



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Cristiano Fabrício Lopes Pereira

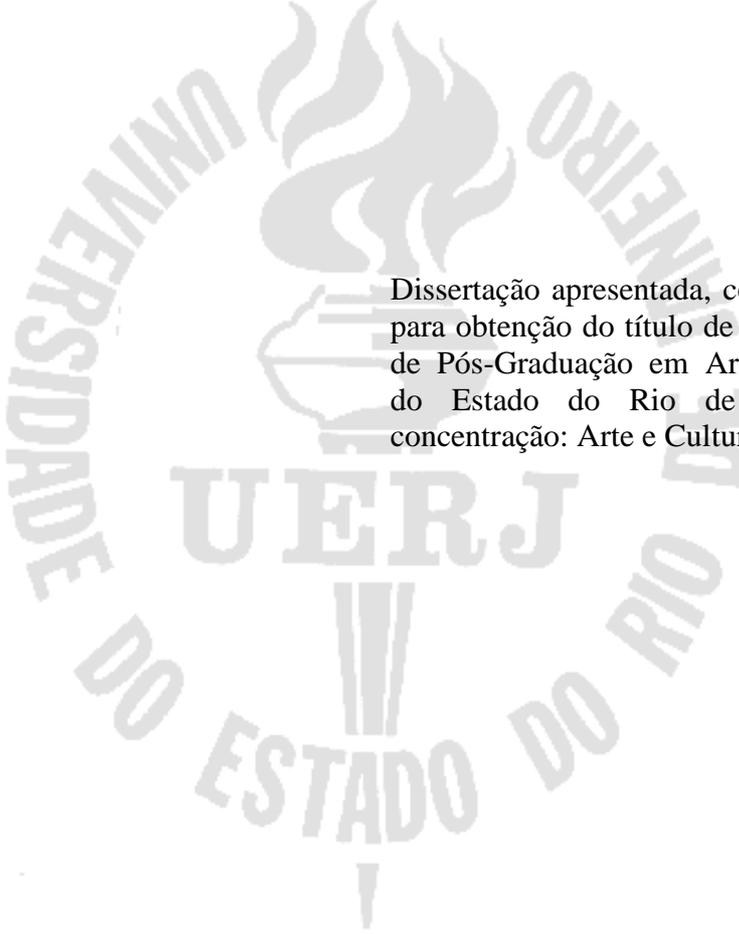
Rhiz'hommes: redes de subjetividades

Rio de Janeiro

2012

Cristiano Fabrício Lopes Pereira

Rhiz'hommes: redes de subjetividades



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P436 Pereira, Cristiano Fabrício Lopes
Rhiz'hommes: redes de subjetividades / Cristiano Fabrício Lopes
Pereira. – 2012.
162 f. : il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Fotografia – Retratos – Teses. 2. Cibercultura – Teses. 3. Imagem (Psicologia) – Teses. 4. Arte e Internet – Teses. 5. Narcisismo – Teses. 6. Teoria queer – Teses. I. Costa, Cláudio da, 1961-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 77.041.5

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Cristiano Fabrício Lopes Pereira

Rhiz'hommes: redes de subjetividades

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 26 de março de 2012

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF

Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Escola de Comunicação da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

Aos meus pais pela liberdade e apoio amoroso que me deram possibilitando a minha subjetivação de maneira rica e prazerosa e ao meu amor que sempre “ousa dizer o seu nome”.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, a quem hoje tenho a honra de chamar de amigo, por acreditar em minha pesquisa e em meu potencial teórico e aos meus excepcionais professores: Leila Danziger, por sempre ter me acolhido e incentivado, Malu Fatorelli por encorajar e enaltecer meus esforços, Ricardo Basbaum, por me ajudar a construir minha hermenêutica e Aldo Victorio por enriquecer a audácia de minha pesquisa.

Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como
minha substância passa para eles, o homem é espelho do homem.

Maurice Merleau-Ponty

RESUMO

PEREIRA, Cristiano Fabrício Lopes. *Rhiz'hommes*: redes de subjetividades. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Com a profusão de imagens fotográficas do mundo capitalista e o incentivo para que todos sejamos produtores, o modo de fruição das fotografias e a nossa relação com esses simulacros vão se alterando. A necessidade que a web traz de nos apresentarmos em imagens faz com que tenhamos que fabricá-las e através delas passamos a nos relacionar de maneira narcísica. Com o projeto artístico *Rhiz'hommes* vão se discutindo as construções desses avatares nos *sites* de relacionamento e a (des)construção da figura masculina heteronormativa como observadora ideal, ponto de fuga para onde deveriam convergir todas as representações. Junto à queda do homem cartesiano, a autoria e a originalidade artística foram se transformando e cedendo espaço a práticas mais permissivas e abrangentes. Essa diluição de fronteiras é o epíteto de tempos pós-orgânicos de relações telemáticas e rizomas de subjetividades.

Palavras-chave: Fotografia. Cibercultura. Narcisismo. Cultura Queer.

ABSTRACT

With the profusion of photographic images in the capitalist world and with the incentive for all of us to become photographic producers, the enjoyment of photography and our relations with it keep changing. The virtual need that web brings to present ourselves as images leads us to make them and is through them that we will relate to each other in a narcissistic way. With the artistic project called Rhiz'hommes it will be discussed the construction of avatars on social networking websites and the (de)construction of the heteronormative male figure as the ideal observer, the vanishing point where all representations should converge. After the fall of cartesian man, the authorship and the artistic originality will be changed, making room for more permissives and broad practices. This boundaries dissolution is the epitome of post-organic times with telematic relations and subjectivities rhizomes.

Keywords: Photography. Cyberculture. Narcissism. Queer Culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DO RETRATO	18
2 DO REFLEXO	32
3 DA REDE	63
4 DO RIZOMA	82
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICE A – Diálogos	118
ANEXO A – Depoimentos dos participantes	153

INTRODUÇÃO

As mudanças ligadas às transformações do pós-modernismo vêm, desde a década de 1970, reforçando não só o fim das utopias modernas, mas também a diluição do conceito de homem racional com sua identidade definida e delimitada, que já há algum tempo vinha sendo questionada. Os limites do sujeito cartesiano para onde convergem e aos quais se submetem todas as causas, com sua figura masculina e autoritária têm desde então se transformado para dar lugar a uma amplitude maior de possibilidades subjetivantes.¹

Com esse questionamento, o prometeísmo moderno vem sendo substituído pela figura mais complexa e facetada de Dionísio, trazendo novas possibilidades de criação e relações interpessoais. Segundo Michel Maffesoli esses são os tempos atuais, onde um hedonismo generalizado se torna o princípio norteador em nome de um politeísmo de valores: uma resposta necessária à razão dominante da história e dos cientificismos reinantes, abrindo espaço para um modo de construir a pluralidade enxergando também na alteridade a saída para as questões subjetivas.²

À pureza e exclusão modernistas sucederia uma cultura receptiva às diferenças que permite a abertura de espaço para os até então excluídos, como as mulheres e as minorias sexuais e raciais. Paralela a esse pluralismo, a distinção entre “arte culta” e “arte popular” vai perdendo o sentido, depois que os artistas pop e, mais recentemente, do pós-modernismo utilizaram e transformaram os clichês do *kitsch* e da alta cultura. Com a especificidade dos meios defendida pelo modernismo tornada obsoleta, a utilização de técnicas e materiais dos mais variados torna-se cada vez mais comum e a tecnologia digital vem ao encontro da arte para dar continuidade à desmaterialização do objeto artístico iniciada no começo do século XX.

No entanto, os perigos de uma época sem centralizações explícitas ou fronteiras precisas são o do controle infiltrado em todas as esferas e camadas. O poder, antes soberano, ditatorial e disciplinatório, torna-se difuso e ubíquo, à maneira do domínio neoliberal capitalista.³ Então de que maneira a subjetividade poderia ser construída quando um domínio

¹ Suely Rolnik classifica como “subjetividade flexível” o novo tipo de subjetivação que surge após o desmoronamento da estrutura então dominante de identidades fixas. Ver: ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: 5 maio 2011. p. 4.

² MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 15.

³ DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 221.

tão diluído e infiltrado existe para impedir a sua livre formação? Que sujeitos seriam capazes de romper a lógica da mercadoria, quando eles mesmos são transformados em produtos?

O mesmo mercado integrado que desfaz as fronteiras é o que faz nosso tempo ser marcado pelas “máquinas de imagem”, “máquinas de perpétua emoção”⁴ do pós-modernismo, mecanismos que criam uma profusão incrível de estímulos visuais em prol de um sistema de publicidade e mercantilização. Vivenciamos um ponto tal de saturação que as imagens parecem existir apenas para dois fins: transformar o homem em um bem consumível ou em um consumidor irrestrito.

Ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais, a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada. Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.⁵

A era da informação traz às sociedades de consumo dispositivos cada vez mais numerosos de captação, processamento, arquivamento e circulação de imagens. Através de computadores pessoais, conexão de banda larga, câmeras digitais, entre outros dispositivos, temos acesso a um campo aberto e em contínua expansão de criação e fruição estética. Esse campo permite e estimula uma nova postura ante as imagens fotográficas e a nossa própria imagem fotografada, que é cada vez mais explorada e também requisitada pelos novos meios de relacionamento virtual e pela popularização dos dispositivos de captação. Elisabeth Roudinesco considera que no último quarto do século XX surge o que ela chama de 'arquivo de si', um culto do narcisismo que coloca em primeiro plano uma prática de auto-análise baseada numa valorização da imagem de si.⁶ Paralelamente, desde o famoso texto de Walter Benjamin, a perda da aura da imagem pela sua infinita reproduzibilidade vem sendo debatida. Essa perda é própria do meio fotográfico, reproduzível por natureza, mas o que observamos, segundo o próprio Benjamin atesta, é que a valorização do culto nesse tipo de imagem pode ser direcionada de outra forma:

Com a fotografia, o valor de exibição começa a empurrar o valor de culto – em todos os sentidos – para segundo plano. Este último, todavia, não cede sem resistência – Sua trincheira final é o rosto humano.⁷

⁴ PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 105.

⁵ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 35.

⁶ ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.8

⁷ BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril S.A., 1975. p. 27.

Benjamim segue citando o historiador Alfred Lichtwark, que observa já em 1907: “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados”,⁸ uma constatação potencializada em tempos de conexão telemática generalizada e popularização de *sites* de relacionamento, ainda mais se considerarmos a associação de Benjamin da fotografia com a coletividade. Segundo o autor, não podemos mais ver as grandes obras de arte reproduzidas em fotografias como criações individuais, já que elas são transformadas pelo dispositivo fotográfico em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que possamos nos apoderar delas.⁹

Em uma sociedade onde as imagens perdem seu valor pela aceleração do consumo, a fotografia pessoal torna-se um campo à parte de questionamento e interesse. Essa atenção poderia ser considerada mero narcisismo ou contemplação estéril se a relação com essas imagens se mantivesse nesse espaço mercantilista e publicitário do qual estamos excluídos enquanto sujeitos. Porém, as novas relações de intercâmbio e contatos, próprias da tecnologia de convívio poderiam subverter essa característica, resultando na substituição da sociedade do espetáculo, prevista por Guy Debord, pela “sociedade dos figurantes”¹⁰ onde cada um encontraria a possibilidade de uma democracia interativa.

A popularização de *sites* pessoais e de relacionamento como *Orkut*, *Facebook*, *Blogspot*, *Youtube*, entre outros, atesta o sucesso desse novo campo de relações que faz com que a construção da autoimagem através da fotografia digital ganhe um aspecto de mudança comportamental e até iconográfica. O sujeito é o que se torna objeto. Ao fotografar-se ou colocar em circulação um perfil de si mesmo na esperança de uma subjetivação pela exposição e pelo contato virtual, o sujeito corrobora com os sistemas reificantes, deixando-se capturar, transformar em “espécie”. Como ressaltado por Giorgio Agamben, o pecado original da nossa cultura é a transformação da espécie em princípio de identidade e classificação. Agamben, através da etimologia da palavra espécie, associa as aparências com mercadorias:

O termo *species*, que significa “aparência”, “aspecto”, “visão”, deriva de uma raiz que significa “olhar, ver”, e que se encontra também em *speculum*, espelho, *spectrum*, imagem, fantasma, *perspicuus*, transparente, que se vê com clareza, *speciosus*, belo, que se oferece à vista, *specimen*, exemplo, signo, *spectaculum*, espetáculo. Na terminologia filosófica, *species*, é usado para traduzir o grego *eidos* (como *genus*, gênero, para traduzir *genos*); daí o sentido que o termo terá nas ciências da natureza (espécie animal ou vegetal) e na língua do comércio,

⁸ LICHTWARK, Alfred apud BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103.

⁹ BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 104.

¹⁰ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins fontes Editora, 2009. p.36.

onde o termo passará a significar “mercadorias” (particularmente no sentido de “drogas”, “especiarias”) e, mais tarde, dinheiro (espèces).¹¹

A fotografia seria então mais um “dispositivo de captura da espécie”¹² e através desse aprisionamento narcísico as relações estariam prejudicadas. No entanto a circulação da imagem pessoal na *web* pode estar acrescentando um novo dado à narcose coletiva contemporânea. O rosto da imagem agora comunica-se e interage com seu espectador, transformado em interlocutor através de *e-mails*, serviços de mensagens instantâneas e videoconferências, e seria então capaz de proporcionar uma subjetivação através da interação dos contatos virtuais. Segundo Susan Sontag, ao munirmos nosso mundo de uma duplicata feita de imagens, o sentimos mais acessível do que ele é na realidade.¹³

A controvérsia, no entanto, estende-se se considerarmos que as vivências interpessoais (virtuais ou não) podem absorver, como ressalta Jean Baudrillard, as características do simulacro, mantendo a ameaça à subjetivação e à alteridade ainda presente e constante: “O segredo da interface é que ali o outro é virtualmente o mesmo, sendo a alteridade sub-repticiamente confiscada pela máquina.”¹⁴ O narcisismo inerente à sociedade contemporânea estaria assegurado mais uma vez por seus meios de contato e tecnologias de convívio, que serviriam para manter a distância e acentuar as relações com as imagens e simulacros, mantendo o sujeito em um mundo virtual. Porém, o conceito de virtualidade enquanto ausência de existência já foi refutado por Deleuze que defende que o “virtual existe em potência e não em ato.”¹⁵ Cabe ao sujeito transformar essa potência em ação, criando vínculos e relações passíveis de gerar trocas subjetivantes.

Como vem sendo observado nas últimas décadas desde a popularização da *web*, esses meios de interação têm propiciado a criação de aproximações e relacionamentos, proporcionando encontros reais e nos mostrando que o contato virtual, por vezes reificante, poderia ainda ser uma das ferramentas de convívio e relações interpessoais. A sensibilidade contemporânea, através das redes de contatos e relacionamentos, poderia estar adquirindo mecanismos de defesa aos reificantes simulacros do mundo imagético?

A longa exposição às imagens pode ter ensinado ao homem de hoje do que elas são

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 54.

¹² Id. Ibid. p. 54.

¹³ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 126.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**: ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 61. (tradução livre).

¹⁵ DELEUZE, Gilles apud LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15.

feitas. Depois de quase dois séculos nos tornando objetos, talvez finalmente estejamos entendendo como nos diferenciar, como utilizar os meios reificantes e subverter o processo. Ao nos aproximarmos todos das mercadorias, nos compararmos a ela em “espécie”, poderíamos entender enfim, o que nos torna outros. Após uma análise interna de seus processos de formação e com a subsequente identificação com os meios questionados, seria possível talvez a retomada da subjetivação.

O narcisismo latente na sociedade moderna e no dispositivo fotográfico torna-se ainda mais explícito e contundente no mundo contemporâneo. Somente após uma reificação tão intensa produzida pelo capitalismo industrial e amplificada em imagens pelo capitalismo global, seria possível pensar através da ótica do objeto, ausentar-se de si mesmo e obter uma perspectiva externa. Algo comparado ao que Hal Foster classifica como “capitalismo niilista” ao analisar o trabalho de Andy Warhol.¹⁶ A aceitação do sistema reificante, da repetição e da superficialidade do simulacro, é tomada como mecanismo de defesa ante uma realidade traumática e embotante. Através dessa reificação, dessa desapareição do sujeito, poderíamos fugir, atingir uma ausência que permitiria que nos tornássemos os objetos fotográficos ideais, nos deixássemos violar.¹⁷

A repetição e serialidade próprias do meio fotográfico serviriam, então, de proteção ao “real traumático”. Segundo Jacques Lacan, somos protegidos do real, ao qual só temos acesso pelo símbolo, sendo o anteparo o mediador entre o sujeito e a realidade. Esse anteparo é formado pelas convenções sociais, pelos modos de ver que fazem com que o que observamos seja sempre mediado por códigos pré-existentes. A fotografia cria um anteparo opaco que protege do real, impedindo o contato direto e conseqüentemente destruturante. A figura na imagem não é capaz de nos tocar e a repetição dos gestos serializados faz com que o sujeito se esvaia em meio aos ícones de gênero e máscaras sociais. No entanto, a utilização exacerbada do simulacro poderia trazer algum entendimento sobre o mesmo. É o acesso ao simbólico, enquanto lugar de fabricação e visualização das figuras, pretendido por Lacan, que permite ao homem a moderação do olhar, da máscara que o separa do real, paralelo a isso, a repetição do que é chocante ou traumático ressaltada por Foster seria capaz de tocar o espectador através de uma fenda no anteparo, da mesma maneira que o índice toca o referente na fotografia.

¹⁶ FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

¹⁷ BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 34.

Lacan chama de *touché* essa capacidade que o real tem de romper o anteparo e atingir o observador.¹⁸

Não deve ser desconsiderado também o impacto dos softwares manipuladores de imagens que vieram corroborar o domínio sobre as mesmas, expondo as particularidades do meio e reforçando a percepção das fotografias como signos híbridos. Hoje em dia, o termo “photoshopar”, referindo-se ao famoso programa de computador para edição de imagens, o *Photoshop*, já se tornou usual na discussão acerca das fotografias contemporâneas. A percepção das imagens enquanto simulacros é então facilitada pelo acesso que temos aos meios de produção do *trompe-l'œil*.

Essa fenda há de se apresentar de maneira distinta em se tratando de fotografia digital. Segundo André Rouillé, na fotografia digital o referente não adere mais.¹⁹ Enquanto na fotografia analógica a noção de índice podia se manter pela contiguidade física com o referente, na fotografia digital a constante releitura através de algoritmos e cálculos em programas de computador faz com que o seu regime de verdade torne-se outro.

Com a fotografia digital, desaparecem as ancoragens e pontos fixos. Se as imagens ainda emanam de um contato com as coisas do mundo, a digitalização as desconecta de sua origem material ao torná-la inassinalável. O que compromete ainda mais seu valor documental.²⁰

A fotografia digital passa a ocupar um espaço imaterial de anteparos cambiantes, onde as fendas serão observadas em forma de deformações causadas por softwares, pixelizações e conexões telemáticas. Com o fim do toque indiciário e o afastamento do toque fetichista da materialidade da foto impressa, o que resta à imagem luz das telas com as quais interagimos é a fenda originada através das alterações explícitas do real, o simulacro levado a tal ponto de ubiquidade que é percebido, entendido e desejado.

A distribuição através da Internet pode estar acelerando esse processo de conscientização, fazendo com que a utilização de imagens pessoais contribua para uma nova postura que não é mais a do espectador passivo. O modo de fruição altera-se imerso na enxurrada de imagens produzidas e a produção torna-se mais ativa à medida que as tecnologias estão mais acessíveis e difundidas. Dentro desse novo cenário o comportamento ante a captura de sua própria imagem e da própria formação subjetiva vai sofrer também uma alteração considerável.

¹⁸ LACAN, Jacques apud FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, n° 8, p. 162-86, jul. 2005.

¹⁹ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. p. 453.

²⁰ Id. Ibid. p. 454.

Levando em conta o apelo à circulação da imagem pessoal como uma realidade premente e a discussão em torno da alteridade como uma preocupação contemporânea, o projeto Rhiz'hommes²¹ estuda as relações propiciadas pelas tecnologias de convívio e a influência da proliferação do autorretrato digital nos conceitos estéticos de formação da imagem fotográfica. Diante da multiplicação das imagens e substitutos da experiência sensorial completa, a situação almejada seria a reversão dos padrões embotadores. Através do agenciamento dos usuários das redes sociais com uma posterior reelaboração de suas imagens pessoais, Rhiz'hommes busca propiciar um instrumento que seja capaz de discutir a subjetividade na era da informação em mundos virtuais que, como ressalta Pierre Lévy, podem ser enriquecidos e percorridos coletivamente.²²

O trabalho é iniciado com a seleção das imagens dos *sites* de relacionamento sexual. Através de Foucault, que considera a potência subjetivante da sexualidade²³, a escolha dos participantes do projeto se dará em meio a um grupo onde as questões de gênero, narcisismo e sexo podem ser observadas de modo contundente na formação subjetiva. Diversos perfis de acesso às redes são criados para alimentar e difundir o projeto, ampliando a rede de contatos e fazendo com que a fruição da obra seja plural e facetada. As imagens buscadas no agenciamento inicial de Rhiz'hommes são particularmente os autorretratos realizados com a ajuda do espelho direcionando a câmera para o próprio reflexo. Prática que se observa extremamente popular e aparentemente crescente com a difusão dos dispositivos digitais de captação de imagens e o incentivo à autoexposição através das redes sociais. Em uma sociedade tão prolífica em imagens, a escolha é baseada em uma resistência a produzir mais do mesmo, iniciando o questionamento da autoria e originalidade. O domínio da produção é subvertido com o subsequente convite à participação através do envio dessas imagens especulares para o projeto. Os autorretratos serão reproduzidos tendo como base as primeiras imagens selecionadas, realizando uma espécie de mimese do que é observado nas fotografias: a câmera usada como máscara e o corpo exposto ao espelho que cria um segundo enquadramento. Com isso, é formado um arquivo fotográfico paralelo que dialoga com o primeiro arquivo de imagens apropriadas da *web*. As imagens pares são então mescladas em softwares gráficos, sendo a transparência e a mistura exploradas em um jogo de exposição e disfarce; voyeurismo e narcisismo. A última etapa é constituída pela criação de um *website*

²¹ Disponível em: <<http://www.cristianoflopes.com.br/rhizhommes>> Acesso em: 2 fev. 2012.

²² LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 145

²³ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p. 10.

que possui uma nova proposta de circulação e vínculos distintos dos originais com a publicação das fotos reunidas, onde a participação dos retratados como proponentes originais e como espectadores é articulada com sua participação através de comentários e novo envio de imagens para ampliar o conjunto já formado.

O poder de provocar relações interpessoais que as imagens fotográficas têm, em especial as imagens corporais, é estudado em três âmbitos ao longo dessa dissertação: no primeiro capítulo, *Do retrato*, aborda-se o caráter opaco do simulacro que ao assumir a transparência da janela clássica, referindo-se ao objeto, torna-se substituto dele, impedindo a relação com o real. Uma opacidade notadamente distinta da modernista que pretendia a percepção do próprio anteparo através da autorreferencialidade, a fotografia nesse caso é estudada como simulacro ambíguo, transparente ao ser remetida ao real, simulando uma não mediação, mas opaca ao impedir a relação, especialmente no caso dos retratos. No segundo capítulo, *Do espelho*, a formação da imagem corporal refletida indica a subjetivação através do “Estádio de espelho”²⁴ de Lacan, e um germe de relação é formado através da mimese. Relação que pode decair na narcose contemplativa se não for desenvolvida continuamente ou finalmente atingir a falha da representação através do domínio da formação da imagem e da exposição do dispositivo fotográfico. Por fim, no capítulo *Da Rede*, as relações interpessoais que seriam capazes de propiciar um escape da lógica narcísica da imagem são investigadas, com suas implicações institucionais, em se tratando de um projeto artístico, o que leva o projeto à sua elaboração formal no capítulo *Do Rizoma*, onde são expostos os conceitos e estrutura do *site* Rhiz'hommes onde é desenvolvida a parte prática da pesquisa.

Considerando a sociedade em que vivemos onde, segundo Baudrillard, tudo é sexual, tudo é estético, onde se perde a singularidade e força pela proliferação e contaminação, a criação de imagens e marcas poderia tornar-se ironicamente uma das ferramentas de subjetivação. A intenção de Rhiz'hommes é levantar a discussão e a tentativa de contorno de uma reificação comum a todos que utilizam a fotografia e a Internet como meio de relação e propagação de sua auto-imagem.

²⁴ O Estádio do Espelho é o conceito criado por Lacan para designar a percepção imaginária que a criança tem de sua unidade corporal, em contraposição a sua descoordenação motora, por identificação com a imagem do semelhante (a mãe, a sua imagem no espelho, ou outra criança – alter ego), possibilitando a superação da angústia de fragmentação. Ver: TROTTA, Ernani Eduardo; CARVALHO, André. A “técnica do espelho” em orgonoterapia. **Revista da Sociedade Wilhelm Reich**, Porto Alegre, n° 4, p. 45-51, 2001. Na verdade como demonstrado por Elisabeth Roudinesco, a expressão “Estádio do Espelho”, seria de Henri Wallon que a publicara antes de Lacan em um artigo de 1931. Ver: ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 35.

1 DO RETRATO

A imagem tem a opacidade do infinito.

Jean-Paul Sartre¹

A relação que temos com as imagens materiais no mundo ocidental sempre foi um ponto prolífico de reflexão e debate. Desde que começou a produzi-las, o homem tem lidado com as imagens de maneira intensa e frequentemente religiosa. A contemplação desses pequenos simulacros comumente se fez acompanhar de um torpor alienatório. Muito já foi discutido a respeito da transparência de certas imagens figurativas e seu caráter de janela que pretende levar o observador à realidade representada. Essa característica talvez tenha sido a mais buscada forma de representação durante séculos de desenvolvimento da imagem figurativa no ocidente, encontrando continuidade até os dias de hoje através de determinada produção fotográfica. Mesmo com as influências da imagem oriental, que sempre privilegiou mais a construção simbólica do que a representação, e após o abstracionismo, que aumentou a opacidade para as imagens, ao afirmar o plano do quadro como origem e fim dessa visualidade, a tornando autorreflexiva, o ícone ainda mantém sua força de narcose no mundo contemporâneo através do ambíguo índice fotográfico. Roland Barthes, em seu célebre livro, *A câmara clara*, escreveu que o referente adere à imagem fotográfica. Ao olhar uma foto e em especial um retrato, a imagem se faz transparente.² É sempre o fotografado que se impõe sobre a fotografia, este é sempre o primeiro a aparecer. Essa influência pode até se supor mais intensa em uma sociedade que parece viver por e para as imagens.

A transparência, no entanto, carrega em si uma potência opaca ao alienar o observador da realidade, impedindo com seu anteparo translúcido o acesso ao real, como bem observado por Arlindo Machado em sua análise da fotografia como “materialidade opaca” de “transparência fantasmática e enganosa.” Machado trata dessa opacidade através da análise do fotofilme “Abeladormecida: Entrada numa só Sombra”. No filme de Marcello Tassara, a imagem de uma mulher pobre com o filho no colo é ampliada até que perca seu significado e poder de persuasão.

¹ SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967. p. 14

² BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 18.

O exame penetrante e minucioso de uma imagem aparentemente plena de ilações, pelo menos no nível das convenções figurativas, choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática.³

A opacidade fotográfica é defendida também por Philippe Dubois que apesar de ressaltar o caráter indiciário desse tipo de imagem, por sua “emanação física direta” do objeto, lembra também que o objeto fotografado é algo “tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que desapareceu no espaço em que se o vê”.⁴ Algo que jamais se pode tocar, pegar, abraçar.

Mas após séculos de relação com esses fetiches bidimensionais o homem poderia estar encontrando uma falha no anteparo opaco? Essa espécie de fenda poderia estar se produzindo através de uma autorreflexividade implícita em certos meios de produção e recepção da imagem. Em um primeiro momento, o conhecimento dos sistemas de representação e a participação nos mecanismos de produção das imagens seriam os responsáveis por esse pensamento autorreflexivo, que foi típico no início do século XX com os movimentos artísticos abstracionistas, quando as janelas se fecham e o plano bidimensional se impõe como principal foco de atenção.

A fotografia, então, permitiria manter a janela aberta mergulhando o observador em um ambiente ainda mais entorpecente e “real”. Mas a partir da popularização da fotografia, com o estímulo ao consumo irrefreado de imagens e à produção destas com as câmeras portáteis, o homem submerso em sua autocontemplação fetichista se depara com o suposto controle da produção dos simulacros. Hoje a possibilidade de todos sermos produtores é muito maior com a presença de mecanismos e tecnologias cada vez mais acessíveis.

Ao começar a se imiscuir no ambiente artístico a fotografia, meio que veio substituir a mão pela máquina, prossegue o trabalho iniciado por Marcel Duchamp e os ready-mades, derrubando as noções tradicionais de artista e de talento pessoal com a utilização das câmeras compactas, enfraquecendo o mito modernista de originalidade através de sua infinita capacidade reprodutiva e ajudando a destituir o Artista como ponto único de origem da criação a partir do momento que se torna amplamente acessível.⁵

É a acessibilidade que vai fazer da fotografia uma das técnicas fortemente utilizadas pelos artistas do pós-modernismo em seu questionamento ao sistema. Félix Guattari defende

³ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 2.

⁴ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993. p. 348.

⁵ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009. p. 344.

que “a evolução tecnológica da mídia, em particular sua miniaturização [e] a diminuição de seu custo” torna possível sua utilização para “fins não capitalísticos”.⁶ Saber do que é formado o simulacro teria então o poder de permitir o escape. Um escape ilusório ou incompleto se considerarmos os mecanismos de padronização e delimitadores culturais e formais da produção de imagens.

As imagens amadoras são produzidas segundo uma lógica consumista, tendo a publicidade e o entretenimento como norteadores e os padrões de enquadramento e retângulos áureos como formadores, ainda nos dias de hoje. É claro que o suposto estímulo à criação continua subjugado ao poder do mercado. O poder de consumo ou de produção das imagens é apenas um controle limitado em uma sociedade onde “a imagem é a mercadoria atual”.⁷ O que se produz costuma ser direcionado à alimentação do mercado imagético do mundo consumista. A imaginação vai ser alimentada pelos mitos publicitários que tornam-se modelos a serem copiados e atingidos. A um novo tipo de consumidor apresenta-se um novo tipo de controle: o capitalismo cognitivo.⁸

Os hábitos se modificam e o suposto controle aumenta de acordo com a popularização de novos *gadgets*⁹ e dispositivos digitais. Segundo Marcela Antelo, os *gadgets* são um sintoma do delírio funcional contemporâneo que toma o objeto como fonte de satisfação e prossegue ressaltando que seu valor de uso não se reduz à utilidade, cede seu lugar ao valor de gozo.¹⁰ O movimento que faz com que objetos ganhem o status de sujeitos é o mesmo que faz com que pessoas ganhem o de objeto. A presença ostensiva das imagens e a aceitação do modo de produção publicitário faz com que estejamos completamente imersos no sistema do mercado. Será, portanto, em um ambiente historicamente ligado ao consumo que o embotamento da sensibilidade contemporânea se fará notar com maior clareza. No famoso embate entre objeto e sujeito, o homem contemporâneo poderia encontrar algum modo de lidar com as ilusões imagéticas e a fuga da realidade proporcionada pelo simulacro talvez

⁶ GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990. p. 47.

⁷ PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 127.

⁸ Segundo Rolnik “é, fundamentalmente, das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta”. Ver: ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 5 maio 2011. p. 3.

⁹ Segundo o dicionário Oxford, *gadget* é um pequeno dispositivo mecânico ou ferramenta, especialmente uma que seja engenhosa ou especial. Disponível em: <<http://oxforddictionaries.com/definition/gadget>> Acesso em: 2 fev. 2012. (Tradução livre).

¹⁰ ANTELO, Marcela. **Os gadgets**. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/estudoslacanianos/pdf/Marcela_Antelo_artigo_13.pdf> Acesso em: 2 fev. 2012. p. 2.

esteja se tornando cada vez mais preciosa e consciente. O anteparo e a repetição na teoria laciana se apresentam como forma de nos proteger da força traumática do real.¹¹

A transparência clássica vai se transformando na ambiguidade matérica das telas dos dispositivos digitais e telemáticos. Hoje nos relacionamos com imagens que nos respondem, com objetos que dialogam conosco, desde o atendimento automático até as videoconferências. Somos cada vez mais requisitados à produção e participação no mundo imagético. O nosso conceito de realidade está estendido e sua relação com o virtual se modificou. As possibilidades são muitas, bem como as armadilhas. Os monitores eletrônicos tornados ubíquos em nossa vida diária vão, a depender do interlocutor, se comportar como a janela transparente, o anteparo opaco ou o espelho que de refletivo pode ir a reflexivo com a interação do dispositivo fotográfico e é através do espelho que a falha em suas superfícies talvez se apresente.

No caso da fotografia, mesmo antes dos avanços do mercado digital, grande parte de sua história vem convocando o consumidor comum à produção de imagens. Como Bourriaud observa: “toda a sociedade produz imagens. O atelier perdeu sua função inicial: ser 'o' lugar da fabricação de imagens”.¹² A fotografia tem se mostrado crescentemente uma técnica popular por sua aparente facilidade de apreensão e, com seus rápidos avanços técnicos, por sua praticidade de execução. Há pelo menos um século, a produção de imagens deixou de ser privilégio de artistas ou técnicos especializados e também devemos considerar que, com a proliferação dos dispositivos, hoje todos somos fotógrafos, de modo que a fronteira entre amador e profissional perde sua força. Sontag demonstra que na “maior parte do uso que se faz da câmera, a função ingênua ou descritiva da foto é a predominante.”¹³

Com o advento da câmera digital, seria de se esperar que a produção fotográfica sofresse uma aceleração em um crescimento que já vinha se mostrando rápido com suas subsequentes transformações: negativo, tempos menores de exposição, câmeras portáteis, e laboratórios de revelação. Em meio a uma produção tão intensa e uma não menos prolífica fruição, é inevitável que a nossa sensibilidade comece a se tornar inconscientemente seletiva e que algumas imagens comecem a ter uma atenção diferenciada.

Uma espécie de interesse especial pelo corpo começa a se delinear em meio ao estímulo à produção pessoal de imagens, um apreço pelo pessoal que se confirma hoje na *web*

¹¹ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

¹² BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 10, nº 10, 2003. p. 77.

¹³ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 149.

através dos cada vez mais populares *sites* de relacionamento, onde produzir a autoimagem se torna imperativo na construção do perfil de cada usuário. A foto 3x4 há algum tempo deixou de ser o nosso *avatar*¹⁴ usual e hoje um novo hábito está se estabelecendo com a popularização da câmera digital e a requisição cada vez maior da utilização da imagem pessoal: o autorretrato.

Ainda que a fotografia analógica permitisse a produção do autorretrato, as características de seu dispositivo não a favoreciam pela impossibilidade de verificação imediata do resultado. Foi somente com a popularização da câmera digital, no fim do século XX, que a prática fotográfica foi elevada a um nível de produção e distribuição nunca antes vivenciado. A praticidade e rapidez da nova tecnologia permitiram então o estímulo às práticas distintas de formação e consumo de imagens. Hoje se tornou hábito voltar a câmera para si mesmo ou a apontá-la para o próprio reflexo no espelho. Uma breve visita a *sites* de relacionamento como *Facebook* ou *Orkut* comprovam essa mudança que influencia até o trabalho de fotógrafos profissionais¹⁵ e já chegou a provocar a renúncia de um congressista norte-americano.¹⁶

Desde os primórdios da fotografia o assombro ante a reprodução da imagem do homem e de sua sexualidade vem instigando sua relação com a técnica. A imagem corporal investigada se apresenta na fotografia logo após as suas primeiras décadas com a criação, em 1860, das fotografias de nus para artistas que utilizavam essas imagens em substituição aos onerosos modelos vivos, imagens que obviamente acabavam alimentando também o potencial comercial que o seu interesse erótico despertava, visto que as mesmas comumente recebiam tarjas que indicavam que seu uso deveria ser estritamente acadêmico.¹⁷

Esse interesse por perscrutar o corpo e suas representações estende-se na fotografia utilizada pela medicina em investigações fisiológicas do estúdio de fotografia criado no Hospital francês de Saint-Louis em 1868 e passa pelos estudos de movimento nas

¹⁴ De acordo com o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa *avatar* é “um ícone gráfico escolhido por um utilizador para o representar em determinados jogos e comunidades virtuais”. Disponível em: <www.priberam.pt>. Acesso em 14 fev. 2012.

¹⁵ Em dezembro de 2009 o fotógrafo Steven Meisel dedicou, na revista *Vogue* italiana, a capa e um extenso editorial sobre a prática, convidando modelos a produzirem suas próprias imagens. Disponível em: <<http://www.abril.com.br/mulher/fotos/steven-meisel-cria-editorial-inspirado-twitpic-vogue-italia-517726.shtml>>. Acesso em: 3 jan. 2011.

¹⁶ Em fevereiro de 2011 o congressista americano Christopher Lee renunciou ao cargo após ter divulgada uma foto sua sem camisa em frente ao espelho. O fato foi amplamente divulgado pela imprensa mundial. Disponível em: <<http://abcnews.go.com/Politics/congressman-chris-lee-resigns-shirtless-photo-posted-Internet/story?id=12878937>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

¹⁷ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 113.

cronofotografias de Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge e pela antropometria de Alphonse Bertillon em 1888, que faz uma extensa catalogação dos tipos físicos de detentos da Polícia de Paris.

A partir do momento em que o corpo humano começa a ser fotografado, dá-se início a sua desmaterialização. Iniciado na transformação em fótons pela inscrição luminosa da fotografia, esse processo vai se estender até a digitalização dos bancos de dados onde, perdendo sua localização definitiva e conformação categórica, a informação passa a ser transformada e transportada na velocidade da luz. O corpo dessubjetivado vai se tornando o objeto ideal de pesquisas, de estudos, de culto, de comércio.

É notório que o erotismo e a comercialização da imagem do corpo não se esgota nas necessidades acadêmicas e científicas do século XIX. O erotismo e a pornografia vão desde então se renovar com a produção fotográfica dos nus e, na virada do século XIX para o século XX, com o culto às celebridades. O corpo e a imagem que se faz dele vão se tornar cada vez mais mercadorias valiosas e é através da sua ausência física que a força do simulacro se apresenta. Essa ausência é o “isto foi” que Roland Barthes classifica como fundamental na fotografia e é instaurada através da percepção de que no momento em que se vê a imagem o objeto da representação não está mais presente.

É, portanto, na fotografia, um “espelho dotado de memória”¹⁸ que encontraremos o segundo momento reflexivo. Após a autorreflexividade matérica propiciada pelo conhecimento dos mecanismos de produção, a especularidade suposta pela prática fotográfica e confirmada pelo novo hábito do autorretrato poderia dotar o observador de um renovado poder reflexivo, no momento em que este se vê obrigado a lidar com os códigos de formação da imagem: o enquadramento como regulador formal, a sociedade como reguladora comportamental e as imagens publicitárias como reguladores corporais.

Ao observar-se capturando a própria imagem, o sujeito teria então acesso à fenda no anteparo. Como colocado por Machado, o “efeito de realidade”, condição de qualquer simulacro, se desfaz ao mostrar o “agente enunciador” da imagem no reflexo do espelho.¹⁹ A câmera que aparece refletida na própria imagem que produz é suficiente para destruir o “fetiche do extra-quadro” fazendo com que o local do sujeito observador torne-se ambíguo. Na imagem clássica o local do enunciador permanece vazio para que seja ocupado pelo observador, garantindo a ilusão de realidade, “o próprio sujeito cartesiano, como bem

¹⁸ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 3.

¹⁹ Id. Ibid. p. 64.

observou Lacan, não é senão um ponto geométrico, baseado no ponto gerador da perspectiva”,²⁰ mas no autorretrato especular esse espaço já se apresenta ocupado pelo fotógrafo e só resta ao observador compartilhá-lo ou deixar-se substituir por uma presença que não é sua.

Esse espaço que era assegurado pela composição e perspectiva clássicas mantinha o local do observador ideal, centralizado e com total domínio de sua visão, reafirmando a representação logocêntrica, ao colocar o olho como origem da razão, como observa Machado.²¹ Mas esse local começa a ser desestabilizado com o que Foucault chama de “invisibilidade sob nossos olhos” ao analisar a obra de Velázquez, *Las Meninas*.²² No célebre e amplamente analisado quadro, o invisível é representado pela pintura que não podemos ver, confirmada pelo olhar do pintor, personagem central, lançado em nossa direção e duplicado pelo espelho ao fundo que ao invés de nos mostrar, revela o casal real, supostamente o tema central de todo esquema compositivo de reflexos e olhares.



Figura 1. Diego Velázquez. *Las meninas*. Óleo sobre tela, 1656-7.
Disponível em:
<www.ibiblio.org/paint/velazquez/velazquez.meninas.jpg>.
Acesso em: 12 fev. 2012.

²⁰ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 55.

²¹ Id. Ibid. p. 63.

²² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 20.

O famoso quadro de Velázquez seria uma das primeiras representações a tentar excluir o espectador, ou pelo menos deslocá-lo de seu trono ideal. Ao observar as personagens da côrte real espanhola dispostas na base da tela, a sensação que se tem é de intromissão, como se tivéssemos aberto uma porta sem permissão e nos deparássemos com a cena para a qual não fomos convidados. O cão à direita confirma nossa invasão servindo como guarda para as moças no recinto. Mas após um segundo olhar percebemos que não podemos ser expulsos pois sequer estamos ali, o espelho ao fundo reafirma o absurdo de nossa presença (que se julgava intromissão) na côrte. As personagens não nos olham, pois não existimos. Somos substituídos pelo casal real refletido ao fundo que é, este sim, o tema da tela de costas e simultaneamente o observador da cena. O quadro se fecha em seu esquema compositivo de opacidades e reflexos.

Essa ausência é reiterada por uma releitura da tela de Velázquez realizada por Waltercio Caldas em 1994, na obra *Los Velázquez* na qual todas as personagens são retiradas da representação, incluindo o reflexo do casal real ao fundo. Agora podemos penetrar no ambiente sem a barricada de moças à frente do recinto. O espaço é novamente livre, a perspectiva, agora mais explícita, volta a reiterar nosso local de observador ideal e a porta ao fundo só confirma a profundidade da representação. Somos novamente donos de nosso olhar e localização e a pintura se faz transparente mais uma vez.



Figura 2. Waltercio Caldas. *Los Velázquez*. Pastel sobre papel, vidro semitransparente e moldura de madeira, 2001. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=7FC790F781C0338B>. Acesso em 02 abr. 2012.

Sensação similar pode ser analisada no autorretrato especular. Os ambientes normalmente escolhidos para a realização dessas imagens (quartos e banheiros) parecem afirmar nossa intromissão, mas a câmera que se apresenta como prova da enunciação nos exclui enquanto sujeitos, tal como o cão de guarda da pintura a nos impedir o acesso. O olhar das figuras nas fotografias confirma nossa ausência, pois raramente dirige-se a nós, observadores. Quando a câmera não cobre seu rosto, tal qual uma máscara, normalmente percebemos o olhar do sujeito fixado no espelho, em seu próprio reflexo, ou no visor de LCD de sua câmera, a controlar a feitura da imagem que se apresenta a nós. Quando parece que nos olha é porque na verdade visou a lente da câmera que está em sua própria mão.

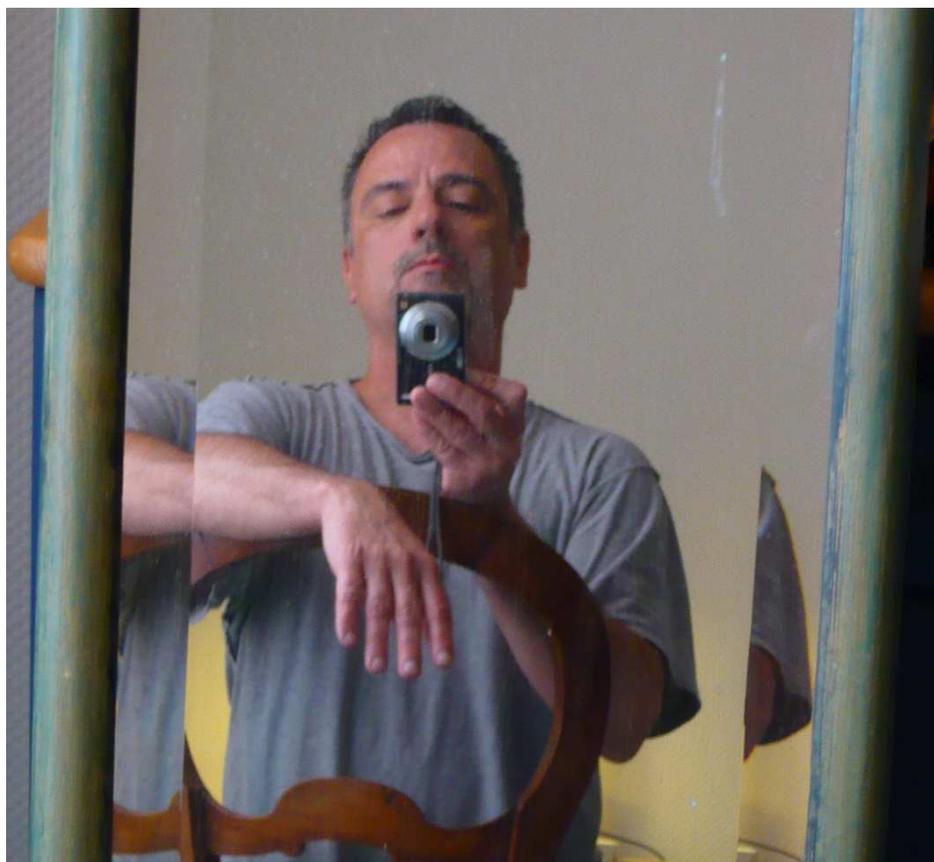


Figura 3. *Eric Faynot*. Autorretrato, 2010. Acervo do autor.

Não encontramos, portanto, lugar para o observador clássico nesse sistema representativo. O espelho nos dois casos analisados exclui nossa presença pela constatação de que não apresentamos reflexo. Narciso perde-se no lago e não nos permite presenciar a cena. No entanto, tais narcisos contemporâneos buscam, controversamente, os espectadores através

dos sites de relacionamento da *web*. A praticidade dos novos dispositivos permite e estimula a circulação dessas imagens que, na maior parte das vezes, são produzidas justamente para serem veiculadas na rede.

O *website* Rhiz'hommes busca, justamente, essa permeabilidade. Ao analisar os autorretratos espaciais e encontrar essa falha no processo figurativo clássico, o projeto tenta alargar a fenda no anteparo para que a relação torne-se possível. Através do espelho pode se apresentar um mundo até então alienado ao sujeito fotográfico e para que a falha seja assegurada, a mimese como ferramenta de relação²³ vem reforçar o dispositivo enunciativo. A reatualização de sua encenação fotográfica pode trazer à tona os códigos formais e culturais presentes na imagem e a relação interpessoal perdida na narcose imagética retorna na troca virtual necessária ao agenciamento no trabalho e na mescla digital pela qual as imagens em questão passam. O sujeito se aperceberia de si enquanto ser relacional, enquanto corpo que se relaciona com outros corpos, dependente de um aparato cultural formador de sua postura e conformação corporal.

A questão é saber se o sujeito conseguiria reestruturar sua subjetividade e a percepção da alteridade através de meios que ainda fazem dele objeto, utilizando as ferramentas próprias desses meios. Trazer o direito de uso da própria imagem, “profanar” o sacro ambiente imagético, quebrando o espelho e devolvendo ao uso o corpo livre de ideais ou formas preconcebidas. Segundo Giorgio Agamben, profano “é o que é restituído ao uso comum dos homens.”²⁴ A função ingênua e o automatismo da fotografia, definitivamente assegurados pelas práticas descritas poderiam caracterizar o dispositivo necessário a essa profanação. O trabalho dos fotógrafos “amadores”, apesar de buscar com alguma frequência e de maneira leiga os padrões estéticos da fotografia dita profissional, deixa transparecer por sua falta de técnica ou ambições mais amplas, um âmbito pessoal e corporal que por vezes se ausenta das imagens profissionais que privilegiam as preocupações formais do meio.

Essas fotografias, com sua aparente despreocupação, nos revelam suores, esgares, espontaneidades ou até deformidades que são constituintes de uma realidade frequentemente tornada distante pelo mundo da publicidade. Essas imperfeições trazem à tona o corpo grotesco que Mikhail Bakhtin observa, através de Rabelais, como um corpo aberto capaz de fazer retornar ao homem sua existência carnal e corpórea, além dos referentes. Segundo o

²³ GEBAUER, Gunther; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004. A questão da relação através da mimese será mais extensamente analisada no capítulo 2.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p. 65.

autor, o grotesco é prenhe, bicorporal e suas fronteiras são maleáveis e instáveis, sendo o exagero uma de suas características.²⁵ Bakhtin prossegue:

*o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele [...]. Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano. [...] Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois ela devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo.*²⁶

O grotesco é escolhido, portanto, como caminho para ampliar a capacidade relacional dos dispositivos analisados através das falhas no anteparo, da distensão dos limites corporais e do uso deliberado do simulacro. Além disso, a idéia de profanação de Agamben se encontra refletida no rebaixamento de Bakhtin que, ao analisar o baixo corporal através do sexo e das secreções, também devolve ao corpo sua funcionalidade. Essa intenção, como veremos à frente, é compartilhada pelos artistas do pós-modernismo que, através de paródias, exageros e polêmicas, pretendem remover o “verniz de mercadoria” que as imagens idealizadas mantêm, mostrando os corpos das minorias, corpos incoerentes, que se deformam, que tem cheiro e fazem sexo, que morrem, posto que são vivos.²⁷

Através dessa falha na idealização, Rhiz'hommes busca trazer de volta a corporeidade esquecida pelo abandono narcísico nas imagens. A imagem, ícone de adoração e alienação, dá lugar a uma espécie de conjunto de símbolos e índices comunicativos que visam restaurar as relações da subjetividade perdida no seu próprio reflexo. Através da sobreposição das fotografias no projeto, novos corpos vão sendo criados, evidenciando a distância que se forma entre as subjetividades através dos padrões formadores do gênero e categorizações corporais. Ao mesclar os sujeitos, fazendo com que suas figuras se confundam, o caráter sedutor de cada retrato se perde em meio às dúvidas na tentativa de se reconhecer em um reflexo que não é mais só seu, em um corpo que não é mais pleno, que não obedece a mais nenhuma categoria e nem sequer é humano. Essa corporeidade vem se relacionar com as implicações artísticas contemporâneas de subjetivação e alteridade observadas no “Corpo vibrátil” de Suely Rolnik, um corpo apropriado à relação com o mundo. Rolnik defende que o “corpo vibrátil” é uma

²⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média*. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 269.

²⁶ Id. Ibid. p. 277.

²⁷ SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 264.

capacidade dos órgãos do sentido em conjunto que “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam” mostrando que “o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”. A identidade torna-se algo ilusório já que as subjetividades estão em constante reformulação através dessa permeabilidade.²⁸ Portanto, os movimentos efetuados na tentativa de contornar a reificação seriam próprios a esse corpo afastado de qualquer ideal, por vezes cômico, mas com funcionalidade e sexualidade evidentes, reveladas em uma tentativa de adequação própria da prática fotográfica. Como observa Barthes, “a Fotografia cria meu corpo”.²⁹

Nada mais natural em nossa “sociedade do espetáculo” que valoriza, sobretudo, as imagens.³⁰ Não só as nossas relações, mas também a maneira como nosso corpo será construído, passarão pelo crivo da espetacularização, definindo “o que somos pelo corpo que exibimos”.³¹ Mas da mesma maneira que o corpo e sua representação vão oscilar constantemente entre o sujeito e o objeto, a relação com as imagens vai se alternar entre diálogo produtivo e ausência estéril.

Considerando no objeto em questão o interesse pela sexualidade, as práticas que se destacam são as que tratam do corpo, de suas próteses (sendo o falo uma delas) e do narcisismo. Os materiais de pesquisa são, portanto, os autorretratos, a lógica moderna e contemporânea do corpo na publicidade e no culto às celebridades, a fotografia erótica e pornográfica (como se tal distinção fosse possível) e a produção laica e prosaica de imagens.

Cabe ressaltar a já observada relação da sexualidade masculina com as imagens, sendo através do estímulo visual que o desejo masculino, com maior ênfase, é manifestado. Sendo um componente cultural ou biológico, é através dessa suposta ligação que Rhiz/hommes se desenvolve. O fascínio erótico de um fetiche, de uma imagem substituta da experiência total ou complementar a ela parece ser um atributo do desejo de um sexo que, por natureza, já nasce à mostra, para fora. Intensidade visual que vai ser incentivada em uma sociedade patriarcal e falocêntrica, fazendo com que o poder chocante e paralisante da imagem desse sexo se confunda com a narcose enrijecedora do reflexo. Philippe Dubois analisa os mitos de

²⁸ ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade> Acesso em: 5 maio 2011. p. 4.

²⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 22.

³⁰ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³¹ KEHL, Maria Rita. **O corpo na arte contemporânea brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. p. 115.

Narciso e Medusa caracterizando o narcisismo como “o princípio de uma aderência real do sujeito a si mesmo como representação, em que o sujeito só pode se perder” e, através de Freud, ressalta o poder apotropaico³² da imagem do órgão sexual, que espanta e atrai simultaneamente, congelando o observador como no mito da Medusa. Ambas as instâncias dessas imagens teriam o poder de entorpecimento, paralisação como nos dois mitos comparados.³³ Ainda sobre o caráter sexual da fruição da imagem, Arlindo Machado expõe:

o espectador ideal do sistema figurativo ocidental é sempre pressuposto ser um homem; mesmo quando se trata de uma mulher, é preciso que seu olhar assuma a identidade masculina, sem a qual os arranjos do corpo no quadro não demonstrariam sentido. Pesquisadoras feministas que atualmente investigam o poder de sutura da imagem figurativa já se perguntavam desconfiadas se esse delicioso antegosto da onipotência [...] não esconde sob a máscara da masturbação ótica, a ordem falocrata que o fomenta.³⁴

Além disso, o caráter violador do ato fotográfico é investigado juntamente com a característica fálica da câmera. Rosalind Krauss observa o espelho na fotografia como um reenquadramento da imagem, atestando a virtualização do sujeito fotografado e criando o chamado efeito *mise en abyme*, uma operação que “consiste em colocar no interior de uma representação outra representação, que duplique a primeira”.³⁵ Operação essa que, além de instituir a fotografia como um campo representativo capaz de emular seu próprio procedimento, reafirma em sua essência, com sua lógica da captura e enquadramento, a polaridade masculina. É importante enfatizar que essa análise empreendida por Krauss é feita através de um autorretrato feminino de Florence Henri, em 1928:

O espelho com seu quadro serve de substituto à máquina fotográfica que reproduz o mundo por meio de enquadramentos e fragmentações. [...] o dispositivo do enquadramento, com a insistência fálica de sua estrutura, intervém como um elemento que subjuga e domina o sujeito que escolheu. Mesmo quando se imiscui por substituição no interior do campo fotográfico, pode-se ver que a imagem da máquina não nos parece constituir um simples elemento formal e neutro e sim, ao contrário, simboliza a dominação, a autoridade e o controle.³⁶

Essa busca pela dominação intrínseca ao ato fotográfico pode ser analisada também sob a ótica da oposição apolíneo-dionisíaca apresentada por Nietzsche.³⁷ Sendo Apolo o

³² Apotropaico. Adj. Que tem poder de afastar (influência maléfica, desgraça etc.). In: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0a. Rio de Janeiro: Objetiva; [s.d.].

³³ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 154.

³⁴ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 73.

³⁵ KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.154.

³⁶ Id. Ibid. p.127.

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **Estética y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004.

símbolo da razão, detentor da luz da verdade, é, portanto apto a escrever com ela. A imagem daí resultante mantém, portanto, o anseio pelo ideal, mesmo que este nos dias de hoje tenha se transformado em um ideal capitalista do culto das celebridades: os deuses nas capas das revistas. Mas Dionísio, com sua polaridade oposta, vem complementar o mito através dos seus excessos. Nos dias de hoje o que se observa na fotografia especular, como dito anteriormente, é o íntimo revelado, a sexualidade exposta e exagerada na embriaguez do ciberespaço, na narcose do autorretrato.

A coletividade rizomática da *web* ainda serve como cenário para o questionamento da maneira com que o sujeito fotográfico se assume enquanto autor. A autoria, já tão refutada pela contemporaneidade, tenta se afirmar através da construção da autoimagem. A propriedade, a originalidade e a identidade vão sofrer transformações indiscutíveis contando com o advento da telemática. O que a reprodução fez com a criação, destituindo-a de sua aura de objeto único, a distribuição telemática potencializou, configurando como um dos inimigos do comércio e das instituições, o compartilhamento livre de informações e bens culturais, levantando questões ainda controversas acerca de direitos autorais e cultura.³⁸ Em um ambiente saturado e embotador, a metamorfose, a releitura e o *remix*³⁹ se fazem as ferramentas ideais de atuação em uma tentativa de interromper o fluxo consumista, configurando a apropriação, contrária ao consumo, como uma ferramenta de resistência à reificação do mercado.⁴⁰

Assumir a postura de fotógrafo se apresentaria então, como a afirmação do controle da produção estética e, conseqüentemente, da masculinidade do sujeito que não se deixa capturar por outra ótica que não a sua própria. Atualmente sabemos como são frágeis e permeáveis os conceitos de autoria e gênero, portanto a pesquisa das relações homoeróticas e do compartilhamento da criação vem tentar derrubar as certezas do sujeito cartesiano e heteronormatizador, fazendo mais maleáveis as noções de criatividade, de imagem corporal e de gênero, como será discutido no próximo capítulo.

³⁸ SMIERS, Joost. **Artes sobre pressão**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p. 13.

³⁹ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁴⁰ Esse tema é aprofundado mais a frente, no capítulo 4, *Do Rizoma*.

2 DO REFLEXO

Há a sala que você pode ver através do espelho, só que as coisas trocam de lado.

Lewis Carroll.

A imagem índice da ação na qual o aparelho se confunde com o fotógrafo apresenta a síntese da questão, fazendo entrar em discussão o novo hábito estabelecido pelos dispositivos digitais. O autorretrato especular apresenta-se como complexificador dos problemas relativos à imagem no mundo contemporâneo. Seguindo a ótica lacaniana, o espelho pode ser um instrumento de formação da subjetividade, mas o que entra em questão agora é de que maneira essa subjetividade poderia ser construída através de meios supostamente reificantes, como os dispositivos digitais, eletrônicos e também narcísicos como espelhos e autorretratos. O sujeito fotográfico/fotografado é questionado em sua capacidade de produção e sua postura assumida enquanto autor, já que no autorretrato o indivíduo mantém “simultaneamente a postura de sujeito e de objeto.”¹ Com um gesto diante do espelho a busca da subjetivação estaria iniciada. A câmera refletida torna-se o verbo que faltava à sentença narcísica que era só sujeito.

Rosalind Krauss demonstra através de seu célebre ensaio “Vídeo: a estética do narcisismo” que o sujeito, na videoarte, é aprisionado entre os parênteses de duas máquinas: a câmera de vídeo e o monitor onde a imagem é mostrada, já que a prática faz com que a imagem produzida possa ser mostrada simultaneamente à sua execução, configurando o dispositivo narcísico.² No autorretrato especular, porém, o que pode ser aprisionado é a imagem refletida, principal ameaça paralisante no mito de Narciso. Ao fotografar o reflexo, o sujeito teria a possibilidade de colocar entre os parênteses de duas máquinas (a câmera e o monitor de LCD) a própria imagem do espelho, tomando consciência da existência desta enquanto anteparo e se libertando-se da figura de seu *Self* refletido.

Como na análise de Foucault do quadro de Velázquez, a representação se livra e se dá como “pura representação” libertando também o sujeito observador que é excluído do sistema

¹ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993. p. 344.

² KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 15, n° 16, p.144-57, 2008.

ilusionista. Restaria apenas o sujeito produtor, o mesmo que nasce historicamente com a feitura de autorretratos artísticos e encontra-se assegurado e enaltecido em “Las meninas” por sua presença na corte. Na fotografia especular tal sujeito surge emoldurado pelo espelho e reafirmado pela posse da câmera nas mãos (tal qual pincel e paleta na mão do pintor a dizer: “Eu fiz essa imagem”) estendendo uma tradição que começa a se formar a partir do século XIV e caracteriza o próprio nascimento da categoria “artista”.³

Essa marca de produção, ou assinatura, pode ser enxergada na fotografia apesar de seu suposto automatismo. A escolha da imagem, o enquadramento e o recorte impõem-se como traços autorais ou de afirmação do sujeito produtor como sugere Philippe Dubois:

O auto-retrato é o modo por excelência, constitutivo, originário, quase ontológico da fotografia (qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e de tempo, *numa espécie de convulsão da representação* e por ela). Se existe de fato um lugar específico, quase em sua pureza, uma metáfora da fotografia por inteiro, como tal, é o auto-retrato.⁴

A afirmação do sujeito produtor, no entanto, é ambígua se considerarmos o modo como o sujeito se insere nos autorretratos especulares. A associação freudiana da ação produtora com a masculinidade e a receptividade com a feminilidade torna-se o objeto em questão. O autorretrato diante do espelho poderia, dentro desse contexto, ser interpretado como uma prática capaz de reunir a potência passiva apta à pose e a ativa, implícita na dominação do enquadramento, levando-se em consideração que, segundo Freud, o prazer exibicionista escopofílico é apenas a outra face da moeda do voyeurismo.⁵ Essas polaridades, certamente se mostram-se presentes em ambos os sexos, especialmente em tempos onde essas classificações vão se tornando menos rígidas, quando os conceitos de gênero estão mais imprecisos e a interseção entre as categorias mais ampla.

A análise se mantém na autoexposição sexuada através da ótica de um sujeito masculino ou masculinizado. A pesquisa parte do autorretrato como ferramenta expressiva e dialógica. A premissa é a de que ao se fotografar, o sujeito, antes passivo, puramente exibicionista e contemplativo, passa a carregar o símbolo de sua ação ativa na imagem produzida. A câmera é marcada como sinal do domínio sobre a imagem, da mesma maneira que o recorte ou a moldura do espelho. Não existe apenas uma pose para o outro, para que ele

³ REBEL, Ernst. **Self-portraits**. Köln: Taschen, 2008.

⁴ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993. p. 343.

⁵ FREUD, Sigmund apud DOBAL, Susana M. Pele, cinema e fotografia. **Comunicação e espaço público**, Brasília, Ano 11, n°1 e 2, p. 22-35, 2008.

venha capturar sua figura, mas sim um posicionamento diante do próprio gesto de captura. Através dessa relação, esse tipo de retrato seria capaz de questionar se, ao se fotografar, o sujeito escaparia da violação implícita ao ato.

Esse sujeito poderia ser homem ou mulher, mas em se tratando de um trabalho artístico e especialmente de um autorretrato, a escolha já está dada. A construção do gênero e suas associações com a produção, seja artística ou simplesmente laboral, vão se unir às preocupações quanto à formação da imagem corporal. Não se pretende também limitar a análise ao âmbito da orientação sexual. Como exposto por Foucault, a não distinção entre as categorias heterossexual e homossexual representa um avanço no campo da crítica cultural.⁶ Tal ausência de distinção vai influenciar amplamente a *Teoria queer* que defende os conceitos de gênero como construções sociais e não apenas como dados biológicos predefinidos pelos corpos. Como ressalta Maria Elvira Díaz-Benitez:

Segundo a teoria *queer*, a orientação sexual e identidade de gênero são resultados de uma construção social, não existindo papéis essenciais ou que estejam biologicamente definidos pela natureza humana. Assim desaprovam-se as classificações homem-mulher ou homossexual-heterossexual e todas as identidades que possam surgir dessas categorias, buscando desestabilizar as idéias culturais de “normalidade e “anormalidade”. Desse modo, tal teoria vai além dos movimentos de liberação gay e de qualquer política identitária, a partir da explicação de que estes correm o risco de se transformar em disciplinadores e essencialistas e excluírem outras experiências e possibilidades sexuais e de gênero.⁷

Da mesma maneira que o conceito de autor foi questionado e a racionalidade discutida, o masculino deixou de ser o único polo capaz de produção de respostas. Como defendido por Rouillé: “sob o reino da mestiçagem, não é mais inconcebível ser bissexual (hétero e homo)”.⁸ O domínio dessas polaridades isoladas já se mostrara nocivo, deixando marcas intensas em praticamente todas as sociedades. A presença cerceante masculina, não deveria então ser substituída pela feminina, telúrica e maternal. Tais polos sempre foram complementares e somente quando há a pretensão de domínio e suplantação do oposto podem ser destrutivos.⁹

A comunidade na qual a poética de Rhiz'hommes está articulada é, para o estudo das questões expostas anteriormente, a que compartilha o hábito de relações homossexuais masculinas, enxergando na homossexualidade um dos caminhos para superar o “sexo

⁶ FOUCAULT, Michel. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo**. São Paulo: Landy Editora, 2000. p. 12.

⁷ DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 224.

⁸ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009. p. 340.

⁹ CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 216.

tipificado”.¹⁰ A categorização de uma multiplicidade de sexualidades distintas sob um único rótulo é logicamente insuficiente e até certo ponto preconceituosa e heteronormativa. Como Pierre Bourdieu observa, a categorização socialmente imposta é reforçada ao se aceitarem os limites criados pelos padrões normativos quando, na verdade, o que se deveria buscar para uma maior liberdade de gêneros e subjetividades, é uma nova ordem sexual em que a distinção entre os diferentes estatutos fosse indiferente.¹¹

No entanto é particularmente através da categorização que se busca entender as ficções de gênero. Como observa Díaz-Benitez “corpo, pornografia e sexo são lugares de ressignificação política para mulheres e para outras minorias sexuais e o prazer transforma-se em objeto de reflexão”.¹² O corpo masculino com suas representações, possibilidades e fronteiras imprecisas apresenta-se com desvelada nitidez nesse ambiente onde é preciso questionar e reconstruir constantemente a própria subjetividade, alternando entre o gênero feminino e o masculino. É por ser necessário, na vivência homossexual, experimentar essas construções de maneira antinormativa que as questões acerca de dissolução do gênero e construção de subjetividades distintas das polaridades vigentes vão se apresentando com maior ênfase. O corpo, portanto, se mostra a encruzilhada entre o ego e a sociedade.¹³

Além das questões de gênero, a associação da sexualidade com a arte sempre foi tema de discussões e a produção artística por inúmeras vezes ao longo da história responde a esse clamor. A figura do homossexual, como observa Christopher Reed¹⁴ foi “inventada” junto com a figura do artista de vanguarda. A homossexualidade, através de análises médicas e psicanalíticas, deixa de ser um comportamento para tornar-se uma identidade a partir do século XIX, momento que faz eclodir em grandes metrópoles como Paris ou Berlim os clubes e bares onde o travestismo e o comportamento homossexual eram facilmente encontrados e encorajados.

No fim do século XIX, a condenação de Oscar Wilde por sodomia serve para corroborar a associação das artes com a homossexualidade e o movimento artístico europeu chamado Esteticismo, que abrangia literatura e artes decorativas e do qual Wilde fazia parte,

¹⁰ MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 70.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 142.

¹² DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 119.

¹³ PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.) *A história da escrita: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 294.

¹⁴ REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 69.

era então comumente associado aos homossexuais, avaliação que notoriamente ainda impregna de preconceito em nossos dias, segundo Reed, o ramo profissional dos decoradores de interiores, por exemplo.¹⁵

Essa nova identidade será utilizada, inclusive, por parte da vanguarda artística européia que visava acentuar suas associações com posturas transgressoras e exotismos, chegando ao ponto de um dos seus maiores representantes, Marcel Duchamp, associar-se às transgressões de gênero através do seu conhecido alterego Rose Sélavy. O artista, que era reconhecidamente heterossexual por seus dois casamentos e inúmeros envoltimentos amorosos com mulheres, utilizava-se, para fins artísticos, do que Reed chama de “segredo aberto” no qual os artistas associavam-se às transgressões sexuais tão caras ao público da vanguarda ao mesmo tempo em que resguardam sua vida social.¹⁶

O que se observa desde o século XIX é que a associação da homossexualidade com as práticas artísticas conferem à figura do homossexual poderes estéticos ou transgressores diferenciados, que criam uma espécie de visão peculiar. A então recém-criada identidade homossexual foi investida de poderes e características específicas que iriam transitar entre a feminilidade mimetizada e, mais recentemente, a masculinidade exagerada.

Desde a década de 1950 vem se observando a distensão ou reelaboração do imaginário homoerótico masculino através da fotografia. O que no século XIX era velado sob a forma de estudo acadêmico nas fotos de modelos vivos utilizadas pelos estudantes de belas-artes (mas que acabavam circulando entre os apreciadores da nudez masculina)¹⁷ foi então transformado no culto à forma física e à saúde atlética através de revistas de fisiculturismo que se tornaram vetores do homoerotismo.

Nos Estados Unidos os fotógrafos das chamadas *Physique Magazines*, revistas destinadas ao *bodybuilding* masculino, já exploravam essa estética, alcançando grande sucesso entre o público gay que começava a requerer uma identidade máscula na mesma época. Essa produção fotográfica vai influenciar o ilustrador finlandês Touko Laaksonen, mais conhecido como Tom da Finlândia, que com suas histórias em quadrinhos pornográficas e ilustrações para as *Physique Magazines* contribuiu para a criação de um estilo que perdura até os dias de hoje: a chamada estética *Leather* onde a masculinidade dos personagens homossexuais torna-se exagerada através das vestimentas e acessórios de couro e as figuras

¹⁵ REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 93-104.

¹⁶ Id. Ibid. p. 136.

¹⁷ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p.113.

dos *cowboys*, policiais e militares estabelecem-se no imaginário homoerótico, contribuindo para a construção de uma suposta identidade gay hiperlativamente masculina. Richard Meyer chega a citar um artigo da revista *gay The Advocate*, que diz que é a primeira vez na história da arte que imagens produziram uma subcultura.¹⁸ Como visto anteriormente, é no século XIX que a categoria homossexual vai ser inventada através das análises psicanalíticas e médicas que categorizam os comportamentos,¹⁹ no entanto, é no século seguinte que vamos presenciar a transformação dessa identidade, o que fará com que a figura homossexual adquira um status social e cultural que será explorado de maneira mais ampla e aberta pelos artistas que, apesar de ainda recorrerem ao “segredo aberto” citado por Reed, poderão explorar a sua própria sexualidade em suas criações de novas formas.²⁰

O fotógrafo americano Robert Mapplethorpe vivenciou e construiu grande parte de seu trabalho dentro do imaginário *leather* com imagens que tencionavam dissolver os limites entre o erótico e o pornográfico, bem como abalar o reinado formalista e falocêntrico moderno, que pretendia a universalização através das formas. Utilizando as estratégias pós-modernas de apropriação de cânones estéticos, Mapplethorpe fotografava os seus modelos em poses fetichistas e seus sexos em closes reveladores, utilizando enquadramentos clássicos que, normalmente usados para dignificar o retratado, criavam no seu caso um violento embate entre as regras artísticas formais supostamente universais e as visualidades periféricas e excluídas dos homossexuais em roupas de couro ou dos falos dos modelos negros representados como naturezas mortas.

Através da idealização formalista de suas imagens o fotógrafo fazia convergir duas visões distintas da sexualidade: de um lado o caráter metafísico e transcendente de suas imagens fazia do corpo algo inatingível e digno de culto erótico. Por outro lado, a escolha dos fetiches sadomasoquistas, dos genitais em primeiro plano e das cenas de sexo traziam-no de volta ao mundo físico e palpável da obscenidade.²¹ Além de explorar a sexualidade alheia através de seus retratos, Mapplethorpe utilizava comumente seu próprio corpo como instrumento. Em um de seus inúmeros autorretratos endossa a associação da câmera com o falo ao utilizar uma câmera *Polaroid* para capturar um retrato instantâneo e especular de seu

¹⁸ MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004. p.23.

¹⁹ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 50.

²⁰ REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 167.

²¹ MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo**: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008. p. 33.

próprio pênis.



Figura 4. Robert Mapplethorpe. *Self-portrait*, 1973.
Disponível em : <<http://www.mutualart.com/Artwork/SELF-PORTRAIT/5DC5982DE80E7A11>>.
Acesso em 14 fev. 2012.

Contemporâneo e amigo de Mapplethorpe (inclusive servindo de modelo às suas fotografias), Andy Warhol, normalmente celebrado por sua visão artística da sociedade consumista, também dotou parte de sua obra com uma potência sexual homoerótica normalmente ignorada por parte dos teóricos, como ressaltado por Meyer.²² Uma das referências mais diretas e explícitas é feita através do vídeo “Blow Job” que mostra durante vários minutos um ator em cena como mais uma personagem *leather* sendo felado. O que vemos é apenas o rosto idealizado da personagem enquanto a obscenidade (realmente mantida fora de cena) é somente sugerida pelo título e pela expressão de gozo do ator. Meyer também cita a célebre pintura de Elvis Presley como o *cowboy* de arma em punho que normalmente seria associado aos signos de masculinidade, mas que é transformado em uma figura andrógina e afetada através do colorido exagerado do *silk screen* de Warhol.

Outra análise importante é a da obra “Thirteen most wanted men” na qual imagens de

²² MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004. p. 95.

foragidos da lei, os chamados *mugshots* que identificam os procurados da polícia, são associadas a imagens de ídolos pop sexualmente atrativos, ambiguidade já explorada no próprio título da obra: os homens mais procurados podem ser também os mais desejados. Por meio do posicionamento das imagens, Warhol faz com que a proximidade dos closes policiais seja transformada em latência homoerótica quando os retratos postos lado a lado parecem se relacionar entre si.²³



Figura 5. Andy Warhol. *Thirteen most wanted men* (detalhe), 1964 .
Disponível em: < http://www.learn.columbia.edu/warhol/most_wanted/>.
Acesso em: 14 fev. 2012.

A associação da obra de Warhol com o homossexualidade ainda é defendida por Reed que o compara aos contemporâneos Robert Rauschenberg e Jasper Johns que, segundo alguns, teriam vivido uma relação homossexual mas mantiveram, em prol da aceitação no hall modernista, sua postura heterossexual. Segundo o autor, Warhol matinha uma postura mais efeminada, que o manteve afastado da dupla e que serviu para que sua produção pop recebesse duras críticas, por vezes homofóbicas, comparando o estilo do artista ao de vitrinistas e associando a obsessão Warholiana por produtos industrializados com as práticas domésticas femininas. Reed também associa o formalismo modernista de Jackson Pollock ao estereótipo de masculinidade buscada nos anos 1950 por parte de críticos como Clement Greenberg. Enquanto Warhol se divertia com as revistas de celebridades e os produtos no

²³ MEYER, Richard. Apud. CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 170.

mercado, artistas do expressionismo abstrato como Pollock eram responsáveis por ações criativas ditas genuínas.

Após os movimentos de liberação sexual nos anos 1960, que incluíram as iniciativas dos gays para reivindicar um espaço na sociedade, e da luta contra a AIDS nos anos 1990, que durante muito tempo foi considerada uma doença que atingia exclusivamente os homossexuais, a figura do gay, especialmente do homossexual masculino foi se delineando e popularizando enquanto as investidas contra o preconceito e a normatização sexual se multiplicavam. É notório que vários países do mundo ocidental realizam ou reconhecem hoje o casamento entre pessoas do mesmo sexo e as passeatas do Orgulho Gay multiplicam-se em várias capitais ao redor do mundo.

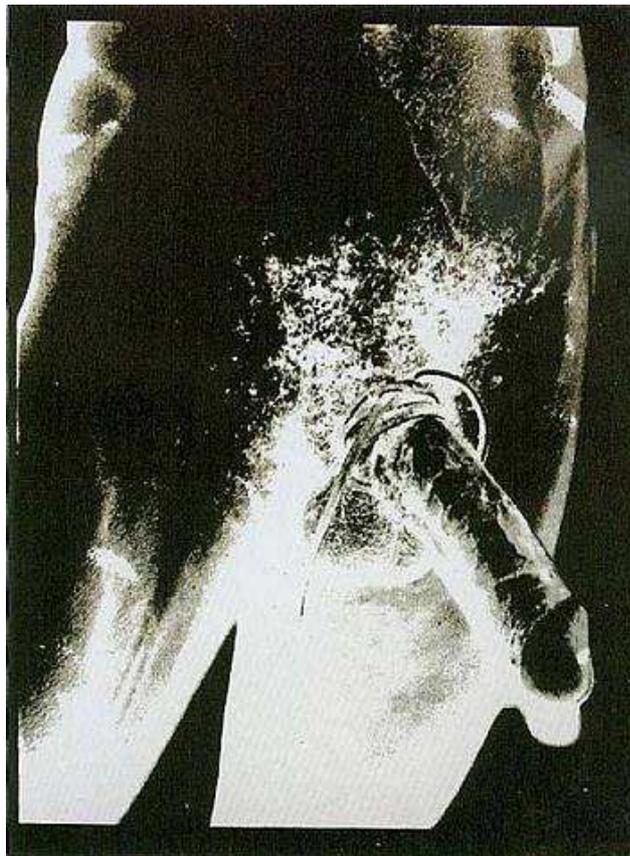


Figura 6. Andy Warhol. *Torso*, 1982.

Disponível em:

www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=424149003&which=&ViewArtistBy=&aid=17524&wid=425103534&source=artist&sortby=imgorder&rta=http://www.artnet.com.

Acesso em: 14 fev. 2012.

O universo gay ganhou notoriedade e algum status ao longo das últimas décadas, o que faz com que possamos perceber uma estética peculiar desde o *Glam Rock* ou *Glitter Rock* dos anos 1970, estilo musical popular entre os jovens ingleses onde a androginia e o exagero eram estimulados pelos trajes extravagantes e comportamentos efeminados, tendo como representante máximo o cantor inglês David Bowie e seu alterego Ziggy Stardust.²⁴ A política do “segredo aberto” observada por Reed²⁵ volta com força redobrada e o visual efeminado ganha espaço e notoriedade. A abertura sexual permitiu, por exemplo, que o homoerotismo velado dos trabalhos de Andy Warhol fosse transformado na pornografia celebrada da série de “Torso” de 1977, onde o artista retrata em serigrafias, cenas explícitas de sexo entre homens bem como pênis eretos em suas tradicionais cores brilhantes.

Essa abertura e a estética do brilho dos anos 1970 influenciaram o trabalho da dupla francesa Pierre et Gilles que, desde o início dos anos 1980, unindo fotografia e pintura transforma suas imagens em elaboradas idealizações do retrato enquanto gênero artístico. A dupla, reconhecidamente um casal gay, comumente se utiliza de modelos masculinos nus e constroi suas imagens em torno do imaginário pop, fazendo transitar em suas criações símbolos religiosos do universo católico e hindu e fetiches do mundo pornográfico homossexual.

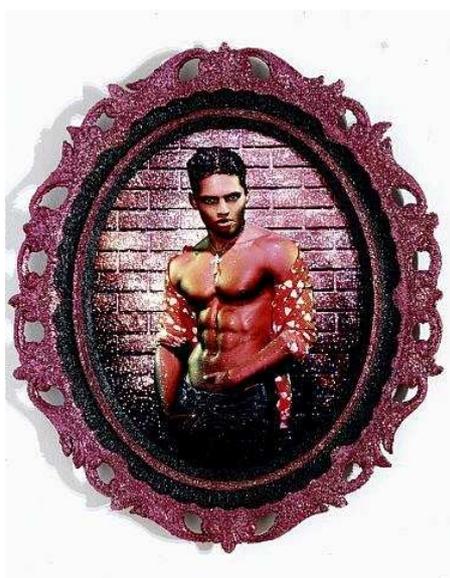


Figura 7. Pierre et Gilles. *Jolis Voyous – Johnny*, 1996.
Disponível em : <www.artnet.com/artwork/426084234/425324282/pierre-et-gilles-jolis-voyous---johnny.html>.
Acesso em 12 fev 2012.

²⁴ FRAGA, Danilo. **Glam rock**. Disponível em: <<http://www.petcom.ufba.br/dicionario/glam.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

²⁵ REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 136.

No Brasil, enquanto a estética *Glam* ecoava na produção de grupos musicais como Secos e Molhados e teatrais como Dzi Croquettes, Hélio Oiticica contribuía com o imaginário homoerótico por meio de sua série de rapazes andróginos e seminus chamada “Neyrotikas” de 1973. Preparada para ser exibida como projeção de slides acompanhada de trilha sonora, a série faz parte das experimentações de Oiticica chamadas “Quasi-cinema” que buscavam contrariar a pretensão modernista de pureza artística desafiando as categorias de fotografia, cinema e pintura, fazendo com que os trabalhos resultassem em instalações que agrupavam essas formas artísticas em uma só obra. O olhar masculino homossexual se faz notar através da série de *slides* que mostram os “garotos/amantes/amigos de Hélio”²⁶ por vezes maquiados e feminilizados, mas acima de tudo sexuados, homens que se entregam ao olhar de outro homem que os fotografa e objetifica seus corpos criando uma linguagem andrógina mas simultaneamente masculina.



Figura 8. Hélio Oiticica. *Neyrotikas* (slide), 1973.
Disponível em: <http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html>.
Acesso em: 14 fev. 2012

A serialização serve também de instrumento às claramente eróticas fotografias de “Sonatinas Four Feet” realizadas pelo brasileiro Alair Gomes entre 1966 e 1986. Na série rapazes são registrados voyeuristicamente na praia de Ipanema através da janela do

²⁶ BENTES, Ivana. **H.O. e o cinema-mundo**. Disponível em: <http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html>. Acesso em: 20 jan. 2012.

apartamento de Gomes que, com uma lente teleobjetiva, capturava de longe os transeuntes. O corpo masculino mais uma vez é explorado de uma forma reificada e específica pela ótica masculina. O cunho homoerótico acentua-se na montagem e na criação das sequências de imagens que criam narrativas sensuais.²⁷ Para Foster, analisando a obra de Warhol, a serialização, serviria de proteção ao real considerado traumático²⁸, no entanto, para Meyer a repetição e as séries teriam a função de “conjurar a atração sexual do idêntico”.²⁹ No projeto *Rhiz’hommes* o que se busca é outro meio de dessensibilização ou uma mudança de paradigma. Ao reproduzir lado a lado inúmeras imagens de corpos desejanter/desejados a proposta expõe a banalidade da circulação desses desejos e a anomia narcísica inerente aos *sites* de encontro.

Apesar de não se poder tratar de algo como “estética gay”, já que a própria identidade gay, apesar de aparentemente buscada durante as últimas décadas do século XX, é discutível, não se pode negar a existência de especificidades dentro do interesse homoerótico, seja por questões narcísicas, como diriam alguns psicanalistas freudianos, ou por questões culturais que levariam o homem a um enfoque peculiar e escopofílico do sexo e que permitiriam e estimulariam a exploração da sexualidade de uma maneira específica no âmbito masculino. Reed, por exemplo, considera razoável imaginar que pessoas que compartilham desejos sexuais e sofrem o mesmo tipo de reprovação e preconceitos devem desenvolver padrões comuns de pensamento e sentimento³⁰ e prossegue ressaltando que os artistas podem expressar identidades redutoras como as nacionalistas ou raciais e ainda sim permanecer como indivíduos, portanto tratar de uma visão *gay* deveria ser encarado sob a mesma ótica.³¹

Porém, como ressaltado por Douglas Crimp, não existe nada especificamente intrínseco à homossexualidade, uma categoria científica que possibilite sua determinação, algo que a delimite, o que faz repercutir a pergunta já feita pelo autor: como somos? Com que representação nos sentiríamos satisfeitos?³² A coletividade é naturalmente uma das mais ricas

²⁷ Enciclopédia Itaú Cultural artes visuais. **Gomes, Alair (1921-1992)**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=957&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 20 jan. 2012.

²⁸ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

²⁹ MEYER, Richard apud CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p 168.

³⁰ REED, Christopher. **Art and homosexuality**: a history of ideas. New York: Oxford University Press, 2011. p. 198.

³¹ Id. Ibid. p. 204.

³² CRIMP, Douglas. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005. p. 149.

formas de construção da subjetividade experimentadas pelo homem. Então, como delinear esse grupo?

Muito já foi discutido a respeito do comportamento sexual masculino e o estereótipo mais difundido, especialmente entre os povos latino-americanos, é de que o homem seria mais sexual que sensorial, categoria essa que estaria reservada às mulheres. Mais uma vez não se pretende corroborar ou contrariar tal suposta constatação. O interesse é justamente investigar a permanência e/ou pertinência dessa classificação cultural para os gêneros. Esses estereótipos, como não poderia deixar de ser, estão presentes também, e talvez com maior ênfase, no imaginário homoerótico masculino. Bourdieu observa nas relações homossexuais a reprodução dos papéis masculino e feminino que leva a reforçar as posturas de ativo e passivo e à caracterização de papéis binários similares aos de marido e mulher.³³

Essas características binárias vão sendo reveladas através da imagem que se escolhe construir para si em sociedade. A vivência do corpo como identidade e representante da subjetividade é acentuada e específica em grande parte do grupo homossexual masculino. O que pode ser atestado através da publicidade direcionada a esse público ou pelas dezenas de sites de relacionamento onde a imagem do corpo é ostentada e explorada constantemente. O autorretrato no espelho após a popularização da câmera digital tornou-se comum na web, especialmente entre os “grupos gays”. Um sintoma dessa constatação é o site *Guys with iPhones* que existe apenas para que homens exibam seu corpo no reflexo do espelho em imagens produzidas com o famoso aparelho celular da *Apple*. Vale lembrar a análise que faz Arlindo Machado através de Bourdieu ao afirmar que o modo de fotografar constitui um “inventário precioso dos valores de cada grupo”.³⁴

Essa relação entre homens certamente terá suas características específicas e a formação da autoimagem apresentará um reflexo dos embates presentes nesse vínculo. Este é um rizoma de homens que lidam, no entanto, com questões femininas e masculinas, em um eterno embate entre o passivo e o ativo. O objeto de Rhiz'hommes é o homem que escolhe se fotografar em uma tentativa de escapar da violação do ato fotográfico. Um homem que quer ser dono de sua própria imagem como é dono do seu próprio falo e o ostenta, da mesma maneira que a máquina, a arma, o enquadramento.

³³ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 141.

³⁴ MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 47.

Além da posse da própria imagem é o direito de expô-la que parece também nortear a produção desse tipo de fotografia. No caso homossexual, a negação ou ocultação de sua existência pública pode levar à expressão de seus desejos através de imagens refletidas nos banheiros, nos quartos, nos recintos íntimos e fechados. O reflexo mais do que ajudar a formar sua subjetividade, atesta a sua existência como uma espécie de intergênero que não encontra espaço nas dualidades sectaristas da sociedade, que mesmo que aparentemente aceite sua presença, impõe a discriminação como norma de convivência.³⁵

Apesar da maior aceitação e popularização da homossexualidade em vários países, não é todo homem que assume publicamente um desejo homossexual e comumente quando assume é o padrão heteronormativo que faz valer sua dignidade. No imaginário homossexual masculino questões acerca da imagem máscula permeiam as relações. O macho, o “bofe”, por sua aproximação mimética com o heterossexual, ainda é a moeda mais forte, enquanto que a “bicha” em sua associação com o feminino, ou por desestabilizar as noções de gênero, ainda é objeto de escárnio, criando o que Díaz-Benitez classifica como “díade bicha/bofe” na classificação dos tipos homossexuais masculinos.³⁶

Um dos estereótipos dos homens gays na sociedade ocidental hoje em dia é o do exagero que, como vimos anteriormente, também é uma das características do corpo grotesco³⁷ e constitui um dos pilares desta pesquisa. Da mesma maneira que o falo é um sexo à mostra, o gay seria um homem ao quadrado, “hipergênero”³⁸ elevado em sua potência de pêlos, pênis e músculos. Basta uma visita a uma boate gay para saber que macheza é um dos atributos homossexuais. Nada mais natural para um Narciso que tem como ídolo, Apolo e como líder, Dionísio. O feminino também é exacerbado nessa comunidade. A mulher torna-se a Diva, a *Lady*, a Santa, *Madonna*. Mulher ao quadrado que, tornada estereótipo pode vestir o corpo daquele que se despoja de sua masculinidade para se tornar a *Wonderwoman*, a rainha da noite envolta em brilhos, raios e labaredas, a *Drag*.³⁹ A ótica é a de um indivíduo que já

³⁵ BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. p. 139.

³⁶ DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010. p. 182.

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 268.

³⁸ Id. Ibid. p. 117.

³⁹ *Drag queen*: gays que se vestem de mulher, de maneira caricatural ou “politicamente” crítica, sem buscar a imitação perfeita, inventando um “modo de vida” particular. Ver: GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

esqueceu as nuances de seu *self*, perdido no espelho transformado em símbolo de seu desejo homoerótico, como as “*barbies*”⁴⁰ na boate dançando com o seu próprio reflexo.

Se existe um grupo específico, à parte, que se possa chamar de *gay*, essas personagens certamente o habitarão e não estarão sozinhas. Destacadas dentro do globo espelhado da *disco*, no brilho do *glitter* ou no reflexo do suor dos músculos, tais personagens provocarão certamente o repúdio ou o estranhamento por sua vivência extremada, mas não devemos esquecer que essa é a sociedade é a do espetáculo.⁴¹ Essas relações não se caracterizam necessariamente como de amizade, mas a sensação de pertencimento é algo que se pode observar de positivo na identificação com determinados grupos e eles são vários em um ambiente *gay*. A exclusão ou representatividade distorcida dentro da sociedade pode ser o que leva à criação desses grupos. A anomia presente na vida diária é o que empresta hospitalidade aos ambientes escuros e oníricos das casas noturnas que recebem as *barbies*, os *bears*,⁴² as “bichas” e as *drags*. Nesses ambientes tudo é coletivo. O indivíduo que não encontra lugar em uma sociedade heteronormativa busca um encaixe, nem que seja só por uma noite ou apenas nos *sites*.

No meio de tantas fantasias, personagens e máscaras, a Internet é o ambiente ideal para a vivência e exploração de todas essas facetas. Um ambiente onde a identidade pode ser preservada, permitindo contatos e encontros que a vivência social diária veta. É notável a profusão de sites de relacionamento para homens *gays* na rede. Quer esses homens possam ser reunidos sob o nome de uma comunidade ou não é através da associação mimética que Rhiz'hommes prossegue.

O espelho vem então se apresentar como símbolo dessa (des)construção de gênero. Sob a ótica lacaniana, serviria para a reconstrução ou afirmação dessa imagem corporal identitária que se perde cada vez mais na contemporaneidade. No entanto, mais que reafirmar uma polaridade, esse dispositivo, assim como a prática fotográfica especular, serviria para criar uma ambiguidade ainda maior por conta de suas próprias características. Não somente a indefinição dos gêneros será ampliada por essa prática, mas a da dimensão temporal, que já se apresentava complexificada pela natureza do dispositivo fotográfico, também sofrerá um

⁴⁰ *Barbie: gays viris e musculosos*. Ver: GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo**: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

⁴¹ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁴² *Bear*: Urso em inglês. Homossexual assim denominado em função de algumas características físicas como barba e pêlos corporais e por não cultuarem ou até mesmo serem avessos à modelagem do físico. Em: CROCCO, Luciano; GUTTMAN, Erik. **O processo de escolha de casas noturnas em São Paulo para público gay masculino e suas implicações estratégicas**. Disponível em: <<http://www.unisantos.br/mestrado/gestao/egesta/artigos/53.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

esgarçamento.

Aliadas às questões sexuais, as questões temporais e relativas à construção do sujeito fotográfico vão fazer parte dos objetos de pesquisa dos fotógrafos no surrealismo. Brassai e Ilse Bing exploraram os efeitos de corte, extracampo e *mise en abyme*, que criam na imagem uma dimensão além da observada pelo quadro da fotografia ou mesmo do espelho retratado. Brassai explorou o reflexo como reafirmador do dispositivo fotográfico ao explicitar por meio dos reenquadramentos dos espelhos a virtualidade de suas imagens que, além disso, se carregavam de simbolismos sexuais através das duplicações e recortes dos reflexos, como em sua famosa foto do casal de namorados no café em Paris, de 1932, onde Brassai separa o casal tema da imagem através dos espelhos atrás de cada um, articulando questões narcísicas e subjetivantes. O olhar masculino na imagem parece atravessar a mulher e se fixar em sua própria imagem já que dele só percebemos o reflexo, enquanto que o olhar feminino parece fixar o vazio deixado pela imagem masculina tornada escura pelo paletó e pelo cabelo engomado, que só permite entrever um resquício de rosto e pescoço. A alienação do olhar feminino é então duplicada por seu reflexo que olha em direção ao extracampo da foto à direita.



Figura 9. Brassai.

Casal de namorados em um pequeno café de Paris, 1932.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 153.

Ilse Bing produziu, por sua vez, em 1931, um dos primeiros e mais famosos autorretratos que mostram a câmera no próprio reflexo. Esse recurso, que será explorado em várias fotografias da artista, multiplica o olhar produtor da imagem fazendo com que o observador não tenha uma relação direta com o objeto retratado. Cabe ressaltar que o autorretrato foi produzido por uma mulher em tempos nos quais a profissão de fotógrafo era quase que exclusivamente masculina.

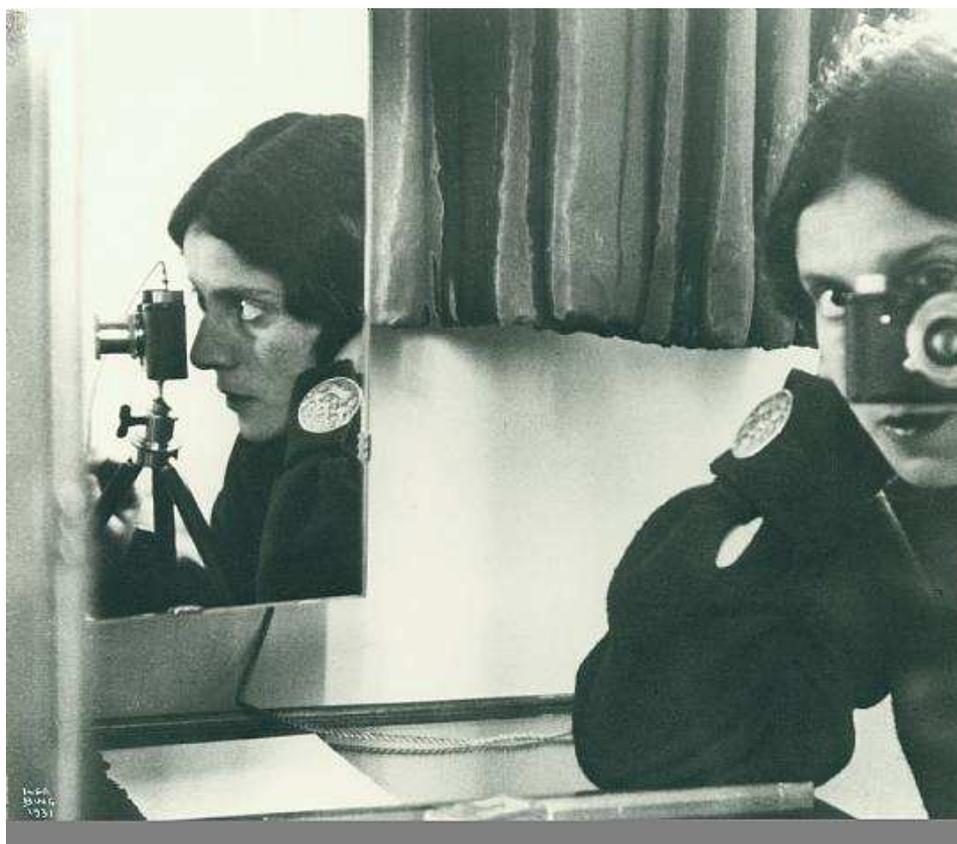


Figura 10. Ilse Bing. *Autorretrato com Leica*, 1931.
Disponível em: <www.artnet.de/artwork/426052232/141091/ilse-bing-self-portrait-with-leica.html>.
Acesso em: 14 fev. 2012.

As imagens de Bing carregavam-se, portanto, de forte conotação política em relação às questões de gênero. A fotógrafa parece requerer o poder sobre seu corpo e sua própria imagem ao posicionar-se como produtora e não somente modelo do retrato. O autorretrato de Ilse foi, anos mais tarde, reproduzido pelo fotógrafo Abe Frajndlich com Bing na mesma posição do autorretrato inicial, mas agora retratada por um homem. É curioso notar como ela, fragilizada pela idade avançada, novamente se torna objeto na segunda versão da imagem.



Figura 11. Abe Frajlich. *Ilse Bing*, 1986.
Disponível em: <<http://abefoto.com/phe08.html>>
Acesso em: 14 fev. 2012

O recurso de recapturação da mesma imagem, implícito na prática do retrato especular, vai ecoar mais tarde na produção do fotógrafo francês Denis Roche que, nos anos 1980, cria o que ele chama de “fotolalia” onde reencena uma antiga fotografia, com o mesmo modelo e cenário, anos depois da primeira tomada. As imagens compartilham aspectos formais, mas criam uma forte relação temporal pelo hiato existente entre elas. Nas palavras do próprio Roche: “Chamo de fotolalia esse eco mudo, esse murmúrio de conversa calada que surge entre duas fotografias, muito além do simples cara-a-cara temático ou gráfico.”⁴³

Roche também produz ao longo de sua carreira autorretratos espaciais que são carregados de forte apelo sexual, “autorretratos a dois”, como chamado por Dubois.⁴⁴ Neles o fotógrafo se retrata geralmente ao lado de uma mulher que provavelmente é sua amante ou esposa. Esse par parece reafirmar, pela repetição das posturas e gestos, a dicotomia mulher-objeto/homem-sujeito já que a câmera é sempre comandada por Roche enquanto F., seu par feminino, está sempre a posar para seu deleite fotográfico.

⁴³ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 353.

⁴⁴ Id. Ibid. p. 343.



Figura 12. Denis Roche. *12 de julho de 1971 e 6 de agosto de 1984*.
DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. p. 355.

O que se observa em comum no caso da re-fotografia de Bing por Frajndlich e das “fotolalias” de Roche, além da questão de gênero, é a distensão do tempo que separa uma imagem da outra, bem como do tempo que separa o observador da foto, presente em toda fotografia como observado por Roland Barthes. O problema do tempo e da ausência perpassa a produção fotográfica através do “Isso-foi” de Barthes, que trata da prova de existência que uma fotografia é capaz de apresentar de um determinado ser, mas o afastando no tempo e espaço.⁴⁵ O retrato de Bing reafirma a dimensão temporal através do seu explícito envelhecimento, no caso de Roche o peso do tempo se dá conceitualmente já que as imagens apresentam um hiato menor (em torno de 13 anos) e são produzidas pelo mesmo fotógrafo.

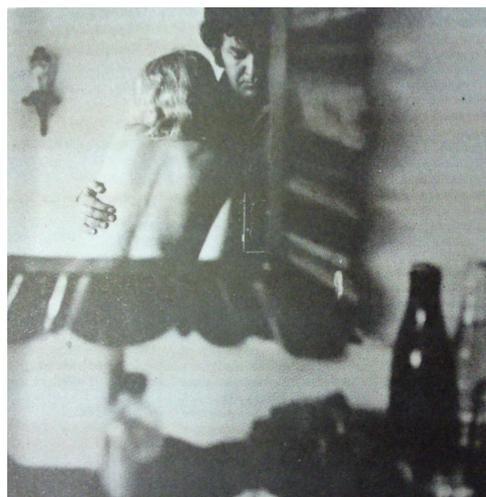


Figura 13. Denis Roche. *19 de julho de 1978*.
DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993. p. 332.

⁴⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. p. 115.

O artista canadense Michael Snow também tratou conceitualmente do tempo fotográfico e da dissolução do sujeito através de um dispositivo criado com sua câmera *Polaroid*. Snow construiu em 1969 uma espécie de instalação chamada *Authorization* ao fotografar-se repetidamente no mesmo espelho e expor sobre o próprio as provas de sua ação. Esse dispositivo criado pelo artista serve para atestar a premissa de Dubois: “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”.⁴⁶ A primeira imagem produzida por Snow é um autorretrato especular simples que o fotógrafo, aproveitando-se da rapidez de revelação da *Polaroid*, cola na superfície do espelho. O fotógrafo então refaz o autorretrato, no mesmo espelho, dessa vez parcialmente velado pela primeira imagem colada. A fotografia resultante é posta ao lado da primeira e a ação de colar a fotografia no espelho e fotografar-se é repetida mais três vezes. O trabalho final resulta em um espelho exposto à altura de um espectador médio com sua parte central velada por quatro autorretratos da sequência citada e por uma última fotografia afixada na parte superior esquerda mostrando as quatro polaróides, o que vela totalmente o reflexo do fotógrafo.

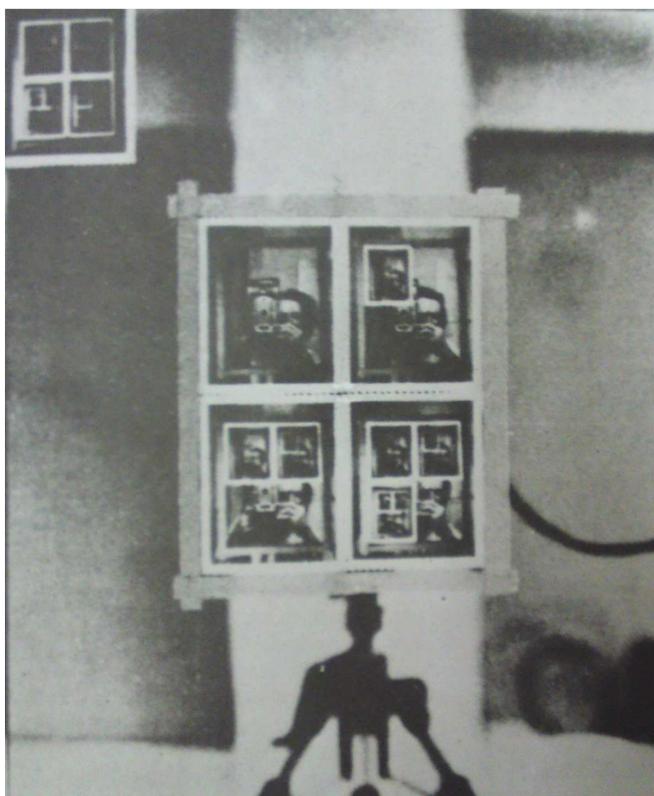


Figura 14. Michael Snow. *Authorization*, 1969.
DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas:
Papyrus, 1993. p. 13

⁴⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993. p. 16.

Enquanto o espelho mostra o “aqui-agora” de quem se olha, o autorretrato fotográfico mostra sempre um passado, ainda aproximado pela praticidade da *Polaroid* ou, hoje em dia, pela rapidez das câmeras digitais. O autorretrato especular é capaz, portanto, de habitar entre essas duas temporalidades do que se é e do que se fora, como acontece com qualquer pessoa que se olha no reflexo e não se reconhece mais devido ao seu próprio envelhecimento. O que os dispositivos do espelho e da instalação de Snow mostram é a separação existente entre nossa imagem e nós mesmos. Tal qual Narciso, quanto mais olhamos nossa imagem, menos podemos viver de nossa existência.

Em *Authorization* o espectador pode ver-se no reflexo que resta no espelho, mas não pode jamais colocar-se no lugar e no tempo do autor da imagem pois o mesmo encontra-se velado pelas fotos afixadas. A relação entre fotógrafo e espectador é constituída na impossibilidade de contato entre ambos. O espectador só pode ver a face de Snow com a câmera servindo de máscara, enquanto a sua própria face é ocultada pelas fotografias coladas no vidro.

O que os dispositivos digitais vêm trazer aos seus usuários hoje em dia é a ilusão de uma contemporaneidade e de um espaço compartilhado. O tempo é reduzido, mas não esquecido, pela fotografia digital e pelas mídias telemáticas. O que separa as imagens e a fruição destas torna-se cada vez mais estreito temporalmente com os visores de LED das câmeras digitais e com a distribuição telemática ampliada pelos aparelhos de comunicação atuais. Nos chamados *smartphones* – telefones celulares que permitem a captura da imagem e seu compartilhamento através de redes sociais em poucos segundos – é reduzido o tempo do “Isso-foi” de Barthes virtualmente instaurando um “isto é” no qual o observador pode imaginar que compartilha a existência da imagem com o produtor da mesma, ainda que distante geograficamente. Como observado por Merleau-Ponty, “ver é ter à distância”.⁴⁷

No autorretrato especular o que se tenta aprisionar é a própria imagem refletida impondo sobre ela a autoria e ao compartilhá-la na *web* o sujeito exerce a fantasia de domínio sobre a própria identidade e sobre o próprio corpo que oferece ao espectador. Este, por sua vez, pode estabelecer uma relação ambígua de existência, já que o espelho que olha não mais o reflete. Como visto através da análise do quadro de Velázquez, o observador é ausentado através da reafirmação do autor. O *voyeur* busca na imagem o mesmo objeto que no sistema clássico de representação oferecia-se passivamente ao seu olhar, mas encontra agora um Narciso exibicionista que lhe dá as costas e o exclui ao mesmo tempo em que o convida a

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 20.

ocupar seu lugar. Ainda segundo Merleau-Ponty, “o espelho [...] é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim”.⁴⁸

As relações entre reflexo, tempo e sexualidade são também observadas no trabalho da fotógrafa Florence Henri que teve ampla produção acerca de espelhos no início do século XX. Henri alargava as fronteiras de sua produção fotográfica explorando, através dos reflexos, questões cubistas de multiplicidade de planos, negando muitas vezes a verossimilhança documental ou o recorte do instantâneo e a espontaneidade, características esperadas por parte da produção da época,⁴⁹ pesquisa paralela à de fotógrafos contemporâneos a ela como László Moholy-Nagy (com quem teve aulas na Bauhaus e de quem era próxima) e Man Ray. O espelho aparecia como metáfora da autoconsciência do fotógrafo.

Melody Davies estende a análise de Rosalind Krauss, ao ressaltar que a androginia das imagens de Florence Henri são expressas através do dispositivo especular que apresenta-se, ao mesmo tempo, como falo e útero. Na análise de Davies o espelho citado por Krauss não expressa o enquadramento impositivo e fálico (com a verticalidade da moldura e as bolas de metal em sua base), mas sim o profundo e aconchegante útero (tornando o espelho uma fenda e as bolas os olhos refletidos do observador).

Além disso, através de Virginia Woolf, Davies analisa a associação que a autora inglesa fez da mulher com o espelho que duplica e amplifica a imagem do homem, sem o poder de refletir a si mesma, apenas servindo à formação da imagem enaltecida do masculino. Segundo Woolf, esse espelho seria a própria condição da existência masculina: sem seu respaldo enaltecedor, os feitos heróicos, a coragem e a força do homem desapareceriam.⁵⁰

Da mesma maneira que Florence Henri e Virginia Woolf utilizaram a androginia para se afirmarem como mulheres artistas, o espelho é usado em *Rhiz'hommes* para refletir a respeito da já desestabilizada condição do homem contemporâneo após os movimentos feministas do século XX, da liberação sexual e do espaço público que a homossexualidade veio tomando desde então, culminando na dissolução de gênero advinda da *Teoria Queer*. O espelho, mais que um símbolo da androginia ou bissexualidade, seria o local da transexualidade, onde se poderia atingir o mito da totalidade bissexual prevista por

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 23.

⁴⁹ DAVIES, Melody. Androgyny and the mirror: photographs of Florence Henri 1927-1938. **Part. Journal of the CUNY PHD Program in Art History**. Vol.8. Disponível em: <<http://web.gc.cuny.edu/arthistory/part/part8/articles/davis.html>>. Acesso em: 5 set. 2011.

⁵⁰ WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. Boston: Harcourt, 1929. p. 25.

Maffesoli,⁵¹ na qual se poderia transitar entre um gênero e outro através das posturas assumidas e ações tomadas. O corpo produtivo das polaridades binárias de reprodução cederia espaço então ao corpo erótico próprio do “ludismo dionisíaco”.⁵²

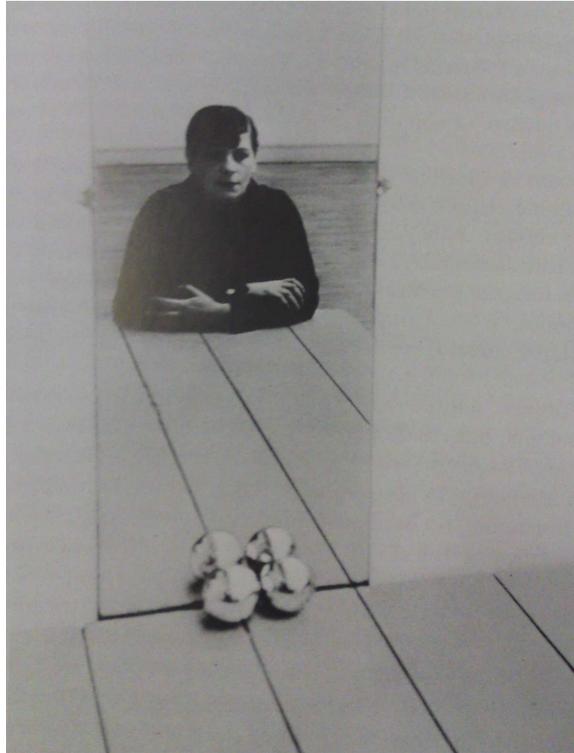


Figura 15. Florence Henri. *Autorretrato*, 1928.
KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 107

Essa exploração erótica certamente vai encontrar respaldo nas relações telemáticas propiciadas pela *web* e o mimetismo inerente ao espelho estende-se então às relações interpessoais na construção das subjetividades. É a ambiguidade planar/espacial do espelho que o faz meio ideal de reflexão acerca do duplo, seja ele matérico, quando na oposição opacidade/transparência, ou cultural, como na discussão de gênero. E ainda, o autorretrato será como na análise de Dubois sempre “um problema a dois, um problema de duplo (meu e meu outro)”.⁵³

O código implícito no espelho, portanto, não é o dos opostos, mas sim o da duplicidade, da complementariedade. A procura do mesmo mostra-se como um caminho para

⁵¹ MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 20.

⁵² Id. Ibid. p. 34.

⁵³ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993. p. 343.

a alteridade, pois como bem observa Gebauer: “São as habilidades miméticas do homem que lhe permitem ser reconhecido”, formando um grupo.⁵⁴ Sabemos que é através da mimese que reconhecemos a alteridade. Ela está presente durante nosso aprendizado e formação, chegando a ser citada por Lacan no Estádio do espelho como etapa fundamental em nossa construção subjetiva. Portanto, após nossa formação, de que maneira lidaremos com o nosso reflexo? A princípio devemos definir se há algo que possamos chamar de “nosso” reflexo. A imagem do espelho não comporta uma identidade, mas o acúmulo de associações miméticas que meu corpo, minha personalidade e minha indumentária carregam e que continuam sendo acrescentadas por aproximação ou por negação ao semelhante. O que distancia mais a relação certamente não é me enxergar através da mimese com o outro e sim enxergar o Outro como diferente de mim.

A mimese mostrou-se também, durante muito tempo, um paradigma artístico, na busca incansável da arte ocidental pelo “real”. Após a absorção, no século XIX, dos conceitos orientais e africanos não-miméticos e após o abstracionismo, que se estende até o início do século XX, a mimese retorna com o pós-modernismo, com força renovada e como se nunca tivesse sido abandonada. Segundo André Rouillé,

Estamos mergulhados na mimese: nossas sensibilidades, nossos modos de ver e nossas relações com o real, estão aí profundamente impregnados. Tornando mimético o próprio material artístico. [...] A mimese que tinha deixado de ser o objetivo da arte, torna-se agora, o ponto de partida.⁵⁵

O real retorna e com ele o sujeito, que ressurge transformado, enxergando-se além de si mesmo, não mais como o detentor do olhar cartesiano da perspectiva e ciente de que não é o ponto central do sistema visual. Como demonstrado por Lacan: o olhar “preexiste ao sujeito”,⁵⁶ que agora sente também como se fosse olhado, tocado pelas imagens, percebe-se a si mesmo como uma delas vê-se como tal. Digitalizado e desmaterializado ele percorre infinitas distâncias e atravessa diversos anteparos, chegando até atrás do espelho.

Controversamente, o espelho torna-se o símbolo dessa busca social. Sempre encarado como meio estéril, através de mitos como o de Narciso, nos mostra, no entanto, que existem saídas para a construção de uma socialidade através da identificação com o outro. O

⁵⁴ GEBAUER, Günter; WULF, Cristoph. **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004. p. 10.

⁵⁵ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 341.

⁵⁶ LACAN, Jacques apud. FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

preconceito moderno de que a mimese é a incapacidade da produção e da relação mostra-se ultrapassado com o pós-modernismo. Como ressaltado por Cauquelin, "a *mimesis* aristotélica não é simples cópia, mas produção original: *poiesis*".⁵⁷ O que se mantém é a visão de que ela deve ser também uma força capaz de gerar sendo, pois, uma criação de novas realidades e contatos, tendo em vista que um modelo anterior se ultrapassa pela apropriação e nova interpretação. Arthur Danto, por exemplo, observa que os espelhos nos mostram aquilo que não podemos perceber sozinhos, nos revelando a nós mesmos.⁵⁸ Uma habilidade que somente a vivência da alteridade é capaz de nos propiciar.

A relação com a alteridade através da mimese e do reflexo traz à tona questões acerca do duplo, e duas visões distintas, a de Deleuze e de Baudrillard serão consideradas em torno da criação de relações por meio das imagens. O primeiro autor faz sua análise do duplo através de Foucault, considerando estas relações já interiorizadas no próprio conceito:

[...] o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é uma emanção de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. ("trata-se de mostrar como o Outro, o Longínquo, é também o mais Próximo e o Mesmo").⁵⁹

Para Baudrillard, no entanto, o duplo seria a repetição do mesmo, anulando qualquer possibilidade de contato com a alteridade. Ao analisar a questão da clonagem, Baudrillard defende a tese de que o duplo é contrário ao reflexo ou à opacidade. A relação subjetivante do Estádio do espelho lacaniano depende de um reflexo que ateste a separação, formando assim um corpo semelhante, mas independente. A existência da alteridade atesta os limites desse corpo através da comparação especular que faz com que se percebam dois seres semelhantes porém autônomos. A opacidade dos próprios limites físicos corrobora essa diferença impedindo a incorporação irrestrita de tudo o que é externo ao seu próprio *self*. O duplo para Baudrillard, ao contrário, seria o que o autor chama de "transparência dos outros", uma "ameaça absoluta". O sujeito não teria mais o espelho comparativo ou a opacidade veladora. Ao ver-se reduplicado, clonado, a transparência estaria instaurada e a alteridade aniquilada, já que a unidade, a originalidade, também deixaria de existir, instaurando o que o autor chama

⁵⁷ CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007. p. 71.

⁵⁸ DANTO, Arthur. The artworld. **The journal of philosophy**, vol. 61, nº 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964.

⁵⁹ DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 105.

de o “inferno do mesmo”.⁶⁰

O que as duas visões acerca do duplo têm em comum é o fato de que a alteridade só está assegurada através da relação. Baudrillard ressalta que a diferença é o que mata a alteridade. Enxergar o Outro como diferente, impede qualquer relação. No entanto afirma também que o duplo é mais do mesmo, é a soma tão perfeita que leva à totalidade do um já que, na duplicação, um não se diferencia do outro, é $1 + 1 + 1$ como na produção industrial e por isso o contato é impossibilitado pela própria inexistência do Outro. O que Deleuze questiona através de Foucault é a existência do Um, já que este, o lado de dentro, seria apenas uma dobra do lado de fora, do outro. O duplo em Deleuze é mais do Outro, ele é a multiplicação de possibilidades nas dobras que reduplicam o lado de fora, criando uma multiplicidade dentro da unidade. Deleuze enxerga essa relação através da interdependência do duplo. O lado de dentro não existe sem o lado de fora. No fundo, o duplo aqui acaba não existindo, da mesma maneira como é anulado através da repetição. Ambos privilegiam a relação como forma de existência. As dobras de Deleuze são o que permitem a subjetivação. O sujeito não pode se considerar independente da alteridade, mas sim uma dobra dela. Para Baudrillard, aparentemente, é o reflexo lacaniano ao contrário da transparência da serialização que será capaz de criar relações.

Para ambos os autores, portanto, não existe sujeito. Em Baudrillard, de maneira negativa, no caso específico da clonagem, o sujeito deixa de existir diluído na repetição do mesmo, abolindo a fase do espelho. Em Deleuze, através de Foucault, o sujeito some imiscuído nas relações de poder. O sujeito só passa a existir se realizar a dobra da diferenciação, seja escapando do duplo serial ou aceitando o duplo múltiplo.

A serialização, a repetição do mesmo, será encontrada também, ainda segundo Baudrillard, na fotografia. Entre uma imagem e outra não pode haver reação dialética. O que existe devido ao facetamento que a prática implica é uma “contiguidade fractal”.⁶¹ O olhar fotográfico é um olhar fragmentado, onde a totalidade não é mais possível e o universo fotográfico é um local de onde o sujeito se retirou.⁶²

No entanto, o próprio autor acredita ser possível reconstituir a “forma secreta do Outro” através desses fragmentos⁶³ e, na retirada do sujeito implicada na técnica – o que ele

⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 132. (tradução livre)

⁶¹ Id. Ibid. p.165.

⁶² Id. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 31-3.

⁶³ Id. Op. cit.. p. 166.

classifica como “arte da desapareição” – estaria o único modo do Outro existir, através do “vestígio deixado pela desapareição de todo o resto”.⁶⁴ Baudrillard afirma que “o que se engendra conforme o modo de produção não será nunca senão a imagem de si mesmo, uma extensão do mesmo. Apenas o que advém conforme o modo de desapareição é verdadeiramente outro”.⁶⁵

A fotografia é para Baudrillard o exorcismo da sociedade contemporânea. Da mesma maneira que “a sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos, nós temos nossas imagens.”⁶⁶ As imagens vão retirando do objeto todas as suas dimensões: “o peso, o relevo, o perfume, a profundidade, o tempo, a continuidade e, é claro, o sentido.” Essa “desencarnação” ou “exorcismo” é o que as reveste de fascínio.⁶⁷

Essa decantação seria a responsável por transformar o sujeito em objeto no jogo entre a objetiva e o modelo. O autor considera como os melhores sujeitos fotográficos aqueles que encontraram sua figura narcísica, aqueles que se imobilizaram em sua potência de objetos.⁶⁸ Segundo ele não pode haver cumplicidade entre a objetiva e o objeto, caso contrário o jogo fotográfico ideal se desfaz. Só o que é violado, surpreendido, o que não tem consciência de si mesmo enquanto objeto é fotogênico.⁶⁹ Mas esse ideal de fotogenia seria o mais difícil de atingir hoje em dia, já que todos conhecem o jogo. Despojar o ser humano de sua máscara, de suas construções subjetivas, seria a tarefa mais árdua da fotografia, fazer aparecer em imagem esse lugar de encenação.⁷⁰

No autorretrato especular, portanto, ocorre um cisma. A objetiva se confunde-se entre o sujeito e o objeto e uma relação passa a existir já na formação da figura. Já não é mais uma violação do modelo inconsciente, mas o afeto de si por si como em Foucault.⁷¹ O germe da relação presente na formação das imagens, talvez seja o que faz com que elas se tornem veículos ideais para o estabelecimento das relações telemáticas. O sujeito hoje atualmente um

⁶⁴ Id. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 35.

⁶⁵ Id. Ibid. p. 34.

⁶⁶ Id. Ibid.. p. 30.

⁶⁷ Id. Ibid. p. 32.

⁶⁸ Id. Ibid. p. 37.

⁶⁹ Id. **La transparencia del mal**. Barcelona: Anagrama, 1990. p.163.

⁷⁰ Id. Op. cit. p. 36.

⁷¹ DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 108.

paradoxo narcísico no qual “a aventura de quebrar o espelho e passar para o outro lado seria o grande estereótipo do corpo, pois ele atuaria, ao mesmo tempo, como sujeito e objeto”.⁷²

Com um observador alienado e perdido nas imagens fotográficas e conseqüentemente em seu reflexo no espelho, a questão passa a ser de que maneira a alteridade poderia ser alcançada. Em uma cultura considerada narcisista, como relacionar-se com a imagem do Outro? O anteparo refletivo do espelho pode apresentar uma janela ao observador ou continua a se comportar com a opacidade de uma imagem impressa?

A conexão mimética sugerida pelos autorretratos especulares por si só não é suficiente para que a relação seja atingida já que o reflexo é ainda mais forte que a reflexividade. O duplo da clonagem de Baudrillard une-se às interpretações do surrealista Roger Callois, que associa a mímese a uma psicose que deixa perder a “substância do eu” quando a compara à percepção espacial dos animais que a utilizam como estratégia de defesa. Através do comportamento mimético de certos animais Callois o classifica como mais que uma camuflagem, mecanismo de defesa ou socialização e esta torna-se uma espécie de “psicastenia”⁷³, uma queda do nível de energia psíquica, uma “detumescência subjetiva”, ao confundir ambiente com indivíduo, objeto com sujeito. A própria existência dependeria da habilidade de manter sua própria distinção, seus limites corporais, em uma espécie de “possessão de si”.⁷⁴

Ao se confundir com o objeto de sua captura o sujeito se perde ao se buscar e encontra no vazio frio do espelho a ausência de sua existência enquanto indivíduo, se replicando na clonagem fotográfica ou através das inúmeras dobras e pregas da sua subjetivação. O corpo se estende através do rompimento dos seus limites ou se perde diluído na mímese. De uma maneira ou de outra, o que se percebe é o domínio do informe previsto por Georges Bataille, onde a ordem “acadêmica” ou a conformação matemática ideal perdem todo o seu sentido.⁷⁵

Bataille via o informe também em secreções corporais e detritos, da mesma maneira que as entranhas e excreções são observadas através do grotesco de Bakhtin. Tanto o informe

⁷² MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. São Paulo: Jorge Zahar, 2009. p. 46.

⁷³ Denis Holler classifica 'psychasthenia' da seguinte forma: uma queda no nível de energia psíquica, uma espécie de detumescência subjetiva, uma perda de substância egóica, uma exaustão depressiva próximo daquilo que um monge chamaria de *acedia*. HOLLER, Denis. Mimesis and Castration in 1937, October 31: 11 apud FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005. p.184.

⁷⁴ CALLOIS, Roger apud. FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005. p. 184.

⁷⁵ BATAILLE, Georges. **Visions of excess: selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota, 1985. p. 31.

quanto o corpo grotesco tratam de uma não conformação aos limites, de uma permeabilidade que faz com que o dentro e o fora se confundam. Essa materialidade informe traz à realidade funcional um corpo de orifícios e líquidos, apto ao uso, ao tato.⁷⁶ Essa corporeidade matérica só será possível, logicamente, se o sujeito narcísico do espelho, digitalizado pela fotografia e replicado pela rede, utilizar desses meios para que possa, paradoxalmente, perceber a sua materialidade e encontrar outras corporeidades também tornadas informes pelos mesmos meios.

O ato fotográfico e a relação telemática vão se associar também aos instintos animais nas tentativas de inversão corporal de Bataille. O autor via a verticalidade humana, expressa através do eixo boca/olho, a denotar a linguagem e poder de expressão humanos e procurava a inversão através do eixo animal horizontal dos quadrúpedes, boca/ânus, um sistema de captura, digestão e excreção da presa. Da mesma maneira, os sujeitos do modo telemático/especular só podem encontrar no primeiro eixo boca/olho as suas ferramentas de relação. No modo telemático/sexual, o segundo eixo boca/ânus passa a ser o orientador.⁷⁷

A caça já expressa do ato fotográfico estende-se à prática contemporânea de contatos na *web*. Nos sites de relacionamento essa postura predatória e até de comércio de corpos será estimulada pela criação de perfis onde os usuários se definem e se autodivulgam.⁷⁸ Os retratos serão produzidos sob a mesma lógica, protegidos pelas máscaras do anonimato e pela distância telemática. Nesse ambiente de vivência da sexualidade os códigos da representação pornográfica vão ser explorados ao mesmo tempo em que a condição privada vai se deixar interferir pelo alcance público do tráfego da rede.

Através da distensão dos limites do pornográfico e do obsceno, o contato com o real pela fenda no anteparo, seria possível. O pornográfico seria a representação que ainda mantém o observador em sua posição de *voyeur*, distanciado o suficiente para se sentir seguro. O obsceno, porém, é aquilo que se apresenta como se não houvesse um espaço para encená-lo, como algo que teria o poder de atingir o sujeito através desse rasgo no anteparo, fazendo com que este entrasse em contato com o real através do choque e até da repulsa.⁷⁹

A obscenidade estaria associada, segundo Foster, ao conceito de abjeto de Julia

⁷⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987.

⁷⁷ KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

⁷⁸ Um dos mais populares sites de relacionamento homossexual masculino na web chama-se *Manhunt* em uma clara associação à caça como prática relacional. Disponível em: <www.manhunt.net>. Acesso em: 10 nov. 2011.

⁷⁹ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005. p. 178.

Kristeva que defende que este seria uma categoria entre o sujeito e o objeto: a condição do corpo antes de se tornar sujeito, como antes do Estádio do espelho, ou depois de se tornar objeto, como no caso de um cadáver. O abjeto seria o responsável por trazer de volta ao corpo sua materialidade e conseqüentemente sua fragilidade, uma espécie de instinto de medo ou repulsa que seria o responsável por manter a subjetividade por meio da oposição a essa condição abjeta que encontra paralelos no informe de Bataille.⁸⁰

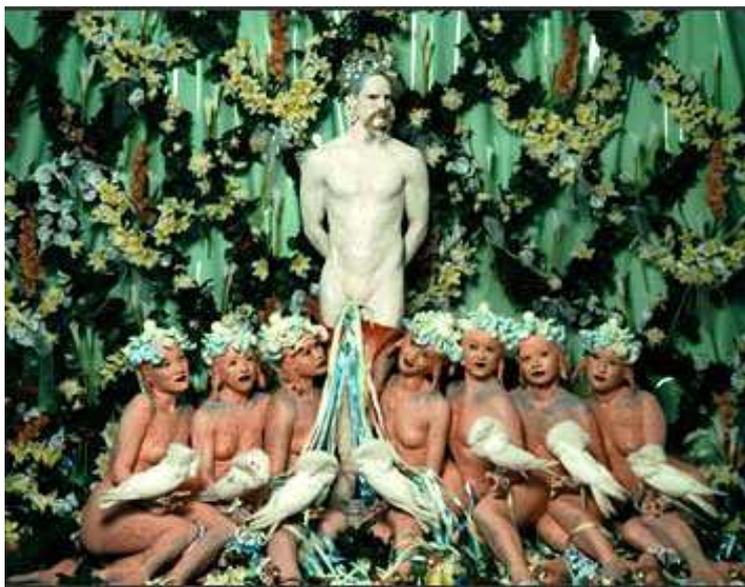


Figura 16. Matthew Barney. Cremaster 5, 1997
Disponível em:
<http://pastexhibitions.guggenheim.org/barney/cremaster_5/index.html>.
Acesso em: 12 fev. 2012

O abjeto vai ser utilizado, segundo Foster, por artistas pós-modernos para questionar e transgredir a ordem simbólica, como visto em Warhol na sua série pornográfica “Torso” e em Mapplethorpe com suas fotografias de falos à mostra. O autor frisa que a arte desse tempo vai se utilizar frequentemente de “figuras fracassadas”, especialmente figuras da masculinidade, como elementos transgressores da ordem simbólica, como no caso do artista americano, Matthew Barney que, sendo ex-atleta, começou utilizando seu corpo em vídeos que o exibiam escalando a parede de seu estúdio e ficou conhecido por sua série de instalações e vídeos Cremaster. O nome faz referência ao músculo que sustenta os testículos e nesses vídeos podemos ver criaturas fantásticas em cenários suntuosos onde várias menções às

⁸⁰ FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005. p. 181.

corporeidades masculina e feminina bem como à sexualidade são encontradas através de fluidos, próteses e indumentárias extravagantes.⁸¹

Em meio a paradoxos e possibilidades, o que se busca é o que Maffesoli classificou como “a revivescência de uma erótica social, de uma orgiástica difusa”.⁸² A prática contemporânea do autorretrato especular poderia, por estar no cerne das contradições, produzir o tipo de imagem a conciliar os aspectos apolíneos e dionisíacos do ser⁸³, assim como as incorporeidades digitais e as materialidades abjetas. Enquanto a prática de autocontemplação especular aproxima o indivíduo da busca pelo ideal apolíneo de suas formas, com o perigo de uma interrupção narcísica de suas forças de criação, o ato fotográfico e a interação advinda dos *sites* de relacionamento lidaria com o prazer dionisíaco. Ao publicar uma imagem sexualizada como convite para a prática, o sujeito teria acesso às corporeidades que lhe escapam na virtualidade. Enquanto o apolíneo busca a individuação, o ideal através da autocontemplação, o dionisíaco busca as relações intersubjetivas e orgiásticas que somente o contato com a alteridade pode proporcionar.

⁸¹ SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. p. 279.

⁸² MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 17.

⁸³ NIETZSCHE, Friedrich. **Estética y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004. p. 79.

3 DA REDE

Cada corpo individual torna-se parte integrante de um imenso hiper-corpo híbrido e mundializado.

Pierre Lévy¹

Com a criação das transmissões televisivas em tempo real e dos sistemas de captação imagéticas, como o raio-X e a ressonância magnética, a fotografia perde o lugar de detentora da realidade que um dia pôde reivindicar. Fruto da sociedade industrial, o seu caráter mecânico vai fazer com que se torne obsoleta em tempos pós-industriais de revolução digital. O universo da perspectiva centralizada, tão bem representado por ela, não pode mais competir com a pluralidade de um mundo de redes, um espaço rizomático que marca a passagem do decalque e do índice para o diagrama dos arquivos digitais.²

A desmaterialização das imagens fotográficas é o que vai propiciar a revolução imagética alcançada pelos novos dispositivos digitais, que não teria vazão mais adequada para sua enorme produção não fosse a *web2.0*.³ Os sites de relacionamento e comunidades criadas em torno de vídeos, fotos e textos de usuários transformaram a maneira como os internautas se relacionam, estimulando ainda mais a produção que já era então realizada com o fim específico de ser posta em circulação na rede. Segundo Rouillé, as fotografias digitais são desterritorializadas: instantaneamente acessíveis em todos os pontos do planeta, via *web*. E nisso elas se diferenciam fundamentalmente das fotografias analógicas que, por sua ligação indicial, ainda permitiam a aderência do referente. Agora o que temos é uma imagem calculada infinitamente em variação contínua. Abandonamos, portanto, o mundo de “imagens-coisas”, feitas de matéria, com a impregnação da luz e dos sais de prata mantendo uma ligação entre as coisas em si no processo fotográfico. O que experimentamos com a era digital é regido pelas “imagens-eventos”, compostas de símbolos lógico-matemáticos e onde a ligação material é rompida.⁴ Essa transição marca

¹ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 31.

² ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009. p.157.

³ “Web 2.0 é um termo hoje banalizado como sinônimo de sites interativos que possibilitam a participação dos indivíduos[...]”. In: NUNES, Fábio Oliveira. **Ctrl+Art+Del: distúrbios em arte e tecnologia.** São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 99.

⁴ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009. p. 453-455.

[...] um outro regime de verdade, outros usos das imagens, outros conhecimentos técnicos, outras práticas estéticas, novas velocidades e novas configurações territoriais e materiais. Relações diferentes com o tempo.⁵

É muito comum que as imagens sejam produzidas exclusivamente para serem utilizadas em um perfil de rede social, assim como se tornou comum avaliar as fotografias, especialmente os retratos, pela capacidade que têm de se adequar ao uso na *web*. Aos requisitos básicos de uma fotografia tradicional como composição, foco, iluminação e fotogenia são somados o poder de persuasão ou impacto que uma imagem pode causar ao ser utilizada em uma rede social, como quantos acessos ou comentários esta poderá suscitar. A tela do computador, além de expor a produção imagética, comporta-se como a janela para mundos possíveis no contato virtual. Mas essa relação seria capaz de acessar a alteridade ou o monitor dos dispositivos digitais ainda se manteria como o anteparo narcísico que vela o exterior e somente reflete o usuário?

Nesse embate entre relação e isolamento, opacidade e transparência, é certo que essa janela (ou espelho) pode mostrar mais do que gostaríamos determinadas vezes. Através dos perfis em sites de relacionamento, dos *e-mails* pessoais que acabam caindo na rede de *spams* ou de pesquisas diárias que todos fazemos, nossas escolhas e preferências, transformadas em dados digitais, são cada vez mais arquivadas e escrutinadas. Nossos dados pessoais e informações sobre a nossa forma de utilização da *web* são constantemente utilizados das mais variadas maneiras. Desde a pura espionagem feita por órgãos governamentais⁶ ou detetives particulares, até as pesquisas de mercado que direcionam a publicidade adequada às nossas caixas de *e-mail* e perfis, para que nos ofereçam produtos e serviços supostamente mais próximos de nossas necessidades ou anseios. Mas a rede ao mesmo tempo em que nos leva a uma exposição sem precedentes, nos oferece também alguns recursos de mascaramento, já que as informações fornecidas ou os perfis e avatares criados são de responsabilidade dos usuários. Nada impede que o que se apresenta na *web* seja uma criação livre. Na verdade essa característica veladora há muito tempo se presta à vivência de inúmeras fantasias.

Um hábito do século XVIII retorna transformado: as máscaras como disfarces ou fetiches. Desde os antigos bailes europeus até os dias de hoje estas são utilizadas como

⁵ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 455.

⁶ A agência de inteligência dos EUA, a CIA, admitiu em novembro de 2011 que monitora as redes sociais no mundo todo em busca de ameaças à segurança do país. Disponível em: <<http://idgnow.uol.com.br/Internet/2011/11/04/cia-admite-que-monitora-redes-sociais-e-chats-no-mundo-todo/>> Acesso em: 6 nov. 2011.

recurso para a vivência de novas personalidades⁷ e se apresentam de diferentes maneiras, como nos perfis de sites de relacionamento ou nos avatares dos *chats*,⁸ criados de acordo com as fantasias do usuário. Fantasias do usuário estimuladas pelos ambientes virtuais, como o *Second Life*⁹ ou jogos eletrônicos, que têm como pré-requisito a criação dos avatares.

Curiosamente outra forma de vivência da máscara se apresenta no autorretrato especular, que mostra apenas o que o detentor da câmera pretende fazer circular: seu corpo, seu sexo. O retratado agora abdica, de certo modo, de seu poder de sujeito/fotógrafo. O sujeito da ação é a máquina e é sintomático que muitas vezes nesse tipo de prática o retratado se apresente decapitado pelo enquadramento ou com uma postura que se julgava ultrapassada com os monitores de LCD das câmeras digitais: o posicionamento da máquina em frente ao rosto, como um disfarce.

As câmeras digitais com suas telas acopladas permitem o afastamento do rosto do fotógrafo (apesar de muitos profissionais ainda preferirem utilizar o tradicional visor), no entanto, atualmente a câmera volta a se encontrar ante o rosto do fotógrafo, desta vez para velar a identidade do seu reflexo fotografado no espelho, tornando-se uma máscara no âmbito lúdico da fotografia compartilhada pela *web*. Posicionar a câmera na frente do rosto refletido no espelho é agora um hábito que se torna mais expressivo nas comunidades virtuais. A máscara há muito vivenciada não só como metáfora de falsidade mas também como de liberdade sexual por sua obliteração da identidade, torna-se, em um ambiente tão propício à práticas veladas como a *web*, uma espécie de efigie. Assim como o baile de máscaras no século XVIII permitiu à sociedade européia a vivência polimórfica da sua sexualidade, a comunidade virtual permite ao homem contemporâneo essa mesma amplitude de experimentações.

A transformação através da construção da autoimagem fotográfica ou da máscara ainda permite conservar certa identidade imaginária, fantasia de coesão reforçada pelo laciano “Estádio do espelho”. Mas cada vez mais o sujeito sente que essa identidade vai se perdendo nas transformações, ou melhor, sente que ela vai se tornando cada vez mais maleável e receptiva ao esconder o rosto atrás da câmera/máscara, abandonar a própria cabeça nas composições e enquadramentos decapitadores, se personificar através da imagem do sexo

⁷ CASTLE, Terry. A cultura do travesti: sexualidade e baile de máscaras na Inglaterra do século XVIII. In: ROUSSEAU, G. S.; PORTER, Roy (Org.). **Submundos do sexo no iluminismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 196.

⁸ Salas de bate-papo virtual. Disponível em: <<http://batepapo.uol.com.br/>>. Acesso em: 8 jan. 2012.

⁹ Mundo virtual online que pode ser utilizado como jogo, rede de relacionamento e até ferramenta publicitária. Já tendo sido utilizado diversas vezes como meio de propagação de performances artísticas. NUNES, Fábio Oliveira. **Ctrl+Art+Del: distúrbios em arte e tecnologia**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

exposto, ou ainda ao transformar seu eu subjetivo em um avatar ou perfil de rede social que explora o caráter interativo dessa construção. O corpo exposto é o corpo construído coletivamente, seja através dos padrões morais e sociais ou através da moda e da vivência da sexualidade.



Figura 17. Cristiano Lopes. *Autorretrato especular*, 2010. Acervo particular.

Na prática do autorretrato especular o sujeito pode exercitar sua objetivação, produzindo a imagem de seu corpo para o outro e apoiado pelo mascaramento oferecido pelos dispositivos escolhidos, o indivíduo pode explorar os limites do eu subjetivo atenuados pelo embate, analisado anteriormente, entre o produtor ativo da imagem e seu modelo (ele próprio) supostamente passivo. Tanto os perfis criados em sites de relacionamento quanto o posicionamento da câmera diante do rosto nos autorretratos especulares são sintomas de um renovado interesse pela relação sensual através de anteparos que mostram ao mesmo tempo em que velam, em uma significativa associação à discussão sobre a transparência/opacidade

dos meios.

Os mitos contemporâneos do poder monetário¹⁰ e da tecnologia vêm ao encontro dos mitos primitivos da máscara, dos mitos burgueses do espelho e finalmente do mito moderno da fotografia.¹¹ A *web* se instaura como um mito pós-moderno ainda mais considerando a afirmação de Deleuze de que “a tecnologia é social antes de ser técnica”.¹² Esse *assemblage* de mitos já devia ser esperado após o a-historicismo das montagens do pós-modernistas e, como Benjamin nos mostra, somente uma análise superficial, não produtiva, poderia negar as correspondências entre o mundo tecnológico e o mundo dos símbolos da mitologia.

Cada infância, com [...] sua curiosidade por toda sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. [...] Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito.¹³

Seria através dessa diluição da identidade e da objetivação de seu corpo na fotografia que o sujeito telemático acentuaria sua complexidade. Como ressalta Baudrillard, a fotografia seria capaz de desfigurar e despojar a construção complexa que é o homem, mas ainda teria dificuldades de atingir a sua identidade secreta¹⁴ e em se tratando de máscaras, é através delas que, segundo Carl Einstein, o homem ocidental, “versado na psicologia e na arte do teatro” melhor entende a objetivação de si mesmo. Ao analisar a arte africana, em especial as máscaras e as tatuagens, Einstein observa que através delas o homem africano faz do seu corpo individual um corpo coletivo. As tatuagens seriam a forma de considerar seu corpo como uma obra inacabada, exposta ao olhar do outro e em constante modificação e as máscaras a maneira de encarnar outras potencialidades que só se manifestariam através delas.¹⁵

Hoje presente e aceita em grande parte da sociedade ocidental, a tatuagem, ainda segundo Einstein, intensifica a força do erotismo, ao explorar as visualidades corporais, tornando-se mais um fetiche ao lado das máscaras e fantasias. No mundo ocidental esse fetiche é constantemente explorado pela moda desde muito tempo, com véus, chapéus, laços,

¹⁰ ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>> Acesso em: 2 jul. 2010.

¹¹ BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 30.

¹² DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 49.

¹³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa oficial do estado, Ed. UFMG, 2006. p. 504.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. Op. cit. p. 36.

¹⁵ EINSTEIN, Carl. Negerplastik. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 9, n° 12, jul. 2008. p. 176.

gravatas, fendas e nós. É sintomático que, paralelamente, práticas como *piercings* e toda a sorte de *body modifications*, tenham se tornado mais populares e sejam estimuladas sob a influência dos atravessamentos das fronteiras corporais e subjetivas.



Figura 18. Cindy Sherman. *Untitled*, 2000.
Disponível em: <www.artnet.com/artwork/cindy-sherman-untitled.html>.
Acesso em: 14 fev. 2012

Após as transgressões da body art dos anos 1970, pelas quais os artistas exploravam os limites corporais, a materialidade do corpo foi se enfraquecendo enquanto a própria materialidade dos dados e fatos cedia espaço aos registros imateriais dos *bits* na computação. Os tempos do pós-moderno possibilitaram o retorno da alegoria e do pastiche e a imagem corporal tomou o lugar das experimentações a partir dos anos 1980, como nas performances fotográficas de Cindy Sherman, artista norte-americana que se fotografa travestida de personagens famosos da história da arte ou encarnando clichês femininos alimentados pelo cinema. Sherman toma o lugar do fotógrafo, produtor da imagem para ironizar o androcentrismo da história da arte e a objetificação da mulher nas personagens cinematográficas. O corpo da artista se torna o vetor das fantasias criadas e alimentadas pelo sistema artístico e capitalista, mas somente é desconstruído através das imagens que o substituem.

Hoje, ao mesmo tempo em que o corpo plugado é construído na *web*, experimentando

as transformações propiciadas pela telepresença, realidades virtuais e nos avatares e construções subjetivas já chamadas de “*Online selfs*”¹⁶, é desconstruído através de remodelações, cirurgias, *bodybuilding*, implantes, próteses e até pesquisas genéticas. A estrutura física humana vai se tornando cada vez mais obsoleto em sua conformação puramente biológica e o *upgrade* que se pratica em *softwares* de computadores passa a ser o referencial para um corpo que é chamado então de pós-humano.¹⁷

A remodelação através de cirurgias e próteses se faz marcante no trabalho da artista francesa Orlan que grava em vídeo intervenções cirúrgicas pelas quais passa, onde o ambiente hospitalar é transformado em cenário, decorado com fotos e cores berrantes, bem como a indumentária dos médicos é modificada para que se integrem à obra artística, criando uma espécie de teatro ou circo onde a artista vai alterando seu rosto e questionando os ideais ocidentais de beleza feminina instauradas pela história da arte e pela moda.¹⁸



Figura 19. Orlan. *Omnipresence surgery*, 1993.
Disponível em: <www.orlan.net/works/performance/>
Acesso em: 14 fev. 2012.

O gênero, após experimentar o impacto das transformações sociais, fica ainda mais impreciso ao ser manipulado e modificado por cirurgias transgenitais, intervenções hormonais

¹⁶ TURKLE, Sherry. *Life on the screen*. New York: Simon & Shuster, 1995.

¹⁷ SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

¹⁸ Id. Ibid. p. 283.

e alterações em documentos e a discussão em torno dos limites corporais do pós-humano vai encontrar respaldo no “Manifesto Ciborgue” de Donna Haraway que pretende estender a dissolução à dicotomia masculino/feminino. Haraway defende e elege o ciborgue como um símbolo da evolução humana, um ser que reúne os atributos orgânicos e cibernéticos em um só corpo, com a libertação dos padrões sociais baseados na biologia e na formação corporal sexuada. O ciborgue seria o ser além do sexo e do gênero por não precisar do mesmo para se reproduzir, dissolvendo assim as conformações binárias de masculino/feminino, tornando possível “um mundo sem gêneros, sem gênese, mas também sem um fim”.¹⁹

Seguindo essa lógica do corpo pós-humano e do desprestígio das polaridades definidas do racionalismo cartesiano, o gênero deixa de ser uma das classificações categóricas disponíveis. Após as conquistas dos movimentos feministas por igualdade e do movimento homossexual por visibilidade e diferenciação, as questões acerca de masculinidade e feminilidade certamente não podem mais ser encaradas da mesma maneira e, em se tratando de um meio tão receptivo ao capitalismo quanto a *web*, é justamente a extrema mobilidade do capital que, segundo Haraway, produz novas sexualidades.

Em suas investidas reificantes o comércio de corpos e subjetividades vai tentar se adaptar a mais essa hibridização, tentando categorizar os novos indivíduos como metrossexuais,²⁰ *crossdressers*²¹ e termos afins. No entanto as “tecnologias do eu” propostas por Foucault,²² poderiam ser uma resposta a essa reificação constante, através da metamorfose permanente e da atenção aos próprios desejos e instintos. O sexo talvez ainda seja uma fronteira maleável o bastante para ser categorizada e, através da sexualidade, a subjetivação poderia encontrar seu caminho para uma relação mais livre do poder. São justamente os prazeres do corpo que formam o que Deleuze, ao escrever sobre Foucault, chama de primeira dobra de subjetivação.

A subjetivação não existiria independente das relações com o sistema de saberes e poderes e esse “lado de fora” não seria “um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro”. A

¹⁹ HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**. Disponível em: <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>> Acesso em: 3 maio 2011. Tradução livre.

²⁰ Termo criado pelo escritor inglês Mark Simpson para fazer referência ao “Narcisista dos tempos modernos”. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/especiais/homem_2004/p_022.html> Acesso em: 5 ago. 2010.

²¹ “*Crossdressing* é um termo que se refere a pessoas que vestem roupa ou usam objectos associados ao sexo oposto.” Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Crossdressing>> Acesso em: 5 ago. 2010.

²² DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 108.

“dobra” então seria uma proteção contra o lado de fora dominante, como diz Deleuze: “o lado de dentro do lado de fora [...] no qual o homem se aloja [...]”. O que tornaria o sujeito potente ante o poder do lado de fora seria justamente a sua metamorfose na “dobra”. Foucault, ao analisar a vida sexual na Grécia antiga, percebe uma forma de relação com o poder capaz de realizar essa subjetivação. Ao se governar exercendo o que é chamado de afeto de si sobre si (um poder de afetar a si mesmo) o homem pode, relacionando a força consigo, exercê-la.²³

Os nossos desejos íntimos, portanto, podem ser a chave para diferenciação constante e transformação em nossa relação com o outro, o que seria capaz de nos armar contra a categorização do mercado. Conhecer a si mesmo retorna como um imperativo renovado, capaz de dar aos indivíduos as possibilidades de lidar com os afetos externos, tornando-os também produtores, capazes de reinventar os meios que utilizam.²⁴ Inevitavelmente imersos em um sistema reificante, os sujeitos têm como saída a luta contra a categorização na expressão da diferença e a possibilidade de transformação que somente as trocas na vivência da alteridade são capazes de proporcionar.

As idéias de Haraway acerca da dessacralização do ciborgue vêm ao encontro das noções de profanação de Giorgio Agamben ao defender que “nenhum objeto, espaço, ou corpos são sagrados em si mesmos; qualquer componente pode ter uma interface”²⁵ devolvendo assim o corpo ao uso que a profanação do filósofo italiano sugere. Essa nova corporeidade finalmente nos direciona para a conclusão da oposição apolíneo-dionisíaca e a maleabilidade é confirmada ao levarmos em consideração a característica rizomática implícita na *web*. “O rizoma [...] é uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitalidade”.²⁶

Ainda segundo Haraway “os atores centrais nos mitos de alta tecnologia são o sexo e a sexualidade”.²⁷ As novas tecnologias tornam-se um dos motivos ampliadores do fascínio exercido pelo corpo na sociedade hoje. Os dispositivos digitais da mesma forma que as próteses, as modificações corporais e a proliferação da imagem do corpo, fazem com que ele esteja na ordem do dia, tornando-o objeto de investigações, experimentações artísticas e

²³ DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 111.

²⁴ BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

²⁶ DELEUZE, Gilles; Guattari. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 28.

²⁷ HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**. Disponível em: <<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>>. Acesso em: 7 maio 2011. Tradução livre.

científicas iniciadas a partir do momento em que a fotografia propiciou o germe dessa exploração. É sempre possível, no entanto, que o corpo objetificado seja idealizado e, portanto, dessexualizado. Afonso Medeiros cita essa transformação ao tratar da representação do corpo através das imagens:

A mesmíssima coisa acontece na Internet: expomos nossos corpos através da imagem, seja para o nosso prazer narcisista, seja para o deleite do outro. E mesmo que o sexo virtual se concretize, os corpos envolvidos estão interditados ao toque, aos odores, à transpiração, à confluência de líquidos e à contaminação.²⁸

Desde o seu surgimento e sua conseqüente popularização, a *web* vem sendo discutida como a resposta para uma sociedade reificada ao mesmo tempo em que é apontada como o epíteto de sua reificação. Os que defendem a primeira opinião celebram o meio digital como a saída para a conexão definitiva entre as diferentes culturas. Por outro lado, esse meio também permite que todos se transformem em informação digital, simulacros de si mesmos e, portanto, passíveis de comercialização.

Para Baudrillard a alteridade é confiscada pela máquina. O Outro deixa de existir na interatividade e os computadores são autistas para os quais não há relação, razão pela qual seriam dotados de habilidades supra humanas. As redes para ele não seriam capazes de gerar conexão, pois na verdade estão juntando “uma inteligência e outra gêmea”, conectando o serializado.²⁹ O rizoma, segundo o autor, enquanto imagem de uma totalidade autogeradora e assexuada seria, portanto, o aniquilamento do singular e da alteridade. Uma rede onde cada segmento contivesse a matriz do todo estaria fadada à fragmentação pois, na verdade, as partes não dependeriam dos outros para existir e a totalidade perderia seu sentido.³⁰

Com o fim dessa completude na fragmentação dos clones baudrillardianos, o corpo também perderia seu sentido, já que o próprio representa uma totalidade indivisível. O autor enxerga na informatização do DNA a mesma desmaterialização do corpo pós-humano,³¹ mas o vê de uma maneira negativa, na diluição da singularidade, no totalitarismo do mesmo. O clone não traria uma evolução assexuada de multiplicidades fractais, mas um apocalipse de serialização. Mas a totalidade não estaria presente em potência também no segmento, como

²⁸ MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo**: entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008. p. 48.

²⁹ Id. Ibid. p.136.

³⁰ BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**: ensayo sobre los fenómenos extremos. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. p.126.

³¹ SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. Passim.

força motriz? Cada segmento independente sendo capaz de fazer um todo não carregaria em si o germe do crescimento? Qual esquema seria o mais produtivo: o sexuado da duplicidade de gêneros ou o assexuado da serialidade dos bits?

A partir da discussão sobre a representação do corpo e sua acessibilidade na web, o que pode ser observado no tipo de imagens que circulam nos sites de relacionamento, no entanto, é a oposição entre nu e nudez ressaltada por Georges Didi-Huberman³², onde a idealização vista no nu clássico é contrariada pela materialidade da nudez. O ideal é quebrado pela profanação da disponibilidade ao uso. Uma fotografia de um corpo nu desejante, exposta em uma rede de relacionamentos à espera de um contato, seria então restituidora potencial da fisicalidade do corpo representado, existindo como elo entre o desejo e o ato.

A produção de imagens amadoras, onde estão incluídos os autorretratos especulares, no entanto, de alguma forma ainda segue os ditames reificantes da publicidade e da moda, não revelando características formais ou estéticas novas. Portanto, essas imagens somente poderiam ser aqui estudadas por meio das relações criadas por essa prática. Não se pode ignorar que a *web* se mostra, desde a sua popularização, como um ambiente sexual prolífico, sendo o tema um dos mais requisitados em sites de pesquisa.³³ A busca por pornografia ou encontros sexuais fazem parte da rotina de milhões de usuários da rede, e a fotografia digital vem se mostrando uma ferramenta ideal para o estímulo dessas relações.

Não é de se espantar, portanto, que essa sexualidade seja vivenciada de maneira manifesta na Internet, através dos sites de relacionamento, onde mostrar o sexo, o corpo como objeto, não é de forma alguma um tabu, “...o fato de sê-lo [objeto], devemos reconhecer, é uma fonte de prazeres”.³⁴ A busca pela consumação do ato logicamente vai tornar-se intensa, ativando as potencialidades do virtual.

O exercício da sexualidade liberta dos códigos morais é encarado aqui como possibilidade de trazer à tona o conhecimento de si mesmo. “Liberando o seu desejo, se saberá como se conduzir eticamente nas relações de prazer com os outros”.³⁵ Os grupos capazes de vivenciar sua sexualidade de maneira mais distante dos preceitos morais vigentes

³² DIDI-HUBERMAN, Georges apud MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. São Paulo: Jorge Zahar, 2009. p. 26.

³³ “Sexo é o termo mais buscado, diz Google” Disponível em: <<http://info.abril.com.br/aberto/infonews/102007/17102007-10.shl>>. Acesso em: 5 ago. 2010.

³⁴ JEUDY, Henry-Pierre. O corpo como objeto de arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002 apud MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo: entre o erótico e o obsceno: fronteiras líquidas da pornografia**. Goiânia: Funape, 2008.

³⁵ FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber: ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 267.

talvez sejam os que têm a possibilidade de experimentar atualmente essas transformações de maneira mais nítida. A exemplo dos homossexuais que, por sua posição até certo ponto externa aos códigos cristãos e legais, tais grupos poderiam ter uma construção mais ampla e produtiva de sua própria sexualidade, lidando de maneira peculiar com padrões ressaltados por Foucault: o medo de desperdiçar sua energia conceptiva, o modelo de virtude conjugal, a imagem negativa do feminino e o exemplo do herói abstinente.³⁶

O primeiro fator, relativo à energia conceptiva, é imediatamente descartado em uma relação homossexual, o modelo de virtude conjugal pode até ser experimentado por certos casais gays, numa simulação de padrões heteronormativos, mas a própria diferenciação legal e exclusão religiosa da relação homossexual contribui para aumentar a distância entre os modelos de relacionamentos. A imagem negativa do feminino ainda se faz presente como visto, através da desvalorização da figura feminina na sociedade. O efeminado, como homem que abdica dos seus aspectos viris em nome de uma feminilidade almejada, vai ter que lidar com o mesmo preconceito de um travesti ou transexual. Em contrapartida, a figura do macho será enaltecida e exacerbada no meio homossexual, como forma de distanciamento. Essa mesma imagem máscula, altamente sexualizada será a que afastará o exemplo de virtude na abstenção. O modelo de reprodutor com inúmeras fêmeas ironicamente servirá também às práticas não conceptivas homossexuais.

O caos da Internet servirá então de cenário e refúgio para essa sexualidade não normativa e contribuirá à complexificação e sensibilidade à alteridade, ampliando as possibilidades de encontros (físicos ou virtuais) e diálogos. Tal meio nos mostra que esse espaço pode ser o da prática onde as relações entre as imagens que formamos e os discursos que construímos passam a ser nosso “transporte coletivo”, nosso conjunto de metáforas, de acordo com a associação de Michel de Certeau.³⁷ As “salas” de bate-papo, os “encontros” na rede tornam-se esse elo metafórico, assim como a fotografia e os perfis nos *sites* de relacionamento acabam por ser tornar a própria pessoa.

A contiguidade metafórica ou virtual vai se aproximar cada vez mais da vivência corpórea através das novas tecnologias. Dispositivos móveis, como *smartphones* e *tablets*,³⁸ contam agora com sistema de geoposicionamento, o chamado GPS, que permite a localização

³⁶ FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

³⁷ O autor associa a linguagem metafórica ao modo como é chamado o transporte coletivo na Atenas contemporânea: *metaphorai*. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990. p. 199.

³⁸ *Tablet* é a denominação comercial de uma espécie de computador portátil com tela sensível ao toque usado normalmente para se conectar a Internet e realizar operações simples como ler, ouvir músicas ou assistir a vídeos.

geográfica quase instantânea de seu usuário. Aliado a isso, o uso de aplicativos de encontros que fazem uso dessa tecnologia está transformando a maneira como a presença virtual no mundo digital é encarada. O aplicativo *Grindr*, lançado em 2009 e direcionado ao público homossexual masculino, permite que seus usuários cadastrados localizem outros que estão nas redondezas e possam encontrá-los rapidamente.³⁹ O sucesso da rede levou ao lançamento, pela mesma empresa, da versão heterossexual *Blindr* em 2011.⁴⁰ Essas redes já chamadas de “geosociais” vão fazendo com que a distinção virtual/real, já refutada por Lévy, torne-se cada vez mais contraditória.⁴¹

Dessa maneira o ato sexual torna-se uma forma de vivenciar o espaço, quando estipula as distâncias a serem percorridas para sua realização. Esses deslocamentos podem ser observados pela ótica de Baudrillard quando o autor trata da “desterritorialização branda” ou “exílio” que, segundo ele, são também provocados pelos relacionamentos ao compará-los com a ausência almejada nas viagens:

No fim das contas, talvez busquemos nos outros a mesma desterritorialização branda que buscamos na viagem. O desejo próprio e o descobrimento é substituído na tentação do exílio pelo desejo do outro e sua travessia. [...] Nos deslocamos com circunspeção em um planeta mental feito de circunvoluções. E trazemos de nossos excessos e de nossas paixões as mesmas recordações transparentes de nossa viagens.⁴²

O caos da cidade torna-se então, segundo Rolnik, o “portador virtual de uma irreversível complexificação do mundo. Da qual a destruição é apenas uma das possibilidades”.⁴³

Através das imagens produzidas com as cada vez mais populares câmeras digitais ou com os perfis criados nos sites de relacionamento, poderíamos buscar saídas para os sistemas reificantes ou a realidade estressante das cidades. No silêncio da foto estaria a tranquilidade necessária para lidar com a amplitude tão intensa de estímulos e influências que formam uma grande urbe. Ainda segundo Baudrillard, a foto “refaz o vazio, recria o deserto [...] em plena cidade, em plena turbulência, em pleno estresse visual e auditivo”.⁴⁴ A ausência fotográfica é

³⁹ Ironicamente a logomarca do aplicativo é uma máscara negra com dentes. Disponível em: <<http://grindr.com/>>. Acesso em: 7 jan. 2012.

⁴⁰ Enquanto *grinder* pode significar moedor, *blender* significa liquidificador. Disponível em: <<http://blindr.com/>>. Acesso em: jan, 2012.

⁴¹ LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15.

⁴² BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**. Barcelona: Anagrama, 1990. p. 160.

⁴³ ROLNIK, Suely. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia**. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2012. p. 3.

⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 40.

aliada à telemática nos tipos de relações instauradas pela *web*, nos permitindo formar nossas subjetividades e perceber a alteridade, de forma distanciada, mas não menos produtiva.

Essa ausência tornada possível através do meio fotográfico e telemático, no entanto, é o que nos permite vivenciar as diferentes culturas e espaços distintos de uma maneira nova. Hoje temos à disposição mecanismos de visualização de ruas em várias cidades do mundo, além das já amplamente utilizadas imagens de satélite. Essa mediação altera a maneira como vivenciamos o espaço estrangeiro de maneira similar ao modo como as viagens tornam-se atividades padronizadas, que apreendem o exótico em roteiros estabelecidos, nos quais a vivência é o último interesse. Fotografar já era, antes do advento da *web*, a forma popular das viagens turísticas e atualmente dispositivos como *Google Street View*⁴⁵ só reforçam a prática. Como questiona Baudrillard, “o que há de mais próximo à viagem, à anamorfose da viagem, que a fotografia?”⁴⁶

Mas da mesma maneira que não se vivencia uma grande cidade em sua totalidade, é impossível experimentar toda a complexidade do mundo e suas diferentes culturas. O que se tem então é o conhecimento, fragmentado como na foto, de pequenos subgrupos ou regiões, ainda que as influências e espaços externos estejam em constante troca. O mundo, bem como as grandes cidades, transformou-se em um videoclipe⁴⁷ onde a montagem de diferentes culturas se dá em um ritmo vertiginoso e onde o nacionalismo existe como mais um “artefato cultural”.⁴⁸

O espaço acaba sendo distendido nessa nova prática já que essas conexões podem se dar em segundos através do globo. A imagem que vejo agora pode ter sido feita há alguns segundos em locais longínquos geograficamente e a *web* contribui para essas aproximações virtuais, nas quais a distância continua existindo, mas o tempo certamente se altera.

Os contatos feitos através de *sites* de relacionamento provocam uma relação através das imagens criadas para habitar o mundo *cyber* e o contato físico depende da disponibilidade e intenção dos interlocutores. A relação telemática com alguém distante geograficamente, certamente será diferente da relação com quem está na mesma cidade. Essa proximidade latente é a do devir constante de uma presença real. É o virtual em seu sentido proposto por

⁴⁵ Sistema de visualização de ruas. Disponível em: <http://www.google.com/intl/en_us/help/maps/streetview/>. Acesso em: 5 ago. 2010.

⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean. **La transparencia del mal**. Barcelona: Anagrama, 1990. p.162. Tradução minha.

⁴⁷ CANCLINI, Nestor Garcia. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997. p. 77-8.

⁴⁸ ANDERSON, Benedict apud CANCLINI, Nestor Garcia. Op. Cit. p. 96.

Deleuze, uma latência, uma possibilidade.⁴⁹

A escolha implícita ao meio fotográfico já continha em sua formação essa dualidade. A fotografia é, segundo Rouillé, “a passagem de um infinito-virtual para um finito-atual”.⁵⁰ O fotógrafo quando escolhe a sua imagem, não reproduz simplesmente o real, mas o atualiza em imagem, tira da virtualidade mutante do mundo um momento que se atualiza, se objetifica. Em se tratando especificamente de retratos, a fotografia retira dos rostos o virtual que é sempre subjetivo, colocando em seu lugar o atual objetivo da imagem. “O rosto é um virtual que o fotógrafo vem desacelerar, atualizar na matéria de uma imagem: o retrato”.⁵¹

Os sites de relacionamentos e inúmeras redes sociais que vemos hoje proliferando no ambiente da *web* são as ferramentas que propiciam eventos como *flashmobs*, reuniões de dezenas e, em alguns casos até centenas, de pessoas em um local público para realizar um ato comum, geralmente inusitado, com posterior dispersão das mesmas.⁵²

Com a desterritorialização prevista pela Internet, a relação do homem com o espaço físico certamente será alterada. A maneira como o sujeito vai sentir seu espaço, inserido no tempo suspenso dos mecanismos telemáticos, se modifica na medida em que o mesmo observa sua localização geográfica mediada pelos dispositivos digitais. A sua presença nas relações intersubjetivas passará a ser questionada com essa mediação, onde o *e-mail*, o vídeo, o perfil em redes sociais vêm substituir sua existência física. As figuras vão tomar cada vez mais o lugar dos sujeitos, mas já não estaríamos devidamente iniciados no mundo das imagens para saber como conviver com seus simulacros? Quando nos relacionamos com o outro através de suas representações em vídeo ou em fotos, contamos com as interferências do discurso nas mensagens trocadas ou nos diálogos travados por *instant messengers*.⁵³ Sem contar com as videoconferências nas quais escutamos em tempo real a voz do interlocutor. De que maneira a sua ausência física vai alterar a minha “sensação”?

Deleuze considera, através de sua análise das pinturas de Paul Cézanne e Francis Bacon, que haveria duas maneira de ultrapassar a figuração narrativa ou ilustrativa que prende o observador no simulacro: através da forma abstrata ou do que ele chama de Figura, que seria

⁴⁹ DELEUZE, Gilles apud LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996. p. 15-6.

⁵⁰ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009. p. 201

⁵¹ Id. Ibid. p. 202.

⁵² “Aglomerações instantâneas de pessoas em um local público para realizar determinada ação inusitada previamente combinada” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Flash_mob>. Acesso em: 9 jul. 2010.

⁵³ *Instant Messengers*: serviços de troca de mensagens instantâneas como o *MSN messenger* ou *Google Talk*.

a imagem icônica mas não ilustrativa presente nas obras de Bacon. A figura não teria portanto modelo a representar ou história para contar e seria, segundo Deleuze, a forma sensível relacionada à sensação que tem uma face voltada para o sujeito e outra para o objeto.⁵⁴ Independente da possibilidade de encontro, essas imagens, que falam da mesma maneira que as Figuras de Cézanne e Bacon, talvez tenham o poder de sensação previsto por Deleuze e sejam capazes de tirar o sujeito do torpor narcísico da contemplação do figurativo.

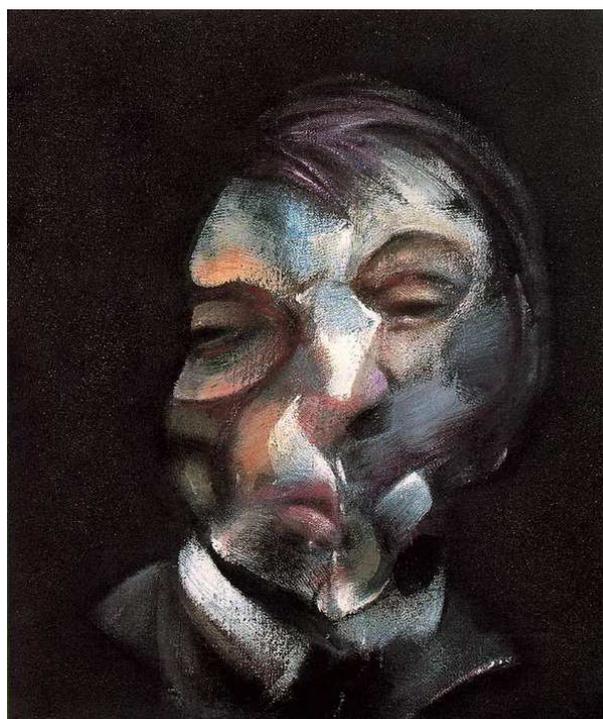


Figura 20. Francis Bacon. *Self-portrait*, 1971.
Disponível em: <www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bacon/>.
Acesso em: 14 fev. 2012.

Além dessas relações instantâneas, não pode ser desconsiderado o número de pessoas que se conhecem e estabelecem um relacionamento com alguém conhecido através da *web*, tais envolvimentos, discutidas há algum tempo em vários meios, já se demonstraram um hábito adquirido por grande parte dos usuários da rede e a durabilidade não é a única chave para sua avaliação. Considerando que a passagem do virtual para o real já é em si um fato, a manutenção dessas relações possivelmente seria o novo ponto de questionamento. No entanto comunidades virtuais destinadas a encontros sexuais passageiros vêm demonstrando que a importância dos relacionamentos não está somente na durabilidade dos mesmos.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: the logic of sensation. London: Continuum, 2003. p. 34.

O ato sexual afinal é um encontro passageiro e temporalmente curto comparado a outras atividades, mas não podemos deixar de considerar a influência que tem sobre nossas subjetividades. É claro que a reificação se imiscui até a nossa intimidade através da moral ou de comportamentos codificados pelo consumo, mas os desejos continuam sendo um forte indicativo para a subjetivação, através das “práticas de si”⁵⁵ que pressupõem um autoconhecimento em exercício para escapar tanto do domínio externo das morais vigentes, quanto dos perigos internos, dos vícios e imoderações. O exercício da sexualidade liberta dos códigos morais é encarado aqui como possibilidade de trazer à tona o conhecimento de si mesmo.

A cidade propicia então, o palco para os personagens sensuais telemáticos que são também, ou tem a potência para serem, as subjetividades permeáveis, abertas às manifestações da alteridade. Não é de se espantar, portanto, que essa sexualidade seja vivenciada de maneira manifesta na Internet, através dos sites de relacionamento, onde mostrar o seu sexo, o seu corpo, não é de forma alguma um tabu. A busca pela consumação do ato, logicamente, torna-se intensa, ativando as possibilidades do virtual. O espelho continua sendo o deflagrador de um gesto narcísico que poderá se transformar em relacional de acordo com a realização de sua virtual duplicidade. É através da vivência da heterogeneidade que podemos construir e reconstruir constantemente a nossa subjetividade. Os caminhos que tomamos, as pessoas que encontramos, as que passam por nós, tudo pode se tornar material para ativação da existência criativa.

A duplicidade narcísica implícita no espelho reflete a mímese das criações virtuais dos sites de relacionamento, onde os perfis são criados visando propiciar encontros seguindo uma lógica e padrão estabelecidos previamente. A ubiquidade dos estímulos e atrações atuais inclui como ponto de interesse o caráter rizomático das presenças telemáticas e das relações interpessoais. A popularização da Internet e dos novos dispositivos faz com que a nova iconografia a ser instaurada seja polimorfa e extensível.

É justamente através da sexualidade oferecida à exposição que se observa o amplo número de *websites* e comunidades *online* que exploram e incentivam a criação e a circulação desse tipo de imagens nas quais o sujeito se expõe claramente como objeto. Alguns deles existem unicamente para esse fim, como o *site Guys with iPhones*⁵⁶ onde os usuários se

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984. p. 16.

⁵⁶ Disponível em <<http://guyswithiphones.com/>> Acesso em: 9 jan. 2012.

fotografam com seus *iPhones*,⁵⁷ exibindo seus corpos assim como ostentam um objeto de consumo popularizado. O conceito de Sontag de conversão do mundo em uma loja de departamentos, observado como sendo o principal da fotografia, ganha, através do mundo virtual, contornos práticos.⁵⁸



Figura 21. Imagem apropriada do *site Guys with iPhones*. Autor desconhecido.
Disponível em: < <http://guyswithiphones.com/2012/02/202070/>>.
Acesso em: 14 fev. 2012.

A presença da Internet e das tecnologias amplamente difundidas não deve ser somente encarada como ferramenta ou resultado do neoliberalismo comercial. A tentativa de transformar o mundo em um mercado, nivelando as diferenças e diluindo fronteiras, certamente terá seu efeito sentido de variadas maneiras. Com esse novo tipo de relação de fruição e contato, as interações propiciadas poderão ser tanto sintéticas e fenomenológicas ou analíticas e próprias aos discursos.⁵⁹ A Internet poderia ser um meio onde esses dois modos

⁵⁷ *iPhone*: celular, *iPod* e dispositivo para Internet em um único aparelho. Disponível em: <<http://www.apple.com/br/iphone/>>. Acesso em: 9 jan. 2012.

⁵⁸ SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁵⁹ COSTA, Luiz Cláudio. Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia. In: Vinhosa, Luciano. **Horizontes da arte: práticas artísticas em devir**. Rio de Janeiro: Nau, 2010. p. 175.

estariam presentes influenciando-se mutuamente na lógica interativa do hipertexto, criando a sensação própria ao corpo “pós-humano” em uma equiparação do DNA aos bits.

4 DO RIZOMA

O rizoma [...] é uma liberação da sexualidade.

Gilles Deleuze e Félix Guattari¹

Um rizoma feito de homens. É esse o ponto de partida do *website* Rhiz'hommes. A questão da masculinidade é tomada como ponto principal para análise das construções de gênero, imagem pessoal e relações intersubjetivas. Através dos autorretratos especulares os homens têm buscado a definição perdida de um gênero em dissolução, olham-se no espelho em busca das respostas afirmativas do falo, tentam apreender essa prova de sua própria masculinidade e ao espalhá-la pela rede esperam que esta se firme. O homem da razão é o fotógrafo que empunha sua câmera/arma/falo e tenta capturar a si mesmo. Mas nessa tentativa narcísica de apreensão acaba por se perder ainda mais, perdendo as definições de gênero e os resquícios de sua própria identidade. Rhiz'hommes busca ser um espaço de reflexão para os participantes e/ou espectadores, através da percepção das possibilidades subjetivantes na dissolução das fronteiras corporais.

A pesquisa se inicia com a busca dos autorretratos tomados diante do espelho, nos quais a câmera em punho é voltada para a imagem refletida mantendo simultaneamente a postura de sujeito e objeto. Essa prática exclui a participação do outro. O fotógrafo supostamente escapa da violação da tomada fotográfica, mas ainda se detém numa autocaptura tornada comum com dispositivos digitais onde o sucesso do clique pode ser confirmado através do visor da câmera ou assegurado pelo automatismo do *face detection*.² O novo hábito instaurado pode ser verificado através da visita aos já citados *websites* que muitas vezes se mantêm da ampla produção desse tipo de imagens e existem unicamente para esse fim, utilizando um *gadget* popular como propulsor do gesto.

O primeiro momento do trabalho consiste no agenciamento dos participantes, através de um convite à participação em uma obra artística. Um diálogo, por vezes, é travado através de *chats* nos quais a proposta é detalhada ao participante, incitando-o à criação da imagem e de uma frase ou pequeno texto que acompanhará a produção. Em algumas produções, trechos

¹ DELEUZE, Gilles; Guattari, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 28.

² Tecnologia que determina a localização de rostos em imagens digitais, disponível em modelos recentes de câmeras digitais compactas.

dos diálogos travados com os convidados são utilizados junto às imagens, bem como frases dos anúncios publicados nos sites de relacionamento onde os usuários se descrevem e detalham o que esperam de uma relação.

A seleção dos participantes é feita através da própria separação criada nos *sites* e a escolha de um perfil em detrimento de outro muitas vezes se deve à presença da fotografia especular no perfil de cada um. O que é observado nessa etapa do trabalho é que o apego à imagem que era quase fetichista na fotografia impressa, agora deixa de existir em uma imagem que se replica em *bits*. A maior parte dos participantes sabe que o pedido é uma mera formalidade e que, a partir do momento em que colocam a foto na rede, esta já está multiplicada aos milhares em cada acesso feito ao *site* onde se encontra. A distinção entre a apropriação e o convite é o que faz com que a proposta torne-se coletiva e ceder uma imagem ao uso não tem mais o mesmo peso emocional ou a mesma carga de tradição que antigamente se dava ao se presentear uma fotografia impressa a alguém querido.

Em um instante após a análise e escolha da imagem, uma mimese é encenada pelo próprio artista ante o espelho, tendo como modelo a fotografia do participante. O enquadramento, o corte, a postura, a roupa e o gesto são imitados em uma busca de ligação através da semelhança. A princípio a similaridade é buscada como ferramenta de relação, mas o contraste de posturas ou gestos também pode ser visando estabelecer o diálogo entre os retratos. Essa repetição procura ler a imagem como nas “fotolalias” de Denis Roche onde uma reencenação busca um reflexo de algo já realizado anteriormente.³

Na verdade, podemos considerar grande parte da atual produção amadora de fotografia uma forma de lalia que reproduz o que vê em outras imagens, um balbúcio de produção visual que, perdido no meio da enxurrada de imagens produzidas, se faz ouvir de uma maneira diversa e até mais acentuada pela repetição. As fotografias especulares formam, de maneira peculiar, essa série que se pode perceber em vários *sites* de relacionamento e que se espalha pela *web* instaurando um novo hábito, como uma forma de *meme*. *Meme* é um termo cunhado pelo escritor Richard Dawkins que em seu livro “O gene egoísta” o descreve como o que seria para a memória “o análogo do gene na genética, a sua unidade mínima. Uma unidade de informação que se multiplica de cérebro em cérebro ou entre locais onde a informação é armazenada”.⁴ Em se tratando de Internet, o *meme* é um fenômeno popular em forma de um

³ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993. p. 353.

⁴ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Meme>>. Acesso em: 7 nov. 2011.

arquivo digital ou prática que é compartilhada em redes sociais, *blogs*⁵, *chats* e *e-mails*. Podendo ser um *hyperlink*, frase, palavra, vídeo ou uma imagem, no que já é chamado hoje em dia de efeito viral.⁶

Os gestos, as imagens, os perfis, todos remetem a essa lalia e reproduzem incessantemente em uma mímese serializada em tempos de capitalismo sem fronteiras. Uma espécie de serialização dos comportamentos. Repetir, “clonar” mais uma vez o gesto anteriormente produzido diante do espelho, acontece como uma forma de encontrar uma falha na linha de produção de subjetividades, um espaço onde possa ser interrompido o fluxo de projeção especular e possa se refletir diante do reflexo.

Através do já observado caráter mimético das relações que, reconhecidamente, é um processo importante nas formas de socialização humanas e da serialização que parece contrariar essa possibilidade de relação, Rhiz'hommes busca analisar e criar a interrupção nos processos padronizados de interação. O modo de produzir a imagem com a câmera em punho de frente para o espelho já se tornou um *meme* facilmente encontrado em *sites* de relacionamento na *web* e as ações individuais assumem a mímese a tal ponto que não se distinguem mais umas das outras. O conjunto dessa prática mimética torna-se, portanto, a matéria prima do trabalho artístico.

O resultado dessa imagem-mímese efetuada pelo artista volta ao computador para ser realizada a pós-produção onde é criada uma nova visualidade. As experimentações de dissolução são feitas por meio de *softwares* gráficos forçando assim o diálogo entre as fotografias que se perdem nas misturas de filtros e transparências, contribuindo para subverter o caráter exclusivamente indiciário do dispositivo fotográfico, bem como desestruturando as supostas identidades corporais. As imagens resultantes carecem de semelhança com o sujeito fotografado, já que misturam ambientes, poses, membros, tornando difícil, senão impossível a identificação dos corpos e sujeitos, aliando o âmbito icônico ao indiciário. A certeza do “isto foi” barthesiano é diluída no “o que é isto?” da estranheza provocada pela mistura. O resultado é um signo híbrido que, como os *memes*, podem ter tido uma ligação física e indiciária com o significado, mas tornam-se ícones de masculinidade e autoafirmação ou símbolos da tentativa de controle e autoria.

⁵ Site pessoal pré-configurado para fácil criação e atualização, sem necessidade de conhecimentos de programação. Disponível em: <<http://blog.com/>> . Acesso em: 9 jan. 2012.

⁶ Disponível em: <<http://memes.org/Internet-memes>>. Acesso em: 7 nov. 2011.



Figura 22. Ean Krest e Cristiano Lopes. *Rhiz'hommes*, 2010. Acervo pessoal.

O figurativo e descritivo do processo fotográfico cede espaço à Figura da sensação que Deleuze observa em Francis Bacon, como analisado anteriormente. Assim como Bacon utilizava a fotografia para conseguir atingir a figura não ilustrativa de seus quadros, através de deformações, sobreposições e raspagens, em *Rhiz'hommes* busca-se atingir uma essência ausente na imagem meramente descritiva, através da mistura, transparência e imaterialidade. A sensação que se interpõe entre sujeito e objeto realmente mostra-se como “o choque do não-eu sobre o eu”.⁷ Esse choque é o objetivo na mescla de retratos de *Rhiz'hommes* que, através de misturas dilui os sujeitos nas objetividade de seus corpos, desfazendo identidades matéricas e recriando subjetividades em conjunto que compartilham de construções similares de masculinidade e desejos.

O produto dessa mescla é então devolvido à rede de signos preexistente, nos perfis das redes sociais onde inicialmente se agenciam os usuários, nas imagens utilizadas nos *instant*

⁷ GEORGE, François apud MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 83.

messengers que mantêm o vínculo com os participantes e na criação de *blogs* e sites que reúnem grande parte das imagens produzidas, onde o trabalho pode ser visto mais claramente como um corpo extenso e crescente. Os retratos transformados são então novamente absorvidas e retrabalhadas em outro contexto, com novos e mutantes significados. Resultando em possibilidades diversas de suporte ou apresentação, bem como tamanho e conteúdo. Variadas versões de uma idéia inicial a ser reprogramada pelo receptor através do uso da imagem.

A intenção é propor uma nova elaboração das fotografias que circulam em *sites* de relacionamento, descontextualizando-as e buscando para elas novos significados e conceitos estéticos, através da alteração das mesmas nos *softwares* gráficos e da análise das relações e vínculos já formados com estas na *web*. A desconstrução dessas imagens é feita através do arquivamento, reagrupamento e diálogos estabelecidos entre elas e as novas fotografias criadas com base nos padrões observados. Outros significados são postos em circulação, criando a possibilidade de serem compartilhados com os produtores das imagens originais, para que essas relações continuem sendo vivenciadas e questionadas. O que se pretende desconstruir é um narcisismo fotográfico estéril que, como observado por Krauss, teria como característica aliar a sensualidade e a frigeidez ao prazer de definir a si mesmo.⁸ Essas alterações efetuadas nas imagens pelos *softwares* gráficos e pelas novas relações estabelecidas pela *web* têm então o propósito de vir de encontro a essa frigeidez em uma tentativa de reativar a ligação perdida com o outro. O questionamento final seria: de que forma a alteridade e, portanto a preservação de si mesmo, pode ser assegurada por meios que se supôs destruí-las?

Os autorretratos que alimentam o processo normalmente são produzidos em ambientes íntimos, na solidão dos banheiros e quartos dos apartamentos dos participantes. O primeiro ambiente de fruição do trabalho é também a privacidade do lar de cada um, através dos seus monitores. O direcionamento da produção artística à intimidade é vista por Rouillé como um recuo necessário diante das ameaças globalizadas e homogeneizantes do capitalismo mundial. Uma espécie de reterritorialização em um ambiente seguro de suposta identidade social, sexual ou étnica, oferecendo uma resistência micropolítica a algo global “que ameaça envolver, encobrir, sufocar”.⁹ As formas de arte aceitas pela instituição mudam de acordo com os tempos e mercados, cabe ao artista fazer com que as fronteiras e delimitações sejam derrubadas ou estendidas. Segundo Julian Stallabrass, a fotografia amadora e a *net art*

⁸ KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 63.

⁹ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 414.

compartilham do mesmo anonimato imposto pela história da arte, no entanto, a segunda seria capaz de oferecer uma possibilidade de transformação ainda mais profunda que a efetuada pela fotografia.¹⁰



Figura 23. Rob Eisdorfer e Cristiano Lopes. *Rhiz'hommes*, 2010. Acervo pessoal.

A entrada no ambiente privado da instituição Arte se faz, portanto, de maneira múltipla. A princípio a *web* é tanto local de ação como de exposição. A prática desenvolvida é feita de agenciamentos e aproximações através dos contatos na rede e os perfis criados em sites de relacionamento, os diálogos travados, as trocas de imagens são os constituintes do projeto. A escolha da Internet como meio propagador e ao mesmo tempo ambiente da ação performática se dá, a princípio, como acontece com grande parte dos artistas que escolhem esse meio, por uma necessidade de questionamento do espaço expositivo padrão e a utilização da fotografia digital dá prosseguimento e rumo novo à desmaterialização do objeto artístico

¹⁰ STALLABRASS, Julian. **Can art history digest net art?** Disponível em: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/Digest.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2012. p. 5/13.

iniciada com a arte conceitual, as performances e a *land art* dos anos 1960, que incluíam as fotografias como ferramenta de linguagem, registro de ações passadas ou de alterações longínquas, questionando o objeto artístico, o proponente da obra e o lugar específico do trabalho artístico. O acesso da fotografia à arte contemporânea se dá então através dessas práticas artísticas que, juntamente com diagramas, textos, objetos e mapas, vão tensionar os limites da arte.¹¹

O espaço da *web* vem contribuir para essa desmaterialização e desterritorialização histórica do objeto artístico, instaurando o novo paradigma dos desdobramentos da obra tornada intercambiante. A arte agora se apresenta mutante de acordo com os dispositivos nos quais é visualizado, seja no computador e em dispositivos móveis, onde mantém a ubiquidade da rede ou em projeções e impressões em um espaço institucional. Em um espaço restrito e elitizado como o de uma galeria, as articulações propostas mudam, fazendo com que as relações sejam de outra esfera. No entanto a instituição arte, ontologicamente presente no trabalho, exige uma consciência de apresentação que leva o projeto a se desdobrar, modificando o público da proposta, e fazendo com que o comércio (de arte ou não) seja também questionado com as escolhas expositivas.

“O contexto da exposição determina a natureza da intervenção que será feita.” Como observado por Crimp, o local onde será apresentado o objeto ou ação artística é fundamental para a construção do mesmo.¹² Enquanto se define como prática de agenciamentos e troca entre usuários de uma rede mundial de computadores, Rhiz'hommes se apresenta mutante, informe, rizomático: pode ser um *blog* em um provedor popular como o *Blogspot*, instigando a participação através dos comentários postados; um perfil no *Facebook* que permite um vínculo público entre o receptor e o proponente; um outro perfil em um *site* de relacionamentos *gay* como o *Manhunt*, onde os usuários estão em busca de algo menos artístico; um *site* com programação criada para que as imagens sejam vistas de forma lúdica e voyeurística ou como em um desdobramento apresentado durante III Seminário de Pesquisadores do PPGArtes da UERJ, que pode se materializar em um armário de espelho no banheiro masculino do Instituto de Artes que, hora mostra o reflexo do espectador, hora mostra a imagem escondida atrás do espelho quando acionado o devido interruptor.

¹¹ STALLABRASS, Julian. **Can art history digest net art?** Disponível em: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/Digest.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2012. p. 311.

¹² CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 222.



Figura 24. Cristiano Lopes. *Moi ou Vous?*, 2010. Desdobramento do projeto Rhiz'hommes exposto durante o III Seminário de Pesquisadores do PPGArtes da UERJ, no banheiro masculino do Instituto de Artes da UERJ. Acervo pessoal.

Cada um dos locais ou situações expositivas têm suas especificidades e elas influenciarão e até alterarão o significado e o recebimento da proposta. Há de se convir que quando exposto em um *site* frequentado em sua maior parte por homens à procura de relações homossexuais, a recepção será distinta de quando visualizado por um visitante do *site* ou alguém que entra em uma galeria. As possibilidades de apresentação endossam a virtualidade do projeto e a forma de apresentação atual é a configuração para telas sensíveis ao toque que permitem que se mostre o trabalho tanto em um espaço expositivo tradicional, quanto em um *tablet* na casa do espectador ou em um *smartphone* em plena rua. Com isso abdica-se de pretensões de universalidade ou autonomia, bem como do *status* de mercadoria.

É conhecida hoje, no mercado capitalista do espetáculo, a controvérsia envolvendo a troca irrefreada de informações digitais como músicas, filmes e imagens. Recentemente a prisão pelo FBI do fundador do *site* de compartilhamento de dados chamado *Megaupload*

fomentou a acalorada discussão.¹³ Configurando o trabalho como colaborativo e baseado na *web*, a tentativa é manter o desvio como fonte de força expressiva da prática. O “trabalho de arte” é compartilhado em sua autoria, execução e apresentação, além de ter a divulgação e propagação como partes inerentes ao processo. A “mercadoria” é de livre acesso e distribuição, da mesma maneira que grande parte da produção cultural tem circulado hoje em dia através da *web*.

Toda a desmaterialização discutida logicamente tem seus débitos à produção artística de Duchamp que já dizia em 1957: “são os espectadores que fazem o quadro”.¹⁴ No início do século XX, após a industrialização e o fim da artesanaria do século anterior, o ready-made pôde se instituir como forma-modelo de realização artística e a fotografia, criada no início do século XIX, serviu de fundamento para a intervenção de Duchamp, como observado por Rouillé:

O que a fotografia ameaça é a fabricação manual e artesanal da imagem, em prol da seleção, seguida do registro químico. Enquanto, tradicionalmente, como o próprio Marcel Duchamp assinala, “a palavra 'arte' significa fazer e, por pouco, fazer com as mãos”, a fotografia cria condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar.¹⁵

O que se começa a discutir então é a originalidade e exclusividade da Arte. Tendo a produção industrial como paradigma, os artistas desse período vão iniciar um processo de questionamento da genialidade, dos meios, da artesanaria, do local da obra e da separação entre “belas-artes” e arte popular. A produção industrial, que no início do século XX, vai influenciar o trabalho dos construtivistas russos, chega à produção brasileira do concretismo nas pinturas de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro (que, não por acaso, torna-se um dos pioneiros do uso do computador na arte).¹⁶ Mais tarde, grande parte dos artistas concretos vão fundar o Neoconcretismo quando as afinidades otimistas com as práticas industriais vão cedendo espaço às preocupações subjetivas e expressivas de um indivíduo cada vez mais oprimido pelo contexto produtivista.

A ligação entre esses trabalhos, independente das questões formais, expressivas ou até

¹³ Disponível em: <<http://tecnologia.terra.com.br/noticias/0,,OI5579378-EI12884,00-Fechamento+do+Megaupload+leva+a+aumento+da+rede+PP.html>>. Acesso em: 7 jan. 2012.

¹⁴ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009. p. 298.

¹⁵ Id. Ibid. p. 295.

¹⁶ Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. **Cordeiro, Waldemar (1925-1973)**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3529&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 11 jan. 2012.

políticas, é o questionamento dessa materialidade exclusiva ou “própria” à Arte, que pode estar representado pelas práticas do minimalismo, como nos trabalhos modulares pré-fabricados de Sol LeWitt ou Donald Judd, na arte de apropriação e colagem do pós-modernismo de Rauschenberg e Warhol, no Neoconcretismo dos Parangolés de Oiticica ou nos Bichos de Clark.



Figura 25. Lygia Clark.
Sessão de *Estruturação do self*, 1966 a 1988.
BARBIERI, Cibele Prado. Lygia Clark, da vida à arte e de volta à vida. *Estud. psicanal.* [online], n.31, p. 36-42, 2008

Lígia Clark, por exemplo, estará no final de sua vida trabalhando com materiais improvisados e cotidianos para seu último projeto, “Estruturação do Self”. Nele a artista utiliza o que veio a chamar de objetos relacionais em sessões onde faz com que o espectador se transforme em paciente em uma espécie de terapia. O objeto artístico não resume o significado da arte, já que ela mesma é essa prática de problematização do mundo e seu local já não é mais o museu ou a galeria. Além disso, a banalidade dos objetos utilizados por Clark e sua ativação única pela prática, dificulta sua fetichização e exposição como obra artística, no que perderiam todo o sentido original.¹⁷

A arte vai, ao longo da segunda metade do século XX, questionando não somente suas

¹⁷ ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra**: Lygia Clark, artista contemporânea. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2012. p. 5.

materialidades, mas seus locais, espectadores e mercado. Vivendo agora em uma era pós-industrial onde o que se consome são as imateriais imagens e não os produtos, a arte que foi se desmaterializando desde as propostas da arte conceitual e das performances nos anos 70 se encontra envolta em processos e agenciamentos. Hoje a materialidade pode ser encarada de outra maneira, já que a obra tornada múltipla tensiona diferentemente a banalização mercadológica.



Figura 26. Christian Boltanski.
L'album photographique de la famille de B, 1991.
 Disponível em :
 <www.artnet.com/artwork/425609621/166767/christian-boltanski-lalbum-photographique-de-la-famille-de-b.html> .
 Acesso em: 14 fev. 2012.

Dentro da liberdade de materiais advinda dos questionamentos levantados pelos movimentos anteriores, a utilização de objetos ou temas do cotidiano se fará uma constante na produção artística posterior. As fronteiras entre a vida privada e pública serão o foco de vários artistas que se utilizam da fotografia, em especial a dita amadora, como material de construção de seus trabalhos. O artista francês Christian Boltanski produz álbuns de família

que transitam entre a intimidade e a ficção (por exemplo, *Album de photos de la famille D. entre 1939 et 1964*, de 1971) ou levanta inventários do banal através das imagens de objetos de personagens desconhecidas (como *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Baden-Baden*, de 1973). O acúmulo de memórias pessoais retidas nos objetos ou fotografias de Boltanski pretende criar uma identificação emotiva com o mundo íntimo de cada indivíduo representado, além de uma via de acesso a ele, ou ainda possibilitar uma aproximação à história de um grupo específico (como no caso de um de seus trabalhos sobre o povo judeu, *Leçons de ténèbres*, de 1986).¹⁸

Sophie Calle, artista francesa que, assim como Boltanski lida com o íntimo, também se utiliza dos agenciamentos e conexões entre pessoas para construir seus trabalhos, as convidando para dormir em sua cama e as fotografando (*Les Dormeurs*, 1979) ou como em *Prenez soin de vous* (2005) quando convida 107 mulheres para reinterpretar um e-mail que ela havia recebido de seu namorado terminando o relacionamento.

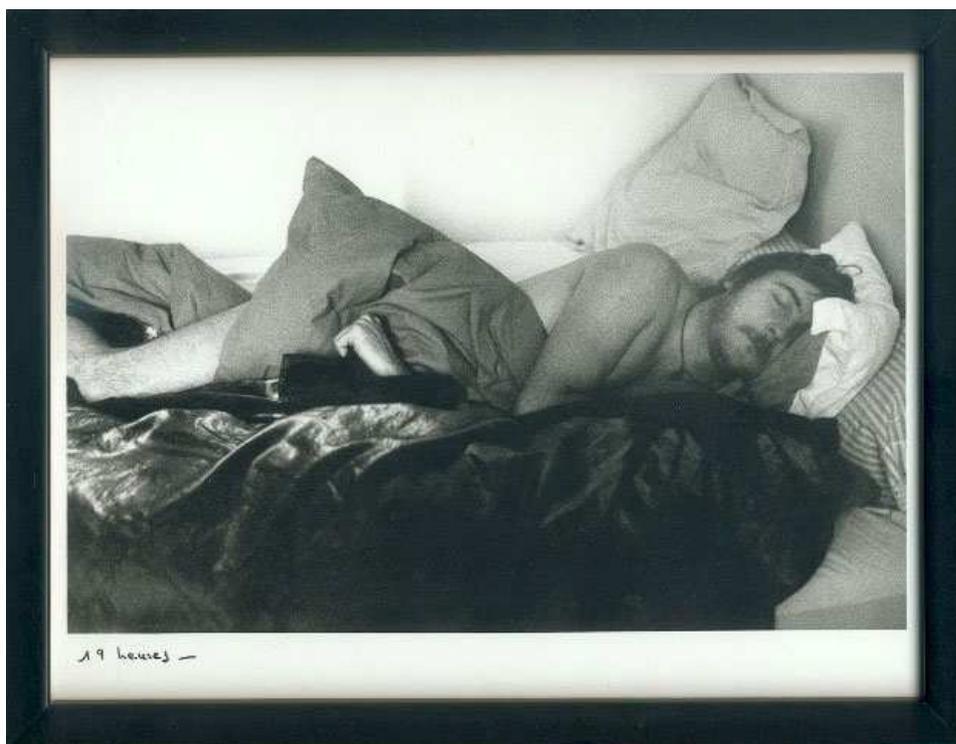


Figura 27. Sophie Calle. *Les Dormeurs: Jean Yves Le Gavre, 23ème Dormeur*, 1980.
Disponível em : <http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Calle_Sophie.html>.
Acesso em: 14 fev. 2012

¹⁸ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 357.

Hoje o mundo digitalizado, conectado e aparentemente sem fronteiras do comércio globalizado traz a mesma possibilidade onipresente à produção artística que, desmaterializada, não se limita a uma forma, tamanho, modo ou local específico de apresentação. O “objeto” artístico se multiplica e se metamorfoseia em devires que serão ativados pelo observador/participante da obra, como no trabalho *Dialogical Drawing* (1994) de Eduardo Kac. Em um díptico que se divide entre Brasil e EUA, Kac explora as questões telemáticas em um trabalho a princípio puramente estético. Ao se aproximar de um quadro abstrato composto de uma base de madeira e uma placa de circuito integrado o espectador percebe, através do som proveniente de um discreto autofalante, que o quadro se comunica com ele. Na verdade, em uma galeria de outro país, um quadro idêntico ao primeiro faz a conexão entre os visitantes.¹⁹

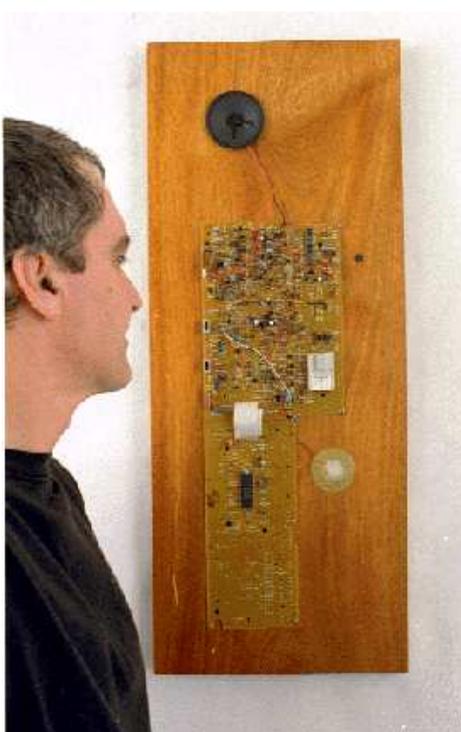


Figura 28. Eduardo Kac. *Dialogical Drawings*, 1994.
Disponível em: <<http://ekac.org/dialogical.html>>.
Acesso em: 14 fev. 2012.

O termo arte telemática foi empregado pela primeira vez no início dos anos 1990 pelo artista e teórico britânico Roy Ascott para designar trabalhos colaborativos que se utilizam da

¹⁹ Disponível em: <<http://www.ekac.org/dialogical.html>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

web seja através de *e-mails* ou telefones celulares.²⁰ Ascott criou em 1983 o trabalho “*La plissure du texte: a planetary fairytale*” onde convidou artistas ao redor do mundo para que, juntos, desenvolvessem uma história assíncrona compartilhando sua autoria.²¹ O autor também é citado por Santaella pelo uso da expressão pós-humano já em 1995.²² Desde então esse constante fluxo entre materialidade e informação digital vem fazendo com que não exista um local categórico para a obra, bem como tamanho e forma de apresentação determinados.

O *site* não é específico, já que se multiplica em perfis, *blogs* e *chats*. O cubo não é branco nem preto,²³ não é nem cubo e não mantém a ilusão de esterilidade do ambiente circundante. As interferências e ruídos externos são admitidos em um trabalho que espera ser fruído a partir de várias plataformas, em diversos tamanhos, sem cor ou luminosidade absolutamente definidos e convivendo com os mais distintos estímulos paralelos que acrescentam ao trabalho a experiência de cada observador. Não se pretende estender ou diluir a velha fronteira arte/vida, mas são assumidas a indefinição dos conceitos e interpenetração das categorias.



Figura 29. Lygia Pape. *Divisor*, 1968.

Disponível em: <www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/Divisor,-de-Ligia-Pape,-marca-abertura-da-29%C2%AA-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo-.aspx>.

Acesso em 12 fev. 2012

²⁰ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=644>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

²¹ Disponível em: <http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_ascott.html>. Acesso em: 12 fev. 2012.

²² SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003. p.192.

²³ CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008. p. 15.

Além do questionamento do espaço expositivo e da matéria-prima artística, Rhiz'hommes insere-se também em uma linha de pesquisa na qual o observador se torna parte da obra, que somente passa a existir após sua interferência e participação ativa e encontra paralelos em um dos mais emblemáticos trabalhos de Lígia Pape: “Divisor”, de 1968, que constituía-se de um pano branco de 400m² contendo “uma série de rasgos regulares, em que as pessoas colocavam a cabeça e eram convidadas a, juntas, movimentá-lo”. Um trabalho que “ao mesmo tempo em que reúne uma multidão, também a separa.”²⁴ Sem a presença de quem o coloque em movimento o trabalho não passa de um enorme pedaço de tecido.

Da mesma maneira, o site Rhiz'hommes não poderia existir sem as imagens enviadas pelos convidados ao projeto e, da mesma maneira que no trabalho de Pape, os participantes encontram-se ligados pela visão e virtualmente separados pela distância dos furos no tecido ou dos monitores ligados à *web*. Rhiz'hommes explora a *web* como um vasto tecido onde, contrariamente à proposta da artista, o corpo não é velado, pelo contrário, é exposto e explorado, sendo muitas vezes o rosto encoberto, invertendo assim os pólos de visualidade.

Desde 1888, ano de surgimento da Kodak, que popularizou a fotografia a partir da criação da câmera com rolo de filmes,²⁵ a produção de imagens deixou de ser privilégio de artistas ou técnicos especializados assim como o mundo da arte, desde Duchamp com seus *ready-mades*, deixou de ser restrito aos iniciados ou tecnicamente especializados. Intrinsecamente relacionados, a fotografia e o ready-made mantêm entre si o aspecto de seleção e corte, acima do fazer manual até então vigente na arte, fazendo com que a importância do reconhecimento da instituição sobressaia às questões de excelência artística e talento pessoal. Como observado por Rouillé “o registro químico é tão necessário à fotografia quanto o registro institucional é indispensável ao ready-made”.²⁶ Após algumas décadas de desenvolvimento e controvérsias, Arthur Danto afirma, em 1964, que “cada pessoa que se veja como um membro do mundo da arte é portanto um membro”.²⁷ Mais tarde Crimp vai refletir o conceito de Danto afirmando que “na origem de cada um há um Artista e, portanto,

²⁴ STIGGER, Veronica. Subversão total. **Vogue Brasil**, Rio de Janeiro, n.º 393, p. 177-178, mai. 2011.

²⁵ ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

²⁶Id. Ibid. p.297

²⁷ Tradução livre de “every person who sees himself as a member of the artworld is thereby a member” In: DANTO, Arthur. apud YANAL, Robert J. **The institutional theory of art**. The encyclopedia of aesthetics, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998.

cada um pode achar seu lugar no espectro da subjetividade”.²⁸ O que nos impede então hoje de idealizar uma instituição onde a fotografia amadora seja incluída na categoria Arte?²⁹

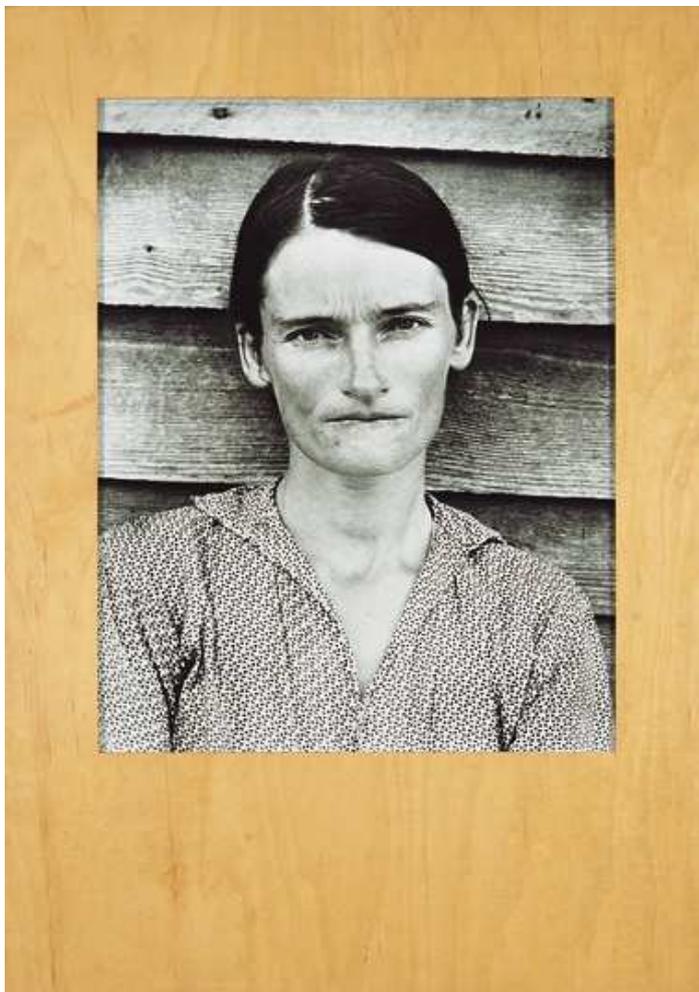


Figura 30. Sherrie Levine. *Untitled (After Walker Evans: positive)*, 1990.
Disponível em:
<www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/obras.aspx?obra=207>. Acesso em 14 fev. 2012.

A prática fotográfica, em grande parte de sua história, tem convocado o homem comum à produção de imagens, sendo desde sua formação um meio que questiona os próprios limites da categoria Arte. Como afirmou George Dickie: “nem tudo criado por um artista é

²⁸ CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, nº 11, p. 126-133, 2004. p.131.

²⁹ STALLABRASS, Julian. *Can art history digest net art?* Disponível em:
<http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/Digest.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2012. p. 5.

necessariamente um trabalho de arte”,³⁰ da mesma maneira que nem toda arte é criada por artistas. A fotografia, desde sua invenção, tem se mostrado crescentemente uma técnica popular, por sua aparente facilidade de apreensão e, posteriormente, em decorrência de seus rápidos avanços técnicos, bem como por sua praticidade de execução. Em um viés distinto, é através da própria fotografia que os limites entre originalidade e plágio serão distendidos com trabalho da artista americana Sherrie Levine, que em 1981 causa grande rebuliço ao refotografar e expor como suas as imagens de alguns dos mais cultuados fotógrafos americanos: Walker Evans e Edward Weston. Levine com um só gesto põe em cheque o valor artístico de um objeto, mostrando que esse se encontra menos na coisa do que no seu contexto.³¹

Com o envio de imagens feitas pelos participantes, Rhiz'hommes também dá prosseguimento aos métodos dadaístas de fotomontagem que utilizavam, a partir de 1920, várias imagens fotográficas reunidas em busca de um novo sentido diferente do original. Ao misturar duas imagens, a primeira do “artista convidado” e a segunda, feita em razão desta, inicia-se o trabalho de montagem que vai culminar no *website* onde todas as imagens podem ser vistas aleatoriamente.

Tratar de arte quando a mesma se desmaterializa e desterritorializa através da *web* terá implicações mercadológicas e institucionais indiscutíveis. O lugar da arte não é mais o mesmo, fato do qual já estamos cientes há algumas décadas, principalmente após as constantes desconstruções dos movimentos de vanguarda e hibridizações do pós-modernismo. Mas assim como o sistema capitalista se transformou ao longo do tempo, a instituição Arte também tornou-se outra e a ubiquidade é algo compartilhado por ambos os sistemas de poder. “Nós somos a instituição” nos lembra Andrea Fraser, mostrando que independente do local, quando se insere no contexto artístico o trabalho de arte já está instituído.³² O *site* enquanto obra de arte procurou ser mais uma alternativa ao enquadramento do cubo branco, ao direcionamento espacial, à localização geográfica, à conformação material e consequentemente à sua classificação como mercadoria. Mas até que ponto essa postura pode ser avaliada como uma fuga ou reação?

³⁰ DICKIE, G. **The art circle**. In: ERLER, Alexandre. Dickie's institutional theory and the “openness” of the concept of art. **Postgraduate Journal of Aesthetics**, vol. 3, n° 3, dez. 2006.

³¹ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 347.

³² FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 2, ano 9, n° 13, p. 179-87, dez. 2008. p. 187.

As novas relações de intercâmbio e contatos, próprias à tecnologia de convívio podem enfim estar resultando, como vimos, na substituição da sociedade do espetáculo pela “sociedade dos figurantes”,³³ onde cada indivíduo encontraria a suposta ilusão de uma democracia interativa, caracterizando, o que Guattari chamou de era pós-mídia, onde a reapropriação da mídia por uma multidão de grupos-sujeito é capaz de provocar uma “ressingularização”.³⁴

Além disso, a rede é capaz de propiciar ao usuário um anonimato opcional que pode ser benéfico ao trabalho artístico em si, já que, como ressaltou Crimp, “a instituição museu invariavelmente cria a auto-referência”. Ao visitar um site, escutar uma música, ver um vídeo ou visualizar uma imagem, o espectador após os anos de vivência do *copy and paste* e da leitura do hipertexto deixa de estar imediatamente direcionado a um suposto autor. O que faz com que possamos estar experimentando, a partir de então, uma espécie de *wikiart*,³⁵ onde a colaboração é mais importante que a autoria e a ativação do espectador enquanto sujeito criativo é cada vez mais constante. Como observa Bourriaud, “A arte tornou-se hoje um tipo de abrigo geral para todos os projetos que não se ajustam a uma lógica de produtividade ou de eficácia imediata para a indústria e para a sociedade de consumo”.³⁶

Assumir a produção alheia como constituinte do próprio trabalho é também uma forma de ampliar o campo de influência da imagem produzida para que a fruição não seja o produto final, mas também façam parte da poética, a produção e as relações instauradas. Já que a questão inicial é a respeito da finalidade das imagens de hoje, nada melhor do que analisar o uso que se faz delas e quais coletividades são criadas em torno desses ícones modernos. Essas coletividades habitarão ambientes diversos concomitantemente, oferecendo, inclusive, a possibilidade de uma rematerialização do objeto artístico, ou pelo menos parte dele, através de diversas impressões e projeções que não se conformam apenas como registro desse “evento”, mas também como desdobramentos da prática artística.

A *web-art* ou *net art* mais que se enquadrar em uma versão desmaterializada da arte, produz a diferenciação e a repetição por meio de sua proposta. A obra está em constante

³³ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p.36.

³⁴ GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990. p. 46.

³⁵ Conceito colaborativo que já vem sendo discutido na *web* através de propostas como Wiki Art. Disponível em: <<http://wiki-art.fokdat.nl>>. Acesso em: 9 ago. 2010. O termo wiki é utilizado para identificar um tipo específico de coleção de documentos em hipertexto ou software colaborativo usado para criá-lo. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/>>. Acesso em: 9 ago. 2010.

³⁶ BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 10, nº 10, 2003. p. 77.

devir, pode ser matéria impressa, projeção luminosa, imagem-luz redimensionável e variável em seus matizes enquanto *bits* a percorrerem o mundo virtual ou arquivo, quando se converte em *megabytes* armazenados. A obra ou seu conjunto, é síntese mesmo que ainda seja análise disjuntiva de uma instituição, configurando-se como um dispositivo, um processo “composto de linhas de diferentes naturezas” que abarcam toda a experiência artística.³⁷

Essa rematerialização da produção é ambígua se analisada à luz das “partículas-ondas” dos “fótons” que são registrados pelas câmeras digitais ou emitidos pelos monitores que levam às vistas distantes as imagens produzidas. A controvérsia da palpabilidade dessa poética amplia-se nas escolhas de materiais translúcidos para impressão, nas projeções, sobreposições e misturas, em uma tentativa de observar os espaços entre os átomos. As dualidades já tornadas incertas há tempos como: material/imaterial, real/virtual, presença/ausência, sujeito/objeto e finalmente subjetividade/alteridade são a mola mestra de toda a articulação conceitual e poética de Rhiz'hommes, caracterizando-se como foco de preocupações e gatilho problematizante da prática.

Ao mesmo tempo em que o retângulo normativo dos enquadramentos e molduras começa a se quebrar em explorações formais, o plano da imagem e sua materialidade se desfazem através das refrações e reflexos que o vidro e os monitores luminosos eram capazes de propiciar. A lógica do mercado apresentou-se então como enquadramento similar e com força redobrada diante da produção contemporânea de arte. O comércio de tudo que é material e, agora principalmente, até do que é imaterial, assombra a produção de imagens e objetos. Mas a produção de uma arte pornográfica homossexual ainda é um tabu difícil de ser digerido e consumido pela sociedade heteronormativa. Qual colecionador penduraria em sua sala uma cena de sexo explícito? Da mesma maneira que a produção final das cenas de sexo de Warhol ou as fotografias sadomasoquistas de Mapplethorpe continuam despertando discussões, Rhiz'hommes procura transitar nesse espaço entre publicidade, mercado e intenção artística.

O tela do computador tornou-se o híbrido de espelho, imagem/anteparo e janela que, ao mesmo tempo em que convida à relação, impede o contato. A máquina fotográfica que sempre se insinuou na pintura, historicamente a favor ou contra, mostrou-se a prótese ideal de exploração centrífuga. Através das próteses que os *gadgets* são, o alcance corporal foi então ampliado e a prática absorveu questões e preocupações relativas à performance através da exploração do próprio físico do artista e do espectador como suporte da obra.

O que se pode produzir de significativo e subjetivante em um mundo onde o

³⁷ DELEUZE, Gilles. **O que é dispositivo**. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

capitalismo é a nova religião totalitarista? Na profusão absurda de estímulos em que vivemos, como lidar com os fragmentos e montagens que se acumulam em nosso imaginário em uma aceleração aparentemente constante? Fechar os olhos poderia resolver caso nossas imagens mentais não estivessem impregnadas com os padrões. Como prega a filosofia oriental: o mais difícil é esvaziar a mente. Mas nós buscamos o vazio ou seria o acúmulo abissal de estímulos uma forma de vazio maior? O iconoclasmo é uma resposta recorrente na história humana, mas a destruição que representa sempre abre espaço para uma nova iconografia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A erva [daninha] existe exclusivamente entre os grandes espaços não cultivados. Ela preenche os vazios.

Henry Miller.¹

Durante a história da humanidade a produção imagética sempre esteve associada aos mecanismos de poder, fossem estes supersticiosos, religiosos, políticos ou culturais. O homem que produz as imagens foi aos poucos transitando entre as figuras de xamã, sacerdote, demiurgo, esteta, artista e autor. Todas estas, de uma maneira ou de outra, posições privilegiadas que mantinham o acesso restrito a um grupo seleto de iniciados.

Com a difusão das práticas e industrialização de seus processos esse privilégio foi se desfazendo junto com as figuras de poder envolvidas nos diversos contextos. A partir da desconstrução dos conceitos de autoria e originalidade e com a popularização das técnicas e tecnologias, a produção de imagens foi deixando de ser uma prática estritamente masculina, caucasiana, heteronormativa e restrita a iniciados. Esse movimento acompanhou as mudanças históricas que vieram paralelamente abrindo espaço para as figuras negligenciadas da mulher, do homossexual, das minorias étnicas e do “amador” ou “leigo”.

O acesso às tecnologias e o recente e crescente convívio através das redes sociais telemáticas vêm estimulando práticas de criação, difusão e fruição de imagens que não encontram precedentes históricos em relação ao volume produzido. Aliada a uma abertura social para práticas sexuais e posturas de gênero até então consideradas pouco convencionais, essa revolução iconográfica vem servindo à construção e reafirmação de grupos que compartilham um sentimento de inconformidade contra aos padrões estabelecidos.

Enquanto a figura patriarcal identitária e absoluta do autor foi se desfazendo, figuras como a da feminista em busca de igualdade ou a do esteta homossexual em busca de exclusividade foram tomando forma e reivindicando espaço na cultura e na sociedade. Porém, com a posterior desmaterialização e desterritorialização advindas das práticas digitais, qualquer personificação de um modelo de resistência ao poder ou formação de um grupo homogêneo sectarista foi perdendo o sentido em meio às transformações e metamorfoses

¹ MILLER, Henry. **Hamlet letters**. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. p. 48-9 apud DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. p. 28.

constantes exigidas pelas novas redes de subjetivação. Como defendido por Michel Onfray, as microresistências dos hábitos e costumes estão gradativamente sobrepujando as manifestações em bloco de combate. A infiltração “rizômica” vai aos poucos se mostrando mais potente ou duradoura que o tronco de bloqueio e a política hedonista vai tomando corpo em meio às dissoluções digitais. Em relação ao hedonismo construtor, Onfray segue citando Nicolas-Sébastien Chamfort:

Frua e faça fruir, sem fazer mal nem a você nem a ninguém, eis toda a moral. Com isso, tudo está dito: fruição de si, decerto, mas também e sobretudo fruição do outro, porque sem ela nenhuma ética é possível ou pensável, já que somente o estatuto do outro a define como tal.²

Dentro da lógica do rizoma, onde cada uma das partes contém o todo, o hedonismo de Onfray prega que “o prazer nunca se justifica se custar o desprazer do outro”.³ E após o fim das visões platônicas de metafísica que ignoram o terreno o que resta é o corpo rico em prazeres e potencialidades da ciência pós-moderna.

Alguns artistas já trabalham com a clonagem, a engenharia genética, a transgênese, a reprodução de um homem-máquina – pelo menos de uma das suas funções vitais: ingestão, digestão, excreção... -, a redefinição da identidade corporal pela cirurgia, a construção de uma soteriologia pagã pela domesticação do cadáver, logo da sua morte, a digitalização da matéria, a realidade do virtual da imaginária e tantas outras propostas que, por serem pós-modernas, não são menos artísticas.⁴

O sujeito foi aos poucos se confundindo aos *bits* que só adquirem função de acordo com sua aplicação em conjunto. Hoje aparentemente vivemos um mundo de acessos e agenciamentos, onde a informação é a moeda corrente. Os indivíduos são então definidos pelo acúmulo de dados e interfaces capazes de conectá-lo dentro do rizoma social. A prática artística segue seu curso histórico se revezando entre seus papéis de programa expressivo, ferramenta sócio-política, aplicativo comunicacional ou *upgrade* místico-religioso.

A imagem especular inicialmente formadora da subjetividade é a mesma onde vão se apresentar o risco de alienação narcísica e a indiferença à alteridade, mas pode ser que através dela os sujeitos ainda consigam evitar os perigos de se perderem nos fluxos de dados. O espelho poderia ser então uma espécie de lugar de *backup* onde as metamorfoses dos *upgrades* e *networkings* poderiam ser reavaliadas como em um ponto de restauração do sistema.

² ONFRAY, Michel. **A potência de existir**: manifesto hedonista. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p.28.

³ Id. Ibid. p. 55.

⁴ Id. Ibid. p. 97.

O sujeito contemporâneo, em especial o que tem que lidar com as posturas obsoletas da masculinidade e autoridade, perdido nas transferências de informações e na velocidade e complexidade rizomáticas, vai buscar nesse anteparo as informações necessárias para sua configuração mais adequada, utilizando o reflexo para a estruturação de seus arquivos pessoais, a opacidade para bloqueio e proteção de seus dados e a transparência para que as conexões continuem possibilitando sua existência, atualização e consequente influência em um mundo de velozes mudanças e complexas redes.

Levando em consideração a busca por prazer que Nietzsche observa como intrínseca ao ser humano, essa procura em meio a práticas fotográficas e telemáticas, mostra-se uma postura criativa ligada à aspiração indireta ao êxtase sexual que, segundo o autor, estaria relacionado a toda prática artística.⁵ Esse prazer, presente nos meios relacionados, poderia então produzir um espaço, um intervalo na velocidade de transferência e consumo, bem como no ritmo alienado do homem contemporâneo, fazendo com que novas ligações e leituras distintas de uma mesma realidade fossem formadas. Como afirma o pintor alemão Anselm Kiefer: “o artista estabelece conexões que ninguém pode produzir. Ele produz sentido fazendo algo sem sentido”.⁶

O ponto de conexão e troca de dados, interface necessária à manutenção dos sistemas, seguindo uma lógica foucaultiana, seria a multiplicidade de construções da sexualidade, onde as benesses do *upgrade* misturam-se aos perigos das contaminações virais capazes de causar a pane total. *Hackers* dispostos a desestruturar ou roubar os arquivos pessoais sempre existirão, mas o acesso aos novos dados com suas consequentes inovações ou possibilidades de recarga só poderá existir através da conexão constante. Os filtros ou bloqueios utilizados durante essa ligação é que serão capazes de definir a característica positiva na formação dos arquivos subjetivantes ou negativa na perda de dados não protegidos.

A desterritorialização presente na virtualidade desses processos pessoais, sexuais ou telemáticos, que faz com que os sujeitos se transformem em dados temporariamente alocados em determinada memória, ou como queria Foucault em dobras, é a mesma que faz com que seus atos e criações sejam compartilhados na rede, não sendo possível distinguir claramente nessa interface o emissor e o receptor, o lado de dentro e o lado de fora. A criação somente será possível através da conexão e troca, o que faz com que deixe de ter lógica a hierarquização da concepção sexuada onde o princípio passivo/receptor acolhe o princípio

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. **Estética y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004. p.104.

⁶ KIEFER, Anselm. **Pintar como feito heróico**. Revista Gávea, Rio de Janeiro, nº 8, p. 113-24. 1990. p. 116.

ativo/formador sendo fecundado ou, ao contrário, o nutre e gera através da assimilação de seus dados externos. A lógica da rede, do rizoma, só permitirá o crescimento assexuado, onde cada uma das partes contém o germe formador do todo, sendo impossível definir nesse contexto um tronco ou mônada formadora, fazendo com que ele não possua início nem fim.

O caráter rizomático e, de certa forma hedonista, da *web* é capaz de representar ou incitar a coletividade que está presente em toda a lógica artística. Como observado por Souza Dias: “toda a criação é coletiva, ou feita em nome de [...] uma coletividade inexistente a suscitar”.⁷ Corroborando com a dissolução e o questionamento do sujeito, a lógica nietzscheana encara o artista como uma das várias etapas necessárias à formação do objeto estético, apenas um dos fatores requisitados para a vivência da vida como obra de arte. Além disso, segundo Certeau, as estratégias de consumo e de comunicação podem fazer com que se altere a ordem cultural dominante.⁸ Processo que poderia ser observado em um meio como a Internet que depende da participação ativa e constante do sujeito. O acesso cada vez maior às tecnologias de convívio e a presença crescente dos *sites* de relacionamento no cotidiano fazem com que as marcas virtuais dos registros digitais e da imagem pessoal circulem de uma maneira nova e com inúmeras possibilidades. O questionamento da alteridade se efetua, portanto, também através dos meios tecnológicos outrora classificados como reificantes.

Dentro dessa coletividade em rede a distinção entre Arte e cultura de massa é enxergada mais claramente como uma separação política e sectarista. Desde os meados do século XX os artistas almejavam a amplamente discutida união arte/vida, no entanto, a produção atual levará em consideração que essa distinção é um dispositivo do poder e como tal reafirma a hierarquia de classes sociais. A produção ligada ao que Rouillé chama de recuo ao ordinário será oposta à produção espetacular da mídia, especialmente no meio fotográfico que é, ironicamente, uma das ferramentas mais antigas do capitalismo.

Recusar temas e formas extraordinários, representar ordinariamente o ordinário: esse programa, que não se reduz ao grau zero da escritura nem a um aquém da arte, opõe-se à ingênua sofisticação das fotografias “de arte” tanto quanto ao trivial imaginário das mídias. Define, de fato, uma maneira de resistência: diante das tecnologias que incessantemente ampliam os limites do visível, diante das mídias que sonham em projetar os espectadores aos confins do mundo, diante das imagens de síntese, que afogam o real nas miragens do virtual, diante das sofisticações gráficas da indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo etc.⁹

⁷ SOUZA DIAS. **Questão de estilo**: arte e filosofia. Coimbra: Pé de página, 2004. p. 12.

⁸ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998. p. 93.

⁹ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC, 2009. p. 415.

Sendo a Internet uma das poucas utopias das quais dispõe o homem em tempos de homogeneização da existência¹⁰, é através de seus meios que a busca da criação e do prazer por meio da vivência da alteridade seria iniciada. A horizontalidade da *web* ainda é o que faz com que hoje se prefiram outras possibilidades de relações e buscas de encontros, sejam sexuais, filosóficos ou religiosos.¹¹ A *web*, apesar de todo o discurso negativo inerente a um meio onde o capitalismo é ubíquo, ainda pode se apresentar, como visto por Joost Smiers, como uma alternativa à homogeneização das mídias e um veículo para a ampla distribuição de produção cultural.¹² É claro que os aspectos reificantes e excludentes têm que ser observados também através desse meio, mas como observa Maffesoli, é na coexistência dos aspectos negativos e positivos que está a solução que os tempos atuais nos fornecem, na “homeopatiação” que faz com que até o mal seja aceitável e proporcione o bem através do equilíbrio.¹³

A postura de não distinção entre criador e espectador, que desde o século passado vem rondando a produção artística, se fundamenta agora com a popularização de um meio que carrega em si as possibilidades de relação e criação coletiva. Através desse nivelamento, o produtor da poética em questão, se vê abdicando de uma posição privilegiada de artista que, na verdade, teria seus débitos à formação de um conceito ultrapassado de arte, que tem sua origem no século XVIII.¹⁴

Rhiz'hommes, portanto, ambiciona ser um espaço onde essa coletividade possa ser discutida, criando relações imprevistas em um ambiente polarizado. O desejo sexual é convidado a alimentar a criação, e a percepção da alteridade torna-se mais aguçada à medida que as trocas corporais, materiais, imagéticas ou virtuais são postas em prática. O resultado parcial dessas experimentações pode ser visto em rhizhommes.blogspot.com onde se encontram todas as cerca de duzentas imagens produzidas até agora, junto a alguns comentários e pequenos textos.

¹⁰ SOUZA DIAS. **Questão de estilo**: arte e filosofia. Coimbra: Pé de página, 2004. p. 12.

¹¹ MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 18.

¹² SMIERS, Joost. **Artes sob pressão**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. p. 238.

¹³ MAFFESOLI, Michel. Op. cit. p. 15.

¹⁴ SHINER, Larry. **La invención del arte**: una historia cultural. Barcelona: Paidós Iberica, 2004.

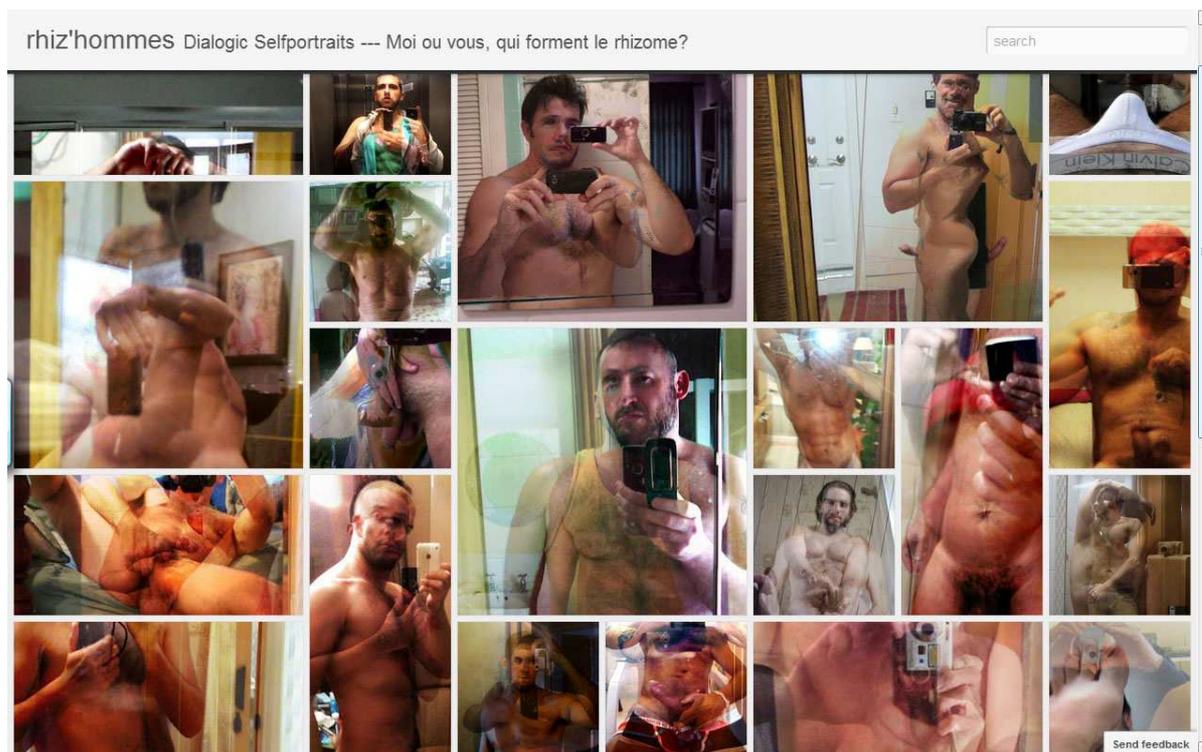


Figura 31. Cristiano Lopes. *Rhizomes.blogspot.com*, 2009. Captura da tela do *website*.

Esse caráter parcial deve-se ao princípio formador da experiência, visto que é um trabalho em processo e novas imagens e vivências vão sendo incluídas constantemente. Da mesma maneira, não se pode oferecer uma conclusão definitiva aos conceitos expostos, já que se trata de questões relativas às subjetividades cambiantes e relações maleáveis com a alteridade. No apêndice e no anexo ao fim da presente dissertação é possível verificar de que maneira os participantes puderam pensar em conjunto questões acerca da própria sexualidade e formação corporal. No primeiro constam alguns diálogos travados nos *instant messengers* onde o apelido Plateaux se refere ao autor do presente texto. Em seguida constam as opiniões enviadas pelos participantes a partir de e-mails ou comentários no *blog Rhiz'hommes*.

Por fim, foi criado um *website* com algumas imagens selecionadas onde a programação foi utilizada a serviço do conceito de rede e busca. No *site* <http://www.cristianoflopes.com.br/rhizhommes> o trabalho pode ser visto em sua forma atual, através de um sistema que simula uma rede de imagens flutuantes que se abrem de acordo com o movimento do cursor do *mouse* do computador ou do toque do dedo no caso dos *tablets*. A atual configuração explora o voyeurismo em sua forma velada de apresentação das imagens que fluem pela tela parecendo querer escapar do olhar do observador que, mais uma

vez, é convidado a participar do trabalho definindo de que maneira e com qual velocidade as fotografias serão abertas e expostas.

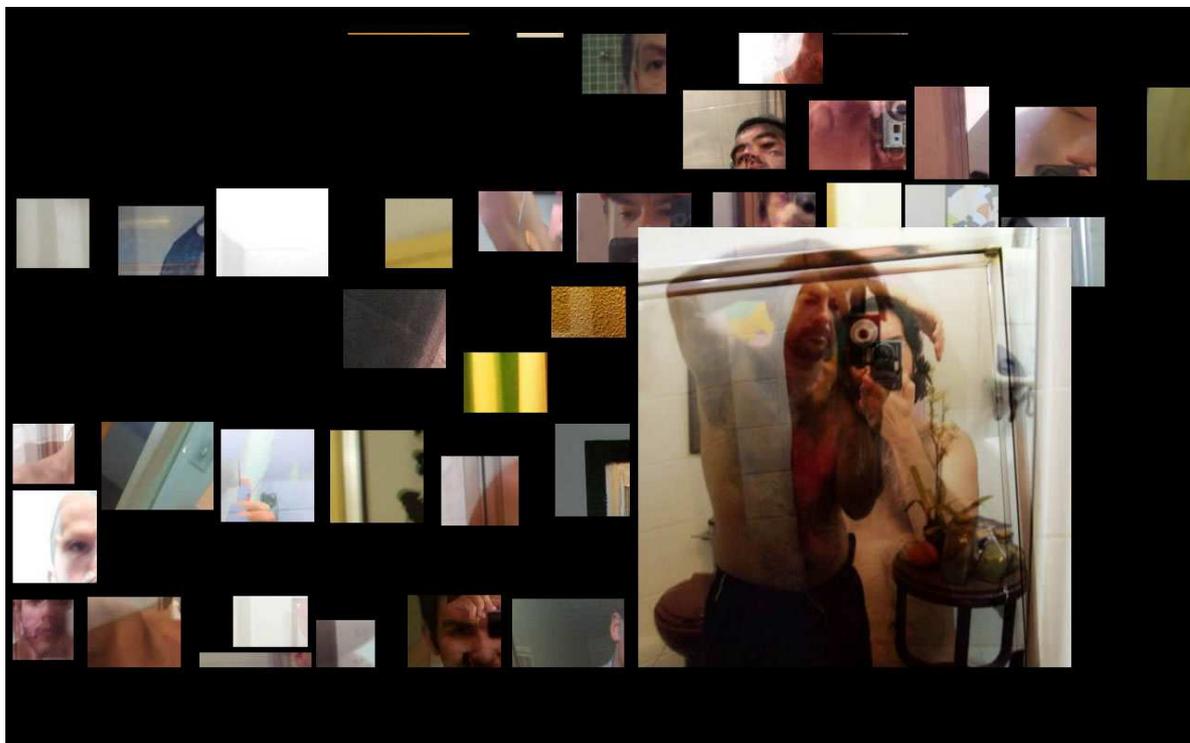


Figura 32. Cristiano F Lopes. *Rhiz'hommes*, 2011. Captura da tela do *website*.

A arte como uma ferramenta “produtora de subjetividades” pode então se apresentar como a chave para uma sociedade mais heterogênea, no sentido de que os indivíduos teriam a possibilidade de “firmar resistência às determinações sociais que hoje circulam velozmente e identificam os sujeitos para os quais transferem os signos e comportamentos determinados”.¹⁵

A pretensão seria a da produção capaz de estar presente onde antes não costumava estar, nos intervalos, crescendo aleatoriamente sem um ponto central de estrutura, como em um rizoma, tendo como principal objetivo o questionamento de uma hierarquia na apreciação e criação estética. O objetivo final de toda prática humana deveria ser, como na ótica nietzscheana, dizer sim à vida e desfrutar do eterno prazer da criação.¹⁶ Afinal, refletindo o exposto por Souza Dias: “criar é criar vida”.¹⁷

¹⁵ COSTA, Luiz Cláudio. Por uma teoria do dispositivo na arte ou da arte como tecnologia. In: Vinhosa, Luciano. **Horizontes da arte: práticas artísticas em devir**. Rio de Janeiro: Nau, 2010. p. 175.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **Estética y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004. p. 131.

¹⁷ SOUZA DIAS. **Questão de estilo: arte e filosofia**. Coimbra: Pé de página, 2004. p. 15.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ANTELO, Marcela. **Os gadgets**. Disponível em:
<http://www.fafich.ufmg.br/estudoslacanianos/pdf/Marcela_Antelo_artigo_13.pdf> Acesso em: 2 fev. 2012.

ATIK, Maria Luiza Guarnieri. O entrecruzar de olhares. **Revista Pandora Brasil**, São Paulo, nº 35, out. 2011. Disponível em: <<http://revistapandora.sites.uol.com.br/edicao35.htm>>. Acesso em 02 abr. 2012

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BALTAR, Brígida. **Neblina, orvalho e maresias** - Catálogo da exposição no Espaço Agora/Capacete. Rio de Janeiro, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Visions of excess: selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. **La transparencia del mal: ensayo sobre los fenómenos extremos**. Barcelona: Anagrama, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O autor como produtor**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

_____. **Passagens**. São Paulo/Belo Horizonte: Imprensa oficial do estado, Ed. UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin**. São Paulo: Abril S.A, 1975.

BENTES, Ivana. **H.O. e o cinema-mundo**. Disponível em:
<http://midiarte.blogspot.com/2009/10/ho-e-o-cinema-mundo_17.html>. Acesso em: 20 jan. 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins fontes Editora, 2009

_____. O que é um artista (hoje)? **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 10, nº 10, 2003.

_____. **Post producción: la cultura como escenario**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

BURKE, Peter (Org.) **A história da escrita: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Imaginarios urbanos**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CAROL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

CASTILLO, Sonia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições**. São Paulo: Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

CRIMP, Douglas. A atividade fotográfica do pós-modernismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, nº 11, p. 126-133, 2004.

_____. **Posiciones críticas**: ensayos sobre las politicas de arte y la identidad. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

_____. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CROCCO, Luciano; GUTTMAN, Erik. **O processo de escolha de casas noturnas em São Paulo para público gay masculino e suas implicações estratégicas**. Disponível em: <<http://www.unisantos.br/mestrado/gestao/egesta/artigos/53.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

DANTO, Arthur. The artworld. **The journal of philosophy**, vol. 61, nº 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571-584, out. 1964.

DAVIES, Melody. Androgyny and the mirror: photographs of Florence Henri 1927-1938. **Part. Journal of the CUNY PHD Program in Art History**. Vol.8. Disponível em: <<http://web.gc.cuny.edu/arthistory/part/part8/articles/davis.html>>. Acesso em: 5 set. 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Francis Bacon**: the logic of sensation. London: Continuum, 2003.

_____; Guattari. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **O que é dispositivo**. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

_____. **Post-scriptum sobre as sociedades de controle**. In: **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DÍAZ-BENITEZ, María Elvira. **Nas redes do sexo**. Rio de Janeiro. Zahar, 2010.
 DOBAL, Susana M. Pele, cinema e fotografia. **Comunicação e espaço público**, Brasília, Ano 11, nº1 e 2, p. 22-35, 2008.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 1993

EINSTEIN, Carl. Negerplastik. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 1, ano 9, nº 12, jul. 2008.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS. **Gomes, Alair (1921-1992)**.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=957&cd_item=2&cd_idioma=28555>. Acesso em: 20 jan. 2012.

_____. **Cordeiro, Waldemar (1925-1973)**. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3529&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 11 jan. 2012.

ERLER, Alexandre. Dickie's institutional theory and the “openness” of the concept of art. **Postgraduate Journal of Aesthetics**, vol. 3, nº 3, dez. 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985

FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro. vol. 1, ano 6, nº 8, p. 162-86, jul. 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Estratégia, poder-saber**: ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Ética, sexualidade, política**. (Ditos e escritos; V). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo**. São Paulo: Landy Editora, 2000.

FRAGA, Danilo. **Glam rock**. Disponível em:
<<http://www.petcom.ufba.br/dicionario/glam.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2012.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, vol. 2, ano 9, nº 13, p. 179-87, dez. 2008.

GEBAUER, Gunther; WULF, Cristoph. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. São Paulo: Annablume, 2004.

GONTIJO, Fabiano. **O arco-íris e o Rei Momo: etnografia da construção social de imagens identitárias homossexuais através das bandas do carnaval do Rio de Janeiro**. Disponível em:
<<http://www.armariox.com.br/conteudos/artigos/029-arcoirisereimomo.php>>. Acesso em: 22 jan. 2012.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 1990.

_____. ; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**. Disponível em:
<<http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>> Acesso em: 3 maio 2011.

KEHL, Maria Rita. **O corpo na arte contemporânea brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

KIEFER, Anselm. **Pintar como feito heróico**. Revista Gávea, Rio de Janeiro, nº 8, p. 113-24. 1990.

KRAUSS, Rosalind. **Bachelors**. Massachussets: MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. Vídeo: a estética do narcisismo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 15, n° 16, p.144-57, 2008

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Em defesa da inteligência coletiva**: entrevista realizada por Fábio Fernandes a Nova-E. Disponível em:
<<http://www.sescsp.org.br/sesc/Conferencias/subindex.cfm?Referencia=168&ID=34&ParamEnd=9>>. Acesso em: setembro, 2009.

_____. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **A sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (org.). **Na sombra da cidade**. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. São Paulo: Jorge Zahar, 2009.

MEDEIROS, Afonso. **O imaginário do corpo**: entre o erótico e o obscuro: fronteiras líquidas da pornografia. Goiânia: Funape, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

MEYER, Richard. **Outlaw representation**: censorship & homosexuality in twentieth-century american art. Boston: Beacon Press, 2004.

MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a sociologia**: o desafio de uma analítica da normalização In: Sociologias. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009. n. 21

NIETZSCHE, Friedrich. **Estetica y teoría de las artes**. Madrid: Editorial Tecnos, 2004.

NUNES, Fábio Oliveira. **Ctrl+Art+Del: distúrbios em arte e tecnologia**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ONFRAY, Michel. **A potência de existir: manifesto hedonista**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PERRY, Anderson. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

PORTER, Roy (Org.). **Submundos do sexo no iluminismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

REBEL, Ernst. **Self-portraits**. Köln: Taschen, 2008.

REED, Christopher. **Art and homosexuality: a history of ideas**. New York: Oxford University Press, 2011.

ROLNIK, Suely. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia**. Disponível em: <www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2012.

_____. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: <www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/>. Acesso em: 5 maio 2011.

_____. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>>. Acesso em: 3 fev. 2012.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

ROUSSEAU, G. S.; PORTER, Roy (Org.). **Submundos do sexo no iluminismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. São Paulo: Difusão européia do livro, 1967.

SHINER, Larry. **La invención del arte**: una historia cultural. Barcelona: Paidós Iberica, 2004.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**.: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão**: promovendo a diversidade cultural na era da globalização. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA DIAS. **Questão de estilo**: arte e filosofia. Coimbra: Pé de página, 2004.

STALLABRASS, Julian. **Can art history digest net art?** Disponível em: <http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/2011-additions/Digest.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2012.

STIGGER, Veronica. Subversão total. **Vogue Brasil**, Rio de Janeiro, n.º 393, p. 177-178, mai. 2011.

TAYLOR, Roger. **Arte, inimiga do povo**. São Paulo: Conrad, 2005.

TRIBE, Mark; JANA, Rena. **New media art**. Köln: Taschen, 2007.

TROTTA, Ernani Eduardo; CARVALHO, André. A “técnica do espelho” em orgonoterapia. **Revista da Sociedade Wilhelm Reich**, Porto Alegre, n.º 4, p. 45-51, 2001.

TURKLE, Sherry. **Life on the screen**. New York: Simon & Shuster, 1995.
VINHOSA, Luciano. **Horizontes da arte**: práticas artísticas em devir. Rio de Janeiro: Nau, 2010.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. Boston: Harcourt, 1929.

YANAL, Robert J. **The institucional theory of art.** The encyclopedia of aesthetics, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998.

APÊNDICE A – Diálogos

Essa seção tem a finalidade de expor alguns diálogos travados com os participantes que cederam seu autorretratos para a construção do projeto Rhiz'hommes. Alguns diálogos aconteceram para explicar o processo ao convidado antes de sua participação, outros para discutir a imagem formada após a publicação na *web*. O que se pretende é corroborar a participação dos convidados no preparo, na execução e na conceituação do trabalho. Foi utilizado o programa de mensagens instantâneas MSN *messenger* da Microsoft que armazena automaticamente todos as comunicações, interações e trocas de arquivos entre os usuários conectados.

Os diálogos também expõem minha visão sobre essa proposição e a interpretação de cada participante sobre a execução das imagens e sua participação, além do método utilizado para convite e execução das fotografias e do *site*.

Diálogo 1 – Plateaux / moreno

31/01/2011 - 20:34:14 - Plateaux

Esse trabalho é sobre isso: sobre fantasias, coragem, masculinidade...

31/01/2011 - 20:34:34 - moreno

Fica parecendo q você tá fazendo sexo com todo mundo ali. É como se você desse um beijo em todo mundo.

31/01/2011 – 20:34:48 - Plateaux

E na verdade não conheço ninguém, mas espero que todos se sintam beijados. É um trabalho sobre solidão também.

31/01/2011 – 20:35:20 - moreno

Isso é algo bem artístico de se dizer, é um retrato muito interessante desse momento de superexposição na internet.

31/01/2011 – 20:36:18 - Plateaux

É, tenho pensado nisso. em como construímos nossa imagem e como lidamos com as imagens que vemos.

31/01/2011 – 20:37:20 - moreno

Tem um lado meio ridículo nisso tudo. Ao mesmo tempo, parece não haver um outro jeito de interagir com as pessoas tao rápido.

31/01/2011 – 20:37:34 - Plateaux

É... um mal necessário... ou um bem conquistado, enfim... uma nova ferramenta, especialmente para relações homossexuais.

31/01/2011 – 20:39:02 - moreno

Você sai muita com gente q conhece na net?

31/01/2011 – 20:39:23 - Plateaux

Ninguém. Já saí, mas hoje não.

31/01/2011 – 20:39:49 - moreno

Então hoje você é um grande *flâneur*, só observando...

31/01/2011 – 20:40:13 - Plateaux

Por aí, mas a idéia é interagir também, essa conversa é uma interação. Eu diria que esse trabalho é um espelho que fala.

31/01/2011 – 20:40:59 - moreno

Tem muitas fotos em que as pessoas querem mostrar o pau, mas às vezes parece q você acaba encobrindo de propósito.

31/01/2011 – 20:41:26 - Plateaux

É, depende do clima. O que eu fiz hoje acabou escondendo. Não penso muito. A imagem acaba se formando.

31/01/2011 – 20:42:53 - moreno

Às vezes tenho a impressão de que você mostra mais os outros que você mesmo---isso também é pensado?

31/01/2011 – 20:43:12 - Plateaux

Não... em algumas eu me mostro bastante. Mais do que minha timidez permite.

31/01/2011 – 20:43:37 - moreno

... ok

Diálogo 2 – Plateaux / Fernando

08/07/2010 – 23:30:52 - Plateaux

Oi.

08/07/2010 – 23:31:47 - Fernando

E aí rapá? Legal seu trabalho.

08/07/2010 – 23:32:25 - Plateaux

Fico feliz que tenha gostado.

08/07/2010 – 23:32:31 - Fernando

Faz desde quando?

08/07/2010 – 23:32:37 - Plateaux

Desde o ano passado. Antes eu estava trabalhando com intervenções em fotos pornográficas.

08/07/2010 – 23:33:12 - Fernando

Como inicia?

08/07/2010 – 23:33:27 - Plateaux

Cara, eu li o Bourriaud, ele é o culpado.

08/07/2010 – 23:33:32 - Fernando

Ótimo! Gostei da justificativa.

08/07/2010 – 23:33:46 - Plateaux

Na verdade é tudo uma conjunção de fatores. Meu atual namorado tem me influenciado um pouco também, nessas questões de alteridade. Meu trabalho era bem solitário antes de tudo isso, acho que eu de certa forma também. Enfim, aí veio o Bourriaud.

08/07/2010 – 23:35:00 - Fernando

Mas antes já fazia a intervenção em fotografias eróticas?

08/07/2010 – 23:35:21 - Plateaux

Isso. Eu não gosto muito do termo erótico, acho frouxo, gosto de pornografia mesmo.

08/07/2010 – 23:35:42 - Fernando

Entendi.

08/07/2010 – 23:35:43 - Plateaux

Isso que andava me interessando. Não tinha tanto interesse por imagens amadoras, mas de repente elas passaram a me encantar.

08/07/2010 – 23:36:26 - Fernando

Mas essas imagens são amadoras? Existe um identidade entre elas?

08/07/2010 - 23:37:01 - Plateaux

São todas amadoras.

08/07/2010 - 23:37:12 - Fernando

Você elege pelo sexual no início?

08/07/2010 - 23:37:23 - Plateaux

Na verdade o sexual veio de início, mas nem sempre.

08/07/2010 - 23:37:29 - Fernando

Imaginei.

08/07/2010 - 23:37:46 - Plateaux

O Pedro por exemplo teve uma participação bem interessante. Mais poética.

08/07/2010 - 23:38:29 - Fernando

Diga qual foi a poética de pedro... espero que a minha esteja pelo menos no rasteiro...

08/07/2010 – 23:40:05 - Plateaux

É que tiramos uma foto no trabalho da Rebecca Horn. Sem saber fizemos a mesma foto, ele já conhecia o trabalho e disse que não teria coragem de participar, mas aí tirou uma foto na exposição e eu quando fui, a primeira coisa que pensei foi em me fotografar no trabalho.

08/07/2010 – 23:41:19 - Fernando

Entendi.

08/07/2010 – 23:41:30 - Plateaux

E tem toda aquela dimensão de relação com o público, a intenção da Rebecca, aquela vertigem do trabalho, você viu?

08/07/2010 – 23:42:11 - Fernando

Vi. Fomos à abertura.

08/07/2010 – 23:43:12 - Fernando

Então já que desconfiava da primeira seleção ser a atração e você confirmou, a segunda seria como você se inseria na foto?

08/07/2010 – 23:43:58 - Plateaux

Ah não! Você entendeu errado. A atração até pode existir, mas não é o mote para o trabalho.

08/07/2010 – 23:44:18 - Fernando

Mas você tinha dito que a primeira foi a atração...

08/07/2010 – 23:44:29 - Plateaux

Em um sentido mais amplo.

08/07/2010 – 23:44:36 - Fernando

Entendi.

08/07/2010 – 23:44:38 - Plateaux

Do porquê as pessoas estão ali querendo sexo e porque estão expondo seus corpos.

08/07/2010 – 23:44:50 - Fernando

Todas as pessoas querem sexo.

08/07/2010 – 23:44:58 - Plateaux

Enfim, esse tipo de atração: a de um corpo nu.

08/07/2010 – 23:46:30 - Fernando

De qualquer forma sendo a primeira ou não a seleção pela atração, existem outras questões que fazem com que você escolha uma ou outra imagem.

08/07/2010 – 23:47:38 - Plateaux

Bom... a questão da escolha é pensar como o homem se expõe enquanto objeto de desejo.

08/07/2010 – 23:47:43 - Plateaux

Como eu havia te dito.

08/07/2010 – 23:47:54 - Plateaux

Quando eu faço o convite, as vezes nem olho o perfil, normalmente vou pela presença desse tipo de foto ou não. Se o cara tem uma foto no espelho eu convido.

08/07/2010 – 23:48:34 - Fernando

Pelo como você como artista pode entrar nessa questão.

08/07/2010 – 23:49:22 - Plateaux

Bom, eu me insiro pra forçar uma relação, e de um tipo diverso que o meio pode prever, aí entram os diálogos no *messenger* que fazem parte do trabalho também.

08/07/2010 – 23:50:06 - Fernando

Penso que tem, e não nesta forma e sequência: o erótico, a intervenção, a identidade e o olhar generoso.

08/07/2010 – 23:50:09 - Plateaux

Entra a questão da internet que me interessa.

08/07/2010 – 23:50:31 - Plateaux

O olhar generoso ou cuidadoso com certeza.

08/07/2010 – 23:50:41 - Fernando

As falas do *messenger* são interessantes. mas as dos perfis te colocam mais exposto. Não digo o cuidadoso de não expor o outro, mas outra generosidade.

08/07/2010 – 23:51:21 - Plateaux

Eu digo cuidadoso no sentido de atento ao outro não de preservação.

08/07/2010 – 23:51:30 - Fernando

Eu prefiro quando reproduz as "chamadas" (é assim que se chama?) dos perfis.

08/07/2010 – 23:51:40 - Plateaux

Pode ser, eu gosto também dos textos alheios.

08/07/2010 – 23:51:52 - Fernando

Nesse momento cai a ficha.

08/07/2010 – 23:51:57 - Plateaux

Isso está incluído.

08/07/2010 – 23:52:05 - Fernando

Cai porque você escolhe e porque você opta.

08/07/2010 – 23:52:35 - Plateaux

Em algum momento eu contraponho os discursos que vou achando, cada foto dizendo uma coisa, mas estou tendo o cuidado de não indicar uma leitura. Essas descrições me dão essa preocupação.

08/07/2010 – 23:53:37 - Fernando

Acho que os textos ou as conversas são muito bons. Uma pena que elas sejam pouco profundas

09/07/2010 – 00:00:11 - Plateaux

Enfim, eu já usei muito a Internet, antes desse trabalho. Já encontrei com muita gente, namorei uns tantos e agora que estou fazendo esse trabalho é engraçado que tem esse distanciamento porque eu sinto que estou interessado nesse meio.

09/07/2010 – 00:01:03 - Fernando

Pois é, eu sempre fui distante e me interessei por saber de como as coisas se dão por aqui era esse ponto que queria falar...: do egóico, do narcísico que você falou que também tem.

09/07/2010 – 00:01:20 - Plateaux

Ah cara! Eu posso te dizer por experiência própria as pessoas são as mesmas só que os medos são maiores ou mais aflorados. Mas eu como nunca me incomodei, sempre soube transitar.

09/07/2010 – 00:02:16 - Fernando

Sei que são. Da mesma forma que estou aqui, uma outra também está. Não penso: "sei lá quem está do outro lado" Não! Penso que é igual: se estou, também outro como eu pode estar.

09/07/2010 – 00:02:25 - Plateaux

Tive encontros maravilhosos, relacionamentos lindos, pessoas que guardo até hoje, outras nem tanto.

09/07/2010 – 00:02:35 - Fernando

Como a vida...

09/07/2010 – 00:02:40 - Plateaux

Pois é.

09/07/2010 – 00:02:48 - Plateaux

O virtual não me incomoda não. Acho meio natural, banal até.

...

09/07/2010 – 00:24:19 - Plateaux

Fico feliz com seu interesse. Talvez daí venha minha curiosidade pra conhecer suas sensações a respeito.

09/07/2010 - 00:25:17 - Fernando

Eu vejo uma característica identitária e generosa com o seu olhar, sim. E o generoso que digo não é expor as pessoas, mas tratar do comum, do simples, do que quer alguma coisa do dicotômico, que se expõe e fala que não é só sexo. Do cara que mostra o torso e diz que curte um carinho. É nisso que está sua escolha.

09/07/2010 – 00:25:51 - Plateaux

Ah! gosto disso.

09/07/2010 – 00:26:21 - Fernando

E quando pergunto se a primeira atração é a sexual, é porque penso que existe aí também uma escolha. Vejo que também não é qualquer rapaz. Mas ao mesmo tempo existe uma preocupação em se inserir naquela imagem sem que nenhum dos dois saia "desfocado".

09/07/2010 – 00:26:58 - Plateaux

Um cara outro dia me disse que só tinha sarados. Pô! Ele nem viu direito. Tem até vovôs!

Tem um gordo.

09/07/2010 – 00:27:29 - Fernando

Aí entra o generoso.

Diálogo 3 – Shaffer / Plateaux

07/12/2010 – 19:29:35 - Shaffer

Como você faz? você tem um "buffer" com várias fotos guardadas e vai mexendo nelas aos poucos?

07/12/2010 – 19:29:50 - Plateaux

mais ou menos isso. Eu tenho uma fila, na qual a sua também está. aí eu vou vendo quem está na frente, misturo com uma foto minha que na maior parte das vezes já está nesse "buffer"

07/12/2010 – 19:30:47 - Shaffer

Ah, você não faz a sua na hora que vai mexer?

07/12/2010 – 19:30:48 - Plateaux

às vezes produzo especialmente pro trabalho

07/12/2010 – 19:30:54 - Shaffer

Tem várias e pega uma também?

07/12/2010 – 19:31:03 - Plateaux

depende da foto que me mandam

07/12/2010 – 19:31:17 - Plateaux

muitas vezes não tenho nada que combine, daí produzo

...

07/12/2010 – 19:42:58 - Shaffer

Eu gosto... O jeito como você se encaixou no cigarro... Acho legal.

07/12/2010 – 19:43:03 - Plateaux

discorra

07/12/2010 – 19:44:47 - Shaffer

Isso de você se enfiar no cigarro do cara, parece que ele tá te dando pra fumar a partir de uma outra dimensão... hehe.

07/12/2010 – 19:45:13 - Plateaux

rs, legal. e o título?

07/12/2010 – 19:45:41 - Shaffer

legal também.

07/12/2010 – 19:46:23 - Shaffer

Embora a imagem não tenha nada do romantico da música de onde corrompeu o título... :)

07/12/2010 – 19:47:07 - Plateaux

essa foi a intenção, mas porque não pode ser romantico também

07/12/2010 – 19:47:11 - Shaffer

Eu adoro essa:

07/12/2010 – 19:47:13 - Shaffer

<http://rhizhommes.blogspot.com/2010/09/collective-auto-portrait.html>

07/12/2010 – 19:47:20 - Plateaux

essa é boa, né?

07/12/2010 – 19:47:24 - Plateaux

grupal

07/12/2010 – 19:47:36 - Plateaux

o que você acha no geral da imagens

07/12/2010 – 19:47:55 - Shaffer

Na maioria, muito boas...

07/12/2010 – 19:48:38 - Shaffer

u gosto mais das que dão trabalho pra separar o que é uma foto e o que é a outra.

07/12/2010 – 19:48:58 - Plateaux

mas não fica repetitivo? você acha que o interesse se renova?

07/12/2010 – 19:49:41 - Shaffer

Não. É só ter o cuidado de não postar muitas de um só tipo em sequência...

07/12/2010 – 19:50:00 - Plateaux

entendo... estou preocupado com o caminho do trabalho

...

01/02/2011 – 11:38:57 - Shaffer

E de resto? Fez fotos por esses dias?

01/02/2011 – 11:39:14 - Plateaux

fiz, tá lá no Rhiz'hommes

01/02/2011 – 11:39:20 - Plateaux

vou fazer outra hoje

01/02/2011 – 11:39:43 - Shaffer

ah, teve de ontem pra hj... to vendo. quem era o rasgadão?

01/02/2011 – 11:40:23 - Plateaux

um carinha mexicano ou algo assim

01/02/2011 – 11:40:36 - Shaffer

Interessante ele.

01/02/2011 – 11:41:03 - Shaffer

Fez alguma coisa diferente. Fugiu ao que todo mundo costuma fazer.

01/02/2011 – 11:42:41 - Plateaux

Sei lá. bom eu me rasguei também, pra ficar igual a ele. teve uma mimesis maior. fora isso não sei

01/02/2011 – 11:43:04 - Shaffer

Não, eu digo em geral.. Não em relação á foto.

01/02/2011 – 11:43:07 - Shaffer

estou escrevendo um texto pra uma disciplina. Acho que vou usar os diálogos do messenger

01/02/2011 – 11:44:40 - Shaffer

Como vai ser?

01/02/2011 – 11:45:32 - Plateaux

estou pensando. quer ajudar?

01/02/2011 – 11:47:31 - Shaffer

vai dizendo qual é a idéia...

01/02/2011 – 11:47:54 - Plateaux

bom a disciplina é "Hermenêutica do Artista"

01/02/2011 - 11:48:15 - Plateaux

escrevemos vários textos ao longo do período falando de nossa formação como artistas

01/02/2011 – 11:48:37 - Plateaux

o último texto deveria ser um "texto de artista"

01/02/2011 – 11:48:53 - Plateaux

pode ser algo mais conceitual ou experimental. Daí pensei em recortar vários diálogos que já tive em relação à arte ou ao Rhiz'hommes

01/02/2011 – 11:49:19 - Shaffer

E como você pensa usar os diálogos?

01/02/2011 – 11:49:27 - Plateaux

como uma grande colagem para ser como o rhiz'hommes: um autorretrato coletivo

01/02/2011 – 11:50:12 - Shaffer

certo... E com o material que você tem, daria uma coisa coerente?

Um diálogo que se prolongasse, fizesse sentido e ficasse interessante?

01/02/2011 – 11:51:17 - Plateaux

talvez, mas não precisa ser linear como um diálogo formal desde que a idéia central se mantenha, já que é um texto menos acadêmico

01/02/2011 – 11:51:41 - Shaffer

sim, mas também não pode avacalhar muito. senão vira teatro do absurdo...

01/02/2011 – 11:52:07 - Plateaux

pode ser pq não

01/02/2011 – 11:52:19 - Shaffer

pode, mas aí tem que ser muito, muito interessante.

01/02/2011 – 11:52:37 - Plateaux

é, vou tentar

01/02/2011 – 11:52:59 - Shaffer

Muito bem montado, senão vai parecer que você teve preguiça e bolou um frankenstein qualquer...

01/02/2011 – 11:53:20 - Plateaux

rs. acho que vou encadernar em espiral pra não ter nem início nem fim. vai ser um texto objeto

01/02/2011 -11:53:38 - Shaffer

hhe

01/02/2011 – 11:53:45 - Plateaux

pode funcionar...

01/02/2011 – 11:54:04 – Shaffer

pode sim, e ficar muito bom.

01/02/2011 – 11:54:09 - Plateaux

na verdade eu não deveria ter te contado, pois eu quero pegar os diálogos mais sinceros. queria saber sua opinião sobre esses assuntos. alteridade, masculinidade, imagem...

01/02/2011 – 11:54:55 - Shaffer

Pergunta ué...

01/02/2011 – 11:55:09 - Plateaux

o que você acha da proposta do Rhiz'hommes.

01/02/2011 – 11:55:55 - Shaffer

Acho extremamente criativa, um troço sexy que faz pensar. Coisa rara hj em dia. troço sexy é ótimo

01/02/2011 – 11:56:09 - Plateaux

faz pensar em que?

01/02/2011 – 11:56:35 - Shaffer

tô falando sem pensar muito, pra não prejudicar o raciocínio espontâneo... :P

01/02/2011 – 11:56:54 - Plateaux

continue, desenvolva

01/02/2011 – 11:57:18 - Shaffer

faz pensar em limites, em como alguém se vê e vê os outros. A gente tem olhado demais sem ver hj em dia...

Ali você tem que olhar e é obrigado a ver, rever, pensar, achar o que é uma coisa, o que é outra, e daí surgem outras idéias.

01/02/2011 – 11:58:35 - Plateaux

e tem tentado se encaixar nos olhares também

01/02/2011 – 11:58:45 - Shaffer

um pouco também.

Tem fotos ali que eu queria ter feito... hehehe

01/02/2011 – 11:59:04 - Plateaux

você olha para as imagens com atenção. Você demora um pouco em cada uma?

01/02/2011 – 11:59:31 - Shaffer

Olho sim, cato os detalhes, vou traçando as linhas...

às vezes parece até um joguinho. hehehe

As mais difíceis de separar são as melhores.

01/02/2011 – 12:00:21 - Plateaux

é lúdico então?

01/02/2011 – 12:00:30 - Shaffer

Também. Acaba sendo também.

01/02/2011 – 12:00:38 - Plateaux

é sexy? é excitante?

01/02/2011 – 12:00:42 - Shaffer

muito.

01/02/2011 – 12:00:46 - Plateaux

em que sentido?

01/02/2011 – 12:01:40 - Shaffer

não só pq tem dois caras pelados em cada foto, mas também pq um meio que esconde o outro. E ao mesmo tempo acabva passando uma imagem de intimidade compelta entre os dois, e de uma maneira bem original.

01/02/2011 – 12:02:04 - Plateaux

remete à uma relação?

01/02/2011 – 12:02:10 - Shaffer

Claro... Existe uma relação, a não ser que você esteja roubando as fotos dos caras...

01/02/2011 – 12:02:26 - Shaffer

hahaha

mas você tem consciencia da distância entre os dois?

01/02/2011 – 12:02:47 - Shaffer

Sim, o outro pode estar em qq lugar.

01/02/2011 – 12:02:48 - Plateaux

E essa relação é explícita no trabalho?

01/02/2011 – 12:03:04 - Shaffer

Acho que fica bem clara, sim.

01/02/2011 - 12:03:05 - Plateaux

te remete mais à uma proximidade, então? Mesmo sem contato físico

01/02/2011 – 12:03:18 - Shaffer

Sim.

01/02/2011 – 12:03:29 - Plateaux

ou você fica imaginando que eu encontro com todos os caras? rs

01/02/2011 – 12:03:33 - Shaffer

hahah. nunca achei isso.

01/02/2011 – 12:03:55 - Plateaux

uma amiga no mestrado disse que passava uma idéia de promiscuidade

01/02/2011 – 12:04:37 - Shaffer

Tem isso da proximidade, mas ao mesmo tempo evidencia a distância. você olha e pensa... É uma coisa que só é viável fazer hj em dia, com a facilidade em contactar e trocar idéias com gente de toda parte... Talvez até passe um pouco essa idéia, mas o foco não é esse... Ou é? :P

01/02/2011 – 12:05:12 - Plateaux

não sei

01/02/2011 – 12:05:49 - Shaffer

Seria uma promiscuidade muito puritana né? Cada um numa banda do mundo, interagindo...

01/02/2011 – 12:06:03 - Plateaux

rs. promiscuidade de bits

01/02/2011 – 12:06:10 - Shaffer

é.. muy light... hahaha O que você tinha em mente quando começou?

01/02/2011 – 12:08:26 - Plateaux

meu ponto de partida é: Qual imagem que é capaz de hoje em dia ainda despertar interesse?

pensei que a sua própria imagem sempre desperta interesse, em quem quer que seja. qual a sua relação com as imagens no mundo?

01/02/2011 – 12:14:34 - Shaffer

Meus olhos tão sempre se agarrando em alguma coisa..

01/02/2011 – 12:15:04 - Plateaux

mas alguma coisa pode ser algo real, né?

01/02/2011 – 12:15:34 - Shaffer

Pode sim, não tenho o menor problema em encontrar realidade nas coisas...

01/02/2011 – 12:16:18 - Plateaux

o que quero dizer é que olhar para imagens é diferente de olhar para o mundo

01/02/2011 – 12:17:22 - Shaffer

sim, mas a imagem pode causar reações como as coisas reais causariam.

01/02/2011 – 12:17:36 - Plateaux

tipo?

01/02/2011 – 12:18:38 - Shaffer

Eu não preciso voltar a um lugar pra ter a sensação que tive ali num dado momento... Uma imagem pode me levar de volta àquele momento por um instante...

01/02/2011 – 12:20:19 - Shaffer

Vamos dizer que, tirando a realidade, o mundo, a segunda melhor coisa é a imagem...

01/02/2011 – 12:24:24 - Plateaux

mas a imagem tira várias camadas da realidade: não tem cheiro, calor, som, movimento, espaço, as cores não são as mesmas... você não pode entrar na imagem. é, eu amo as imagens também, mas às vezes parece que elas não dão conta. Ou que poderíamos viver sem elas. Na verdade vivemos bem sem elas durante muito tempo

01/02/2011 – 12:37:17 - Shaffer

Deixa elas em paz... tadinhas...

Diálogo 4 – Rafinha / Plateaux

20/05/2010 – 00:07:42 - Rafinha

Não consigo lhe identificar .

20/05/2010 – 00:07:50 - Plateaux

É só ver todas as imagens e se acostumar, logo você estará percebendo. Essa é a idéia do trabalho também, velar e mostrar. você ta de calcinha na foto?

20/05/2010 – 22:00:48 - Rafinha

Sim.

20/05/2010 – 22:00:56 - Plateaux

Rs, Sexy. Inusitado, mas sexy.

20/05/2010 – 22:01:09 - Rafinha

Fico feliz que tenha gostado. Meio ridículo, né? Mas me diverte.

20/05/2010 – 22:01:26 - Plateaux

Legal você falar isso. Me deu trabalho.

20/05/2010 – 22:01:33 - Rafinha

Porque?

20/05/2010 – 22:01:52 - Plateaux

Tirar uma foto pra dialogar com a sua me deu trabalho me senti meio ridículo também.

20/05/2010 – 22:02:26 - Rafinha

É pois se falar muito fica apelativo e pornô.

20/05/2010 – 22:02:46 - Plateaux

Como assim?

20/05/2010 – 22:03:40 - Rafinha

A imagem é provocante, incomum, mas tem vínculo ao pejorativo ao esteriótipo afetado. Mas ao mesmo tempo é simples, direta e sem falsa modéstia: Bonita.

20/05/2010 – 22:04:00 - Plateaux

Legal sua consciência disso. Admiro sua postura.

20/05/2010 – 22:04:51 - Rafinha

Mas é uma oferta incomum que chama atenção num universo de tantas ofertas. Fora que senti prazer. Queria ver a reação das pessoas.

20/05/2010 – 22:06:15 - Plateaux

Fantástico isso! Vou te confessar que não imaginei que sua postura era essa.

20/05/2010 – 22:08:57 - Rafinha

Aposto que todos querem saber sobre a identidade preservada.

20/05/2010 – 22:09:22 - Plateaux

Vou te dizer que a questão da identidade nem preocupa a todos, não. Tem gente que mostra o rosto na boa. Vai de cada um.

20/05/2010 – 22:09:56 - Rafinha

Mas geralmente esses são ativos e estão expondo o pau

15/06/2010 – 00:34:55 - Rafinha

Sabe oque acho engraçado, na sua abordagem?

15/06/2010 – 00:35:04 - Plateaux

o quê?

15/06/2010 – 00:35:26 - Rafinha

você faz o participante se sentir meio top na quele momento.

15/06/2010 – 00:35:41 - Plateaux

Essa é a idéia

15/06/2010 – 00:35:45 - Rafinha

Mas não é só importante. É meio desejado, é estranho.

15/06/2010 – 00:35:51 - Plateaux

Todos deveríamos ser.

15/06/2010 – 00:36:01 - Rafinha

De certa forma somos. Mas talvez não como gostaríamos.

15/06/2010 – 00:36:13 - Plateaux

É que vivemos em um mundo tão perverso. Tento de alguma forma subverter isso. O Rhizhommes é sobre isso. No fundo é um trabalho humanista.

15/06/2010 - 00:37:27 - Rafinha

Mas toca as pessoas no que tem de mais íntimo, seu universo paralelo, aquilo que somos em algum momento por algum motivo ou sub motivo.

15/06/2010 – 00:38:07 - Plateaux

Talvez por estarmos vulneráveis nos sites de relacionamento. Ou na vida.

15/06/2010 – 00:38:18 - Rafinha

Sim.

Diálogo 5 – ELEVE-SE / Plateaux

07/06/2010 – 12:22:45 - ELEVE-SE....

Mas você é gay? ou esse é um trabalho a parte?

07/06/2010 – 12:22:55 - Plateaux

Sim

07/06/2010 – 12:23:01 - ELEVE-SE....

Humm

07/06/2010 – 12:23:12 - Plateaux

É um autorretrato meu também.

07/06/2010 – 12:23:38 - ELEVE-SE....

Algum desses da foto é você?

07/06/2010 – 12:23:49 - Plateaux

Todos.

07/06/2010 – 12:24:01 - ELEVE-SE....

você entendeu o que perguntei.

07/06/2010- 12:24:12 - ELEVE-SE....

Algumas das pessoas da foto é você?

07/06/2010 – 12:24:15 - Plateaux

Em todas as fotos eu me mesclo à uma imagem que é cedida ao trabalho.

07/06/2010 – 12:24:22 – ELEVE-SE.... - Plateaux

Uai!

07/06/2010 – 12:24:25 - Plateaux

Rs. Todos

07/06/2010 – 12:24:30 - ELEVE-SE....

Mas tem fotos que são pessoas diferentes.

07/06/2010 – 12:24:56 - Plateaux

Eu mesclo uma foto minha com outra pessoa.

07/06/2010 – 12:30:44 - ELEVE-SE....

Legal e você se identifica com as pessoas?

07/06/2010 – 12:31:14 - Plateaux

De uma certa maneira, sim. A idéia do trabalho é provocar essa relação.

07/06/2010 – 12:31:57 - ELEVE-SE....

cara é intrigante pra mim Não consigo assimilar direito.

07/06/2010 – 12:32:13 - Plateaux

Em que sentido?

07/06/2010 – 12:32:31 - ELEVE-SE....

você sabe que a arte é algo muito subjetivo, às vezes o que você vê não é o que outro vê ou vice-versa.

07/06/2010 – 12:32:48 - Plateaux

Essa é a idéia e a beleza. O que você vê?

07/06/2010 – 12:33:19 - ELEVE-SE....

Eu vejo o que te falei certa vez, uma simbiose. Como se um precisasse do outro pra existir.

07/06/2010 – 12:33:51 - Plateaux

Mas não é disso que é feita a vida? Não precisamos uns dos outros?

10/06/2010 – 23:45:53 – ELEVE-SE

Cara eu percebo umas coisas nas tuas fotos.

10/06/2010 – 23:46:02 - Plateaux

Diga.

10/06/2010 – 23:46:10 - ELEVE-SE....

São tão simples que se tornam complexas.

10/06/2010 – 23:46:29 - Plateaux

Legal você ter dito isso, essa é a idéia.

10/06/2010 – 23:46:32 - ELEVE-SE....

Cara, de boa, é uma idéia tão simples, uma sobreposição de imagens. Mas que tem uma entrelinha tao forte.

10/06/2010 – 23:47:13 – Plateaux

Pois é, minha pretensão é a de que as imagens não chamem mais atenção do que o conceito, por isso são tão simples e amadoras.

10/06/2010 – 23:47:26 - ELEVE-SE....

Pra você ter uma idéia, elas tem um cunho erótico mas é a ultima coisa que a gente (falo por mim) olha. Eu procuro perceber outras coisas.

10/06/2010 – 23:48:42 - Plateaux

Fico feliz que você faça essa leitura do trabalho.

10/06/2010 – 23:48:47 - ELEVE-SE....

Mas que sai naturalmente.

10/06/2010 – 23:48:57 - Plateaux

Muito bom. você captou magistralmente.

08/07/2010 – 00:21:29 - ELEVE-SE....

Eu tenho uma curiosidade.

08/07/2010 – 00:21:43 - Plateaux

Sim, fale.

08/07/2010 – 00:21:49 - ELEVE-SE....

Como é você mesmo?

08/07/2010 – 00:21:58 - Plateaux

Como assim?

08/07/2010 – 00:21:59 - ELEVE-SE....

As imagens ficam tão mescladas que não te reconheço. Se eu visse duas pessoas na rua, não saberia quem é você.

08/07/2010 - 00:22:14 – Plateaux .

Essa é a intenção.

08/07/2010 – 00:22:21 – ELEVE-SE....

Eu sei rapaz. Mas eu queria saber como você é.

08/07/2010 – 00:22:28 -Plateaux

A gente se expõe tanto e no entanto... Se mostra nu, cria perfis, no fim das contas quem somos? Até se eu mostrasse uma foto minha sem efeitos, seria só mais uma ficção de mim.

08/07/2010 -00:28:55 - ELEVE-SE....

você é muito bonito e corajoso.

08/07/2010 – 00:29:03 - Plateaux

Obrigado. Corajoso pq?

08/07/2010 – 00:29:42 - ELEVE-SE....

É uma proposta ousada, você sabe, socialmente ainda vista as cegas.

08/07/2010 – 00:30:23 - Plateaux

Será? Eu tenho discutido isso no mestrado e nem tô achando tão polêmico assim.

08/07/2010 – 00:30:53 - ELEVE-SE....

você vive num mundo acadêmico. Saia dele e discuta, daí você vera quão polemico é.

08/07/2010 – 00:31:27 - Plateaux

É talvez, mas o artista não costuma se preocupar com essas coisas, não. Essas pequenezas.

08/07/2010 – 00:31:52 - ELEVE-SE....

Eu sei e faz bem em não preocupar.

08/07/2010 – 00:32:10 - Plateaux

A arte está aí pra ensinar as pessoas a verem de outra forma.

08/07/2010 – 00:32:16 - ELEVE-SE....

Imagina um trabalho desse sem expressão e existência? imagina se o seu trabalho não existisse? não teria essa expressão pra ser observada, um outro olhar.

08/07/2010 – 00:33:48 - Plateaux

É... a arte existe pra isso. Imagina um mundo sem arte.

08/07/2010 – 00:33:48 - ELEVE-SE....

A sua proposta é fantástica.

08/07/2010 – 00:33:54 - Plateaux

Obrigado. Mundo sem arte, só quando está em guerra, ou em uma hecatombe.

08/07/2010 – 11:36:42 – Plateaux

É simples, né? Mas acho que é pra ser mesmo. Pq expande mais o horizonte.

08/07/2010 – 11:36:56 - ELEVE-SE....

Simple nada. Coisas que temos como simples são tão cheias de informações que se pararmos pra ver são mais complexas do que muita coisa que julgamos cheias de legado.

08/07/2010 – 11:38:49 - Plateaux

Isso é verdade, por isso escolhi aquela sua frase pro Rhiz'hommes.

Diálogo 6 – Plateaux / Nero

18/10/2010 – 21:19:31 - Plateaux

Não sei. O que esse tipo de proposta de trabalho te causou? O que você pensou quando te convidei?

18/10/2010 – 21:20:46 - Nero

Me passou a sensação de enxergar o verdadeiro Eu no espelho, se despir de falsas verdades, na verdade eu não pensei em algo erótico e sim em "se despir" pra mim mesmo.

18/10/2010 – 21:20:55 - Plateaux

O que você sente quando vê essa imagem?

18/10/2010 – 21:20:59 - Nero

Minhas verdades. Solidão. Como tudo passou tão rápido. Acho que vivi uma vida de exageros.

18/10/2010 – 21:26:50 - Plateaux

Mas a vida não é sempre rápida? Eu nunca tive muitos excessos, mas sinto que as coisas passam depressa também.

18/10/2010 – 21:27:50 - Nero

Na hora em que tirei esta foto pensei em todos os grandes e pequenos prazeres, nos homens, no sexo, nas rugas, no dinheiro... e também na passagem do tempo e as primeiras rugas e fios brancos.

18/10/2010 – 21:28:07 - Plateaux

você costuma se fotografar?

18/10/2010 – 21:28:26 - Nero

Sim, mas nunca tinha feito em frente ao espelho e com um propósito assim.

18/10/2010 – 21:28:34 - Plateaux

Entendo...

18/10/2010 – 21:28:50 - Nero

Na verdade sempre achei muito estranho quem se fotografa em frente ao espelho, aparecendo a maquina fotográfica.

18/10/2010 – 21:29:03 – Plateaux

De que forma eu te atinjo com meu trabalho?

18/10/2010 – 21:29:19 - Nero

Sua proposta me fez fazer algo que sempre achei tolo.

18/10/2010 – 21:29:21 - Plateaux

Que mostra o dispositivo.

18/10/2010 – 21:29:31 - Plateaux

Na verdade desarma a tolice.

18/10/2010 – 21:29:34 – Nero

Sim. Torna explícito. Minha intenção é criar uma relação como essa que estamos tendo, além do espelho.

18/10/2010 – 21:30:10 - Nero

Ao mesmo tempo que me fez sentir mais humano pois estava deixando de lado o preconceito de aparecer com a maquina fotográfica de frente ao espelho, deixei a vaidade de aparecer em fotos bonitas ou retocadas pra tirar uma foto no banheiro de frente ao espelho.

18/10/2010 – 21:30:11 - Plateaux

Sem retoques, na verdade do espelho. Além do ego. Quem você v na foto? você ou eu?

18/10/2010 – 21:31:04 - Nero

No olhar vejo mais você.

18/10/2010 – 21:31:41 – Plateaux

 engraçado, pois meu olho não é assim. Isso é uma mistura dos nossos olhos.

18/10/2010 – 21:31:47 - Nero

Em algumas fotos que tiro no quarto, por exemplo, eu sempre acabo mudando as cores, dando uma melhoria e nestas não. Elas estão "cruas".

18/10/2010 – 21:31:54 - Plateaux

Eu gosto dessa crueza. Dessa quase verdade.

18/10/2010 – 21:32:12 - Nero

Sim, esta crueza era o propósito. Sua boca parece ser mais carnuda que a minha e você conseguiu deixar o cigarro numa posição tão perfeita com sua boca.

18/10/2010 – 21:32:41 - Plateaux

Dois homens que gostam de homens de frente pra si mesmos, se mostrando, se vendo. você se considera narcisista?

18/10/2010 – 21:33:39 - Nero

Sempre fui vaidoso.

Diálogo 7 – [b][c=46] / Plateaux

10/06/2010 – 23:20:26 - [b][c=46]

A questão da única raiz, sendo a principal de tantas outras, me parece que tem muita relação...

10/06/2010 – 23:20:33 - Plateaux

Até porque o conceito filosófico é baseado na biologia, mas o rizoma é diferente justamente por não ter um tronco principal.

10/06/2010 – 23:21:09 - [b][c=46]

O nome, pra quem entende um pouco, tem tudo relacionado, eu acho. Não sei se te decepcionei mas...

10/06/2010 – 23:21:20 - Plateaux

Não, é verdade. você entendeu muito bem. É interessante ver a opinião de um biólogo.

10/06/2010 – 23:22:09 - [b][c=46]

Que bom que gostou....então, é isso cara...

10/06/2010 – 23:23:12 - Plateaux

Fico feliz que meu trabalho esteja crescendo assim como um rizoma. Vai ser muito bom quando você participar, já que és um entusiasta.

Diálogo 8 – Fernando / Plateaux

30/07/2010 – 22:24:35 - Fernando

E quais são as suas fotos? você está em todas, né?

30/07/2010 – 22:24:49 - Plateaux

Isso.

30/07/2010 – 22:24:52 - Fernando

Como a espreitar o outro.

30/07/2010 – 22:24:58 - Plateaux

Sim, me misturando.

30/07/2010 – 22:24:59 - Fernando

Percebi algo assim. Gosto disso.

30/07/2010 – 22:25:12 - Plateaux

Gosto dessa palavra: espreitar. Não tinha pensado nisso ainda.

30/07/2010 – 22:25:23 - Fernando

É, acho bem masculina. :) Tá vendo só? Mais uma definição. Farei um comentário sobre isso.

30/07/2010 – 22:25:51 - Plateaux

Masculina? Legal. A palavra, você acha masculina?

30/07/2010 – 22:26:52 - Fernando

Acho. Acho uma coisa masculina.

30/07/2010 – 22:27:02 - Plateaux

Será? Quem espreita, não fica de tocaia?

30/07/2010 – 22:27:23 - Fernando

Embora "espreita" seja uma palavra feminina.

30/07/2010 – 22:27:29 - Plateaux

É.

30/07/2010 – 22:27:34 - Fernando

Fica.. como que caçando. E quer coisa mais masculina que caçar?

30/07/2010 – 22:28:34 - Plateaux

Mas o bote, talvez ele seja feminino, na associação com a serpente. Ela espreita também.

30/07/2010 – 22:29:00 - Fernando

Humm. Claro que sim. também.

30/07/2010 – 22:29:31 - Plateaux

Enfim... Interessante sua visão. Estou pensando nessas questões de masculinidade com esse trabalho.

30/07/2010 – 22:29:50 - Fernando

Mas o homem vive muito mais o mundo da caça. Isso é muito bom. Eu adoro!

30/07/2010 – 22:30:03 - Plateaux

Pq estou defendendo que a fotografia é uma postura masculina. Especificamente esse tipo de autorretrato no espelho.

30/07/2010 – 22:31:10 - Fernando

Então.. isso que eu quis dizer com espreitar. Fotografar já um ato de espreitar...

30/07/2010 – 22:31:31 - Plateaux

Claro.

30/07/2010 – 22:31:31 - Fernando

De espiar através das lentes... :)

30/07/2010 – 22:31:50 - Plateaux

você concorda comigo? Em relação à foto, ao autorretrato?

30/07/2010 – 22:32:07 - Fernando

Plenamente! Totalmente.

30/07/2010 – 22:32:33 - Plateaux

É pq eu acho que o homem tem mais dificuldade de posar.

30/07/2010 – 22:32:36 - Fernando

É, de certa forma, como você vê o outro.

30/07/2010 – 22:32:41 - Plateaux

Pose é uma coisa feminina.

30/07/2010 – 22:32:47 - Fernando

É verdade... mas também quando posa... hummmmm

30/07/2010 – 22:33:13 - Plateaux

Eu até queria incluir mulheres, mas tratando dessa masculinidade latente. sim, talvez posar seja ativar o feminino em nós.

30/07/2010 – 22:33:37 - Plateaux

O passivo.

30/07/2010 – 22:34:01 - Fernando

Talvez... O deixar-se possuir.

30/07/2010 – 22:34:17 - Plateaux

Ou levar-se. Guiar-se

30/07/2010 – 22:34:21 - Fernando

Sim. Ser levado, conduzido

30/07/2010 – 22:34:44 - Plateaux

Capturado.

30/07/2010 – 22:34:48 - Fernando

Isso! Colocar-se à disposição, entregar-se.

30/07/2010 – 22:35:05 - Plateaux

Todo ato fotográfico é uma violação. Quem disse isso foi Baudrillard.

30/07/2010 – 22:35:28 - Fernando

Concordo. É um penetrar em.

30/07/2010 – 22:35:33 - Plateaux

É nesse sentido que estou pesquisando esses autorretratos e sexualidade.

30/07/2010 – 22:35:49 - Fernando

Que interessante!

30/07/2010 – 22:35:53 - Plateaux

Masculinidade, feminilidade, alteridade, homossexualidade. Melhor que ismos!

30/07/2010 – 22:36:09 - Fernando

Muito! Mais forte!

30/07/2010 – 22:36:21 - Plateaux

Enfim, estou trabalhando isso. Legal saber sua opinião, às vezes acho que estou exagerando.

30/07/2010 – 22:37:05 - Fernando

Não, não está não. Precisamos penetrar nisso... nos descobrir um pouco mais...

30/07/2010 – 22:37:18 - Plateaux

Tenho medo de ser sexista

30/07/2010 – 22:37:31 - Fernando

não.

30/07/2010 – 22:37:43 - Fernando

só se for "sexysta!"

30/07/2010 – 22:37:58 - Plateaux

Fiz um trabalho com um cara de calcinha, chamei de "what it feels like for a girl"

30/07/2010 – 22:38:11 - Fernando

Huahuahua! Maneiro! Vou ver.

30/07/2010 – 22:38:49 - Plateaux

Depois outro cara mandou mais uma bunda, aí eu coloquei "a potência de não ser" que vem de um autor que eu estava lendo no momento.

30/07/2010 – 22:38:56 - Fernando

É muito interessante essa coisa de mostrar-se e de deixar-se ver...

30/07/2010 – 22:39:18 - Plateaux

É a potência do homossexual.

30/07/2010 – 22:39:25 - Fernando

Wow! Eééé!

30/07/2010 – 22:39:31 - Plateaux

Nós temos um poder muito grande, eu acho. Não devemos desperdiçar, mas acho que alguns desperdiçam. Querendo assumir uma postura definida.

30/07/2010 – 22:40:40 - Fernando

também acho! é verdade.. Nem sabemos ao fundo quem ou o que somos. E podemos ser tantas coisas.

30/07/2010 – 22:41:19 - Plateaux

Que nem vemos muito lá no site, "sou ativo", sou macho.

30/07/2010 – 22:41:31 - Fernando

É verdade.

30/07/2010 – 22:41:33 - Plateaux

Pô, que desperdício.

30/07/2010 – 22:41:35 - Fernando

Uma babaquice!

30/07/2010 – 22:41:41 - Plateaux

Vai comer mulher então!

30/07/2010 – 22:41:45 - Fernando

A pessoa se limita, né?

ANEXO A – Depoimentos dos participantes

Durante a pesquisa e execução de Rhiz'hommes os participantes, além de serem convidados a enviar suas imagens, eram estimulados a escrever sobre a experiência. Trechos desses depoimentos aparecem em forma de título ou legenda em alguns retratos.

Segue abaixo um apanhado de declarações e textos escritos para o trabalho que são considerados como parte integrante do projeto. Eles foram, em sua maior parte, recebidos através de *e-mail* ou mensagens internas de cada *site* de relacionamento frequentado. Os nomes dos participantes, quando disponíveis, ou seus apelidos na *web* são incluídos junto ao respectivo depoimento.

“Nunca olhei tanto pra uma foto minha. Passei um bom tempo olhando pra imagem até conseguir descobrir uma terceira pessoa que não era eu. Psicodélico e bem diferente.”

Daniel.

“Rapá,

Tirei as fotos. Um processo muito louco pra mim. Te enrolei, mas você foi muito educado, nunca me cobrou nada. Me senti em dívida com você e comigo. Tomei atitude de homem e fiz as "fotos". Bem amadoras e toscas. Sou totalmente ambivalente, sou um ursão de 1,89m, 128k, 30 anos, peludão, que assumiu muitas coisas desde a infância, sendo um menino baiano dengoso e sexualizado desde muito novo. Hoje um negro, gay, urso, ativo e acima de tudo homem. Já fui esguio, gayzinho, passivo, sem pêlos, afeminado e nos olhos de muitos amigos adolescentes e da noite gay, quase me tornaram uma travesti! Engraçado, não? Ao que se vê hoje. Mas não foi fácil, mais difícil que ceder a um apelo da comunidade amiga ao redor, dos amigos de boate, era lidar com a mutação sofrida no desenvolvimento pra vida adulta com minha própria imagem, minha genética, meu porte. Administrar o comportamento sexual e entender meus desejos e vontades.

Pensei diversas vezes tirar as fotos em lugares públicos, no meu local de trabalho, num banheiro bem interessante que temos aqui, onde se banham lutadores de Jiu-jitsu (queria essa atmosfera pra mim), mas esse desejo acabou me atrapalhando, atrasando a feitura das imagens, queira passar uma imagem mais corajosa, mas acabei optando pelo banheiro da empregada, no quartinho dos fundos da casa.

Foi bastante excitante a experiência. Não sou dado a fotografias. Foi mais um passo de aceitação. Evito fotos, sou atrapalhado e no dia a dia nas fotos ainda passo a imagem daquele menino afeminado, mas cada pêlo que nasceu por todo meu corpo me ajudou a criar uma personalidade desencanada, que se adaptou ao físico e que não tem medo de ser ou parecer mais ou menos másculo. Me tornei uma hibridização de mim mesmo. Valeu pela oportunidade.”

Chero,

Hugo Leonardo Silva Mansur.

“Oi,

Gostei demais do *blog*. As fotos traduzem um pouco do muito do universo masculino. O espreitar ou entrar no outro é algo muito instigante, que mexe com lados bastante obscuros do nosso ser. Quero sim, participar de sua pesquisa e do *blog*. Adorei o nosso papo e assim que tirar as foto eu te aviso, tá bom? Acho que temos muito o que conversar.”

FAUNO40.

“Hello,

How nice, a transmogrify that is nearly complete. Like one of those old flip paintings where you see one side of the medal, change the angle a bit and you get a total other side, but will never be able to see where it actually changes, how ever with this, that is now possible.

Very nice.

Baldurxx”.¹

¹ Oi,

Que bom, uma transmutação que é quase completa. Como uma daquelas pinturas antigas onde você vê um lado da medalha, muda o ângulo um pouco e você terá um outro, mas nunca será capaz de ver onde ele realmente muda, no entanto com isso, agora é possível. Muito bom.

Baldurxx.

“Gostei muito, ficou bastante interessante. É mágico observar os pequenos detalhes! Muitas vezes confundi o que era eu e o que era vc!”

Sérgio.

“Hi,

I looked at your site, and find what you're doing quite unusual. Some of the photos remind me of cubist paintings. I have a few shots you might be able to use, and will send them to you sometime today. Usually I try to keep the camera out of the picture, so don't have too many. I would prefer that my face isn't in the shot or is unrecognizable.”

Dave ²

“Hi,

I actually like your project and the work is mysterious and enigmatic. Anyway I don't feel comfortable of doing such a thing as I do not know you at all, but I wish you all the best, luck and inspiration. It's really capturing this digital connection in a spiritual way and i think the face photo is better. I don't feel comfortable still. Who knows maybe in time. Work well and hard.”

Konstantin. ³

²

Oi,

Olhei para o seu site e achei o que está fazendo bastante incomum. Algumas das fotos me lembram pinturas cubistas. Eu tenho algumas fotos que você pode ser capaz de usar e vou enviá-las para você em algum momento hoje. Normalmente eu tento manter a câmera fora do quadro, por isso não tenho muitas. Eu preferiria que meu rosto não aparecesse na foto ou estivesse irreconhecível.

Dave.

³

Oi,

Eu realmente gosto de seu projeto e o trabalho é misterioso e enigmático. De qualquer forma eu não me sinto confortável de fazer tal coisa, já que eu não conheço você, mas eu desejo-lhe tudo de melhor, sorte e inspiração. É realmente cativante esta conexão digital de uma forma espiritual e eu acho que a foto de rosto é a melhor. Eu não me sinto confortável ainda. Quem sabe, talvez com o tempo. Trabalhe bem e muito.

Konstantin.

“Hola,

Este trabajo a igual que los demas te quedo muy lindo, la frase creo que expresa muy bien el mensaje visual de tu trabajo. Te felicito por lo talentoso que eres y lo bien que te has comportado todo el tiempo, actuas muy profesionalmente y eso es bueno para tu futuro, estoy seguro que tu trabajo seguira siendo todo un exito, Me encanta la foto! :) XOXO”

Orlando Silva Palma.⁴

“You found me
when I thought I was alone
I was completely naked
to be captured
on my own
I found you
when you cocked your head like mine
touched me with your camera
took a picture
we combined”⁵

Shane Bodie

⁴

Olá,

Este trabalho como os outros ficou muito bonito, acho que a frase expressa muito bem a mensagem visual do seu trabalho. Quero parabenizá-lo pelo seu talento e por quão bem você se comportou em todos os momentos, você age muito profissionalmente e isso é bom para o seu futuro, tenho certeza que o seu trabalho continuará a ser um sucesso, eu amei a imagem! :) XOXO

Orlando Silva Palma.

⁵ Você me achou

Quando eu pensava que estava só
Eu estava completamente nu
para ser capturado
por mim mesmo

Eu achei você
Quando você levantou sua cabeça como a minha
Me tocou com sua câmera
Tirou uma foto
Nós combinamos.

Shane Bodie.

“Thank you so much. I like myself better with your head on my shoulders! Very nice.”

Rob⁶

“Ciao Plateaux,

Thanks for telling me about your work. As long as you are satisfied with it I'm fine. Honestly, contemporary art is difficult to approach to for me. I don't have the means to go through it. I'm considering myself lucky for you have chosen a picture of me for the collection.”

L.⁷

“Cher Cris,

Aie confiance en toi, Cris. Ton travail est magnifique, original, éloquent! Qui plus est, la thématique des rhizomes est bienvenue dans cette nouvelle époque de standardisation, de pensée pré-digérée et removie par les medias de pouvoir. A mon avis, la "communauté" homo n'est guère mieux lotie; oublieuse de son histoire, de ses luttes (ni plus, ni moins que la société en général, elle-aussi amnésique.) Tu es porteur d'optimisme. Tu es un artiste.”⁸

Eric Faynot.

⁶ Muito Obrigado. Eu gosto mais de mim com sua cabeça em meus ombros. Muito bom.
Rob.

⁷ Olá Plateaux,
Obrigado por ter me falado sobre seu trabalho. Contanto que você esteja satisfeito com ele, estou bem. Honestamente, a arte contemporânea é de difícil abordagem para mim. Eu não tenho os meios para passar por isso. Estou me considerando sortudo por você ter escolhido uma foto minha para a coleção.
L.

⁸ Querido Cris,
Tenha confiança em si mesmo, Cris. Seu trabalho é lindo, original, eloquente! Além disso, o tema dos rizomas é bem-vindo nesta nova era de padronização, de pensamento pré-digerido e removido pelas mídias de massa. Na minha opinião, a "comunidade" homo não está melhor, esquecida de sua história, suas lutas (nem mais, nem menos do que a sociedade em geral, que também está sofrendo de amnésia.) Você é o portador de otimismo. Você é um artista.
Eric Faynot.

“Cher Cris,

Prométhée ou Dionysos? Prométhée, Lucifer, porteur de lumière, ange déchu, «monsieur plus» de la connaissance... et de la culpabilité! Dionysos, dieu des épanchements, dieu des libations, dieu des sucus vitaux: du lait comme du sang, de la sève et du sperme...

N'est-il pas né une deuxième fois des couilles de Jupiter? Elevé par Silène, satyre lui-même fils de Pan! (Le bel Alcibiade follement amoureux de Socrate, lui si laid d'apparence et à l'intérieur «pareil à un dieu»). Il a bien retenu les leçons de son tuteur lorsqu'il taille une branche de figuier en forme de phallus pour honorer sur sa tombe son éraste disparu!

Dionysos a quand même plus d'allure que Prométhée et, si c'est le dieu des excès, de la tragédie, de la comédie humaine, c'est aussi, tellement essentiel, le dieu de la fermentation (In vino veritas!), de la régénération; c'est le dieu du changement. Il est de nulle part et de partout, anomique. C'est la figure de l'autre, de l'étranger, du différent. Cette idée du passage, de l'échange (Il est aussi fils d'Hermès.), de l'ouverture au monde, en fait le vrai dieu de la civilisation.

«Ce qui nous rend malade», t'interrogeais-tu; c'est la culpabilité, c'est l'absence de dialogue, c'est l'orgueil, parfois, c'est la peur de soi et donc de l'autre, la peur du changement. Il faut renaître sans cesse, émerger de soi.

Alors, si je pouvais encore choisir, c'est Dionysos que je suivrai dans son ivresse. Ce n'est pas une incitation à la débauche mais une injonction à vivre pleinement. Non pas tenter de s'oublier, se perdre dans la luxure mais bander d'amour et suer, le goût de vivre, par tous les pores.

Ton ami de loin.”⁹

Eric.

⁹ Querido Cris,
Prometeu ou Dionísio? Prometeu, Lúçifer, portador da luz, anjo caído, "Sr. Mais" ...o conhecimento e culpa!
Dionísio, deus do derrame, o deus das libações, deus dos sucos vitais: o leite como o sangue, seiva e esperma...
Não é ele nascido de novo dos culhões de Júpiter? Educado por Sileno, sátiro ele mesmo filho de Pan! (O belo Alcibíades loucamente apaixonado por Sócrates, tão feio na aparência e no interior "parecia um deus"). Ele aprendeu as lições de seu tutor quando ele talha um galho de figueira na forma de um falo em seu túmulo para homenagear o seu erastes que se foi!
Dionísio tem ainda mais visão que Prometeu e, se ele é o deus do excesso, da tragédia, da comédia humana, também é tão essencial, o deus da fermentação (In vino veritas!) da regeneração, ele é o deus da mudança. Ele é nulo e está em todos os lugares, anômico. É a figura do outro, o estranho, o diferente. Esta idéia da passagem do comércio (É também o filho de Hermes.), da abertura para o mundo, é o verdadeiro deus da civilização.
"O que nos torna doentes?", você se pergunta. É a culpa, a falta de diálogo, é o orgulho, às vezes é o medo de si mesmo e, portanto, do outro, o medo da mudança. Se deve continuamente renascer, emergir de si mesmo.
Então, se eu ainda puder ainda escolher, é Dionísio que eu vou seguir em sua embriaguez. Isto não é uma incitação à imoralidade, mas uma injunção para viver plenamente. Não para tentar se esquecer, se perder na luxúria, mas se fartar de amor e suor, o gosto de viver, por todos os poros.

Seu amigo de longe.
Eric.

“Mon cher Cris,

Tes images continuent de m'intriguer; speculo, speculorum. Voici un autre texte que je te soumets:

Face au miroir comme face à la mort.

Réponse univoque.

Face au miroir comme face à l'évidence; «On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve.» Et pourtant...

Quoi de la permanence, quoi de l'apparence, dans cet autoportrait? Image unique d'un instant unique qui voudrait réduire à une seule interprétation maladroite les infinis représentations d'un même modèle, semant le doute en nous sur l'authenticité de ce modèle. «Qui es-tu vraiment?»

Mais un autre s'est glissé, léger, animal, dans l'image, non pas pour la détourner totalement, mais pour la souligner. Un autre modèle, tout aussi énigmatique dans ce portrait double, trouble, fait écho, à sa manière, à la première image. Il renvoie, souligné ou suggéré, un aspect particulier de la première représentation. Cet autre modèle caché, tapi dans l'ombre disante du premier, force à l'étonnement. Il fait dire au modèle ce qu'il ne sait peut-être pas. Dans une douce maïeutique, un accompagnement empathique, il ouvre le champ des possibles, des infinies facettes de la première image offerte, si bien pensante, si faussement objective, si contrôlée. En un mot: il l'enrichit d'une interprétation qui multiplie les spéculations. «Réfléchis pour moi, je réfléchirai pour toi.», dit le miroir enchanté à la Belle, dans le film de Cocteau...

On ne se baigne jamais seul dans le même fleuve. Hihhi!

Amicalement,¹⁰

Eric.

¹⁰

Meu caro Cris,

Suas imagens continuam a me intrigar; speculo, speculorum. Aqui está um outro texto que vou apresentar:

De frente para o espelho como a face da morte.

Resposta inequívoca.

Diante para o espelho como diante da evidencia: "Não se banha duas vezes no mesmo rio." E portanto...

O que é a permanência, o que é aparência neste auto-retrato? Imagem única de um instante único reduzindo a uma única interpretação desajeitada, as infinitas representações de um mesmo modelo, nos lançando dúvidas sobre a autenticidade do modelo. "Quem é você realmente?"

Mas um outro escorregou, animal, ligeiro para dentro da imagem, não para desviá-la totalmente, mas para dar ênfase. Outro modelo, da mesma forma enigmática neste duplo retrato, nublado, ecoa, a seu modo, a primeira imagem. Refere-se, dito ou sugerido, a um aspecto particular da primeira apresentação. Este outro modelo escondido, à espreita nas sombras oferecidas do primeiro lugar, força o espanto. Ele disse ao modelo aquilo que ele talvez não saiba. Em uma doce maïeutica, um apoio empático, ele abre o campo de possibilidades, de infinitas facetas que primeira imagem oferece, se bem pensante, se falsamente objetivo, se controlado. Em suma: ele enriquece a interpretação que aumenta a especulação. "Reflita sobre mim, eu vou refletir sobre você." Disse o espelho encantado à Belle, no filme de Cocteau...

Não se toma jamais banho sozinho no mesmo rio. Hihhi!

Amigavelmente,

Eric.

“Tension fauve du chasseur d’images, embusqué derrière l’appareil.

Appareil : « ensemble d’arrangements pris pour le déroulement d’une cérémonie ».

Petits arrangements avec la fuite éperdue du temps, du centième de seconde qui figera le cliché, à la molle inclinaison des chairs ; dernier sourire avant la survivance, derniers apprêts avant l’après ; menues dispositions du corps dans cette auto capture, dernier cadrage du carnassier avant que d’happer la victime consentante.

Décllic. Flash.

Voyez l’idole en boîte ! Camera, chambre noire du désir. Désir de l’autre, désir de soi, soie de l’un l’autre.

Désincarnation numérique.

D’ailleurs, qui se reconnaîtrait dans cette raideur ; ou plutôt : qui ne chercherait pas à se reconnaître ; oui, je regrette, c’est bien moi, je m’étais rêvé autre. Ou bien : ce n’est pas vraiment moi mais cela me flatte, cela s’apparente tout de même à moi. A moi dans d’autres territoires, d’autres vies à connaître. Et, ce qui se pensait unique : une silhouette dans un cadre, devient subitement multiple pour le model du tableau qui se découvre autre dans cette décollation, mais aussi pour d’autres spectateurs du miracle qui diront : oui, je le reconnais ! Ou bien : Non ce n’est pas lui tel que je le pense. Multiplication des points de vue, entrecroisement d’hypothèses et conjectures.

Mais la perplexité est à son comble si l’on trouble encore un peu le jeu des possibles.

Nô des corps donnés et pris dans un double cliché, volte-face érotique, timide plus qu’osé, somme toute et, dans le regard des hommes (homme c’est quoi ? homme, c’est qui ?), l’absolu abandon à cet alter ego ; entremêlement de membres incongrus ou lestes, flottement des visages comme les ratés d’un monstre (car il s’agit bien de montrer).

Qui est qui, de l’artiste compositeur, de l’homo autoérotique qui prend la pose devant son miroir, seul. De la chair ou de son reflet ? Flux et reflux d’un mail ; image restituée, pixélisée.

Qui fait quoi, dans ce branle gigogne volontairement figée ? C’est une mostra, ce n’est pas un film pornographique ; on voile plus qu’on ne montre et, ce faisant, on élargit le champs des possibles. C’est un objet de fascination : il s’agit bien d’une cérémonie ; elle n’est donnée à voir qu’aux initiés (Le profane y perdrait certainement la vue ou serait sidéré.) ; on assiste à un mystère, un sacrifice... A qui ? A quoi ? Un passage.

Décorum.

Intrusion baroque du quotidien.

Poignées de portes, sonnettes (Qui peut appeler, surgir à tout moment ?), miroirs, carrelages, surtout et, tous ces hommes, de leurs mains dolentes ou expressives, appliqués à tenir devant eux, couvrant presque leur face, de petites boîtes à l'œil rond, souricières ; leurs doigts se frôlent en un soupir, à l'aplomb de leurs visages disjoints.

Des bras et des sexes se tendent pour quelque improbable coït. Des torsos déhanchés se cherchent, tatoués d'anciennes tapisseries, terra incognita de papiers peints fleuris sur peaux blanches, brunes, obscures. Hic Svnt dracones ! C'est ainsi que les cartographes marquaient autrefois les territoires qui n'avaient pas encore été explorés. Des dragons ! Les créatures fantastiques d'aujourd'hui ont toutes un appareil numérique.

Un livre traîne. Que dit-il ? Et cette image dans l'image ? Barbes, lunettes, culs et queues dans un joyeux melting-pot. On pose. On montre ses muscles, la douceur de sa peau, sa blondeur archangélique, son crâne rasé. Dans le silence. L'éloquence est dans la pose que l'on croit libre, le regard que l'on voudrait ...autre.

On montre sa solitude « habillée ». On montre son désir d'aller vers l'autre semblable ou différent.

J'ai perdu mon visage dans ce voyage immobile. Mais j'ai survécu, élargissant ma géographie connue, moi nomade, homme sans racines. Est-ce pour cela que l'idée de rhizome me séduit ? C'est une merveilleuse invention de la nature qui peut faire office de hampe (ce mot érotique me plaît aussi), de racine et qui bourgeonne où bon lui plaît, semble-t-il. C'est aussi le garde-manger de la plante (ô, le gingembre !). C'est aussi et surtout son mode de déplacement ; ces racines adventives me rappellent celles du figuier géant de mon enfance. La pensée circule, multidirectionnelle. Qui peut dire ce qui doit être ? Ton image modifiant la mienne bourgeonne une nouvelle connaissance, loin de tous les connus. Je m'imprègne de ce monde toujours recommencé. Je ne suis pas un objet rapporté, je suis constitutif de cette gnose et je ne suis plus seul et assujéti. Vertige : où est le centre ? Les pensées orientales répondent assez bien à cette question."

Eric Faynot.¹¹

¹¹ Tensão selvagem do caçador de imagens, escondido atrás do dispositivo.

Dispositivo: "conjunto de arranjos para a realização de uma cerimônia."

Arranjos pequenos com a fuga desesperada de tempo, da fração de segundo que congela o tiro, a inclinação da carne macia; último sorriso antes de sobrevivência, últimos preparativos antes do fim; mínimas disposições do corpo nesta autocaptura, o último enquadramento do predador antes de agarrar a vítima voluntária.

Clique. Flash.

Veja o ídolo na caixa! Câmera, o quarto escuro do desejo. Desejo do outro, o desejo de si, si de um do outro.

Desencarnação digital.

De fato, quem se reconhece nessa rigidez, ou melhor, que não buscará se reconhecer; sim, eu sinto muito, sou eu mesmo, eu tinha me sonhado outro. Ou então, não era realmente eu mas isto me lisonjeia, isto se assemelha mesmo comigo. Comigo em outros territórios, em outras vias de conhecimento. E este que se pensava único: uma figura em um quadro, subitamente tornada múltipla por esse modelo do quadro que se descobre outro nessa decapitação, mas também

para outros espectadores do milagre que vai dirão: sim, eu o reconheço! Ou então: Não, ele não é como eu pensava. Multiplicação dos pontos de vista. Intersecção de hipóteses e conjecturas.

Mas a confusão esta no auge, se o problema é ainda um pouco de jogo de possibilidades.

Teatro Nô de corpos dados e presos dentro de um duplo cliché, reviravolta erótica, mais tímido que ousado, e depois de tudo, e aos olhos dos homens (o homem o que é? O homem é quem?), O absoluto abandono a esse alter-ego; mistura incongruente de membros ou lestes, rostos flutuantes como as falhas de um monstro (porque é bom para mostrar).

Quem é quem, o artista compositor, o homo auto-erótico que posa na frente de seu espelho, sozinho. A carne ou o seu reflexo? Fluxo e refluxo de um email; imagem reconstruída, pixelizada.

Quem faz o quê, nessa marionete pendurada voluntariamente? Esta é uma mostra, não é um filme pornográfico, que vela mais que mostra e, ao fazê-lo, que amplia a gama de possibilidades. É um objeto de fascínio: ele é de fato uma cerimônia, é dado ver apenas aos iniciados (O leigo perderia de vista ou certamente ficaria chocado.) Houve um mistério, um sacrifício... De quem? De quê? Uma passagem.

Decoro.

Intrusão barroca da vida cotidiana.

Puxadores das portas, campanhinas (que podem chamar a qualquer momento?), espelhos, azulejos, e acima de tudo, todos esses homens, com as mãos tristes ou expressivas, prontas para ficar diante deles, quase cobrindo seus rostos, pequenas caixas de olhos redondos, ratoeiras, seus dedos se esfregam em um suspiro, alinhados a sua face desarticulados.

Braços e os sexos tendem a um coito improvável. Torsos coxos se buscam, tatuado tapeçarias antigas, terra incognita de papel de parede de flores sobre a pele branca, marrom, escuro. Hic Svnt dracones! Assim, os cartógrafos de antigamente marcavam os territórios que ainda não tinha sido explorados. Dragões! As criaturas fantásticas de hoje onde todos têm uma câmera digital.

Um livro trem. O que ele diz? E a imagem dentro da imagem? Barba, óculos, bundas e caudas em um feliz caldeirão. Posa. Mostra os músculos, a suavidade da sua pele, sua loirice arcangélica, sua cabeça raspada. Em silêncio. A eloquência é a pose que se acredita livre, o olhar que se tornaria outro.

Se mostra sua solidão "vestida". Se mostra seu desejo de ver o outro semelhante ou diferente.

Eu perdi o meu rosto nesta jornada imóvel. Mas eu sobrevivi, expandindo minha geografia conhecida, eu nômade, um homem sem raízes. É por isso que a idéia de rizoma me seduz? É uma invenção maravilhosa da natureza que podem atuar como haste (Eu gosto do sentido erótico também), de raiz e que desabrocha onde quer que ele queira, parece. É também a despensa da planta (Ó, gengibre!). É também, e sobretudo o seu modo de se deslocar; estas raízes adventícias me fazem lembrar da figueira gigante da minha infância. O pensamento corre, multidirecional. Quem pode dizer o que precisa ser? Sua imagem alterando a minha faz brotar um novo conhecimento, longe de todos os conhecidos. Eu me impregno desse mundo sempre recomeçado. Eu não sou um tema relatado, Eu sou o constituinte dessa gnose e eu não estou mais só e assujeitado. Vertigem: onde está o centro? Os pensamentos orientais respondem muito bem a isso.

Eric Faynot.