
Alucinação política das telas
e criação artística contemporânea

Hallucination politique des écrans
et création artistique contemporaine

Boris Grebille

Tradução: Walmir Gois

<https://orcid.org/0000-0003-4456-1400>

(Walmir Gois)

Resumo

A alucinação política das telas é uma realidade que se impõe aos cidadãos, artistas e escritores. O usuário de telas hoje tem acesso a uma riqueza de conteúdos que ele pode atravessar, tornando-se o editor das imagens e textos que recebe e que já são, eles próprios, construções da realidade feita por outros. Este artigo abre caminhos para a reflexão sobre as questões estéticas e políticas da criação contemporânea no contexto do trabalho do grupo TELAA (Telas Eletrônicas, Literatura e Artes Audiovisuais) da Universidade de Brasília. Como o artista pode questionar o mundo sabendo que suas próprias obras serão submetidas ao mesmo tratamento? Que ressonâncias as obras de arte podem ter em um mundo de imagens em constante construção que evacua um presente necessário para a reflexão emancipatória? Que relações diretas o artista pode estabelecer com seu público sem alterar seu processo criativo por meio do controle sobre o significado de suas obras?

Palavras-chave: Literatura, mediações digitais, Recepção das obras, Telas, Construção das imagens

Abstract

The political hallucination of screens is a reality that imposes itself on citizens as well as artists and writers. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. The user of screens today has access to a wealth of content that he can cross, becoming in turn the editor of the images and texts he receives and which are already, themselves, constructions of the reality made by others. Coming from the inaugural conference of these meetings, this article opens avenues for reflection on the aesthetic and political issues of contemporary creation in the context of the work of the TELAA group (Electronic Screens, Literature & Audiovisual Arts) at the National University of Brasília. How can the artist question the world knowing that his own works will undergo the same treatment? What resonances can works of art have in an ever-evolving world of images that evacuate a present that is necessary for emancipatory reflection? What direct relations can the artist make with his audiences without altering his creative process by means of control over the meaning of his works?

Keywords : Literature, Art, Digital mediation, Screens, Image construction, Artwork reception

Como iniciar o terceiro encontro interdisciplinar internacional do grupo TELAA (Telas Eletrônicas, Literatura & Artes Audiovisuais) orientado pela presença das telas na cultura contemporânea? Trata-se de pensar *a alucinação política das telas* na Universidade de Brasília, um encontro entre artistas, universitários e atores culturais engajados em um diálogo construtivo, apoiado sobre a polifonia de sequências reflexivas e visuais permitindo um enriquecimento contínuo do debate. Para responder à essa dinâmica e à essa exigência intelectual, essa conferência introduz uma primeira série de discussões em torno do filme de Jean-Luc Godard, *Le livre d'image* (O livro da imagem) (2018). Abrir caminhos de reflexões fundamentais para abordar os desafios desses dias de encontro foi apoiar-se sobre duas questões: o que as imagens não mostram e a complementariedade e dissociação imagem/som, ou imagem/texto, relacionada à tradução. Assim, as trocas foram lançadas.

Essas duas questões pretendem pensar a criação contemporânea e sua relação com os cidadãos em um mundo onde a relação com a imagem está afetada, no domínio político e no domínio cultural, pela alucinação política ou a deformação de sentido provocada, de maneira voluntária ou não, pelas telas e pela apresentação dos conteúdos que elas oferecem. Trata-se então de pensar ao mesmo tempo sobre o papel do artista nesse contexto, sobre o sentido das obras e sobre a possibilidade de os criadores controlá-las quando se tornam públicas. O texto em seguida evoca caminhos de reflexão levando em conta as trocas desse encontro multidisciplinar.

O que as imagens não mostram ou a natureza alucinógena das imagens montadas

Térésa Faucon, professora na *Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle*, e especialista em montagem cinematográfica, lembrou muito bem, no contexto da discussão sobre a obra de Jean-Luc Godard, a que ponto a montagem das imagens era muito mais que a soma das imagens montadas. Restituindo-nos um certo número de equações cinematográficas escritas em linguagem matemática¹, ela nos disse que, seja ela qual for,

¹ Térésa Faucon citava Alain Resnais (*Avant-scène* n° 263, p. 6.): “Há sempre a esperança, quando rodamos um filme, seja ele qual for, que colando um plano com um outro universo, uma velocidade com uma outra velocidade, chegaremos à uma soma insólita que seria como $1+1=3$. Que do encontro de elementos *a priori* heterogêneos vá nascer alguma coisa que não se pode prever.” e Jacques Aumont, em *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard* (P.O.L., 1999, p. 19.): Há vários registros nos quais é possível identificar esse virtual, sendo assim vários tipos de montagens, coincidindo cada uma com um nome próprio de cineasta. Eisenstein e a montagem semântica, e como herdeiros Hitchcock de um lado, Resnais do outro. Epstein e a montagem pática, e com herdeiros como Cocteau e Renoir. Bresson e a montagem ideal, retomada por Straub et Garell. Mesmo que ele cite muitos aforismos das *Notes sur les cinématographe*, é menos de Bresson que Godard pega emprestado os modelos da montagem das *Histoire(s)*, que aos dois outros, aqueles que têm em comum a equação $1+1=1$ (ou $1+1=3$). Uma imagem + uma imagem se adicionam em uma imagem resultante, por complexificação ou abstração; ou então, as duas imagens originais mantêm suas

a escolha de apresentar certas imagens no lugar de outras se revelava em quase-mostrar imagens que não estavam presentes, escolhidas, induzidas ou referentes. O conjunto dessas imagens forma a mesma quantidade de *stimuli* exteriores que fisicamente não existem. Elas não estão concretamente a nossa vista, porém estimulam nossa imaginação. É a definição de uma alucinação, tal como elucida o *Petit Robert*, “Percepção patológica de fatos, de objetos que não existem, de sensações na falta de estímulo exterior”.

Então, se está na natureza das imagens montadas o fato de elas serem alucinógenas, o problema que temos a resolver face à essa característica da imagem é saber se essa alucinação é um espaço dado à imaginação do sujeito ou à sua manipulação. Nesse sentido, chegamos ao tema do nosso encontro: *a alucinação política das telas*.

De fato, a imagem funciona como um texto literário derivado de tradições múltiplas. Quando eu era estudante de Teologia, uma das minhas matérias favoritas era a exegese dos textos bíblicos. Me lembro particularmente de um deles, o texto do profeta Habacuc, um dos menores do antigo testamento, para o qual os exegetas tinham adicionado quatorze extratos literários. A citação de Jean-Luc Godard: “Apenas a mão que apaga pode escrever” ilustra bem a natureza desse texto; em vez de ter uma mão, é preciso ter quatorze mãos sucessivas. Quando um texto desse tipo é estudado procuramos na mesma medida o que é dito e o que não é dito. E frequentemente é o que não está presente que é o mais importante para compreender o texto tal como ele chegou até nós.

A imagem, ou mais precisamente, as imagens, quando se trata do audiovisual, tal como elas chegam até nós, montadas nos filmes, vídeos e sequências, têm a mesma natureza. A escolha do que é mostrado é sempre igual a escolha do que não o é. Uma montagem é sempre então uma iluminação pessoal, subjetiva, da realidade objetiva que supostamente são as imagens. Mesmo se não é a intenção do autor, o risco de manipulação do sujeito é sempre grande, pois em um mundo do imediatismo, o sujeito que assiste não necessariamente tem o tempo, a vontade, a distância ou o conhecimento para decodificar a imagem que lhe é apresentada. Na verdade, o que é essencial na imagem, para retomar uma discussão sobre a fotografia, sobretudo na era do digital, não é tanto a questão do binômio falta/presença, mas sim construção/recepção.

Gostaria de fazer aqui uma bifurcação, um passo ao lado, ou mais precisamente, um passo atrás, e apresentar a vocês duas obras dos anos 70 que mostram a que ponto nós mudamos o mundo, embora tenhamos mantido temas de reflexão idênticos.

autonomias, e suas combinações formam uma imagem nova que não as anula mas se junta a elas. O que é admirável na prática elaborada para as *Histoire(s)* é a indecisão perpétua entre esses dois regimes, que não para de misturá-las ou de passar de uma a outra, como se tratasse de imitar o mais perto possível, alguma coisa como o funcionamento efetivo, compreensão racional e participação afetivas misturadas, psiquismo humano.

A primeira é uma obra do artista francês Fred Forest, nascido em 1933, cofundador de dois movimentos artísticos, o da arte sociológica, com Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot, em 1974, e o da estética da comunicação, com Mario Costa, em 1983. Ele é um dos primeiros artistas a utilizar as novas tecnologias e é conhecido por um trabalho que utiliza as mídias com o objetivo de difundir mensagens políticas e sociais. Trata-se de uma obra que certamente vocês conhecem, os *space media*, que apareceram em 1972 em vários jornais como *Le Monde* ou *La Tribune de Lausanne*. O artista inseriu nas páginas desses jornais espaços em branco ou vazios que os leitores poderiam preencher. A ideia do artista era devolver a fala aos sujeitos, o espaço em branco era proposto como um lugar de expressão que após preenchido deveria ser reenviado ao artista para compor a elaboração de uma obra de arte coletiva. Esses espaços em branco eram também um aceno à censura da informação, que se materializava pela falta concreta do texto proibido. Uma obra que retornará em 1973, no Brasil, em plena ditadura, e que valerá um prêmio na XII Bienal de São Paulo. Os espaços em branco passam então da imprensa às placas sem inscrição que o artista distribui a passantes que iniciam uma caminhada que se torna uma verdadeira manifestação política pela liberdade de expressão dos cidadãos reduzidos ao silêncio².



Imagem 1: Fred Forest, *O branco invade a cidade*, XII Bienal de São Paulo, 1973.

Todos os direitos reservados. Arquivo Fred Forest.

Disponível em <<http://www.fredforest.website/actions/>>

A segunda obra é *News*, de Hans Haacke, apresentada pela primeira vez em 1969 no Salão de Arte de Düsseldorf. Nascido em Colônia, em 1936, Hans Haacke vive e trabalha nos Estados- Unidos. Seu trabalho, apresentado nos maiores museus e eventos de arte contemporânea, se interessa pelas relações entre os cidadãos e os seus respectivos contextos sócio-políticos e propõe instalações abertamente críticas sobre as mídias, a economia e a política. *News* era composta por um telex que imprimia em tempo real os

2 Disponível em <<http://www.fredforest.website/actions/>>

fluxos de informação da agência de imprensa alemã. Ele derramava rios de telegramas em cascatas que se espalhavam sobre o chão, ao som da impressora e das informações que chegavam. Esses telegramas eram expostos nas paredes da sala para que os espectadores pudessem lê-los de maneiras diferentes. A obra mostrava ao mesmo tempo a chegada ininterrupta da informação, mas igualmente propunha a pergunta sobre a diferença dos presentes, nos quais imediatismo e tempo de leitura não se opunham, mas se complementavam. Um sendo de alguma forma nosso presente imediato e o outro nosso presente controlado.

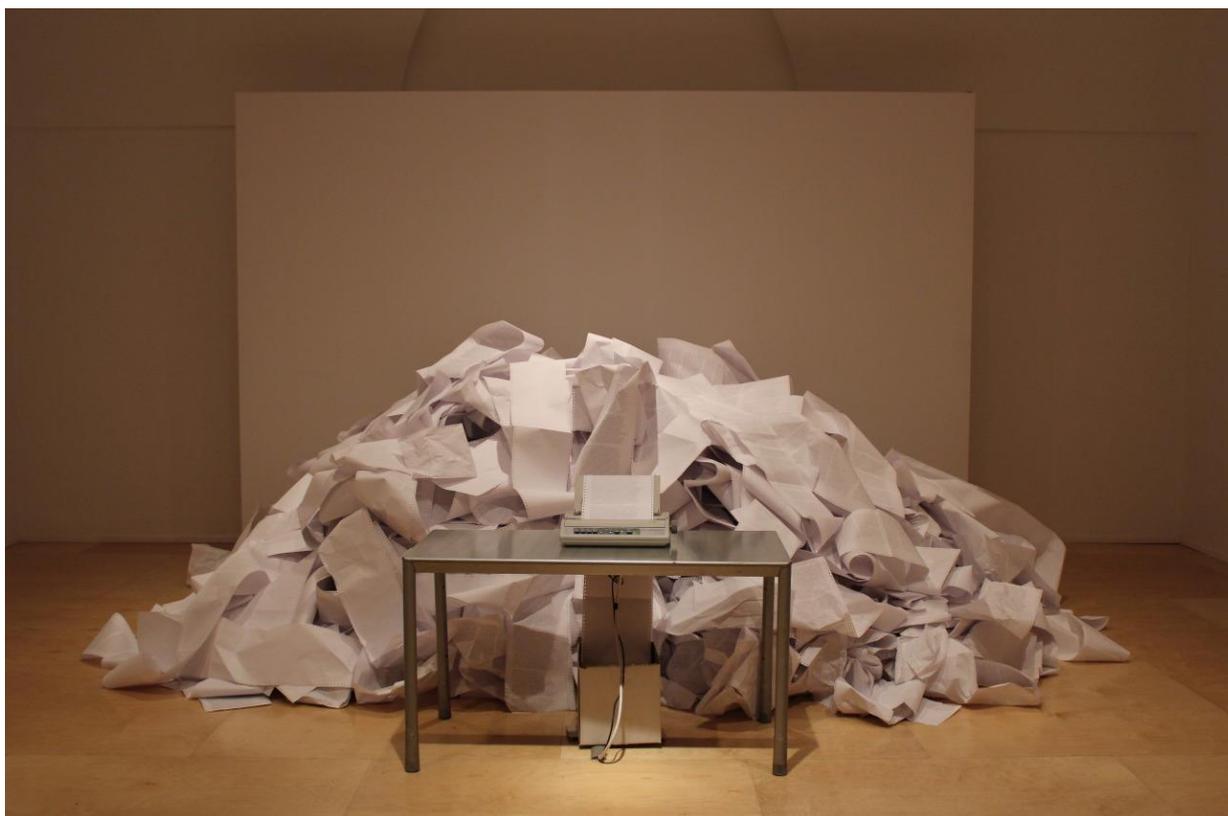


Imagem 2: Hans Haacke, *News*, 1969. © Hans Haacke (direitos reservados)

Realizada para a exposição "Prospect 69" no Salão de Arte de Düsseldorf, a obra foi assim definida pelo artista: "Uma máquina *télex* instalada no Salão de arte de Düsseldorf imprime todas as notícias comunicadas pela agência de imprensa alemã (DPA). As impressões serão expostas para leitura um dia após terem sido transmitidas, e no terceiro dia os rolos de papel serão etiquetados e datados, em seguida serão arquivados em um recipiente em *plexiglass*."

Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/nachrichten/>>

Vocês compreenderão por que eu tomei esse atalho. A obsessão desses artistas dos anos 70, a partir de uma arte sociológica, era de reinscrever o tema em um mundo que parecia ter desertado. Tratava-se de uma arte muito política, tanto face ao mundo da arte quanto ao mundo político em geral.

Hoje a obra de Hans Haacke está enxertada na nossa mão, trata-se do celular, no qual chegam sem parar, se nós o desejamos, os telegramas do mundo inteiro, ainda que possamos nos interrogar sobre a seleção que nossos celulares fazem através de diversos

operadores que se preocupam com as informações que devem chegar a nós e que podem assim nos manipular em nossas escolhas.

E sobre os *space media* de Fred Forest? A resposta é dupla, pois se hoje todos os sujeitos têm a possibilidade de fazer valer suas opiniões sobre a internet por meio de comentários nas redes sociais, blogs, ou outras mídias, o espaço em branco é quase inexistente apesar de ser essencial. Pois o espaço em branco é ao mesmo tempo aquele no qual podemos escrever, mas igualmente, e eu creio que o mais importante, aquele que nos coloca em face de nós mesmos.

É certo que toda obra de arte é um espaço em branco no sentido em que a emoção estética e/ou a reflexão intelectual que ela nos provoca também nos questiona. Mas eu responderei que nós temos então um enorme trabalho pedagógico a fazer, pois os últimos estudos sobre o comportamento das pessoas face a uma obra de arte, em exposições, são expressivos. O visitante para em média trinta segundos frente a uma obra e 11 segundos são destinados à leitura da legenda. Eu não creio que isso seja o suficiente para atravessar o espelho da obra e encontrar-se em um questionamento pessoal, particular a um trabalho de emancipação. A partir disso podemos formular uma pergunta para o desdobramento desses encontros: esses espaços vazios podem existir em nossas telas, onde somos estimulados por conteúdos que nós não vemos, ou são eles necessariamente lugares que se situam fora das telas? Ou, por outro lado, a tela pode produzir um espaço que não seja o do imediatismo, um tempo que permite estar em face de si mesmo. Cito Godard: “No cinema há somente o presente, que apenas passa. Na tela, o presente é aquele que se apresenta no momento em que se esvai.”

O artista Jérôme Fortin, nascido em 1971, que vive e trabalha em Montreal, parece acreditar que não. Em todo caso ele prefere desacelerar o olhar concebendo telas monumentais, constituídas de vastos alinhamentos de papéis dobrados que parecem reter os espectadores em um presente estendido no qual eles podem, segundo Sandra Grant Marchand, combinar “a experiência visual da obra definida por sua materialidade com a experiência contemplativa da obra investida de uma qualidade imaterial”.³

³ <https://arth207-spring.tumblr.com/post/50660675934>

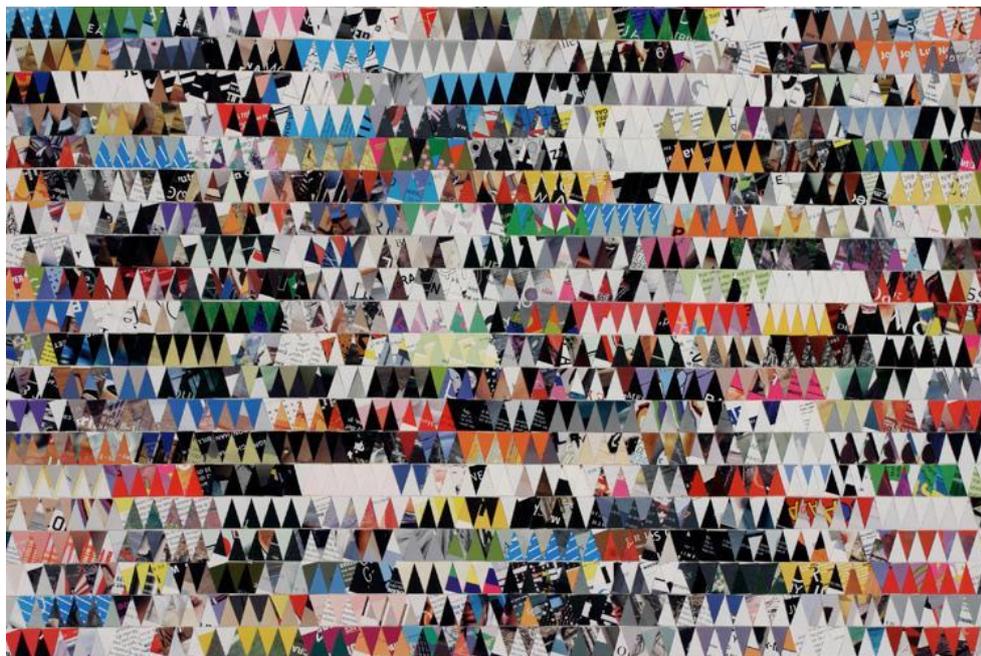


Imagem 3: Jérôme Fortin, *Tela nº 11*, 2006.

Colagem (revista *Artforum*). 304,8 x 548,6 cm. Coleção do artista. Foto: Richard-Max Tremblay. A série das Telas foi apresentada no Museu de arte contemporânea de Montreal, entre 10 e 22 de fevereiro de 2007.

Jérôme Fortin é representado pela galeria Pierre-François Ouellette.

Disponível em: <<http://jeromefortin.com/portfolio/ecrans/>>

Escolhi mostrar aqui sua obra, em consonância com o segundo questionamento que me marcou no momento da projeção do filme *Le livre d'Image* de Jean-Luc Godard. A questão sobre a mão e a autenticidade do trabalho artístico, que viria de alguma forma contrabalancear o imediatismo intransigente das telas. Esse questionamento ressoa na discussão que nós tivemos com um artista que dizia não desejar utilizar as novas tecnologias, pois elas representavam para ele algo de não autêntico.

A arte contemporânea, desde Marcel Duchamp, não parou de conduzir a uma reflexão sobre o que é a arte e como ela poderia justamente se emancipar dos grilhões acadêmicos que parecem se desenvolver na medida em que ela vence suas batalhas emancipadoras. Os apropriaacionistas, como Elaine Sturtevant⁴ e suas *Warhol Flowers*, negaram a noção de originalidade como fonte de autenticidade. Os conceituais, para quem o protocolo da obra é mais importante que sua realização, afirmaram a primazia da ideia sobre a realização, o que pode ser observado na célebre obra de Joseph Kosuth, *One and*

4 “Longe de criar falsas verdades, Sturtevant cria verdadeiras falsidades. É claro que isso não é uma flor. Um Warhol também não. Aliás, nem uma cópia de Warhol. No máximo um itálico de Warhol. É um Sturtevant.” Anne Dressen, *Les faux mirages de Sturtevant* (As falsas miragens de Sturtevant). *Sturtevant, The razzle dazzle of thinking*. ARC / Museu de arte moderna de Paris, 2010. Disponível em: <https://archive.mamco.ch/artistes_fichiers/S/sturtevant.html>

Three Chairs (1965)⁵, na qual a quarta cadeira sugerida, a definição, a fotografia e a cadeira ela mesma, compõem a obra, negando a materialidade como fonte do artefato.

Portanto, a mão é sempre a mão? Eu creio que sim, se não fizermos da mão o prolongamento de nosso cérebro, mas uma ferramenta conectada que não faz somente o que o cérebro diz, mas que também nutre nosso cérebro de gestos bem sucedidos e talvez perdidos que ele produz, seja tratando-se da escultura, da pintura, da montagem ou mesmo da codificação. De fato, creio que a mão do artista é uma ferramenta inteligente que educa o cérebro, da mesma forma que o olho ou o ouvido são as ferramentas inteligentes do espectador. Nesse sentido a originalidade do percurso artístico não é somente conceitual ou somente manual, ela se situa justamente nessa complementariedade entre a mão e o cérebro. E os trabalhos artísticos que hoje estão ligados às novas tecnologias devem ser lidos nesse sentido, mesmo quando eles dão a impressão de escapar totalmente da produção humana, como aqueles realizados graças a programações de inteligência artificial.

Para responder à pergunta que coloquei, observarei nas obras do célebre videoartista americano Bill Viola essa tentativa de criar um tempo estendido no qual a contemplação de seus vídeos, que abordam temas universais como a vida, a morte, o despertar da consciência, o espírito e a condição humana, atuam como um espaço que leva o espectador a um questionamento pessoal. Penso particularmente na sua obra *Inverted Birth* (2014)⁶, projeção monumental que ilustra as cinco etapas do despertar em uma série de transformações violentas que exploram a natureza da nossa existência: vida, morte, nascimento e renascimento. Acredito que é preciso procurar os espaços em branco que virão, particularmente no campo das telas, nos tempos brancos, ou seja, nos espaços estendidos que nos permitem sair do imediatismo ou do provável para nos encontrarmos no tempo ordinário, extraordinário, de nossa autoconstrução.

A complementariedade e a dissociação imagem/texto e o problema da tradução

Essa questão é extremamente importante pois ela é característica, na minha opinião, do nosso novo modo de acesso à imagem e à informação. Vocês sabem, como eu, que existe um outro coletivo de artistas muito conhecido que trabalha, como Jean-Luc Godard,

5 Essa obra está conservada no Museu nacional de arte moderna – Centro Georges Pompidou. “O objeto, apresentado entre sua reprodução fotográfica e sua definição no dicionário, perde, entre suas cópias, o formalismo que ainda o pertencia e se vê reduzido tão somente ao seu conceito. É com a série *Proto-investigations* (Proto-investigações), baseada sobre esse princípio de tríptico, e da qual *One and Three Chairs* é uma obra emblemática, que Joseph Kosuth desponta na cena artística.” Christine Macel no catálogo *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou* (Coleção arte contemporânea – A coleção do Centro Pompidou), Museu nacional de arte moderna, direção de Sophie Duplaix. Paris, Centre Pompidou, 2007. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>>

6 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3dW4dIYVASw>

sobre a dissociação imagem/texto, eles são chamados de canais de informação contínua. Eles propõem imagens e simultaneamente colocam telegramas em uma placa inferior que não têm nada a ver com a imagem. Claramente contrária à obra de Jean-Luc Godard, a placa vem ressaltar a separação entre imagem e texto. Mas como certas vezes o texto está ligado à imagem, e outras vezes não, ele não alerta o cérebro do telespectador sobre a complementaridade ou não das duas informações.

É verdade para os canais de televisão, mas é igualmente a maneira pela qual as gerações mais jovens se servem das telas, multiplicando-as e assistindo-as simultaneamente. Não é somente a imagem que chega até eles montada; para além disso eles a assistem em superexposição, tornando a distância entre a imagem positiva e a mensagem construída ainda mais rica ou complexa. Portanto, quando falamos de alucinação política das telas, o plural utilizado não é tão somente uma forma literária para significar o aspecto geral das telas, hoje ele tornou-se igualmente uma realidade física, da utilização cruzada de telas em sistemas combinatórios implicando questionamentos sem fim das imagens recebidas. Assim, vocês podem assistir a um vídeo à medida em que verificam informações em uma base de dados e as comparam com um artigo de jornal. O cérebro está então frente à uma interação de imagens e de dados que o obrigam naturalmente, em função de suas solicitações sucessivas, a efetuar ele mesmo sua própria montagem, construindo assim uma inversão do binômio produção/recepção para recepção/produção, do qual a particularidade é escolher e aumentar as imagens recebidas.

Eu não diria, como Beuys ou Picasso, que todo mundo se torna artista, mas parece evidente que esses novos tipos de relação com as telas engendram dessa vez uma recepção criadora de uma nova ordem, a passagem de uma imagem recebida à uma imagem co-construída.

Vocês me dirão com razão que se trata unicamente de uma relação com as telas no campo da informação e que quando observam uma obra de arte – cinema, vídeo ou *à fortiori* pintura e escultura – as coisas são diferentes. Entretanto, a utilização das novas ferramentas de mediação, por exemplo, nos museus, nos traz a prova que essa nova maneira de encarar a informação e sua verificação abarca todas as áreas. No contexto de uma exposição, o espectador olha uma obra com o áudio-guia nos ouvidos e a nota explicativa da *Wikipedia* frente aos seus olhos. Nos é necessário então, no mundo cultural, compreender nossa relação com as obras de arte nessa nova lógica.

O segundo ponto dessa pergunta é sobre a noção de tradução em um sentido mais amplo (e uma legenda já é um complemento de informação acrescentado à obra), ou seja, a disposição à compreensão do que é visto ou ouvido. O problema da tradução é simples se compreendido somente como a transposição de uma frase em uma língua para outra. Eu digo simples, mas ela já é a esse nível extremamente complexa, a língua não sendo a

linguagem, como ressalta o próprio Jean-Luc Godard. A legendagem é uma tradução das palavras, do espírito da frase, do nível linguístico, mais ou menos culto, etc. O que já não é fácil. Mas a frase que será traduzida pode igualmente fazer referência à uma citação de autor, a um contexto sócio-político, enfim, estar carregada de um sentido que a ultrapassa amplamente. E é exatamente o mesmo problema com as imagens para as quais nós não temos legendas, a menos que sejamos deficientes auditivos.

Apesar de quê, em geral, somos apenas maus entendedores.

Não entrarei aqui em uma grande teoria sobre o declínio das humanidades e da cultura geral clássica, de ordem literária. Esse é um debate sem fim e pouco interessante que esconde na maioria das vezes uma outra questão ainda mais crucial – que nossos políticos, homens e mulheres, não desejam confrontar: aquela da explosão das culturas geográficas e da criação de uma cultura globalizada. Nas minhas aulas no IESA tenho alunos que claramente não têm a mesma cultura, pois eles vêm de países muito diferentes, mas tenho igualmente jovens que não têm a mesma cultura mesmo se seus pais moram a 600 metros uns dos outros.

Acrescentem a isso o fato de que os discursos populistas difundidos pelas nossas telas oferecem respostas prontas a partir de análises errôneas e questionamentos truncados defendendo posições facilmente contestáveis e incitando à classificação, às fronteiras e finalmente às exclusões. Vocês compreenderão então que o campo de interpretação das imagens se tornará complexo e perigoso, e que o sistema que consiste em pesquisar informações para explicá-las na internet acaba mais deformando as imagens recebidas do que permitindo a compreensão efetiva.

Na verdade, a maior obra de manipulação de nossas telas consiste em transformar a informação em um vasto campo aleatório de verdades e opiniões. Como o exemplo do coletivo sobre o qual evoquei há pouco, que se contenta em entrevistar o vizinho, o profissional, o político e o universitário sem hierarquizar a informação, como se todos falassem com a mesma autoridade.

Pode parecer que essa questão se resume somente às telas em suas relações com o saber. O que já é extremamente importante quando falamos de questionamento e de emancipação. Mas ela também influencia a maneira pela qual o artista cria. Ela questiona sobre saber se a arte contemporânea será obrigada a ser “falante”, para retomar um comentário feito a mim pelo curador Simon Djami sobre uma obra do artista Mehdi-Georges Lahlou. Ser falante, ou seja, colocar explicitamente as chaves de leitura da obra em seu próprio interior.

Mehdi-Georges Lahlou é um artista franco-marroquino nascido em 1983 que trabalha sobre a noção de gênero e de pluriculturalidade. Algumas de suas obras são muito

poéticas e interiorizam o discurso. É o caso, por exemplo, de *The Hourglasses* (2015)⁷, que apresenta ampulhetas cheias de cuscuz e, assim, evoca a noção do tempo em diferentes culturas. Outras obras são mais provocadoras, expondo o discurso que as compõe, como *Conversation* (2010)⁸, um díptico fotográfico sobre a questão do gênero e da religião no qual o artista se coloca em cena como mulher e como homem, com roupas de religiões muçulmanas e cristãs. Na primeira, o espectador entra na obra sem discurso claro, na segunda ele dialoga com um discurso explícito. Não se trata de considerar que o valor artístico e estético de uma seja maior que o da outra, mas isso nos questiona sobre o lugar do discurso nas obras contemporâneas.



Imagem 4: Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses* (As ampulhetas), 2015.

Vidro moído e cuscuz, série de 5.

Obra criada no contexto do programa de residência *Les Réalisateur* (Os criadores), Nantes (FR).

Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>>



Imagem 5 : Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation* (Conversa), 2015.

Díptico. C-print sobre dibond. Edição de 4+2, provas de artista.

Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>>

7 Mehdi-Georges Lahlou, *The Hourglasses* (As ampulhetas), 2015. Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-hourglasses/>>

8 Mehdi-Georges Lahlou, *Conversation* (Conversa), 2015. Díptico. C-print sobre dibond. Edição de 4+2, provas de artista. Disponível em: <<http://www.mehdigeorgeslahlou.com/portfolio/the-meeting/>>

A arte passa por um questionamento induzido ou por uma reivindicação exposta? O artista pode ainda ter essa escolha em um mundo onde seu trabalho pode ser mal interpretado por informações que ele não controla e que são acessíveis a todos? Vários casos mostraram que obras podiam ser mal interpretadas, recuperadas ou utilizadas com um sentido oposto aquele dado pelo seu criador. Mas mesmo sem chegar a esses extremos podemos observar que a antiga separação, em que o artista criava as obras e o discurso sobre elas era confiada a críticos e historiadores da arte, mesmo se ainda existam algumas exceções, essa separação está evoluindo. Em um mundo de comunicação direta, praticamente todos os artistas têm sites e perfis nas redes sociais. Eles estão em condições de apresentar eles mesmos um discurso sobre suas próprias obras. Para alguns, ao fazerem isso, esses artistas deixam esse discurso cada vez mais presente nas obras.

Assim, para concluir, eu diria que dois temas parecem pertinentes para esses estudos consagrados à alucinação política das telas:

– Como fazer para que a recepção de imagens e conteúdo que são sempre suscetíveis a trair a verdade possa dar lugar a um presente silencioso/branco suficientemente longo para permitir que cada um passe por uma construção crítica emancipadora e não pelo consumo imediato alucinatório, projetado em um futuro no qual não há tomadas?

– Como os artistas podem subverter o mundo alucinatório das telas, de forma que a criação artística não seja malconduzida e não se transforme em uma produção que mistura a obra e seu discurso, empobrecendo assim a força simbólica questionadora das imagens para reduzi-las a um discurso mais explícito do que poético?

A grande simplicidade imagética do filme projetado na abertura desse encontro (17 de setembro de 2019), *Pastor Cláudio* (2017), da diretora Beth Formaggini, mostra a que ponto não existe a necessidade de um longo discurso nem de grandes efeitos para causar um choque emocional violento e passar uma mensagem sobre um tema extremamente sensível, como os crimes da ditadura militar no Brasil e sua negação. O filme mostra sobretudo a possibilidade de tornar-se outra pessoa depois de se ter cometido tais atrocidades. Um tema que não deixa de lembrar um outro filme, extremamente conhecido, mesmo se ele não faz parte da mesma veia estética, *A history of Violence* (2005), de David Cronenberg.