

1. Processos

Primeira banca aqui: isso de “processos”... é fascinante... mas é difícil de argüir porque o processo está sempre fluindo, sempre escapando, sempre em algum outro lugar. E no entanto é ele que é colocado sobre a mesa. Pensando no seu trabalho, melhor, pensando em como eu deveria pensar sobre o seu trabalho, a primeira imagem que me veio foi um pouco estranha. Uma dissertação de processo será como uma espécie de autópsia da obra: uma auto-dissecção da própria obra. Difícil imaginar um texto aí nesse lugar, um documento de processo, que não carregasse consigo um certo luto. Talvez pudesse ser assim, talvez seja assim em alguns casos. Mas o seu trabalho insistia em me dizer algo diferente. Melhor, me dizia duas coisas que eu não podia deixar de ignorar:

a) Primeiro, que sua própria obra era insaciável. Apesar da simplicidade do ponto de partida do dispositivo (fotografias compostas de dois corpos masculinos), ela nunca se estabilizava. Era voraz, gulosa, incorporava palavras, diálogos, afetos, interfaces, na mesma intensidade em que **incorporava** corpos. O jogo de espelhos se propaga em diversas instâncias, ela seria, a rigor, “interminável”

b) Segundo, que o próprio texto tinha dificuldade em colocar-se no lugar do “depois”, porque ele também havia sido capturado pelo jogo de espelhos estabelecido no processo. Texto espelho da “obra” e texto espelhado em si mesmo: Veja os capítulos: retrato/reflexo; rede/rizoma. A “introdução” e a “conclusão” estão ali apenas para sugerir um desenvolvimento diacrônico, algo como uma narrativa, mas o verdadeiro movimento é especular, rebatimento de uma superfície sobre a outra.

Feito aqui esse preâmbulo, eu gostaria de entrar mais no trabalho. Para ficar um pouco mais claro a leitura que estou fazendo, preciso considerar o problema da fotografia.

2. O problema da fotografia

Preciso dizer, de antemão, que não acredito que existam diferenças ontológicas entre fotografia analógica e digital (e menos ainda, como sugerem Arlindo Machado e Rouillé, para ficar em nomes que você cita bastante, que o digital tenha dado fim às ontologias). Então, vou deixar de lado a discussão que você faz destes autores e me concentrar em um problema que me interessou de verdade.

Eu observei com muita curiosidade seu esforço para fazer deste projeto uma tentativa de “derrubar as certezas do sujeito cartesiano e heteronormatizador” (p.31), mas a intuição que verdadeiramente me fez pensar é quando você afirma que ao fotografar o reflexo, o sujeito teria a possibilidade e colocar entre parênteses as duas máquinas (a câmera e monitor de LCD) (p.32). Bem, estes parênteses, a meu ver, são também os de uma “atualidade” que se imiscui entre os dois atos fotográficos consumados (o seu e o de seu “correspondente”).

Para mim é sintomático que você tome o espelho, pois ele é isto que permite não fechar os olhos no ato fotográfico – uma expectativa de eliminar seu ponto cego – e o constitua como local de encontro destes corpos. [Eu não vi você explicitar isso claramente, ainda que a questão esteja presente quando você traz a noção de duplo em Deleuze (p.57): o duplo como multiplicação de possibilidades]. O espelho duplamente narcísico da mirada homossexual se torna lugar de encontro, de transformação de si, de “ALTERAÇÃO” (**forço aqui a palavra**)

Mas no momento em que estas imagens “copulam” (a cópula das imagens é a explicação clássica para a origem da imaginação) na figura que constituem, testemunhamos realmente um “gênero em dissolução”? (p.82). Ou não restaria sempre algo de monstruoso sendo evocado (um interlocutor seu diz que gostou de ver o próprio corpo com a sua cabeça). Mas esta não deixa de ser

uma transfiguração secundária, pois a primeira e decisiva foi a do próprio espelho (E você diz isso claramente “a tela do computador tornou-se o híbrido do espelho” (p.100))

Na mesma medida em que o espelho, digo eu, deixa de ser uma prótese “retrovisora” para se tornar uma interface, a tela dos monitores se torna o espelho e superfície de contato [e não algo que “impede o contato” como você diz (p.100)]

3. Então o que é Rhiz'hommes?

Você tem razão em acionar toda aquela discussão sobre redes e rizomas, mas isso acaba sendo uma descrição do ambiente, do habitat natural de Rhiz'hommes, digamos assim. Não o que ele é. Ele não está na rede, apenas. Ele é propriamente um tipo de rede, uma rede de captura, uma “teia”. E, você, Cristiano, é o Homem-aranha. Você coloca a sua teia na frente do espelho, os navegantes vão se chegando e são eventualmente capturados. E todo o trabalho que você realiza depois é ainda “tecagem”, é um enredamento dos sujeitos, dos homens, dos capturados. Vai lá, você tece os caras, amarra eles na teia com sua própria imagem. Assim como cada inseto preso na teia funde-se com a aranha, mistura-se com ela, com a gosma dela, a secreção dela, que é a teia (penso tela como gosma cristalizada), assim você os enreda. Com essa minha observação quero ressaltar algumas coisas:

Como já disse antes, considero boa parte da discussão sobre as diferenças e oposições entre digital e analógico um desperdício de tempo (como forma um dia as discussões sobre se a fotografia era arte ou não). O que a mim me interessa, sempre, diante da imagem, é o **gesto**. Então, na sua imagem, no seu corpo tornado duplo de todos os homens do mundo, eu vejo este gesto, eu vejo esta aranha, esta costura. E eu vejo esse **cuidado**.

E o que este gesto realiza, afinal? E aqui o digital importa, pois dois de seus aspectos são neste momento **decisivos**. Como você observa com muita propriedade, na imagem digital postada na rede, o ato de ver e o de reproduzir são da mesma natureza. Mas essa exponencial capacidade de reprodução e difusão que a fotografia adquiriu, fez-se a expensas de seu corpo.

De modo imperceptível para a maioria das pessoas, mas de maneira muito evidente para alguns artistas visuais, toda imagem digital carrega consigo um desejo de matéria que a falta de corpo lhe faz.

O desejo de reintroduzir ali um corpo – por meio de uma pele ou de uma dor – tem sido uma das mais fortes fontes de **animação** das imagens contemporâneas. As fotografias de homens que você recebe carregam consigo esta pergunta, e por vezes também o resíduo dessa dor (que é, afinal, a dor de tornar-se imagem). Como a imagem que outro homem lhe envia pode reaver ou reabilitar um corpo?

Muito antes de ser uma “alegoria” dos encontros virtuais na rede, a superposição, a cuidadosa elaboração desta composição, está em busca e uma tutilidade. Dito de outro modo, o gesto delicado, a tessitura cuidadosa da teia que apreende estas imagens permite que as fotografias tateiem umas às outras, e, de vez em quando, a epiderme da imagem vem à tona. É algo fugaz, instável. E você sabe disso. No seu site, é isso que experimentamos. As imagens se eriçam por um momento, mas logo se acalmam.

Aquietar-se... Isso diz respeito a uma segunda pergunta que as fotografias carregam: como deter uma imagem que se reproduz infinitamente? Como é possível oferecer-lhe repouso? Como é possível reencontrar na fotografia sua pausa? Pois é este, a meu ver, o segundo movimento que a sua tessitura faz. Ela detém este vagar a esmo das imagens. Ela lhes confere, não diria um destino, mas uma **estância**, um pouso.

Quando fala de si diante do espelho, essa rede de imagens de homens frequentemente reincide: sexo e pau, sexo e pau, sexo e pau. Mas quando a teia de Rhiz'hommes as envolve é de PELE e de PAUSA que se trata.

Em resumo, meu argumento é o seguinte: quando fala-se no seu trabalho, e quando você fala dele, o que parece insistir é o desejo dos homens e pelos homens, Mas este desejo é atravessado por outro, que é o desejo das imagens e pelas imagens. É por isso que o tema da subjetivação, que você

trabalha no seu texto – tanto como problema, quanto como resposta – me deixou muitas vezes em dúvida. Melhor dizendo, tinha a sensação que ele, apesar de pertinente, obscurecia o outro processo que estava em jogo ali (o processo das imagens). Algumas vezes, no entanto, este outro processo ganhava a superfície, como quando você diz: “Rhiz’hommes busca trazer de volta a corporeidade esquecida pelo abandono narcísico das imagens” (p.28), mas você acaba rementendo este corpo apenas aos personagens, propondo-se a “restaurar as relações da subjetividade perdida no seu próprio reflexo” (p.28) Examinemos isto um pouco mais: primeiro, não posso deixar de exaltar o lugar preciso, estratégico mesmo, onde o seu trabalho se situa. Você conseguiu imaginar um dispositivo que instiga o coração da atualidade. Não surpreende a legião de autores que você convoca: Maffesoli, Deleuze, Foucault, Lacan... E, de modo geral, você se desvencilha com inteligência e habilidade de todos eles (seu orientador, certamente tem parcela de mérito nisso), aproveitando bem o que de mais pertinente tem cada um para você pensar sua questão. Mas há sempre o risco de simplificar demais, às vezes, ou mesmo “torcer” um pouco.

Foucault, por exemplo: você diz, logo na introdução que o poder “disciplinatório” torna-se “difuso e ubíquo”, quando é da própria natureza da “disciplina” ser difusa e ubíqua, tal como Foucault a concebeu em oposição à centralidade da soberania clássica. E é exatamente por isso que a disciplina não pode prescindir de sujeitos, e deve produzi-los a todo custo. A questão da disciplina não é o “lugar” de seu exercício, mas a “forma”. É sobre a natureza difusa do poder disciplinar que um novo regime se instala e que parece tornar dispensável exatamente a forma indivíduo e a forma sujeito. E você percebe isso quando insiste no diagnóstico da **mercadoria** como este novo lugar de encontro entre imagens e sujeitos (p.13).

Algo similar acontece com a noção de virtual de Deleuze. Se é verdade que o virtual existe em “potência e não em ato”, isso absolutamente não quer dizer que a passagem da potência ao ato seja **necessária**. E menos ainda que implique necessariamente um sujeito. Uma pedra que rola montanha abaixo transforma potência em ação, e nem por isso demanda um sujeito ou constitui-se com tal. Não é a transformação que importa, mas a escolha ou a hesitação.

Em outras palavras. O lugar onde o sujeito se constitui, verdadeiramente, não é em algum poder fazer, porque isso qualquer pedra pode (e qualquer consumidor, também), mas em poder não fazer (sujeito da disciplina) e poder não poder fazer (e este é o sujeito por vir).

Eu fiz todo este percurso e afinal compreendi de que modo se articulam pele e imagem no seu trabalho: é por fricção. Se no espelho o sujeito se constitui aprendendo a lidar consigo mesmo como distinto do mundo, mas igualmente a apreender seu corpo como um outro de si como sujeito, você reconhece nestes autorretratos especulares o desaparecimento desta alteridade fundamental. Você imagina, e talvez esteja certo, que a fricção destas fotografias com as suas vai estancar esta sangria dos corpos-imagem e restabelecer um pouco da distância que a imediaticidade da imagem digital parece abolir. Um percurso em direção a si como Alteração.

Pausa – Fricção – Alteração

Esta, eu entendo agora, é a aventura da imagem que você propõe, na tentativa de oferecer, por meio da fotografia, um novo lugar de encontro para estes corpos, muito além da mercadoria.

Maurício Lissovisky.