

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
CENTRO INTERDISCIPLINAR DE NOVAS TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INFORMÁTICA NA EDUCAÇÃO

Patrícia Gomes Kirst

**TRANSFOTOGRAFIA
O PÍXEL EM MULTIDÃO**

Porto Alegre
2010

Patrícia Gomes Kirst

**TRANSFOTOGRAFIA
O PÍXEL EM MULTIDÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação do Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Informática na Educação.

Orientadora: Tania Mara Galli Fonseca
Coorientador: Maria Cristina Biazus

Linha de Pesquisa: Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição”

Porto Alegre

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor: Prof. José Carlos Alexandre Netto

Vice-Reitor: Prof. Rui Vicente Oppermann

Pró-Reitor de Pós-Graduação: Prof. Aldo Bolten Lucion

Diretor do CINTED: Profa. Rosa Maria Vicari

Coordenador do PPGIE: Prof. José Valdeni de Lima

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

K61 Kirst, Patrícia Beatriz Argôllo Gomes
 Transfotografia: o pixel em multidão / Patrícia Beatriz Argôllo Gomes Kirst ;
 orientadora: Tania Mara Galli Fonseca, Co-orientadora: Maria Cristina Villanova Biazus.
 - 2010.
117 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação. Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Fotografia - Aspectos psicossociais. 2. Tecnologia digital. 3. Subjetividade. 4. Imagem. 5. Transdisciplinaridade. I. Fonseca, Tania Mara Galli. II. Biazus, Maria Cristina Villanova. III. Título.
CDD – 371.39445

Bibliotecária responsável: Elise Coser – CRB 10/1577

Patrícia Gomes Kirst

**TRANSFOTOGRAFIA
O PÍXEL EM MULTIDÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação do Centro Interdisciplinar de Novas Tecnologias na Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutora em Informática na Educação.

Aprovada em 10 de março de 2010.

Profa. Dra. Tania Mara Galli Fonseca – Orientadora

Profa. Dra. Maria Cristina Biazus – Coorientadora

Profa. Dra. Kátia Maheirie

Prof. Dra. Blanca Brites

Prof. Dra. Margarete Axt

“Os olhos de nem ser, se viu”.

Guimarães Rosa

RESUMO

A presente tese foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação-UFRGS e está filiado a linha de pesquisa “Interfaces Digitais em Educação, Arte, Linguagem e Cognição”

“Transfotografia: O Píxel em Multidão” circunscreve o conceito de *trans* com vistas a problematizar a fotografia digital, em processo de manipulação, bem como os sujeitos, que operam tal processo em interação criativa, entendidos sob a luz do conceito de multidão (NEGRI; HARDT, 2005).

A tentativa de produzir conhecimento em torno da fotografia digital em seu estado instituinte aponta para uma dimensão múltipla e ambígua e, pode assim, movimentar-se para além de coordenadas lineares: eis o movimento transversal que atravessa toda a discussão proposta.

O estudo da imagem fotográfica digital presta-se à transdisciplinariedade localizada, aqui, entre a Psicologia Social, a Informática na Educação e a Filosofia.

Colocar a imagem em emergência, em seus universos conceituais e, em sua imanência, requer pensá-la no limite. Tal limite situa-se em cada píxel que abriga a molecularidade que, quando acionada, pode tornar-se diferença e potência para passagem de uma imagem à outra. Pensar a imagem fotográfica digital em estado processual e molecular segue as marcas da subversão da forma, da verdade e da representação, levada por pontos de vista fúgdios que constituem, assim, o horizonte desta tese. Este estudo está inscrito em um modo inventivo e experimental de produzir ciência, trazendo à tona um olhar-travessia em uma cartografia que utiliza a transfotografia como passagem para discutir o contemporâneo em algumas de suas faces tecnológicas e de subjetivação. Sua formulação mais precisa, poder-se-ia expressar do seguinte modo: Como a transfotografia pode operar como dispositivo clínico- político na multidão?

Palavras-chave: Transfotografia, Transversalidade, Subjetivação-Educação, Multidão.

ABSTRACT

The research “Transfotography: The pixel in Multitude” circumscribes the concept of trans with views to render problematic to the digital photography, in process of manipulation, as well as the subjects that operate such process in creative interaction, understood under the light of the concept of multitude (NEGRI; HARDT, 2005).

The attempt to produce knowledge based on the digital photograph in its institutive estate points towards a multiple and ambiguous dimension and, therefore, being able to move beyond the linear coordinates: thus the transversal movement that surpasses all the discussion proposed.

The subjects in cooperation that operate the transphotography are understood as the former of only one body joined to the technological possibilities of expression and eclosion of difference. We want with this make feasible the reinvention of the viewed and have the possibility to view images that carry the marks of the impersonal and of the alterity. The study of the digital photographic image deals with the localized transdisciplinarity, here, among the Social Psychology, the Computer Science in Education and the Philosophy.

Put the image to emerge, in its conceptual universes and in its immanence, requires to think of it in the limit. Such limit is in each pixel that holds the molecularity that, when put in action, can become the difference and the potency for the passage of one image to the other. To think the digital fotografic image in processual estate and, therefore, molecular following the marks of the subversion of form, of the truth and of the representation, taken by escaping points of view is the horizon of this research. This study, then, is inscribed in an inventive and experimental way to produce science, bringing up a crossing-view in a cartography that uses the transphotography as passage to discuss contemporaneous in some of its technological faces and of subjectivation. Its most precise formulation could be expressed this way: How the transphotografy can operate like dispositive clinical-political in multitude?

Key words: Transphotography, Transversality, Subjectivizing, Multitude

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
<u>1 SOMOS IMAGEM: O MUNDO É IMAGEM</u>	<u>16</u>
<u>2 A MULTIDÃO EM PÍXELS: UM EMPREENDIMENTO BIOPOLÍTICO.....</u>	<u>22</u>
<u>3 ACONTECIMENTO E IMPESSOAL: UMA IMAGEM ONTOLÓGICA DA MULTIDÃO NA TRANSFOTOGRAFIA.....</u>	<u>31</u>
<u>4 A IMAGEM DIGITAL COMO DISPOSITIVO DE APROPRIAÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO CONTEMPORÂNEOS.....</u>	<u>53</u>
<u>5 CLÍNICA E POLÍTICA NA TRANSFOTOGRAFIA.....</u>	<u>70</u>
<u>6 O EXPERIMENTO: CARTOGRAFIA E ENCONTRO.....</u>	<u>81</u>
<u>6.1 A PRIMEIRA MULTIDÃO.....</u>	<u>83</u>
<u>6.2 A SEGUNDA MULTIDÃO.....</u>	<u>84</u>
<u>7 CARTOGRAFIAR A TRANSFOTOGRAFIA ACIONADA PELA MULTIDÃO.....</u>	<u>85</u>
CONCLUSÃO: CLÍNICA E POLÍTICA PELA TRANSFOTOGRAFIA.....	89
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

A problematização e a ampliação do conceito de *trans* será o eixo deste estudo. Tal conceito será utilizado para pensar a fotografia em processo de manipulação digital – transfotografia – e na concepção dos sujeitos que operam este processo grupal compreendidos em sua face transindividual, sob influência do conceito de multidão (NEGRI; HARDT, 2005). Em nossa multidão, os sujeitos integram uma máquina de produção do comum, em regime de co-criação, localizados nas transversais do tempo e do corpo em alteração intensiva nos territórios complexos da fotografia digital.

Esta idéia instaura-se não somente pensando o *trans* em seu sentido de transversalidade, mas também em seu viés de passagem de um estado a outro. Liga-se à noção de mobilidade e metaestabilidade: transformação, transe, transposição, transporte, transição, transação... As operações de procura de um espaço ambíguo, entre a verticalidade e a horizontalidade que possibilite a movimentação para qualquer sentido e não só nas coordenadas lineares, indica uma produção de deriva que vem a ser o foco do *trans* para o entendimento da imagem fotográfica digital em criação coletiva. Sendo a imagem fotográfica trabalhada do ponto de vista da multidão, espera-se que os sujeitos se transfigurem neste encontro com a tecnologia e com seus parceiros de manipulação em diferenças de si que, dando início a um espaço comum de fabulação imanente às imagens fotográficas disponíveis. E, no caso da transfotografia ser operada por um sujeito, este abrigaria já o conceito, pois sendo constituído de multiplicidades, diferencia-se de si e possui o outro em si. Este Outro não corresponde, somente, ao que chamamos humano na medida em que sujeito é habitado por devires tecnológicos. A multidão será, a um só tempo, produtora e consumidora da transfotografia.

Assim, queremos instituir manifestações de expressão coletiva considerando a desorientação do visto e a contestação de poderes fixos, incluindo a emergência de imagens que dêem pistas do estilhamento de um corpo uno e identitário. Tal estilhamento é compreendido como fundamental à criação. Abrir o corpo para a passagem dos fluxos de uma imagem fértil na proliferação de mensagens que suportem o impessoal, assumindo, assim, o sentido de um coletivo ou multidão, agente de fantasias, simulações e modelagens em crise até o momento final da manipulação, relaciona-se a lidar com os perigos do *nonsense* da alteridade e de certa morte da imagem. Este é o estatuto do ilimitado plástico do que pode ser desencadeado por práticas com a imagem fotográfica digital.

Entretanto, a idéia de transversalidade vai além, apontando em um de seus tantos fôlegos, para o que poderia vir a ser uma pesquisa transdisciplinar: adentrando os planos da Psicologia Social, da Informática na Educação e da Filosofia em suas bordas móveis recriadas a cada instante, a cada leitura e a cada aula, o ímpeto de mais um pouco na construção desta tese. Nossa implicação com este trabalho não se resume a uma questão de vontade e nem de uma decisão conscientemente determinada. As situações desta construção se fazem, talvez, de múltiplas trajetórias com a fotografia, do corpo-pensamento em contato com softwares de manipulação fotográfica que acendem a vontade de criação na busca de uma transprodução. Concebe-se que da invenção deste mundo, faça-se nascer, em simultaneidade, o plano, os sujeitos e os objetos deste conhecimento.

Eis que surge uma das poucas certezas tanto na pesquisa proposta quanto na prática de transgressão de imagens: não se pode saber antes, porque a manipulação e a pesquisa liberam a autonomia dos sentidos e, no momento da criação, nada importa senão a mediação diante da presença do fora e o fluxo nos caminhos dessimesmados de quedas transversais nas quais se pode perceber as passagens de platôs imagéticos e conceituais que encostam o corpo pedindo por mais uma forma. Manipular imagens faz com que se tenha clareza de que as coisas estão por um triz, no seu limite e que a morte, no seu sentido de redefinição, está rondando cada sombra, pulsando em cada pixel, que pode mergulhar implacável no branco da tela prestes a esvaziar-se.

Os toques do mundo no corpo vêm primeiro, depois, as evidências das marcas de tais encontros. Temos, pois, a transfotografia como suporte para as marcas e como insistente emblema de que pesquisar se dá a partir da retirada das imagens de lugar e que as palavras e as coisas se dispersam alhures em cortes hiper-povoados, anonimamente povoados ou surpreendentemente povoados. A transfotografia é uma forma possível de ver através dos movimentos da diferença. Ela integra um plano de agitação das formas de modo à decomposição, mas não para uma imagem escondida que finalmente virá. E sim, para uma dificuldade de ver e de entrar em superposição, sem dela nunca ter saído por nossa própria condição humana.

A imagem fotográfica em processo ou a transfotografia repisa uma radicalidade: não existe nenhuma possibilidade de fechar-se em um ponto de vista ou de falar somente a partir de um campo de conhecimento. O que deve ser retirado é o limite que separa um campo do outro, fazendo-os transcontinuarem segundo o movimento de cada pesquisador, de cada autor que queira produzir deslocamentos nas imagens.

Os transmundos, para a produção de uma ciência que se distancie, conscientemente, da verdade e da representação, estão ligados à proliferação de correspondências comunicativas descentralizadas das coisas com suas imagens gerando outras imagens que, de tão efêmeras, podem, possivelmente, não receberem nome e não encontrar sequer palavra. Conseguir pensar sem a regulação da representação introduz importantes diferenças acerca das impossibilidades de fazer ciência buscando origens e unidades. Pensar nas descontinuidades, nos silêncios e nos trancos ou harmonias que podem levar de uma imagem a outra. É a própria transfotografia que convoca o trânsito do pensamento para, alegremente, articular novos conceitos que possam lidar com as travessias que não param de recomeçar em linhas de breve memória que são deixadas sempre para trás, avançando para um horizonte improvável. Não há conceito para este horizonte que é pura indeterminação e espaço imaginado, assim como uma queda transversal que faz pouso no meio de um caleidoscópio de conceitos que, com suas tonalidades, investe a subjetividade para um olhar que mais inventa do que entende.

A fotografia em processo demarca um pensamento que remete ao impensado, ao desvio da linha por pixels acelerados. Estes podem conduzir a vazios, permitindo uma formação abalada e caótica que nos força a pensar que, na manipulação da fotografia, não se trata somente de associar formas, cores e filtros possíveis, mais de produzir diferenciação e nela dimensionar conveniências. Na resistência à identidade, à associação direta e à representação, nasce uma metáfora para o pensamento que, se constitui no entre-imagens, operando no sentido de desconstruir o uno na produção de conhecimento, na manipulação de imagens, no exercício transdisciplinar que insiste em criar morada nos espaçamentos e nas brechas que exigem um corpo mutante para que o pensamento possa fluir conforme as passagens transversais pelas incertezas de um mundo a ser construído.

Portanto, “Transfotografia: O Pixel em Multidão” é uma pesquisa transdisciplinar de cunho experimental que trata de cartografar os processos inventivos presentes na manipulação de imagens fotográficas digitais, realizados sob regime de multidão. Trata-se de imagens que demandam estudos devido à sua atualidade em relação à problematização das novas tecnologias digitais nos processos de produção de subjetividade, situando nossa pesquisa no paradoxo entre o visto e a expressão. A Era Digital retirou a fotografia definitivamente do lugar de registro da verdade e do real. Traz à tona universos de uma plasticidade insuspeita e articulada a processos criativos ilimitados e o acesso a múltiplos universos de referência em estado emergente, similares à estética do sonho e do delírio. Trata-se da sensação concreta que podemos mudar aquilo que vemos e redescobrir o visto com instantâneos tecnológicos-subjetivos.

A imagem fotográfica digital se impõe como uma importante manifestação da poética visual contemporânea. Podemos considerar a fotografia como plano de imanência ou consistência¹ para a construção de um território por onde ver-se e pensar-se no exercício de um “olhar nômade²”.

Necessitamos, para tanto, habitar a indeterminação da imagem e pensá-la como ferramenta para o agenciamento³ da invenção.

Frente às presentes considerações, propomos o problema de pesquisa que se mostra como efeito da interface de três dimensões: a invenção da imagem fotográfica digital pela multidão, o fotográfico digital em processo – transfotografia - e a produção de subjetividade. Sua formulação mais precisa, poder-se-ia expressar do seguinte modo: Como a transfotografia pode operar como dispositivo clínico- político na multidão?

As questões norteadoras se colocam da seguinte maneira:

1. Como a multidão se expressa e inventa as imagens disponibilizadas pela produção fotográfica da pesquisadora?

2. Quais relações podem ser traçadas, a partir desta pesquisa, entre fotografia digital em processo ou transfotografia e subjetivação?

3. Em que a fotografia pode ser útil como instrumento de pesquisa e expressão do pensamento para a Informática na Educação e a Psicologia Social?

4. Em que medida e de que forma a fotografia em processo de manipulação digital ou transfotografia pode ser útil nos processos para pensar dispositivos clinico-políticos?

A transposição de conceitos, mais especificamente, à questão três, requer um importante investimento em aspectos metodológicos de forma a possibilitar coerência na

¹¹ “O plano de imanência não é um conceito pensável e nem pensado, mas a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se proporciona do que significa pensar, fazer uso do pensamento, orientar-se no pensamento”. Nesta tese, na seção relativa à “O que acontece na manipulação de imagens fotográficas?” será tecida a relação entre o modo pensamento e o modo como, na manipulação digital da fotografia, uma imagem é tomada por outra associativamente e, rizomaticamente, como no pensar (DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 40).

²² Aqui, o conceito de olhar nômade relaciona-se ao conceito deleuziano de “distribuição nômade ou espaço liso” que propõe um estado do pensamento colocado à deriva e saindo do aspecto literal. Segundo o autor “o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um definido por um padrão, o outro irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde quiser” e “O espaço liso é o nomos ao passo que o estriado tem sempre um logos” (DELEUZE, 1997, p. 183-184).

³³ “Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações, de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor, 1977, p. 112).

hibridização de tais universos. Devido a isso, as estratégias de produção escolhidas são inspiradas na esquizoanálise em seu procedimento cartográfico. A cartografia, aqui, é entendida como o ato de registrar algo, seja em uma cena ou em uma idéia, pela escrita ou pela imagem, podendo-se marcar o próprio ponto de vista e inspirar outros. Também a possibilidade de alcançar como através das capturas da fotógrafa, a fotografia se refaz em manipulação digital coletiva e o delicado momento no qual daremos conta de seus dados.

Assim, a parte empírica dessa pesquisa refere-se a uma cartografia pelos integrantes da multidão de fotografias realizadas pela pesquisadora e que em seus processos de manipulação, irão sobrepor-se ao olhar inicial configurando uma sobreposição de olhares.

O exercício e a promoção da reinvenção da imagem fotográfica, aqui, são entendidos como um ato político, devido ao seu poder de instaurar o estilhaçamento das formas para dar passagem a devires e a virtualidades potenciais da imagem inicial ou imagem de partida. Poderíamos, pois, considerar que uma fotografia/travessia torna-se o dispositivo para a territorialização de processos existenciais coletivos inerentes aos olhares: o olhar que se auto-diferencia enquanto olha na construção do visível.

As imagens de partida foram disponibilizadas pela escolha no portfólio de fotografias da pesquisadora dotadas de uma estética distante de personagens e/ou paisagens locais e conhecidas. São, pois, ser uma série de fotografias de sujeitos com características singulares com vistas a desencadear, com mais facilidade, uma arquitetura de fabulação.

A produção de subjetividade imanente à manipulação das imagens refere-se a sentidos e destinos desencadeados por forças de tensionamento impregnadas no plano da fotografia primeira. Assim, buscou uma pesquisa comprometida com um discurso heterogêneo e disposta a percorrer, por dentro, as transformações imagéticas e existenciais, marcando o ritmo da diferença, por vezes, criativa e da autoria coletiva em alguns de seus possíveis.

O motivo desta pesquisa está na tentativa de articular um posicionamento anti-humanista, anti-representação, anti-indivíduo, voltado para algo além do homem, evocando processos de ruptura a-significante em instâncias transubjetivas e sugestivas daquilo que a transfotografia possibilita de maquinação plástica.

Assim, a presente tese está constituída da seguinte forma: o primeiro capítulo “Somos Imagem: O Mundo é Imagem” trata de conceber o conceito de imagem como matéria em movimento em contraposição a idéia de imagem – como verdade e representação. O principal autor utilizado para este capítulo foi Henri Bérson que através da compreensão do conceito de duração foi substrato para adentrarmos os paradoxos da efemeridade da imagem. E, com o intuito de associar a uma visão mais geral sobre o que seria a imagem, tecemos, nesse

capítulo, uma relação da imagem fotográfica digital com a própria imagem do mundo onde, cada unidade poderia ser entendida como píxel. Assim, nos movimentos de cada uma e dos coletivos singulares que lhes são associados teríamos a ver a imagem do mundo como passagem e movimento da vida.

Como segundo capítulo, temos “A Multidão em Pixels: Um Empreendimento Biopolítico” que tem como tema integrado “Acontecimento e Impessoal: Uma Imagem Ontológica da Multidão na Transfotografia”. Na primeira parte, foi desenvolvido um percurso que se envolveu com nossa questão metodológica. Principalmente, por entendermos que o grupo de sujeitos que manipulou as imagens fotográficas digitais desta tese pode ser compreendido como sendo uma multidão, uma vez que possui características como plano de atração de diferentes modos de visão de mundo e que se encontraram para realizar algo. Assim, como os píxels cada sujeito da multidão têm sentido a partir da relação com o Outro e têm convergência na processualidade da imagem em movimento. O trabalho com o conceito de multidão evoca os píxels em regimes relacionais tendo na imagem digital a multidão em sua forma inumana. Portanto, tudo é pixalizado, tudo é molecular, tanto os sujeitos como o mundo podem ser tomados desde um olhar molecular, como conjunto de píxels que associados criam formas, criam imagens. Trata-se nesta pesquisa de verificar o cruzamento de ambos, de forma filosófica e não-descritiva, sua relação de afecção recíproca.

A multidão, então poderia ser acionada por biopolítica que afeta o social nas esferas culturais, econômicas ou políticas. Expande o comum, constituindo uma importante possibilidade de democracia global colocando-se contra poderes centrais de comando, hierarquias ou ditaduras, deslocando a autoridade na resistência de uma organização instituinte e, porque não dizer, solidária. A ruptura é com a sujeição paterna que, funda a concepção de estrutura, com suas propriedades de fixidez, verticalidade e dependência. A produção da transfotografia nesta pesquisa não possui nenhuma organização pré-concebida e nenhum comando hierárquico; é realizada ao sabor do encontro e suas potências de afetação.

O tema “Acontecimento e Impessoal: Uma Imagem Ontológica da Multidão na Transfotografia.” integra como sub-título o capítulo acima citado e produz substratos filosóficos para a sustentação do duplo humano-inumano e social-tecnológico da multidão no espaço de criação transfotográfico. A imagem fotográfica digital é acontecimento, pois refaz a conjunção de forças sobre si mesma e sobre os sujeitos em multidão. É, também, um acontecimento na história da fotografia e, assim, gera manifestações do sentido deste modo imagem no particular e no coletivo, entretanto, parte do campo impessoal. Falamos, pois, de uma fotografia-acontecimento que, irrevogavelmente, remete-nos a uma problematização: a

problematização do instante fugidio que fala com o corpo produzindo estremeamento, memória e futuro tecendo alguns fios que suportam a existência. O salto entre imagens no trabalho de manipulação coletivo, indica a descoberta de que do “nós”, nasce algo que não pertence a ninguém, e que moleculariza o “eu”. E também no próprio “eu” quando outrado por encontros tecnológicos e estéticos. É do âmbito, no qual, as coisas trocam-se e mudam: a camada do entre. Lugar, tópico do que absolutamente não é interior e nem exterior, nem subjetivo e nem objetivo. Penetrar e atravessar o plano impessoal é condição para invocar a face de burburinho incessante que compõe a transfotografia entregue á multidão. Ainda poderíamos conceber que o que une e faz indiscernível a multidão de sua obra é o impessoal que realiza o intermédio, para revelar o que a transfotografia suscita na conquista de sua expressão-passagem.

O quarto capítulo relaciona-se com “A Imagem Digital como Dispositivo de Apropriação dos Modos de Subjetivação Contemporâneos”. Problematiza a imagem fotográfica, através de sua digitalização no contemporâneo, em sua relação com a verdade e potência virtual. Na imagem digitalizada, a simulação adquire o atributo de infinita, a imagem depoimento do mundo vira imagem-imaginação. O real se reinaugura através de um click no mouse. O tempo linear e acumulativo das verdades infinitas, das imagens como duplicidade podendo provar algo, é substituído por um tempo fugidio, sempre em trânsito, tempo do encontro que acompanha o acender da faísca criativa.

O quinto capítulo intitulado “Clínica e Política na Transfotografia” é orientado no sentido de entender a Clínica, aqui proposta, como clinamen no sentido de desvio, sendo, pois da ordem do revisionismo criativo. Neste sentido, indica a presença inerente do equívoco e da desleitura para conjecturar um conceito de clínica como espaço de promoção, da crítica e da angústia criativa. Tal crítica é, a um só tempo, intencional e involuntária, pois, ao deixar-se levar pela transfotografia e dentro desta “vertigem”, cabe ao sujeito inclinar também seu próprio desvio. Na transfotografia, o intento é o de pensar fazendo, pensar lidando no próprio ato de executar uma imagem fotográfica vazando de si, abrindo-se a um olho sem sossego. Durar na imagem suspendendo-a, excedendo-a e repetindo-a como resistência pode vir a gerar as raras imagens menores: objetos de liberdade e vontade.

A implicação com a imagem em sua singularidade é uma saída para a tendência condicionante de gêneros, analogias, espécies e identidades: categorias. A analogia é base para a comparação e impõe juízos e leis. A imagem pode ser em si, o ser é em si, assim como a multidão. As operações da multidão na ocupação da imagem fotográfica em processo não precisam de um comando central para que obtenham resultado. A relação entre clínica-

clinamen e política consiste na formação de uma máquina que modifique o real garantindo uma comunidade que se afete mutuamente na construção de um espaço público, através da imagem fotográfica digital que, permita a apropriação da experiência de criação coletiva sem hierarquias e sem precedentes, para que todos possam, alterar seu papel na medida da necessidade que a obra em movimento apontar.

E, finalmente, o capítulo “O Experimento: Cartografia e Encontro” que expressa como foi realizada, descritivamente, a experiência da imagem fotográfica manipulada pela nossa pequena multidão, apresenta o delineamento metodológico com os temas centrais da presente tese, o problema de pesquisa, as questões norteadoras. Neste capítulo, também tecemos a análise e justificativa da escolha metodológica cartográfica.

É importante, neste momento inicial, sublinhar que esta tese é o resultado da aproximação do pensamento da Filosofia da Diferença dando sentido e reinventando a imagem fotográfica digital em processo, viva e sem órgãos - transfotografia.

1 SOMOS IMAGEM: O MUNDO É IMAGEM

Partiremos da idéia de que a imagem não é um duplo, que não representa, mas que inventa a vida: compõe a matéria em suas tantas velocidades de transformação. É matéria, é memória e é corpo. Através destes pressupostos iniciais estamos conjecturando um modo da imagem escapar do espelho e complicá-la. A imagem não será entendida através da noção identificatória. Neste espelho não se busca a própria imagem. Aqui, Narciso desencanta de si e escapa da morte.

Tal escape é em direção à transmundo para a produção de uma ciência que se distancie, conscientemente, da verdade e da representação através do uso, associação e atualização de seus conceitos. Conseguir pensar sem a regulação da representação introduz importantes diferenças acerca das impossibilidades de fazer ciência buscando origens e unidades.

Trata-se de pensar a imagem em múltipla conexão com seus fluxos exteriores que a atravessam e tornam-a suscetível a sentidos que são passagens e não a verdades e correspondências lineares. A imagem em seu aspecto efêmero será analisada no decorrer deste capítulo, principalmente, com base no conceito de duração em Bergson. Assim, a imagem não é pura e, neste ponto de vista, sua discussão conceitual é entendida como algo vivo e circunscrito em relação a interferências que desfazem e refazem uma ciência que é inventiva e afetada por múltiplos campos de saber. É este o motivo pelo qual intentamos neste momento ultrapassar a compreensão da imagem como o duplo e representação. Seria como destituir a imagem de uma essencialidade e lançá-la aos fluxos do acontecimento.

Cabe dizer que o pixel é a menor unidade luminosa que olho humano pode ver. É a molécula da imagem, indivisível, na qual se sustenta e redefine os possíveis sentidos que a imagem poderá oferecer, sendo a dimensão para um plano de quase invisibilidade. Ele é pleno e quase um nada. Estes podem conduzir a vazios, permitindo uma formação abalada e caótica que nos força a pensar: o que viria a ser uma imagem? Não se trata somente de associar formas, cores e filtros possíveis, mais de criar diferenciação e nela dimensionar conveniências.

Na resistência à identidade, à associação direta e à representação, nasce uma metáfora para o pensamento que, se constitui no “entre-imagens”, operando no sentido de desconstruir o uno na produção de conhecimento, na invenção de imagens, na invenção e arranjo de conceitos. Cabe aqui, salientar que a idéia de entre-imagens relaciona-se com o conceito de rizoma na filosofia de Deleuze (1995, p.23), que, por sua vez, contém a idéia de permanente

descentramento “um rizoma não começa e nem chega a nenhum lugar, ele está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. O rizoma tem por tecido e conjunção e...e...e... capaz de sacudir e desenraizar o verbo ser”. O desafio é tentar um exercício transdisciplinar que insista em criar morada nos espaçamentos e nas brechas que apontam para um corpo mutante para que o pensamento possa fluir conforme as passagens transversais das incertezas de um mundo a ser construído.

Imagem problema, imagem mundo, deserto prenhe de gestos fazendo o corpo ser capaz de cruzar fronteiras invisíveis à espreita, em virtualidade, na paisagem. Plano de composição das existências em instantes congelados, seqüenciados, editados e lembrados conforme o exercício da expressão e das possibilidades de cada mídia. Não sendo aquilo que aparece, por estar em constante mudança, a imagem irradia, sobre si mesma e sobre outras, devires que indicam a finitude das formas e o modo universo: este nunca acaba porque não se fixa e, em suas multiplicações, vai sendo operado.

Experimenta-se a imagem através da afecção⁴, à medida em que, ela fica no corpo variando segundo as navegações impostas pelos encontros. A imagem faz mover o corpo para o desejo e para certa duração. Sobre a relação entre imagem, matéria e corpo, seguem as palavras de Bergson (1999, p.17) “chamo de matéria o conjunto de imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas a ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo”. Portanto, a imagem referência ou o centro de mediação de todas as imagens é o corpo.

A imagem pede: dê-me um corpo. Sua potência virtual atualiza-se para tornar-se outra e integrar as redes de memória. Assim, uma imagem terá tantos sentidos quanto às recombinações de forças que dela se apropriarem. Entregar a imagem às forças é um trabalho de resistência aos duplos representacionais e as correspondências binomiais.

Os pontos onde a imagem afeta são justamente aqueles em que o corpo resiste e, nesta luta, integra a sua substância algo desta ação. Assim, dá-se a afecção. O sujeito, em sua ação, diminui a distância entre a imagem e seu corpo fazendo o ato de ver convir com a imagem de si. Localiza-se, então, neste limite ou na extensão de tal encontro, a percepção da imagem. O processo de subjetivação que orienta nossa reflexão é a passagem e variação nos corpos das forças ativas da imagem em seu estado molecular composta por outras imagens menores que habitam o detalhe e que pedem por procura. É importante a referência à variação porque o

⁴ A afecção “[...] é, primeiramente, o vestígio de um corpo sobre o outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo” e “ A afecção, pois não é só um efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um feito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potências que vão de um lado ao outro” (DELEUZE, 1997, p. 156).

corpo-pensamento é subjetivado na medida em que se iguala ao objeto que se expõe, entretanto, o pensamento entra em duplicidade com o objeto de forma parcial, em mediação de intensidades moleculares: o ser igual à diferença e ao sentido. Ou o ser como sentido do mundo, livre de essencialidades. Não há nada para além do pensamento; somos o pensamento que pensamos, neste sentido somos imagem quando por ela nos encontramos imantados em nossas percepções.

Consequentemente, não há separação entre o sujeito que vê e o sentido que insere no visto, o sentido está no ver. Não há um segundo mundo a ser acessado o sentido é imanente ao objeto. No texto de Deleuze em *Ilha Deserta* (2006, p. 25) relativo Jean Hypopollite: *Lógica e Existência*, nos é dito que, “nada há para se ver atrás da cortina, o segredo é não há segredo”. Assim, o sentido do objeto é operado pelo corpo que ocasiona o encontro estando para além do objeto e no encontro durando, vivendo e morrendo. O sentido ou pensamento atravessa a barreira da força e torna-se forma quando acede a diferença gerada pela produção de sentidos.

Felix Guattari; Suely Rolnik (1993) afirmam que a simulação é uma intensidade e também a exteriorização do desejo, cuja intensidade toma uma forma provisória, mas consistente, em matéria e expressão. A forma ideal não existe, o rosto tampouco, a não ser que seja considerado uma sucessão de máscaras. A simulação nada tem a ver com falsidade ou fingimento; é, apenas, uma condutora da intensidade dos afetos, tornando-se, então, realidade. A realidade é artifício e, neste sentido, a busca pela verdade se torna um falso problema.

Vê-se que é no artifício e só nele que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades aterrizando em certas matérias de expressão; nascimento de mundos (GUATTARI; ROLNIK, 1993, p. 23).

O olhar nunca foi passivo. A imagem não vem somente de fora e, certamente, o grau de compreensão de qualquer mensagem se dá na medida em que ela é resignificada e associada com a vida. Se ela não sofre nenhuma modificação ela é apenas um clichê e se processa na ordem da reprodução. A imagem pode ser engendrada em dois tempos pelo menos: enquanto clichê, ligada à certeza e a verdade, e enquanto simulação, relacionada à imagem como *intermezzo*, como uma nave que possa adentrar o real e viajá-lo, e neste sentido, torná-lo corpo.

A percepção encontra-se entre o corpo e a imagem e a afecção seria a entrada da imagem no corpo-pensamento. A presentificação do desejo, na recriação da imagem, a rompe

e fragmenta fazendo-a navegar por parcialidades existenciais do sujeito, ou por suas lembranças que são convocadas através da percepção. Para Bergson (1999, p.31), “Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre, uma certa duração, e exige conseqüentemente, um esforço da memória, que prolonga uns nos outros, uma pluralidade de momentos.” Não há percepção, portanto, que não esteja impregnada de lembranças. E, assim, não existe circunscrição exata entre matéria e memória; por isto, o corpo é imagem - somos imagem. Segundo o filósofo, a diferença paira na diferenciação de grau entre percepções e lembranças e vice-versa. As percepções, ao serem modificadas em intensidade, tornam-se lembranças.

O jogo do corpo com as imagens pode ser pensado em ações de corte e costura: não se vê tudo; corta-se, gerando uma seleção e, em cada área de privação, oriunda do inextensivo, forma-se um intervalo entre o corpo e a matéria. Entretanto, aquilo que ficou, aquilo que veio do recorte transmuta-se com a costura destes fragmentos com a memória ou carga existencial que coincide com a duração imposta pela percepção: quando se corta, já floresce.

Cada lembrança é um ponto da tessitura na teia da experiência com o fora que transmuta matéria em memória. Para Bergson (1999), a percepção é a matéria retirada do que não “convém” ao corpo vindo a limitar a imagem e, na criação deste território, desenha-a com imagens anteriores remetendo ao passado. Jogo de espelhos, sobreposição.

Tais desenhos inventam o corpo através das diferenciações: vamos do corpo à imagem, do corpo a outros corpos e, através de tais trânsitos na matéria, o corpo vai ganhando extensão variável e investindo-se de mundo.

Assim, a matéria torna-se “desenorme” cabendo no espaço do corpóreo que, em suas mil e muitas memórias, cria alquimias das faces do mundo. Assim, nos desigualamos.

Enfim, o corpo captura a imagem no tempo e, assim, o instante no encontro dos movimentos da memória com os movimentos do exterior. É o encontro que se registra e não seus objetos. É impossível congelar a imagem para estudar sua natureza sob todos os ângulos, isentando-nos de implicação. Não vemos com os olhos, vemos com a memória. Perante imagens, segue-se o movimento das exceções que se conectam e produzem desvios ao invés de regras e, a partir daí, novos movimentos: um terceiro que se produz, podendo conectar-se a outros e produzir ainda outros, infinitamente. A imagem é sugada pela memória, vindo a fazer parte da história de uma vida e da história de nosso mundo. A memória é um reservatório sempre movimentado e re-significado pela última imagem, pelo último encontro, pela última exposição.

Se pensássemos em termos “puros” ou no ultrapassamento do corpo, a percepção sem mediação seria igual à matéria e a memória pura igual a todo o passado. E, se não ultrapassássemos centralizando no corpo, este seria centro de virtualização/objetivação da imagem, propagador de misturas, atrator conectivo através de marcas passadas. Por outro lado, a imagem, da mesma forma, virtualiza o passado. O corpo faz a imagem diferir de si e vice-versa. Estes movimentos são produzidos de forma infinitesimal na conjugação de subjetividade e objetividade.

As diferenças em pauta relacionam-se ao conceito de duração que é o que difere, mas que difere de si ou o poder de diferenciação de qualidade de todas as coisas e dela própria alterando-se. A duração é o meio no qual se operam as mudanças de natureza vindo a ancorar as multiplicidades que em mistura iram formar os outros do si. Aqui, a correspondência não é entre o corpo e a imagem e sim entre o corpo e ele mesmo em processualidade nos movimentos de contração da matéria-imagem.

Outra processualidade importante para a presente discussão situa-se entre matéria e duração: a diferença de natureza pulsante, na duração, está ligada às diferenças de proporção e colocação da matéria-imagem em seu trânsito no espaço.

A imagem é uma possibilidade de abandonarmos a própria duração partindo da nossa e deixando-a para trás, mas como alavanca do reconhecimento da presença de durações diversas. Acreditamos ser possível o abandono da própria duração, na medida em que, no encontro com a imagem somos “diferidos” daquilo que éramos criando uma coexistência temporal com os instantes criados por tal acoplamento. Entraríamos, pois, em devir com a imagem. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 18), “o devir nada produz por filiação. O devir é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível”. Então, estamos falando do devir-imagem no homem e suas durações coextensivas, a referência é em relação ao instante que nos tornamos e a imagem que vemos. Entre dois corpos por mais juntos que estejam existe um espaço, um entre que faz sentir, um intervalo de espaço, uma breve abismo por onde o mundo pulsa. Neste ínterim se produz o devir que cria o ente mestiço e a possibilidade de sermos as coisas, sermos os Outros. Nos interstícios da matéria e entre os corpos poderemos ser tomados por forças que fazem com que nos tornemos elas mesmas.

Ainda no campo do tempo, a imagem opera o passado e o presente nos seguintes sentidos: faz passar o presente, conserva o passado e, concomitantemente, também o desfigura. Consequentemente, poderíamos rever o conceito de lembrança e colocá-la no

tempo presente. A lembrança é presente! Avançando um pouco mais nas complicações do tempo, poderíamos dizer que o presente é a ponta ou afunilamento do passado que toca o corpo pela via imagética. A imagem convoca e seduz o passado. O passado, então, seria uma grande imagem contraída em tons, enquadramentos, contrastes e brilho de pequena lágrima na pele. O passado pronto para avançar pelo suceder das cenas imediatas. Em qual canto do passado esconde-se engenhosamente a lembrança recém-nascida? Em qual imagem a tocarei?

A imagem, finalmente, contém impulso de vida e o corpo em sua entrega ao acaso, que é nosso destino, flui em mares de imagens e, assim, a vida vai resistindo, tornando-se outra quase inapreensível, explodindo em multiplicações para realizar-se. As diferenciações podem, em parte, tornarem-se conscientes e erigirem-se através do acontecimento da pesquisa e do conhecimento problematizando o visto e reanimando a matéria. Pensemos, pois a imagem como experiência do corpo e como travessia sem chegada ao real. Seguimos nesta travessia, não só vendo, mas produzindo imagens e, no cruzamento de fronteiras, poderemos fechar, momentaneamente, os olhos e sonhar com ardores criativos e, um certo colorido para nossas pequenas mortes.

Não há um tempo de verdade ou de representação, mas um tempo de imanência, de ida e vinda do caos e de um inconsciente ativado pelo fora e sempre em processo e em meio.

As condições para que isto ocorra é o encontro expansivo entre corpos; o corpo imagético em mutação, os corpos em multidão criando e traçando, ocasionalmente, diferenças que apontam para certos usos singulares da expressão manifestando-se como produto final, como condição anterior ao processo e, como o processo como tal. Querer criar é a inclinação necessária para a experiência de resistência a representação e em cada desvio, afirma o encorajamento para um olhar menor instigando o fortalecimento da máquina imagética em sua grandeza instituinte.

2 A MULTIDÃO EM PÍXELS: UM EMPREENDIMENTO BIOPOLÍTICO

Fazer fotografia é querer descobrir mais sobre o mundo em uma cena, através da possibilidade de reconstruí-la e depois contemplá-la. Se tudo estivesse à disposição do olhar no momento da visualização, se a memória fosse precisa e não realizasse fuga, os olhares perderiam a incompletude do humano, seriam olhos de cyborg. A fotografia sonha com a superação do olhar passageiro, da matéria em movimento, do transitório: é quando a imagem pede por memória. Fotografia é memória do mundo ou máquina “esquizo” em sua forma digital, quando em manipulação exploratória, altera e libera fluxos dos devires do visto.

A fotografia penetra no mar de pixels do mundo em possibilidades combinatórias trazendo um passado um “Isto foi” que, posteriormente, quando em manipulação no experimento digital será relançado a um certo instinto de morte. Um eterno retorno ao reencontro com o informe: o retorno ao movimento. Entendemos a morte como motor da vida, ambas em co-existência inventiva.

A imagem fotográfica digital em processo carrega a sua morte criando futuros agindo de forma não reprodutiva. Segundo Deleuze e Guattari (2006), a reprodução associada à duplicidade, representação ou premissa é a troca como equivalência simétrica. Entretanto, na repetição, o critério é o roubo, a traição e o dom. A repetição comporta-se em relação a algo singular e não a alvos equivalentes. A dobra da repetição, na imagem fotográfica digital, é formada transversalmente, pois a imagem não se modifica uma após a outra, mas em variações combinatórias entre pixels - intensidades luminosas. Assim, um repetidor descontraí algo da primeira imagem e se repete em todas as outras. O trabalho com a imagem fotográfica digital reúne tempos em diferenciação, inicia-se por algo durável: o tempo da captação e do registro. Quando em processo de manipulação, inclina-se para um espaço de entre-meios e espacialidade-passagem. Tais movimentos operatórios são o foco da experimentação sob condução cartográfica.

Nesta pesquisa, a fotografia como campo problemático é agenciada por n sujeitos acionados e acionando o suporte digital. A linguagem da manipulação se produz imanente ao agenciamento coletivo de enunciação. Segundo Deleuze e Guattari (1995, p.32), os agenciamentos coletivos de enunciação remetem a “um regime de signos, uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua.” Não dizem respeito a um sujeito, pois sua expressão só poderá se manifestar em um regime de signos compartilhados, na própria linguagem e a multidão (forma como entendemos tais sujeitos em interação) produz sua linguagem. Tal experimentação estuda e propõe uma plástica para a

criação de futuros pelo agenciamento maquínico de corpos, de pixels humanos e inumanos: mônadas em multidão.

A decisão de entregar imagens fotográficas a uma multidão e de entender os sujeitos da pesquisa através deste conceito, advém de uma decisão política na produção científica e do sonho de uma sociedade global democrática inclusiva e criativa. Aqui, o esforço é dar conta do conceito de multidão adaptado à manipulação do fotográfico na promoção de um território comum, na multiplicidade de potências existenciais, técnicas e impessoais contidas no ato de refazer fotografias em tal regime.

Consideramos que a multidão, em processo de produção em rede na transfotografia, mantém os sujeitos e também os pixels unidos pela diferença. Não é circunscrito o movimento de cada um, e nem as ferramentas e suas sucessivas e paralelas utilizações, uma vez que queremos circunscrever, o transmovimento ou os movimentos que, em convergência e divergência, disjunções e conjunções darão a ver uma imagem produzida no campo do comum.

Segundo Antônio Negri e Michael Hardt (2005, p.13), é preciso diferenciar a multidão de massa e de povo. A primeira, a massa, caracteriza-se por abarcar todos os tipos e espécies sem diferenciação nas quais as diferenças ficam subsumidas “um conglomerado indistinto e uniforme que se movem em uníssono”. Já o povo apresenta um centro identitário que liga a diversidade a uma unidade. A multidão, portanto, diferencia-se pela forma múltipla e pela impossibilidade de reduzir as diferenças ou variações internas a um uno. Isto se aplica também quando pensamos o sujeito.

A multidão refere-se à constituição de um plano de atração de diferentes modos de trabalho, visões de mundo, desejos, concepções estéticas, sexuais e de gênero enfim, diz de sujeitos que se encontram para fazer algo. “Na multidão, as diferenças mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida” (NEGRI; HARDT, 2005, p.13). Cada pixel é ínfimo e molecular, é um e, se define ou vira dobra quando associado com outros, relacionado à síntese mnemônica de subjetivação. Aqui, o mar dos pixels do mundo se corporifica em barco. A imagem foi capturada e o instante dura. Nós somos os pixels da imagem do mundo.

Então, a provocação e o convite deste conceito, consiste em arregimentar modos de fazer e subjetivar, de forma que cada sujeito-pixel ou o sujeito pixel possa demonstrar-se singularmente e, ao mesmo tempo, colaborar com os outros em nome de um projeto de alteração das forças e formas anteriores. Não só o exercício do conceito que contempla uma sociedade aberta e acolhedora da autoria, mas, em si, é aberto e abertura, pois existem inúmeras formas de registrar e pensar os modos interativos de produzir imagens. E, aqui

estamos pensando também os pixels em processo de multidão, a multidão em sua forma inumana.

Comunicar-se e agir movimentando píxels na concepção de uma imagem comum que possa dar conta do desejo de cada um e de todos ou aos múltiplos desejos que habitam o sujeito é o mote da relação do conceito de multidão com a transfotografia. A fotografia como rede é a base para que diversos pontos sejam reconectados abrindo as fronteiras da imagem para marcas singulares que, na medida em que forem afirmadas, testam os limites daquilo que poderá ou não ser comum ou limite da criação. Somente no exercício da expressão é que poderá ser forjado o acolhimento da diferença e, assim, o comum vai sendo produzido na negociação do como e na atualização daquilo que chamamos trans na expansão fotográfica. Pressupomos que tal produção se dá, através de um efeito cascata ou efeito de confluência, pois o território imagético apresentará, durante a manipulação, os usos de si que cada integrante ou um único integrante, possui de suas experiências anteriores com as tecnologias e, também, as que foram corporificadas com o encontro para esta produção específica. Portanto, tudo é pixalizado, tudo é molecular, tanto os sujeitos como o mundo podem ser tomados desde um olhar molecular, como conjunto de píxels que associados criam formas. Trata-se nesta pesquisa de verificar o cruzamento de ambos, de forma filosófica e não-descritiva, sua relação de afecção recíproca. E o quanto disto poderia ser chamado de transfotografia. Assim, poderíamos partir da premissa de Deleuze (2006) que consiste em afirmar que o ser é idêntico à diferença e a diferença em pauta é o entorno digital sendo gerador de expressão e sentido.

Para que seja possível pensar a transfotografia em relação com a multidão deveríamos passar por certas etapas: não é a relação de cada um com todos e nem do sujeito com suas “tendências” e nem o contrário, mas a relação entre coletivos e, aqui, os coletivos em contato são o coletivo de tecnologias à disposição, no software livre que permitirá que a imagem fotográfica entre em trans, e o coletivo de sujeitos e o sujeito entendido como entidade coletiva que iram pô-la em questão. Políticas de amizade e colaboração entre homem e máquina também integram o pensamento das forças de criação social relevantes nesta pesquisa.

Podemos conceber a manipulação digital como um encontro com certas potências transgressivas, independente da discussão do resultado da imagem colar-se a um clichê. Se nos determos ao processo de repetição da diferença, a este exercício como possibilidade central, podemos referi-la como resistente à idéia de Lei, pois singulariza o geral dispondo de instantaneidade para agitar a variação. Repetição do desfazimento. Talvez, a pergunta seja:

em que cenários é possível assegurar a repetição da diferença? Para Deleuze e Guattari (2006), o que instaura a repetição ou o que lhe é próprio é a variação de potência. Neste sentido, apresenta-se o processo de intervenção na imagem como uma prática da repetição, uma “paixão pela repetição”.

A invenção de uma sociedade que se constitui de maneira autônoma, em função de um projeto comum, e que depois se desfaz com seus sujeitos migrando para novos projetos, tais como os pixels em movimentação de imagem em imagem, é o que nos interessa, enquanto forma de disseminar a idéia de que agir em conjunto com autorias em adaptação, não é algo desorganizado e caótico e, sim, um processo esperado e passível de monitoramento. Esta sociedade tem como sua principal base a expressão, ou mais além, a percepção do outro, para que o movimento seja convergente e, portanto, produtivo, organizando um corpo que supere o voluntarismo do modo-indivíduo e salte de complexidade em complexidade.

Entretanto, os autores Antonio Negri e Michael Hardt (2005) alertam que não apenas o modo de organização de coletivos assegura que venha a ser produzida a biopolítica; é preciso analisar o conteúdo que está sendo colocado em questão. Para os autores, a produção da multidão integra a “produção biopolítica” que afeta o social nas esferas culturais, econômicas ou políticas. Expande o comum, constituindo uma importante possibilidade de democracia global colocando-se contra poderes centrais de comando, hierarquias ou ditaduras, deslocando a autoridade na resistência de uma organização instituinte e, porque não dizer, solidária. A ruptura é com a sujeição paterna que, funda a concepção de estrutura, com suas propriedades de fixidez, verticalidade e dependência.

Segundo Peter Pál Pelbart (2003), o termo biopolítica aparece em Foucault, curiosamente, em uma conferência realizada no Rio de Janeiro em 1974, sob o título “O nascimento da medicina social” sendo desenvolvido em sua obra “Ditos e escritos”. Nesta fase de seu pensamento, Foucault relacionou capitalismo e corpo com o novo conceito de biopolítica, a saber: “Na sociedade capitalista, é o biopolítico que importava antes de tudo, o biológico, o somático e o corporal. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica.” Posteriormente, Foucault retomou o tema de forma ampliada em capítulo chamado “Direito de morte e poder sobre a vida” na obra “A vontade de saber” onde o autor localiza a biopolítica no interior da estratégia ligada ao exercício do biopoder.

Cria assim, diferença entre biopoder e poder acerca das estratégias políticas sobre a vida e a morte em duas formas: na soberania deixa-se morrer e permite-se viver e, com o advento do biopoder, ao contrário, faz-se viver e deixa-se morrer. O entendimento desta transição nas formas de apropriação da vida pelo capitalismo é o começo das irradiações do

conceito de biopolítica, biopolítica e biopotência que acabam por desaguar nas obras de Negri e Hardt como *Império* e *Multidão*.

Duremos um pouco mais nestes conceitos. Anterior à biopolítica com o exercício da soberania nos séculos XVII e XVIII, o poder sobre a vida era negativo no sentido de limitá-la em muitas e talvez todas as suas manifestações: tempo, corpo, trabalho, sangue, suor e com direitos amplos de acabar com a vida.

Passemos para a época clássica, na qual o poder toma nova forma e funciona estimulando a vida para a produção através de dispositivos de controle visando o direcionamento das forças. É a gestão da vida para a produção de bens. Também poderíamos pensar que neste momento nasceram as primeiras formas de gestão. Então no séc. XVII, surge, com os mecanismos disciplinares a otimização do corpo para a produção e no séc. XVIII, a questão em pauta que não será mais o corpo do indivíduo, mas a população como corpo. Controles estatísticos que abrangem a vida em platôs de nascimentos, mortes e níveis de saúde. Nasce, então, na seqüência da disciplina, a biopolítica.

O cruzamento destas duas tecnologias, disciplina do corpo e biopolítica da população em seu engendramento expansivo, trazem uma nova face do capitalismo: o biopoder. Este caracteriza a sociedade industrial com a explosão demográfica, requerendo políticas mais amplas e menos específicas a cada um, no entanto sem esquecê-lo. Busca a massificação, mas dando conta da população aos montões através de controles “epidemiológicos” da espécie humana. Assim, saber e poder encontram-se na fundação de políticas públicas que dão conta da vida biológica, sendo “protegida” da fome, das epidemias fazendo parte de estratégias de gestão e manutenção do corpus social como entidade-alvo de intervenções calculadas e massivas. O movimento seria do corpo à espécie.

Na contemporaneidade, a obra “*O Império*” de Antônio Negri e Michael Hardt é uma fonte definitiva de análise para dar sentido ao refinamento do capitalismo e sua incidência sobre a vida. Pelo seu título, é possível determinar nossa condição de que estamos no Império da globalização em totalidade e sem exterior. A rede, com seus princípios de conectividade, heterogeneidade, velocidade, horizontalidade e abrangência, pode ser a metáfora para um mundo que articula minorias desarmando-as rapidamente das possíveis resistências que são sopros que, na sua existência, indicam sua própria desarticulação.

O Império nos mostra, com clareza aterradora, a sociedade de controle que seria a passagem das instituições disciplinares localizadas para a rede difusa e imanente que toma tudo, incorporando diferenças. Este processo opera na positividade da vida em sua orientação biopolítica. A vida é absorvida desde dentro, em esfera virtual disseminada, na qual, todos

controlam a todos, tudo controla tudo em uma sinergia que se utiliza de paradoxos para fortalecer-se. A questão não está em acinzentar diferenças criando uma massa homogênea e condicionada, mas em criar uma enorme banalização no tocante à eclosão de singularidades. Assim, a vida perde sua concretude biológica e institucional e torna-se virtualizada, ínfima e intensiva sendo afirmada em sua potência de afetação.

A duração da diferença pode ser pensada como um problema fundamental a ser desenvolvido. De que forma as diferenças se afirmam e quanto podem variar avançando na rede totalizante da sociedade de controle? Na rota de compreensão do Império, surge, em suas linhas paradoxais, um desvio, em ponto de mutação conceitual que deve ser considerado. Se a rede de controle é monumental e totalizante com sua tendência voltada para banalizar as singularidades e não mais homogeneizá-las, e se a resistência está à altura e nunca tivemos tamanha potência de vida, temos a face dupla e complexa da biopolítica: quanto mais controle, mais fuga, quanto mais banalização mais invenção para a afirmação da diferença em variação, que concorre com a velocidade impensável do instrumental fluído de contenção do Império. O Império e seu poder expansivo e unipresente captura a diferença, entretanto, sua potencia se reabre em estado microbiano e pode durar no sentido ainda como diferença.

Devido à duplicidade da biopolítica que afirmamos acima, é que a produção da multidão integra a “produção biopolítica” e sua diferença está na expansão do comum que pode desintensificar a autoridade estendida do Império. Aqui, a diferença intensiva e a potência estão ligadas à produção do comum em meio a tanta multiplicidade. O exercício presentificado e ativo da biopolítica, em sua face de resistência ao Império, é o que os autores chamam de multidão: multidão como vetor da referida biopolítica que, ao mesmo tempo, mantém o Império em sua vitalidade inesgotável com criação e afeto e também o mina e como linha de fuga e potência o excede. Potência biopolítica da multidão é igual à biopotência. Então, para sintetizar, segundo Peter Pál Pelbart (2003, p.86): “o biopoder como regime geral de dominação da vida, biopolítica como uma forma de dominação da vida que pode também significar, no seu avesso, uma resistência ativa, e biopotência como potência de vida da multidão”. Desta forma, o Império adere às potências biopolíticas da multidão e delas se fortalece e se mantém; entretanto, por ela é posto à prova. O Império apenas controla a produção ilimitada e transvalorativa da multidão. Não produz senão a banalização e contenção da novidade expansiva advinda da multidão. Seria o controle da diferenciação dos modos de resistência e onde, em um mundo sem exterioridades, encontra-se um vazio, uma retirada que desreferencia o poder e, portanto, o Império. Emergir do Império é inventar ontologias em

novas necessidades e novas imagens que agregem sentido à vida em sopros que gerem desconstruções do capitalismo.

Na manipulação da imagem digital, a valorização daquilo que aparece na cena fotográfica dá-se na forma como a imagem pode ser desfeita transformando-se em corpo: corpo presente. Aprender através da reafirmação da presença da fotografia pode auxiliar ao que Guattari e Rolnik (1989), denominam de “microgestão dos medos”. Trata-se do cuidado com o limiar de suportabilidade do desmanchamento dos mundos, ativado pelas diferenças, pois a criação em processo revela um modo de subjetivar posto em exposição ao sabor do momento, tal como o ato fotográfico que coloca tudo em suspenso e que, antes do ver de novo, não se pode realizar o resultado de antemão. Então, tanto no ato criativo, quanto no ato fotográfico, tudo está em suspenso até que as virtualidades futuras sejam derramadas e se façam consistir para um agenciamento que possa rearranjar sua existência no fazer existir do mundo.

Portanto, a transfotografia, acionada pelas forças da multidão, torna-se um empreendimento biopolítico, na medida em que encampa a produção de capacidades produtivas pela diferença em um processo divergente do capitalismo. Aqui, o empreendedor tem como recompensa o próprio processo: a movimentação de algo que não quer seu; quer justo o oposto, que seja coletivo. Desta forma, não se quer um fim, um produto, mas a proliferação de problemas novos tendo como valor maior a promoção de igualdade. O empreendimento biopolítico é arregimentar capacidades produtivas em determinado contexto social e, em última instância, a promoção de igualdade. Eis que se torna possível a construção do laço social através dos pixels em variação. Tal construção biopolítica gera aumento de potência de várias tendências indiscerníveis (não por serem iguais, mas por estarem hibridizadas): estética, intelectual, intuitiva, comunicacional, etc. Os planos de igualdade favorecem a potência, pois desterritorializam o poder e, assim, quanto mais potência menos poder. O poder vertical gera temor e recuos calculados, enquanto a potência gera espontaneidade, confiança e, conseqüentemente, o desejo de invenção de laços entre sujeito(s) e tecnologias.

Em nosso estudo, o conteúdo em questão é a criação de um território atrator de pequenas revoluções da imagem fotográfica através de tecnologias utilizadas colaborativamente com autoria descentralizada ou de um sujeito em suas variações entendido em sua face múltipla e coletiva com tendências nem sempre em confluência. Desta forma, a produção de subjetividade se coloca em simbiose com a produção do comum, podendo traçar

um território compartilhado de lealdade, confiança, sagacidade estética e compromisso mútuo.

As pequenas revoluções, no orquestramento dos ataques à imagem, apontam para a instalação de práticas de envolvimento íntimo com o visto em suas passagens parciais. A cada pequeno gesto, na transfotografia, pode-se intuir o olhar do outro e seu futuro movimento, em abarcar e manter ou não, a plástica proposta. Na trilha das possíveis alternativas de estar presente em material expressivo, o que se pode ver indica que, o transcoletivo-multidão ou o transfotográfico são matérias não-formadas e multicompostas pela emergência de cada ínfimo movimento fazendo a diferença na construção de uma maquinaria que combata a certeza e a passividade da representação. Na transfotografia operada pela multidão, estamos perante uma forma de produção pática, na qual a imagem vai absorvendo o jogo transubjetivo disposto nas teias tecnológicas, declinando unidades fixas e partindo para o que poderá existir como sentido autopoiético.

Ao ver as fotografias se desfazendo pelas mãos de outros, sempre teremos presente que outras imagens virão por outras e outras mãos... A excitação, advinda do sentimento da entrada de, uma certa ânima, na fotografia a princípio imóvel, não pode por nós ser descrita em palavras... É uma mágica que compõe com toda uma gama do real em dispersão e em redescoberta, estando no fluxo dos mundos advindos dos microscópios, das lunetas, dos observatórios espaciais: o píxel está para o átomo. E a transfotografia pode ser pensada como a fotografia viva por ser investida de desejo e criação, abrindo-se e ampliando sua superfície transconectiva ou superfície de contato. Quanto mais superfície de contato mais interferência e, conseqüentemente, mais criação possível. Pode ser pensada também como fotografia sem órgãos, pois como interferida está em risco e Deleuze chama a atenção para o perigo da construção de um corpo sem órgãos, pois não mais um corpo segmentado e esquematizado é o corpo de passagem das intensidades sendo ele também uma. Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.12), é sobre o corpo sem órgãos que dormimos, que lutamos, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados e que amamos.” Seria o espaço para experimentação de intensidades.

Portanto, a fotografia sem órgãos só pode ser digital, pois está para ser tocada, está em retirada de si, faz o movimento de intensidades e as distribui estando aberta a multiplicação de limites. Ter em horizonte uma nova imagem, um espacinho de movimentação, um lugar para lançamento diferente do duplo, em fuga de novo através da potência de convidar, constantemente, para ação. A transfotografia, portanto, encontra-se no limiar da atualização das formas e, por outro, involutiva e prometida a um universo de redistribuição molecular.

Seria o desfazimento das hierarquias sistêmicas e a vivência do pixel como mínimo indistinto. Corpo transfográfico de experiência remetido ao corpo em si para além das ações cotidianas e sim intercorrido por devires e afectos. Seria uma imagem para viver, pois sua alma repousa em implantação de uma trajetória que é manipulação e também em parte invivida, pois sempre pode ser mais uma, no corte do contínuo. A transfotografia pode vir a ser um meio pelo qual o corpo sem órgãos pode ser conhecido. Assim, na disposição dos pixels poderemos distribuir idéias e coisas, na manipulação e na vida estamos agindo e sendo ou pensando de outro modo a matéria extensa gerada pela ação é matéria pensante.

Queremos acreditar que esta experiência não se dê somente nos momentos do encontro, mas que possa vazar para a vida de cada sujeito fomentando um estado de sensibilidade que vá além de medidas econômicas ou utilitaristas. Neste sentido é um empreendimento biopolítico. Produzir, principalmente, pelo prazer do jogo e por desfrutar a presença do outro, seja ele humano ou inumano, que deixará um rastro e, portanto, algo do impessoal. Este conceito nos transporta para um tema importante no pensamento de Deleuze (2002) em seu último texto, “A imanência: uma vida...”, no qual expressa a idéia do sujeito em dispersão fazendo-nos migrar da vida do indivíduo para o espaço molecular de onde proliferam singularidades no acesso do pré-individual e do pré-subjetivo. É o plano do “se”: pensa-se, faz-se, morre-se na indicação de uma quarta pessoa do singular que está no campo de indeterminação entre uma imagem e outra, entre um pensamento e outro. Esta voz da quarta pessoa do singular da qual ninguém fala e que insiste em cada ato de criação, não se transforma em expressão porque quando expressão já não pertence mais ao interstício ou “intermezzo” dos sentidos.

3 ACONTECIMENTO E IMPESSOAL: UMA IMAGEM ONTOLÓGICA DA MULTIDÃO NA TRANSFOTOGRAFIA

O impessoal é a passagem e manancial de onde jorra o acontecimento; é o incorporal das imagens que vem a ser e que, antes de sua atualização, aguarda mergulhado no caos. A marca de sua presença lança forças para que subsista sempre o sentido do acontecimento, sendo que dissemina motivos para que a multidão exerça-se na dissolução de causa e efeito e no fomento da linha de abolição necessária para a manutenção da imagem em transe.

A imagem fotográfica digital é acontecimento, pois refaz a conjunção de forças sobre si mesma e sobre os sujeitos em multidão. É, também, um acontecimento na história da fotografia e assim gera manifestações do sentido deste modo imagem no particular e no coletivo, entretanto, parte do campo impessoal. Entendemos o sentido como tentativa de alcançar a diferença. Simultaneamente, o sentido é impenetrável e impossível tornando visível o limite daquele que fala, escreve ou manipula imagens. Mas, é a chance de se ter uma relação ética com o acontecimento. O sentido maior repousa na abertura selvagem em querer o que nos ocorre.

E a exemplo da transfotografia, que é imagem viva e, portanto sempre em fuga, a vida em desbobramento nos convoca para os encantos do firmamento vaporoso do sentido. É passagem, não chegamos, mas nossa compreensão é a nossa dignidade. Segundo Deleuze (2006, p.152) na série “Do Acontecimento” na Lógica do Sentido, “o brilho, o esplendor do acontecimento é o sentido. Segundo as determinações precedentes, ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece.” A construção do presente inclui a produção do sentido e a imagem fotográfica digital sobrevive ao instante, corre para o futuro, lançasse para trás em uma imagem de partida, a recorda, para renascê-la. Poderíamos fazer encarnar nas evanescências da transfotografia imagens de referência ou certa estética do acontecimento? Algo de sua presentificação em estética tecnológica? Sentimos que sim, porque forma perante nossos olhos o que Deleuze entende por contra-efetuação ou quando o instante torna-se móvel na bifurcação entre passado e futuro. O que é a transfotografia senão a concretude do instante em movimento, quadro a quadro, de forma molar, e, píxel por píxel, de forma molecular? O que é o acontecimento senão a virada que nos coloca no limite da recriação exigindo a aceitação mais plena da impermanência?

Seguindo a citação de Fitzgerald utilizada por Deleuze (2006, p.72), “a vida é, obviamente, um processo de demolição”, temos aí, o ponto de ebulição do acontecimento quando se determina a nova imagem, o novo corpo na cena, a urgência de uma postura. Já não

é mais uma espera é a entrada no tempo de revelação do Aion em que a imagem e a vida subsistem na insistência de mudar. Saudemos, pois a luta em solo problemático. Assim, fotografar e manipular fotografias refere-se a um mergulho na luta que nos habita, constituindo-se, como nos mostra Foucault (1984), em um acontecimento, que significa sempre uma ruptura evidente – a emergência de uma singularidade – e, ao mesmo tempo, uma ruptura de evidências. Falamos, pois, de uma fotografia-acontecimento que, irrevogavelmente, remete-nos a uma problematização: a problematização do instante fugidio que fala com o corpo produzindo estremecimento, memória e futuro tecendo alguns fios que suportam a existência. O acontecimento transfotográfico está entre a imagem que está na tela em sua concretude e passagem e a imagem imaginada e, ainda, nasce outra fronteira; a imagem imaginada não será aquela que irá aparecer nos processos de manipulação. Sendo assim, existe uma diferença mais ou menos aguda. Nas perturbações entre a imagem a ser processualizada e a imagem que se “quer” vislumbra-se um horizonte não totalizado. A imagem presente guarda sempre a sua não totalização e está projetada em relação à próxima. Tal projeção, no ainda não visto, no devir da imagem fotográfica digital é ao mesmo tempo irreal e imaginada. Se pensarmos a transfotografia como estrutura ela se define pela multiplicidade de seus elementos moleculares que abrangem o todo na imagem vista e sensível e as partes que variam no processo de mutação das séries.

Mas, o que faria com que pudéssemos supor algum grau de estrutura na transfotografia? Deleuze (1972), em ensaio intitulado “Em que se pode reconhecer o estruturalismo?” propõe um importante critério para o entendimento de uma estrutura: local ou posição. Assim, os elementos de uma estrutura não possuem designação nem intrínseca e nem extrínseca. Possuem um sentido que lhe é dado a partir de sua posição no espaço topológico. Cada pixel se manifesta para o olhar conforme sua posição perante todos os outros. Os locais são primeiros e, depois, os pixels virão a ocupá-los. A imagem planejada já possui espaços a serem territorializados e nos desvios do planejamento vão surgindo espaços de distribuição, assim a manipulação aciona as multidões de moléculas luminosas: ora no campo da exploração e, ora, no campo pensado anteriormente e varia também de um para o outro. Da ocupação dos lugares é que os possíveis sentidos são lançados. A cena transfotográfica é a cena do jogo nômade das posições moleculares. Pensar imagens a partir de uma imagem é lançar e relançar relações e pontos.

Estamos falando de um jogo de coexistências incompleto, entretanto determinado na imagem final. O tempo na transfotografia poderia ser pensado como trânsito entre atualizações, corrosivo das formas e inventivo das relações. Manter a imagem respirando e a

passagem aberta pode ser a proposição clínica e política que aparece na estética transfotográfica. A proposição aqui é a imagem recolocada sempre como partida e espera para, mais adiante, retirar talvez a cor ou o fundo de um estado de suspensão. Como seria um estado de suspensão da imagem? Como seria a morte de uma imagem? Seria como desaguar em um mar de pixels e não mais constituir forma alguma? Seria um lançamento para o universo das singularidades livres? Seria morrer desaguar para um universo apenas molecular e sem formas? Seria acordar para o tempo mínimo que passa e que podemos ver, somente, nas marcas que são sínteses de instantes?

Assim, o acontecimento torna a linguagem possível com suas cargas apreendidas, com seu potencial de fazer enunciar, com a sedução que vai conduzindo o desejo e transmutando-o em palavra e em conceito e, finalmente, em suporte para que o objeto possa constituir-se na tessitura da problematização. O acontecimento insiste em um modo problemático e é ele que encaminha as condições nas quais os problemas se desenvolvem. Não que sejam resolvidos pelos trânsitos do acontecimento, mas a determinação de uma conjunção de forças como problema se dá pela via do acontecimento. Seu sentido no senso comum é como uma dúvida sem uma solução possível no momento. Todavia, o problema como o modo de operação do acontecimento pode ser entendido como motor dramático da vida se alimentando de cada solução possível para sua perpetuação. A condição de subsistência dos problemas são as soluções, de outro modo não iriam adquirir sentido e, estacionados morreriam. A pergunta é infinitamente maior do que as respostas; estas são apenas alguns sentidos para o problema que é condensado por singularidades que se desenrolam em distribuições que nunca encontram casa.

A transfotografia vista como a imagem em acontecimento forma problemas que a cada imagem nova vão se efetuando e suas soluções são absorvidas em estados seriais. Não são somente as relações diferenciais entre os pixels que determinarão as novas faces da imagem em movimento, mas a relação entre as séries que mantêm associações de complexidade com a imagem inicial. A cada nova face, a imagem vai elaborando uma memória, uma relação ao seu passado, com sua primeira configuração. Tal configuração que trará a possibilidade de criação de deslocamento de uma série a outra e no interior de seus sub-sistemas de, por exemplo, cor, textura e filtragem. A cada escolha são geradas exclusões e encontrados pontos de fluência e aceitação para novas dispersões.

A fluência ou a chance de deslocamento e transformação reside no espaço vazio para a circulação dos pixels. Este vazio é o espaço de vida do problema. Para Deleuze (2006, p. 244), “[...] este vazio não é um não ser, ou pelo menos, este não ser não é um espaço negativo,

é o ser positivo do problemático, o ser objetivo de uma questão.” Então, o lugar do problema no transfotográfico, nem ocupado e nem abandonado, é vivido como passagem da passagem. O problema é conduzido em seu espírito nômade, em seu modo trans apenas se conectando em duração às respostas e nunca respondendo em definitivo. A transfotografia é encontrada sempre em um lugar adiante de si mesma, adivinhando em seus porvires a dimensão das comunicações das séries que possuem uma origem, mas que no ordenamento do espaço podem ser genuinamente primeiras. O que é primeiro? O que pode ser considerado largada para o trans? É impossível dizer, assim como não há possibilidade da resposta definitiva, do fechamento. O fato é que a resposta definitiva tão almejada por aqueles que acreditam na promessa e possuem atração pelo imóvel é a ilusão de congelar a vida: “enfim, tudo resolvido”.

A processualidade da vida está no movimento invisível da resposta que virá, na imagem que ronda o nascedouro sendo um ente que ainda não se filiou a nada, mas que incentiva o movimento daqueles que já existem. Este elemento que virá é gerador do próprio vazio que possibilita o movimento daquilo que já está. O vazio é o campo do drama problemático, é a passagem de vazios infinitesimais da imagem sendo o que torna a imagem insuficiente e indireta. Assim, o elemento que realiza a movimentação entre duas séries na imagem fotográfica em processo é como uma vibração que participa de ambas. Há, portanto, várias mini-imagens contraídas em um mesmo quadro, mas vemos a imagem toda, com saídas infinitas para a sua diferença, por inúmeros trânsitos através dos atalhos e das interfaces tecnológicas.

Acontecimentalizar a fotografia refere-se ao que Foucault (2003) considera como um procedimento analítico e de produção de conhecimentos implicados em uma posição teórico-política de desnaturalização. Para o autor, a acontecimentalização aponta para uma ruptura evidente com a tendência de busca de uma constante histórica ou um traço antropológico ou ainda uma evidência se impondo da mesma maneira para todos. Para Foucault (2003, p.339),

ruptura das evidências, essas evidências sobre as quais se apóiam nosso saber, nossos conceitos, nossas práticas. [...] Consiste em reencontrar as conexões, os encontros, os apoios, os bloqueios, os jogos de força, as estratégias, etc. que, em dado momento, formaram o que em seguida funcionará como evidência, universalidade, necessidade.

Tal conceito permite reconhecer a historicidade do plano fotográfico constituído desde diferentes espécies de transmissão do conhecimento, que operam como instrumentos de cultivo do olhar, do experienciar, do pensar e agir no mundo. E os modos de apreensão pelo fotográfico aqui, terão sua partida na pintura e, sequencialmente, na fotografia analógica

finalizando com infografia ou fotografia digital. O acontecimento fotográfico, em sua expansão, tece-se com tecnologias que ampliam seu espectro e modificam as formas de ver e de pensar o mundo em suas cenas.

No esforço de perscrutar o acontecimento fotográfico, partiremos da premissa de que “o sentido do acontecimento é o próprio sentido”. (Deleuze, 2002, p.34) e, um dos efeitos possíveis é que a fotografia criou uma linguagem, porque realizou um corte no tempo e tornou-se um atributo do instante. É importante salientar que o instante abriga sua molecularidade dobrando-se em temporalidades diversas e micro-tempos.

A fotografia criou uma importante diferença para o pensamento: o instante deixou-se envolver por uma linguagem. Aprendemos sobre o instante irrevogável e sentimos a vertigem do “ainda aqui e já passado”⁵ da vida escorrendo em um mundo que é somente movimento. A fotografia desacelera o fluxo caótico da transformação e, em sua face digital, relança-se neste movimento.

Portanto, a fotografia digital coloca o passado nos devires do futuro ou torna o passado algo em aberto. O passado torna-se inacabável, não somente pela sucessão de novas visualizações, mas concretamente pelas suas possíveis releituras deixando o registro primário, por vezes, irresgatável. Segundo Soulages (2005), em sua definição de “fotograficidade”, este conceito articula o irreversível com o inacabável.

Assim, a fotografia digital é metarelacão, no sentido de que cria novas relações com uma relação do fotógrafo com a cena. Desdobrar e redobrar a captura até o infinito, entretanto um infinito que chega ao fim quando se dá o último click: nasce a outra daquela, diferente, mas com um tênue caminho de retorno que não, necessariamente, precisa ser tomado em consideração. A fotografia analógica possui a tradição do impresso e do reproduzível em série e em escala identitária e a fotografia digital possui a tradição do desenho e da pintura, reporta à singularidade e ao patamar do híbrido de uma visão prenante e nômade. Portanto, um olhar que não quer confirmar e sim estar em estado nascente, o eterno nascente.

Ao sair do espaço de fundação ou espaço primário através de suas virtualidades interativas, a fotografia digital pode criar autonomia da origem e pode acabar por não apontar mais o referente; todavia, outras fotografias possíveis dela terão sua partida. Seria o jogo da autoria do instante subvertendo o que foi.

A fotografia como acontecimento de ordem existencial apresenta novas maneiras de suportar perdas irremediáveis e, por outro lado, re-inventáveis. Sigamos o rastro da perda e

⁵ Esta expressão ficará mais clara na sequência do texto quando houver a referência ao conceito do tempo aion.

encontraremos um presente fotográfico. Presente nos dois sentidos: oferenda e tempo atual. Para Soulages (2005, p. 24),

[...] a perda é absoluta e violenta não é porque o tempo, o objeto ou o ser perdidos tinham, anteriormente, um grande valor para nós ou em si mesmos, mas porque este tempo este objeto ou este ser estão perdidos para sempre: subitamente seu valor torna-se absoluto e logo este absoluto contamina a perda, nossa perda.

Em frente ao referente, o fotógrafo sente uma saudade paradoxo, estando junto à cena já presente sua saída e a segura para si pela impressão do olhar. Alguém sempre pode re-explorar o luto e, quem sabe, alegremente? Ou na manipulação fazer durar a imagem em seus disparates.

Trata-se, aqui, da fotografia tocar no caráter trágico da passagem de cada momento e um momento poderá durar para sempre, ela oferece um vestígio do tempo a seguir. Assim, em um disparo dá-se um rompimento com o irreversível, pois poderemos repetir e também alterar infinitamente o que nunca mais será possível viver.

O que deve ser sublinhado é que a fotografia está no cerne de um paradoxo: é a tecnologia que mais se aproxima do real como duplo, pois segue a emanção de luz e distancia-se, pois o real acontece, sequencialmente na sucessão de momentos, enquanto a fotografia não passa e portanto, não morre. Para Sandra Rey (2005, p. 39), “é esta a obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar a fotografia e lhe proporciona toda a sua aura”. Enfim, a fotografia retira o objeto do porvir e, quem escolhe o próximo momento a ser concebido, é quem olha. É o porvir virtualizado.

Este paradoxo entre visível e invisível é percebido concretamente no toque no click. Ao fazê-lo, mergulha-se o olho em um buraco negro, o momento da captação da imagem é cego, nada se enxerga pela objetiva. É um piscar de olhos.

O acontecimento fotográfico se passa por uma sucessão de tempos, como já foi visto, mas poder-se-ia problematizar mais o conceito de tempo⁶ na trama complexa da fotografia em processo, pois ela o coloca em paradoxo. Da fotografia analógica à transfotografia, o instante

⁶ Segundo Peter Pelbart (1998, p.72) no livro “O tempo não reconciliado” pode-se traçar alguns paralelos entre o tempo linear e o tempo intensivo - cronos e aion: “Cronos é o tempo da medida ou da profundidade desmedida, ao passo que aion é o da superfície. Cronos exprime a ação dos corpos, das qualidades corporais, das causas e aions o lugar dos acontecimentos incorporais, dos atributos dos efeitos. Cronos é o domínio do limitado e finito e aion do finito e ilimitado. Cronos tem a forma circular, aion é linha reta. Sensato ou tresloucado cronos é sempre profundidade, localizado e localizável, assinalado e assinalável. Aion é radicalmente atópico ou transtópico, mas também num certo sentido, condição de qualquer assinalamento temporal.

se multiplica através da saída de um “bom senso” com distribuições planejadas e fixas para uma disjunção com vários sentidos em inúmeras direções.

O processo se dá no desvio da identificação com a imagem ou com interpretação da imagem para uma esfera de arrombamento e desmensuração de um tempo linear – cronos, para um tempo intensivo e total – aion. O tempo linear que tem sua imagem atrelada a um presente que por sua vez é atrelado a um ato; a manipulação fotográfica retira a fotografia do caráter de testemunho do presente e libera seu instante ao infinito.

A transfotografia subverte o presente tornado-o escorregadio e desequilibrado: esquizo. Esquizofotografia, transfotografia ou fotografia em processo são formações temporais conjecturadas em entre-tempos, intervalares entre uma imagem que vem da outra, em pequenos infinitos que, tornam-se fixos e finitos em função do sujeito que cria a nova imagem.

Na complicação da fotografia com o tempo, ela vai tornando-se série do acontecimento na medida em que registra o presente como testemunho e depois subdivide a captura do olhar passageiro ao infinito e fazendo do presente um brinquedo disforme e à espera de marcação temporal. Este processo chega ao cume na transfotografia, pois vindo a ser errante, cega o olhar primeiro e torna-se excessivo porque morre inúmeras vezes, sem nunca ter um fim. Mas, independente de ser analógico ou digital, o suporte, por ser imagético, é propenso à transgressão e relaxa o tempo linear “descabendo” no que acontece historicamente.

Chegamos de novo a uma esfera paradoxal: fotografia, instante presente eternizado e instante presente desmedido ou tempo intensivo pela tecnologia digital. Fotografia registro do tempo passado e nascimento de um tempo abstrato. Entre estas contradições pulsa a irradiação do acontecimento fotográfico.

Neste paradoxo, a multidão acontecimentaliza a imagem fotográfica digital segundo seus rastros de impessoal, nos momentos em que não reproduz o visto, desviando do clichê, atingindo-a, por sua própria contradição movente, em seus sentidos inicialmente alheios, e que ficam orbitando em exterioridade aguardando a atração das forças do encontro entre singularidades. A ação contra a imagem é gerada pela violência que ela provoca. O salto entre imagens vem da descoberta de que do “nós” nasce algo que não pertence a ninguém e que moleculariza o “eu”. É do âmbito, no qual, as coisas trocam-se e mudam. Segundo René Schérer (2000, p.27), “essa camada do meio, esse ‘entre’ entre as palavras e as coisas, sentido expresso e noemático é o lugar do impessoal ou o plano onde o impessoal se desbobra. Lugar, tópico do que absolutamente não é interior e nem exterior, nem subjetivo e nem objetivo[...]”.

Penetrar e atravessar o plano impessoal é condição para invocar a face de burburinho incessante que compõe a transfotografia entregue á multidão. Ainda poderíamos conceber que o que une e faz indiscernível a multidão de sua obra é o impessoal que realiza o intermédio, para revelar o que a fotografia suscita na conquista da expressão vista de modo descentralizado.

Queremos fomentar a multidão na pesquisa, multidão de pixels, de sujeitos, de conceitos e convidá-la e seguir alguns passos concebendo a vida como uma rede capaz de alterar-se pela força das paixões singulares com uma capacidade incomum, característica do fogo da criação e do empenho em sentir-se parte. Seria a emergência de uma lógica singular ligada a fluxos não-discursivos de associações páticas formando vetores para a ação de conteúdos de cunho coletivo.

Na multidão e na transfotografia, a ação percorre labirintos. Estes são signos de complexidade por serem paradoxais e abrigarem lógicas diversas: o próprio pensamento é labiríntico. Temos os labirintos do corpo, como o cérebro, o ouvido e até mesmo a impressão digital. E, na natureza, as conchas com suas superfícies singulares, o espiral nas constelações de estrelas, as raízes... O labirinto suscita sentimentos de liberdade e medo, abrindo o corpo para a aventura de perder-se nas surpresas dos encontros e na vontade de mundo.

A provocação da busca no labirinto da imagem digital em processo é, justamente o subterfúgio, a traição do visto, a sabotagem da criação do outro criando um plano de coabitação na produção, destruição e reorganização. Criar como resolução da diferença: eis o prazer de arregimentar excitações livres que quando plugadas passam a ser pulsões. Não se está, portanto, entre a velha dicotomia soberania ou caos, pois a potência da multidão é a de forjar um território entre o caos e a ordem suportando a tensão e fazendo política. Na multidão, tudo se encontra em coabitação e no mesmo plano.

Mas, como a multidão chega a uma decisão ou como se organiza para um fim? Produzindo uma forma de vida comunicativa com o próprio processo decisório, sendo sua forma de ser; organizando-se enquanto comunicação singular, flexível e capaz de auto-expressão. Entretanto, existe uma diferença importante entre expressão e comunicação, onde ambas interagem na criação. A comunicação estaria no sentido do contra-fluxo do acontecimento estancando sua fluidez e afunilando o sentido. A comunicação diz o que é na transmissão de uma informação e, assim, desarma as aberturas problemáticas. Sendo assim, a expressão é a gênese do acontecimento integrando seu processo de nascimento e a comunicação seria o canal de sua reprodução.

Na expressão, o acontecimento ainda encontra-se na zona do imprevisível e, na comunicação, o acontecimento já integra a máquina de expressão na qual esta se torna processo de subjetivação serializada. Aquilo que se enuncia em relação ao acontecimento não é, portanto sua expressão, sua expressão é seu fazer, sendo, pois, o trans. Duas forças que se multiplicam, se misturam e interpelam, estando em jogo complexo criando forças heterogêneas e forças de unificação e, portanto diferenças nos agenciamentos de enunciação. A comunicação é centralizadora e, por isso, a transfotografia não se encerra naquilo que pode vir a parecer para seu(s) criador(es). E, aqui, nunca poderia porque a transfotografia não possui verdade e não tem começo e nem fim, tudo é provisório e centrífugo. Sendo assim, a imagem fotográfica digital não repousa em si.

Comunicação e expressão são criadoras, mas a comunicação quer unificar a variedade de expressões enquanto a expressão é ela por si e a diferença continua diferente, pois é deliberadamente movimentação e inacabamento de possíveis. A transfotografia só comunica em sua própria redução. A transfotografia se realiza no campo do experimento e este é seu fim estando inserida em uma política das imagens no contra-fluxo da imagem publicitária que forma margem para o rio do desejo; aqui o rio não tem margens, escapa por todos os poros e vem fazendo deslizar o sensível. Com este tipo de imagem não se quer formar opinião sobre o feito, mas pequenos e freqüentes diálogos ou conversas infinitesimais que podem indicar certa emancipação.

Poderíamos, ainda, pensar a expressão como manifestação das potências ontológicas entre os corpos, nas multiplicidades dos modos de ser em associação. Nem toda a imagem pode ser associada às palavras e na transfotografia a passagem de uma imagem à outra pode não conter designações. Para Deleuze (2006) a designação está associada ao par verdadeiro-falso, a designação estaria em relação com seleção de uma “boa imagem” que possa ter correspondência com algo a ser dito. E o falso está ligado a uma designação precária que tornaria impossível a relação com a palavra. O transfotográfico não possui palavras.

A transfotografia é imagem habitada por seu outro e pelo outro de qualquer um. Aquele que entra na imagem sem interior não entra para estar, mas para sair em direção à próxima janela de contraste e diferença. A imagem fotográfica digital nômade encontra-se fora dos sujeitos assim como tudo que expressa; o processo transfotográfico acarreta o aparecimento do Fora fazendo ressoar as imagens que o formaram e aquelas que o formarão. Portanto, a expressão não pertence ao sujeito e tampouco à multidão, mas às forças que atraídas em hibridização no substrato digital. O encontro com as forças é acontecimental. A

comunicação teria certa correspondência com a máquina de expressão que, fabrica opinião e, que massifica o sensível, pois, para Lazzarato (2006, p. 165),

a opinião pública, a criação do sensível, tal como são sugeridas pelas mídias nas sociedades capitalistas, se juntam a essa potência infinitesimal de formação e transformação de desejos em crenças, para roubar-lhe toda a virtualidade, para transformá-la em instrumento de imposição, um meio de transmissão de informação e comunicação que neutraliza potências de co-efetuação de possíveis.

Nesta citação, poderíamos tocar a dimensão da imagem-verdade que se encontra no contra-fluxo com a imagem trans. Não é a possibilidade de informação na interação comunicacional que cria o novo, mas as zonas de contato ativadas pela expressão, expandindo-a. O que formaria a zona de contato entre as moléculas da imagem fotográfica digital seria a expressão, sua zona diversa e deliberada, e a comunicação, sua zona de associação com tendência mais passiva e reprodutivista.

Agora, teremos que, na processualidade transfotográfica está presente a temporalidade da expressão que se encontra em uma atmosfera pática e pré-verbal, que abre o canal de captura simultânea entre corpos que efetivamente respondem, diferentemente do exemplo radical da televisão, que não deixa chance para a resposta gerando indiferenciação e, portanto, a massa. A fabricação da maioria, do mediano, está baseada nos arsenais comunicativos. As alternativas colocadas à disposição de um telespectador são impostas de forma patológica, pois expropriam a mônada de atividade impingindo-a a participar de algo que jamais fez parte. Se, por um lado, a comunicação cria um mundo sem fronteiras, cria um mundo só. Não um mundo para qualquer um, mas um mundo gerido por uma minoria, não menor, que a partir da posse dos meios, endurece a permeabilidade das dobras capturando a memória e a atenção que poderiam estar ativadas na construção de dialetos, mas que repousam neutralizados diante da luz hipnótica dos aparelhos luminosos das TVs.

Então, o processo de decisão consiste em comunicação e expressão, que, em cada multidão, se produz de modo singular. Temos uma importante analogia disponibilizada pelos autores Negri e Hardt em relação a tal processo comparando softwares tradicionais e softwares livres. Nos softwares tradicionais, o código fonte não está disponível aos usuários e, portanto, não fornece informações sobre seu funcionamento. Os programadores concebem seus programas como algo criado por um indivíduo e intocável aos demais; entretanto, o movimento a favor da abertura dos códigos fonte aposta na possibilidade de que os mostrando a todos torna-se possível resolver com mais velocidade e acuidade um maior número de problemas gerados e, assim, são produzidos programas mais qualificados e adaptados às

linhas de indeterminação que vão surgindo conforme a experiência de uso. Quanto mais sujeitos usarem, mais interferências e, melhor virá a ser o programa. Escolhemos por uma questão de coerência o GIMP, um software de manipulação de imagens livre para que as imagens desta pesquisa fossem trabalhadas. É importante aqui duas breves digressões para elaborarmos o que é um software e o que o GIMP. O software é a interface que relaciona um programa com os seus usuários para que seja possível a execução de algumas tarefas. O programa é um algoritmo que faz com que o computador execute determinadas funções. Temos programas de busca, de correio eletrônico, de edição de fotografias, de escrita, enfim...Cada um com um tipo de comunicação para a sua ativação e uso.

Ao contrário da idéia de autoria individual, que abarca projetos gerados de modo privatista, entregar o software à multidão envolve a certeza que entregá-lo aos mais variados tipos de programadores com diversas demandas, indica que somos mais inteligentes juntos. A questão é que o código-fonte aberto não gera confusão e tampouco desperdício. Gera exploração e colaboração e, efetivamente, funciona. Pensemos, pois, em uma sociedade com seus códigos-fonte abertos e propícios à interferência para a criação do novo.

Se, na forma de organização social tradicional baseada na soberania, a obediência é a base para qualquer direito, na multidão não existe obrigação em relação a qualquer poder; o poder é gerado, internamente, pelas possibilidades de cada um em relação às mutações disponibilizadas a todos. Consideramos que, no trabalho com a imagem fotográfica, a desobediência constitui-se como um fator fundamental para que a obra chegue a um fim. A obrigação deve surgir pelos afetos, na processualidade de decidir o que cabe e o que convém no entre dos envolvidos a cada momento; a obrigação duraria, pois, enquanto dura o desejo de fazer. A autonomia é o que subsidia este modo de auto-organização excludente da soberania do político e de qualquer papel.

Políticas minoritárias para a imagem podem ser, portanto, implementadas quando é possível utilizar dispositivos tecnológicos que façam nascer à expressão. A resistência ao homem majoritário e médio que devemos marcar bem, habita cada um nós e, está intimamente relacionada à utilização e problematização de dispositivos que podem criar momentos de levitação de seu modo eminentemente comunicativo rompendo, nem que por alguns instantes, com os monopólios da imagem. Imagens que não sirvam para vender, que não sejam óbvias, que sejam complicadas e que façam diferença, rompendo com técnicas de gerar desejos de consumo e, porque não dizer, geradoras de necessidade de pensar e sentir, aleatoriamente, sem uma estratégia que leve a imagens confirmadas. A imagem posterior à apresentada pode ser, estrategicamente, esperada como na publicidade, e assim gerar um

tempo sem fuga e, portanto, linear e matemático, ou, ser um acesso para enlouquecer o tempo, podendo contrai-lo e/ou dilatá-lo em durações inespecíficas trazendo à tona a sensação, mobilizando o vivo para a atividade.

Com a invenção da fotografia digital, pela primeira vez, podemos, não somente fixar o tempo como na disposição analógica, mas, por mais incrível que pareça, realizá-lo. A imagem vai-e-volta, desaparece, tinge-se, envelhece e renova-se com uma velocidade desconcertante. Será que estamos vendo nascer uma nova memória?

Poderemos, pois, lembrar da imagem desfazimento e não mais pensá-la de forma seqüencial. Tal memória, então, indica uma resistência à reprodução e à reafirmação do passado, mas arranca do passado movimentos e reverte a imagem em nascimentos como atratora de devires. Devires de distanciamento daquilo que é; nesta retirada são criados universos de ingresso em rizomas de variação. Na justaposição da imagem de partida com as próximas que a encontram e lhe partem surge à memória sem certeza, a memória que faz tornar indiscernível o homem e o pixel.

O convívio com esta nova face da fotografia, a qual não se apresenta mais estática e como momento congelado e, sim, como imagem em germinação, atravessada por percalços e acidentes de percurso que podem fazer a rota, alterar-se sem gerar resistência, desenvolve outra potência para a memória. É possível lembrar de uma fotografia em movimento e profusão. A memória tornou-se mais movimentada e, ela mesma, aberta a mais transformação, quando acessada. Isto desenvolve outra potência de ação, talvez bem mais presente, alterando uma memória de conservação para uma memória de criação. Memória de associação e rarefação de planos, memória em caráter abstrato e no limite das forças.

A memória na transfotografia celebra a ficção e forma um território expressivo que não se presta a formar morada e que aciona seus habitantes. A questão não é como o conceito, a imagem e a multidão vão ficar na pesquisa, mas como vão sair, passear, traçar novos encontros e abrir-se a partir de um território. O território, a tela, a imagem e a própria memória é feita para ser abandonada. Tempo perdido e tempo redescoberto imiscuídos e retraídos até a disjunção se sucedendo, embora estando um dentro do outro, nas dobras processuais da memória. Sínteses em cruzamentos em breves suspiros de toque: estados da imagem ou pontos de culminância atrativa entre pixels.

Uma memória que sai do plano da verdade e da certeza. O tempo se torna, em sua passagem, tempo de diferenciação e na transfotografia agimos sobre ele nas suas instâncias presentes. Temos certa escolha sobre o passar do tempo, expressamos o tempo, nos misturamos à sua efetuação. Temos uma produção de sentido descentralizada e ocasional; a

matriz numérica que se combina, rizomática e distributivamente, obtura proliferações minoritárias no que está sendo e não naquilo que foi, ou, no que foi e ainda será feito, pois o que foi nunca deixa de desdobrar-se. O passado não pára mais.

Claro, que o passado nunca foi algo totalizado e sempre se atualizou com o presente, mas, com a imagem digital, podemos ver tal processualidade. A intervenção na imagem fotográfica faz disto uma prática, uma poética e seus infinitesimais elementos não só fazem lembrar diferente, mas criam imagens que desde sua geração, já estão sob ameaça multiperceptiva e multireceptiva. A imagem e a lembrança saem do uno e não seguem de uma para outra, mas de muitas para tantas. A imagem-certeza, que é prova do vivido, encontra-se no trans como imagem persuasiva enlaçada em quantos e na fronteira de si.

Poderíamos acreditar que a produção de expressão e comunicação encontra-se no plano das imagens em transformação e as imagens são seu plano de atualização. A expressão e a comunicação utilizam-se das imagens encontrando-se no plano ontológico e político. É a molecularidade dos píxels que expressam e, seus encontros podem gerar acontecimento e, portanto, sentido. As imagens trazem diferenças para os sujeitos em transversalidade entre si e com as tecnologias e, envolvem problemas para que o sentido seja trabalhado. O sentido dá direção ao acontecimento trazendo a sua possibilidade de comunicar. A imagem é processada no campo da expressão e direcionada para comunicação que gera sentido. Assim, a expressão é a atividade desde o fora da imagem e, conseqüentemente, fora do sentido. Os caminhos para encontrar a imagem pelo fora constituem a tarefa criadora.

Então, o ser é igual para suas diferentes configurações e possui um sentido único para todas as diferenciações desembocando no Ser em movimento, na imagem em transe. Segundo Deleuze e Guattari (2006, p.66), “o Ser é o mesmo para todas as modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele é igual para todas, mas elas mesmas não são iguais. O Ser se diz da própria diferença.” Porém, a percepção da diferença, obviamente, não se instaura no acompanhamento de ínfimos. Mas, quando os ínfimos se condensam em ruptura dissonante e, as fendas das tranqüilas séries se abrem irreduzíveis surgindo certa consistência da diferença e assim podemos “vê-la”. A percepção se dá por rupturas.

Pode-se conceber a imagem, em esferas de bloqueio lógico, mantendo a sua generalidade ou em esferas de conteúdo expressivo acessando sua extensão e, em variações singulares, durando em seus aspectos intensivos. A pesquisa relativa à transversalidade da imagem busca implicação e diálogo nas variações e não nas variedades da proliferação em dispersão. Esta repetição de variações remete à formação de diferença ainda sem conceito, ainda sem fechamento e lógica. A diferença em si, para ser entendida no campo da imagem

digital, deve ser operada em sua não-efetuação como virtualidade e, quando efetuada, não mais se repete e, portanto não mais se distingue de si. Importa marcar que o virtual é determinado pelo plano de imanência, então, a atualização das virtualidades do objeto coincide com as diferenças acionadas pelo espírito que contempla. Só é encontrado onde não está e é possuído por quem dele se distancia: o objeto virtual está e não está. Seria como a procura de um objeto perdido, aquela fotografia arrancada do álbum da infância. Segundo Deleuze (2006), “eis porque o objeto virtual só existe como fragmento de si mesmo: só é encontrado como perdido – só existe como reencontrado”. É possível circunscrever tal deslocamento de si como um duplo não identitário que é encontrado quando perdido e desapropriado de seu lugar. Por este motivo, a diferença não se aplica a algo palpável e visto, mas se produz como ferramenta do sensível e talvez, como fundamento de uma ontologia criacionista. Não é possível pensar uma ontologia centrada no ser, mas uma ontologia dos sentidos, dos sentidos que atravessam os seres.

A questão é que as repetições da diferença do fluxo digital são inseparáveis e, portanto, diferenças em relação ou diferenças em modalidade exponencial de fragmentos temporais. O que atrai a produção da diferença é a visão da imagem presente; ela dispõe a coisa a ser repetida sendo a feitura do novo presente através do presente recém-passado. O campo de criação da imagem fotográfica digital estaria localizado em um objeto virtual entre a imagem que inspirou a manipulação e o resultante deste processo circula deslocado em relação a si, entre os dois presentes e entre as relações das séries que constituem as duas imagens em pauta. Para Deleuze (2006), todo o objeto possui duas metades diferentes e não correspondentes, pois dissimétricas: uma metade virtual, ideal e uma metade atual, composta pela corporificação de parte da outra metade virtual. Portanto, uma imagem em idéia pode ter clareza (diferenciação), mas carecer de instrumental, por exemplo tecnológico para atualizar-se (diferençar-se). Aqui, para apropriação da prerrogativa das duas metades do objeto temos a necessidade de circunscrever a diferenciação e diferenciação. A diferenciação está relacionada a um fundo pré-individual que contém multiplicidades virtuais ou idéias. E a diferenciação está ligada aos processos de atualização destas multiplicidades virtuais. A diferenciação está no ser e suas possibilidades de vir a ser e a diferenciação ao ser como objeto constituído. No caso da transfotografia, a imagem fotográfica inicial seria diferenciada e no movimento de manipulação diferenciada.

O que se imagina como imagem a nascer é relativa a um estado de indiferenciação que poderá ou não ser determinado, é um processo de risco, exposição e aposta. A imagem imaginada é do plano virtual e sempre divergente do resultado, ela é intuída em temporalidade

desorganizada e intensiva, mas que conduz a certas etapas instrumentais de aproximação. “O virtual não se atualiza por semelhança, mas por diferenciação” (2006, p.137). Teríamos imagens realizadas que ficam no campo da reprodução e imagens atualizadas que são criação pois quando postas em cena são orientadas pela entrada do que não estava na idéia, fora da representação, fora da imaginação. É a chegada da imagem outra. O trabalho com a imagem através da multidão facilita o processo de atualização e faz diferir de modo constante o que a idéia apresenta e o que é incorporado pelos pixels em matrizes ilimitativas.

A distribuição dos pixels na elaboração da imagem digital é a forma de associação de uma série a outra transportadas por um objeto virtual à imagem que se imagina, que está perdida e pedindo por reencontro. É nomádica, pois a manipulação não é posta em execução de parte em parte, mas através de redistribuições moleculares e em camadas. Os “encaixes” são ilimitados e os pixels seguem suas configurações variando em repetições de divisões/multiplicações abertas. Neste jogo sem regras, a expansão no espaço concatena-se com “partilhar-se no espaço, em vez de, partilhar o espaço” (DELEUZE, 2006, p.68). A imagem se distribui em sentidos que vão sendo nela operados e o nomadismo transfotográfico vai minando a imagem pseudo-sedentária. Os atributos da distribuição desmesurada, embora empreendidos dentro de matrizes numéricas, só podem ser percebidos qualitativamente. O que poderia ser remetido à concepção de identidade, seria o eterno retorno, a distribuição nômade ou a repetição da diferença. Este élan vital é a vontade de potência de Nietzsche ou a identidade da diferença. O que retorna na imagem é o limite de sua transformação através da última modificação que sugere a posterior. As próprias diferenças se atraem para orbitarem em máscaras reincidentes e híbridas. Para Deleuze (2006, p.74), “a roda do eterno retorno é, ao mesmo tempo, produção da repetição a partir da diferença e seleção da diferença a partir da repetição.” No eterno retorno o caos é organizado pela força do acaso, sem demiurgos, onde o próprio caos engloba a si mesmo gerando algumas séries de repetição. Seria a semelhança produzida pela repetição-simulação em descentramento, o simulacro em ação buscando sua potência. E por isto, o que retorna não é exatamente tudo, mas aquela divergência que estava latente no anterior, mas a ponto de manifestar-se. O que antes era quase e o quase que não existia, agora, efetivamente, é.

O fundo, substrato ou campo de imanência digital é informe, agitado e pré-verbal e nele, as formas se volatilizam, nosso modo humano se desestabiliza em um espaço de agitação das diferenças. A confluência de experimentações com a imagem que pode vir a ser, é o que ocasiona a entrada e saída do fundo informe. Poderíamos tecer uma aproximação com o modo de pesquisar cartográfico: o caminho é o dos corpos encarnados aos seus fundos

informes. Nas molecularidades de penetração e distanciamento do fundo, é que podem surgir as construções lentas do conceito de transfotografia, um conceito intuitivo e esposado com o desejo de movimento, o desejo de desejo e do sim. Sim por mais um pixel.

A fotografia digital em processo de manipulação pode relacionar-se com o conceito de plano de imanência (DELEUZE, 1992) no sentido de que é uma sequencia de cortes, escolhas e determinações que a imagem sofrerá. A imagem será problematizada ou inicialmente caotizada para depois tornar-se outra. Para o autor,

o plano de imanência é como um corte no caos e age como um crivo. O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações do que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e desaparecem; não é um movimento de uma a outra, mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, uma vez que uma apareça como evanescente quando outra desaparece como esboço (DELEUZE, 1992, p. 44-5).

Perante o plano fotográfico em trânsito e em transe, tem-se a quadratura para que o caos possa ser operado e para que a produção de sentido tome um lugar depois do ultimo click. O sentido, em seu primeiro paradoxo segundo Deleuze (2006), é o da proliferação segundo o qual a expressão de uma imagem é a designação de outra que vem reduplicar a primeira. A repetição paradoxal do sentido da imagem digital pode ser compreendida também como desdobramento. Em um encaminhamento pela lógica, o sentido tende a registro e enunciação: a imagem é. Seria o campo da objetividade que insiste em circunscrever objetos reais. Entretanto, as dificuldades do sentido continuam, pois as imagens são contraditórias e complexas em si mesmas, pois são objetos em fuga. A dificuldade do sentido está na tendência ao duplo, a proposição correspondente, mas, uma saída possível é pensá-lo como matéria composta de ar movente, de energia sutil em ventania nos limites das imagens e das palavras. Para o autor, os maiores esforços da lógica são ineficazes, pois o sentido é inapreensível como o sorriso do gato de Alice, como a expressão de Monalisa, como a abertura da imagem que virá... O sentido é a esfinge do pensamento sendo em um só tempo auto-fágico e proliferante. Cada movimento de convocação da diferença liga-se a uma manifestação daquilo que convém como imagem do pensamento: um correlato imperfeito. O sentido não é referência simétrica, sendo um problema, uma interrogação. A produção de sentido é noemática e aponta que uma coisa pode conter a explicação e dúvida em relação à outra. Ou ainda, o sentido pode ser visto na não-diferenciação entre pergunta e resposta ou causa e efeito: a pergunta é a resposta. Portanto, uma necessidade é sinalizada: não podemos mais seccionar a pergunta e sua proposição e, em um tema complexo como o que estamos

vivendo nesta pesquisa, somos confrontados a uma rede de problemas em interação dinâmica: problema de pesquisa, questões norteadoras, experimentações, interlocução com autores e formação da própria autoria. Também as perguntas e, portanto, os sentidos emergem de uma imagem da qual fazemos parte, da qual nossa consciência se faz consistir com os pixels ou micro-excitações sendo distribuídos pelas possibilidades de extrair e gerar competências para algumas soluções, mesmo que ilusórias e passageiras.

O sentido está, infinitamente, além da pergunta-resposta, ele difere de natureza, pois contém virtualmente, todas as modalidades de questão que o empírico oferece. O sentido é a natureza do pensamento; para Deleuze (2006), a gênese e, a cada proposição a mais, gera-se uma multiplicidade de sentidos problemáticos. Pensar não se liga somente a soluções de quando o mundo nos aponta um problema e devemos solucioná-lo. O problema não é algo a ser vencido, mas algo a ser gerenciado de acordo com o seu sentido que é em si igualmente um problema. Seguindo esta pista conceitual, a imagem final da manipulação fotográfica não é uma resposta ao problema colocado pela imagem de partida, mas um problema em relação ao problema inicial, um sentido do sentido. A transfotografia como metáfora do pensamento diz que a fotografia em transformação acaba por tornar-se o próprio sujeito-multidão, pois: “de que natureza é o plano? Ele apresenta, obrigatoriamente, duas faces, cada uma sendo o espelho da outra: plano de pensamento, plano de natureza, pois o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser” (DELEUZE, 1992, p. 41). Ou, ainda, poderíamos pensar a transfotografia no seu momento de manipulação ativa como um universo sem gravidade onde os pixels flutuam atraídos pelas vizinhanças geradas pelos toques nas ferramentas acompanhados pelos processos de subjetivação. A entrada na fotografia em processo está acerca da formação de descontinuidade a partir do contínuo sendo imagem inicial ou condição do problema. A condição do problema é o encontro.

A inspiração spinoziana convoca o fomento das capacidades dos corpos e da potência de arregimentar “bons encontros”, que imprimem o trânsito; pode-se, com o disparar de um click, gerar encontros de todo o tipo. Ou se formos mais longe, encontros do mundo consigo, pois a fotografia digital é uma tecnologia que não prevê a cena, mas é atravessada através do corpo-a-corpo e da prontidão do olhar que procura e, o momento que tudo para e só o referente tem presença.

Estamos tratando da entrada em devires diferenciadores produzidos de pequenas moléculas agenciadas na gestão da transfotografia. Tal gestão é aqui entendida, como tudo o que foge ao processo projetado, a uma microgestão problemática agindo no espaço trans e,

portanto arbitrária. Trata-se do feito na hora, no momento onde o presente se redobra sobre si mesmo nas suas eventualidades instantâneas.

Poderíamos, pois, nos referir à microgestão ou à molecularização da imagem fotográfica e projetarmos tal movimento para o fomento de um pensamento diferenciante e, então, sermos levados por Gabriel Tarde. Ele afirma que, a ordem não é a principal evidência do universo, o que nos leva a dizer que, para que a transfotografia se instaure, é preciso algo para muito além da ordem: a criação. A força da diferença cria o Universo e a transfotografia dimensiona o que a imagem manipulada terá de comum e de próprio em relação à imagem inicial ou ao substrato para a elaboração de diferenciação. A transfotografia coloca em pauta a diferenciação de si, a fotografia em auto-declinação.

A alegria, perante a instabilidade, talvez seja um dos mais importantes posicionamentos para uma clínica política e para uma educação menor ou molecular. Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.16), “... existe uma alegria imanente do desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se mede pelo prazer, posto que esta alegria é que, distribuirá as intensidades do prazer e impedirá que sejam penetradas por angustia, culpa e vergonha.” Colocar em desordem a fotografia digital ou inscrevê-la em regime trans implica em quando se chega à imagem final, quando a multidão se desfaz e mostra-se satisfeita e/ou exausta, esgotada saber que aquela imagem não é a ordem, ainda encontra-se efêmera e perturbada por aquilo que poderia ter sido e poderá vir a ser. A transfotografia aponta para um exercício ontológico da diferença pensando a tecnologia digital fotográfica como um ser com propriedades efervescentes. O píxel pode ser dimensionado como unidade infinitesimal, constituinte de uma matéria das mais radicais em potencia de diferenciação e heterogeneidade. No próprio píxel, está contida parte da virtualidade da fotografia digital como diferença recôndida e potencial. O virtual está dentro da imagem em escala viral. Neste sentido, dependendo das estratégias de manipulação, cada subsistema de pixels pode vir a ser um centro móvel que irradia suas diferenças alterando toda a rede transfotográfica. Neste processo, escalas de irradiação e diferença se interpenetram.

A fotografia viva ou transfotografia abre o cenário pós-mundo clássico fundado na representação e conjectura-se com um real em processo de dispersão. Através de pixels em multidões animadas e imprevisíveis, um mundo dissonante vem surgindo... Para o entendimento destas dimensões em escape, Gabriel Tarde (2007), através de sua neomonadologia, parte de uma crítica a Leibniz em sua metafísica, partindo para o campo da

imanência desfazendo princípios de colaboração entre mônadas e lançando a desordem como decisiva para a criação e manutenção da vida.

A mônada de Tarde, aqui, pode ser inicialmente, entendida como unidade infinitesimal definida por pontos de vista. Assim, na fotografia digital poderíamos conceber a imagem toda como mônada ou seu pixel dependendo daquilo que entendemos por unidade. Da mesma forma, poderíamos entender o átomo como mônada, ou o planeta Terra como mônada pensando-o como uma unidade do Universo.

Uma das idéias principais no tocante às mônadas como unidades móveis e abertas: conforme o olhar é que elas se modificam tanto por suas zonas de contato com outras mônadas, mas também pelo entendimento do que pode ser o Uno. O Uno é múltiplo, o sujeito é uma sociedade, a fotografia em sua face digital e viva é uma série de imagens em fluxo. A transfotografia contamina-se de seus possíveis em abertura à sua matéria interna, os pixels, como infinitesimais de transformação, e em abertura externa àqueles que jogam com eles. Enfim, o sujeito é multidão. Devido a isto o experimento de manipulação digital desta pesquisa é realizado por um grupo e posteriormente por um único sujeito, ambos compreendidos como multidão. No método queremos afirmar tal entendimento.

A transfotografia habita um “solo instável” composto por micropartículas que indicam uma ordem finita. Os pixels (os indistintos) possuem autonomia perante a imagem fotográfica (o caracterizado) como um todo e para Gabriel Tarde (2007, p.33), “a ordem se justifica na gestação de desordens criadoras”. Assim, o pixel se materializa na imagem e a imagem se desintegra no pixel em um movimento constante de aparição e volatilização em diferenças que vem à tona por ruptura ou continuidade, eclodindo em nova forma.

A forma é um fim (finalismo sem finalidade) e a forma é um meio para o desfazimento de sua antiga face. A fotografia viva traz consigo uma ordem ou uma imagem inicial pronta à desordem e feita para suportá-la por conta de sua própria matéria ou substrato. Tal território não foi criado para manter-se intacto, mas sempre para a expansão em um admirável corpo no qual cada célula é potencialmente elemento diferencial para uma nova imagem.

Na transfotografia, tal e qual nos processos de subjetivação, a mudança vai mudando e a diferença diferindo e a ordem refere-se a um estado passageiro. A transfotografia é fotografia em subjetivação através dos encontros fortuitos com os dispositivos tecnológicos, com efeitos renovadores advindos das pequenas percepções. Desta forma, a transfotografia abarca a molecularização da imagem vitalizando a forma e tornando-a processo por onde passa a força vital ou a intensidade pela conjectura de variações infinitesimais. Tais variações são diferenças e, seguindo a idéia de corrente elétrica, só existe corrente pensada como via de

passagem de energia se existir pólos distintos. A processualidade em pauta indica certa duração na microp percepção que dissemina o trans dimensionando aquilo que afeta na expressão da passagem de fluxos definidos pela potência de propagação advindo da abertura da imagem. Transfotografizar seria, então, uma “boa palavra”, pois expressa a noção de fluxo. Este fluxo passa em vários pólos intrincados: entre os sujeitos em mútua afecção, entre eles e a tecnologia disponível (no interior do próprio objeto técnico que clicou e daquele que transfigura o click: câmera e software), no próprio interior da imagem em movimento através dos pixels, na alteração do conteúdo da imagem, na alteração do desejo como força de conexão e atração...

A apreensão das intensidades fugidias da imagem digital tange à experimentação da vida em sua afirmação pela dimensão problemática agitada e acolhida na manipulação. Assim, a invenção de novas formas advém da movimentação do corpo para dar conta de uma pragmática da imagem, isto não quer dizer que o problema ali disponível não seja resolvido acidentalmente, explorando aqui e ali de forma não previsível e métrica. Talvez, encarar o problema, na transfotografia, seja bem mais da ordem de ser levado pela imagem em seus dispositivos tecnoafetivos do que ter uma idéia anterior de como poderia vir a ser a face final daquela cena. Caminhos sem garantia com uma pequena promessa pousada sobre um fio em desequilíbrio: risco necessário de acolher e mudar.

Se pensarmos a imagem fotográfica digital como uma série de tendências, nos aproximaremos de um dos conceitos de invenção proposto por Gabriel Tarde (1898, p.122): “qualquer invenção consiste em um encontro de séries anteriores ao próprio individuo que inventa, singularidades pré-individuais, propriedades-proprietários incluídos e sintetizados em uma nova singularidade.” Portanto, a cada comando acionado no software de manipulação digital da imagem, uma série a mais vem a ser convocada, sendo como uma propagação de subjetivação que atravessa o corpo fotográfico, criando divergência e fecundando a invenção. É com as expressões lançadas por sobre o espaço imagético que sua unidade vai se complicando ou simplificando e, por pequenas saídas daquilo que era vigente, pelas pequenas singularizações, ali propostas, é que o campo vai se alterando. Como a própria sociedade caminhando nas invenções que nascem das pequenas releituras dos gestos imitados, ou como a subjetivação que pode colocar o sujeito em diferença de si. A imitação, que cria moleculares transformações, não é da ordem de uma imposição, mas conectiva para com as diferenças que despertam a produção de desejo. O outro da imagem vem a ser enquanto tendência atualizada, intensidade e afecto. Assim, poderemos nos apropriar, mais uma vez, da noção de transversalidade: são diversos entes em correlação oblíqua.

Neste processo de atualização, cada manipulação, cada diferença que incide sobre a imagem, através das escolhas da multidão, perfuram os cristais do tempo onde passado e futuro se encontram em contração. Dali, eclodem os presentes que vão sendo sucedidos. A imagem de base vai tornando-se passado, irradiando suas tendências e fazendo o futuro entrar em campo de aproximação. Ambos se movimentam sob a tensão do futuro que tensiona a imagem e seus construtores. As duas direções do tempo se encontram a cada molécula de alteração, a cada pixel reassociado. A imagem fotográfica digital se afirma como transfotografia quando é puro presente equilibrando-se no fio tênue e invisível do que foi a imagem e do que ainda será...

A fotografia produz, talvez, em uma de suas instâncias finais, uma imagem para o pensamento que, inspirada por Tarde, nos faz olhar para a diferença pela entrada de variações em transição em uma imagem composta molecular e associativamente; uma imagem relação. Entendamos, pois, a imagem fotográfica digital como micro-corporificações de singularidades por via tecnológica. Este coletivo sócio-técnico indica que a imagem é uma sociedade com organização instável e determinações globais. Instável porque em movimentação pelo fora e global porque determinada de certa maneira por seu universo de comandos advindos do software.

A transfotografia é a fotografia levada ao finito-ilimitado da diferenciação, da imaginação, da associação entre pixels, da associação com a memória de quem ativa a imagem e, principalmente, até onde o campo dos afetos nos leva pelas incontáveis surpresas que a exploração da imagem nos conduz. A imagem nos leva como ondas complexas de mundo com sua “natureza”, incontestavelmente, acionada por atividade: uma imagem da outra, ali, onde uma age sobre a outra. Imagem-multidão. Universo em expansão que começa e termina no infinitesimal e, assim, nos é possível compreender a imagem, em primeiro lugar, porque somos imagem e constituídos por multidões que nos habitam no campo do corpo-pensamento.

Tantas são as imagens que nos transpassam, imagens em desfazimento operadas pelo presente que as coloca em xeque, assumindo inúmeras configurações conforme o meio associado. O presente nos coloca em determinado ponto-de-vista que habitamos com nossas resistências, que são as propriedades de nossa matéria ou o coeficiente de transversalidade que nossas imagens agüentam. É o comum que faz com que possamos dar conta do mundo. É nossa matéria em intersecção com as estrelas, com as pedras, com o silício, com o digital. Somos comuns ao mundo e, no ritmo do pensamento infinitesimal, é que poderemos

reconhecer os espaços de contato entre nós e o todo. Pensemos sempre que este todo não é um em bloco e que se apresenta in minimus.

Ao seguir as micromultiplicações de Gabriel Tarde, poder-se-ia argumentar que duas tendências movimentam o trans da fotografia digital: crença e desejo. O desejo estaria no campo da associação e a crença no da territorialização do desejo. Como anteriormente foi referido, o que delimitaria o desejo ou o espaço das atrações entre corpos seriam as propriedades da matéria e os coeficientes de sensibilidade movidos por sensações atravessadas pelos contatos com outras imagens ou comandos de manipulação disponíveis que são, em última instância, as propriedades do software: zona de afetação entre corpos. A crença faz a dobra dos afetos do desejo em atividade, animado pelo fora e, aqui, o fora da imagem estaria posto nas infindáveis possibilidades de transformação associadas pela configuração digital e pela condução que a multidão realiza em estando entre as tendências disponibilizadas por cada um em presença dos outros. Crença e desejo constituem a matéria e matéria é movimento. O movimento acionado pelos encontros que propulsionam o desejo e a desaceleração do movimento pela crença que acolhe fluxos que insistem em fazer parte do corpo delimitando o contorno do que está informe.

Para o autor, crença e desejo são as forças propulsoras que animam a vida social e, aqui, estamos adiante de um problema: o que seria uma sociedade? Diante desta perspectiva, para Eduardo Viana Vargas (2007, p.21)

a questão é que em Tarde a palavra social tem um significado muito peculiar, posto que não define um domínio específico da realidade ou uma zona ontológica particular reservada aos humanos, mas toda e qualquer forma de associação; de forma que, em vez de substância, o social é sempre relação, logo, diferença.

A sociedade transfotográfica é, pois milimétrica, luminosa e ativa, composta por pixels movimentados pelos desejos e crenças do humano em trans imagético.

4 A IMAGEM DIGITAL COMO DISPOSITIVO DE APROPRIAÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO CONTEMPORÂNEOS

Uma boa imagem mental para relacionar a imagem digital e a produção de subjetividade é a de uma flor que se faz pingo e este pingo virando estrela e em estrelas transformam-se nos olhos do espectador. Assim, um se faz no outro e quem vê, tem o corpo tornado imagem. É destas possibilidades de acoplamento, dos jogos das imagens prenhas, imagens autopoieticas, imagens em corpos e corpos em imagens que queremos pensar os modos de subjetivação contemporâneos.

A imagem desde sempre apresentou um mistério ligado ao esforço de decifrar e tornar possível. Dar sentido ao mundo, oferecendo-se como espelho certamente, imperfeito. As tantas miragens do mundo que vêm desde as pinturas nas cavernas, passando da pintura, à fotografia, à televisão e sua aldeia global e, mais recentemente, à imagem digital, dizem das transformações dos modos de pensar e arcar com os impasses da processualidade do real/sujeito.

Mais precisamente, trata-se da localização das tantas formas de relação com o real através da qual o sujeito se inventa através dos tempos. Estas tecnologias de apreensão explicitam o limite do pensamento e da capacidade de criação de mundo e subjetividade.

O que foi modificado na imagem, através de sua digitalização no contemporâneo, basicamente, é a sua relação com a verdade e sua potência virtual. Na imagem digitalizada, a simulação adquire o atributo de infinita, a imagem depoimento do mundo vira imagem-imaginação. O real se reinaugura através de um click no mouse. O tempo linear e acumulativo das verdades infinitas, das imagens como duplicidade podendo provar algo, é substituído por um tempo fugidio, sempre em trânsito, tempo do encontro que acompanha o acender da faísca criativa.

Para que nos seja viável a entrada no conceito de real, teremos que envolvê-lo, cuidadosamente, pelas reticências e hesitações do campo das possibilidades em bifurcação de Gabriel Tarde (2007). Dúvida e possibilidade são os fios em que nos agarramos para produzir pensamento e ciência. Visão hipotética e também assertiva na medida de sua duração. A hipótese é uma força que atua entre os possíveis e suas atualizações, sendo o território condicional para que algo emergja com nuances de certeza. O que não foi, o que seria ou o que viria a ser é o terreno abstrato, de onde algo vem a se afirmar. O virtual é o campo duvidoso da indeterminação de algo que pode vir a se afirmar ou tornar-se real.

Ao pensar “se”, adentramos com certa liberdade no real, para que possamos no campo das conjecturas, das construções do pensamento, nos deixarmos sonhar e imaginar mundos. Em relação à imagem fotográfica digital em processo: é imagem “se”, é imagem “será”? A imagem que corresponderia ao desejo de transformação das formas sempre poderia ser concebida de modo diverso. A impossibilidade de pensar em todas as mutações irrealizadas é a base de apoio para o transmovimento, os devires digitais da imagem. Tudo o que vira atual guarda um excesso de força sobre a forma que o acaso da configuração do momento permitiu. Para Tarde (2007, p. 200), “o possível faz parte do íntimo do real: esses dois termos são solidários.” Entretanto as forças são infinitas e, em sua maior parte, inapreensíveis, e a forma “escolhida”, possui sua duração limitada. O que a forma expressa é um quase nada perante a composição extraordinária que a gerou. Forças se absorvem mutuamente e o real ou a forma apresentam um limite de absorção, uma saturação das passagens. Assim, em nenhuma área do pensamento e da imagem, os possíveis (poderíamos até fazer uma alusão ao inconsciente) podem ser reduzidos ao real. O real seria, então, o acaso fatal da combinação complexa dos possíveis.

O real ou os fatos não correspondem diretamente àquilo que os gerou, são empurrados por aquilo que não foram e que virão a ser. A transfotografia seria, neste contexto, a vivência das potências de ação das forças da imagem digital. As imagens que se despreendem da imagem inicial, ou, de partida para os processos de mutação da fotografia digital, são muito “menores” do que a imaginação que a antecedeu. A imagem inicial seduz virtualidades, ela é uma espécie de limbo, no qual, a sua própria forma torna-se indeterminação.

A necessidade incontestável de produzir o real, de criar finais, mesmo que provisórios, relaciona-se à utilização da virtualidade que, por um lado é destruída quando é intensificada a ponto de nascer.

O que é difícil de compreender e assumir no pensamento de Tarde sobre o real e os possíveis é que uma força não exercida existe e tensiona o que podemos ver. Então, saberemos que os possíveis são o infinito. Este “nunca” poderá ser realizado e ronda nosso afã pela vida, por concretizá-la entre espelhos e sombras, ocultos e misteriosos em conspiração frenética para que um dado de real emergja, pequeno, perante a imensidão do “ainda se”.

No trabalho de manipulação de imagens fotográficas em processo pode-se observar que a cada nascimento de versão da imagem inicial, uma série de possíveis são acionados e outros sepultados. Estes possíveis vão se apresentando em seqüências que vão potencializando umas às outras. Assim, as imagens vão se contaminando, de forma a podermos acompanhar, concretamente, o caminho da diferença. A transfotografia aciona o

rastro da diferença e pode driblar a certeza de que aquilo que foi jamais será, pois temos o caminho registrado e guardamos, pelo menos neste estudo, a imagem que gerou o plano de divagação das formas. Cada real vai gerando sua imanência virtual. Entretanto, certamente, a imagem é encerrada pelo último click, muitíssimo antes de seus possíveis chegarem perto do esgotamento: o mundo não é infinito, mas suas possibilidades sim. Portanto, escolher é matar subjetivamente, o nascimento do real-molar é perda do possível-molecular. Podemos perder o que ainda não nasceu.

Pensemos, pois, que aquilo que nos mantém na atividade é o sonho que temos com ela, com aquilo que seria “se”, com aquilo que vai acontecer, com a próxima imagem, com os dias melhores. Isto não é esperança, como paixão triste, mas o fio de virtualidade que faz com que o real seja partida para outros e, quem sabe, muitos. Saber que a cada decisão tomada todas as outras se foram, faz com que a vida torne-se condicional: uma realização infere em não-realizações. Quanta perda para uma escolha e, por conseguinte, como devemos valorizar nossas saídas do labirinto de virtualidade que nos tensiona e inspira. Saudemos as escolhas e realizações em nome das imagens fugindo para a breve apreensão de uma que também passará... É certo de que escolha é dor, e o desapego a tal sensação, a transfotografia opera, à sua maneira. Deixar-se levar, deixar-se perder, não recuperar e inventar devires, sentindo-os chegar e partir na velocidade das tecnologias digitais. Docemente e brutalmente, as possibilidades vem e se esvaem, assim como nossa própria vida, assim como nossa própria imagem no espelho. A sensação vital de uma realização que se torna real dobra-se e complexifica-se no sacrifício das perdas que não conseguimos sequer dimensionar.

O papel dos possíveis que acompanham o nascimento do real é o espaço de sua transformação e fenecimento, pois os possíveis geram um espaço vazio e, portanto, de movimento, convidando os corpos e provocando as mudanças que rondam o real à espreita, para o ataque, o deslize fatal que gera a morte e o novo. Segundo Tarde (2007, p. 224), “poder-se-ia definir o espaço como possibilidade da matéria, e definir o possível como espaço do real. O espaço sem matéria seria de algum modo o espaço latente, como o tempo sem mudança.” O vazio, portanto é simplesmente uma espécie de possível, e o cheio uma espécie de real. É preciso o espaço liberado (nunca livre), pois já ocupado de forças invisíveis que tensionam o transito das formações do real para que a avidez da criação se efetue em sua inventividade faminta e sem sossego. O pensamento quer se efetivar, a imaginação quer virar imagem no mundo: as forças anseiam por passagem, pois a cada nascimento suas séries podem ficar para trás. Para trás, desaceleradas, entretanto ainda ávidas, para alguma outra incitação. A referida avidez é a própria energia vital, a inclinação para a expressão total do

ser, que é volúpia sem chance de realização. A expressão total, a tomada de todo o espaço, a vontade de não contradição é o sonho da vida.

Ainda em relação ao espaço como espaço de organização da matéria Deleuze (2006), em *Diferença e Repetição*, mais precisamente no tema da “Síntese Assimétrica do Sensível” propõe o conceito de “Spatium” que seria a profundidade na qual se organizam as intensidades. O primeiro e o segundo plano de uma imagem fotográfica não seria possível de compreender se o objeto não portasse profundidade. E é da profundidade e suas variações que iremos nos ocupar... As relações entre primeiro e segundo plano (aqui, o segundo abrange uma seqüencialidade de possibilidades de percepção do olhar: terceiro, quarto e assim sucessivamente) indica o nascimento de topologias entre superfícies que abrangem volumes tal e qual icebergs. A síntese da profundidade com suas camadas temporais e perceptivas dá ao objeto seus destaques (punctuns) e suas sombras ou detalhes secundários.

O extenso está na primeira síntese, a do presente, naquilo que podemos ver em primeira mão o que salta aos olhos e nos convoca; entretanto a profundidade está na memória ou no passado. Em termos do olhar e da apropriação de uma imagem fotográfica, pensando no tempo, a profundidade localizar-se-ia no futuro, pois é aquilo que vemos depois quando nos detemos. O extenso tem origem na profundidade, tudo é extenso e quem vem a inaugurar o primeiro plano ou aquilo que emerge do recoberto é quem vê e aqui aquilo que é escolhido para ser modificado e alterado pelas tecnologias digitais. Então, torna-se evidente que a profundidade vem da percepção do extenso e vice-versa. A profundidade e o extenso se processualizam na medida da distribuição de certas distâncias entre as imagens que compõem a transfotografia. Nas degradações e potencializações das intensidades da topologia da imagem fotográfica, é que se instaura o fundo e a forma (frente ou plano de chegada). Quanto ao fundo ou profundidade, poderia ser pensado como um implícito integrado e envolvente.

O extenso equaliza o meio no qual os sentidos proliferam e se envolvem mutuamente pela exteriorização ou homogenização das distancias entre objetos – mensagens relacionais. Ou os detalhes em conspiração. O todo ou extenso da fotografia digital em processo que impõe repartições, prioridades de ajuste e simulação e, portanto, o nascimento dos detalhes. Para Deleuze (2006) então, o todo é que produz as partes. Tal repartição e priorização na criação da diferença transfotográfica produz a sensação, pois ela faz sentir e instaura os limites da própria sensibilidade.

A imagem fluxo se ramifica em seu acontecimento que é a imposição de seus sistemas de ação na cobertura do real. Pierre Levy (1993), colabora, em seu “Quadrívio Ontológico”, para um dimensionamento mais claro entre o real, o possível, o atual e o virtual. Iremos

desfazer um pouco este nó, afrouxá-lo, de modo a conseguir ver, mais claramente, os fios da criação. Os primeiros nós da trama do ser podem ser localizados entre possível e virtual, ambos em suspensão, e real e atual com sua presença no corpo do mundo. Vamos aos labirintos com suas vielas confusas e espelhadas, quase duplas, como apontamos nos nossos pares conceituais que se aproximam e, quem sabe, nos atravessam com suas odes fatasmagóricas atravessando o pensar?

Para o autor, sob influência deleuziana, as primeiras correspondências seriam : o possível está para o real e o atual para o virtual. O virtual por suas qualidades problemáticas e forças em diagrama dinâmico é resolvido por atualizações. A atualização é algo que acontece e nunca aconteceu sendo a disparada do acontecimento em suas faces de novidade e nascimento. Por outro lado, a segunda, a realização, aglutina possíveis esperados, em zona de pré-determinação. Por isso, a grande diferença do acontecimento é o inesperado e nos faz estremecer com a vertigem da ruptura. A realização é substância enquanto a atualização acontecimento.

Enquanto a realização “organiza” forças que pressionam o real para a diferença retirando-o de sua entropia e o salvando talvez do esquecimento, mas dentro de uma reserva de possíveis que já engendram a forma, pois são lógicos, esperados sequenciais e dedutíveis... A atualização, não, ela inventa com as forças de saída nas quais as próprias forças deixam de ser em sua ainda molecularidade e a forma não aparece em seqüência, mas em quebra e orientada pela virtualidade que está para além do tempo, estando para a duração e, portanto, para a disseminação do acontecimento. Ocorre agora: seria a transfotografia uma experiência de retirada da imagem fotográfica do molar bifurcando-a e fundindo-a ao virtual? Seria como arrancá-la das sequências lógicas dos possíveis e reencantá-la com a força do encontro-acontecimento? Gostamos de pensá-la assim... Transformação que faz acionar a máquina do devir, de escapar das determinações do futuro e que ativa os pixels em matrizes numéricas infinitas e imemoriais da criação.

Fertilizar a imagem digital aponta para suas misturas que não poderemos, ao certo, determinar se serão da ordem de possíveis ou de virtuais, já que, em movimento de diferenciação consideramos a transfotografia como fotografia viva sendo ativada pelo motor ontológico sugerido por Levy, no qual o real, possível, atual e virtual formam o caldo no qual o ser se mantém e se propaga.

O virtual, neste sentido, deve ser problematizado, pois está o tempo todo sendo movimentado pelo trânsito de atualizações decorrentes do trabalho na imagem digital. Mas,

quais podem ser as vias conceituais para pensarmos a arquitetura do virtual, não o concebendo como somente da ordem da tecnologia?

Entraremos no terreno do virtual e seus três conceitos-chave que, segundo André Parente (1999), podem ser pensados, em primeiro lugar, através da idéia de que, na cultura contemporânea, a imagem se tornou auto-referente quebrando com os modelos de representação, em autores como Arlindo Machado, Edmond Couchot e Paul Fargier; em segundo, temos uma tendência mais pessimista onde a imagem virtual é um significante sem referente social, em autores como Virilio e Baudrillard e, finalmente, existe a afirmação de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Pierre Lévy de que o virtual é potência imaginativa, fruto de agenciamentos múltiplos e heterogêneos entre arte, tecnologia e ciência, fundando novas interações entre sujeito e mundo.

É a partir desta terceira tendência de compreensão da imagem, com sua potência virtual, que nortearmos nossa escrita. A imagem digital como espaço de criação de mundos e rompimento com a perspectiva de duplicidade signo-real, inovando a sensibilidade em relação ao tempo e tratando as potências virtuais, aí contidas, como emblema do desejo de trânsito de informações ressignificadas conforme a demanda do momento; emblema da modelagem própria de nossos tempos e de suas formas de conhecer. Se toda a imagem é linguagem, temos, na imagem digital, um acesso ao ritmo e à estética da produção de subjetividade contemporânea.

Então, não é possível separar o mundo da imagem, o real da imagem, o corpo da imagem, pois tudo é tentativa de construção de sentido. A leitura e criação da imagem digital colocam em jogo a formação do olhar ou, mais exatamente, como se produz subjetividade e isto se dá através da memória como mar de imagens pronto a ser cartografado pelo presente, memória como espaço virtual capturado pela última vista. Aqui, a memória é entendida como pessoal, coletiva e ontológica.

Nem passado, nem futuro, inexoravelmente o agora é que nos defronta. O passado pode vir, mas sempre atravessado pela última cena. Quanto ao futuro, simplesmente não existe, é somente imagem. Vemos com o visto. Dobramos com a própria dobra. A captura da imagem é da mesma ordem da lembrança, ao lembrarmos estamos criando e decifrando o próprio corpo.

Não se pode, portanto, comunicar com a imagem, sendo, pois, produção de sentido. Podemos modificá-la para fusionar com o passado, o aqui e agora. Então, a imagem convida à diferença, pois, potencialmente, guarda outros muitos regimes de visão. A imagem é violenta

no sentido que não possui sua própria decifração, mas se sincroniza com a memória passando a exigir seu desdobramento nela própria.

Assim, a violência da imagem repousa, muito freqüentemente, onde a imagem pode projetar um reflexo, tornando-se um pequeno espelho. É, em pelo menos, um ponto de acoplamento entre o espectador e imagem que o sujeito se surpreende com o reflexo de seus próprios olhos. Se não houver pelo menos um ponto onde o sujeito se descubra, a imagem é refutada, procura-se um novo link. A imagem pode ser vista e não ser subjetivada e o que está em pauta é a própria persuasão-conjuntura onde o inconsciente pode ser seduzido, então, entregando-se a mais uma tradução. Por isto, a imagem não é em si, é para e com o sujeito, existe na relação.

Pensar a subjetividade através da imagem permite pensar o mundo como superfície movimentada e o sujeito como dobra desta superfície/mundo. Talvez, o mais intrigante é como o sujeito se produz frente ao mundo, frente a tantas imagens, como encontra lugar para acomodar a si? Pensadores como Michel Foucault, Michel Serres e Gilles Deleuze produziram boa parte da dobra de suas obras tentando arcar com este enigma...

Segundo Deleuze (1992, p.195), o conceito de dobra-inflexão está ligado à singularidade, textura, diferença/potência de metamorfose, pois “o mundo está dobrado em cada alma”, mas conforme cenas e tempo específicos para aquele sujeito. Pode-se pensar na dobra com base em Michel Serres (1994, p.51), que a traduz como implicação no mundo, ou dobra como “pli” de explicação, multiplicação, complicação, onde o sujeito se movimenta no sentido de dar conta de algo, “a dobragem forma a direção do pequeno no grande, a dobra permite passar do lugar ao espaço”, seria o ser cavando a si mesmo do mundo. E, ainda para Foucault (DELEUZE, 1991, p.113-114), a dobra é concebida como espessura do fora-mundo recolhida em si, interior do exterior. Sendo o exterior o próprio tempo, o sujeito ao ser arrastado nele, forma memória (“o tempo como sujeito chama-se memória”), esta não só de si, meramente psicológica, mas memória de mundo, “memória esquecida”. O exterior também é tido como força e o sujeito-dobra como resistência/seleção a tudo o que pode/poderia arrastar os processos de feitura de si/ eterno vir a ser. Além de tempo e da força, o fora foi pensado como o impensado e a dobra como pensamento ou espaço de subjetivação, “pois não se pode descobrir o impensado... sem prontamente aproximá-lo de si” (DELEUZE, 1991, p.126).

Enfim, a existência do ser está dentro das entranhas do mundo, ou, ainda poderíamos pensar no fora ou no tempo como plano de virtualidade e a existência como canal de sua atualização. Existir ou subjetivar o mundo é atualizar. No campo infinito das diferenças das existências, a complexidade está ligada à dobra, no sentido de quanto mais especializações

possui o ser, mais dobras com especializações e finalidades. Como um corpo com seus órgãos ou um software com seus comandos, ou mesmo a imagem digital com seus subsistemas e camadas de agregação em pixels. Assim, cada dobra ou órgão é entendido como um subsistema, não se configurando como ponto em relação com outro ponto em um esquema linear, mas em multiplicidade dobrada em muitas variações. Ainda poderemos pensar que, conforme a demanda de função de uma dobra, ela irá redobrar-se e ativar outras dobras que darão a ela própria e as outras formas diversas conforme a necessidade de atividade. Tal atividade pode ser acionada por imprevistos, por novidades, como quando um corpo é tomado por um vírus ou quando uma máquina entra em pane ou, ainda, quando um sujeito sente-se convocado a mergulhar em uma experiência não vivida e a matéria e a subjetividade entram em tipo de curvatura trans ou sem a certeza de onde irão parar. Pelas forças do fora é que a dobra redobra-se ao infinito, pois um corpo, para manter-se, deve adaptar-se aos acontecimentos.

A curvatura da dobra é sempre transversal, pois a subjetividade nunca é vetorizada por um só ente de cada vez, mas por uma série de entes demandantes de ajustes maiores ou menores que fazem o corpo-pensamento oscilar em novas emergências. Mesmo que, o ser fosse acionado por apenas um ente, este é composto por molecularidades que o fragmentam infinitamente, compondo campos de força e, portanto, campos de curvatura diferentes.

A coisa, o objeto, o sujeito, o ser, a multidão, o referente não são um, são multiplicidade dobrada e redobrada na divisão ilimitada de cada matéria com suas propriedades de diferenciação e exposição. Estas propriedades produzem os corpos em dureza, molaridade e resistência e, simultaneamente, em fluidez, criação e molecularidades. A força de fluidez dos corpos, suas adaptações, marcam sua expressão de curvatura em relação às suas exposições às forças que dobras e pressionam em direção às formas. Sendo assim, as formas são convocadas pela compressão das forças. A menor unidade de um ser é ainda uma dobra, pois poderá diferenciar-se na relação com as forças ou com outras dobras.

Em relação à fotografia digital em processo, poderíamos pensar o pixel não mais como ponto, mas como dobra infinitesimal da imagem. Então, a organização não se dá entre partes, mas em um infinito de dobras que, em seu movimento de des-re-dobragem, formam novos sistemas de agregação. Tal processo organizativo apresenta-se na forma conservando a força que, convocada por outra força, destruirá a forma anterior. A desdobra é nova dobra.

Na relação entre transfotografia e subjetivação, sujeito e imagem fotográfica digital, multidão e tecnologia o que marca a diferença é a força, pois segundo Deleuze (1991, p.19) “a matéria orgânica não é o contrário da inorgânica. Inorgânica ou orgânica é a mesma matéria,

mas não são as mesmas forças ativas que se exercem sobre ela”. A relação de forças possui imanência com o movimento variável, pois, o espaço que os corpos ocupam não poderá ser o mesmo; assim, as dobras do encontro são únicas e geram novos espaços, novas ocupações territoriais. Os processos de des-re-dobragem, a partir dos espaços de habitação dos pixels na imagem, dos sujeitos no mundo e, cada deslocamento, gerado pelas curvaturas resultantes das forças vão inaugurando novos espaços. Cada deslocamento gerado pelas forças geradoras dos encontros refazem o cenário da vida. A transfotografia, por sua gênese digital e, portanto, de movimento e efemeridade, é um meio por onde se diferencia outras espécies de organismos ou organizações. Os pixels, em troca espacial, produzem um viveiro de alteração do pensamento e das sensibilidades: subjetivação.

Os movimentos que a transfotografia recebe da multidão são os princípios imateriais de sua vida singular. O lugar, o espaço que a imagem digital ocupa, indica sua subjetivação, as suas companhias, seus parceiros humanos e inumanos em diferenciação mútua. Sua morada no software e nos corpos que a inventam.

Seguindo os conceitos expostos, a própria superfície suporta, então, o que se pode chamar de “interioridade” do sujeito no instante, a parte externa da dobra, aquela que toca o fora e que pode ser explorada com o olhar. Mas, a camada fronteira está colada às mais interiores em “continuum” e, por isto, “traz a pista” daquilo que a faz emergir.

Os olhos são fundadores/dobradores do mundo, sendo através deles que, em primeiro lugar, somos tomados por sua materialidade. Canais fundamentais de apropriação do fora, sendo chamados por alguns de “janelas da alma”, sugerindo, talvez, que a visão pode ser uma das pontas da dobra.

Em uma ponta, a percepção com suas deformações, defesas, sua filtragem, sua influência, sua memória e, de outro, o mundo dos perceptos que, por mais que se queira fechar os olhos, adentra todas as janelas do corpo, influenciando e tornando-se subjetividade. A subjetividade é imagética na medida em que, de sua metamorfose, revela, declara, conhece e deixa entrar, dobrando mundos... Pode-se perguntar: O que o sujeito pode ser como uma imagem? Ou como cada um vai incorporar/ser possuído pelo mundo através da velocidade mutante da imagem digital?

A dobra, gerada pelo artifício imagético digital, é a retenção da passagem de algum aspecto do mundo que implica a sobre-vida de um momento e sua proliferação de entretempos.

O que está presente nesta ficção que sempre está com seu outro pronto para tomar seu lugar? Acreditamos ser justamente a idéia de que não existe a palavra final, não existe a

certeza, não há porto para o pensamento; o que resta para o sujeito contemporâneo é a manutenção constante da narrativa no sentido de não deixar o labirinto hipertextual fazer calar, pois a vivacidade da narrativa da imagem constante e deslocada de si aponta para um mundo em aberto e ainda por fazer.

E, esta idéia se opõe à idéia de que a imagem digital indica uma fabulação que não se interessa mais pelo referente e que não mantém laço nenhum com o social. Opõe-se ainda, à idéia de, por ter-se à disposição imagens mutantes em abundância, acabam as potências de resistência. É preciso perder o medo de navegar resignificando o virtual e as distâncias, concebendo que virtual é tudo o que não é aqui/agora estando lá fora e, não ligado unicamente, às possibilidades que as ferramentas de simulação nos trazem.

O que está em questão é entender o sujeito não como cópia de si mesmo, mas como entidade em estado de outramento não conforme sua vontade ou sua pseudo-liberdade, mas pelas ofertas externas, pelo horizonte, que será, em alguma medida, alvo do desejo: medida de singularidade. Então, a imagem digital pode ser emblema de um estado de outramento que consiste em tornar-se estrangeiro de si mesmo, possibilitando ao sujeito experimentar-se em novos espaços e modos de existência. Aqui, o sujeito pode ser entendido, como uma multiplicidade à espera de recursos para sair do conhecido e refazer sua forma através dos devires apresentados pelo mundo.

O desejo é movido pela necessidade de atualização e não pela vontade de satisfação. Enfim, traduzir é duplicar-se não em um outro idêntico, mas em um outro efêmero. Somos o corpo do mundo em ação. Se o sujeito busca deslocar-se de si para manter a própria vida, a imagem não pode caber dentro da representação do Fora, pois isto remeteria à noção de um sujeito identitário e impedido do encontro com a diferença. A imagem vista como motor da representação está fadada a aprisionar a diferença dentro da noção da semelhança, do ponto de vista da percepção e da analogia, do ponto de vista do juízo.

Tal complexificação sugere conceitos porosos e, por vezes, voláteis e, em se tratando da velocidade da imagem digital, o sujeito contemporâneo está frente a frente com sua alteridade, interminavelmente. O que está emergindo é a nova gestão do conhecimento que convoca novas formas de conceber a autoria quebrando a hierarquia capitalística dos espaços-tempo e criando um espaço polissêmico para a atribuição dos sentidos de si. O sujeito não irá, definitivamente, dar conta do mar de imagens, entretanto poderá descobrir respostas sem solução pré-determinada e eliminar o “correto” orientando-se para a noção daquilo que pode ou não fazer sentido.

Nesta quebra de hierarquia, o pensamento grego que originou, massivamente, até então, as formas de conceber o conhecimento entra em crise. Mas o que concede a visão? Ou melhor, o que a imagem pode oferecer na apreensão do real e no aprendizado da vida? Retomando, de forma sucinta, o pensamento grego, para Platão a imagem integra o terreno das ilusões e suas potências tomam força no convencimento do espectador menos atento. Neste sentido, a imagem desfigura e fragmenta a forma primeira, ideal, e, por assim dizer “verdadeira”. Aristóteles concebe a imagem como parte importante e privilegiada do aprendizado sobre o mundo. É preciso “imitar” para aprender o mundo.

Nessa discussão, está presente, em ambos, talvez de forma indireta, a resistência ao devir, pois o que importa é que a imagem seja ou possibilite a verdade ou a aprendizagem da realidade sem distorções. Entretanto, pode-se admitir uma terceira possibilidade: pensar a simulação como verdade, a imagem como expressão da vida, em constante reconfiguração pelos olhos do espectador, sempre trocando de “aparência”.

É, justamente, desde uma leitura da realidade como pura transformação, não existindo essências e sim estados de coisas, que a simulação se torna adequada para pensar as relações entre imagem e subjetividade. Na vida, o terreno é acidentado, tenso e mutante e, a simulação não só é marca, é o caminho dos movimentos do desejo para a leitura de signos. O desejo é o alquimista da imagem em imagem tornando possível a articulação das diferentes fluências da linguagem. O desejo promove um ente mestiço, não dicotômico, que nasce nas derivas da imagem sem fim.

Suely Rolnik (1993), afirma que a simulação é a exteriorização do desejo, cuja intensidade toma uma forma provisória, mas consistente, em matéria e expressão. A forma ideal não existe, o rosto tampouco, a não ser que seja considerado uma sucessão de máscaras. A simulação nada tem a ver com falsidade ou fingimento; é, apenas, uma condutora da intensidade dos afetos, tornando-se, então, realidade. A realidade é artifício e, neste sentido, a busca pela verdade se torna um falso problema. “Vê-se que é no artifício e só nele que as intensidades ganham e perdem sentido, produzindo-se mundos e desmanchando-se outros, tudo ao mesmo tempo. Movimentos de territorialização: intensidades aterrizando em certas matérias de expressão; nascimento de mundos” (ROLNIK, 1993, p.23).

A imagem pode ser uma das inúmeras formas que o sujeito emprega para simular(se), expressando-se através da escolha de certos “portos” dentro do “mar” da linguagem. Então, a imagem digital, pensada como multiplicidade de signos, simulação do mundo ou como “tempo redescoberto” (PROUST, 1998), é criação e, portanto, nada mais é do que um

território possível para o trânsito da perpétua busca/fuga das tantas formas do desejo e do tempo.

A imagem coloca em questão que, mesmo nos tempos de fotografia analógica, que carregava a certeza da prova e da presença, portanto, no lugar da cena, esta era desfigurada e recriada pela memória do espectador. A fotografia analógica, por exemplo, por estas propriedades, nos transportava para um passado habitado pelo produtor da imagem e, em contrapartida, a imagem digital faz com que possamos marcá-la com qualquer tempo que foge da tríade passado, presente, futuro sendo marcada pelo tempo do momento.

Podemos temporalizar a imagem digital, fazê-la carregar diversos regimes do tempo, pois ao mesmo tempo, em que se transforma carrega a memória de suas faces anteriores, tendo o píxel como uma espécie de “célula tronco” ou grão da matéria do mundo que, quando reaplicado, pode gerar qualquer geografia de qualquer paisagem, contendo, no caso da imagem, tempo históricos, artísticos, tecnológicos, científicos... A imagem digital está sempre pronta a auto-destruir-se para renovar sua cena, escapando até do tempo e de suas misérias, pois está, de alguma forma, “forever young” .

Alguns fotógrafos melancólicos dizem, carregando suas velhas máquinas analógicas que não se adaptam à imagem digital porque estas não têm alma, indicando uma outra incidência temporal que não remete aquele passado-porto que ostentava a habitação da cena com o corpo físico estando “olho-no-olho” com o referente. A seqüencialidade histórica foi rompida, pode-se entrar na cena, virtualmente, sem sujar os sapatos.

Sabe-se que a imagem não é transparente. Algo se interpõe entre a mensagem e seu tradutor, não havendo possibilidade de input e output sem que, nesta seqüência, não se leve em conta o híbrido com o nascimento de uma terceira imagem composta pela existência daquele que vê. Aquilo que, anteriormente, poder-se-ia chamar de descrição, narrativa ou discurso, a partir deste ponto de vista, pode ser chamado de produção existencial ou cartografia do tempo.

O olhar nunca foi passivo. A imagem não vem somente de fora e, certamente, o grau de compreensão de uma mensagem se dá na medida em que ela é resignificada e associada com a vida. Se ela não sofre nenhuma modificação ela é apenas um clichê e se processa na ordem da reprodução. A imagem pode ser engendrada em dois tempos pelo menos: enquanto clichê, ligada à certeza, e enquanto simulação, relacionada à imagem como intermezzo, como prancha de surfe para adentrar o real e viajá-lo, e neste sentido, torná-lo corpo.

A intenção é se fazer sensível às oportunidades de ancoragem produzidas pelas imagens. Para que se possa pensar sob o ponto de vista das possibilidades da subjetivação, é

preciso inicialmente, circunscrever como os desejos são aprisionados e arrastados uniformemente (trajetos subordinados a pontos fixos/endurecimento de segmentaridades/ponto de cruzamento ou ressonância massiva entre os olhares) na criação de certos regimes de verdade que virão a ser a lente por onde passarão a maioria dos olhares.

Quando se pode identificar este tipo de regime territorial endurecido, está-se diante de um “efeito” macropolítico na medida em que as sensibilidades podem ser antevistas ou pré-determinadas e a imagem perde a sua vitalidade, não mais sendo transformada pelo espectador, mas, pelo contrário, sendo reproduzida como um xerox.

Um dos aspectos importantes da macropolítica é a sua qualidade de “máquina de ressonância”, ou seja, a de homogeneizar os sentidos e correlações. Tal centralização não se opõe aos discursos menos repetitivos que residem no mesmo espaço rizomático, pois, para que as exceções possam ser identificadas devemos ter um parâmetro e um tipo de discursiva insistente. Dentro da macropolítica, que desacelera o potencial de virtualidade da imagem legitimando-a como uma só, existe algo que escapa, transbordando e se alastrando para novos sentidos, justamente em função de combater ou desterritorializar as imposições das segmentaridades solidificadas ou afastar uma espécie de estética linear: micropolítica/quanta.

Assim, o desejo pode ser pensado como arrastado e aprisionado ou resistindo e tornando-se recém dito e pensado. Este espaço, a princípio genuíno, posteriormente pode vir a se tornar um pólo de repetição (as linhas de escape podem tomar força e engendrarem um novo ritmo às marés de produção de sentido) e, por isto, micro e macropolítica estão definitivamente arraigadas, apesar de não serem a mesma e de se articularem, justamente, pela ordem da diferença. Ao passo que a imagem pode gerar ambas as políticas, se pode supor que contenham, em seu interior, forças que propiciem tanto linhas, como a difusão das mesmas e, ainda, trânsitos indeterminados.

Cada píxel da imagem pode ser transformado em um sufocamento ou em uma transmutação, mas capturado e, a partir disto, tomado, incontestavelmente, pelos agenciamentos de poder que se impõem, devido à sua presença constante entre o autor e o referente. Neste espaço de gap ambos se tornam distintos e entram em diferenciação molecular. O processo de deixar de ser acontece sempre no meio.

Com base em Gabriel Tarde (2007), se pode pensar a potência imagética como um “fluxo”, uma crença ou desejo que pode se propagar em forma de tradução (sobrecodificação) de uma cópia, mais ou menos desfocada, da imagem apresentada com o intuito de “dar conta”, generalizar, encontrar uma suposta essência, criando, assim, uma estrutura baseada em

um único eixo e dando a perceber as possibilidades diminutas de mudança de opinião: macropolítica.

Por outro lado, a dita propagação pode não estar inclinada à unificação e permite, então, a produção pela diferença (desterritorialização) caracterizada pela hibridez e por um “controle” menos rígido da produção. E, principalmente, demonstrando maleabilidade no redirecionamento do desejo em relação à imagem e, conseqüentemente, a disposição em ser levado por novas cargas de sentido que, por ventura, poderiam não ter sido percebidas: micropolítica.

O real pode ser visto tanto como território para a emergência do novo como manancial de repetição de imagens presas a significantes paralisados, ou ainda, como território que existe em função de uma possível imagem que possa tocá-lo, sem bloquear seus fluxos.

Não basta apenas libertar a imagem de seu duplo verdadeiro e correspondente ao real como certeza, mas muní-la de intuição como agenciamento capaz de imaginação e de manutenção da vida (diferente da forma como se apresenta) entendida como proliferação de sentidos.

É preciso também pensar a diferença oriunda da imagem deslocada da mediação da representação. Segundo André Parente (1999, p. 26), “Uma coisa é certa: a auto-referência positiva, desterritorializante, pode ser de dois tipos: uma auto-referência imanente, relacionada à revelação de verdades locais, e a auto-referência transcendental, relacionada à fabulação livre. Tanto uma como a outra liberam a imagem dos modelos e sistemas de verdade”.

Portanto, libertar a imagem da verdade é, de alguma forma, libertar o pensamento de seus dogmas de naturalidade, ou, exercício de impermeabilização ao erro como se este fosse desvio de seu fluxo “normal”, ou deslocá-lo da idéia de agente de re-conhecimento, dentro da perspectiva representacional, dando-lhe o emblema de sua positividade no acaso arriscado dos encontros que o forcem a produzir.

Finalmente, através da potência camaleônica da imagem digital, ou de qualquer meio possível, desistir da busca de uma origem que não possa ser atuante no presente. A marca inquieta da transformação continuada da imagem digital indica o desvio do olhar da linearidade tranquilizante da representação e desorientá-o a ponto de poder estranhar a sonoridade quase imperceptível da repetição.

No horizonte de tal estranhamento e na vontade de desvio da representação, é que se pode pensar a transfotografia como exercício político. Assim, a fotografia digital que

engendra potência perceptiva aos corpos pode ser concebida como fotografia política, pois não bordejia a interpretação e sim o ultrapassamento do corpo-pensamento na tentativa de mostrá-lo como certo convite a alguma resistência à instituição, à lei, a repetição e, talvez, ao esperado.

Portanto, a manipulação digital de imagens e sua potência inventiva indicam um procedimento de desmultiplicação causal que consiste não em analisar tais práticas como um fato de instituição ou efeito de ideologia, mas desde os múltiplos processos de fazeres simultâneos que concorreram para criar as condições de sua emergência.

Torna-se necessário aquele olhar que leva em consideração a contínua erosão das regras sociais, não por macro-guerras de Estado, mas por práticas referidas como microbianas e que se referem aos sujeitos como terminais de consumo da rede de poderes-saberes. Segundo Tania Fonseca (2003, p.47),

estes se encontram alocados no social como pontos moleculares a partir dos quais, alguma fissura se alarga, outra é vedada, na interminável e impossível tarefa de estabelecimento do controle social a partir de um centro irradiador. Antes do que uma ampla e reta estrada, um labirinto de muitas entradas, muitos feixes em bifurcação, impulsionados por um modo rizomático de expansão.

O que está em pauta no ato fotográfico processual, que é pós-captação da imagem in loco, é denotar certa resistência e instaurar crise e crítica do atual.

A fotografia política convida para maquinação, diferentemente da interpretação, porque através de sua força ela pode transmitir uma energia capaz de ultrapassar a representação. A manipulação fotográfica revela uma fotografia e, mais ainda, um ente sempre ficcional. Assumir tal condição libera a imagem da verdade e relança a produção sobre o visto em espaço integral e indissociável do visto e dos que vêm.

Rastrear pela imagem prenha, o exercício oriundo da resistência à forma primeira, da reinvenção do corpo desterritorializado que busca acomodação-sentido e, para isto, modifica, desfaz, pinta, filtra, recorta e cola inspirado é produção política. Cria-se, então, um modo de agonia da forma inicial da imagem fotográfica ou a metabolização da imagem vai tecendo corpos estranhos e cada modificação vai contagiar a próxima, até que por saturação de diferença, o novo afinal é definido.

A referida intervenção contém o passado e o futuro da fotografia e apresenta, a cada click no mouse, atualizações, contrariando, com estilo singular, o adestramento e disciplina na criação de mundos.

Os corpos poderão ser tomados pela tênue alegria que primeiro toma a lente fotográfica de quem dispara e, depois, parte pelo mundo: alguém, finalmente, levanta-se e refaz. Tal é o que pretendemos na presente pesquisa-tese.

Nietzsche (1995), em seus estudos biológicos relativos ao corpo, concebeu a definição da vida como excitação ou como irritação, mas inicialmente, passiva, no sentido que sua matéria é reativa.

No pensamento de Nietzsche e também no de Deleuze, a afirmação do corpo, parte da afirmação do próprio sofrimento e seu ultrapassamento. Majoritariamente, o corpo protege-se da dor por fugas, defesas ou pela passividade. A questão voltada à reversão do corpo na dor é de que a exposição ao sofrimento pode vir a aumentar a potência de ação dos corpos.

Aqui, então, o corpo sai do mero campo reativo e parte para uma linha de fuga inventiva. A resistência, portanto, refere-se ao exercício da manutenção da sensibilidade e da abertura às feridas sutis. Para estes filósofos, a fraqueza está em sentir o menos possível, controlando ao máximo o grau de exposição. Expor-se, existencialmente, pela manipulação de imagens, seria lidar com o impacto da imagem escolhida para entrar e tecer autoria.

O perigo é o intolerável na captura da própria diferença. Imagem que faz valer a intensidade da procura talvez em um pequeno gesto, em uma parte do corpo, em um suspiro o vislumbrar de um sujeito histórico que possua a marca de contra-fluxo e de práticas conscientes ou não, de seu caráter extemporâneo. Enquadrar aquilo que escapa, mostrar o outro de nós não seria a conjunção da resistência ao Eu e às pequenas ansiedades narcísicas cheias de culpa e apego? Mergulhar na imagem alheia e, ali, criar um espaço, uma pequena pátria mutante.

Fazer do visível um estado de tensão interna com o socius e retribuir a opressão da forma de modo a não posicionar-se com ressentimentos que culminam em passividade e queixa. Entretanto, apenas corporificar invenção e sopro fresco de liberação de saúde. Exercitar a coragem e expor-se ao limite da aceitação na aproximação dos tantos inimigos das afirmações de força do corpo. Tal aproximação faz-se necessária na convocação de uma pequena guerra, pois, para que a resistência seja vivida é preciso sentir certo peso do mundo, certa ofensa do fora e certo vislumbre da existência insidiosa do pathos.

Estar à altura do inimigo sem tocar a vitimização que espreita, estar atento, de olhos abertos prontos para disparar a vida. Assim é a fotografia política, ela precisa de provocação, de violência, de pontos de opressão. Para que o click seja disparado ou a manipulação seja criada, o fotógrafo e quem desfaz o click precisam ser afetados para que desvele seus olhares,

para que o encontro possa ser posteriormente mostrado como espaço de “outramento” para que, então, outros desejem ver.

No contemporâneo, vamos nos aproximando da possibilidade de fabular a imagem recriando-a inextensivamente através do aparato digital. A fotografia digital como última irradiação do acontecimento fotográfico desmonta a cópia e modifica as certezas em relação aos registros analógicos, o click inventa, a manipulação reinventa o click e a realidade definitivamente tornou-se ficção. Ficção que carrega existências acolhidas por nosso olhar passageiro.

Registrar imagens fotográficas em processo é forma de integrar certas lutas e multiplicar a resistência fazendo-a adentrar em outras retinas e rebrilhar o exercício micropolítico de renovação da face do mundo. Que este mostrar possa ser de forma a não banalizar e que as defesas da diferença possam ser tratadas vigorando o desejo de aproximação.

5 CLÍNICA E POLÍTICA NA TRANSFOTOGRAFIA

O desejo por uma ínfima diferença é criação de futuros para a memória: clinamen. Desviar para as artes do viver atuando sobre uma matéria-memória não lembrada e intensiva. Precisamente, é na referida vontade de estrangeiro que se torna possível relacionar a manipulação digital de imagens fotográficas ao conceito de clinamen, ou um modo de compreensão da clínica. O desvio ou clinamen é, segundo Harold Bloom (1991, p.19), “o conceito central para a elaboração de uma teoria da influência poética”, pois o que é construído é da ordem do revisionismo criativo. Neste sentido, o autor indica a presença inerente do equívoco e da desleitura para conjecturar um conceito de clínica como espaço de promoção do desvio, da crítica e da angústia criativa. Tal crítica é, a um só tempo, intencional e involuntária, pois, ao deixar-se levar pela imagem e dentro desta “vertigem”, cabe ao sujeito inclinar também seu próprio desvio.

O clinamen, palavra que vem de Lucrecio, significa um desvio dos átomos, para que se torne possível qualquer mudança no universo. Portanto, para que algo seja modificado, é necessária a anti-complementação ou a descontinuidade da origem. Portanto, a transição envolve o entendimento de uma matriz energética complexa que não funciona por correspondência ou mera necessidade, mas pode ser compreendida como quântica ou radiativa gerando mutações impensadas entre os pixels e entre os sujeitos da multidão em recobrimento combinatório. É pela imaginação que poderíamos premeditar a transfotografia e não pela racionalização. São medidas moleculares intensivas de acoplamento que geram radiações e que geram outras junções e assim por diante... É o princípio do diverso e seu mundo nunca totalizado. Deleuze (2006, p.274), na *Lógica do Sentido*, ao referir-se a natureza em seu modo conjuntivo afirma: “...ela exprime em e e não é. Isto e aquilo: distrações, nuances e arrebatamentos”.

Os pixels possuem certo magnetismo consoante com a Lei da Atração entre os corpos que é um fenômeno de característica não visível, pois, tal atração, é de cunho molecular e, portanto, não facilmente perceptível. Poderíamos, pois, relacioná-los com os átomos que são invisíveis, portanto, pode ser somente pensado, imaginado. Ele é por natureza e tamanho oculto e, conseqüentemente, suas ligações não são localizáveis. Suas associações podem ser infinitas, no plano da imagem fotográfica em movimento, porque são elementos não totalizados e só aparecem na medida de seus entrelaçamentos. Só é possível pensar o pixel, concebê-lo como imagem, quando em encontro. E isto é o clinamen de Lucrecio. Para Deleuze (2006, p.276), “O clinamen é a razão do encontro ou a relação de um átomo com o outro” o que gera desvios de rota e reconfigurações de aparência, nestes desvios e no encontro

que modifica a queda no vazio o encontro instaura a modificação da duração daqueles que se encontraram. Mudança de rota mútua em movimentação do presente no qual para a elaboração de um sentido que só pode ser capturado através da transformação.

Para compreendermos a transfotografia, faz-se necessário alterá-la e receber a condição original da constituição da matéria que para conservar-se precisa do tempo incerto e da ocasião infalível e, ainda assim, incerta do desvio. Incerto, pois a origem não é determinada sendo plural, pois possui o efeito de uma série de encontros, não de um-a-um, mas de muitos com muitos associados que acoplam e bifurcam séries. Declinação e multiplicação que tem com horizonte o motor do acaso que mantém a matéria em transe e a vida insistindo na diferenciação. O impacto do encontro gera atração e fuga, pois na medida em que uma série se compõe formando uma imagem, outras se escoam como potências que podem ou não retornar, esferas de passado (reprodução como retorno) e futuro (produção) vão se instaurando em entradas e saídas des-re-combinatórias.

Se pensássemos a mecânica quântica, em palavras bem simples, seria uma teoria que descreve o comportamento da matéria na escala do "muito pequeno", ou seja, é a física dos componentes da matéria; átomos, moléculas e núcleos que, por sua vez, são compostos por outras partículas elementares. O mínimo do mínimo gerando campos de força e rotas desviantes que incitam a criação. Algumas imagens poderão nos ajudar: pensar o píxel como partícula em movimento tensionado por ondas não simétricas.

Partículas e ondas, ou melhor, partículas em ondas: propagações da imagem em movimento. Dependendo dos espaços vazios ou os espaços por onde trafegam as ondas, elas podem gerar interferências entre si gerando novos comportamentos, novas orientações e abertura a outras atrações. Ou seja, novas concentrações de partículas, novas multidões. Cada nova multidão desfaz a diferença anterior e a intensidade de sua associação possui uma "física categórica" gerando diferenciação e irreversibilidade. O jogo é o da imagem parcial que distribui e bifurca gerando, pois descompensações dos microsistemas que compõem a imagem transfotográfica. O jogo é o transfotográfico. O subsistemas ou as pequenas multidões criadas na manipulação são a distribuição do desigual, uma partilha improvável para chegar a uma imagem não vista. A transfotografia não se relaciona com o que podemos ver no mundo sendo a diferença do olhar afirmada sem bom senso e sem previsão. A diferença molecular que condiciona o processo de criação da imagem digital tende a repartir-se, tende a chamar outra e outra.

Então, tudo o que poderemos saber sobre o clinamen, no seu sentido desviante e nascente, é que as ondas geradas por partículas associadas a sistemas carregam a possibilidade

de interferências múltiplas e alternativas, conforme a passagem em campos vazios e, é a informação máxima que podemos ter sobre o sistema em questão. Temos, portanto, o comportamento da matéria onde ela poderá ser vista quase sumindo, quase imperceptível e, em altíssima energia. Assim, cabe associar o clinamen ao conceito deleuziano de dramatização: “São dinamismos determinações espaço-temporais dinâmicas, pré-qualitativas e pré-extensivas que tem lugar em sistemas intensivos onde se repartem diferenças em profundidade, que têm por pacientes sujeitos esboços, que tem por função atualizar idéias” (DELEUZE, 2006, p.145). Neste caso, seria a atualização de imagens fotográficas em campo energético pixalizado.

Tal energia é regida por um fenômeno chamado de Efeito de Descoerência. Este efeito, só recentemente, começou a ser estudado e trata do fato de não podermos separar, para modos de análise, um corpo macroscópico do meio onde ele se encontra. Assim, o meio terá uma influência decisiva na dinâmica do sistema fazendo com que as condições necessárias para a manutenção dos efeitos quânticos desapareçam em uma escala de tempo extremamente curta. Então, a tendência do sistema é querer parar e acomodar-se com rapidez em certa configuração molar. As ferramentas do software trazem o meio de influência para a acomodação dinâmica da transfotografia e diminuem os processos de descoerência trazendo inúmeras formas para as partículas-pixels em um determinado campo de forças imagético. O campo de forças, no qual, os pixels são orientados pode ser chamado de zona tecno-autoral da imagem transfotográfica.

A intenção de propiciar autoria é um agenciamento clínico que, aqui, pode ser entendido dentro da concepção de que autor é aquele que se apropria de um campo de forças virtuais da cena fotográfica, acoplando relações aos signos disponíveis. Para François Zourabichvili (2004, p.20), “dir-se-à, portanto, em uma primeira aproximação, que se está na presença de um agenciamento, todas as vezes que, pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais de um regime de signos correspondente”. A autoria, que colocamos em pauta, só pode tornar-se, na medida em que, o sujeito é tomado de imediato no encontro do agenciamento gerado pela fotografia com seu modo de (des)refazê-la, vindo a incorporar as próprias linhas de fuga que desenha ou deixando aparecer a expressão de como foi afetado. Revisionismo poético como operação do clinamen; uma espécie de desapropriação para a nova invenção.

Fazer com que o desejo tome corpo e adentre a cara do mundo tornando-se obra, é um dos intuitos da clínica como clinamen. Possibilidades de afetar e ser afetado para assim obter o desvio e talvez o aumento das potências de agir e pensar seguindo as pistas de Espinosa

(1998). A manutenção do desejo de contato ou, mais simplesmente, a manutenção do próprio desejo não porque que algo pode ser bom, mas julgamos que é bom justamente porque desejamos. Julgar que vale fazer, que queremos encontrar, que queremos durar no contato no trans da imagem. Imagem de nós mesmos no outro e do outro em mim... No caso da transfotografia, o intento e a demonstração de esforços e habilidades em criar evasão de uma imagem inicial. Sentir a preexistência do quadro vindouro em que a diferença virá. A vida sem o outro é vida abdicada de expansão, na medida em que os possíveis secam, sendo reduzida ao gesto imóvel. Para Deleuze e Guattari (1992, p.28), “outrem é antes de mais nada, a existência de um mundo possível.” Outrem como gap para a percepção do tempo e do espaço, como operador de nossa duração e assim a percepção de nós mesmos enquanto entes diversos de nossos objetos. Na explicação do sentido de outrem como operador de tempo, espaço e, conseqüentemente, percepção Deleuze (1998), esclarece “[...] outrem faz necessariamente com que minha consciência caia em um “eu era”, em um passado que não coincide mais com o objeto. A consciência é formada por um passado que o outro faz ficar para trás”. O encontro é onde a linha entre passado e futuro se atravessam: presente. O eu como passado vivendo o encontro e no encontro construindo o porvir. O outro pode se ver dentro do olho de quem olha, quando bem perto. Para que isto se torne possível, novamente, é preciso nos deixarmos levar, pela idéia de desvio, porque para que o desejo tome forma ele deve ser agenciado e a potência clínica da imagem fotográfica que se obtura no pressuposto de uma imagem fotográfica agenciadora. O outro é que incide o desvio no corpo, é o percussor do agenciamento. Pensemos com Deleuze (1998, p.115), quando nos diz: “Só há desejo agenciado ou maquinado. Vocês não podem aprender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve ser ele próprio construído”.

Na transfotografia, o intento é o de pensar fazendo, pensar lidando no próprio ato de executar uma imagem fotográfica vazando de si, abrindo-se a um olho sem sossego. O clinamen está ligado a perder o medo de entrar na cena, de tecer apagamentos das autorias individuais e de fazer nascer um processo de auto-gestão com a emergência de diferenças. É colocar o olhar a pensar... Colocar o olhar em estado de renascimento, para Deleuze (2006, p.21) o mundo é formado por dois tempos de nascimento e renascimento. O nascimento deve ser problematizado e recolocado em uma catástrofe. Somente haverá renascimento se houver catástrofe, se houver desvio e por outro lado todo nascimento inclui uma ruptura, uma rota em alteração. O renascimento e o desvio são imagens da vida. Portanto, este segundo movimento é o motor de profusão e sequenciamento do vivo e o indicador da repetição, o recomeço

antecede o começo para mantê-lo em irradiação e insistindo em sua própria existência. Desta forma, os instantes colocam-se em fuga e, neste movimento, dá-se a transfotografia que, agora, pode ser entendida como “máquina de guerra” (DELEUZE, 1997).

Vamos nos dedicar a este conceito partindo da idéia de que o trabalho de manipulação digital da imagem acontece em um plano não-hierárquico e irreduzível à dominação fundamental: a criação guerreira. Transformar uma fotografia é um ato de liberdade na medida em que é a construção de um pequeno mundo e também porque resulta de uma experimentação concreta de transgressões do proposto inicialmente: a fotografia sem o toque do mouse.

Em tal dimensionamento de regras próprias para alteração do percebido, concebe-se a maquinaria de guerra com o sujeito deslocando-se através das linhas de fuga que colocou em pauta quando imaginou e problematizou outras imagens daquela que viu. Estar contra o presente.

O conceito de máquina de guerra pode ser aqui associado, principalmente devido à transfotografia, instaurar-se em um espaço de diferença em relação ao aparelho de Estado de onde o regramento vem de fora. Todavia, cabe assinalar que nem toda a linha de fuga pode ser libertadora, ela pode destruir.

O sonho consiste na formação de uma máquina que modifique o real garantindo uma comunidade que se afete mutuamente na construção de um espaço público através da imagem fotográfica digital que permita a apropriação da experiência de criação coletiva sem hierarquias e sem precedentes, para que todos, possam alterar seu papel na medida da necessidade que a obra em movimento apontar. Refere-se, ainda, a trocar de posição sem sofrer, trocar de papel pelo prazer do envolvimento em uma trama produtiva: acionar a vida pelo que ela pode realizar pela comunicação de seus entes em suas potências específicas, sem identificar ninguém pelo status do saber, mas pela capacidade de afetar e ser afetado, pela capacidade de entrega e despreendimento.

Sentir-se parte e fazer parte, mobilizando o corpo, constitui-se como dispositivo de resistência à solidão em sua face de impotência, combatendo-a na possibilidade de estar com outro de forma livre e espontânea nos atos de transformação de qualquer coisa; aqui na imagem transfotográfica. Hospedar o outro dentro de uma imagem, pensando a hospitalidade como a excelência da tendência nômade em cada um. O vislumbre da hospitalidade é o que permite que a multidão navegue imagem adentro sendo inserida em plano de reciprocidade.

A máquina de guerra transfotográfica opera a luta do conflito autoral com a imagem capturada, na estratégia de um ataque, de uma ocupação daquele espaço-tempo. É o desmonte

de uma codificação arregimentando o olhar nômade. A máquina de guerra liga-se a um agenciamento que permanece sempre aberto ou a uma imagem formada por pixels aquosos, fugidios e navegáveis: seria uma imagem em exterioridade? Para Deleuze (1997, p.15),

[...] a exterioridade da máquina de guerra em relação ao aparelho de Estado revela-se por toda a parte, mas continua sendo difícil de pensar. Não basta afirmar que a máquina é exterior ao aparelho, é preciso chegar a pensar a máquina de guerra como sendo ela mesma pura exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar.

Não, à imagem cópia, não, à imagem que deveria ser. Sim, à imagem alisada, fora de si e até selvagem que poderia multiplicar-se sem descanso. Imagem fotográfica subjetivada em ato e subjetivação vetorizada pela imagem sem subordinação à verdade e ao correto.

Frente a uma imagem fotográfica que contém a diferença, está nas mãos do sujeito-multidão a multiplicação de conexões e, portanto, a consistência da entrada no território a ser enfrentado com sua memória de mundo em desacordo com as formas e sua capacidade técnica e existencial na criação da maquinação de armas em tal percurso nômade.

Seguindo a inspiração do conceito de máquina, a educação pode ser pensada dentro do contexto escolar, acadêmico, familiar ou ligada a uma formação planejada e inserida dentro de um regime curricular. Propomo-nos a trabalhar uma educação *lato sensu* baseada em toda a maquinaria de produção de desejo e adestramento dos modos de viver. Estamos falando de tudo o que acaba por corporificar sujeitos e, aqui, a produção de subjetividade pela via de uma educação “menor” pelo transfotográfico.

Pode-se vislumbrar uma educação menor que advém de uma prática que possa estabelecer vínculos com a diferença, com populações que anunciam um novo mundo, uma sociedade mais múltipla e diferenciante. Uma prática que consiga certo rompimento com a reprodução e com a identificação. Para Deleuze (1997, p.24), “a forma Estado tende a reproduzir-se, idêntica a si através de suas variações. Mas, a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que só exista suas próprias metamorfoses [...]” Esta educação “menor” ou guerreira quer instaurar espaços de novidade, situações para serem vividas, elaboradas e transformadas em mais diferenças e talvez algumas superações. Educação “menor” em oposição à educação régia, magna, e que ensina, acima de tudo, junto à potência das efemeridades.

A educação “menor” trataria, pois, de uma educação para o simulacro que se relaciona com a idéia de Nietzsche retomada por Deleuze na *Lógica do Sentido* (2006) da reversão do

platonismo. O desejo de Platão seria ter a capacidade de separar a coisa de suas imagens ou de suas cópias buscando uma origem a ser preservada e, até imaculada. A intenção seria de marcar uma hierarquia daquilo que é “puro” ou modelo, daquilo que tornar-se-ia obstáculo para uma visão da verdade e do conhecimento autêntico sem margem para “ilusões”. Na formação desta hierarquia, a “boa cópia” seria compatível com a origem sem inibi-la ou transformá-la a ponto de perdê-la, já o simulacro é a perdição perversa ou a insinuação do falso que tenta o olhar a desviar-se da verdade.

Tem-se, portanto a preocupação de, entre as cópias, perceber as boas e as más. O desvio do olhar é justamente o que a transfotografia propõe, não há verdade, desde sempre, na cultura da imagem digital. O desejo está em desejar, em ser seduzido pela próxima e pelo pretendente que for o do momento, em encontros de intensidade variada e variável percebendo que sua lógica é a aterrização nos complexos da simulação. Simular e afirmar as vitórias das cópias, das distorções, das fugas, como caminho para a abertura da subjetividade ao sensível e para uma imagem aberta e mantenedora da disparada.

Deleuze (2006), no capítulo “Platão e o Simulacro”, da *Lógica do Sentido* comenta que, no Fedro, Platão expõe que só é possível ver as Idéias, no caso as verdadeiras e puras, as almas no momento anterior à encarnação. Após nos tornarmos corpo com desejo e “fraquezas sensuais” nossa memória se torna curta e, portanto, vulnerável aos “falsos pretendentes” ou as imagens degradadas próximas de quem sabe excepcionais miragens tais como a transfotografia? A transfotografia seria a vivência da construção e a experiência da multiplicação de simulacros.

Para Platão, tanto no Fedro como no Político, o simulacro é uma maldição de cegueira e o esforço seria o de esquadrihar com o máximo de austeridade para obter relação com o verdadeiro pretendente, aquele que dará como efeito o descortinar da verdade e do “Mundo das Idéias”. Entretanto, no final do Sofista, Platão demonstra o desejo de entrar no simulacro e seus espelhos imperfeitos, torções e desvarios, mostrando atração por algo que não seria apenas uma falsa cópia, mas muito além ... O simulacro pode ser visto como a subversão da origem, não é uma cópia que de tão esgotada da repetição se degenera e sim a imagem em diferença, construção que distanciasse, infinitamente, do par. O sujeito, então, na transfotografia, se diferencia no próprio processo do ponto de vista, na medida em que consegue transformar a imagem fotográfica, vai tornando-se e tornando o simulacro.

Há no simulacro um devir ilimitado, como em Alice no País das Maravilhas, que, na medida em cresce também diminui concomitante e, loucamente. Para Deleuze (2006, p.263), “[...] Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, mas, pelo pecado, o homem perdeu sua

semelhança, embora conservasse a imagem. Tornamo-nos simulacros, perdemos a existência moral para encontrarmos na existência estética”. A saída do domínio da representação é a saída do fundamento correspondente. A esquizoanálise imprime no pensamento e, aqui no pensar relativo à imagem digital fotográfica, uma lógica sem fundamento, inserida na glória da ruptura assignificante onde qualquer ente pode ser associado a outro criando híbridos e heterogêneos: misturas contaminadas.

São várias “falsidades” afirmadas em coexistência na deriva da imagem posta em acontecimento; nele todas as possíveis causas são só efeito. Efeitos em potencialização, efeito sobre efeito sem chance de mapeamento da distribuição. Na fotografia viva, em seu experimento, existe a sensação de toque no infinito na tentativa em associar sem preocupações em contar a história, tal como era, sem compromisso com a verdade. Trata-se de criar a miragem e torná-la casa, hospedaria de uma longa e breve viagem. Soltar os fantasmas fazê-los dimensionar o caos e criar os círculos de diferenciação do simulacro. Este movimento é o distinto da hierarquização, é a mistura, a alquimia das formas, forçando a condensação nômade.

A composição com modos de vida menores, instituintes, vai fortalecendo a cadeia de resistências trazendo, com delicadeza necessária, espaços de desterritorialização da diferença em mais produção, em transcrição. Esta será buscada nas práticas da diversidade ordinária, molecular e cotidiana, nos pequenos gestos e na disposição da existência nas coisas e imagens. Não se trata de romper, trata-se de manter o suspense... Trata-se, sim, de produzir fissuras na superfície do plano de modo a dar a ver a matéria caótica para novas composições.

É necessário pensar para além do modo de produção de subjetividade como inserido em uma rede composta de fluxos que transitam do econômico ao cultural, do tecnológico ao institucional. Assim, formaríamos um rizoma ilimitado. Torna-se mais instigante pensar como, a partir de uma educação implicada e militante, poderíamos nós, coletivamente, formar outros vetores de subjetivação. Ou, mais precisamente, como através da fotografia digital e de suas potências de mutação, poderíamos criar um plano de consistência que viesse dar abrigo à expressividade da multidão de pixels e de sujeitos? Pixels em subjetivação.

Educação, do ponto de vista de nosso estudo e pesquisa, se relaciona com a descoberta de instrumental de desterritorialização, estando relacionada às diferenças que poderão revitalizar a própria potência de vida.

O dispositivo de subjetivação fotográfico desterritorializa o tempo e instaura a imagem do instante e, certamente, a possibilidade de desvio em relação ao tempo que passou.

Debruçar-se por sobre a fotografia, debruçar-se diante da memória e deixá-la ser operada pelo agora, atualizá-la.

Assim, o teor educativo deste dispositivo armará uma máquina que funcionará na fronteira do tempo com a memória, da memória com sua diferença e da fotografia com sua força de fazer. Máquina, aqui, entendida também como máquina desejante, na qual, segundo Deleuze (1976, p.50) “[...] tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curto-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne as partes como um todo.” A ação dar-se-á no paradoxo, pois, para que esta fotografia toque no desejo, ela deve estar em variação e, por conseguinte, o desejo tomaria corpo intensivo. Para que isto se efetue o desejo deve dispor de configuração plástica no plano das coisas. Assim, o desejo não precisa de porto ou objeto, mas de processualidade, de viagem, nascendo no acoplamento com uma fotografia aberta à exploração, à mobilização. O sujeito poderá ver-se sendo encontrado pela imagem. Ser visto e ver-se e, então, ver.

A fotografia, aqui, com intenção desterritorializante, se expressa de forma a fazer mediação entre pensamentos. Plano de composição de pensares, parte da idéia de que pode modular o pensamento, pois existe um pensar fotográfico no campo do finito-ilimitado. Este espaço de produção é um pequeno pedaço de imagem-tempo onde, em qualquer detalhe, podemos ver refletidos o nosso próprio olhar. A fotografia é um convite para dar sentido e, portanto, saber de si. Entretanto, não saber de si como um e como indivíduo, mas de si como multiplicação e multidão.

A pauta está na pedagogia do problema, a proposta é um instante voltado para uma resposta-surpresa e não para a condução de um raciocínio imposto por um princípio. A imagem do momento pressiona com as formas exteriorizando singularidades, criando atalhos entre olhares, forçando uma retirada da visão do fotógrafo e do fotografado para um terceiro espaço-tempo.

Não à um tempo de verdade ou representação, mas um tempo de imanência, de ida e vinda do caos e de um inconsciente ativado pelo fora e em processo autopoiético.

As condições para que isto ocorra é o encontro expansivo entre corpos; o corpo fotográfico em mutação, os corpos em multidão criando e traçando modificações que apontam para uma forma comum de expressão que se manifesta no produto final e também como condição anterior ao processo. Querer criar em comum é a inclinação necessária para que esta experiência, em cada click ou a cada desvio ou a cada sentimento de oportunidade para a ação de cada um de seus integrantes, irradie mais possibilidades de partilha. Seriam acoplamento e

expressão em multiplicidades aliadas às intensidades fotográficas em trânsito, derivadas de uma lógica dos afetos. Tal partilha potencializa cada singularidade em sua afirmação encorajando a mais uma interferência e, instigando o fortalecimento da máquina transfotográfica instituinte⁷. Assim, a própria multidão pode ser concebida como imagem sem fim e aponta para outra imagem de homem na qual, nas inspirações de Nietzsche, não mais seria aquele demasiadamente humano.

Durar na imagem suspendendo-a, excedendo-a e repetindo-a como resistência pode vir a gerar as raras imagens menores: objetos de liberdade e vontade. Nietzsche (1998) refere à liberação da vontade de prisões e a repetição como objeto do querer. Eis a repetição em uma de suas bifurcações de suas faces dentro do jogo místico da perdição e da sobrevivência: ela nos faz morrer e nos saúda com a vida. A repetição que satura o corpo e a repetição que coloca o corpo em movimento pode ter a diferença em micro-molecularidades de expansão-retração da ação e da associação dos corpos. A construção molecular do conceito de transfotografia se expande quando desistimos de entender o que mudou, a imagem pode ser percorrida em parcialidades e como reserva imensa de sentidos. Não se descobre o diferenciador da diferença, entretanto está subordinado ao exercício exploratório de mediação com o visto.

A exploração é sempre fragmentária, parcial e por isto incomensurável. A condição para a exploração é disparidade que, segundo Deleuze (2006), é a condição daquilo que aparece e que se torna perceptível, a pequena ponte possível para que nos seja dado à coincidência com certos diferenciais de intensidade. Coincidir com as singularidades em processo inclui a idéia que de são as diferenças que se parecem umas com as outras, formando séries distantes e próximas, entretanto todas em conexão na formação da volúpia da “flecha do tempo”. A disparidade é a condição fundamental para que a transfotografia apareça. Transpassar, transpaxilar, transfundir, transtornar...

A implicação com a imagem em sua singularidade é uma saída para a tendência condicionante de gêneros, analogias, espécies e identidades: categorias. A analogia é base para a comparação e impõe juízos e leis. A imagem pode ser em si, o ser é em si. Mas, o conceito do ser em si não remonta a um absoluto, mas a condição máxima, de relatividade, de momento e de localização móvel. A história de qualquer imagem, de qualquer sujeito é o

⁷ O instituinte é um conceito acerca dos movimentos de contestação, inovação e experimentação associados à vitalidade do singular como expressão do local e da experiência de molecularização de um ordenamento. O instituído fala de um regramento normal, ideal e universal. O instituído e o instituinte foram utilizados sob a influência do movimento instucionalista francês, mais precisamente por Castoriadis e Loureau, sendo que o segundo autor aprofunda os dois conceitos tratando-os como complementares na institucionalização expondo os movimentos que atuam integrados na formação do campo social.

movimento de repetições, de associações de pixels, de repetições de micro-singularizações e suas diferenças. No sentido ontológico, seria a abrangência de sentidos, qualitativamente diversos, e em confluência variável.

A fotografia em subjetivação, a fotografia viva, é uma multiplicidade em transpenetração intensiva, como o filtro que modifica a cor, a moldura que modifica o enquadramento, o contraste que traz a sombra, a sombra que altera a luz, a luz que intensifica a dramaticidade, a mancha que envelhece a cena... Todas estas composições são estados do desejo na imagem. A matéria molecular e intensiva do píxel é unidade luminosa de recomposição e síntese. Suas poéticas de transformação que poderão ser por deformação, por deslocamento, por sobreposição de seus véus, por redistribuição, por inúmeras formas de reflexão e espelhamento, por positivar ou negativar a imagem. Não seria como os movimentos das areias do desejo incitando o mar do mundo e inventando ficções da vida? Fazer a imagem diferir é afirmar sua existência e seu sentido para cada um. Imaginar a imagem é fazê-la como minha, é abrir à dobra a sua passagem e rastro.

6 O EXPERIMENTO: CARTOGRAFIA E ENCONTRO

Nosso experimento procurou relacionar alguns eixos problemáticos:

1. A fotografia como plano dimensão infinita e multifacetada e suas modificações, como mensagem, desde seu surgimento. Sua última transformação reside em sua interface com a informática através da manipulação digital. Incontáveis imagens compõem a memória de si e do mundo.

2. Os processos inventivos presentes na manipulação de imagens fotográficas digitais demandam estudos devido à sua atualidade em relação à problematização das novas tecnologias.

3. A imagem fotográfica digital como uma importante manifestação da poética visual contemporânea abordada como dispositivo clínico-político possibilita uma fonte de estudos da produção de subjetividade e de suas expressões. A questão da produção de subjetividade, relacionada aqui como educação, indica a processualidade do sujeito com o mundo e o rompimento de pressupostos de representação e neutralidade. Trata-se de considerar o sujeito afetando e sendo afetado pelo social em constante mutação.

A partir de tal cenário, foram recortadas as questões norteadoras de nossa pesquisa e servirão, pois, de guias que poderão possibilitar respostas à nossa problematização. Nosso problema de pesquisa emergiu efeito da interface das três dimensões, e ficou assim formulado: Como a transfotografia pode operar como dispositivo clínico-político na multidão?

As questões norteadoras oriundas de nossa questão central foram:

1. Como o sujeito tomado como e em multidão é afetado, inventa e se expressa através de imagens fotográficas digitais?

2. Quais relações poderão ser traçadas entre transfotografia, produção de sentido e subjetivação no contemporâneo?

3. Em que a fotografia pode ser útil como instrumento de pesquisa e expressão do pensamento para a Informática na Educação e a Psicologia Social?

4. De que forma a fotografia em processo de manipulação digital – transfotografia - pode ser útil para analisar processos clínico políticos?

Os sujeitos de nossa experimentação foram escolhidos segundo o critério de estarem ambientados com o uso de programas de manipulação de imagens fotográficas digitais.

Os encontros que constituíram o processo se deram em três possibilidades:

Primeiro selecionei imagens fotográficas digitais oriundas de minha produção; posteriormente, estas imagens foram manipuladas através de software livre pelos sujeitos, compreendidos como multidão, em um grupo de três sujeitos, depois um único sujeito foi convidado a processualizar as imagens para sustentar, na esfera metodológica, o entendimento do sujeito como multidão. E, finalmente, os registros das imagens em processo foram revisitados a fim de criarem outras relações com a construção da pesquisa.

Imagens Fotográficas Digitais: foi disponibilizado um painel de fotografias digitais, no qual o(s) sujeito(s) escolheram uma ou algumas imagens para trabalhar seus processos de manipulação e autoria. As fotografias se constituíram como um espaço de exploração e de possibilidades de desdobramento, oferecendo reinvenções das imagens. Trabalhamos com dois regimes da multidão. O primeiro com três sujeitos que trabalharam juntos, em parceria, na manipulação de imagens. E no segundo, com um sujeito que manipulou imagens sozinho.

O processo foi desenvolvido com equipamento fotográfico digital e as imagens foram trabalhadas em um software livre de manipulação fotográfica digital: o GIMP. O GIMP foi criado em 1995, por Spencer Kimball e Peter Mattis, quando desenvolveram o mesmo como um projeto para a faculdade. Atualmente, ele é mantido por um grupo de voluntários e licenciado sob a GNU General Public License. A sigla *GIMP* originalmente significava *General Image Manipulation Program*; em 1997, foi mudado para *GNU Image Manipulation Program*. Ele é integrante oficial do Projeto GNU.

O GIMP foi criado pelos estudantes como uma alternativa livre ao Adobe Photoshop. Foi um projeto universitário que amadureceu bastante e hoje alcança é utilizado por hobbistas e profissionais. Porém, o GIMP ainda possui uma participação pequena no mercado de ferramentas de edição profissionais (em contraste ao Photoshop).

O GIMP foi um dos pioneiros em relação a projetos de código aberto voltados a usuários finais. Outros projetos famosos, como o GCC, ou o kernel Linux, foram voltados principalmente a desenvolvedores. O GIMP foi a prova de que projetos de código aberto poderiam gerar produtos voltados a usuários finais, abrindo um precedente ao que levaria ao desenvolvimento de outros projetos voltados ao usuário desktop mercado como GNOME, KDE, Mozilla entre outros.

6.1 A PRIMEIRA MULTIDÃO

A primeira multidão foi composta por três integrantes S1, S2 e S3. Tínhamos disponível um computador duas telas e três mouses que poderiam ser utilizados sequencialmente.

O processo se iniciou com a escolha pelos sujeitos, das imagens a serem trabalhadas: a primeira correspondeu a fotografia de duas ciganas..... S3 pintou pontinhos e um pequeno quadrado que criaram uma linha ligando os olhares das duas personagens,..... logo após S1 criou um traçado no corpo da personagem da esquerda do quadro..... e S2 operou com uma ferramenta de “redemoinho”.....

A mesma imagem foi reutilizada como segunda escolha, tendo então, os cabelos da personagem da direita sido coloridos de roxo por S2,.....S1 escolheu a cor dourada e coloriu, parcialmente, a parte de fundo da mesma personagem,.....Finalmente, S3 texturizou em roxo mais escuro a parte do fundo da personagem da esquerda. Todos concordaram que estava pronto. Disseram que as duas imagens remeteriam a momentos da conversa das duas.

A terceira escolha foi a imagem do mergulho..... S1 começou a manipulação interferindo com um filtro verde,..... logo após S3 “puxou” um pouco no contraste..... S2 inverteu a imagem e S1 selecionou a parte do céu e contrastou de modo a aparentar segundo ele uma tempestade chegando..... S3 selecionou o corpo e colocou novamente fazendo nova inversão da imagem..... , mas no plano de cima do quadro. S1 copiou e colocou a imagem novamente na parte inferior da imagem e S2 trabalhou as margens superiores com uma distorção “psicodélica” e colocou ondas em torno da imagem central superior..... Ao observarem a imagem “feita” disseram que se associava aos opostos do humor, da natureza; mergulhos nas tempestades e no arco-íris.

Em seguida, selecionaram outra imagem..... onde somente um integrante agiu colocando um filtro vermelho e logo depois acionou a ferramenta “cubismo”; os outros dois gostaram da imagem e não quiseram intervir dando a imagem por encerrada.....

A quarta imagem foi selecionada e S2 selecionou os cabelos dos dois personagens da imagem iniciale coloriu de verde e preto..... A parte clara do céu foi “pintada” da mesma cor de um dos cabelos. Ele utilizou uma ferramenta na qual o ícone é uma pipeta que suga a cor de um lugar e passa para o outro. Ele comenta que gostaria que se parecesse com um casal de extraterrestres. Assim, S1 assumiu a ação e criou três elipses que segundo ele seriam naves espaciais..... S2 “puxou” o verde do cabelo de um dos personagens e

transportou para o céu e também coloriu os dois rostos com as cores mais intensificadas das “naves espaciais”.....Seguiu e colocou um filtro azul utilizando uma ferramenta de transformação da imagem em negativo carregando bastante no contraste. Eles olharam a foto e disseram que era uma história de um amor, com início, enamoramento e fim: encontro e despedida. Poderia ser também os dois personagens envelhecendo...

6.2 A SEGUNDA MULTIDÃO

Este processo foi protagonizado por apenas um sujeito que possui intimidade com o software e que, ao ver as imagens disponíveis escolheu, não ver todas. Mas, trabalhar somente com as três primeiras que viu. Assim, em relação a imagem da mulher deitada..... resolveu “esfriá-la”..... através de filtragem. Realizou zoom na imagem do mergulho e trabalhou com pós – seleção. Fala da intenção de trabalhar com a repetição dos objetos, mas em dissonância e deformação.Sugere também na sequência de seus atalhos, o apagamento..... As duplicações seguidas de transformações de dimensão criaram a imagem final..... A síntese da manipulação desse sujeito poderia ser indicada em duplicações, carimbos, mudanças de escala de tamanho e colagens. A opção por mixar as imagens e não trabalhar uma a uma nos deu a ver uma imagem rizomática e multifacetada. Ele não quis comentar.

A manipulação das imagens foi concebida como uma cartografia e, assim, esperava-se apresentar a plástica de como os sujeitos consomem e são consumidos ou são subjetivados por imagens na caracterização da fotografia digital em processo de manipulação – transfotografia - como espaço de invenção, dispositivo de reapropriação existencial, território clínico político e acontecimento, podendo assim, pensar a mesma, como instrumento de pesquisa na Psicologia Social e na Educação.

Diário de Campo: o diário de campo teve por finalidade registrar o acompanhamento das manipulações e das afecções na pesquisadora e nos sujeitos, assim como os registros das dificuldades percebidas e ocorridas, bem como, dos elementos facilitadores que incorreram no processo de processualizar fotografias com fins científicos e estéticos e os efeitos sobre os sujeitos. O referido diário assentou ainda dados técnicos. Tais registros permitiram a transformação deste material em dados úteis à formulação de algumas respostas às questões norteadoras da pesquisa.

7 CARTOGRAFAR A TRANSFOTOGRAFIA ACIONADA PELA MULTIDÃO

O trabalho com a imagem fotográfica na Psicologia Social e na Educação é relativamente novo e requer alguns cuidados no tocante à integração desta linguagem com uma metodologia pertinente. Mas, o estudo do tema da cartografia se configurou como uma possibilidade abrangente e adequada para o entendimento das variações da subjetivação dos sujeitos em multidão em torno das fotografias reinventadas.

Assim, a cartografia priorizou o entendimento qualitativo da realidade agenciada, através de entradas de cunho coletivo que foram surgindo conforme a cartografia tomasse corpo. Não se teve algo a priori, como um protocolo de análise, optou-se pelo resultado do acoplamento dos efeitos da fotografia na geração e inspiração da estética, na convocação da memória e na reinvenção da própria imagem deste estudo como inspiração para a leitura e criação de conceitos.

A reinvenção das experiências com a transfotografia seguiu os seguintes passos:

1. Registro do processo de manipulação digital das imagens fotográficas pela pesquisadora;
2. Registro do discurso dos sujeitos relativo às imagens fotográficas pela pesquisadora;
3. Mapeamento da emergência de cada imagem para a visualização das relações entre as três dimensões propostas: processos inventivos da multidão presentes na manipulação de imagens fotográficas digitais, a problematização da imagem fotográfica digital em processo como manifestação da poética visual contemporânea e a produção de subjetividade.
4. Dar sentido filosófico às convergências e divergências formadas pelas imagens pela multidão;

O experimento se orientou, pois, pela metodologia cartográfica que entende a produção de conhecimento através de acoplamentos entre pesquisador e objeto. Compõe multiplicidades e diferenciações e sustenta uma postura ético-estética de acolhimento da vida em seus movimentos de expansão, segundo implicações políticas do tempo, do perspectivismo, da contingência e da invenção.

A cartografia vem sendo apresentada e problematizada, contemporaneamente, num movimento de resgate da dimensão subjetiva da criação e produção de conhecimento por autores como Gilles Deleuze, Michel Serres, Félix Guattari, Suely Rolnik e Pierre Lévy no que se convencionou chamar de “pensamento da diferença” ou “filosofia da multiplicidade”.

A metodologia cartográfica utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre territórios e dar conta de um espaço. Assim, cartografia é um termo que faz referência à idéia de mapa, contrapondo a topologia quantitativa que categoriza o terreno de forma estática e extensa, para uma outra de cunho dinâmico, que procura capturar intensidades, ou seja, disponível ao registro do acompanhamento das transformações decorridas no terreno percorrido e a implicação do sujeito percebedor do mundo cartografado.

Cartografar remonta a uma tempestade... Tempestade de escolher rotas a serem criadas, constituir uma geografia de endereços, de registros de navegação, buscar passagens... Dentro do oceano da produção de conhecimento, cartografar é desenhar, tramar movimentações em acoplamentos entre mar e navegador, compondo multiplicidades e diferenciações.

A cartografia não determina em si uma metodologia, porém, antes, propõe uma discussão metodológica que se atualiza na medida em que ocorrem encontros entre sujeito e objeto. Pode ser concebida como base para a produção de percepções e afetos que se encontram em oposição à mera descrição e homologação do espaço material. A busca está na exposição do corpo e na análise da implicação indissociando sujeito e objeto. Seria, então, o encontro e suas possibilidades em um campo de forças complexo que permite a atividade permeada por zonas de visibilidade e cegueira.

Acima da razão está a força do argumento, da criatividade, e a sedução na plástica das associações contida na rede de idéias. A “verdade” é criada fora da experiência, encontrando sua gênese dentro da estratégia de expressão da mesma.

Hoje, parte da ciência se posiciona menos arrogante e mais responsável no sentido de não se pretender universal, levando em conta a produção de conhecimento como local e pontual, sendo a neutralidade impossível, pois o pensamento que pensa é, simultaneamente, produtor e produzido. A dicotomia sujeito-objeto se reconfigura, pois, o sujeito que conhece e objeto a ser conhecido não são colocados em limites rígidos, podendo-se concebê-los em constante jogo de influências mútuas. Não é possível circunscrever o que é produzido pela multidão e o que é produzido pelo objeto imagem fotográfica digital; resta-nos inferir, imaginar e cartografar um espaço tempo contraditório, paradoxal e itinerante. A tendência, portanto, é o deslocamento, a multiplicação e a entrada de problemas que possuem suas resoluções em outros problemas.

Queremos pensar que poderemos entregar o corpo às forças que transpassam a transfotografia. Nossa intervenção é pensar a lida com a imagem que nos intervém e, criar nesta zona de contato, certas pistas do que poderemos vir a fazer dentro dos possíveis e

virtuais que se abrem e que convidam nosso corpo-pensamento aos perigos de certos riscos e travessias... O risco é a escolha do que fazer com o outro, com o outr' em-mim. Outrem como o espaço de reconfiguração e redistribuição dos pixels, como condição de percepção do que é possível de ser feito, como espaço de expressão de uma ação. E, portanto, como formador de um híbrido ativo na tentativa de dar conta das variações infinitesimais, do trans ou do movimento de desvio que está presente nas forças moventes do visto e do sentido. É através da percepção daquilo que se move que é possível traçar um caminho e entrar no campo de forças ou cartografar. Tal percepção não é daquele que fará a intervenção. Será um ponto de vista possível de ocupar no momento de dar conta de algo. Somos ocupados por um ponto de vista e, portanto, não o possuímos. Para Francis Ponge (1997, p. 20), “as idéias, as opiniões parecem comandadas em cada um de nós por tudo menos o livre arbítrio ou o julgamento [...]”.

Portanto, cartografar é buscar uma passagem para atravessar algo em que sempre estivemos dentro, pois não é possível delimitar a origem de um lugar do qual sempre sairemos, pois, integra e integrará o corpo-pensamento que é trans. E, como a cartografia indica, é através do encontro e suas surpresas que é possível criar rotas em deriva. Não se configura, aqui, propriamente um método, mas se propõe uma discussão metodológica que se atualiza na medida das transformações ocorridas através do encontro entre corpos. Do ponto de vista cartográfico, pode existir o momento no qual por co-incidência temporal, sujeito e objeto formam o instante mútuo. É do desaparecimento da diáde sujeito-objeto que, finalmente, nos é possível, sentirmo-nos dentro.

Então, como produção de conhecimento a cartografia pode ser reconhecida como: “[...] um ponto de apreensão, território, dobra securitária, com risco de um retorno melancólico ao natal, mas é também uma linha potencial cujos pontos podem se redistribuir: distribuição polifônica, variações de velocidade, de densidade de orquestração [...]” (ALLIEZ, 2000, p. 497). Na pesquisa, o meio para a propagação do “ritornelo” é o recorte e o registro de um objeto específico num momento específico. No próprio ato de limitar os fluxos do objeto é que a expressão é construída. Assim, o tempo é contido e construído - desterritorializado pela sua sobreposição, e com isso, surgem efeitos de novas demarcações/organizações nos ritmos de derramamento da ampulheta complexa que paira, invisível, dentro de cada cartografia. Pesquisador e pesquisa armam labirintos do tempo onde passado e futuro se encontram. O passado nos empurra para a produção de sentidos e o futuro nos convida ao desvio, ao clinamen daquilo pensávamos e, nesta equação de temporalidades, surge o terceiro, que é o encontro do pesquisador com o mundo por ele passando.

Cartografia é jogo de reinvenção e, portanto, linha de fuga da forma, nova formação. Aquilo que na pesquisa cartesiana pôde se chamar de descrição, narrativa ou discurso, a partir do ponto de vista cartográfico será chamado de produção existencial, ontológica ou cartografia do tempo. Assim, os movimentos de pesquisa são movimentos do viver. Deste modo, a cartografia ativa linhas de fuga do objeto, porque o que está em jogo nos processos do conhecer é o devir, oriundo do mundo visto, a partir das singularidades dos sujeitos que vêm e na abertura de lugares que possam romper com os sentidos conhecidos. Ela pressupõe uma indissociação entre teoria e prática onde o pesquisador se constrói no campo das trocas possíveis em seu coeficiente de resistência e criação. É o trabalho com o que é possível atribuir a uma travessia de investigação, contingente e relativa, que afirma nossa condição de sujeitos em multidão e em emergência, tentando realizar uma dificuldade e uma potência: pensar.

Portanto, no caso de nossa pesquisa, cada cartografia fotográfica será a partida para uma série de disparos que formarão uma multiplicidade de expressões que trans-conectadas formarão um mapa/rede. As produções dos sujeitos no exercício da manipulação irão definir a cadeia de signos da fotografia digital, sendo a cartografia fotográfica sempre definida pelo fora, através do olhar e dos registros plásticos dos sujeitos da pesquisa. Assim, as fotografias só tomam sentido quando tomadas pelas novas imagens, pela escrita que dela parte, ou seja, as mutações que as imagens tomam por sua exterioridade.

CONCLUSÃO: CLÍNICA E POLÍTICA PELA TRANSFOTOGRAFIA

Ao modo de uma conclusão deste estudo retomaremos as questões norteadoras.

Poderíamos pensar, a partir de nossa experimentação, que uma das exterioridades, que se transformaram em ente integrante do corpo transfotográfico foram às marcas do(s) sujeito(s) que a desterritorializaram no trabalho de manipulação, entendidos como multidão. Por isto, convidamos para participar de nossa pesquisa, sujeitos que já possuíam alguma familiaridade com softwares de manipulação fotográfica, forçando, assim, a abertura do próprio hábito, e os colocamos à prova, retirando-os da esfera individual, ali, onde poderiam parecer pequenos e lançamos-os para um lugar de criação coletiva. A multidão sinaliza para o surgimento de dinâmicas de enredamento do comum nos hábitos.

O hábito pode ser tomado como uma das bases que relaciona a vida para além da esfera biológica ou psicológica, referindo-a ao sentimento de estar no mundo e de fazer parte de uma comunidade. Eis aí, a sua base comunicativa. No caso de nossa pesquisa, implica compartilhá-lo na reinvenção das imagens pela alteração de suas formas.

Essa escolha enseja fazer parte da produção biopolítica em pesquisa, indicando um ponto de vista ontológico para a multidão, já que tal produção, está constantemente, produzindo um novo ser social ou uma nova forma humana. Seguindo o aspecto ontológico, o comum pode ser concebido como base para nossa natureza humana sendo, simultaneamente, natural e artificial. A subjetividade é produzida no comum e, assim, não se pode pensar a produção de si sem a partilha de hábitos que vêm se produzindo e se modificando. Aqui, já temos pista sobre a relação entre produção de sentido e subjetivação.

O sentimento de subversão do corpo individual requer uma micropolítica ancorada em uma metodologia que seja constituída por um projeto coletivo que, em sua performance, subverta a lógica da identidade e da representação na conduta social. Assim, o produto dirige-se para dois planos: o plano da imagem modificada como resultado e o próprio ato de transformá-la, em parceria. Inventar no fotográfico digital tem como pressuposto um espaço aberto à mutação, com base em experiências passadas de cada sujeito, na memória de mundo, e que, agora, em multidão, toca não somente na importância do feito, mas na sensação de liberdade de poder concretizar uma expressão de vida comum. Neste sentido, poderemos tocar em um processo de ordem clínico/político.

Tal liberdade tem a ver com a saída da monotonia do eu criando um lapso, no qual, todos se tornam estranhos a si, vindo a poder, ocasionalmente, respirar o ar diverso de “uma vida que não é pessoal”, como é dito em Diálogos, por Deleuze (1998). Esta afirmação é de

enorme potência e impulsiona o sonho de Nietzsche de deixarmos de sermos humanos e nos concebermos como fluxos acionados por aquilo a que estamos expostos. Misturamo-nos à transfotografia com os pixels em fluxo e em recombinação nas matrizes matemáticas do grande acontecimento digital. O fluxo da transfotográfico pode ser tão rápido que a intenção não é dar sentido a cada nova face é mantê-la em movimento tão logo se acabe. A multidão para manter-se deve insistir no movimento.

Esta possibilidade se faz integrante do aspecto metodológico de nossa pesquisa. Assim, o entendimento da relação entre os sujeitos da pesquisa como multidão relaciona-se a uma base conceitual de cunho metodológico com uma determinada visão política de construção democrática direta (e não a democracia representativa que é refém da maioria) baseada no compromisso com a formação de redes expansivas e autônomas que, sustentem micropolíticas metabolizadas na diversidade. Ou, em outras palavras, buscamos produzir nossa ciência para a multidão, apostando no poder transformador da rede alicerçada pela vivência de novas tecnologias que integram idéias em um espaço móvel, flexível e horizontal, tal e qual a internet.

Quanto à nossa pergunta em relação produção de sentido e subjetivação em estando focada nos processos pautados pela manipulação digital da imagem fotográfica, entendemos que tal exercício nos indica o continuum entre objetividade e subjetividade; melhor seria dizer a transposição entre estas duas instâncias. Para Couchot (2003), a subjetividade do sujeito, que transforma a imagem, entra em hibridização com as possibilidades técnicas e, portanto objetivas do software utilizado em um *intermezzo* entre aquilo que é da ordem de uma singularidade e do objeto técnico. Concebemos aqui, o próprio sujeito como multidão no sentido de sua expansão para seus outramentos através de seus processos de subjetivação-diferençação oriundos do contato com outros sujeitos e tecnologias. O sujeito é povoado por singularidades intensivas que estão em relação no corpo e com o corpo. Da mesma maneira, consideramos o grupo de sujeitos que, como multidão, coloca a imagem fotográfica digital em movimento.

No contexto da multiplicidade entre transsubjetividade e tecnologia, a linguagem digital vai sendo reescrita por olhares e tornada expressão de certos pensamentos ou abstrações. Sujeito e máquina podem se tornar uma imagem realizada. A fotografia vem a ser, simultaneamente, subjetivada e objetivada. Portanto, o empenho dá-se no contrafluxo da imagem permanente, tornando o instante da tomada da imagem, plástico e nômade, formador de um labirinto de espelhos imperfeitos.

Ou seria colocar a própria imagem de si no momento da visualização em presença da imagem fotográfica? Como o sujeito sente-se e percebe-se diante da fotografia e em meio à multidão será o resultado final da manipulação: seu grau de aceitação sedentária e seu grau de fuga. Criação de uma fronteira – produção entre o visto, o imaginado e os possíveis da criação.

O processo nos parece estar pautado na experiência de intervir no registro de um olhar e na incorporação desta experiência pelo lado de dentro, na entrada na imagem e em seu campo de forças, acessível e descoberto, no mergulho em seus virtuais. Os movimentos do desejo de transformação do fora podem ser seguidos nos passos de problematização de uma mudança.

Tatear a fotografia, tensionar a percepção e experimentar os limites da recepção são as tônicas da transfotografia ou da fotografia em processo. A interrogação do encontro poderia resumir esta experiência, que não poderá ser abarcada por explicações, todavia, por indícios de sobreposição, de uma visão composta por navegação pelo lado de dentro do mar de píxels. Tal navegação cria certa correlação com os processos de subjetivação coletivos e a-centrados. Torna possível sua apreensão por vias criativas e estéticas acerca de uma fotografia, com novos coeficientes de liberdade e desejo de mutação, em vez de desejo de explicação. É o jogo de deslocamentos de singularidades que cria uma práxis que pode ser pensada como clínica e política na medida em que mantém um estado de revolução molecular ou revolução pixalizada. Mantendo o porvir em uma câmara secreta imanente a cada estado da imagem digital. Na imagem contato, imagem-passante e passagem tratamos de, simultaneamente, tomar decisões sobre o instrumental técnico na previsão de certas relações e fazer a apropriação da incompletude tanto do resultado que nunca é igual ao esperado e da desconstrução da cena que poderia durar infinitamente.

A disposição de nos deixarmos levar pelas águas da fotografia, por sua alteridade, através do jogo de manipulação digital, faz com que criemos um desprendimento da cena, pois, na fotografia, estamos, ao mesmo tempo, dentro e fora da mesma e, por estarmos também exteriores, podemos pensar de que lugar, ou seja, com que escolhas técnicas/existenciais/estéticas remeteremos cada desvio da imagem inicial. O consumo da transfotografia implica, imediatamente, em colocar, em sua superfície, a matéria de expressão coletiva e a vinculação entre os pares que estão trabalhando a imagem com o conteúdo, a forma e a expressão por estes transcodificado em diferença.

Nesta perspectiva, a imagem fotográfica digital é tomada pelos efeitos de ser posta em transversalidade ou entrando em zona de atração pelo múltiplo ou heterogêneo. Isto difere dos

efeitos de universalidade que corresponderia à sua entrada em uma zona de homogeneização em que seria concebida como uma única e não como série instituinte de muitas imagens. As forças transversais e universais estão presentes em virtualidade seguindo o entendimento do plano e a atividade que permitirá o encontro com seus devires.

A transfotografia é una e múltipla, pois, ao mesmo tempo que é modificada, é mantida em alguns detalhes precedentes, ou ainda, pode tornar-se, completamente outra, não guardando nenhuma característica da imagem que permite a travessia para a manipulação. Seria como colocar a imagem em zona de turbulência enquanto se experimenta alguns rostos, entregando-a ao pensamento do fora que, segundo Deleuze (2004), desorganiza a forma que tomamos por referência se associando com linhas de força minoritárias e desterritorializantes.

Entretanto, existe um momento que a experimentação cessa e os píxels em queda livre entram em desaceleração criando um território e, a imagem, momentaneamente, torna-se feita. Transversalizar a imagem fotográfica, então, seria resistir à sua forma. A transfotografia pode ser modificada alhures sem uma idéia pré-estabelecida, mas sempre encontrará sua outra forma. Seria forma, informe-transverso e, novamente, forma. As linhas de força transversais, verticais e horizontais podem ser pensadas em sua movimentação como simultâneas, pois ao mesmo tempo, que a imagem é aberta ao pensamento do fora, ela resiste deixando passar somente alguns de seus fluxos. No momento da entrada do devir, produz-se, também a resistência. Sendo assim, a transversalidade comporta ligações entre os diferentes sentidos; horizontais, verticais e oblíquos compondo os fluxos moventes da transfotografia. As linhas de fuga da forma são sempre transversais e a perda do rosto ocorre em direção perpendicular tomando velocidade no interstício de possível autoria em estado pré-individual.

Portanto, o conceito de transversalidade criado por Felix Guattari, em 1964, aponta uma importante diferença em relação à utilização do conceito de transferência e contra-transferência com sua origem na clínica psicanalítica, privada e individual. Oferece ao panorama institucional e também ao presente estudo uma alternativa para a leitura de suas intrincadas redes de afeto. Estas redes não são compostas por linhas melhores e piores, fortes e fracas em sentido vertical de importância, julgamento moral ou posição dentro do campo institucional como na origem do conceito, e nem igualitárias e uniformes no sentido horizontal tensionando-se em apenas lados opostos. Isto seria simples demais.

O referido desprendimento da imagem fotográfica digital baseia-se em estar frente a um convite de alteração e escolha de uma fotografia para recriar, acompanhar as simulações e deixar-se levar pelo calor do momento ou pela sedução primeira das formas e perfurar o instante congelado em certas multiplicações.

O engendramento da multiplicação na fotografia está associado à criação de instantes posteriores, porém, não são instantes cronológicos e sim impressões sobrepostas, que permitiram trazer à tona alterações na imagem fotográfica: cada nova manipulação virá deixando pistas do momento anterior da criação e, ao mesmo tempo, deixará para trás o momento precedente.

Portanto, inicialmente quanto mais “afectante” for a relação com a fotografia a ser manipulada, mais distanciamento e, conseqüentemente, mais espaços para o pensamento ser lançado. A fotografia possui um duplo fundamento na medida em que carrega certo nível de materialidade sendo captada por um dispositivo técnico que é sensível as emanações da luz emitidas pelos objetos e pode fazer transcender infinitamente sua captura quando no modo digital. A manipulação da fotografia precisa de alguma distração da imagem inicial.

Se pensarmos o fotográfico como um potencializador do olhar, pode-se conceber um estreitamento ou intensificação na relação com o objeto fotografado. De certa forma, o alvo da lente é capturado para sempre, para depois se poder olhar com calma, com curiosidade e até com mais voracidade do que no momento fugaz. Para Sylvian Maresca (1997, p.117), “fotografar e depois mostrar o resultado às pessoas envolvidas, constitui um meio bastante eficaz para fortalecer o laço estabelecido com elas, para envolvê-las mais no ato de conhecimento”. E, no caso de nosso estudo, transformar fotografias é atrair o sujeito a traír o ato de concepção na captação da imagem na paisagem do mundo. Assim, a transfotografia é um convite sempre aberto à desterritorialização, ela está, constantemente, ameaçada podendo fazer aflorar um sentimento de estranheza do visto, recompondo e desfazendo universos que persistem na inconsistência formal. Por este motivo, poderá ser útil como instrumento de pesquisa e expressão do pensamento para a Informática na Educação e a Psicologia Social.

Sua capacidade está em trazer à tona a vontade de ruptura, ativa e intencional, fazendo-nos “andarilhos” errantes no tecido fotográfico digital e colocando em movimento uma transsubjetividade emergente, precária e ocasional. O que parece importar é um ímpeto criativo exploratório que se acende quando se inicia o jogo com os castelos de areia que integram as rápidas existências que vão se sucedendo no plano da criação da imagem fotográfica digital.

Em síntese, a fotografia é máquina de desejo/visão sendo investida de expressão, de “abertura ao estrangeiro”, tornando-se multiplicadora de leituras: traduzida/tradutora. Para Neusa Santos Souza (1998), o conceito de estrangeiro faz cair por terra a presunção do sujeito de ser um e harmônico, trazendo a riqueza da assimetria, do conflito e da (auto)discordância. Como exemplo, a autora diz que “no universo das palavras há um mundo onde palavra

alguma pisou” (1998, p.157). Porém, mesmo assim, o sujeito segue interrogando criando palavras, imagens, registros que afastem o estranho ou que possam dar vigor a outros desconhecimentos.

A vontade de estrangeiro implica-se com a atitude de lutar por manter a dobra flexível, animada pelo frescor da curiosidade em dia, pelo ímpeto dos devires, sobretudo no pensar. A máquina sempre deve estar pronta para a vida com seus ímpetos, suas imagens abertas e densas de idéias e reminiscências. Segundo Lévy (1994, p.12), quando nos perguntamos que mundo estamos ajudando a fazer existir, podemos responder que, “[...] ou mantemos a dobra como essência de acontecimento ou trabalhamos para endurecê-la em oposições, estratos, substâncias”.

Portanto, nossa proposta metodológica funda-se no testemunho ativo das intensidades expressivas e comunicativas e na tentativa de propiciar a forma-multidão para que o(s) sujeito(s) da pesquisa venham a exercer o poder instituinte nos seus fazeres transfotográficos. Estaríamos, pois, experimentando os processos de auto-gestão, em que a multidão põe à prova suas potências de governo de si. Certamente, que esta nova forma passa pela dimensão ética – estética, transitando pelo que Guattari (1992, p.33) aponta como “novas artes de viver em sociedade”, associadas a múltiplas revoluções moleculares, direcionadas, no caso desta pesquisa, tanto para as metamorfoses da multidão incluindo as rupturas de cada sujeito, do sujeito, e com o outro quanto da imagem fotográfica como espaço de vida para a multidão criar relação com o mundo.

Para que a cartografia e a multidão aconteçam, os meios devem ser diferentes, tornando possíveis movimentações territoriais pelo significado que um ente vem a atribuir e atribuir-se na relação com outro.

Então, ofereceremos imagens de partida na tentativa de formar multidões de pixels humanos e inumanos e suas cartografias. Este mapa consiste em um acoplamento de olhares e estará em constante constituição, criando devires entre os sujeitos e seus usos tecnológicos, entre os sujeitos e suas releituras de nossa fotografia, em um processo que lança as reflexões para mais e mais longe do próprio território fotográfico digital-transfotográfico.

Como o território transfotográfico é instável e indeterminado, leva-nos a crer que é um espaço bastante propenso a fazer nascer a paixão que precisa de insensatez e de, uma certa vivência exploratória, com dúvidas e sobressaltos. A paixão é uma das estéticas do encontro-ruptura. Encontrar-se para romper a imagem para (des)(re)compô-la na subsequência passante e, na medida de cada um em todos, sem medidas aplicáveis, e sobretudo, com medidas variáveis pela fruição. A fabulação necessária para inventar imagens não consiste em projetar

o eu, mas fazê-lo dissipar-se em visões ou miragens-reminiscências que tornam a interioridade rarefeita conduzindo a um passeio que não é da ordem de movimentar-se em possibilidades imagéticas, mas entrar no movimento do ainda imperceptível. Pensar imagens a partir de imagens é pensar-se criando, é pensar em recomeços. É criar separação da imagem de si mesma e sobre - incluí-la, impelindo a imaginação e aprontando órbitas para a recriação de mundos. A imagem fora de si, a transfotografia como deserto a ser povoado por lembranças-miragem. Deserto a ser inundado por pixels que são recomeços.

A referida lembrança-miragem não depende tão somente dos estados daqueles que exploram a imagem fotográfica digital, ela por si vê e invade os que a vêem. Segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 213), “as sensações, os perceptos e os afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”. Talvez, devido a isto, por vezes tantas, não sabemos o que dizer da imagem. A marca dos sujeitos na transfotografia é o composto de afectos e perceptos. Não temos percepções da imagem digital, ou do quer que seja; somos percepções.

Os pixels em estados associativos geradores de imagens em cores, sensações de textura, espacialidade e tempo são afectos. Pensamos que uma importante afecção emergente da transfotografia é que sua afirmação está na manutenção de sua extinção gradual, em seu não preenchimento. Esta é uma sensação possível perante a imagem em agonia; não se trataria de percepções ligadas à imagem que está na tela naquele momento. Trata-se do fato de que em toda a imagem composta por pixels repousam inúmeros vazios. O que interessa é o material que gera a sensação e nosso material é o suporte digital, com sua duração própria. Este plano material é o plano das sensações em si, por ele tomada e constituída e dele indiscernível. As sensações digitais duram segundos, sendo furtivas e ligeiras.

A matéria digital imagética na transfotografia remete ao afecto pixelizado, subjetivação agenciada por pixels. Ou o devir-pixel no homem. Não estamos diante da percepção dos pixels, mas a percepção pixelizada. Tal matéria serve para durar instantes e, ainda assim, manter-se. Segundo Deleuze e Guattari (1992, p. 217), “a sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. É o afecto que é metálico, cristalino, etc. [...]”. Estamos nos debruçando sobre a matéria transfotográfica que são pixels em fabulação, divisão, distensão sendo reunidos pela imagem formada. A matéria digital imagética é tão leve, densa e sutil que, ao visualizar as transformações da imagem em processo, não podemos diferir o que é luz, sombra, vazio ou preenchimento pela molecularidade que forma paisagem que nos vê. Para Deleuze (1992), os afectos são devires inumanos no homem e, seguindo esta afirmação, é na duração da imagem

digital que nos tornamos pixels, produzimos sentido e, finalmente, nos corporificamos naquilo que vemos e agimos.

Se pensarmos a imagem fotográfica digital em manipulação como um dinamismo espaço-temporal e seguirmos Deleuze (2006) pensando a dramatização como método criar-se-ia, pois, um espaço-tempo particular, que indicaria um duplo aspecto da diferenciação (relacionada ao plano intensivo de passagem do virtual ao atual) extensivo e qualitativo. Estes dois aspectos tem características como as qualidades se fazem durar o timing de comunicação entre diferenças viventes no sistema e os extensos que ocupam o espaço da atualização por onde se dá o transito das singularidades. O campo extensivo da transfotografia se liga aos movimentos acionados, aos controles disponibilizados no trabalho de des-refazimento da imagem, as camadas de composição em movimento. Enquanto, o qualitativo estaria associado ao conteúdo das imagens que vão surgindo no processo em que a imagem se multiplica. Estes movimentos designam sujeitos larvares, pois os próprios sujeitos estão em variação subjetiva. Este cenário apresenta movimentos da dramatização. Os movimentos do devir.

Para Deleuze e Guattari, a visão é devir. Ver é tornar-se o visto e no caso da transfotografia é também agir no visto. Todavia, não é agir no visto somente com uma memória pessoal; a forma de agir no visto, aqui experimentada, é a forma como a multidão “simultaneiza” e atrai a propagação das unidades luminosas também em multidão extraíndo e investigando sua fabulação. A fabulação condiz com as distinções extensivas e qualitativas da transfotografia e estas não devem ser pensadas somente desde o interior da imagem em movimento, mas também nos movimentos gerados pela imagem em seu exterior; os movimentos da multidão humana, os movimentos no software. Portanto, as qualidades mutantes da imagem se expandem em extensos. O extenso qualitativo da imagem sugere um “desequilíbrio sustentável” que torna tal espaço-tempo, nos instantes de transinextenso. As intensidades de transformação são a chegada da diferença e o sentido da individuação transfotográfica. Assim, ao modo de uma síntese, a intensidade é diferença. Segundo Deleuze (2006, p.132), para que as diferenças entrem em confluência, para que a individuação seja possível, é preciso a presença de um diferenciador da diferença que ele chama de “precursor sombrio”. O precursor sombrio é o ativo, é o atrator das séries diversas, que no caso do fotográfico digital, seria o veículo de acoplamento dos pixels. O veículo, aqui, pode ser comparado com o veículo de uma fórmula química ou a base para que as substâncias se encontrem: veículo água, veículo óleo.

As qualidades vão navegando através de extensos espaciais e destituindo as diferenças anteriores. O trans precisa de oportunidade para o assalto do precursor sombrio e, esta

condição, é que faz encarnar as qualidades e suas zonas de colocação. É do espaço e do tempo que nasce a imagem fotográfica em transição, assim como, o sujeito e a multidão. Sendo que aqui, não seria propriamente o sujeito, e sim, o mesmo em estado embrionário porque em pleno estado constitutivo assim como a imagem da imagem se distorcendo e forçando o início de outra. A imagem fotográfica digital e seu teatro dramático encontra-se em curso pela sustentação de um diferenciador múltiplo no qual cada mudança possui novas determinações associativas. Os pixels só encontram organização em princípios de determinação simultânea como os coletivos sócio-técnicos. Os pontos luminosos criam sentido na distribuição que os agrega de forma transeunte.

Fazer durar, fazer re-existir, esposar com aquele mundo e tentá-lo em algum acontecimento de presença em positividade insistente. Colocar a imagem em devir, neste estudo, é realizar um meio de colisão entre multidões de maneira que apareçam forças não-pessoais e não-intencionais, forças do mundo sem nós e por nós como atravessamentos. É querer a vida sem sujeito.

Segundo Deleuze e Guattari (1992, p.224), “o afecto não é a passagem de um estado ao outro, mas o devir não humano no homem”. A zona porosa de absorção da luz de captação das emanções da matéria são fotográficas e, também, indicações do que pode ser o afecto. Ao mesmo tempo, na transfotografia quando a entrada das forças é posta em jogo, estas não estão latentes ou represadas; estão para serem inventadas na sensação e nas práticas que nos latejam. Mas, como se dá tal prática da sensação? Qual seria sua sustentação?

O hábito está ligado à modulação da sensação. A possibilidade de expandir a prática do comum exposta na criação de imagens fotográficas pela multidão está relacionada à reafirmação de um hábito; o hábito é que cria o território de confluência das práticas humanas. Segundo Antônio Negri e Michael Hardt (2005, p.257) “o hábito é o comum da prática: o comum que estamos constantemente produzindo e o comum que serve de base para nossos atos. Os hábitos criam uma natureza de base para a vida”. Então, significar o hábito, não como enfraquecedor do percepto, mas como “vetor” de produção de subjetividade e, portanto, formador do comum, marca uma importante diferença em relação a pensá-lo como uma anestesia ao novo ou de fazeres insidiosos e involuntários que descolorem o cotidiano. O afecto deriva de uma afinidade entre os seres, possibilita variações criando, assim, uma zona composta de sensações. O percepto nos enlaça bem no lapso da dúvida no pensamento ainda informe se gerando ali, no quase, na não opinião e no silêncio bem povoado. O hábito, para Deleuze (2006), não forma uma repetição verdadeira (aliás, esta em nenhuma condição é possível, pois se contrai de forma exponencial), pois a cada renascimento altera-se; mesmo

que a ação fique inabalável, a intenção vai se refazendo e trazendo outros cenários. A ação nunca é repetição.

Pensar o fotográfico está ligado a pensar o hábito, porque ambos hibridizam/amalgamam o passado no presente, fazendo com que o tempo se movimente no sentido da integração do antes-agora, em uma única superfície. Assim, admite-se que existam possibilidades de diferença entre esses dois espíritos do tempo, sendo necessária certa operação (o hábito/o fotográfico) para serem alcançados pontos de encontro. A subjetividade pode ser pensada como certo modo de ver e de “incorporar” o tempo vivido.

Para Deleuze (2006), contemplar é extrair. Em relação à imagem, o primeiro passo, é o contemplar relacionado à idéia da repetição para si mesma. O eu que age carrega uma multidão de eus que contemplam, em cada movimento de ação, muitos terceiros obturam sínteses passivas. Porém, o eu da ação íntegra e contrai as instâncias passivas da sensação. A subjetividade se produz em meio à contemplação e à ação. Na contemplação, acede-se ao virtual do objeto, os objetos são virtuais e, na ação, o contato é com a síntese ativa de objetos reais. Em complementaridade, a cada lida com o objeto real ou com uma imagem de partida, nascem correspondências com objetos virtuais parciais ou imagens imaginadas que poderão ou não aparecer.

Para André Eirado da Silva (1997, p.6), “o hábito não é uma via de mão única em direção à mesmice, à redução das diferenças, à habituação [...]. Ao contrário, queremos mostrar (com Hume, Bergson, Deleuze e Whitehead) que está na fonte da verdadeira diferença, na origem da experiência [...]”. Nisto, a transfotografia operada pela multidão entra como efeito de um dispositivo capaz de atuar no espaço de produção de diferença. Seu conteúdo está associado à capacidade de ver pelo olhar de outro (este outro pode ser pensado como os muitos eus) e, no encontro de múltiplas visões para refazer as formas, criando uma imagem comum.

Para que a criação do comum seja possível, é preciso deflagrar processos de horizontalidade e reciprocidade com movimentos voltados a neutralizar a tendência de um comando central que venha garantir o funcionamento de processos. Segundo Antônio Negri e Michael Hardt (2005, p. 412), “a tradição da teoria política segue um princípio fundamental: somente o ‘uno’ pode governar, seja ele o monarca, o Estado, a nação, o povo ou o partido”. Trata-se de algo recorrente: alguém deve governar e orientar os sujeitos em torno de um objetivo que, normalmente, vem de fora e que deve ser cumprido sem maiores dificuldades ou resistências.

Alguém deve se responsabilizar pelo feito alheio e multiplicidades não podem tomar decisões. A busca, conseqüentemente, é pelo consenso e pela obediência. Também o sujeito tem sido, tradicionalmente, visto como uno dentro de alicerces identitários seguindo nossas raízes platônicas. O uno tem sido alicerce ontológico e, intimamente, ligado à idéia de comando. Este princípio, portanto, nega a visão instituinte, heterogênea e diversa que temos como horizonte neste estudo. A multidão nos convida ao não reducionismo à unidade, pois não se submete a um pensamento-ação linear. Quantos e quantos outros povoam nosso eu?

Os objetivos da transfotografia em seu âmbito clínico-político fundamenta-se na promoção de um espaço de debate e, neste sentido, referem-se a um laboratório de imagens, um cenário de investigação e de experimentação. Alguns pontos relacionados à estética labiríntica operam como vetores de nossa inspiração: o labirinto como morada de paradoxos, como interface para peregrinações virtuais e as imagens fotográficas em processo como mediadoras de uma construção rizomática. Cabe aqui, uma breve digressão relativa ao conceito de paradoxo. Segundo Deleuze (2006), é a afirmação de um ente que não se deixa totalizar em um meio comum remetendo, pois, a própria diferença que não se deixa anular na idéia de bom senso ou equilíbrio. Paradoxo como criação de um estado de enigma que cria uma distância, um suspiro entre os pensamentos. Como um colapso que nos projeta para o Fora no qual temos de enfrentar um silêncio sem sentido. Um silêncio que não sabe e que é contra-representação. Se relacionarmos o labirinto à rede, nela estamos em busca de informações e conexões múltiplas ou em busca de suporte para diferirmos de nós mesmos em desterritorializações. Cada nova geografia de si vai se misturando a outras e compondo uma plástica mutante de um rosto comum e heterogêneo: rosto do mundo porque são rostos em sobreposição, indistintos, híbridos e móveis.

Trata-se do mistério do encontro com o outro em uma imagem pela interlocução neste mundo, pelos encontros nos transcruzamentos subjetivos e técnicos do labirinto transfotográfico.

A imagem digital tem em si uma marca de procura, uma força potencial de problematização do visto como ato destinado a ser provisório aqui poderíamos tecer relação com a subjetivação contemporânea da imagem. A imagem não mais como duplo a imagem sempre por click. E ato de visibilizar as potências de uma questão: O que posso criar pelo visto? A vitalidade das questões não estão nas respostas-imagens, mas em uma transitoriedade que nunca está resolvida. As questões e as imagens são dimensionadas pela presença de uns nos outros em encontros de indagações. Poderíamos, no futuro deste estudo, trabalhar os sentidos dados as manipulações como na imagem do casal que quando vista em sequência foi

pensada como a trajetória de uma relação com o início, o enamoramento e o final ou ambos os personagens envelhecendo. Cada imagem pode gerar uma narrativa e se desenrolar como um problema a ser vivido e pensado.

O problema é um acontecimento que se cria em um ponto de atravessamento entre o virtual/idéia e o atual/história ou do empírico (as condições de geração) com a eclosão de uma questão. Estando em face à um problema estamos no redemoinho da diferença e em crise. A diferença não é um resultado ou um efeito; é o fluxo no qual o acontecimento acontece. Sua produção trafega nas forças do impensável que arrastam o pensamento a pensar, nas forças da memória que abarcam o imemorial e na sensibilidade extraída do insensível. Seria o ponto crítico da acumulação exponencial das repetições, um turning point, uma virada. Deixa-se de ser e não se tem mais volta, a crise se instala e procede. Tal ponto de mutação seria o motor da vida e do tempo: trans.

REFERÊNCIAS

- ALLIEZ, Eric. **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENEVIDES, Regina; PASSOS, Eduardo. Subjetividade e Instituição. In: MACHADO, Leila Domingues; LAVRADOR, Maria Cristina Campelo; BARROS, Maria Elizabeth Barros (org.). **Texturas da psicologia: Subjetividade e política no contemporâneo**. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2001.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Rio de Janeiro: Delta, 1964.
- _____. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BIANCO, Giuseppe. Gilles Deleuze Educador: sobre a pedagogia do conceito. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.27, n.2, jul./dez. 2002.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- CHIRON, Eliane. Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 13, n. 21. 2004.
- COUCHOT; Hillaire. **A tecnologia na arte, da fotografia a realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1988.
- _____. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988a.
- _____. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- _____. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- _____. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. **Espinoza: Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. A imanência: uma vida. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez.2002a.
- _____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2006. Traduzido e organizado por: Luiz B. L. Orlandi.

_____. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v.3.

_____. _____. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. v.4.

_____. _____. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. v.5.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FONSECA, Tania Mara Galli. Trabalho, gestão e subjetividade. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, n. 55, p. 2-12, jan.-dez. 2003.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. (Organizado por Manoel Barros de Motta). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.

_____. O que é iluminismo? In: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). **Michel Foucault: o Dossier, últimas entrevistas**. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

GIMP (GNU Image Manipulation Program). Disponível em:
<<http://pt.wikipedia.org/wiki/GIMP>>

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Psicanálise e Transversalidade: Ensaios de Análise Institucional**. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Império**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

KIRST, Patrícia Gomes. et. al. Conhecimento e Cartografia: Tempestade de Possíveis. In.: FONSECA, Tânia Maria Galli; KIRST, Patrícia Gomes (org.). **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

KOURY, Mauro. Retrato em preto-e-branco: sentimentos e fotografia. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 ago. 1998. Caderno de Cultura.

LAPOUJADE, David. O corpo que não agüenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). **Nietzche e Deleuze: Que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LEITE, Mírian Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: USP, 1993.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola, 1998.

MARTIN, Jean-Clet. O olho do Fora. In: ALLIEZ, Eric. (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

NEGRI, Antônio; HARDT, Michael. **Multidão**: Guerra e Democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NEVES, Cláudia Abbês Baeta; JOSEPHSON, Silvia Carvalho. A Crítica como Clínica. In: MACHADO, Leila Domingues; LAVRADOR, Maria Cristina Campelo; BARROS, Maria Elisabeth Barros (org.). **Texturas da psicologia**: Subjetividade e política no contemporâneo. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: Como Alguém se Torna O que é. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PARENTE, André. **O Virtual e o Hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva FAPESP, 1998.

_____. **A vida capital**: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. São Paulo: Globo, 1998.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser da imagem numérica”. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.12, n. 22, 2005.

SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. ACHUTTI, Luís Eduardo (org.). **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Editorial, 1998.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Lisboa: Afrontamento, 1987.

SERRES, Michel. **Atlas**. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SILVA, André Eirado. Voltar às costas para o tempo: o problema da subjetividade em Bergson. In: BAREMBLITT, Gregório. **SaudeLoucura** - Subjetividade: Questões Contemporâneas. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 208-220.

SOULAGES, François. A Fotograficidade. **Porto Arte**, vol. 12, n 22, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

TARDE, Gabriel. **La Logique Sociale**. Paris: Felix Alcan, 1898.

VARGAS, Eduardo Viana. **Gabriel Tarde e a diferença infinitesimal**: Monadologia e Sociologia e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VICENTE, Carlos Fandon. Fotografia eletrônica: uma reinvenção da fotografia. **Irisfoto**, São Paulo, n.462, abr. 1993.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2004.