

Seminário em volta de D. N. Rodowick, 13 Abr. 2010

“Ler o Figural”

Resumo de *Reading the Figural, or Philosophy After the New Media*

(Durham, NC: Duke University Press, 2001)

por Susana Duarte

Excerto: “Preface”

Rodowick reivindica de algum modo a acepção lyotardiana de figural, exposta com pormenor no primeiro capítulo de *Reading the Figural*, como referência primeira para o entendimento do modo como irá fazer operar o termo a vários níveis ao longo dos diferentes artigos que constituem o livro.

De um modo breve, a necessidade de repensar as relações entre discurso e figura, nomeadamente por relação ao estruturalismo e à fenomenologia, leva Lyotard a introduzir a noção de figural. Em *Discours, Figure*, Lyotard começa por apresentar duas séries de termos opostos: de um lado temos o discurso, a superfície, a significação, a oposição, o sistema (da língua, p. ex.), e a conceptualidade; do outro o visível ou mais genericamente o sensível, o figural, a profundidade, o sentido, a diferença, o corpo e o desejo. Lyotard mostra que o discurso não pode pretender dizer a verdade sobre o sensível ou fazer ver o dizível. A linguagem enquanto sistema coerente de signos, para fazer ver e compreender as coisas tem de as submeter à sua lógica interna. No entanto, há uma resistência de fundo por parte do sensível à sua tradução em signos linguísticos. Lyotard sublinha a diferença irreduzível das duas ordens e mostra que há espaço entre elas, que não é apaziguável pela interioridade da linguagem e do sujeito no conceito. Ao expor esta cisão, Lyotard privilegia o termo normalmente inferior no contexto da oposição entre discurso e figura, i.e., a

figura. No entanto, o seu propósito não é permanecer a este nível crítico; é antes ir para além da exibição da cesura entre ambos. O que lhe importa é a insistência de cada uma das séries na outra: do discursivo no figural (como na organização significativa de alguma pintura medieval, mas também na normalização do espaço visual em termos de geometria euclidiana pela *costruzione legittima*), do figural no discursivo (na metáfora, mas também na forma narrativa, no ritmo sintáctico...). Para tal, Lyotard não pode permanecer ao nível da simples cartografia oposicional das séries discursiva e figural, pois assim apenas confirma o privilégio do discurso que deseja questionar. Daí a necessidade de ir para além da crítica na direcção da desconstrução, e a tentativa em *Discours, Figure* de fazer com que a relação entre as duas séries seja não de oposição, mas de diferença. Trata-se de demonstrar na primeira parte da obra que a força crítica do figural está presente quer dentro, quer fora do discurso; que não se confina às artes visuais *per se*, pois é também uma função particular no interior da linguagem, uma alteridade dentro do discurso. A descoberta de um nível figural na palavra põe o discurso face à sua própria desconstrução, face a uma crítica da linguagem e do *logos*. Mallarmé serve a Lyotard para evidenciar a irrupção do espaço figural, a sua irredutibilidade como ordem visual, no espaço dos próprios signos, i.e., na escrita e na poesia. O poder figural da linguagem, que a despe da sua função de comunicação, ancora-se na sua natureza espacial – (num espaçamento fundamental antes de qualquer ordenação pela linguística). Este poder extra-discursivo do discurso é o que é sublinhado pela figura – a figura primeiro definida como a forma visual do poema, ou seja, o modo como ele se delinea no espaço, e também a figura definida como a função figurativa e metafórica da linguagem em geral.

Nos últimos capítulos de *Discours, Figure*, no entanto, o figural ganha novos contornos. Deixa de ser a irrupção do visível no discurso, para passar a ser o que perturba ambos, ganhando uma cena própria. A partir de uma leitura de Freud, a

irreduzível distância da percepção torna-se a irreduzível distância do desejo. O seu axioma é: o inconsciente não se estrutura como uma linguagem, mas como um campo de forças. O jogo dos acontecimentos pulsionais perturba tanto as exigências da boa visão, como as da dicção e perturba a sua relação, instalando o livre flutuar dos parâmetros do visível e do dizível. O desejo é agora transgressivo da própria figura e, por isso, mais destrutivo das ordens e formas estabelecidas do que a anterior noção de figural baseada no visual. A medida do figural passa a ser a força e não a forma ou a figura. Neste sentido interessa-lhe, nesta última parte, propor uma espécie de anti-estética ou energética preocupada não com a produção de boas formas, mas com a sua dimensão informe, com as formas inacabadas, com as más formas. Sendo desejo ou força, movimento incessante, exhibe as qualidades que Freud atribui ao inconsciente, de pura força de transgressão, elevando o sensível e a estética a um nível de desconstrução e crítica não só do discurso, mas também da figura enquanto forma reconhecível ou boa forma, a um nível liberto das limitações da representação. O espaço figural é a força disruptiva que trabalha para interromper as estruturas estabelecidas nos domínios não só da escrita, mas também da visão. O figural é para Lyotard um equivalente do desejo enquanto este desfaz os regimes de representação dominantes. O figural seria a sugestão de uma nova configuração das relações entre discurso e imagem consonante com a emergência de uma nova imagem do pensamento que encontra eco em obras como as de Foucault e Deleuze.

A Rodowick não lhe interessa propriamente explorar uma leitura do figural a partir da sua oposição em relação ao discursivo, enquanto lugar de racionalidade do significado. Não partilha um entendimento da ideia de figural como mais relacionada com a visão e a sensação, nem pretende desenvolver o seu potencial analítico, como o fizeram autores como Georges Didi-Huberman ou Daniel Arasse ao nível da pintura, na sequência do próprio Lyotard, e como fizeram depois ao nível

do cinema, autores como Nicole Brenez ou Philippe Dubois; procura antes explicar como o figural, por um lado, abre o discurso à intuição e à afecção, e assim contradiz, ou antes transforma e deforma o sentido racional, e por outro, emancipa a imagem do seu carácter referencial, tornando-a uma coisa de uma ordem particular, para o aplicar estrategicamente aos novos media e operar uma análise ideológica da cultura audiovisual.

O que de certa maneira faz a virtude do livro *Reading the figural* – a mobilidade do termo figural, que Rodowick anuncia desde o prefácio, procurando “nuancear” os diferentes planos onde o termo pretende operar -, é também o seu maior problema. O conceito original de Lyotard é difícil de circunscrever, de tomar conta da complexidade da sua utilização por parte do autor, dada a diversidade de formas que assume em *Discours, Figure*. Rodowick explicita com rigor o percurso da sua própria transformação no interior da obra de Lyotard, para dele reter no final a fórmula abrangente de uma transformação geral do campo do discurso, a partir da introdução no seu interior da imagem, do espaço, do desejo, com consequências não só ao nível da filosofia, mas também da história visual do século XX. No prefácio refere a limitação de um modelo linguístico de inspiração semiológica para o estudo da cultura visual e a necessidade de novos conceitos face à incapacidade dos fornecidos por aquele modelo para compreender as mutações em curso produzidas com a emergência dos media electrónicos contemporâneos. O livro apresenta-se como um esforço para trabalhar “a confrontação filosófica implícita entre a história da teoria contemporânea do filme enquanto exercício semiológico e o aparecimento crescente na televisão americana de imagens manipuladas digitalmente”. A teoria do filme, ancorada na influência de autores como Christian Metz, baseou o entendimento dos filmes num conceito restrito de texto, que por sua vez se enquadrava numa tradição estética já longa que opõe imagens e palavras, privilegiando o primeiro dos termos. Esta oposição exige um trabalho de desconstrução, sobretudo

numa altura em que se torna questionável pelos novos media digitais, onde o texto é espacializado, “perdendo os seus contornos uniformes, um espaço fixo e um sentido linear” e o espaço textualizado, “tornado descontínuo, divisível e susceptível de recombinação”, tornando a imagem articulável, i.e., discursiva (um dos capítulos do livro é justamente sobre os contributos da teoria fílmica para esta transformação geral do discurso, para o figural, debruçando-se sobre obras de Bellour, Kuntzel e Ropars). Para fazer face a estas mudanças é necessário pensar em termos audiovisuais, ou seja em função do figural, e abandonar quer os modelos estruturalistas e o seu privilégio da significação textual, quer os modelos que privilegiam o oposto, o suposto excesso e irredutibilidade do visual ao discurso. O figural não é tanto a combinação da imagem e do texto como supõe uma espécie de intervalo, de entre dois, um campo dinâmico em movimento perpétuo que convoca simultaneamente texto e imagem, mas não se reduz a nenhum deles.

O que o figural de Lyotard se propunha diagnosticar, criticar, ultrapassar, ao propor uma conjugação particular do discurso e da figura, corresponde então para Rodowick à nova lógica de sentido da qual emergem os novos media: estes desenham um novo regime semiótico, dada a sua natureza híbrida de combinação de elementos visuais, textuais, verbais numa heterogeneidade espaço-temporal; obrigam a reconsiderar a concepção tradicional de estética, pois tornam insustentáveis as separações e hierarquias entre expressão plástica e expressão linguística, artes do espaço e artes do tempo, bem como a separação da esfera da arte dos restantes campos da vida: os novos media são uma expressão da cultura de massas e fazem cair por terra uma ideia de arte como esfera autónoma e experiência desinteressada, exterior ao mundo da mercadoria e do capital; permitem dar a ler a configuração da sociedade contemporânea e a indissociabilidade entre imagem e poder. O figural é então apresentado por Rodowick como vindo preencher o vazio conceptual a que nos referimos, intervindo como teoria semiótica, como teoria

social, criticando a dominância das formas de arte e de vida pela lógica da mercadoria, como teoria do poder, revelando a imagem histórica, o hieróglifo social (Kracauer) inscrito nas novas imagens e novas tecnologias da comunicação, à medida que reorganizam a vida colectiva contemporânea. Para expor o figural Rodowick fornece leituras detalhadas não só de Lyotard, Foucault ou Deleuze, mas também de Derrida, Benjamin ou Kracauer.

O figural torna-se assim sinónimo de uma vasta problemática contemporânea em busca de conceitos que permitam a sua precisão e articulação. Ler o figural significa para Rodowick reflectir sobre que novas noções são precisas para pensar criticamente coisas como as redes digitais, a realidade virtual, a ubiquidade da informação digital, interrogar e apreender os seus elementos utópicos e os seus elementos “de pesadelo” (p.ex. a possibilidade de total mercantilização da experiência), o que se traduz em ir procurar na filosofia desconstrucionista e pós-estruturalista os recursos intelectuais que permitam conferir consistência teórica e filosófica ao seu sentido de figural. O propósito do livro consiste em dotar as novas imagens e as transformações de que se fazem acompanhar, de ferramentas conceptuais à altura das novas exigências que colocam ao pensamento. No entanto, as ferramentas de que Rodowick se serve resultam em parte de deslocações de referências e citações que não foram pensadas originalmente pelos seus autores para serem directamente aplicadas ao corpus dos novos medias, mesmo se em muitos casos compreendem intuições fortes relativamente ao estado de coisas que preocupa *Reading the figural*.

Capítulo II: Reading the Figural

Neste capítulo Rodowick procura precisar o que entende por Figural, tendo como modelo sobretudo as leituras de Foucault e Deleuze.

A linhagem que é possível estabelecer entre a noção de figural de Lyotard, a de arquivo de Foucault, a de enunciados e visibilidade decorrente da leitura de Foucault por Deleuze, e que este usa por sua conta nos livros de cinema, permite a Rodowick, por um lado, reconhecer genericamente nas manifestações audiovisuais contemporâneas a realização do figural – como pondo em causa as tradicionais divisões entre discurso e figura, das quais dependia a ideia moderna de estética tal como a definiu a filosofia – e por outro, perspectivá-las como formações históricas de saber, no sentido de Foucault, nas quais se evidencia o diagrama de poder que lhes subjaz e que corresponde às sociedades contemporâneas, de controle, segundo a denominação de Deleuze. Rodowick explicita que prefere este termo ao de pós-modernidade ou de capitalismo tardio.

O modo como Foucault explora o “quiasmo” entre o visível e o dizível, que Deleuze foi o primeiro a ver, é reconstruído por Rodowick, apoiando-se nos conceitos de diagrama de poder e de arquivo audiovisual, e ainda no modo como Foucault repensa as possibilidades da similitude e da afirmação, na sua obra *Ceci n'est pas une pipe*.

O figural é aqui definido não só como a passagem de um regime de signos analógico, de oposições entre visual e textual, a outro dominado pelo digital, onde tal divisão perde pertinência (nem que seja porque ambos são agora gerados pela mesma manipulação do código binário), mas também como modo de entender o funcionamento do poder na sociedade pós-industrial de informação, caracterizada pela referida mutação das formas de representação, informação e comunicação.

O figural é, no texto, confusamente, o equivalente de tudo o que caracteriza as novas imagens, como os logótipos da MTV - a maneira como misturam diferentes coordenadas espaço-temporais, matérias e formas de representação diversas -, os novos media – o processamento digital, a simulação, o armazenamento, recuperação e retransmissão electrónica da informação - e a transformação que produzem em

todas as actividades e esferas da vida. Neste sentido, é para Rodowick um conceito histórico e não estético ou estilístico, no sentido da identificação, crítica e avaliação das obras de arte; é banal e quotidiano, é uma imagem da cultura de massas.

“Representa a transformação das categorias de expressão e leitura da nossa época”.

Rodowick evita precisar melhor cada uma destas expressões do figural. O que lhe interessa não é a análise de exemplos concretos, mas novamente a criação de conceitos que permitam uma leitura crítica do figural: “descrever a forma do figural no espaço e no tempo é menos importante do que compreender a lógica que o produz”.

Rodowick diz, então, que se é possível ler o figural nos videoclips, no espaço arquitectónico do museu, nas estruturas seriais das telecomunicações é porque ele cumpre a função filosófica e crítica de um diagrama de poder.

Para de algum modo distinguir e ao mesmo tempo reunir os vários planos de intervenção do figural, Rodowick recorre então a Foucault e à ideia de uma cartografia abstracta de poder. Baseando-se em Deleuze, começa por evidenciar o quanto aquele transformou o que se chama discurso, ou a ideia comum de discurso, na sua obra *A Arqueologia do Saber*:

Aquilo a Foucault aí se propõe nada tem a ver com a análise do discurso característica da linguística e distingue-se igualmente da abordagem da filosofia analítica. Foucault é um filósofo da espacialização, destabilizando e atravessando as distinções entre ver e falar, imagens e proposições. Assim, a descoberta dos enunciados por Foucault e o nível de análise a que se coloca n’*A Arqueologia...* dispensa a noção de sujeito no seu sentido tradicional. Interessa-lhe analisar a massa de coisas ditas por uma época, não do ponto de vista de uma interioridade ou consciência, mas na perspectiva do “on parle”. Foucault chama arquivo a toda a “massa verbal fabricada pelos homens, investida nas suas técnicas e instituições, e que é tecida com a sua existência e com a sua história”. Foucault perspectiva esta

massa de coisas ditas do lado das operações que lhe dão nascimento. A descrição do arquivo é a tarefa do que Foucault chama de arqueologia. A arqueologia toma o discurso na sua existência manifesta, como uma prática que obedece a regras de formação, de existência, de coexistência, a sistemas de funcionamento e descreve essa prática na sua consistência e materialidade. Assim, o arquivo aparece como grande prática dos discursos e a arqueologia como a análise dessa prática, i.e., das condições históricas que dão conta do que se diz e do que se rejeita, ou do que se transforma na massa das coisas ditas. A análise arqueológica deve comparar e opor umas às outras as práticas discursivas na simultaneidade em que se apresentam, relacioná-las no que podem ter de específico com as práticas não discursivas que as envolvem e lhes servem de elemento geral, repartindo a sua diversidade em figuras diferentes. Segundo Deleuze, *A Arqueologia do Saber* distingue dois tipos de formações históricas – umas discursivas ou de enunciados, as outras não-discursivas ou de meios -, mas privilegia a formação dos enunciados, pois é aquela que se propõe definir. Contudo, na obra de Foucault, sobretudo na posterior, com a passagem à genealogia do poder, ganha igualmente forma uma arqueologia que se estende dos discursos às visibilidades, i.e., aos meios não-discursivos, à formação histórica do visível por diferença com a do enunciável – ou seja, por exemplo, em *Vigiar e Punir*, Foucault estuda o nascimento da prisão e distingue a sua forma da forma do direito penal e dos seus enunciados, que emergem na mesma altura.

Deleuze associa, então, na obra de Foucault, a discursividade às palavras e aos conceitos, e a visibilidade às coisas, às instituições, ou às sensibilidades. Neste sentido, Deleuze diz que o arquivo, para Foucault, é não só o conjunto das coisas ditas, mas também o conjunto das coisas visíveis para uma época. Ele é audiovisual. No entanto, os saberes que um determinado momento histórico torna manifestos, saberes feitos do entrelaçamento de enunciados e visibilidades, são analisados por Foucault em termos de poder, i.e., tendo como *a priori* suposto, as relações de

forças, que se estendem a todo o campo social, desenvolvidas por uma sociedade e as suas estratégias específicas. Este mapa, esta cartografia do poder, é denominado por Foucault de diagrama de poder¹. O diagrama não se confunde com o arquivo visual e auditivo, mas torna-o perceptível através de máquinas e tecnologias sociais concretas. Ele determina o que pode ser visto e dito num dado momento. É o *a priori* informal que torna inteligível e regula as cristalizações em matérias e funções dos dois regimes do visível e do enunciável na sua irreduzibilidade mútua, o arquivo enquanto audiovisual.

Se o arquivo, na sua dimensão audiovisual, serve de algum modo de modelo a Deleuze para pensar o regime de signos do cinema moderno, Rodowick procura o seu modelo para o regime de signos da cultura de massas na era figural, não tanto no arquivo tal como é concebido por Deleuze, mas na unidade do enunciado, cruzando para tal *A Arqueologia do Saber* com os argumentos de Foucault em relação a Magritte. Os enunciados n'*A Arqueologia...* são de uma ordem diferente das unidades definidas pela linguística ou outros territórios de estudo da linguagem, distinguindo-se da estrutura das proposições, dos actos de fala, das frases. Por conseguinte, Foucault interroga-se, no final da obra, sobre a possibilidade de outras arqueologias que não se limitariam à interrogação dos discursos científicos e pergunta-se o que se passaria para o caso de um “corpus” como o da pintura. Sugere, então, a hipótese de um aproximação à pintura enquanto prática discursiva e não como pura visão transcrita na materialidade do espaço, ou como gesto nu, ou ainda

1. Assim, por exemplo, parafraseando Deleuze, a prisão é uma formação de meio (o meio carceral), uma forma de conteúdo (o conteúdo é o prisioneiro). Reenvia a uma formação de enunciados – forma de expressão – correspondente ao direito penal, conceitos como delinquente e delinquência, que constituem uma nova maneira de enunciar as penas, as infracções e os seus sujeitos, que se distingue da que caracterizava as anteriores sociedades de soberania. Apesar de surgirem na mesma altura, a prisão e o direito penal não têm a mesma forma, a mesma formação. O direito penal é um regime de linguagem e a prisão um regime de luz que torna possível uma nova maneira de agir sobre os corpos definida pelo Panoptismo. O panoptismo designa simultaneamente um agenciamento óptico concreto que caracteriza a prisão – em que um vigiante pode ver sem ser visto, os detidos ser vistos a cada instante, sem ver – e o que Deleuze chama de máquina abstracta – que se aplica globalmente à matéria visível (atelier, escola, caserna, hospital, tal como à prisão) e atravessa igualmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstracta do panoptismo já não é ver sem ser visto, mas impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer. Neste sentido, o panoptismo enquanto ideia da sociedade disciplinar é um diagrama de poder, remete para as relações de forças coextensíveis à sociedade pelas quais se exerce e passa o poder.

maneira de dizer. A sua visibilidade teria como condição uma maneira de pensar, um sistema de pensamento enraizado em práticas materiais. Neste sentido, como refere Rodowick, trata-se para Foucault de propor uma investigação da pintura como inseparável do discurso ou de relações de saber-poder. Segundo Rodowick esta ideia encontra prolongamento em *Ceci n'est pas une pipe*. Klee, Kandinsky, Magritte, são apresentados por Foucault como pintores que interrogam a exclusão filosófica da pintura do campo da enunciação, provocando com esse gesto uma transformação da identidade do enunciado. Retomando Deleuze, Rodowick explicita que os enunciados são inseparáveis de um espaço de raridade no qual se distribuem. Este espaço tem várias dimensões. Para legitimar a ruptura que lhe importa ao nível discursivo, a que separa a época analógica da época digital, Rodowick perspectiva o enunciado em função da referência a um espaço colateral que permite defini-lo através das mutações específicas do espaço plástico e da referência linguística, a figura e o texto. A condição que caracteriza a era da comunicação digital e electrónica está patente, para Rodowick, no modo como Magritte perturba a relação colateral que divide a figura e o texto em dois fluxos separados, definidos um pela simultaneidade (repetição-semelhança), o outro pela sucessão (diferença e afirmação). Ao invés de um espaço ancorado, como na era moderna, “numa expressividade do visível que é absorvida pela da designação linguística”, garantindo a ligação convincente das palavras às coisas, acontecimentos e acções (“Isto é um cachimbo”), Magritte transforma-o num espaço dominado pela similitude, em que os dois regimes estão agora ligados “por uma dependência instável, insistente e incerta, em que figura e texto se referem incessantemente um ao outro de forma contraditória e conflituosa”, sem a possibilidade de reconciliação num “chão comum”. “No quadro analisado, figuração, afirmação e designação não coincidem, produzindo três proposições contrárias em relação ao mesmo enunciado, sendo que essas “proposições” não são nem totalmente linguísticas, nem totalmente

figurativas”. A leitura de Foucault em relação a Magritte, a incomensurabilidade entre o texto e a imagem em “Ceci n’est pas une pipe”, fornece então a Rodowick a fundação para compreender a natureza dos enunciados que formam o arquivo da era figural, i.e., as diferentes combinações ou estratos entre o visível e o exprimível, possíveis para o nosso momento histórico, que determinam a raridade essencial dos enunciados, bem como o potencial de criação de conceitos. Por sua vez, a dinâmica particular a ele correspondente, uma dinâmica disjuntiva, tal como é diagnosticada por Deleuze para descrever o funcionamento do arquivo em geral, dividida entre processos de enunciação e processos de visibilidade, produz a partir dessa mesma descontinuidade os termos que regulam as possibilidades de saber na nossa era. O arquivo audiovisual parece em Rodowick poder ser identificado com as potencialidades técnicas dos dispositivos digitais, cuja dinâmica é indissociável de forças de ordem, controlo que os procuram administrar, que produzem igualmente possibilidades de dominação e de liberdade. Quais são essas forças para a imagem de massas, para a reunião específica de enunciados e visibilidades, detectada por Rodowick para a era figural? Rodowick fala sobretudo de forças de condicionamento da experiência, usando o exemplo de um anúncio de televisão para evidenciar o sentido de uma subjectividade definida, manipulada e organizada pelas novas tecnologias, e conclui sugerindo, referindo-se a Benjamin, que do perigo vem também o que salva e que tudo dependerá de como nos apropriarmos dos novos media...

Várias questões se colocam aqui, como o próprio Rodowick não deixa de notar, relativamente à utilização dos conceitos de Deleuze e Foucault para permitir ler o figural no âmbito de uma teoria da cultura de massas. Assim, a categoria de similitude, exposta por Foucault a propósito de Magritte, serve-lhe de referência para caracterizar os enunciados contemporâneos de um modo indiferenciado, perdendo o seu carácter originalmente transgressivo. No entanto, de acordo com

Rodowick, o argumento de Foucault não é incompatível com a utilização que ele próprio faz do termo no texto “Reading the Figural”, uma vez que já em *Ceci n’est pas une pipe* não se enquadra no contexto de uma concepção modernista da arte como esfera crítica separada da crescente reificação da totalidade da vida - o colapso da relação entre semelhança e afirmação implica igualmente o colapso do espaço autónomo da arte – e emerge, sim, “da mesma cadeia de acontecimentos que marca a transição para a era figural”. Por sua vez, o modo como Deleuze faz ecoar a concepção de arquivo e de arqueologia de Foucault e o modo específico de desligar as componentes da imagem, o ver e o falar, no interior do cinema moderno, constituem de algum modo o reverso do que está em causa com a popularização dos mesmos elementos no âmbito da cultura digital, tendo em conta o modo como os perspectiva *Reading the figural*. A necessidade de emancipar a leitura da cultura audiovisual contemporânea dos modelos linguísticos dos anos 70, sentida por Rodowick é o que Deleuze também propõe em relação ao cinema, centrando-se nas imagens cinematográficas enquanto autónomas dos códigos linguísticos, i.e., no visível, para apreender as novas relações de poder contemporâneas às nossas sociedades de controlo e cultura audiovisual (Foucault descreve, ao invés, como os enunciados determinam o visível, i.e., a configuração das suas relações produzida pela grelha de poder desenvolvida pelas sociedades disciplinares). Enfatizar o visível corresponde em Deleuze à observação de uma nova episteme em que os enunciados deixam de ser adequados para determinar as nossas visões e onde é através da proliferação de disjunções entre ver e falar, nomeadamente as descobertas por realizadores como Duras, Straub, Syberberg que pode emergir uma imagem do pensamento que rompa com configurações determinísticas. Deleuze admite que novas forças de controlo irão procurar absorver e usar inevitavelmente estas disjunções, antecipando justamente o arquivo digital contemporâneo, mas sublinha nos livros de cinema o potencial genealógico do uso das disjunções, o seu carácter

disruptivo das estruturas e hábitos que governam o ver, o falar, o pensar. Em contrapartida, o que Rodowick quer ler é o novo estado em que estas disjunções ganharam um carácter massivo de evidência que percorre todas as práticas de comunicação, informação, criação. Já não correspondem a uma vontade de arte, mas a um conjunto de procedimentos que Rodowick analisa sobretudo na perspectiva da sua dimensão de tecnologias sociais. Tal significa apontar para o que eles têm ou podem vir a ter de intolerável e de inaceitável, deixando, no entanto, em suspenso, ou com resposta vaga, por onde passa concretamente ou que forma toma exactamente o potencial libertador das novas tecnologias audiovisuais, e como se distingue do seu inverso.