea, surrounding the museum like a larger disc. Another suspended horizon appears for a walker, alert to the successive collages, superimpositions of the boundary between plate and landscape, art and the passage of time unified. The repeated plates circle the balcony in a multiple resonance of the poetics of infinity, the circular (verb and infinitive form in Portuguese) shape of MAC, of the sea and time as rings and links in a system of worlds within worlds, constellations in galaxies, probable views of the simultaneous existence of infinite horizons, hear and now. We're no longer talking about probable horizons, but rather probable infinities, from the moment when the chain of meanings and worlds within worlds is perceived.

Elida says that *Probable horizon*, “follows the murmur of a line that surrounds the Niteroi Museum of Modern Art, in its circular building, now used by me as a container for unfinished conversations. Its format, which many people associate with a flying saucer, suggests a large chalice to me, in which fluids of thoughts and images form into precious content, including the constellated drawing made by visitors resting their eyes.”

Every horizon is a probable encounter with infinity, and as such, indeterminate in terms of length and distance but its immateriality paradoxically contains the certainty of poetic concreteness. The poetics of infinity in Elida's installation lies in placing oneself in front of the horizon as a “meta-horizon”. It is the same when Niemeyer brings the place of suspended occupation of his work-“horizon viewpoint” to the level of the sublime. Every great work of art is formed of metaphysics and metaphor, immanent – factual – and transcendent potential, of transport to the untouchable without touching it. Niemeyer's work expands to the horizon of the mountains, and Elida also, like Newton, gracefully “climbs on the shoulders of the giant” – like a ring around the great chalice, becoming as one with him and the sea.

There is no doubt that this balcony project is particularly successful in raising the principle of the postmodern hope for artistic utopia to its concrete potential. Elida imposes no salvation, she merely invites us to walk in a state of conversation with the place of many horizons. The simultaneity of distant worlds that appear here and there in front of the mobile reader, together with their fragile relativity changing during the walk, are attributes of the emergence of a becoming, of autopoiesis as territory of the micro-event of a utopia without promise – of an encounter with the infinite. An interdependence between worlds, like a bell that sounds according to the metal and height of the tower, MAC is the acoustic instrument played by poetic proximity with the probable horizon.

Elida explores the liminal dimension of poetic experience – “my work springs from this view of intersection between the external and internal landscape of the Museum, with the aim

of creating a kind of white border between what is littoral and what is literature.” As this sequence unfolds, Elida broadens the horizon of her work’s infinite experiment and scope to elevate her installation to the category of ritual, where time is coupled to a status of perception and imagination. Her work unfolds on leaving the museum for Boa Viagem beach, taking literature and art as extension and support for a single thread (from phrases linked to the unravelled book), developed intuitively as prophetic necessity, to the geography of symbolic and autopoietic exchanges. This work reaches multiple horizons, no longer belonging just to the plates covered with infinitive verbs, or even to the book, but as a band of collective embrace on the museum wall, in a transit, a flow between language and metaphors, rituals and metaphysics in various times and spaces.

THE BALCONY has been blessed as a special place transformed by the poetics or meta-poetics of the infinite, simultaneously absorbing not just all the elements of architecture and landscape there, but moreover the literary trance of Haroldo de Campos and his poets, which include Mallarmé, Valéry, collecting extracts of Schwitters findings, and so on *ad infinitum*. Everything in Haroldo de Campos is a desire for the poetic infinite: from the arbitrary; from the fragile, from brevity; from translation; from the vanguard; everywhere his manifesto leads to a synchronic poetics.

From layers of successive readings of a book unravelled like a time that invents space. The visitor is invited to walk an initiation ritual (and in walking recognises the giving of gerunds to the verbs of the infinite) following the restless victory of autopoiesis over the sea, in expanding and dizzying horizons the anonymous traveller flies over the coast, the infinite horizon becomes near and probable.

How an idea is born

“And I start here and measure here this beginning and re-beginning and re-measure and launch and measure myself here when living under a kind of journey where what matters is not the journey but the beginning...”

Galáxias, Haroldo de Campos

Weaving and unravelling, capturing the intersecting points between life, art and literature, that is the infinite process of Elida Tessler’s creative fluency. *Unfinished conversations* that intertwine different experiences.

During a long aeroplane flight to prepare her exhibition “Horas a fio”, Elida was reading Italo Calvino’s book “Marcovaldo or Seasons of the City”, and underlined the extract “background murmur softer than silence”. When she arrived at the airport she saw that Haroldo de Campos had died, and remembered him as one of the most important figures in her “unfinished conversations” project. Elida made an installation in homage to Haroldo de Campos with a title taken from Calvino’s book

– “background murmur softer than silence”. And she continues weaving words and uniting apparently disconnected points to this day.

The invitation to make this exhibition on the MAC balcony took Elida back to the memory of Haroldo de Campos and a forgotten book, read in the 1980s. “Art on the horizon of the probable”. Elida takes this museum not just as a place for an unfinished talk with Haroldo de Campos, but all its architecture and geography, the view for the landscape, *literally* as form and content, a container, for a work of art on the horizon of the probable.

Probable horizon could also mean touchable – or being proved (in the sense of taste), which suggests a relationship with the construction of a horizon of words printed on white plates. *Prova* in Portuguese is also a challenge (*desafio*) – or unravel (*desfiar*) – pulling a thread. An unravelled book returned to the ritual of a line, a literal transformation of literature into littoral.

The MAC balcony is the place that Niemeyer designed for the resting traveller, never thinking that it might become the place for the artist to challenge the limit of the museum. Elida, in turn, also knows how to pass on that poetic challenge to the sometimes inattentive public, since she positions us all in front of an open boundary between art (extreme language and meta-language) and the landscape – a between place – where an unfair confrontation with the attraction outside the museum takes place, the vanishing point of the white noise of the sea. So the balcony is also a space of communicative sacrifice and redemption of art to new ways of seeing, a geography of diasporas of participation, or a reader passing through the work, in the world. Elida gracefully and simply installs a horizon of subtle tests and provocations here, accessible to all, since the poetic potency at work here is not just the artist’s, but belongs also to every traveller who becomes literary on recognising the invitation to a walked reading, drawing in the space a littoral of verbs in infinitive mood. Elida accepts this challenge, introducing a poetic lure and trap through different plates that put a probable horizon to the test of diverting the eye to an escape into the horizon without art.

Text partially published in the exhibition guide to Elida Tessler’s “Horizonte Provável” at MAC-Niterói. December 2004 - March 2005.

Elida Tessler. A work in progress

VERA CHAVES BARCELLOS
1998

The document we are starting now, and which should continue in other texts, involves some considerations about Elida Tessler’s working process which I intend to monitor over the coming months. A young artist from Rio Grande do Sul who teaches at the Rio Grande do Sul Instituto de Artes, Elida has been developing her own creative work with a degree of clarity for some years, alongside her teaching activity.

In her current works, Elida says that she is trying to define time. This takes us back to her first drawing works in the 1980s, based on everyday gestures like brushing her long hair, depicted with repeated, sinuous and almost parallel lines. Gesture and hair brought together in drawing already implied two suggestions of time. Hair because it grows, and growth is an event that continues through time, or in different successive moments, when things are transformed; while gesture also suggests time, movement which takes place not just in space but in a spatial-temporal relationship: starting in one moment and extending to the next. The same applies to the series of works made in a later phase, in which Elida T. uses elements such as fabric in contact with oxidising materials that undergo successive transformations when exposed to moisture for a given period. In these works the process is as important as the work, or the object, resulting from the joint action of elements when not totally free of moisture or completely dry. For Elida, moisture has something to do with time (a relationship that she is unable to explain very clearly), perhaps because it is both aid and accomplice of the action of time in these works.

At the same time she claims to be in favour of permanence, that is to say she wants to somehow keep her works, and as moisture is both a transformative and destructive factor, causing deterioration, it is necessary to halt this at some moment, suspending its evolutionary effect, crystallising movement. The actions of time/moisture have to be halted. Things have to dry.

Elida’s interest in the extensive and complex topic of time has led to readings of influential related material. But it is Bachelard’s *The dialectic of duration* that has inspired her. In a new method of selective reading, she has methodically gathered from the text a total of more than one hundred words directly referring to time or related to the notion of time.

She says that another idea involves associating everything that we leave suspended in life, due to lack of time, with a line of suspended things, in the same way that we hang clothes on a line to dry.

Words, isolated fragments from someone else’s text, and the act of hanging things come together in a new work: *Temporal*. The idea of hanging led, after a few doubts, to the choice of handtowels, little individual towels that would hang from a line. Each towel was embroidered with a word related to time: a selection of the words garnered from Bachelard’s book.

The place chosen to display the work is also interesting: an internal courtyard at the São Pedro Psychiatric Hospital.

As we know, the hospital building is in a dilapidated state,

but one can still make out the fine appearance it must have displayed when it was built. This particular courtyard is not normally used by the patients, but they can see it from the windows. These same windows are the source of occasional sounds of voices or cries, as a kind loudspeaker of unreason.

A complex tissue of ideas pervades this apparently simple work by Elida Tessler.

In material terms we have a line of seventy-four small handtowels hanging individually. The line is set up near a gateway to the inner part of the building, to the right of the courtyard entrance.

Although the little towels with embroidered words are arranged in the same order that they appear in the book, spatial reasons mean that the line does not follow a direct route, but is instead a series of three or four broken lines, requiring the viewer to move around the space, changing viewpoints and causing some of the words to be seen from behind.

Decontextualised, the words have strayed from the book that related them to others to create meanings and now appear simply as unattached references to temporality, mere suggestions. These individual words now seek relationships with meaning in a similar way to the sounds of the hospital patients – individuals decontextualized from society – seeking some form of communication with us through the windows. Both demonstrate the search for meaning. Meaning that comes from the relationship between one word and another, between one individual and another. The words hang in the wind, the towels fold and touch each other, but the words remain alienated from each other, unable to become language, in their random suggestions of some undefined time. The situation is the same for the Hospital São Pedro patients, also confined to the temporal indecision of unreason.

Another aspect involves the suggestion of halting time. In earlier works the temporal and evolutionary process was fundamental. In the time/moisture relationship mentioned previously, the work underwent transformations until its final stage, when dry. Now, the work no longer lives in a physical time elapsing at different moments, but is instead simply a physical presence in space, and time is contained in the sign of the embroidered word. It is no longer part of the work in progress, but instead the intellectual part of a work unfinished from the outset. There is an attempt to halt time. That crystallisation can only happen with dry material, without the destructive, harmful effects of moisture/time. Hence the use of towels perhaps. What is a towel for? For drying. The unconscious routes of Elida’s process have led her to *find* the towel as a significant object in her attempt to halt the effects of time. And there’s more: why handtowels? If we try to analyse her earlier process, although the oxidations took place independent of the gesture that appeared in the first drawings, Elida was still constructing objects and then subjecting them to the action of time. There was manual contact, handling of the object.

Now, with *Temporal*, she starts with an idea, selects words from a book, finds ready objects – the towels – and has them embroidered. There is a craft process, but it is outsourced: someone else does it: other hands manipulate the material. Elida's hands no longer touch the object while it is being made; they just hang the towels on the line. She literally *washes her hands* in intellectual distancing

But at the same time, far from being cold and distant, the work is disturbing, solitary and moving. *An exposed nerve*, in the artist's own words. Behind the words released from Bachelard, or the towels flapping in the wind, lie Elida's own questions, experienced at a time when she is passionately questioning the limits of her own temporality. Is life like a phrase in a book with meaning, that is to say with a beginning, middle and end, or is it just a cluster of signs superimposed on time, more or less arbitrary, the meaning of which we don't fully understand?

The artist is currently developing other works, one of which is a memory of teabags used by people visiting her studio, and another is an accumulation of nail-varnish bottles used by a single manicurist when *doing the hands* of her clients. As these works are not yet finalised, I shall comment on them on another occasion.

Unpublished text originally written for a research report, for Elida Tessler's grant award from Museu de Arte de Brasília/Minc, developed during 1998/99.

Chronology

ELIDA TESSLER
Porto Alegre 1961

1980

Embarks on the BA course in Fine Art at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. During the entire course she attends an art history study group.

1981

Starts working as a teacher at the Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS Children's Art School, associating the activity with her academic training. She continues this work until 1988.

1982

Creates her own studio space with Ariane Tizzo and begins working on systematic drawing practice.

1983

Attends the studio of the artist Teresa Poester, who supervises her work for one year.

1984

Completes her degree in Fine Art, with an emphasis on Drawing, at the UFRGS Instituto de Artes.

Starts working under the guidance of the artist Heloisa Schneiders da Silva at the *A Sala* space coordinated by Heloisa and Karin Lambrecht, aimed at studio practice, critical discussion and interdisciplinary encounters.

Marries Edson Luiz André de Sousa, and develops projects with him involving the relationship between art and psychoanalysis.

1985

Group exhibitions

- *Oi Tenta*, Galeria Arte & Fato, Porto Alegre.

- *6ª Mostra de Desenho Brasileiro*, Museu de Arte Contemporânea, Curitiba.

1986

Completes the specialisation course in Fine Art: Theory and Praxis at PUC-RS, presenting a monograph on the work of Heloisa Schneiders da Silva, supervised by Iceia Cattani. Since that time she has maintained a strong connection between theoretical research and art practice.

Shares a studio with the artist Gisela Waetge until August 1988, when she travels abroad.

1987

Group exhibition

- *Tudo azul*, Galeria Arte & Fato, Porto Alegre.

1988

First solo exhibition, *Desenhos*, at Museu de Arte do Rio Grande do Sul in Porto Alegre.

Awarded a CAPES overseas study grant to take a Doctorate in Art History at Université Paris I Pantheon-Sorbonne, France, supervised by Prof. Marc Le Bot.

1989

Completes the first year of her Doctorate, presenting the result of DEA - *Diplôme d'études approfondies*, investigating monochrome experiments in art in the 20th century.

Continues her doctoral studies under Prof. Gilbert Lascault, redirecting her research topic to the passage from the two-dimensional plane to the three-dimensional in the work of Hélio Oiticica, with an emphasis on the use of everyday objects.

Sets up a studio in her apartment and begins to experiment with the process of oxidation and incorporating wire as a drawing line in her works.

1992

Presents the installation *Sentimento do mundo* with Hélio Ferverza in a room in the apartment at 53 Bis Boulevard Arago, Paris. The work is shown again the following year at Espace PARVI (Pour l'art visual) in Paris, as part of a solo exhibition, with a publication containing photographs of the work, poems by Edson de Sousa and designed by Maria Ivone dos Santos.

Awarded the *Prix Rencontre des Deux Mondes*, for a work shown at the *Petits Formats* exhibition at Espace Latino-Américain, Paris.

Other group shows

- *Itinéraires 92 - Mouvement d'art contemporain*, Levallois-Perret, France.

- *Salon de Montrouge*, Culturel et Artistique de Montrouge, France.

- *Comparaison 92*, Grand Palais, Paris, France.

- *Locus Suspectus: La ligne, l'objet* [Helio Ferverza, Patricia Franca, Elyezer Sturm, Elida Tessler], Espace Latino-Américain, Paris, France. Curated by Stéphane Huchet.

1993

Solo exhibition *Instertices*, at Espace PARVI, Paris.

Defends her Doctoral thesis, *Le Problème de la Couleur et de la matière dans L'art au Brésil entre 1950 et 1980: L'exemple D'Hélio Oiticica*.

She and Jailton Moreira open the Torreão space for contemporary art research and production. In addition to housing their studios, the Torreão creates an atmosphere of

artistic experimentation and discussion, organising study groups and interdisciplinary encounters and housing a series of artists' interventions in the room at the top of the house where the project is based.

Shows *Golpe de Asa*, produced after the poem "Quase" by Mário de Sá Carneiro, as the first intervention at the Torreão.

Birth of her first daughter, Sofia.

First showing of the work *Falas Inacabadas*, which marks the beginning of the work in progress of the same name, in the group show *O pensamento e a obra – uma ante-sala para Joseph Beuys*, curated by Vera Chaves Barcellos in MAC-RS, Porto Alegre.

Joins the UFRGS Postgraduate Visual Arts Programme as a teacher – with a recent-doctorate grant from CNPq.

Other group exhibitions

- *O livro como suporte*, Sala João Fahrion, MARGS, Porto Alegre.

- *Branco*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre. Curated by Maria Lucia Cattani.

- *10 artistas Latino-Americanos*, Espace Latino-Américain, Paris.

- *Histoires des Femmes I... Monique Dehais, Patricia Franca, Elida Tessler*, Galeria La Ferronnerie, Paris.

- *Art et matières*, Association Emergences, Levallois-Perret, France.

1994

Joins UFRGS Instituto de Artes as a teacher, beginning her academic activities on the Undergraduate and Postgraduate Visual Arts Programmes, where she still teaches today.

Birth of her second daughter, Alice,

Solo exhibition, *Avessos* in Galeria de Arte da Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

Takes part in *Projeto Presença* with Jailton Moreira at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Group shows

- *Arte contra AIDS*, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Curated by Paulo Gomes.

1995

Group exhibition

- *Objeto gravado*, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, Paraná. Curated by Regina Teixeira de Barros.

1996

Shows the development of the *Falas Inacabadas* project in a solo exhibition, *sOBRAS*, at the Galeria de Arte do Instituto Goethe, Porto Alegre, adding new elements to the group of

everyday objects and oxidation processes.

Solo exhibition, *aINDA*, at Galeria de Arte da UNICAMP, Campinas, showing the work *Inda* for the first time.

Other group exhibitions

- *Objects - Oito artistas de los países del Mercosur*, OEA Exhibition Room, Buenos Aires, Argentina. Curated by Vera Pellin.

1997

Solo exhibition, *Alicerces* at Galeria Parangolé in Espaço Cultural 508 Sul, Brasília.

Other group exhibitions

- *ENTRETANTOS* - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre. Curated by Blanca Brites.

- *Reinvenção da paisagem*. Galeria Rubem Valentim, Espaço Cultural 508 Sul, Brasília. Organised by Wagner Barja.

1998

Produces *Temporal*, her first work in which the written word appears in the work through, embroidery onto handtowels. The starting point for the work is her reading of Gaston Bachelard's *Dialectic of duration*, from which words were taken indicating the passage of time. The work is part of a group intervention entitled *4x4* in the courtyard of the São Pedro Psychiatric Hospital in Porto Alegre, where it is shown for the first time on an outdoor line.

Awarded the *Prêmio Brasília de Artes Visuais MAB/MinC*, with which she receives guidance from Vera Chaves Barcellos and a research grant for one year.

Makes *Manicure* and shows the work in a group show at Galeria Athos Bulcão, Brasília as part of the award.

Group exhibition

- *Bienal Internacional NOCON de Arte Experimental*. Museo Municipal de Arte Moderno de la Ciudad de Mendoza, Argentina.

1999

Shows in the 2nd Mercosul Visual Arts Biennial in Porto Alegre, with the installation *Doador*, developed from the donation of everyday objects whose names end with “dor”.

Other group exhibitions

- *Calming the Clouds*. Stiftelsen 3, 14 Art Foundation, Bergen, Norway. Curated by Malin Barth.

- *Território expandido*, SESC Pompéia, São Paulo. Curated by Angélica de Moraes.

- *Notícias del Paraná - Notícias do Rio Paraná*. Galerie La Ferronnerie. Paris, France.

- *Présences au Présent - Hélio Ferverza, Sandra Rey, Romanita*

Disconzi, Elida Tessler. Salle d'exposition Michel Journiac, UFR des Arts Plastiques et Sciences de l'Art - Paris. Curated by Blanca Brites.

2000

Solo exhibition *Falas inacabadas* at Galeria de Arte do Alpendre, Fortaleza.

Publishes the book *Falas inacabadas* with Manoel Ricardo de Lima, bringing together images of the artist's work and a poem written especially by the author.

Group exhibition

- *Singular no plural 5 - Elida Tessler, Hélio Ferverza, Maria Ivone dos Santos e Sandra Rey*. Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Instituto de Artes UFRGS, Porto Alegre. Curated by Blanca Brites.

2001

Organises with Edson de Sousa and Abrão Slavutsky the book *A invenção da vida, arte e psicanálise*, published by Editora Artes e Ofícios, in Porto Alegre.

Organises the international colloquium *Imagens possíveis* with Edson in the UFCSPA Auditorium, bringing the photographer Evgen Bavcar to Porto Alegre for the first time.

Curates Evgen Bavcar's exhibition *A noite, minha cúmplice* at Museu de Arte de Rio Grande do Sul.

Group exhibition

- *Onde o tempo se bifurca*, Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa. Curated by Divino Sobral.

2002

Takes part in *Programa de Residência de Artistas Contemporâneos - Faxinal das Artes*, organised by Agnaldo Farias, in which 100 Brazilian artists live and work together for two weeks at Faxinal do Céu, Paraná. During the project she makes *Falas Inacabadas: Frotagem*, resulting from a profound dialogue with Eduardo Frota, later shown at Museu de Arte Contemporânea do Paraná. The work becomes part of the collection of MAC-PR.

Solo exhibition *Claviculário*, at Centro Universitário Mariantonia USP, São Paulo, curated by Lourenzo Mammi, in which she first shows the work with the same title. The work is made from around three thousand blank keys with engraved words in the place where they would be cut. The words are taken from a list of objects and fragments of a letter.

Together with Blanca Brites she organises the book *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes visuais*, published by Editora da UFRGS, Porto Alegre.

The work *Doador* is acquired by the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Other group exhibitions

- *Apropriações/coleções*, Santander Cultural, Porto Alegre. Curated by Tadeu Chiarelli.

- *Territórios*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Curated by Agnaldo Farias.

- *O contato* [Helio Ferverza, Patrícia Franca, Elyezer Szturm, Elida Tessler], Paço das Artes, São Paulo. Curated by Stéphane Huchet.

- *Artistas professores: obras do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS*, curated by Maria Amélia Bulhões and José Avancini. Following this exhibition the work *Chá de banco* becomes part of the Pinacoteca collection.

2003

Vasos comunicantes, solo exhibition curated by Angélica de Moraes at Pinacoteca do Estado de São Paulo, bringing together more than 10 years of work. The work *Segredo* becomes part of the collection.

Solo exhibition *Horas a fio*, at Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza, curated by Luiza Interlenghi. She makes *Fundo de rumor mais macio que o silêncio*, for the occasion, dedicated to Haroldo de Campos.

She and João Bandeira curate two photography exhibitions by Evgen Bavcar in São Paulo: *Contornos sagrados*, at Instituto Itaú Cultural, and *Evgen Bavcar em diagonal*, at Centro Universitário Maria Antônia USP.

Elida and João Bandeira together organise the book *Memórias do Brasil*, about the Slovenian artist's photographic work, published by Editora Cosac Naify, São Paulo.

Other group exhibitions

- *Ordenação e vertigem*, Centro Cultural Banco do Brasil. Curated by Agnaldo Farias.

- *A Palavra-extrapolada*, SESC-Pompéia, São Paulo. Curated by Inês Raphaelien.

- *III SIART - Salão Internacional de Arte da Bolívia*, Fundación de Estética Andina – La Paz, Bolivia.

2004

Solo exhibition *Horizonte provável*, with a work made especially for the show at MAC-Niterói, based on reading Haroldo de Campos's book, “A arte do horizonte provável”.

Participates in Touring Workshops as part of Rede Funarte de Artes Visuais, travelling to Macapá.

Starts work on the *Você me dá a sua palavra?* project, which involves asking different people to write a word of their choice on a clothes peg. The project becomes a work in progress that is still continuing.

Other group exhibitions

- *Microlições de coisas*. Centro Cultural Murilo Mendes, Juiz de Fora. Curated by Valeria Cristofaro.

- *LordPalaceHotel*, Occupation of a disused hotel in São Paulo.

- *Migrantes*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Curated by Mariza Soibelman.

- *Doações 2001-2004 Coleção MAMAM*, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, Recife.

- *Pesquisa em arte*. Casa de Cultura da UEL, Londrina. Curated by Maria Carla Moreira.

- *Pintura reencarnada*. Paço das Artes, São Paulo. Curated by Angélica de Moraes.

- *O contato*. Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho, Castelinho do Flamengo, Rio de Janeiro. Curated by Stéphane Huchet.

2005

Awarded a Civitella Ranieri Foundation residency grant to work in Umbria, Italy. At the end of the seven-week period she shows the installation, *A vida somente*, made from 1184 French adverbs printed onto paper as identification signs. The words are taken from Georges Perec's book *La Vie mode d'emploi*, with objects added to the installation donated by other residents during the period.

Shows in the group exhibition *Coleção Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – Doações 2001-2004*, Recife, curated by Moacir dos Anjos. *Palavras-chaves de uma coleção* becomes part of the collection.

Group exhibitions

- *10 Anos de um novo MAM: Antologia do Acervo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Curated by Tadeu Chiarelli.

- *En Décalage*. Studios Campus, Oulu-Huc Art Projects, Paris, France. Curated by Muriel Caron, Sofi Hémon and Sandrine Rummelhardt.

2006

Solo exhibition *A vida somente no pátio* as part of a two-week Artist Residency at Museu de Arte Moderna Aluisio de Azevedo – MAMAM no Pátio.

Awarded a residency grant to Sacatar Foundation, South Project and RMIT University, Melbourne, Australia. During the 10-week period she makes the installation *Test Tubes < > Tubos de Ensaio* based on reading Donald Schuler's book “O homem que não sabia jogar”. The work consists of 2472 glass test tubes containing printed words beginning with T and E taken from the text. The work is shown in a solo exhibition *Test Tubes < > Tubos de Ensaio*, at RMIT School of Art Gallery, curated by Louiseanne Zahra.

Solo exhibition *Da-me tu palavra?*, as parallel to *Hacer de lo comun lo precioso*, at Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile, organised by Kelvin Murray.

Group exhibitions

- *Manobras radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Curated by Paulo Herkenhoff and Heloísa Buarque de Hollanda.

- *Sinais na pista*, Museu Imperial/ Funarte, Rio de Janeiro. Curated by Adolfo Montejo Navas, Neno del Castillo and Sonia Salcedo del Castillo.

- *MAM na OCA - Arte Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo. Curated by Tadeu Chiarelli, Felipe Chaimovich and Cauê Alves.

- *Galeria Oeste: inauguração*, Galeria Oeste, São Paulo. Curated by Agnaldo Farias.

2007

Solo exhibition *O homem sem qualidade caça palavras* at Galeria Oeste, São Paulo.

Shows *Me das tu palavra?* at the end of a four-week Artist Residency at Espacio de Experimentación Artística ALDABA ARTE, run by Alex Davidorff in Mexico City.

Awarded CNPq research productivity grant to begin the research group *p.a.r.t.e.e.s.c.r.i.t.a: textos de artistas e a presença da palavra em produções de arte contemporânea*, investigating artist's texts and the presence of words in contemporary art production, which she still runs.

Group exhibitions

- *Mulheres Artistas: olhares contemporâneos*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Curated by Claudia Fazzolari and Lisbeth Rebollo Gonçalves.

- *Palavra Figurada*. Galeria de Arte da ESPM, Porto Alegre. Curated by Eduardo Veras.

2008

Shows in the exhibition representing Brazil at *ARCO8_Brasil - 27 Feria Internacional de Arte Contemporâneo*, in Madrid, where the *Tubos de ensaio* is acquired by 21c Museum Hotel, Louisville (USA).

Other group exhibitions

- *Heteronímia Brasil*, Museo de America, Madrid, Spain. Curated by Adolfo Montejo Navas.

- *CASA/NA/CIDADE [Elida Tessler e Laerte Ramos]*, Atelier/8, Campinas, São Paulo.

- *Provas de Artistas: artes gráficas e impressões*, Galeria Oeste, São Paulo. Curated by Suzanna Sassoun.

2009

Travels to Paris with Edson, Sofia and Alice for one year of Postdoctoral study at Centre de Recherches sur les Arts et les Language - École de Hautes Études en Sciences Sociales,

coordinated by Jacques Leenhardt; and Centre de Philosophie de l'Art de l'Université de Paris I, Panthéon - Sorbonne, coordinated by Anne Moeglin-Delcroix.

She produces two works during this period: *Meu nome também é vermelho*, based on her reading of the Orhan Pamuk novel, "My name is red"; and *Vous êtes ici*, as an intervention in Marcel Proust's "À la recherche du temps perdu". She also makes a start on the *Dubling* project, which will develop further the following year

The activities at Torreão come to a close in October of this year. Over the previous 16 years the independent space has become a national reference for research, production and debate about contemporary art, and closes due to inability to remain in the building.

Group exhibition

- *Nuevas miradas - 14 artistas brasileños contemporâneos*, Galeria Fernando Pradilla, Madrid. Organised by Sandra Cinto.

2010

Awarded the 2010 Commissions Program Prize from the Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO) to make *Dubling*, an installation formed from 4.311 gerunds taken from James Joyce's novel *Ulysses*, printed onto 4.311 corks inserted into 4.311 bottles, and 4.311 postcards. The work is shown in the group exhibition *In Transition*, and becomes part of the collection based in Miami, USA.

Takes part in the Iberê Camargo Foundation Print Studio Guest Artist Programme in Porto Alegre, where she produces *Meu nome ainda é vermelho*, as the result of her experience with intaglio printing.

Makes the work *Entre* in book form, based on a poem by Regis Bonvicino. The work becomes part of the Global Books collection Global Books - Collectif Génération, coordinated by Gervais Jassaud.

Other group exhibitions

- *Era uma vez um desenho*, Fundação Ecarta, Porto Alegre. Curated by Gabriela Motta.

2011

Makes the work *Ist Orbita* for the 8th Mercosul Biennial in Porto Alegre as part of the *Cidade não Vista* exhibition. This project is an intervention in the Garagem do Livro second-hand bookshop as a cross-fertilisation between the books in the shop and the library of Donald Schüller. The work consists of an encyclopaedia in 137 volumes with fragments of an unpublished text by the writer, identification plates on the bookshelves mixing with the bookshop classifications, with names taken from Donald's text, together with a sound intervention in a car parked outside.

Solo exhibition *Você me dá a sua palavra?* at A Sala, Galeria do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Curated by Adriane Hernandez.

2012

Shows the installation *Grafar o buraco*, made in partnership with Donald Schüller, at the Intermeios space, Casa de Artes e Livros, São Paulo.

Shows in the group exhibition *The Storytellers: Narratives in International Contemporary Art*, curated by Selene Wendt in The Stenersen Museum, Oslo. The exhibition contains works that originate from an intimate relationship with literature.

Produces the book *Varal* as part of a series of publications by Dulcinéia Catadora, São Paulo.

Group exhibition

- *Desobjetos: a memória das coisas*. Mostra SESC de Artes 2012, SESC Belenzinho, São Paulo.

2013

Group exhibition:

- *FORAPALAVRADENTRO*, Espaço Cultural FEEVALE, Novo Hamburgo, RS. Curated by Lurdi Blauth.

- "Los habladores: narrativa em el arte contemporâneo internacional", curated by Selene Wendt and Fernando Mosquera. Biblioteca Luis Angel Arango. Museo del Banco de la Republica, Bogotá.

Solo exhibition *Elida Tessler: intuitive grammar*, curated by Glória Ferreira. Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre. Shows the work *Gaveta dos guardados: biblioteca*.

Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter
Bolivar Charneski
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Rodrigo Vontobel
Sérgio Silveira Saraiva
William Ling

Presidente do Conselho de Curadores | President of the Advisors to the Curators

Maria Coussirat Camargo

Presidente Executivo | Executive President

Jorge Gerdau Johannpeter

Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Roca

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Educational Team

Camila Monteiro Schenkel
Michel Flores

Mediadores | Museum Mediators

Ana Carolina Klacewicz
Bruno Salvaterra
Carolina Bouvie Grippa
Carolina Sinhorelli
Chana de Moura
Fernanda Bastos Vieira
Kelly Bernardo Martinez
Luiza Rabello
Mailson Fantinel D'avila
Manoela Furtado
Mateus Osório
Maria Teresa Almeida Weber
Paola Mayer Fabres
Pedro Telles da Silveira

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky
Clarissa Reschke Martins
Lúcia Marques Xavier

Equipe de Comunicação | Communication Team

Élvira T. Fortuna
Tháís Leidens

Website

Lucianna Silveira Milani
Helena Lukianski Pacheco

Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araújo Kother

Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima
Carlos Huber
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Kelly Frota
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Ricardo Pfeifer Cruz
Roberto Ritter
Tássia Tavares da Silveira

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Remy Rech

TI Informática | IT

Jean Porto

Manutenção Predial | Building Maintenance

TOP Service

Segurança | Security

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento | Parking

Safe Park

Cafeteria | Cafeteria

Press Café

Loja | Shop

Loja da Fundação Iberê Camargo

Exposição | Exhibition

Realização | Organized by

Fundação Iberê Camargo

Curadoria | Curator

Glória Ferreira

Transporte | Transport

Artquality

Seguro | Insurance

ACE Seguradora

Corretora | Broker

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

Montagem | Installation

Ilha Imagem

Museografia | Exhibition Designer

Eduardo Saorin

Identidade Visual | Visual Identity

Adriana Tazima

Coordenação de Produção |

Coordinating Production

Laura Cogo

Assistentes obra “Gaveta dos Guardados” | Assistants Work

Eduardo Montelli
Filipe Conde

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Texto | Text

Glória Ferreira
Agnaldo Farias
Donaldo Schüller
Jailton Moreira
Kevin Murray
Luiz Guilherme Vergara
Manoel Ricardo de Lima
Vera Chaves Barcellos

Cronologia | Chronology

Leticia Bertagna

Tradução | Translation

Clara Meirelles (ing./port.)
Nick Rands (port./ing.)

Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico | Graphic Design

Adriana Tazima

Tratamento de Imagem |

Image Processing

clickPRO Digital

Impressão | Printing

Impresul

Fotografias | Photographs

Alessandro Asbun n. 11, 12, 23 e 24
Alice Tessler n. 64
Andrew Barcham n. 46 e 47
Carlos Stein n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 e 10
Ding Musa n. 30 e 31
Edson Sousa n. 54
Eduardo Ortega n. 39 e 40
Elaine Tedesco n. 57
Elida Tessler n. 17, 18, 28, 38, 42, 43, 44, 45, 48, 49 e 62
Elvira Fortuna n. 65
Fábio Del Re n. 16, 25, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37 e 52
Filipe Conde n. 26, 27, 41, 58, 59 e 60
Fernando Pereira n. 63, 64 e 65
Flávio Lamenha n. 61
Hélio Ferverza n. 55 e 56
Pablo de Giulio n. 19
Raul Krebs n. 14 e 15
Rogério Ribeiro n. 13
Tibico Brasil n. 20, 21 e 22
Vilma Sonaglio n. 50 e 51

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

F383e FERREIRA, Glória
Elida Tessler: gramática intuitiva / Glória Ferreira. - Porto Alegre:
Fundação Iberê Camargo, 2013.

116 p. : il. color.

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.

Tradução Clara Meirelles e Nick Rands

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. I. Tessler, Elida. II.
Ferreira, Glória. III. Título.

CDU 73/76 (81)

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico
da Língua Portuguesa | This edition follows the
New Orthographic Agreement of Portuguese Language

Todos os direitos reservados | All rights reserved

© Fundação Iberê Camargo
© Glória Ferreira

Fundação Iberê Camargo
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Glória Ferreira é doutora em história da arte pela Sorbonne. Professora colaboradora da Escola de Belas Artes /UFRJ, crítica e curadora independente. Entre suas curadorias destacam-se “Imagens em migração. Uma exposição de Vera Chaves Barcellos” (2009); “Anos 70 – arte como questão” (2007); “Trilogias. Nelson Felix” (2005); “Situações arte brasileira anos 70” (2000); “Hélio Oiticica e a cena americana” (1998); “Luciano Fabro” (1997); “Amílcar de Castro, retrospectiva” (1989); “Hélio Oiticica e Lygia Clark” (1986). Entre suas publicações, organizou os livros, *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira* (2005); *Wilton Montenegro. Notas do Observatório* (2006). Coorganizou as coletâneas *Clement Greenberg e o debate crítico* (1997) e *Escritos de artistas 1960/1970* (2006). Organizou as coletâneas *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (2006) e *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical Texts* (2009). Publicou o livro *Entrefalas*, 2011. Foi coeditora da revista *Arte&Ensaio*, de 1997 a 2006 e dirigiu a coleção *Arte+*, publicada pela Jorge Zahar de 2005 a 2009. É colaboradora da revista *Das Artes – Artes Visuais em Revista*.

Glória Ferreira holds a doctorate in art history from the Sorbonne. She is a visiting lecturer at Escola de Belas Artes /UFRJ, and an independent critic and curator. She has curated “Imagens em migração. Uma exposição de Vera Chaves Barcellos” (2009); “Anos 70 – arte como questão” (2007); “Trilogias. Nelson Felix” (2005); “Situações arte brasileira anos 70” (2000); “Hélio Oiticica e a cena americana” (1998); “Luciano Fabro” (1997); “Amílcar de Castro, retrospectiva” (1989); “Hélio Oiticica e Lygia Clark” (1986). She organised the books *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira* (2005); *Wilton Montenegro. Notas do Observatório* (2006), and was co-organiser of *Clement Greenberg e o debate crítico* (1997) e *Escritos de artistas 1960/1970* (2006). She also organised the collections *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas* (2006) e *Arte contemporâneo brasileiro: documentos y críticas / Contemporary Brazilian Art: Documents and Critical Texts* (2009). Her book *Entrefalas* was published in 2011. She was co-editor of *Arte&Ensaio* magazine from 1997 to 2006 and headed the *Arte+* collection published by Jorge Zahar Editor from 2005 to 2009. She is a contributor to *Das Artes – Artes Visuais em Revista* magazine.



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | RS | Brasil
Projeto do arquiteto Álvaro Siza |
Designed by Architect Álvaro Siza
foto | photo Elvira T. Fortuna

