



## “Você só se apaixona por imagens”:

Peter de Potter, Web art e o trabalho da imagem na sociabilidade gay

Victor Santos\*

### SANTOS, V. “Você só se apaixona por imagens”:

Peter de Potter, Web art e o trabalho da imagem na sociabilidade gay  
*História Social*, n. 26, 2023, pp. 242-301. <https://doi.org/10.53000/hs.n26.5164>

---

**Resumo:** Este ensaio busca apresentar, num panorama geral, o artista belga Peter De Potter. No início dos anos de 2010, ele se popularizou na internet por seu uso da plataforma Tumblr como um novo tipo de espaço expositivo. A partir de um conjunto de elementos que singulariza sua obra, proponho algumas considerações para o debate entre arte, imagem e seus meios: como a internet e as novas mídias de comunicação tensionam e atualizam certos paradigmas canônicos das artes visuais. Pautando-me nessa discussão como pano de fundo, estabeleço uma ligação com outro aspecto central da obra de De Potter: o diálogo com uma tradição homoerótica masculina e algumas práticas comportamentais características da sociabilidade gay no século XXI, as quais tem na própria imagem um eixo relacional singular, não restrito apenas ao âmbito artístico. Apontar e discutir os modos com que o artista abarca tal recorte, como sua obra dá forma e tornar visível certos aspectos centrais desse tipo de experiência social, midiaticizada e mediada imageticamente, é o objetivo deste texto.

**Palavras-chave:** Arte gay. Web art. Teoria da imagem.

---

\* Artista visual, escritor e pesquisador. Bacharel e licenciado em Artes Visuais pela Unicamp, mestre em Artes Visuais pela mesma instituição. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9094-8270>.



## “You only fall in love with images”:

Peter de Potter, Web art and the work of image in gay sociability

Victor Santos

---

**Abstract:** This essay aims an overview of Belgian artist Peter De Potter. In the early 2010s, he became popular on the internet for his use of the Tumblr platform as a new form of exhibition space. Through some elements that singularize his body of work, I propose some considerations for the debate between art, image and its media: how the internet and the new communication media tension and update certain canonical paradigms of the visual arts. Using this discussion as a backdrop, I establish a link with another central aspect of De Potter’s work: the dialogue with a male homoerotic tradition and some behavioral practices typically observed in 21st century gay sociability, which have in its core a unique relationship with the image itself, not restricted to the artistic sphere. This text aims to point out and discuss the ways in which the artist addresses these issues, how his work gives form and makes visible central aspects of this kind of social experience, which is mediatized and mediated through images.

**Keywords:** Gay art. Web art. Image Theory.

## Nota preliminar

De forma inesperada, uma questão apontada (até que justamente, diga-se de passagem) neste texto tornou-se um ponto problemático e de debate, apesar de nem o texto, nem o artista a quem ele se dedica tivessem tal questão no horizonte de suas preocupações. Ao menos, não num primeiro momento. Trata-se de uma questão, sem dúvida, socialmente relevante e que poderia ser, também, ao presente texto, caso fosse esse seu objetivo. Mas ele não é e, mesmo assim, fui solicitado a me justificar. Refiro-me à orientação sexual de pessoas transgêneras. Terminologias como “heterossexual”, “homossexual”, “gay” seriam adequadas? Essa é a problemática subjacente a uma demanda que surgiu e que me solicitou adjetivar como “cis gay” qualquer menção a homossexualidade masculina e a abarcar sistematicamente às discussões de Peter De Potter outras masculinidades, mais especificamente, experiências trans-masculinas à categoria “gay”. Talvez eu tenha sido ingênuo de não antever algum tipo de polêmica. Ora, dificilmente há consenso num debate tão inflamado como gênero e sexualidade, debate tão ideologicamente carregado, seja pelo uso político feito pela direita conservadora por meio da “ideologia de gênero” visando criar pânico moral, seja pela esquerda progressista.

Depreende-se da situação que é necessário se distinguir dois planos que estão, aqui, em disputa. No plano da autoidentificação individual, na fala corrente do cotidiano, no entendimento do senso-comum, cada um se define como bem entender. O reconhecimento e o autorreconhecimento dentro dos contornos “gay” ou “hétero” não demandam o mesmo rigor conceitual necessário a uma reflexão acadêmica que visa se aproximar do funcionamento real do problema de pesquisa apresentado no texto e da sociedade como um todo. Trata-se de uma relação que parte, sobretudo, do afeto, da subjetividade. Porém, estando no âmbito de outro registro, que não o senso-comum ou do subjetivismo, é necessária uma atenção diferenciada. Demanda-se, por vezes, explicitar certas posições, algumas das quais poderiam ser deduzidas do contexto geral, mas que, no

presente caso, por não serem, geraram atritos. O que me foi apontado criticamente como traço “universalizante” ao não operar a partir de adjetivações como “cis gay”, e supostamente recaindo na invisibilização de homens trans gays, pode ser também apontado como universalizante ao intuir que toda pessoa trans se reconheça no enquadramento da hétero-homossexualidade. Há quem se identifique dessa forma e há aqueles que rejeitam tal rotulação: quem detém a verdade nesse caso? Observamos lastros desse embate no cotidiano, por exemplo, dentre aqueles que se diferenciam entre bissexuais e pansexuais. Há uma distinção que sugere a heterossexualidade e as homossexualidades como intrínsecas à cisgeneridade, no caso da bissexualidade, ao passo que a pansexualidade superaria uma correspondência de performance de gênero e sexo biológico na atração afetivo-sexual.

No presente texto, parto da posição de que homossexualidade, e portanto o uso da palavra “gay”, é cisgênero, pois creio que a experiência trans supera os paradigmas da oposição homo-hétero, não sendo necessário recorrer a essas identificações para se ter uma sexualidade válida. “Gay” já foi empregado como termo guarda-chuva no passado, como nos anos 1970 durante o movimento de Liberação Gay estadunidense, mas hoje seu uso corrente, a exceção de situações bastante residuais, restringe-se a relações entre homens cis. Já antevendo as críticas, simplificações ou taxações como genitalista, transfóbico, trans-excludente ou defensor de um suposto essencialismo de gênero, explícito que parto do pressuposto de que a dinâmica gênero-sexo é constructo histórico e cultural. Por estarem no tempo, no atual estado das coisas, gênero e orientação sexual possuem uma interrelação necessária mesmo mantendo, também, autonomias relativas entre si. Uma sociedade de contradições produz necessariamente relações contraditórias, sendo gênero-sexualidade também terrenos de contradições internas e em disputa. Do mesmo modo que não se deve essencializar e universalizar uma forma de binarismo genitalista macho/fêmea, homem/mulher, o mesmo é válido para o binário cis/trans, categorias essas também determinadas histórico-culturalmente. Não

sendo uma inata, a outra também não é. Assim, por fazerem parte da nossa realidade contemporânea, não se deve excluir esses predicados. Por outro lado, eles não são absolutos e em certos recortes, como no presente caso, seu uso me parece equívocado pelas seguintes razões.

Primeiro: estamos no terreno da disputa de palavras e conceitos e da própria distinção entre orientação sexual e gênero. Assim como para alguns não é coerente usar o termo “transexualidade” por se assemelhar à terminologia empregada para tratar de orientação sexual – dentre outras razões que não cabem aqui explorar –, sendo “mais adequado” empregar transgeneridade, por dizer respeito ao gênero, nos atentemos ao termo “sexualidade”, posterior aos prefixos “homo” e “hétero”. Tendo em seu núcleo a ideia de “igual” e “diferente”, encontramos a fonte sobre a qual se organiza e se dá a opressão e a violência chamada de homofobia: as práticas sexuais entre corpos com a mesma anatomia genital é o critério primeiro de condenação. Se partimos da perspectiva de que a cis-heteronormatividade é compulsoriamente imposta e essa imposição exige uma correspondência e coerência do sexo biológico como base sobre a qual se desdobra uma expressão de gênero socialmente determinada, identificação pessoal e coletiva com ela, uma divisão social do trabalho baseada nesses critérios e prática afetivo-sexual com fins reprodutivos (podemos observar diferentes modulações dessa tese em clássicos como *Tráfico sexual de mulheres*, de Gayle Rubin, *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, de Adrienne Rich, e em *Problemas de gênero*, de Judith Butler, especialmente nos dois primeiros capítulos), estamos operando numa chave interpretativa lógica que estabelece, de um lado, uma continuidade, uma coerência entre os elementos citados. Do outro, tendo como base material essas determinações, a homossexualidade masculina e feminina viola a prática sexual com fins reprodutivos que visam a reposição da força de trabalho produtivo e a perpetuação da propriedade privada hereditária, colocando em crise a família, a divisão sexual do trabalho e o funcionalismo da sexualidade. É claro que outras composições são possíveis, porém me dedico àquela que anteriormente

aponte, tendo como cerne o tabu pautado na prática sexual entre pessoas do gênero masculino, com anatomia dita masculina e as derivações que decorrem disso. O corpo como um todo, e portanto as genitálias, são imprescindíveis a qualquer discussão sobre a sexualidade. Não sejamos utópicos ou cínicos. Nossa atual forma social, logo nossa sociabilidade e sensibilidade coletiva e individual, é genitalista quanto a práticas sexuais. Não fosse o caso, este não seria um problema a ser superado. Os esforços para ampliar essa relação são válidos e necessários, porém não podemos deixar de reconhecer as contingências. Há situações que são mais comuns, mais gerais e estáveis do que outras, mesmo em recortes historicamente marginalizados como é o campo da (homo)sexualidade humana.

Nos atentemos, agora, aos nexos necessários à heteronormatividade a partir do viés trans (ressaltando, outra vez, que aqui não estamos no âmbito da identificação pessoal): sendo a heterossexualidade, no atual estado das coisas, uma imposição normativa e opressora, dotada de “privilégios” negados às outras experiências, é possível se pensar numa “heterossexualidade trans” ou mesmo numa “trans-heteronormatividade? Essa ideia me parece absurda. Mesmo casos da maior passibilidade cis, obtida seja por predisposições genéticas favoráveis, por plásticas e intervenções cirúrgicas, terapias de hormonização, adoção de próteses das mais diversas, ainda estará inscrito na subjetividade da pessoa a alteridade traumática de não pertencer às normas. Não fosse esse o caso, a pessoa ao se adequar às expectativas de performance de gênero com a qual se identifica, enquadrando-se fisicamente com perfeição ao que é socialmente lido como “masculino” e “feminino”, ela estaria livre da transfobia, e sabemos que isso não é verdade.

Muitas vezes mal interpretado como um exercício de violência, apagamento ou exclusão, reconhecer especificidades ou optar em enfatizar, de forma geral, um grupo específico não deveria ser mecanicamente interpretado como um ato fóbico, violento e silenciador; tampouco deveria sê-lo dedicar-se a especificidades e contingências. Ironicamente, quem acaba recorrendo a essa simplificação o faz em nome de uma luta

contra a universalização opressora, porém acaba praticando indiretamente uma outra universalização ao não saber diferenciar opressões estruturais e estruturantes de recortes, ênfases, generalizações necessárias a uma investigação de parte da obra de um artista.

Isso nos leva ao segundo ponto que gostaria de destacar. Um texto sobre um artista em específico não deve se confundir com a totalidade da realidade concreta e sua complexidade, especialmente um texto com limite de caracteres e com prazo para entrega: se esbarra nas possibilidades concretas de se abarcar um problema específico e ter que recortá-lo para caber no cronograma e nos termos dos editores. Além disso, um texto sobre um artista sequer dá conta da totalidade de sua poética, sendo assim imaginar que ele esgote ou possa abarcar todas as diversidades de expressão humana possíveis é, além de um equívoco da função desse gênero de escrita, uma tarefa impossível e uma ingenuidade. Dizer isso não é defender a prática de perpetuar falsos universais como foi feito ao longo de boa parte da história e crítica de arte. É saber reconhecer esse passado, compreender suas armadilhas, buscar superações, respeitar limitações e entender que um texto de comentário sobre um artista particular é sobretudo um texto, ele é contingente, um recorte, não um reflexo do mundo. Não haverá consenso, os debates e as discussões continuam para além e apesar da posição que eu, ou o leitor, individualmente adote.

Este texto se pretendia ser sobre imagem, o trabalho da imagem na internet e como isso desafia certo enquadramento canônico de Arte; ele se pretendia também como uma reflexão sobre como a imagem opera como instrumento de objetificação entre homens gays (cisgêneros). Agora ele é isso e outra coisa. O universo poético de Peter De Potter, no que se refere à representação da figura masculina, é bastante homogêneo e, por isso, podemos dizer que restritivo. É um universo belga, das metrópoles europeias, caucasiano, homoerótico, masculinista e, evidenciando, também cisgênero. Creio também ser um equívoco querer impor à obra do artista uma instância que nem ele, nem as fontes que o comentam, abrangem – a não ser, é claro, que se trate de uma proposta crítica nesse sentido:

discutir sua poética partindo da cis-transgeneridade e a intersecção delas com a homossexualidade. É evidente que uma abordagem *queer, gender non-conformig*, transmasculina da obra de De Potter é possível. Porém, novamente, esse não é o caso desse texto e não deveria ser imposto a ele que assim o fosse.

Por fim, há um aspecto que essa atual retomada do texto e do artista me saltou aos olhos. Se estamos aqui debatendo universalizações, por que não apontar, também, esta – que não salientei devidamente e que não foi mencionada anteriormente como um problema: há uma clara erotização classista no olhar de De Potter. Muitas de suas séries para a internet (o foco dado neste ensaio) são povoadas quase que exclusivamente por *chavs*, jovens provenientes da classe trabalhadora, geralmente desempregados ou com subempregos, que gostam de ostentar roupas de marca e comportamentos agressivos. É um termo pejorativo que se costuma aplicar à juventude britânica ligada à criminalidade e a *job culture*. A posição social do artista, o olhar que ele produz através de suas imagens, muitas delas apropriadas diretamente das redes sociais desses *chavs*, aproximar-se-ia de um tipo de “turismo de classe”? Tendo essa nova preocupação em mente, e se quisermos ser mais rigorosos com nosso objeto de investigação, se quisermos nos aproximar mais das determinações sociais ali em jogo, devemos nos indagar não só quais foram as concepções de identidade de gênero e sexualidade trazidas por De Potter em sua obra nos anos de 2010 como também qual era o entendimento dos jovens ali representados sobre tais concepções. Em outras palavras, como esses agentes, num determinado momento, entenderam a si mesmos em seus próprios termos, o que queriam comunicar e o que de fato foi comunicado. Tudo o que até aqui foi discutido, até extensivamente, faria algum sentido a eles ou estamos apenas subjugando mecanicamente a materialidade da obra, suas condições de produção e seus agentes a nossas próprias expectativas?

\*\*\*

Em muitos casos do discurso corrente, acadêmico ou cotidiano, as palavras “arte” e “imagem” são utilizadas como sinônimos uma da outra. Ainda, mesmo que de forma mais intuitivo do que consciente, podemos aferir uma certa distinção entre essas duas palavras – é nesse sentido que podemos compreender, por exemplo, a seguinte observação feita pelo historiador da arte David Freedberg: a imagem estaria para a baixa cultura enquanto que a arte se qualifica como erudita. A primeira produziria no observador respostas mais dramáticas e, por isso, mais fáceis de serem descritas e analisadas; a segunda, do âmbito da arte e a qual os historiadores da arte se dedicariam a compreender, produziria respostas mais elevadas e críticas porque partiriam de uma posição mais culta<sup>2</sup>.

Na passagem dos anos 1980 para os anos 1990, inserido num debate sobre o “fim da história da arte”, Freedberg e outros intelectuais da área problematizaram a categoria “arte” e as limitações que ela implica. Inserido nesse debate está também Hans Belting, que em seu livro *Antropologia da Imagem* discute as diferenciações entre essas duas noções em disputa e propõe, para os propósitos de seu livro, a substituição da categoria “arte” pela de “imagem”:

Uma obra de arte – ela um quadro, uma escultura ou uma gravura – é um objeto tangível com uma história, um objeto que pode ser datado, classificado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais reificações, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística (...). A um nível fundamental a demanda do que é uma imagem exige uma resposta dupla. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia, a pintura ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos nossas imagens (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens do mundo visível<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> FREEDBERG, David. **The Power of Images: studies in the history and theory of response**. Chicago; London: Univ. of Chicago, 1989, p. XXI

<sup>3</sup> BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa, Portugal: Imago, 2014, p. 9-10.

Partindo de preocupações similares, é mediante essa necessidade de ampliação que Freedberg concebe *The Power of Images*. Já na primeira frase da introdução de seu livro, Freedberg já explicita a posição que adota: “Esse não é um livro sobre história da arte. É um livro sobre a relação entre imagens e pessoas na história”<sup>4</sup>. Em síntese, ele argumenta que sua preocupação abrange mais do que apenas as imagens da arte; tal procedimento reduziria drasticamente seu material de análise. O que o instiga nesta temática são os tipos de resposta – mais as respostas psicológicas e comportamentais do que as críticas, afirma ele – às imagens ao longo da história e em diferentes culturas.

Realizar essa distinção é pertinente em situações que se demanda uma problematização mais qualificada e, para Freedberg, mesmo que uma distinção equivocada, ela se mostra funcionalmente satisfatória<sup>5</sup>. Ademais, alguns casos da arte contemporânea em que as fronteiras de uma arte erudita e da cultura de massa propositalmente se borram, há uma riqueza crítica que reside justamente nesse encontro. Incorporar provisoriamente tais distinções permite que se evidenciem os pontos de tensão e pressupostos naturalizados. O caso de Peter De Potter é exemplar nesse sentido.

O artista visual e curador belga estudou Belas Artes na Academia Real da Antuérpia, onde atualmente reside e trabalha. Reconhecido por algumas parcerias célebres, começou sua carreira artística como colaborador do designer de moda Raf Simons entre 2001 e 2010; com Simons participou também, em colaboração com o então diretor da bienal de Veneza, Francesco Bonami, da exposição *The Fourth Sex: Adolescent Extremes*, de 2003<sup>6</sup>. Em 2016, seguindo os passos de “uma de suas obsessões”, Jamie Reid – nome por trás da identidade visual da banda *punk* Sex Pistols –<sup>7</sup>,

---

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. xix.

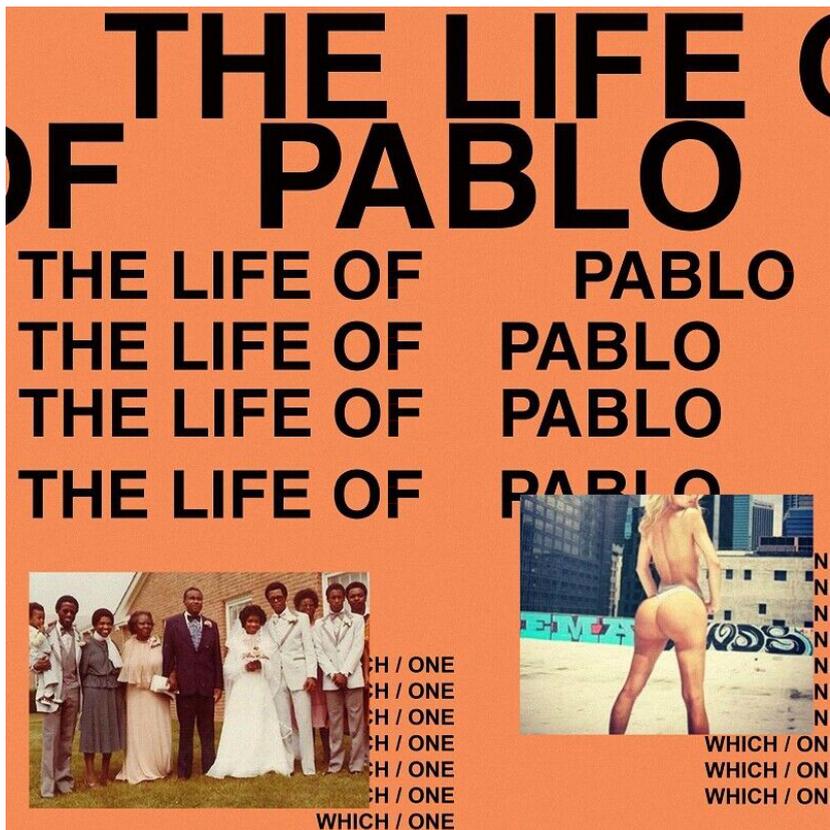
<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> HERO MAGAZINE. Peter De Potter: deconstructive art and post-internet aesthetics. 29 de julho de 2020. **Hero Magazine**. Disponível em: <https://hero-magazine.com/article/174863/peter-de-potter>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>7</sup> MCCORD, Brooke. Peter De Potter on Jamie Reid. **Dazed and Confused Magazine - Dazed**

De Potter assinou a arte de capa de *The Life of Pablo* [figura 1], um dos álbuns musicais de maior sucesso do rapper estadunidense Kanye West. O *design* reverberou amplamente nas redes sociais como *meme*, dando-lhe grande notoriedade antes mesmo do lançamento do disco. Geradores automáticos de imagem com o *layout* característico de De Potter foram desenvolvidos para que os internautas pudessem criar sua própria versão de *The Life of Pablo*.

Figura 1



Peter De Potter e Kanye West. *The Life of Pablo*, 2016. Design gráfico/capa de álbum.

**Digital.** Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/19221/1/peter-de-potter-on-jamie-reid>. Acesso em: 12/09/2023.

Tamanha reverberação indica, além de um habilidoso trabalho de *marketing* executado pela equipe de Kanye West, um apelo sensível indicado pela adesão da arte de capa e sua replicação pelo público da internet, o qual extrapola o grupo de fãs do rapper ou do artista visual – muitos dos que se engajaram na brincadeira de customização poderiam sequer estar cientes a que a imagem originalmente se referia. Essa dinâmica implica uma necessidade de atenção aos meios da circulação dessas imagens assim como uma tentativa de compreender as razões por trás de seu impacto na sensibilidade contemporânea. Ela engendra uma interessante relação entre texto e as fotos através dos contrastes que emergem da combinação: um retrato de casamento de uma família negra e uma fotografia de uma mulher branca e loira de costas, vestida somente com uma calcinha fio dental clara, evidenciando glúteos volumosos; o rosto e as pernas da modelo cortadas da composição conferem maior centralidade a eles e, ao subtrair-lhe as feições, dá-se a mulher certa indistinção que, no conjunto, lhe confere mais estatuto de objeto do que de indivíduo. Imagens fetichizantes dessa natureza costumam ser a regra na indústria musical pop, mas a totalidade da composição é o que lhe confere um tom distinto das demais. A repetição da frase “*Which / One*” [“Qual / Delas”] mediante ao título do álbum, “*A vida de Pablo*”, e as duas fotografias que claramente vêm de contextos visuais bastante diferentes, produz em sua forma fragmentária uma unidade de sentido irônica e ambivalente; confere-se narratividade à imagem, drama. Ademais, a sua maneira, a arte da capa “mimetiza” o caráter fragmentário das músicas de Kanye West.

Uma discussão aprofundada sobre *The Life of Pablo* não é, porém, o objetivo central deste texto; tampouco essa capa, apesar de alguns aspectos bastante característicos da poética de De Potter estejam presentes, pode ser colocada como um bom exemplo-síntese da obra do artista (ali está ausente, por exemplo, uma das características principais de sua obra, o homoerotismo masculino, um dos aspectos que este texto enfatiza). O grande interesse que a imagem despertou no público virtual e, conseqüentemente, a adesão a ela, sua ampla exposição, sua apropriação

e replicação em massa na internet são pontos relevantes a se considerar quando nos indagamos o que haveria nela de tão carismático, de tão sedutor.

Partindo desse fenômeno para discutir e defender a relevância de uma produção como a de Peter de Potter, somos colocados diante certas especificidades ainda em consolidação teórica nos cânones da arte. Um dos interesses que sucinta é que, a partir de sua própria realidade artística, somos informados sobre os modos como diferentes realidades se relacionam – a do consumo, da objetificação da sexualidade, da identificação do público, da disseminação em massa de imagens *online* e da própria manufatura dessas imagens no espaço da internet.

Como é possível perceber, esses aspectos elencados não dizem respeito somente a realidade propriamente artística, como também se referem a outras, “externas” a ela. No caso de De Potter, o entroncamento dessas realidades serve como fontes temáticas e de elaborações formais e conceituais, engendrando especificidades contemporâneas somente possíveis no atual estágio de desenvolvimento tecnológico. Os gêneros das imagem que constituem sua obra – se é que podemos nomeá-las de tal maneira –, desafiam a classificação por técnica e linguagem tradicionais das artes plásticas. Haveria critérios delas que poderíamos mobilizar para enquadrar imagens de existência exclusivamente digital como um *GIF*, *printscreens* de vídeos e filmes, imagens compostas exclusivamente por letras (diferentes do *lettering* ou das fraseologia visual das tendências conceitualistas que utilizam suportes mais tradicionais da arte moderna); que critérios classificaríamos fotografias de outras fotos posicionadas contra a parede, incorporadas em tecidos, imbricadas em fios, ou arranjadas em outras cenas e situações produzindo “fotos de fotos”; a justaposição de imagens no *feed* de um site ou as apropriações de imagens, ressignificações e montagens que utilizam fotos “roubadas” de outros perfis nas redes sociais, tal qual praticadas por De Potter: poderíamos chamar tudo isso simplesmente de *web art*? Haveria espaço para esse tipo de experiência numa lógica catalográfica tradicional? Ademais, o gesto de conceber boa

parte de suas obras para o próprio meio digital já incorpora uma dinâmica de fruição e participação do espectador completamente distinta daquela possível antes do advento da internet.

No momento de sua carreira que priorizaremos a seguir, os anos 2010, mesmo produzindo também em suportes hoje considerados “mais tradicionais”, como o fotolivro/fanzine (atualmente esse é o principal formato utilizado por ele), reproduções físicas em edições limitadas de suas imagens, a videoarte e as chamadas “artes aplicadas”, como no design gráfico (a exemplo de *The Life Of Pablo*) e em editoriais de moda, capas de revista virtuais e impressas, a porção de maior destaque do seu corpo de trabalho foi idealizada diretamente para a plataforma de blog Tumblr. O uso que De Potter lhe confere, adquire uma dimensão de espaço expositivo virtual – algo que se tornou amplamente utilizada após as limitações impostas pela pandemia de COVID-19 entre 2020 e 2022, e que nos é, agora, tão familiar. No início dos anos 2010, o feito é destacado em entrevistas e comentários sobre sua obra como a principal inovação artística-expositiva e razão de sua popularidade.

São desse período as séries *Angelic Starts* (2010-3), *I Am An Image Machine* (2011-2) e *Routine Routine* (2011-5). Os blogs, por serem alimentados por postagens diárias, semanais ou mensais, no presente caso, e se assim quisermos pensá-las, enquadrar-se-iam nas práticas de arte processuais, ou seja, a relação que o artista estabelece com o trabalho se dá a longo prazo, de forma experimental, lacunar, é construída junto ao cotidiano dos seguidores da página. Essa forma de expectativa, na particularidade da internet, permite público e artista observarem num tempo dilatado as pequenas nuances e transformações ao longo da feitura do projeto; dispersão e reincidência de formas e temáticas, abandono de caminhos de investigação, reconhecimento da maior ou menor adesão dos seguidores a determinadas imagens em detrimento de outras são percebidas mediante a sinalizações numéricas de curtidas e repostagens nos perfis pessoais do Tumblr. Desde 2014, data de sua primeira publicação no Instagram, seu perfil na rede social também é utilizado como canal de apresentação de

suas obras, onde ressurgem algumas imagens das séries para o Tumblr em meio a outras imagens avulsas, divulgações dos lançamentos impressos, de outros trabalhos comerciais e chamadas para modelos.

Segundo afirma De Potter, o aparecimento e a popularidade de redes sociais alteraram os rumos de seus interesses pessoais e artísticos<sup>8</sup>. A primeira foi *Angelic Starts*. Ela consiste em “uma série homoerótica em preto e branco granulado de homens semi-vestidos, alguns estirados em cima de uma cama, outros lutando corpo-a-corpo no chão”, garotos bêbados, ou simplesmente posando para a câmera em situações variadas, sozinhos ou em pares. Essas fotografias foram apropriadas de postagens feitas por esses mesmos jovens em seus perfis pessoais do Facebook. Sobre cada imagem, como tatuagens sobre as peles, há palavras escritas à mão como “*instinct*”, “*duty*”, “*acceptence*”, “*last night’s ghost*”, “*euphoria*” [figura 2]. Para De Potter, elas são como “virtudes” e, conforme aponta Isabella Burley em seu comentário sobre a série para a revista *Dazed and Confused*, as inscrições tornam aquelas “fotos desfocadas [*hazy*] de meninos bêbados postadas no Facebook em algo estatuesco”<sup>9</sup> – o uso da fotografia em preto e branco mobiliza uma imagem mental comum, as esculturas de mármore branco, despigmentado, da antiguidade clássica. Declara ele: “eu quero que a audiência sinta o impacto combinado que esses elementos têm em suas mentes e em seus corações e em suas virilhas”<sup>10</sup>. Também o que o interessa nessas fotos amadoras é a forma honesta e crua que esses momentos “crepusculares”, como chama o artista as cenas de adolescentes bêbados apoiados uns nos outros, os instantes antes de alguém adormecer

---

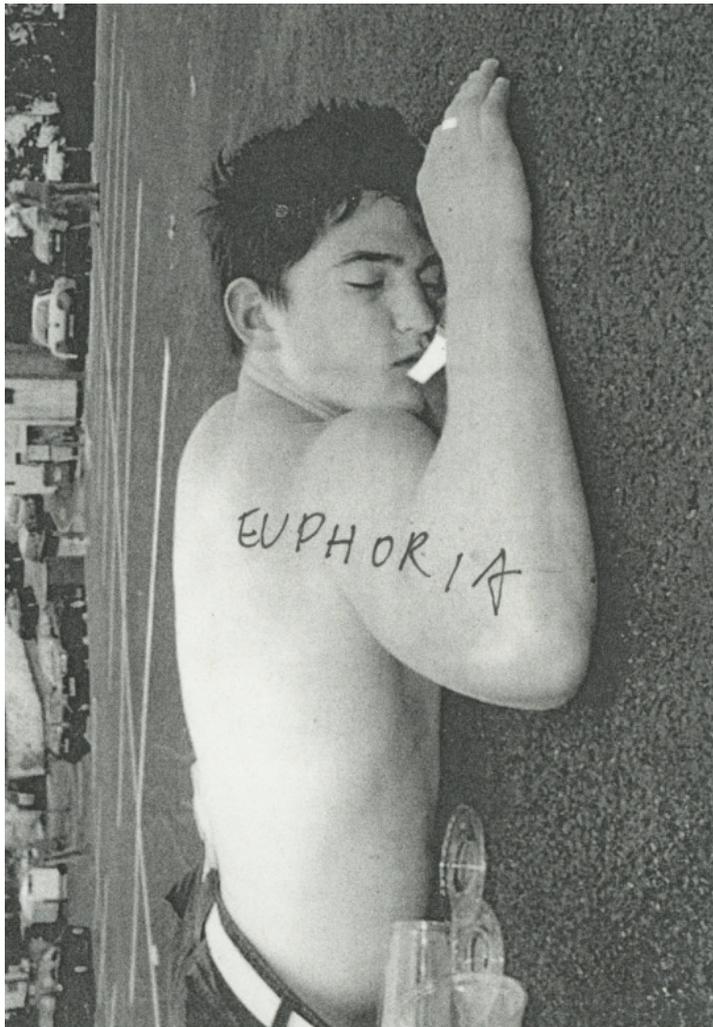
<sup>8</sup> ALLWOOD, Emma Hope. Exclusive: artist Peter de Potter announces his first book. 22 de setembro de 2016. **Dazed and Confused - Dazed Digital**. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33024/1/exclusive-artist-peter-de-potter-announces-his-first-book>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>9</sup> BURLEY, Isabella. *Flesh Storm*. 6 de novembro de 2013. **Dazed and Confused - Dazed Digital**. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/17596/1/flesh-storm>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>10</sup> BURNS, Sean Francis. **In Conversation with Peter De Potter**. 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.glamcult.com/articles/in-conversation-with-peter-de-potter/>. Acesso em: 12/09/2023.

ou se fazendo de bobo para a foto, momentos de grande intimidade, são representados.<sup>11</sup>

Figura 2



Peter de Potter. *Euphoria*/16 de março 2011 (série *Angelic Starts* 2010-2013), 2010. Web art.

---

<sup>11</sup> *Ibidem.*

Algumas características notáveis desde *Angelic Starts* permanecerão praticamente estável ao longo da trajetória artística de De Potter. De forma geral, podemos observar que essas cenas de aparentemente banalidade, de uma honestidade crua, são uma constante. Por vezes apresentadas sem grandes intervenções do artista, em outras as sobreposições digitais, os aspectos de colagem manual, as texturas de objetos sobre a superfície lisa de imagens bidimensionais, a colisão de fontes visuais heterogêneas, mediam, complexificam a aparente banalidade das situações apresentadas. Já em termos de representação masculina, seu universo poético é bastante homogêneo. Predominam homens jovens (cisgêneros), masculinos, notadamente brancos, enquadrados, seja pela composição da cena, da justaposição dos elementos na imagem ou pela significação do olhar do artista, numa atmosfera homoerótica. Esses *white thugs* têm a cabeça raspada ou cabelos curtos, exibem e flexionam músculos, vestem roupas de marcas esportivas como adidas e Nike, jaquetões e jaquetas de couro, ao redor do pescoço correntinhas de metal [figuras 6, 7 e 9]; vez ou outra surgem figuras vestindo estampa camufladas ou uniformes policiais. Segundo relata sobre *Angelic Starts*, ele acha graça dos comentários daqueles que vêm na série um tributo aos *chavs*: “Okay, isso deve ser sobre garotos bêbados com correntinhas de ouro”, ironiza. Mesmo reconhecendo essa perspectiva, para ele essas imagens vão muito além<sup>12</sup>.

Alguns dos elementos destacados, como a valorização do corpo atlético e musculoso [figura 10], as alusões a uma masculinidade viril que transita entre diferentes registros, não são singulares a De Potter; são advindas de algumas tradições homoeróticas-homossociais-homossexuais anteriores com a qual ele dialoga. A apropriação moderna do ideal de beleza jovem e atlética da antiguidade greco-romana, a fraternidade entre homens, a beleza cotidiana, “rústica”, dos homens da classe trabalhadora, a rebeldia pueril, sua violência, e ainda outra forma de violência, esta mesclada à imposição da ordem, evocada através dos uniformes. Podemos encontrar diferentes modulações desses registros nas

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

campanhas publicitárias de J.C Leyendecker (1900-50), nas revistas *beefcake* dos anos 1950 e 1960 e na obra de Robert Mapplethorpe (1970-1980), para citarmos alguns exemplos. Porém, de fato, De Potter parece buscar seu principal referencial nas subculturas<sup>13</sup> da juventude da classe operária britânica, apropria-se da visualidade de estereótipos socioculturais como os *hooligans*<sup>14</sup>, *skinheads*<sup>15</sup> e a *job culture* com seus *chavs*. Tanto “*job*” como o “*chav*” – este último já apontado, acima, como um elemento relevante à compreensão do universo poético do artista –, são termos pejorativos incorporados pela cultura popular britânica. A gíria “*job*” descreve uma pessoa barulhenta, inculta e violenta em público. Os “*chavs*” designam adolescentes e jovens adultos vindos da classe média-baixa com atitudes “grosseiras”, mal-educadas; são barulhentos, agressivos – motivo da comparação com os *hooligans* –, e de comportamento antissocial, sendo estereotipicamente associados à população das regiões mais ao norte da ilha. O desemprego e o sub-emprego caracterizam esse grupo assim como a delinquência juvenil, brigas, o abuso de álcool e outras drogas. As *council houses* – um tipo de moradia social do governo – é o cenário no qual esse tipo social é costumeiramente imaginado. Em algumas composições de De Potter as diferentes formas arquitetônicas das habitações populares, dentre outros elementos da paisagem, dão os indícios dos bairros proletários-suburbanos [figura 3 e 4]. Além desses, outro traço muito marcante da subcultura *chav* é a moda. “Em todo bairro inglês há aquela molecada que fala em gírias, está o tempo todo cheirando à cerveja e só

---

<sup>13</sup> O termo “subcultura”, em certos contextos, possui conotação negativa, o que não é o sentido aqui empregado. Entende-se a palavra como uma derivação local, um recorte mais específico e nichado de uma expressão cultural (hegemônica ou alternativa) mais abrangente.

<sup>14</sup> No Grã-Bretanha, o termo se refere a um tipo de torcedor fanático por um time, principalmente de futebol, que pratica atos de violência a vandalismo durante partidas. No *hooliganismo*, há grande rivalidade entre clubes sendo que, durante a década de 1980, as torcidas organizadas e a crescente escalada de violência entre elas tornaram-se um assunto de grande preocupação.

<sup>15</sup> Vale ressaltar que, apesar do entendimento mais vigente no Brasil, os *skinheads* não se restringem à extrema-direita e à supremacistas brancos. Além de sua origem na Inglaterra, nos anos 1980, não partir desses grupos, o espectro político deles abrange desde a extrema-direita até grupos de esquerda radical e grupos apolíticos.

veste conjuntinhos esportivos [*tracksuits*] de grife (adidas, Sergio Tacchini, Fila, sejam originais ou falsificações, realmente não importa), tênis brancos e boné” [figura 7], Cecilia Caruso descreve o estilo numa matéria sobre a influência deste na moda inglesa<sup>16</sup>. É sabido que no sistema capitalista roupas de marca são signos de *status* social, traço de identidade individual e coletiva, objeto de desejo e culto. Não à toa, há, não só uma vontade de ostentação por parte das pessoas vindas das classes mais baixas como gesto de autoafirmação e autoestima, como um uso dos *tracksuits* como uniforme e símbolo<sup>17</sup>. Segundo Caruso, essa subcultura nasceu dos estádios de futebol, demonstrando a importância do esporte para o estilo e para aqueles que se identificam com ele – e para a autora, outro ponto de similaridade com os *hooligans*<sup>18</sup>.

Figura 3 e 4



**Peter De Potter.** *Sem título*/13 de agosto de 2013 [esquerda] e *Sem título*/11 de fevereiro de 2015 [direita] (série *Routine Routine*, 2011-2015). Web art.

<sup>16</sup> CARUSO, Cecilia. **How chavs have changed the fashion world.** 25 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.nssmag.com/en/fashion/15660/chav-burberry-subculture>. Acesso em: 20/03/2024.

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem.* Caruso reconhece, porém, haver diferenças entre eles, principalmente em termos de violência. No texto, segundo ela, os *hooligans*, por serem compostos majoritariamente por *skinheads* ou membros de facções criminosas, tem um desejo mais aberto de enfrentar a polícia e oponentes.

Por fim, é possível apontar o movimento *punk* como um dos antecedentes comuns às subculturas baseadas na juventude da classe operária inglesa citadas acima. Na poética de De Potter, seja no procedimento criativo – o aspecto “amador” e “manual” de algumas das colagens digitais, se assim pudermos chamá-las –, como na atmosfera de rebeldia, irreverência e combatividade de algumas cenas, no vestuário das figuras e certos elementos iconográficos apresentados (sem esquecer a confessa obsessão por Jamie Reid), intuímos a afinidade a essa sensibilidade estética, apesar de não se mostrar nem se restringir necessariamente ao *punk* em sua expressão mais caricata. Ele é o pano de fundo de onde se originam suas referências mais imediatas.

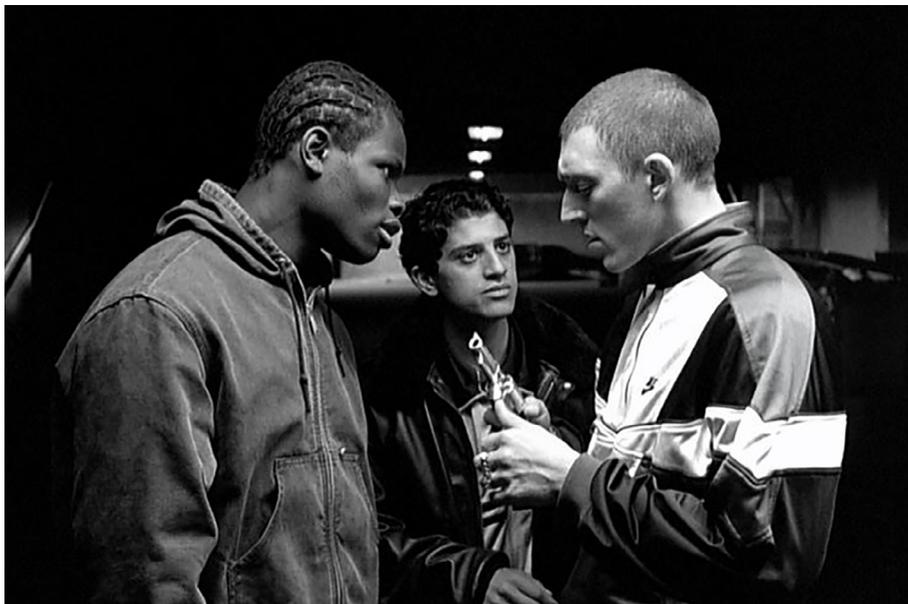
É possível aferir que esses interesses não são isolados. Entre o final dos anos 1990 até meados dos anos 2010, a ambiência sociocultural de uma juventude advinda da classe trabalhadora é recorrente em obras audiovisuais europeias. Os dramas de uma sociedade pós-industrial centrada em jovens angustiados de famílias proletárias e pobres<sup>19</sup>, entediados, desiludidos com suas perspectivas futuras, muitas vezes marginalizados, movem narrativas pontuadas pelo uso escapista da violência, do sexo, de bebidas e drogas. Pensando no modo associativo, constelatório, com que De Potter trabalha, podemos pensar suas imagens junto a filmes britânicos como *Trainspotting* (1996), *Jogos, trapanças e dois canos fumegantes* (1998), *Hooligans* (2005) e a popular série adolescente *Skins*, traduzida no Brasil como *Juventude à flor da pele* (2007-13). O aclamado longa-metragem francês *O ódio* (1995) [figura 5] também pode ser incluído nessa lista. Mesmo sendo obras de

---

<sup>19</sup> Vale ressaltar que as configurações das classes médias e do proletariado europeu se dão de modos diversos às observadas no Brasil devido as singularidades de seus respectivos processos de formação nacional e econômico. Os processos coloniais criam realidades que não podem ser mecanicamente transferidas para a Europa, assim como singularidades de classe na Europa não são compatíveis com a realidade brasileira. Isso se evidencia, por exemplo, na relação entre classe e raça-etnia. Apesar da grande quantidade de imigrantes das ex-colônias, em países como a Inglaterra, por exemplo, ainda predominam pessoas brancas. Nossa sensibilidade cultural e experiência nos faz estranhar a representação de contextos de classe média e classes baixas com grandes contingentes de pessoas brancas já que a nossa não se configura dessa maneira. Justifica-se, dentre outras razões, evidentemente, a presença dos *white thugs* na obra de De Potter.

ficção, essas produções oferecem uma experiência de ambientação e uma forma imersiva num contexto sociocultural que uma imagem estática dificilmente pode oferecer. As ambientações suburbanas, ou de regiões periféricas de grandes cidades, o sujeito periférico em capitais como Berlim, Paris, Londres, localizam espaço-temporalmente o personagem, informam a natureza de seus conflitos. A importância da urbanidade pode não parecer evidente em muitos casos, mas é determinante, pois só ali esses tipos sociais e seus dramas poderiam se consolidar. Nos “dramas estáticos” de De Potter, ora realizados como fotolivros, *GIFS*, fotografias autorais ou através da estilização de fotos apropriadas expostas em seu Instagram ou nas séries do Tumblr, vislumbramos, supomos, momentos ora de uma honesta contemplação sensual, ora de melancolia; ora momentos limiares no qual um ato violento ou uma tensão sexual latente parecem estar na iminência de se expressar, ora o voyeurismo do artista, o cinismo amoroso ou a angústia adolescente se fazem de protagonista para o observador. A beleza hostil e desamparada de um personagem como Vínz, interpretado por um jovem Vicent Cassel, em *O ódio* [à direita na figura 5] – uma história em que um trio de amigos, residentes de um subúrbio parisiense, convive diariamente com a discriminação, a pobreza e o abuso policial – poderia facilmente ser a dramaturgia imaginada em muitas das imagens das webséries *Angelic Starts*, e em *I Am A Image Machine* e *Routine Routine*, a serem apresentadas a seguir. A delinquência e o arco de vingança e autodescoberta desses adolescentes é apresentado pelo diretor Mathieu Kassovitz numa montagem visual experimentalista afim a de De Potter. Assim como neste, e nos outros longa-metragens citados, também na obra do artista belga a violência é tema ocasional, mas ela se revela principalmente na forma expressiva: um universo caótico e marcado por uma agressiva visualidade, implícita, explícita, formal ou pulsional, que culmina na sexualidade.

Figura 5



**Mathieu Kassovitz.** Frame de *O ódio*. 1995. Longa-metragem, P&B, som, 95’.

Apresentado o perfil social dos homens que Peter De Potter, certas distinções em termos de poética visual e realidade social precisam ser realizadas. De fato, há ali uma ambiência homosocial, mas necessariamente não homossexual – podemos aferir, sem receio de recorrer a generalizações excessivas, que se trata, na verdade, de um contexto sociocultural marcadamente homofóbico. Pode-se argumentar que há um elemento homoerótico latente nas relações e espaços de convívio homosociais masculinos, em especial se tomarmos a forma com que eles são mostrados no caso de De Potter. Porém, é necessário ter em mente que estamos, ali, no território de imagens construídas por um olhar que ativamente produz e destaca o homoerotismo viril e trabalha a partir desse registro.

No universo visual de De Potter – e aqui refiro-me principalmente àquela parte de sua obra dos anos 2010, em especial as séries para o Tumblr, em que a apropriação de imagens é protagonista –, estamos

lidando, no mínimo, com dois níveis de realidades-contextos de criação imagética. O primeiro, a fonte original, seu contexto original de criação: obras de história da arte, fotografia documental, *frames* de filmes diversos e outras imagens da cultura popular, fotos vernaculares apropriadas das redes sociais de adolescentes e jovens adultos (seus *chavs*, *punks*, *hooligans*). O segundo nível é dado a partir do enquadramento e da reconfiguração feita pelo artista, os sentidos que os novos arranjos e o novo tratamento imagético criam: é quando se faz, ou se evidencia, uma sensibilidade homoerótica masculinista que, muitas vezes, as determinações sociais bloqueiam. Há ainda um terceiro nível possível quando englobamos a experiência do observador. É ali que, também, o homoerotismo interdito na homosocialidade dos *chavs*, dos *hooligans* e de outros jovens se cria e se evidencia; é nesse nível também que críticas à poética e a visão de mundo, as escolhas e predileções de De Potter podem ser tecidas. Porém, de qualquer maneira, não podemos nos furtar ao debate de como as ideias de gênero, sexualidade e masculinidade presentes nesse contexto são vivenciadas organicamente por esse grupo de pessoas. Percebemos se tratar de uma visão de mundo cisgênero, a masculinidade representada é viril, sinônimo de rebeldia, violência e alcoolismo, reformando muitos dos padrões atualmente criticados e taxados como traços tóxicos – o jargão “masculinidade tóxica” –ou normativos.

Pela imagem, e para De Potter, representar essas culturas não se necessita uma relação real com elas nem com as outras dimensões que elas mobilizam socialmente; em muitos casos se redundando sobretudo em um interesse visual por elas, em uma *aesthetic* – termo que vem se popularizando na internet nos últimos anos. Em última instância, aqueles homens não precisam ser *chavs*, *hooligans* ou punks, assim como os homens com roupas camufladas ou farda policial não precisam ser verdadeiros profissionais; é só aparência, um significado evocado, é o desejo que a imagem mobiliza. É o que também parece ocorrer, por exemplo, no videoclipe *Royals*, da cantora de indie-pop neozelandesa Lorde. No âmbito das aparências, as figuras retratadas – o cotidiano de quatro adolescentes entediados no

subúrbio, atraentes, atléticos, vestido roupas esportes – se assemelham a versões mais palatáveis, higienizadas, das figuras de De Potter ou dos personagens de *O ódio*, *Hooligans* ou *Skins*. Facilmente poderíamos imaginar a estilização de um *frame* do clipe em uma das obras do artista. Mesmo que o conteúdo da música de Lorde indique certa consciência de classe e seja considerada por alguns como “esquerdista”, podemos nos indagar se nos anos de 2010 a pungência crítica, o caos anárquico e a angústia da juventude narrada pelas produções audiovisuais das décadas anteriores, assim como outros elementos dessas subculturas, como a moda e o comportamento, não foram neutralizados pelas apropriações da indústria cultural e tornadas estéticas de mercadoria, um mero *lifestyle*, sem contato reminiscente algum com seus contextos originais de emergência. Ou melhor, se nesses exemplos trazidos como “fontes verdadeiras” de expressão de um tipo sociocultural já não havia se consolidado tal processo.

Essa rede de influências denota não só um globalismo da União Europeia (justificava possível ao interesse de um artista nascido belga por um estereótipo socioeconômico tipicamente inglês, como a emergência de um análogo a ele em produções de outros países europeus) como o funcionamento particular da internet, sua rede que extrapola identidades e fronteiras nacionais. Tem-se nas experiências de consumo muitas vezes o solo comum.

Partindo desses apontamentos que tomam o caso dos filmes e do videoclipe como parâmetros, somos induzidos a relativizar algumas das afirmações postas como pontos de partida. Seriam mesmo os *chavs* e outros jovens das subculturas proletárias os protagonistas da obra de De Potter? Se quisermos uma verdade concreta sobre o caso, precisaríamos nos deter em critérios que discriminam se, por exemplo, sua fonte primária, os jovens de quem o artista se apropria via imagens de redes sociais, são de fato desses grupos. Nesse caso, o teor de “verdade documental” não importa. De Potter parte justamente do procedimento da apropriação – então por que não tomar partido também de possíveis apropriações mercadológicas de uma subcultura? – e de uma preocupação sobre a

realidade imanente da imagem enquanto imagem. Aposta-se num pacto ficcional de verossimilhança com o expectador.

Por fim, não havendo vereditos definitivos, mudemos de ênfase. Nos atentemos, outra vez, mais propriamente às discussões sobre a imagem e aos procedimentos criativo-conceituais do artista. Burley se aprofunda na relação que o artista estabelece com a internet, continuando seu comentário sobre a primeira série para esse espaço, *Angelic Starts*:

Nos últimos três anos, ele baixou quase 200.000 imagens de perfis online de outras pessoas. Soa obsessivo e um tanto maniaco, mas dada a nossa cultura orientada centrada na imagem, por que o ato de baixar e trazer uma imagem para nossos computadores parece tão absurdo? Para De Potter, é instintivo. “Por que eu baixo essas imagens? Simplesmente porque estão disponíveis”<sup>20</sup>.

Ela nota que, diferentemente do fenômeno de digitalização de obras de arte para acervos virtuais de museus e galerias, por exemplo, as obras do artista operam sob uma nova ordem. “Ao publicar várias séries contínuas de obras de arte exclusivamente no Tumblr, De Potter usa e comenta a cultura contemporânea simultaneamente, criando seu próprio diálogo único com o mundo virtual”<sup>21</sup>. Para Burley, não há um ímpeto por parte do artista de “passagem da baixa cultura para a alta cultura. As fotos criadas para aquele espaço não vão da internet para as paredes das galerias de arte – elas permanecem *online*. Em certo sentido, o antigo processo de ‘apropriação’ assume um novo significado”<sup>22</sup>. Contudo, a autora compreende que no procedimento artístico de De Potter, há um resquício das tradições manuais anteriores, tal como observa ela na seguinte passagem:

---

<sup>20</sup> BURLEY, Isabella. Flesh Storm. 6 de novembro de 2013. **Dazed and Confused - Dazed Digital**. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/17596/1/flesh-storm>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Às vezes, suas ações on-line refletem uma abordagem quase adolescente em relação à auto-expressão – os jovens que costumavam passar horas costurando remendos de patches dos Manic Street Preachers em suas jaquetas agora começam seus próprios santuários no Tumblr. É o mesmo processo, só que online, assim como sexo, dinheiro e pornografia<sup>23</sup>.

Mediante o panorama apresentado, podemos fazer a defesa das artes visuais como um modo próprio de construção de conhecimento e, numa perspectiva mais geral, nos apropriarmos do que reflete Pierre Francastel:

A Arte não é apenas o domínio das satisfações fáceis e imaginárias, ela informa atividades fundamentais. Imensos aspectos da vida atual, assim como do passado, manifestam-se em setores que dependem da Arte (...) Uma estreita ligação existe entre as mais livres aparentemente mais gratuitas especulações dos artistas e a disposição representativa do universo que nos cerca. A técnica jamais, em tempo algum, determinou isoladamente a forma de nossas ações; ela sempre forneceu os meios, mas não passa de uma virtualidade ou de um processo de aplicação; como a Arte, oscila entre a distinção fundamental da série e do protótipo, mas, a partir do momento em que o técnico superior cria não só um objeto mas uma forma, ele age como artista, isto é, como criador não apenas de conceitos ou de objetos mas de esquemas de pensamento. Em suma, existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político<sup>24</sup>.

Sintetizando tal defesa Francastel afirma, portanto: “Uma Forma consiste na descoberta de um Esquema de pensamento imaginário a partir do qual os artistas organizam diferentes matérias”<sup>25</sup>. Nesse sentido, dialogando com algumas tradições artísticas bastante evidentes, como se observará, a nova “Forma” e o “Esquema” pelo qual o pensamento visual

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 10.

de Peter De Potter pode ser compreendido diz respeito à realidade virtual da internet e seus fluxos; como esse pensamento visual se manifesta neste novo espaço, como articula e materializa uma série de elementos que desafiam, a seu modo, critérios caros às artes visuais: os limites da autoria e plágio, apropriação e criação, anonimato e culto à personalidade. Todas essas mediações e choques são constituídos a partir de um banco de imagens incalculável e em constante crescimento. Não à toa o artista nomeia de *I Am An Image Machine* um dos três projetos concebidos para o Tumblr.

“A potência da imagem parecia combinar com o imediatismo do formato, onde um fluxo de imagens passa pela tela em rápida sucessão”, escreveu Sean Francis Burns em seu artigo sobre De Potter para a revista *Glamcult*<sup>26</sup>. Nele, o artista declara: “Eu acredito que a cultura do blog está fazendo um trabalho importante, eu realmente gosto da ideia de uma imagem ser tão atraente e significativa para uma pessoa que ela queira incluí-la em seu próprio mundo visual”<sup>27</sup>. Na mesma matéria, ele também afirma: “tenho trabalhado muito para borrar as linhas divisórias entre apropriação e imagens feitas por mim”<sup>28</sup>.

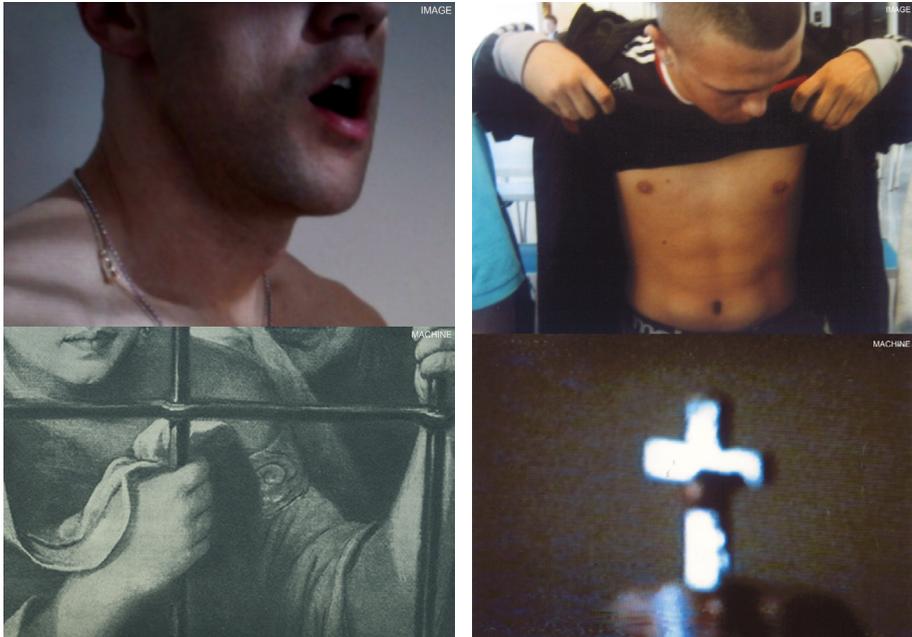
---

<sup>26</sup> BURNS, Sean Francis. In Conversation with Peter De Potter. 15 de janeiro de 2015. *Glamcult*. Disponível em: <https://www.glamcult.com/articles/in-conversation-with-peter-de-potter/>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

Figura 6 e 7



**Peter de Potter.** *Sem título*/22 de julho de 2011 [esquerda] e *Sem título*/20 de abril de 2011 [direita] (série *I Am An Image Machine*, 2011-2012). Web art.

Na série *I Am An Image Machine* [figura 6 e 7] diferentes imagens são pareadas em dípticos; imagens provenientes de diversos regimes de representação, autorais ou apropriadas – não podemos saber cada caso exato –, têm como característica comum aproveitarem-se de uma carga referencial já preexistente, conferindo à memória visual do observador um papel central. Conforme escreve Burns:

(...) torsos suados, carros queimados, navios de guerra afundados e o ícone punk Sid Vicious.

De Potter costuma direcionar nossas mentes para os intervalos entre as coisas. Prontamente, o olho se move entre as diferentes informações e constrói conexões. Ao selecionar o material histórico livremente, ele sugere um colapso do tempo (...).

Nesse caos, as ideias de autoria e propriedade se deterioram (...). O que importa é que o observador experiencie algo carnal como resultado da imagem – seja uma excitação sexual ou energia violenta<sup>29</sup>.

É característico de Peter de De Potter, desde *I Am An Image Machine* até seus trabalhos mais atuais – para a internet ou em mídias físicas – um acabamento que emula as técnicas mais rudimentares de edição visual disponíveis no início da informática: sobreposições com fades, mesclagens simples, cores saturadas, monocromas, imagens em baixa definição. A fotografia é um elemento de coesão geral nessa poética cacofônica, que aposta numa heterogeneidade de referenciais. Por ser a fotografia instintivamente vinculada a uma espécie de realismo documental, há um estranhamento gerado, seja pela combinação inusual dos elementos figurados, a mescla do digital a elementos do universo físicos ou de aparência analógica, intervenções gráficas e textos [figuras 8, 9, 10 e 12]. Tudo isso produz situações visuais que podem variar do ordinário, ao onírico e o *non-sense*. Demonstra-se, assim, a plasticidade radical da imagem.

Numa das construções visuais presentes em outro projeto para o Tumblr, *Routine Routine*, o artista retoma a questão da imagem, demonstrando novamente que as problemáticas dela e de sua produção são princípios centrais a sua poética; e assim como em *I Am An Image Machine* novamente a figura do artista é apresentada como uma máquina. Nela tal associação é evidenciada no título, na palavra inscrita sobre as imagens e no procedimento de repetição de sua forma, sem contar o suporte em que a obra se dá. No exemplo trazido de *Routine Routine*, a figuração é feita simbolicamente [figura 8]. Quatro fotografias repetidas de uma máquina de fumaça, em cada uma delas frases em letras brancas posicionadas próximas à margem superior. Numa espécie de diálogo interno, o eu-lírico do texto se indaga: “O que você faz? Eu faço imagens com imagens. Só isso? Isso é tudo o que você precisa”. Assim como o título *I Am An Image Machine*, o diálogo funciona como uma espécie de *statement* do artista e nos

---

<sup>29</sup> *Ibidem*.

“Você só se apaixonou por imagens”...

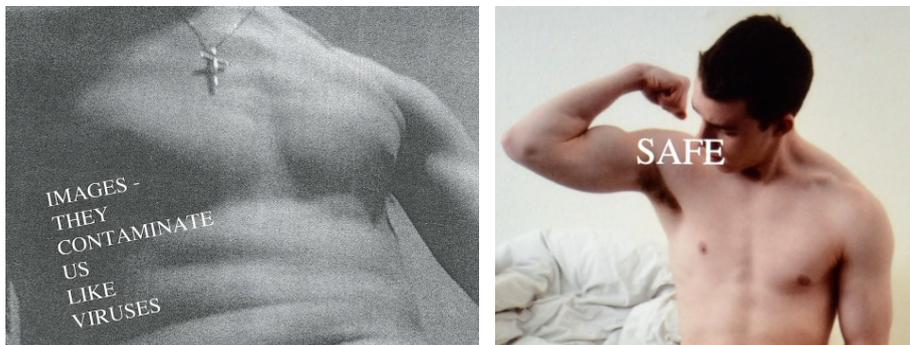
auxilia a reconhecer possíveis influências de algumas tradições artísticas em sua poética: uma referenciação ao automatismo dadaísta, uma tendência conceitualista atenta aos seus meios de expressão e aos jogos de linguagem, e o uso dos recursos da apropriação, da paródia e da ironia tão presentes na arte pós-modernista do final do século XX.

Figura 8



Peter De Potter. *Sem título/04 de março de 2013* (série *Routine Routine*, 2011-2015). Web art.

Figura 9 e 10



**Peter De Potter.** *Sem título*/8 de novembro de 2011 [esquerda] e *Sem título*/23 de outubro de 2011 [direita] (série *Routine Routine*, 2011-2015). Web art.

Figura 11, 12 e 13



**Peter De Potter.** *Sem título*/6 de junho de 2013 [esquerda], *Sem título*/17 de julho de 2015 [centro], *Sem título*/8 de outubro de 2011 [direita] (série *Routine Routine*, 2011-2015). Web art.

Na série *Routine Routine*, a combinação imagem e palavra discursa sobre temas como amor, o romantismo, os conflitos da afetividade e as idealizações: sobrepondo-se a composições fotográficas fragmentadas que embaralham imagens autorais com apropriações da cultura de massa e da história da arte, lemos frases como “*a flower fucking a flower*”, “*I don’t want to love I want to conquer*”, “*I love your silence*”, “*I fall in love while making love still I only fall asleep while dreaming*”. Ali a temática mais afetiva encontra espaço

em meio a estética *underground*, punk e *chav* e ao teor mais conceitual da metalinguagem observado em diferentes projetos do artista. Algumas dessas imagens assemelham-se à fórmula visual de Barbara Kruger. Em outros casos, como na postagem de *6 de junho de 2013* [figura 11], utiliza-se da sobreposição com *fade* de uma imagem sobre outra conferindo à composição um aspecto fantasmático e reforçando seu caráter fantasioso e um tanto onírico – nesse caso e em *17 de junho de 2015* [figura 12], postagem que encerra a série, evocam-se práticas sexuais fetichistas. Por vezes, esse mesmo procedimento de montagem visual assemelha-se mais às fotomontagens das vanguardas dadaísta, com sua aparente aleatoriedade e mistura de diferentes fontes referenciais, exemplificado na postagem *8 de outubro de 2011* [figura 10], e a surrealista, com suas dupla-exposições e deformações do real observado [figura 11]. São imagens cujas formas de montagem buscam emular a própria forma com que os processos mnemônicos se constituem, assim como o tipo de figuração que ocorre nos sonhos. Segundo a apropriação feita por Didi-Huberman do livro sobre interpretação dos sonhos de Freud para a interpretação da arte, esse modo de figuração deformador e condensante constitui-se na metáfora do rébus<sup>30</sup> – um enigma que emprega figuras, sinais e palavras justapostas para construir um significado a partir da soma dos elementos visuais e de sua sonoridade –, como podemos notar nas postagens de *6 de junho de 2013*, *13 de agosto de 2013* [figura 3], *11 de fevereiro de 2015* [figura 4] e *17 de junho de 2015*, e como elemento formal constitutivo dos dípticos de *I Am An Imagine Machine*.

Ao reconhecer-se esse conjunto de características, é possível iniciar uma nova etapa analítica e introduzir, de forma mais explícita, outro elemento recorrente e transversal da obra de De Potter: o homoerotismo, as fantasias e as relações gays contemporâneas. Há uma faceta do artista em que se destaca o distanciamento e o mecanicismo de funcionamento a maneira das máquinas; há a outra, mais afetiva, na qual ele enfatiza a

---

<sup>30</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo, SP: Editora 34, 2013, p. 190.

representação do corpo masculino e seu erotismo, odes visuais aos homens, declarações em imagem e texto repletas de romantismo, ironia, cinismo e amargura. Não há oposição dicotômica entre as facetas, é apenas uma questão de ênfase. No entanto, é notável que aos finais da década de 2010, há um investimento maior nas mídias físicas e edições limitadas de obras anteriores e novas, essas já são concebidas como fotolivros, fanzines e *prints*. O acesso a sua obra torna-se mais restrito ao colecionador e público europeu, por isso muitas das afirmações a seguir são intuídas a partir de fragmentos disponibilizados na internet e pelo depoimento do artista e de comentadores. De forma geral, na mídia física, sobretudo a partir desse novo enquadramento comercial de sua carreira, a ideia de “máquina de imagens”, expressa em conceito e forma visual, de apresentação e circulação na internet, perde destaque e um erotismo mais direto, mais descritivo da figura masculina, ganha maior atenção. Como exemplo dessa “nova fase” temos as duas partes do fotolivro *The Vanity of Certain Flowers* (2016 e 2021), a última produzida durante a pandemia de coronavírus, e sua mais recente zine erótica, *You Sound So Distant Joe* (2023).

Essa nova forma de apresentação e interesse expressivo pode indicar, dentre outras coisas, mudanças nos próprios meios virtuais. De meados dos anos 2010, observa-se a ascensão das redes sociais e a transformação delas no principal modo de interação *online*. Ao mesmo tempo, a internet torna-se um espaço mais marcadamente disputados pelo mercado, fato que a transformou radicalmente. Assim, como feito por muitos, há um abandono de De Potter do formato blog pelo formato rede social. À semelhança do anterior, seu perfil do Instagram é também espaço expositivo, porém o *layout* da plataforma não permite a organização de séries fechadas. Ele continua a produzir séries visual e conceitualmente mais coesas como *First Rays, 1921* (2019), também publicada na *Numéro Homme Berlin, issue 10*; porém elas se misturam aos outros trabalhos em seu perfil. Predominam agora fotos avulsas, vislumbres de ensaios fotográficos feitos pra revistas de arte e de moda, materiais não publicados nessas edições, divulgação de seus materiais impressos, prints, zines e

fotolivros em edições limitadas, convocações à modelos para participação de futuros trabalhos. Há também recordações de sua carreira ao espírito do *TBT (Thronback Thursday)*, reintrodução de imagens de suas antigas séries, reinterpretações de antigos projetos, às vezes no esquema que lhe é característico, “fotos de fotos”, as vezes só reinserindo em outro contexto. Ali o artista parece empreender uma apropriação de si mesmo e de sua trajetória.

A mudança do blog para uma rede social implica também uma necessária mudança de conteúdo e de relação com a imagem. Na época das séries para o Tumblr, há atmosfera mais caótica, violenta e sexualmente mais carregada. O blog permitia conteúdos mais explícitos, como nudez, enquanto que as diretrizes de postagem e política das imagens adotadas pelo Instagram são muito mais restritivas. Além de claras mudanças de ordem formal impostas pela censura, há uma relação distinta de fruição. *Angelic Starts, I Am An Image Macinbe* e *Routine Routine* recriam, em certo sentido, a atmosfera de uma exposição individual numa galeria *online*, ao passo que a rede social é mais dispersiva, as *timelines* e *feeds* misturam diferentes criadores, produzindo uma experiência de expectativa bastante distinta. Não podemos esquecer que a lógica dos algoritmos, que ditam, hoje, a internet como um todo, sobretudo as redes sociais – na década anterior a interferência era menos determinante – interferem diretamente na experiência dos usuários e nos conteúdos postados.

Se comparados a suas produções anteriores, há uma maior prevalência de fotos convencionais, tiradas pelo próprio artista em cenários *in doors*, à semelhança das fotografias de estúdio. Não à toa podemos perceber uma maior aproximação dele à prática do gênero retrato e estudos de figura. Questões como direito de imagem, a maior exposição e presença online dos usuários pode ser a razão de uma maior prevalência de material autoral do que as recriações a partir de apropriações. Ainda assim, nesses trabalhos mais atuais, os aspectos técnicos e compositivos recusam o gênero fotografia de estúdio, mantendo uma afinidade com a fotografia amadora e intimista. Algumas imagens sofrem intervenções gráficas,

escritas ou em sua antiga moda de sobreposição e mesclagens. Às vezes, é a pose inusual que cria estranhamento. Porém perceptível uma atmosfera mais branda e tradicionalista nesses trabalhos. Esses jovens parecem mais inofensivos. São modelos, modelam um tipo – aspecto onde a “apropriação” permanece mais intocada. Se em suas obras mais antigas há uma credibilidade nos verdadeiros *chavs* (ou outros tipos jovens das classes médias-baixas) como figuras, nos trabalhos mais recentes não fazemos tal associação imediatamente. Nas imagens, quem deveria pertencer a esse tipo social se mostra mais higienizado, domesticado, isolado do meio urbano em um quarto harmoniosamente mobiliado para a composição fotográfica; não sinalizam mais uma ameaça iminente, nem despertam a libido por serem perigosos; esses jovens são apenas atraentes. Tornaram-se indiscutivelmente uma linguagem, um estilo, um tipo de modelo preferido pelo artista: um corte de cabelo, um biotipo, um conjunto de roupas esportivo de determinadas marcas.

Não obstante, ainda que a presença da figura masculina permite que a dimensão sensual e afetiva surja com maior ênfase ou apelo imediato – o que pode, também, e com justiça, ser afirmado sobre os trabalhos anteriores – o discurso metalinguístico sobre a imagem permanece traço de identidade. Ele é pautado numa retórica e resultado visual conceitualista ou declarativo, na escolha das palavras e descrições. Afirmado em diversas ocasiões, para o próprio artista, o homoerotismo não é o cerne de sua produção. “Mais do que qualquer coisa, meu trabalho é sobre a imagem”, afirma ele; “(...) A imagem como evento muito mais do que a imagem como um sumário de conteúdo”<sup>31</sup>; e prossegue com a seguinte explicação:

Meu trabalho não é sobre masculinidade. Esse não é o assunto. Quer dizer, se fosse eu falaria para você, mas não é. Todas as imagens, todas as pessoas no meu trabalho, todas as peças e *samples* são ferramentas para construir uma nova história visual. Ou um sentimento específico. Ou um estado de espírito. Ou

---

<sup>31</sup> HERO MAGAZINE. Peter De Potter: deconstructive art and post-internet aesthetics. 29 de julho de 2020. **Hero Magazine**. Disponível em: <https://hero-magazine.com/article/174863/peter-de-potter>. Acesso em: 12/09/2023.

uma declaração moral. A masculinidade, pelo menos o lado visual dela, é uma ferramenta muito interessante para transmitir uma nova emoção ou significado<sup>32</sup>.

Até quando parte da temática da masculinidade e do corpo, depreende-se de seu discurso uma preocupação com a dimensão visual, imagética da obra que parece sobrepor-se às demais. É possível problematizar e contra-argumentar as afirmações do artista sobre sua própria produção; porém, mais do que buscar veredictos para contrariá-lo, podemos buscar em suas palavras disparadores de novas possibilidades de compreender as nuances de seu pensamento artístico e como ele sintomatiza, reinterpreta e apresenta, transformado pela forma artística, questões da sensibilidade contemporânea na própria relação que criamos com as imagens e seus novos suportes e meios de circulação. Em outras palavras, partindo do que a obra e as declarações de De Potter evocam, aspectos subjacentes de nossa experiência social cotidiana se tornam mais visíveis. Estes pontos são especialmente relevantes quando considerados em conjunto com a experiência gay, suas dinâmicas e mediações singulares, as estratégias históricas pelas quais elas se perpetuaram – muitas delas, como se observará a seguir, mediadas justamente, e em muitos casos exclusivamente, pelas imagens.

Impossível negar que De Potter participa de uma certa tradição de artistas que se dedica à figura masculina homoerotizada. Em diálogo com uma série de códigos, convenções e simbologias já bem incorporadas pela cultura gay, ele a reinterpreta a partir das condições de criação e demandas do século XXI. Numa matéria para *AnOther Magazine*, *50 Questions With Cult Artist Peter de Potter*, de 2021, ao ser questionado pelo entrevistador Ted Stansfield aonde ele ia para se inspirar, o artista responde de forma tão direta que podemos suspeitar de uma comicidade irônica de sua parte. Ele diz: “vou para a academia, óbvio”<sup>33</sup>. Atendo-nos

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> STANSFIELD, Ted. 50 Questions With Cult Artist Peter de Potter. *AnOther Magazine*. 25 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/13676/50-ques->

à declaração: a figura humana, mais especificamente, um tipo particular de corpo masculino adjetivado como atlético, e, portanto másculo no senso-comum, valores quistos tanto naquelas tradições culturais classicistas como nas exotizações classistas do corpo do homem trabalhador, as academias de musculação são um ambiente em que se observa claramente as marcas de uma atmosfera homosocial masculina. Poderíamos apontar como espécie de “ato falho” sua declaração? A cultura da musculação engendra questões como imagem (o ideal de corpo projetado, midiaticamente construído; o corpo como mercadoria) e autoimagem (*selfies* postadas com legendas como “se não posta, não cresce” denunciam a necessidade de publicizar sua prática e os resultados obtidos pelos exercícios, ademais dos vários espelhos e superfícies reflexivas que revestem as academias); e ainda, apesar da grande presença de mulheres, a musculação é uma prática e ambiente altamente masculinizado, um ambiente homosocial viril de fortes conotações homoeróticas implícitas. Seja de forma objetiva ou também, por vezes, como ironia ou em tom jocoso, esses valores são muito perceptíveis na obra de De Potter, não estranha que a academia é apontada como estímulo inspirador. Ela parece fornecer uma situação ideal para a sobreposição entre imagem/autoimagem, o ato de produzir e fantasiar imagens e a admiração da corporeidade masculina.

Nesse sentido, podemos considerar sua colocação anterior, que busca se afastar da suposta centralidade da masculinidade atribuída à sua obra, uma negação que sinaliza uma latente contraditoriedade. Se concordarmos com o artista e entendermos que a questão da imagem se coloca em primeiro plano, apesar da figura masculina e o homoerotismo serem elementos constantes que atravessam toda sua produção, de que maneira, então, podemos compreender a presença desses homens, de quais modos o artista se relaciona com eles enquanto corporeidade e enquanto “mera” imagética? Poderíamos aferir que, para sua poética, antes de tudo, aqueles não seriam homens “de carne e osso”, reais, mas “somente” imagens a sua disposição? No caso de uma afirmativa, de

---

tions-with-peter-de-potter-interview-vanity-certain-flowers-part-two-book. Acesso em: 12/09/2023.

que forma poderíamos qualificar essa noção de imagem reivindicada por De Potter? O fato de apropriar-se de imagens alheias disponíveis na internet – “quase 200.00 imagens de perfis online de outras pessoas” (...) “Simplesmente porque estão disponíveis”<sup>34</sup> –, dentre outras fontes visuais das quais se apropria como *frames* de vídeos e recortes de revistas e jornais, fortalece o argumento em defesa do protagonismo da imagem e coloca em perspectiva um novo ponto de tensão; uma tensão que nos apresenta um primeiro qualificador possível de imagem e reintroduz a questão da figura masculina, porém dessa vez numa outra perspectiva analítica.

Como muitos autores já afirmaram, dentre eles Hans Belting, cuja perspectiva me detenho aqui, uma das compreensões mais recorrentes atribuídas à imagem é a de presentificar a ausência de seu referente, “a natureza intrínseca das imagens como a *presença de uma ausência*”<sup>35</sup>. Acrescenta ele:

Mas essa presença ou visibilidade conta com o meio em que a imagem aparece, quer num monitor quer corporalizada numa velha estátua. Por direito próprio, as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presentes. Graças aos meios em que são produzidas, elas já *possuem* a presença efetiva do que pretendem transmitir. A pedra, o bronze ou a fotografia possuem já a única *presença* que é possível, que é certamente a ausência do objeto real. O paradoxo das imagens reside no facto de serem ou significarem a presença de uma ausência – e semelhante paradoxo é em parte um resultado da nossa capacidade de diferenciar entre imagem e meio (...) Precisamos da presença como meio para simbolizar a ausência daquilo que representam (BELTING, 2014, p. 15-6)<sup>36</sup>.

Podemos costurar o que afirma Belting às especificidades da história social LGBT, cuja presença factual nos espaços de socialização, produção

---

<sup>34</sup> BURLEY, Isabella. *Flesh Storm*. 6 de novembro de 2013. **Dazed and Confused - Dazed Digital**. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/17596/1/flesh-storm>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>35</sup> BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa, Portugal: Imago, 2014, p. 15.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 15-6.

de conhecimento e cultura encontrou inúmeros obstáculos impostos pelas opressões praticadas pela sociedade civil, pela criminalização da homossexualidade pelo direito – um dos principais braços da consolidação do Estado Moderno –, seu estatuto de pecado perante o cristianismo e seu diagnóstico de perversão nas ciências médicas e psicologia. Tal ausência imposta encontrou meios para se fazer presente no paradoxo da imagem, a simbolização num meio através de uma série de códigos e outros álibis. Dentre esses álibis, podemos citar, por exemplo, recorrendo às diferenciações funcionais de que fala David Freedberg entre “arte” e “imagem”, àqueles praticados por artistas ao longo da história da arte com o uso de mitologias e personagens históricos como pretextos (Narciso, Zeus e Ganimedes, São Sebastião), dentre outros códigos e estratégias conceituais que se desdobram das vanguardas modernistas (neste último caso Jasper Johns e Robert Rauschenberg podem ser citados); também o uso de imagens com conotações homoeróticas e homosociais é um exemplo observado na cultura de massa.

O historiador David K. Johnson em seu artigo *Physique Pioneers: The Politics of 1960's Gay Consumer Culture* defende a centralidade da cultura de consumo para a formação da identidade e de uma “comunidade imaginária” gay<sup>37</sup>. As revistas *physique*, também conhecidas como revistas *beefcake*, alcançaram seu auge de popularidade durante as décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos. Criadas originalmente para atender a um público masculino como estratégia de compensação de masculinidade ameaçada pela nova dinâmica econômica após a Segunda Guerra, conforme descrito por Johnson, alguns títulos surgiram a partir de academias, estúdios fotográficos e agências de modelos. Ironicamente, como um “efeito colateral”, essas publicações atraíram a atenção em massa de um outro público: do homossexual masculino. Nelas seus leitores encontravam rotinas e dicas de musculação, nutrição, comportamento e cultura geral, além de fotografias de homens demonstrando os exercícios e executando

---

<sup>37</sup> JOHNSON, David K. *Physique Pioneers: The Politics of 1960 's Gay Consumer Culture*. *Journal of Social History* Vol. 43, No. 4 (summer 2010), pp. 867-892.

poses que enfatizam a hipertrofia muscular. Por meio dessas publicações, se podia sinalizar àqueles familiarizados com elas o pertencimento a tal “comunidade imaginária”, além de muitas dessas revistas oferecerem serviços de correspondência entre leitores, *pen pals*. Por isso, enquanto objeto de valor cultural a ser investigado junto ao conjunto mais amplo da sociabilidade homossexual, essas publicações ocultam sob uma fachada meramente estética, de *lifestyle*, inúmeras dinâmicas sociais em tensão. De acordo com Johnson:

Publicações *physique* floresceram e permitiram que se formassem conexões entre homens gays — imaginárias e reais. Ao oferecer fotografias de homens olhando para outras revistas de *physique*, os editores encorajavam seus leitores a se identificarem com os modelos e ver seu interesse homoerótico como natural<sup>38</sup>.

James Smalls em *Homosexuality in Art* (2003) descreve mais algumas nuances contextuais desse tipo de publicação:

As revistas *physique* se tornaram extremamente populares, especialmente em Los Angeles, onde o glamour e o movimento cultural da veneração física se mesclaram. Fotografias e desenhos de *bodybuilders*, marinheiros, caubóis, motociclistas, lutadores e desportistas em tangas minúsculas tinham alta demanda e podiam facilmente passar pelos censores de correspondências (...) Outras revistas *physique* logo apareceram, cujo discreto imaginário do nu masculino foi então dirigido a audiência homossexual. Muitas dessas imagens representavam o nu masculino se situavam na antiguidade grega ou romana e eram, obviamente, maquiadas e saturadas por códigos visuais homossexuais ocultos<sup>39</sup>.

O argumento complementa-se ao que é apresentado por Christopher Reed em seu livro *Art and Homosexuality*, o qual aponta também a relevância do universo editorial e da comunicação de massa das revistas

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 884.

<sup>39</sup> SMALLS, James. **Homosexuality in Art**. Nova York, EUA: Parkstone Press, 2003, p. 234.

como formadora do repertório visual dos artistas e que, por isso, não deve ser minimizada pela história da arte. Conforme demonstram os três autores, é sobretudo nas revistas de *physique*, e posteriormente na pornografia gay, que se observa um apelo visual e literário a uma ideia comunitária e, tratando-se de produções de arte, sobretudo de fotografia, essas visualidades formam uma das principais fontes de repertório, uma mescla do cânone das artes plásticas com linhagens visuais da “baixa cultura”. Por essa razão, mais do que mero material de autodescoberta, lazer e excitação sexual, essas publicações serviram como fonte visual não só nos Estados Unidos, mas também para artistas europeus da relevância de Francis Bacon e David Hockney. Hockney é notadamente conhecido por abordar o relacionamento amoroso entre homens. Segundo Reed, as “revistas *physique* foram cruciais para a visão positiva de Hockney sobre a identidade gay”<sup>40</sup>.

Essa “história da imagem gay” que transitou apesar de uma série de obstáculos – dos não-ditos e do não-representável, da proibição e das elaborações feitas para burlá-la – é percebida como um eco na poética de Peter De Potter. A afinidade se apresenta tanto em sua forma visual, nos modos de retratar os sujeitos figurados, nas estratégias de composição da imagem e também no meio de propagação desse material. Ou seja, conseguimos estabelecer, partindo do que a obra do artista torna visível, uma relação histórica entre homossexuais e suas práticas de socialização mediadas pela imagem que vão se adequando tanto às transformações nos costumes como na política e nos meios de circulação. Salvo as notáveis diferenças entre os meios e as possibilidades da tecnologia envolvida, é plausível apontar uma continuidade singular que embaralha arte erudita e indústria cultural dessa população.

Eis um panorama histórico: na arte, pinturas e fotografias de conotação homoerótico codificadas anteriores ao período em que o uso explícito e em massa da identidade cultural gay (podemos pensar em

---

<sup>40</sup> REED, Christopher. **Art and Homosexuality: A History of Ideas**. Oxford University Press USA, 2011, p. 171.

George Platt-Lynes, por exemplo) era possível; na “baixa cultura” as fotos e ilustrações para revistas *physique*, como as feitas por Bob Mizer e Tom of Finland, que deram as bases para conteúdos mais explícitos como as revistas e filmes pornográficos *hardcore*. Já nos anos 1970, o movimento da Liberação Gay que se espalhou pelos Estados Unidos e Europa Ocidental, criando as condições materiais para a emergência de uma arte gay autodeclarada e as transformações de cultura material e sensibilidade. Ou seja, além da organização política que permitiu a emergência de uma nova realidade possível, a imagem foi meio e facilitador para uma “naturalização” e positivação da identidade gay, sendo meio e subterfúgio para confluência de interesses. Se no século XX essas confluências se não só mediados pelas revistas e seus serviços e pelas imagens nelas impressas, mas também nos espaços físicos dos bares gays e locais de *cruising*, décadas depois, no século XXI, com a popularização dos computadores pessoais e dos *smartphones*, o trabalho da imagem ganha um novo destaque. O reforço da centralidade da imagem feita por De Potter, sua iniciativa nos anos 2010 de usar o formato do *blog* como espaço expositivo, sintomatizam um novo tempo e ao mesmo tempo continua uma tradição.

Pensemos também em outras esferas da vida prática, os outros regimes de produção e circulação de imagens mais atuais, dentre eles a pornografia *online*, as redes sociais e os aplicativos de relacionamento. Há nesse recorte de eventos, o trabalho desempenhado pela imagem como mediadora das relações homossexuais é mais direto, determinante e problemático. Em termos de poética, ao apropriar-se dessa tradição, literal e conceitualmente, continuá-la, transportá-la para os novos meios e problemas do século XXI, figuras como Peter De Potter se mostram de grande relevância. Dando forma artística a certos aspectos da vida cotidiana, das relações de produção e de circulação típicas do nosso tempo presente, são tornados visíveis aspectos subjacentes, tão interiorizados que se tornam invisíveis ou imperceptíveis: ressalta-se, estranha-se por meio da feitura da imagem o que a alienação e o fluxo do cotidiano atenuam.

Forma de circulação, forma visual, conteúdo e destino das imagens: nos vínculos relacionais gays, certas similaridades se mantêm constantes tanto nos meios analógicos como nos vários meios digitais, os quais, no momento presente, demandam mais explicitamente uma historicização e compreensão das determinações que conformam nossa atual conjuntura. Visando essa demanda, em 2017, Richard Miskolci escreveu *Desejos digitais: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. O livro investiga o fenômeno do aparecimento de redes sociais e aplicativos de relacionamentos a partir do recorte da homossexualidade masculina cisgênero. Ali o autor parte do entendimento que se vive uma realidade em que “as relações são crescentemente mediadas tecnologicamente, o que torna patente a falácia da oposição real/virtual e cada vez mais clara a existência de um contínuo on-line/off-line”<sup>41</sup>. Sua investigação se debruça sobre o fenômeno de “como alguns homens têm feito uso das mídias digitais para negociar a visibilidade do desejo homossexual minimizando riscos de violência, repreensão moral ou outras formas negativas de reação à homossexualidade”<sup>42</sup>.

À luz de semelhante fenômeno contemporâneo, em retrospectiva histórica, localizamos no passado algumas das bases constitutivas para o que investiga Miskolci. Entre os dados levantados por ele e o que se referencia enquanto fonte histórica gay, no centro do problema parece residir a necessidade de agir de acordo com um desejo socialmente repreendido enquanto se mantém uma clara cisão da esfera pública do universo afetivo privado. Mediando esses extremos, as imagens com sua função de tornar presente uma ausência como pontua Hans Belting. Mesmo no momento pontual da era digital em que Peter De Potter realizava suas propostas *online*, com todas as promessas que, à época, se almejava – ora a difusão da pessoa pública no anonimato virtual, ora a integração da vida *online* e *offline* –; e também considerando certos avanços da agenda LGBT, as

---

<sup>41</sup> MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica (Argos 4), 2017, p. 47.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

imagens que dinamizaram essas complexas relações permaneceram em crise. Continuam, em muitos casos, habitando o local privado, no blog de relato pessoal, no colecionismo em pastas secretas, nas abas de pesquisa anônima do navegador – semelhante ao consumo e apreciação de algumas revistas na era pré-internet, que se dava de forma sigilosa. Dificilmente disponibilizamos para nossa rede de relações pessoais a totalidade do que acessamos na internet, pois compreendemos esse espaço *online* como um espaço íntimo: eis a implicação concreta dos *personal computers* e dos *smartphones* individuais.

Há ainda outra esfera de circulação de imagens onde elas, mesmo que por outros critérios, também mediam a construção de fantasias e projetam desejos: os aplicativos de relacionamento gays, o objeto de investigação de Richard Miskolci. Ali, como na era dos blogs e antes deles, das comunidades imaginárias criadas através das revistas, o anonimato, a discrição e o sigilo para alguns usuários são produtores de fantasias eróticas, para outros condição necessária de uso. Como aponta Miskolci em seu estudo, homens casados, não-assumidos e outros curiosos em explorar sua sexualidade podem se relacionar com pessoas abertamente gays e bissexuais. Segundo afirma, “O forte dos aplicativos são as imagens, portanto as fotos escolhidas pelo usuário definirão o sucesso de seu perfil na plataforma”<sup>43</sup>. Ele destaca também uma singularidade que reintroduz argumentos anteriormente citados no debate: “a pornografia foi – e em certa medida ainda é – um dos únicos provedores de imagens positivas e erotizadas de não heterossexuais, já que socialmente predominam estereótipos desqualificadores que associam homossexuais ao indesejável em formas variadas”<sup>44</sup>. Nesses aplicativos, de acordo com o autor, os usuários criam a imagem de si mesmos e constituem seu desejo pelo outro, um possível parceiro, partindo de uma idealização imagética-arquetípica aplicada na vida concreta, de modo que os usuários começam a se entender e a se relacionarem mediante esses estereótipos:

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 245.

No caso de homens que buscam parceiros do mesmo sexo, a tradução de si do off-line para o on-line é um exercício reflexivo que envolve uma possível textualização de si na autodescrição por escrito assim como sua apresentação visual. O *design* dos aplicativos tende a moldar as possibilidades em, ao menos, dois aspectos: a autodefinição em uma lista de classificações que circulam na pornografia gay e as fotos que constituem a parte mais visível e atraente dos perfis.

(...) Um usuário do Grindr [o maior aplicativo de encontros gays], por exemplo, pode se descrever, se associar ou definir seu parceiro ideal como *jock* (homem másculo e esportista), *clean-cut* (perfil de jovem profissional de classe alta), *twink* (jovem, normalmente imberbe e com traços de adolescentes), *bear* (homem peludo, com barba ou cavanhaque), *daddy* (homem mais velho), dentre outras categorias<sup>45</sup>.

Ao seguir “categorias anteriormente criadas pela indústria pornográfica voltada a gays”, criam-se nessa população demandas de autorreconhecimento, reconhecimento e pertencimento forjadas, como indicado na passagem, por uma indústria, ou seja, por uma lógica de consumo que pauta e organiza a identidade. Ocorre, assim, segundo descreve Miskolci, uma “pornificação do corpo homossexual”<sup>46</sup>, algo observável em muitas das imagens de Peter De Potter – o artista, inclusive, se apropria diretamente de fontes visuais da pornografia. No caso dos aplicativos de relacionamento, “qualquer que seja o intuito do usuário, ao entrar on-line ele será facilmente induzido a criar um perfil, modificando a si mesmo para entrar em uma espécie de mercado sexual”<sup>47</sup>. Ele entende como comodificação “uma espécie de ‘metamorfose’ em mercadoria vendável em um mercado regido pela deseabilidade sexual e amorosa. Tal intuito exigirá ter fotos ou vídeos em que pareça atraente segundo critérios vigentes no universo da publicidade e das mídias voltadas para um público homossexual masculino”<sup>48 49</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 247.

<sup>49</sup> Entende-se, contudo, que os fenômenos descritos até o momento não são exclusivos à população

É possível avançar nestes pontos discutidos por Richard Miskolci de forma mais qualificada quando os problematizamos a partir da crítica marxista, que dá maior atenção e ênfase a certos processos sociais, como os descritos acima. A “comodificação” que ele enxerga nas relações *online* entre homens gays, já foi descrita anteriormente, evidentemente que por meio de outros critérios e enquadramentos, por uma série de autores marxistas como fenômeno da reificação na sociedade capitalista. Também em pesquisas historiográficas de matriz materialista histórico-dialética sobre a população LGBT, temos autores como John D’Emilio, Sherry Wolf e Rosemary Hennessey, por exemplo, que traçam uma ligação direta entre surgimento da identidade gay e o desenvolvimento do capitalismo, portanto já incorporando de antemão certos elementos que Miskolci aponta nas dinâmicas de aplicativos no século XXI. Segundo Hennessey:

A indução da demanda social e do desejo do consumidor foi um dos componentes-chave da nova cultura de consumo e um mecanismo crucial através do qual a superprodução capitalista foi gerenciada ideologicamente. Esse processo ocorreu em múltiplas frentes e envolveu a formação de novos sujeitos desejantes, formas de agência, intensidades de sensação e economias de prazer que eram consistentes com as exigências de uma força de trabalho mais móvel e uma cultura de consumo crescente. (...) Relacionado com a formação de novos sujeitos desejantes estava o surgimento das novas identidades hétero e homossexual<sup>50</sup>.

A autora se atenta também em sua análise às especificidades do estágio atual dos processos produtivos e suas implicações na esfera social e subjetiva: “Como forma político-social dominante no capitalismo

---

gay, tendo em vista a hegemonia do capitalismo e suas determinações às subjetividades e as formas de relações que ele engendra. O que podemos apontar como justificativa à ênfase dada às relações mediadas por imagens é que no recorte homossexual, tanto em razão dos antecedentes históricos mencionados, como pela posição subalternizada, se permite reconhecer mais facilmente certos ocultamentos ideológicos.

<sup>50</sup> HENNESSY, Rosemary. **Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism**. Routledge, 2000, p. 99.

tardio, o neoliberalismo se espalhou pelo mundo todo, deixando em seu rastro mudanças estruturais que estão cobrando um preço profundo nas vidas humanas”<sup>51</sup>. Um desses preços pode ser relacionado diretamente ao agravamento da reificação das relações humanas, dentre elas a erótica, como bem pontua novamente Hennessy:

Essa reificação do erótico se mostraria vital para o desenvolvimento da cultura das commodities na medida em que ajudou a consolidar formas de desejo que seriam cruciais na comercialização e consumo de mercadorias. (...) Como todas as práticas culturais do modo de produção capitalista, esse processo foi e é contraditório<sup>52</sup>.

A contradição é território de potência da imagem. Cabe, então, realizar uma nova síntese que incorpore a dimensão da imagem e da arte nesse debate sociológico pautado intimamente na questão da mercadoria. Para tanto, tendo em vista retornar à análise do conjunto de problemáticas que a obra de Peter De Potter inspira, se faz necessário citar uma outra bibliografia produzida já no século XX, através da qual poderemos incorporar o debate sobre a forma-mercadoria marxista a outros aspectos da vida social que costumam estar dispersos ou pouco incorporados como as análises dos efeitos psicológicos e sensoriais dela. Originalmente publicada em 1971, o livro *Crítica da estética da mercadoria*, de Wolfgang Fritz Haug, dialoga com um interesse geral da época em investigar os novos fenômenos mercadológicos após a consolidação de uma cultura de massa, a qual têm nas fontes visuais, artísticas ou não, um de seus principais meios de sua consolidação e pontos de crise<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>53</sup> É possível encontrar similaridades entre a obra de Haug e a *Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, publicada cinco anos antes. Há de se fazer uma pesquisa que analise criticamente os dois autores em conjunto. Aqui, arrisco alguns apontamentos de afinidade através da questão da imagem e sua relação com a forma-mercadoria. Em *Crítica do espetáculo: o pensamento radical de Guy Debord*, Gabriel Zacarias explora a conceituação de imagem empregada pelo francês: “Ao contrário do conceito de aparência, o de imagem já remete tradicionalmente à materialidade, à representação sobre um

Haug apresenta sua obra da seguinte maneira:

*A Crítica da estética da mercadoria* traz uma contribuição para análise sociológica do destino da sensualidade e do desenvolvimento das necessidades no capitalismo. Ela é crítica por descrever a forma de funcionamento de seu objeto, bem como as condições de sua possibilidade, a sua contraditoriedade e os seus desdobramentos históricos<sup>54</sup>.

Utilizo o conceito de estético de um modo que poderia confundir alguns leitores que associam-no firmemente à arte. A princípio, uso-o no sentido *cognitio sensitiva* — tal como introduzido na linguagem erudita — como conceito para designar o conhecimento sensível. Além disso, utilizo o conceito com um duplo sentido, tal como o assunto exige: ora tendendo mais para o lado da sensualidade subjetiva, ora tendendo mais para o lado do objeto sensual. Na expressão “estética da mercadoria” ocorre uma restrição dupla: de um lado, a “beleza”, isto é, a manifestação sensível que agrada aos sentidos; de outro, aquela beleza que se desenvolve serviço da realização do valor de troca e que foi agregada à mercadoria, a fim de excitar no observador o desejo de posse e motivá-lo a compra<sup>55</sup>.

Ao cunhar e mobilizar o conceito de “estética da mercadoria” e, assim, se aprofunda em sua dimensão estetizante e sensual, ele destaca a

---

suporte (...) O caminho para entender a especificidade da imagem na sociedade do espetáculo pode ser buscado por outra via, a saber: em sua analogia com a mercadoria. A imagem na sociedade do espetáculo está para a mercadoria na sociedade capitalista. O que a mercadoria é em relação ao objeto, é a imagem espetacular em relação à imagem em sentido tradicional” (ZACARIAS, 2022, p. 33). A tese 18 de *Sociedade do Espetáculo* é um dos exemplos em que o autor trabalha o conceito de imagem: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p. 18). Para os interesses deste texto, a inversão apresentada por Debord – o mundo real transformado em imagem, a imagem ocupando a posição dos seres reais – oferece um campo de discussão para se questionar aspectos centrais da obra de Peter De Potter quando ela é interpretada a partir dos mecanismos sociais descritos por Miskolci, por exemplo.

<sup>54</sup> HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. Coautoria de Jael Glauce da Fonseca. São Paulo, SP: UNESP, 1997, p. 13.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 16.

totalidade de fatores engendrados nesse processo, dentre elas destacando “o destino da sensualidade e do desenvolvimento das necessidades no capitalismo”<sup>56</sup>, “ora tendendo mais para o lado da sensualidade subjetiva, ora tendendo mais para o lado do objeto sensual”<sup>57</sup>, o autor dedica-se tentar compreender como as relações interpessoais, românticas e eróticas, se constituem em analogia às mercadorias:

Quando Marx afirma que “a mercadoria ama o dinheiro”, ao qual “acena” com o seu preço lançando “olhares amorosos”, a metáfora dirige-se assim para uma base sócio-histórica. Pois um gênero de estímulo com o qual a produção de mercadorias opera, objetivando a valorização, é o estímulo amoroso. (...) Quem busca o amor faz-se bonito e amável (...) Do mesmo modo, as mercadorias retiram a sua linguagem estética do galanteio amoroso entre os seres humanos. A relação então se inverte, e as pessoas retiram a sua expressão estética das mercadorias. Ou seja, ocorre aqui uma primeira reação conjunta da forma de uso das mercadorias motivada pela valorização sobre a sensualidade humana<sup>58</sup>.

Já no âmbito do consumo, em sua forma dividida, mas totalizante, “Enquanto um setor comercializa a embalagem das pessoas, o outro comercializa seu simbolismo amoroso, um terceiro sua aparência física, a textura e o odor da pele, a apresentação do rosto, a cor, o brilho e o penteado<sup>59</sup>”. Todas essas instâncias nos apontam, novamente, para a imagem como mercadoria.

O que ambos autores se referem em suas abordagens sociológicas, a estética da mercadoria, de Wolfgang Fritz Haug, e as buscas românticas e sexuais por aplicativos *online*, de Richard Miskolci, é válido também para se problematizar a imagem e a arte gay. Uma das hipóteses levantadas pelo Miskolci é justamente a carência de representações positivas de

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 107-8.

pessoas homossexuais – espaços mais acessíveis a uma parcela maior da população do que, por exemplo, os restritos círculos de artistas gays –, à exceção da pornografia, conforme já mencionado. A forma atual, *online* – seja nos sites pornográficos que educam sexualmente e no colecionismo presente nos blogs, das quais De Potter toma partido para sua criação, ou nas performance visual para as redes sociais e para os aplicativos de encontro –, não se difere substancialmente de suas versões anteriores como as analógicas no sentido de que elas mantêm como mediadora das relações homoafetivas a imagem, o que permite justificar a continuidade da influência de um imaginário pornográfico nas dinâmicas que se dão, a princípio, nos aplicativos – um espaço “imaginário”, um diálogo feito entre avatares – para só depois se concretizar num encontro presencial. De antemão, uma série de expectativas são formadas nesse modo de interação. Segundo Miskolci, “é comum que [os homens] descrevam o que buscam definindo um tipo pornográfico ou parceiro moldado por interesses sexuais”<sup>60 61</sup>. O tipo pornográfico, na perspectiva da estética da mercadoria, seria mais um dos setores comerciais que, no caso da população gay, media e constitui as negociações amorosas: “Do mesmo modo [que] as mercadorias retiram a sua linguagem estética do galanteio

---

<sup>60</sup> MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica (Argos 4), 2017, p. 247.

<sup>61</sup> É preciso salientar que essa forma de mediar relações interpessoais na comunidade gay, tal qual descrita por Richard Miskolci, não nasce com o advento da internet, sequer é exclusiva do século XXI (já foi referenciado que as revistas *physique* e pornográficas ocuparam, a seu modo, um local semelhante ao que hoje a internet e os aplicativos de relacionamento ocupam). Portanto, partindo do enquadramento que criamos para discutir a obra de Peter De Potter, os critérios da “pornografização do corpo gay” não são exclusividade sua, tampouco do seu contexto de produção; logo não se trata de um traço observado apenas em seus trabalhos. Pelo contrário, é possível encontrar afinidades conceituais e temáticas em artistas anteriores a ele, de modo que podemos conceber uma espécie de “tradição”, uma “linhagem genealógica”. Um dos exemplos que podemos citar dessa linhagem é Hal Fischer e sua série *Gay Semiotics*, de 1977. Sobre ela, Fischer comenta: “A nova visibilidade da cultura gay expôs o desenvolvimento dos próprios mitos de uma subcultura, heróis culturais, estereótipos e linguagem de sinais (semiótica) (...) Dois aspectos da cultura gay são analisados aqui. Primeiro, a fantasia masculina: imagens arquetípicas gays como elas aparecem tanto na mídia gay e nos enclaves gays; segundo, a invenção de uma semiótica feita no interior da comunidade gay” (1977, p. 15).

amoroso entre os seres humanos”<sup>62</sup>, através das inversões da reificação, é a mercadoria que metaforicamente utiliza as pessoas como sua linguagem galanteadora. Esse imbróglio, constituído dialeticamente, é sintetizado por Haug da seguinte maneira:

A aparência na qual caímos é como um espelho, onde o desejo se vê e se reconhece como objetivo. Tal como em uma sociedade capitalista monopolista, na qual as pessoas se defrontam com uma totalidade de aparências atraentes e prazerosas do mundo das mercadorias, ocorre por meio de um engodo abominável algo estranho e pouquíssimo considerado em sua dinâmica. É que seqüências intermináveis de imagens acercam-se das pessoas atuando como espelhos, com empatia, observando o seu íntimo, trazendo à tona os segredos e espelhando-os. Nessas imagens evidenciam-se às pessoas os lados sempre insatisfeitos de seu ser. A aparência oferece-se como se anunciasse a satisfação; ela descobre alguém, lê os desejos em seus olhos e mostra-os na superfície da mercadoria. Ao interpretar as pessoas, a aparência que envolve a mercadoria mune-a com uma linguagem capaz de interpretar a si mesma e ao mundo. Logo não existirá mais nenhuma outra linguagem capaz de interpretar a si mesma e ao mundo, a não ser aquela transmitida pelas mercadorias. Como é que alguém, constantemente assediado por uma coleção de imagens de desejo já previamente desvendadas, se comporta e, sobretudo, se modifica?<sup>63</sup>.

Dado o conjunto de complexidades que homossexualidade possui, essas relações precisam ser encaradas com atenção para não incorrer em simplificações grosseiras. Elas são, assim como quaisquer relações no capitalismo, extremamente contraditórias. Para Miskolci, apropriando-se do que Iara Beleli definiu como “Império das Imagens”, a admiração e a reconhecimento como belo e desejável pode ser uma conquista para grupos

---

<sup>62</sup> HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. Coautoria de Jael Glauce da Fonseca. São Paulo, SP: UNESP, 1997, p. 30.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 77.

sociais marginalizados, dada sua associação com o feio e o “moralmente disforme”<sup>64</sup>.

Assim, entrar on-line com um perfil, exhibir-se em uma foto sensual e fazer parte de um mercado dos afetos pode parecer a alguns uma captura pelo mercado, mas para homossexuais, pessoas trans, entre outros, talvez pareça uma conquista. (...) Fernando Seffner observou: “A produção das identidades liga-se estreitamente ao processo de constituição de representações acerca de grupos sociais e indivíduos”, assim como já reconhecido que a mídia era a grande provedora de imagens para os sujeitos. Portanto, as ideias sobre o que somos não vêm de dentro, mas sim da cultura, sobretudo desde a disseminação das mídias de massa na segunda metade do século XX, das representações que circulam na produção cinematográfica e televisiva.

Historicamente, pessoas que desejam outras do mesmo sexo não tiveram imagens para se reconhecer de forma positiva e tinham que fazer um exercício reflexivo para se identificar com as representações disponíveis<sup>65</sup>.

Por esse viés, talvez seja essa a percepção implícita na fala do artista quando ele afirma que sua obra é, acima de tudo, sobre imagens – “a imagem como evento”<sup>66</sup> (HERO, 2020), afirmou ele – e não sobre masculinidade e, em última instância, sobre os homens e as relações eróticas vividas entre eles. Talvez seja esse o enquadramento dado por ele ao se referir ao estado de espírito, o sentimento, a história visual que busca construir a partir de seu conceito de imagem, uma ideia de imagem que encontra no aspecto visual da masculinidade uma ferramenta de transmissão de novas emoções e significados<sup>67</sup>. Mediante isso, o conjunto

---

<sup>64</sup> MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica (Argos 4), 2017, p. 261.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> HERO MAGAZINE. Peter De Potter: deconstructive art and post-internet aesthetics. 29 de julho de 2020. **Hero Magazine**. Disponível em: <https://hero-magazine.com/article/174863/peter-de-potter>. Acesso em: 12/09/2023.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

de considerações até aqui apresentados reforçam o argumento central do livro de David Freedberg acerca do poder das imagens. “Pessoas se excitam sexualmente com pinturas e esculturas; elas as mutilam, as beijam, choram perante elas e saem em jornadas por elas; são acalmadas por elas, agitadas por elas e incitadas a se revoltar”<sup>68</sup> – um poder que mobiliza as mais diferentes respostas nas pessoas seja na arte, na cultura de massa ou nas relações imagetivamente mediadas, como nos aplicativos.

Pensar a obra de De Potter no cruzamento das questões descritas até aqui, faz com que indaguemos os regimes de visualidades com que ela trabalha. Centralizar o trabalho da imagem também nos faz ver melhor tanto aspectos da vida social como da poética do artista. Especificamente considerando-a em relação às dinâmicas dos desejos virtuais apresentadas por Miskolci, podemos observar que na obra de De Potter muitas dessas mesmas dinâmicas são reapresentadas, transformadas e complexificadas, ou seja, num gesto de deformação, de retirada do fluxo contínuo alienante da vida cotidiana, por meio do estranhamento e do choque, da violência expressiva, a poética do artista materializa questões subjacentes da sociabilidade gay, de sua história e cultura visual, sem, no entanto, restringir-se a ela, servindo como parâmetro para uma reflexão mais geral do atual funcionamento das mídias e de nossa sensibilidade a elas. Nesse sentido, pode-se retomar a defesa de Francastel sobre a especificidade do conhecimento criado pelas artes visuais. Através da manipulação de materiais simbólicos, conceituais e técnicos por meio de esquemas que produzem formas visuais, o artista cria, partindo de sua realidade concreta, uma nova em que se expressam ora de forma mais condensada, ora mais complexa, aspectos do seu meio social e de seu tempo.

---

<sup>68</sup> FREEDBERG, David. **The Power of Images: studies in the history and theory of response**. Chicago; London: Univ. of Chicago, 1989, p.1.

Figura 14



 PETER DE POTTER - ROUTINE POSTER 001 (ON LOVE) - 2013

**Peter de Potter.** *Routine Poster 001 (On Love)*, 2013. Impressão Lambda C-print (edição numerada de 35), assinada e numerada pelo artista. 59x76cm

É nessa perspectiva que podemos compreender os efeitos críticos que uma imagem como *Routine Poster 001 (On Love)* desdobra. Difícil de localizá-la precisamente no *corpus* de trabalho do artista; no entanto há uma relação estilística, temática e cronológica com a série de 150 imagens digitais de *Routine Routine*, apesar não estar inclusa atualmente no conjunto. A palavra “rotina” [*routine*] é recorrente também em outros títulos do período, como no vídeo de 2011, *Routine, lovely routine*, realizado para o projeto Avant/Garde Diaries. Além disso, um website descontinuado, de título *lovers are warriors*, utilizava *On Love*, tendo como um de seus resquícios ainda preservados em 2023 um *GIF* em que a frase, a referida imagem e outras se intercalam. A dificuldade em localizar em um único momento

ou trabalho expressa a possibilidade fluida e a reciclagem imagética que o suporte da internet propicia, uma realidade dispersiva que tanto dificulta reestabelecer as origens quanto oferece a possibilidade de reaproveitamento constante de uma mesma fonte, de borra de autoria.

Em *Routine Poster 001 (On Love)*, observamos dois homens no instante em que puxam suas camisas sobre a cabeça. Vemos parcialmente seus corpos e o fragmento do rosto de uma das figuras, a outra tem a face completamente coberta pela camisa preta, como um vazio, um apagão na imagem. A subtração dos rostos, também observada na capa de *The Life of Pablo*, mantém o anonimato do modelo e também confere à composição um aspecto mais generalista que dá ao observador maior possibilidades de identificação com as figuras. A imagem tem um aspecto *lo-fi*, granulado, de tons lavados e cinzentos. Cromática e tecnicamente falando, em termos de qualidade fotográfica, por exemplo, a imagem à primeira vista pode parecer “ruim”, mesmo feia; mas há nas escolhas formais que a constituem elementos que reforçam conceitualmente a proposta do artista.

“A intermedialidade é uma prática difundida na arte contemporânea, onde é habitual a contemplação da obra a ser acompanhada quanto a uma reflexão dos meios empregues”<sup>69</sup>, afirma Hans Belting. Segundo ele, como na intermedialidade é incontornável se levantar e questionar a questão da imagem, ela “Convoca imagens, que conhecemos e recordamos a partir de outros suportes e pressupõe a consciência ou rivalidade entre diferentes meios. É graças aos novos meios que o olhar se afina em relação às características descuidadas dos meios antigos”<sup>70</sup>.

Desse modo, no cruzamento de imagens de diferentes contextos de representação e cultura, o artista produz uma atmosfera de anacronismos e de gosto que podemos apontar como “vintage”, o granulado e a saturação cromática dos primórdios da internet ou mesmo anteriores, a visualidade *videotapes* caseiras; cria-se um efeito de um tempo estranho que mescla um referencial da cultura pop do início dos anos 2000, ao presente da

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 65.

criação das imagens (os anos de 2010) e a imagens mais antigas, do século XX para trás. Podemos entendê-las a partir do que Hans Belting coloca: “A torrente de imagens que inunda nosso cotidiano visual convida-nos a contemplar as ‘imagens mortas’ de outrora com os olhos da veneração e da lembrança<sup>71</sup>. Cria-se, portanto, uma dupla dimensão de nostalgia, que ao mesmo tempo lamenta um passado e já antecipa o luto de uma era presente em vias de desaparecer – De Potter produziu para o “universo expandido” de sua era *Routine Routine* um *GIF* que se refere diretamente a isso: “*Believe in the ruins*” nos convida a refletir sobre como pensar as ruínas digitais, espaços virtuais abandonados, desertificados. Há ali em ação uma crise dos tempos que colapsam um no outro. A série realizada via Tumblr anuncia o fim de uma era da internet da qual ela mesma emerge e que foi um dos principais responsáveis pela popularização da carreira do artista. A era dos blogs decaiu na medida que se observou a crescente mercantilização da internet e hegemonização do formato de redes sociais que determinou o aparecimento de uma nova dinâmica de socialização. De tal processo surgem também os aplicativos de relacionamento. Conforme observado, essas transformações impactaram a carreira, os modos de produção e formulações conceituais do artista. Observa-se que há cerca de uma década, ele encerrou suas séries no Tumblr e não iniciou novas; abandonou a plataforma como muitos dos usuários desse site; há consideravelmente menos artigos escritos sobre ele nas revistas de arte *indie* e sua presença virtual se dá sobretudo nas redes sociais, principalmente via Instagram. Nota-se também que dos finais dos anos 2010 para agora, sua produção se voltou cada vez mais aos meios materiais como os fotolivros e a série de pôsteres impressos, numerados e assinados pelo próprio artista da qual *Routine Poster 001 (On Love)* faz parte.

Ao passo que esses elementos formais e conceituais nos lançam diante da história das imagens, das mídias e dos meios, a frase “*You only fall in love with pictures*” [“*Você só se apaixona por imagens*”] nos traz novamente a questão da sociabilidade gay e suas relações imageticamente mediadas.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 63.

A obra é contemporânea ao desenvolvimento técnico que permitiu a criação do Grindr, em 2009, o primeiro aplicativo de encontros voltado para a comunidade gay, cuja popularização mundial entre 2010 e 2015 marcou a transição das buscas por parceiros *online* dos computadores para os dispositivos móveis: “Em 2009, com a criação do segundo iPhone com o sistema operacional iOS, que integrava o Global Positioning System (GPS) e permitiu o desenvolvimento de aplicativos”<sup>72</sup>. A frase sobreposta à imagem e todo conteúdo semântico que ela implica nos convida a observá-la como um elemento sintomal expressa na forma do aparecimento de uma nova forma de socialização. Não apenas por uma sincronicidade cronológica, o que ela enuncia é todo um modo de ver e relacionar-se, o modo que é investigado por Richard Miskolci em *Desejos digitais*: sendo “o forte dos aplicativos as imagens, os usuários são pressionados a se converterem num perfil, numa imagem, e aderir a uma estética da mercadoria para participar do mercado do romance”<sup>73</sup>.

Ao estabelecer o condicionante, “*only*”/“*só*”, reforça-se uma seletividade de alto padrão que as interações nos aplicativos instigam. Está em disputa uma constante construção de si para o outro, visando a produção de um ideal de eu que seduza e se valide afetiva e sexualmente num ideal de outro, de um homem idealizado, que corresponda a todo um arranjo de fantasias – e essas relações e busca por utopia romântica são mediadas, novamente, por imagem. Esse ideal de homem, por sua vez, se enquadra, se adequa e mimetiza o ideal de amor romântico heterossexual; é uma cópia da ideação cis-heteronormativa que, por sua vez, copia uma ficção. Semelhante identificação, porém, como nos alerta Miskolci, são “normas sociais [que] se impõe (...) por meio de coerções indiretas – frequentemente inconscientes”<sup>74</sup>, e mais do que simples imperativos, “a identificação envolve laços afetivos” que mobilizam o desejo de ao mesmo tempo se evitar a reprovação social se buscar reconhecimento, um reconhecimento que é

---

<sup>72</sup> MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais**: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line. Belo Horizonte: Autêntica (Argos 4), 2017, p. 24.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 279.

também mediado por imagens<sup>75</sup>. Conforme pontua o autor, “para aqueles sem referenciais cotidianos positivos com relação ao desejo por pessoas do mesmo sexo”, facilmente se torna “refém de imagens midiáticas”<sup>76</sup>. Considerando essa perspectiva, a qual se toma como parâmetro as limitações impostas pela homofobia, o condicionante “*only*”/“*só*” pode também dizer respeito a um estreitamento de possibilidade: há casos em que só é possível se apaixonar por imagens – entendendo-se imagem, aqui, como oposição à presença –, porque a possibilidade de relacionar com a pessoa real inexistente ou se apresenta mediante grandes riscos.

Assim, a imagem quando pensada a partir da lógica das redes sociais e dos aplicativos de relacionamento, retoma uma problemática antiga sobre ela própria: “imagem como ilusão”. No caso dos meios virtuais, que retiram a necessidade do encontro real com o outro, pode-se criar a ilusão de conexão humana verdadeira. Restrita à virtualidade, essas relações são produzidas por meio de uma interface acessível apenas por recursos audiovisuais. Ali, novamente, a imagem ao substituir uma presença – o que nos remete a questão da imagem como aquela “presença de uma ausência” que tantos autores, como Hans Belting delinearão e que, na obra do artista, mediada pelas formas de socialização e produção de desejos *online* da população gay, ganha outras nuances – possibilita a emergência de novas formas de reificação. Elas podem implicar numa padronização mais radical das relações já tão amplamente padronizadas no neoliberalismo, podem provocar um fluxo de descartabilidade, de ideais de aparência e de uma imaginação pornográfica que se coloca em detrimento de singularidades humana: quer-se uma coisa, não um ser, e o espaço online, com sua possibilidade de seletividade, exclusão e bloqueio daquilo que não interessa o usuário. Permite-se a ele se cercar e restringir a sua busca individual a apenas aos ideais de consumo que lhe foram impostos tão sutilmente que se mostram como meros gostos pessoais e ocultam toda essa complexa teia de relação entre imagem, coletividade, sexualidade e mercado.

---

<sup>75</sup> *Ibidem.*

<sup>76</sup> *Ibidem.*

## Referências

ALLWOOD, Emma Hope. Exclusive: artist Peter de Potter announces his first book. 22 de setembro de 2016. *Dazed and Confused - Dazed Digital*. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33024/1/exclusive-artist-peter-de-potter-announces-his-first-book>. Acesso em: 12/09/2023.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa, Portugal:, Imago, 2014.

BURLEY, Isabella. Flesh Storm. 6 de novembro de 2013. *Dazed and Confused - Dazed Digital*. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/17596/1/flesh-storm>. Acesso em: 12/09/2023.

BURNS, Sean Francis. *In Conversation with Peter De Potter*. 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.glamcult.com/articles/in-conversation-with-peter-de-potter/>. Acesso em: 12/09/2023.

CARUSO, Cecilia. *How chavs have changed the fashion world*. 25 de julho de 2018. Disponível em: <https://www.nssmag.com/en/fashion/15660/chav-burberry-subculture>. Acesso em: 20/03/2024.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo, SP: Perspectiva, 1993.

FREEDBERG, David. *The Power of Images: studies in the history and theory of response*. Chicago ; London: Univ. of Chicago, 1989

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Coautoria de Jael Glauce da Fonseca. São Paulo, SP: UNESP, 1997

HERO MAGAZINE. Peter De Potter: deconstructive art and post-internet aesthetics. 29 de julho de 2020. *Hero Magazine*. Disponível em: <https://hero-magazine.com/article/174863/peter-de-potter>. Acesso em: 12/09/2023.

JOHNSON, David K. Physique Pioneers: The Politics of 1960 's Gay Consumer Culture. *Journal of Social History* Vol. 43, No. 4 (summer 2010), pp. 867-892.

MCCORD, Brooke. Peter De Potter on Jamie Reid. *Dazed and Confused Magazine - Dazed Digital*. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/19221/1/peter-de-potter-on-jamie-reid>. Acesso em: 12/09/2023.

MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: Uma análise sociológica da busca por parceiros on-line*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora (Argos, 4), 2017.

REED, Christopher. *Art and Homosexuality: A history of ideas*. EUA: Oxford University Press, 2011.

SMALLS, James. *Homosexuality in art*. EUA: Parkstone Pr, 2003.

STANSFIELD, Ted. 50 Questions With Cult Artist Peter de Potter. *AnOther Magazine*. 25 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.anothermag.com/art-photography/13676/50-questions-with-peter-de-potter-interview-vanity-certain-flowers-part-two-book>. Acesso em: 12/09/2023.

Zacarias, Gabriel Ferreira. *Crítica do espetáculo: o pensamento radical de Guy Debord*. São Paulo, SP: Elefante, 2022.

Recebido em: 15/09/2023

Aceito em: 13/04/2024