



**Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso**

**Iconic turn: a plea for three turns of the screw**

**Dr. Emmanuel Alloa**

**Como citar:**

ALLOA, E. Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso. Tradução de Aline Rena. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.91-113, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4077>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4077>.

**Imagem:** Luzes de tráfego para pedestres em LED, Nova Iorque. Foto: E. Alloa.

## Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso

Iconic turn: a plea for three turns of the screw

Dr. Emmanuel Alloa\*

### Resumo

No início dos anos 1990, W.J.T. Mitchell e Gottfried Boehm proclamaram, de forma independente, que as humanidades estavam testemunhando uma "virada pictórica" ou "icônica". Vinte anos depois, podemos nos perguntar se este anúncio estava descrevendo um evento que já havia ocorrido ou se era um chamado para que isso acontecesse. O mundo contemporâneo é, mais do que nunca, determinado por artefatos visuais. Ainda assim, nosso arsenal conceitual, forjado durante séculos de logocentrismo, ainda está aquém da complexidade do significado pictórico. Este ensaio tem duas partes. Na primeira, tenta avaliar o significado exato da "virada pictórica"/"icônica" e o (re)coloca no contexto dos estudos visuais anglo-americanos e da *Bildwissenschaften* alemã. Na segunda aborda a famosa afirmação do filólogo Ernst Robert Curtius de que "as ciências da imagem são fáceis" ao defender três "voltas no parafuso" para tornar os estudos visuais algo mais difícil: uma mudança da iconologia para a sintomatologia, uma mudança do extensivo para intensivo e uma mudança do indicativo para o subjuntivo.

### Palavras chave

Virada pictórica; Imagem; Iconologia; Imagens subjuntivas.

### Abstract

In the early 1990s, W.J.T. Mitchell and Gottfried Boehm independently proclaimed that the humanities were witnessing a 'pictorial' or 'iconic turn'. Twenty years later, we may wonder whether this announcement was describing an event that had already taken place or whether it was rather calling forth for it to happen. The contemporary world is, more than ever, determined by visual artefacts. Still, our conceptual arsenal, forged during centuries of logocentrism, still falls behind the complexity of pictorial meaning. The essay has two parts. In the first, it tries to assess the exact meaning of the 'pictorial'/'iconic turn', and (re)places it into the context of Anglo-American visual studies and *German Bildwissenschaften*. In the second, it addresses the famous claim by the philologist Ernst Robert Curtius that 'image sciences are easy' by advocating for three 'turns of the screw' to make visual studies more difficult: a shift from iconology to symptomatology, a shift from extensive to intensive and a shift from the indicative to the subjunctive.

### Keywords

Pictorial turn; Image; Iconology; Subjunctive images.

### A imagem, um novo paradigma?

Em uma década, elas desapareceram completamente da paisagem urbana de Nova Iorque: refiro-me às típicas luzes de tráfego amarelas "WALK/DON'T WALK", conhecidas não só por qualquer um que já tenha explorado Nova Iorque a pé, mas também por quem que nunca o fez, dada sua forte presença em tantas imagens de filmes e séries de TV. Introduzidas na década de 1950, essas caixas robustas eram reconhecíveis de longe, piscando sua mensagem inequívoca para o andarilho metropolitano. *Andar ou não andar*: o imperativo maniqueísta deixava pouco espaço para questionamentos e exercia uma forma de coerção dominante na mente de qualquer pedestre, mas não de todos, como se percebia eventualmente. Isso porque, entre as multidões de visitantes globais da cidade, muitos que não estavam familiarizados com o inglês eram incapazes de entender a mensagem, por mais inconfundível que ela parecesse às mentes dos locais.

No final da década de 1990, as autoridades decidiram por uma grande mudança, substituindo as caixas antigas por novas, em que as linhas de texto seriam substituídas por pictogramas. A partir de 1999 e ao longo da década seguinte, todas as antigas caixas foram lentamente trocadas por um novo tipo de sinalização de trânsito, no qual a palavra WALK deu lugar à figura de um pedestre de perfil, enquanto DON'T WALK à uma mão virada para a frente, lembrando aquela de um policial direcionando o trânsito. Hoje, parece que em algumas partes remotas do Queens, algumas relíquias dessa era antiga ainda podem ser encontradas, mas, de toda forma, a mudança profunda do texto para os pictogramas, ou da linguagem para a imagem, está completa<sup>1</sup>.

A alteração nas políticas de trânsito de Nova Iorque não era necessária para se entender que modificações profundas têm ocorrido nos modos de comunicação da sociedade ultimamente. Muitos afirmam que vivemos agora em uma era visual, em um tempo completamente projetado e moldado por imagens. Mas, como frequentemente acontece, tal consenso inquestionável esconde uma realidade que é muito menos óbvia do que parece. W.J.T. Mitchell observou, de forma bastante lúcida, que as imagens têm hoje um status que oscila estranhamente entre o de um paradigma e o de uma anomalia (Mitchell, 1994: 13). Por um lado, parece incontestável que nossas vidas estejam determinadas atualmente pela visualidade e seus anteparos em um nível inimaginável até pouco tempo atrás. Por outro lado, o pensamento contemporâneo (filosofia, teoria, crítica) parece não estar ainda perfeitamente armado para confrontar uma realidade que não pode ser interpretada com base em um texto ou (para dizer o mínimo) entendido como uma de suas extensões.

As vozes de W.J.T. Mitchell, na América, e Gottfried Boehm, na Europa, tiveram um papel decisivo em revelar a diferença entre esse fenômeno e as metodologias disponíveis para descrevê-lo<sup>2</sup>. No entanto, é essa mesma diferença que torna incerto o valor heurístico da chamada "virada icônica" (Boehm) ou "virada pictórica" (Mitchell). Quando Boehm e Mitchell cunharam suas respectivas fórmulas de maneiras ligeiramente diferentes e independentes, não ficou claro se esse diagnóstico se referia a uma mudança na sociedade ou se era uma virada meramente epistemológica no processo de pensamento. Em outras palavras, se essa "virada" considerava o aumento exponencial das formas de comunicação visual – isto é, o surgimento de novos *objetos* ou uma mudança hermenêutica – ou seja, uma mudança na *forma de pensar e ver*. Se, de fato, a virada icônica pode ser exemplificada em uma mudança tecnológica que produz um aumento de artefatos visuais, mas não modifica a teoria que os descreve, a imagem não

pode ter outro status que não o de uma anomalia; uma espécie de objeto híbrido, viciado por uma *arrogância* constitutiva que impede a sua colocação particular dentro das formas consagradas de conhecimento, a meio caminho entre uma ontologia do objeto e uma semiótica do signo. No entanto, quais são as condições que precisam ser atendidas – seria tentador perguntar a Mitchell e Boehm – a fim de realmente falar de uma mudança de paradigma? Com base em que podemos afirmar que uma imagem não é um objeto suplementar, mas que se torna um vetor, um meio ou um operador decisivo para nossas práticas contemporâneas e nossas formas de conhecimento?

A diferença que acaba de ser descrita não parece ser específica da questão das imagens, mas sim característica de qualquer mudança de paradigma. A chamada "virada linguística", cujo nome está agora associado a Richard Rorty e seu volume editado (Rorty, 1967), certamente não se refere ao surgimento de novas formas de linguagem ou a uma transformação dentro da linguagem, mas sim a uma consciência sem precedentes do fato de que a dimensão linguística é onipresente em todos os níveis da vida social e que não podemos pensar seriamente em um tipo de vida social privada de qualquer dimensão linguística. Contudo, viradas epistêmicas – mudanças de paradigma, como Thomas S. Kuhn as denominou – podem ter alcances diferentes: numa escala restrita, a virada epistêmica diz respeito ao surgimento de uma nova ciência ou disciplina, enquanto em uma escala ampla, refere-se a uma mudança de ponto de vista, em que todos os objetos observados pelas ciências no passado são agora considerados a partir de uma nova perspectiva. Nesse sentido, a *virada linguística* pode ser considerada do ponto de vista de uma diferenciação dentro das disciplinas (e o nascimento da "linguística" como um novo campo específico de investigação), enquanto a *virada antropológica*, que ocorreu cerca de um século e meio antes, trouxe a antropologia como uma nova disciplina. Entretanto, pode-se também afirmar que, se reduzido ao nascimento de uma nova disciplina, o verdadeiro alcance da *virada antropológica* está perdido. Esse foi o argumento de Foucault: o surgimento do humano como uma nova "episteme" não é tanto sobre o surgimento de um novo objeto; as ciências humanas não são ciências que têm os seres humanos como seu objeto, mas sim ciências que consideram todos os outros objetos de um ponto de vista antropológico, por meio do vetor "humano", por assim dizer. De uma forma similar, a *virada linguística* vai muito além da simples inauguração de um novo objeto de estudo, cuja especificidade ainda não foi percebida, mas sim constitui uma metateoria ou uma "metafilosofia" (Rorty, 1967: 1), pois nos obriga a refletir sobre o meio de cada reflexão.

Somos atualmente confrontados com algumas questões urgentes: é possível pensar de uma maneira não-antropológica (esta é a questão colocada hoje pelo que é conhecido como "realismo especulativo")? É possível pensar com base em uma gramática em vez de uma linguagem proposicional? Uma imagem é realmente mais que um simples objeto de alguma disciplina regional? Pode a imagem, em vez de ser concebida como uma reduplicação do mundo, ser pensada como um *acesso ao mundo* e como um *meio do mundo*? Existe algo como um pensamento visual ou, mais exatamente, um pensamento *com e de acordo com* imagens?

Dentro das humanidades, um número crescente de vozes tende a dar uma resposta positiva a essas questões. É certo que, no entanto, essa mudança global ainda não produziu um consenso institucional, com algumas pequenas exceções. Enquanto nos EUA novos currículos de *estudos de cultura visual* estão sendo implementados, o mundo de língua alemã tem experimentado a introdução de uma nova

"ciência das imagens", a *Bildwissenschaft*<sup>3</sup>. Enquanto no contexto americano é a noção de "cultura visual" que tem sido fortemente contestada por suas implicações diversas, especialmente a abolição da diferença entre "arte" e "visualidade"<sup>4</sup>. No contexto alemão, não é tanto o nivelamento de imagens artísticas e não-artísticas que tem levantado objeções, mas a institucionalização da nova disciplina.

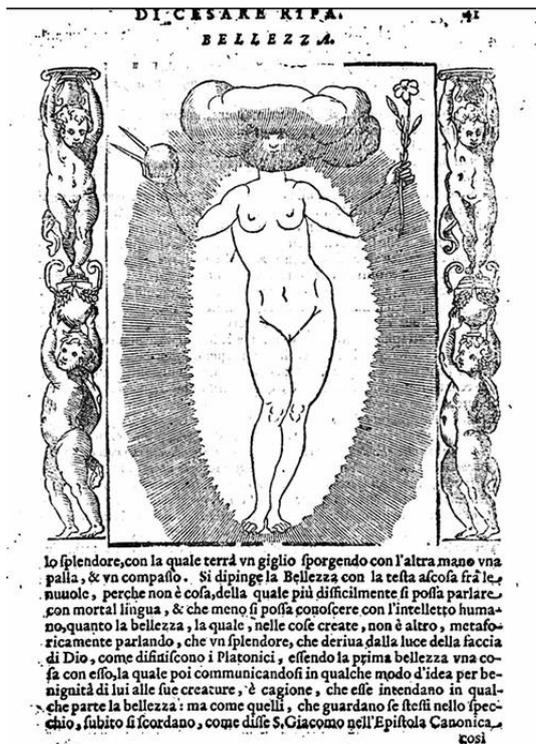


Fig. 1. Cesare Ripa, Alegoria da Beleza em *I Descrittione dell'imagini universale cavall dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma: L. Facij, 1603, n. 15.

A primeira resposta que vem à mente é que tal disciplina já foi criada, e até mais de uma vez. No século XX, a fundação de uma "ciência das imagens" – uma "iconologia" – está associada ao nome de Erwin Panofsky (Bredkamp, 2003). No entanto, seria necessário esperar até 1967 (prefácio à edição francesa de *Iconography and Iconology*) para que Panofsky reconhecesse abertamente que seu projeto iconológico estava em dívida com o que Aby Warburg outrora chamou de *Ikonomie* – embora, como lembrou Giorgio Agamben, Warburg nunca tenha dado um nome definitivo à sua ciência (Agamben, 1999) – e também com toda a tradição do século XVII da *Iconologia* (Panofsky, 1967: 3-4). Estudar as ciências das imagens não é uma ideia extravagante do século XX: já em *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1603 (Ripa, 1603), há uma tentativa de destacar os elementos da pintura para torná-los "legíveis", ou seja, fazer com que tudo o que convence "por meio dos olhos" seja comparável ao que convence "por meio das palavras", como pode ser visto no exemplo da alegoria da beleza e sua face "nublada" [Fig. 1].

### “A ciência das imagens é fácil...”

É significativo que a maioria das enciclopédias iconológicas do século XVII pretenda isolar figuras capazes de ter o mesmo caráter definitivo que têm as letras ou palavras, elementos imutáveis que podem circular e ser rearranjados em novos sintagmas pictóricos. A imagem é subordinada ao texto em todos os aspectos e não pode ser pensada de forma independente. Em *Iconologia*, de Ripa, os ícones não têm uma lógica própria; eles devem seguir o modelo do texto, ou seja, devem ser o mais *literal* possível.

No século XX, Erwin Panofsky defende a tentativa de reiniciar o projeto iconológico em novas bases, livre de seu viés literalista. O primeiro passo consiste em, simplesmente, transformar a "iconologia" de seus predecessores em "iconografia", disponibilizando, em seguida, o termo "iconologia" para uma redefinição semântica. O nível *iconológico* nomeará o terceiro e o mais alto nível da análise de Panofsky – o da significação – tanto quanto o projeto em si. Sua tentativa de libertar a imagem do viés literalista e demonstrar que ela é digna de *logos* acabará por consolidá-lo, como veremos depois. Nesse meio tempo, porém, não se deve esquecer que o primeiro movimento anti-textual de Panofsky foi visto por seus contemporâneos como um ataque direto à filologia e suas supostas prerrogativas. Quando em seu *European Literature and the Latin Middle Ages*, originalmente lançado em 1948, o grande filólogo Ernst Robert Curtius escreve que somente a literatura possui uma estrutura autônoma (*eine autonome Struktur*) e que somente ela é a portadora de ideias (*Träger von Gedanken*), ele parece dirigir-se diretamente a Panofsky e a Warburg (paradoxalmente, ele dedica o livro a este último).

O autor prossegue dizendo que ler poemas pindáricos pode ser entediante, mas observar o friso do Partenon não; um livro é um texto – precisamos entender isso, caso contrário, falharemos; não há nada enigmático sobre as imagens (*nichts Unverständliches*). Curtius conclui: "conhecer imagens é fácil comparado a conhecer livros" (Curtius, 1973: 15).

A versão programática de *Iconography and Iconology*, publicada por Panofsky (após um rascunho preliminar em alemão de 1939) no ano de 1955 (Panofsky, 1955), pode ser interpretada como uma tentativa de conferir dignidade à nova ciência das imagens, demonstrando que elas não são de modo algum conspícuas ou óbvias, mas, ao contrário, escondem infinitas referências textuais – exatamente como um livro. E, no entanto, é o próprio esforço de Panofsky em enobrecer o icônico – como este ensaio tenta argumentar nas páginas seguintes – que, em última instância, dará origem a uma subordinação renovada do icônico em relação ao discursivo. Para Panofsky, a imagem é sempre uma *alegoria*, num sentido amplo ou, melhor ainda, etimológico: a imagem nunca tem um sentido intrínseco, mas expressa algo diferente de si mesma e, nesse sentido, é alegórica (do grego *all'agôreuein*, literalmente, "falar de outra coisa").

Ao custo de uma longa tradição que, a partir de Panofsky, pode ser traçada de volta aos tratados renascentistas, cujo objetivo era fazer com que as imagens *falassem* (por exemplo, Gabriele Paleotti e seu *Discourse on Sacred and Profane Images*, de 1582) e que definem a iconologia como o estudo de seu discurso e de sua prosa silenciosa – permitindo que a fórmula clássica da *ut pictura poesis* seja reinterpretada dentro desse contexto – a virada icônica atual parece não tanto buscar uma reabilitação do caráter discursivo da imagem, mas sim apontar seu poder figurativo. Ao ler a tradução francesa de

Panofsky, parece que Michel Foucault foi tentado a limitar o campo do discurso e sua análise (com o qual, evidentemente, Foucault já estava associado): em sua resenha sobre os escritos de Panofsky, publicados por Bernard Teysseire, e a tradução de *Gothic Architecture and Scholasticism*, editada por Pierre Bourdieu, ele de fato afirma: "Discurso e figura têm seus modos específicos de ser" (Foucault, 1994 [1967]: 622). Ou, em outras palavras: responder à questão de se uma imagem constitui uma anomalia ou um paradigma envolve compreender se a imagem é uma *modalidade de discurso diferente* ou uma *modalidade diferente daquela do discurso*. Esta última, quando levada a sério, pode dar uma origem sem precedentes às perspectivas sobre significação e suas operações. Se, como Rorty pensou, a virada linguística é medida também pelo fato de que o próprio modo de pensar mudou, ficamos imaginando o que aconteceria com o pensamento no exato momento em que ele deixasse de negar sua dívida com as imagens. Como Paul Valéry já havia, com razão, pontuado: "Os filósofos têm um gosto muito grande pelas imagens: não há barganha que exija mais deles, embora muitas vezes as escondam sob palavras cinza-escuras" (Valéry, 1983: 58).

Diferentes cenários podem ser descritos:

**(1) A virada icônica como arqueologia:** se seguirmos Nietzsche ao considerar que muitos conceitos são metáforas cuja origem simplesmente esquecemos, a virada icônica pode ser entendida como uma arqueologia daquelas imagens ainda operantes nos conceitos mais abstratos; uma arqueologia da dimensão *figurativa* do pensamento. O vasto projeto de Hans Blumenberg de uma "metaforologia" pode ser visto como um esforço arqueológico, isto é, ler a tradição filosófica como uma tradição não apenas de conceitos lógicos, mas também uma tradição de metáforas. Algumas dessas metáforas, diz Blumenberg, têm um estado "absoluto", não tanto no sentido de que elas são fundamental ou antropologicamente eternas, mas "apenas porque se mostram resistentes às alegações terminológicas e não podem ser dissolvidas em uma conceitualidade" (Blumenberg, 2010 [1960]: 5). Isso não significa, no entanto, que essas imagens metafóricas não possam ser substituídas por outras ou corrigidas por uma imagem mais precisa: é por isso que as metáforas têm uma história e que escrever uma "metaforologia" é um empreendimento arqueológico. O que Blumenberg começou para a filosofia e o que agora está sendo adotado por outros autores, que investigam o caráter retórico e metafórico da tradição filosófica (Konersmann, 2011), está ganhando espaço atualmente em alguns campos tidos, em sua maioria, como não-visuais (direito, economia, história, teoria política e estudos científicos), provando até que ponto o conhecimento está em dívida com as imagens (para citar apenas alguns autores: Jones e Galison, 1998; Mirowski, 1994; Burke, 2001; Stolleis, 2009; Brandt, 2013; Breidbach 2013, respectivamente).

**(2) A virada icônica como poética: ver por meio de imagens.** Além dos psicólogos que, como Rudolf Arnheim (2004), se interessaram pelo *pensamento visual*, há também muitos artistas que exploraram a possibilidade de pensar por meio de figuras, uma *poética* de imagens. Nesse sentido, Merleau-Ponty foi capaz de falar precisamente de pintura como uma "filosofia figurada" (Merleau-Ponty, 1993 [1961]: 129). No campo da expressão cinematográfica, foi Sergei Eisenstein quem, junto com o psicólogo Lev Vygotsky, explorou as possibilidades do pensamento não-discursivo, baseado no sensorial e funcionando por meio de imagens, sendo chamado por ele de "pensamento sensual" (Eisenstein, 1966 [1942]). Ainda em outra área, a *The Interpretation of Dreams*, de Sigmund

Freud, também pode ser entendido como uma tentativa de esclarecer a lógica das imagens oníricas que, caracterizada pelo princípio de condensação e tradução, cria formas que não podem ser rastreadas até a lógica verbal. A questão da forma, portanto, não se limita a um problema poético ou estético, mas coloca em jogo a possibilidade de um conhecimento morfológico e metamorfo(ló)gico.

**(3) A virada icônica como episteme:** de acordo com a oposição platônica, o conhecimento científico (*epistêmê*) difere da opinião (*doxa*). A diferença torna-se menos clara, entretanto, quando examinamos a semântica ligada a essa ciência, que, como uma espécie de contemplação destinada a identificar a forma ou *eidos* das coisas, nunca é capaz de se separar inteiramente do campo visual, mas é levada ao nível do olho da mente ou do *oculus animae* cartesiano. Enquanto com Husserl e no âmbito do que ele chamou de "fenomenologia eidética", o *eidos* foi recolocado na dimensão da *doxa*, da qual ele havia sido isolado, o eidético fica preso na armadilha de identificar o conhecimento. Dentro da virada icônica, um interesse renovado na *morphê*, na aparência da forma, na morfologia e suas metamorfoses, parece estender a questão dos *eidos* além de um reconhecimento meramente formal de padrões ou tipos (ver Pinotti, 2001; Vercellone, 2006).

Segundo o historiador da arte alemão Max Imdahl, cujo trabalho de base no campo da teoria da imagem ainda não foi suficientemente reconhecido, as imagens não exigem apenas um "olhar de reconhecimento" (*wiedererkennendes Sehen*), que seja capaz de "ler" o alfabeto visual e suas figuras retóricas. Muitas vezes, as imagens nos obrigam a ver de uma maneira diferente, a ver o modo como vemos (o que Imdahl chama de "ver o olhar", *sehendes Sehen*) e, conseqüentemente, gerar um novo tipo de "olhar conhecedor" (*erkennendes Sehen*) (Imdahl 1980: 88, 99). Nesse sentido, foi sugerido que a virada icônica redefine o próprio significado da palavra *epistêmê*. Ou ainda, reformulando a frase, com base na fórmula convincente de Jean-François Lyotard, que parece resumir essa mudança em direção a uma *epistêmê* do não-idêntico: "Aprender a ver é desaprender a reconhecer" (Lyotard, 2011 [1971]: 151).

Para Gottfried Boehm, só podemos falar de uma *epistêmê* icônica se revisitarmos "uma das mais antigas fundações da ciência europeia", que envolve atribuir significado e verdade apenas àquilo que pode ser expresso na forma de frases proposicionais; e só poderemos falar de um paradigma de imagens quando paramos de "relacionar esquemas de sentido icônico" a "formas já pré-estabelecidas na linguagem verbal e outros sistemas de signos e símbolos" (Boehm, 2007: 77-82). É por isso que a simples declaração de intenções – provavelmente ainda mais pronunciada sob a influência da transição tecnológica em direção a uma cultura cada vez mais visual – para se dedicar à imagem certamente não é suficiente e o modelo clássico de Panofsky continua a provar suas fortes limitações.

Cerca de dez anos atrás, James Elkins introduziu o catálogo *Ten Ways to Make Visual Studies More Difficult* (Elkins, 2003). Na esteira de Elkins, este ensaio também gostaria de sugerir – embora muito mais modestamente – certas mudanças potenciais dentro do campo da iconologia, como tem sido estabelecido para aplicar essa determinação de Lyotard e fazer o estudo de imagens "menos reconhecidas" e óbvias. Assim, propõe-se três mudanças, viradas ou tropismos: a virada da iconologia para a sintomatologia; a virada do extensivo para o intensivo e a virada do indicativo para o subjuntivo.

## Como tornar a ciência das imagens mais difícil

### *Da iconologia à sintomatologia*

**Pré-textos para a significação.** A realização pioneira de Erwin Panofsky foi a elaboração de um método para descrever imagens independentemente de seu valor artístico. Como sabemos, tal "método" recebeu o nome de "método iconológico" e provou ter lançado um estudo histórico-artístico de tipologias de imagens que não haviam sido apreciavelmente consideradas até aquele ponto, como imagens não-ocidentais, imagens de massa e imagens em movimento. De fato, Panofsky não apenas dedicou um artigo (semi-humorístico) ao radiador da Rolls-Royce (Panofsky, 1963), como também escreveu um ensaio sobre cinema (Panofsky, 1985 [1934/36]). Karl Mannheim, por outro lado, aplicou o método iconológico no campo sociológico, enquanto a análise da imagem cinematográfica desenvolvida por Roland Barthes, organizada em três níveis, apresentou, sem dúvida, semelhanças notáveis com o modelo *panofskiano*. Mas a tentativa de demonstrar a estratificação – e, portanto, a profundidade – da imagem, que permitiria seu enobrecimento epistemológico diante daqueles que, como Curtius, já a haviam desqualificado, obrigava até mesmo Panofsky a hipotecar a investigação iconológica desde o início: somente e exclusivamente imagens "profundas" serão aceitáveis, isto é, imagens que se referem (como livros) a alguma significação que as precede e que elas não fazem mais nada a não ser descrever. De acordo com um método que já foi testado para outros trabalhos clássicos, isso envolve encontrar os textos (se não *o texto*) que permitem reconstituir a significação de uma obra.



Fig. 2. Albrecht Dürer, *Sol Iustitiae*, 1499. Gravura em cobre, 105 x 76 mm. Citado em: Adam Bartsch, *Le peintre graveur*, Viena: J.C. Degen, vol. VII, 1808, p. 93, n879.

A gravura de Dürer, de 1499, conhecida como *A justiça*, representa uma figura masculina com um rosto iluminado e parece ser uma invenção iconográfica radicalmente nova, que se distancia das representações clássicas da justiça disfarçadas de sujeito feminino vendado [fig. 2].

De acordo com a famosa análise de Panofsky, no entanto, a gravura de Dürer não é uma *inventio per imaginem*, como se poderia pensar. Ela constitui a transposição pictórica fiel de um texto escrito um século e meio antes, que é a fonte literária a qual Panofsky retorna: *Repertorium morale*, de Petrus Berchorius, que estabelece uma equivalência entre Cristo e o Sol (*Sol Iustitiae*). Dürer conhecia esse texto – conclui Panofsky – que havia sido impresso por seu padrinho Koberger em 1489 (Panofsky, 1970 [1921]: 277).

Entre os muitos exemplos que poderiam ser mencionados aqui, esse caso simples prova que, na iconologia de Panofsky, a imagem não é considerada como tal – por exemplo, por suas características cromáticas ou formais, como na escola vienense de Alois Riegl ou Konrad Fiedler – mas sim por sua estrutura referencial. Panofsky demonstra que até mesmo um radiador da Rolls-Royce se refere à arte clássica (à arquitetura palladiana, para ser mais preciso). E em 1966, quando vê o longa-metragem *L'année dernière à Marienbad*, ele não está interessado na invenção radical da forma introduzida pelo cineasta francês Alain Resnais por meio das sequências temporais, mas tenta rastrear o roteiro de vanguarda escrito por Robbe-Grillet para um poema elegíaco de Goethe (Heckscher, 1995 [1969]: 186-187). Como Panofsky eloquentemente coloca, o significado da imagem subsiste em um "significado documental [*Dokumentsinn*]" (Panofsky, 2012 [1932]: 478). A imagem é documental na medida em que é o resultado de um documento que permite que ela se torne inteligível: por meio do pré-texto da imagem, ela se torna legível para o espectador.



Fig.3. Auguste Renoir, Pêssegos, 1881–1882. Óleo sobre tela, 38 cm × 47 cm (15 in × 19 in.). Paris, Musée de l'Orangerie.

**Legibilidade.** Max Imdahl estava entre os que enfatizavam as limitações intrínsecas do método iconológico: "Para Panofsky, a imagem – seja ela artística ou não – não é senão a imposição de uma visão de reconhecimento, que identifica objetos" (Imdahl, 1980: 89). O próprio Panofsky parece ter consciência de seu "textualismo" problemático. Em pinturas pré-modernas, uma figura feminina oferecendo um pêssego deve ser identificada como a encarnação de *Veritas*. No entanto, ao lidar com *Pêssegos* de Auguste Renoir, uma natureza morta, Panofsky diz que "não podemos procurar por um texto para revelar o significado alegórico do fruto" (Panofsky, 2012 [1932]: 468) [fig. 3].

Mais uma vez, a significação de uma imagem *transcende* a imagem: mesmo um trabalho que pertence "ao 'tipo' natureza morta sem sentido [*Typus des bedeutungsfreien Stillebens*]", pressupõe Panofsky, deve ter um significado – pode ser um sintoma "da atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma persuasão religiosa ou filosófica" (Panofsky, 1939: 7). O pêssego de Renoir, então, é a expressão de uma certa visão de mundo em certo momento histórico-cultural, que pode ser observada em várias pinturas impressionistas. O medievalista alemão Otto Pächt, que foi um dos primeiros críticos de Panofsky, afirmou que todo o projeto da iconologia é permeado por um "simbolismo oculto" (Pächt, 1956: 278). "É paradoxal", observa Pächt, que numa época em que a psicologia permitiu o estudo científico do reino do inconsciente e do pré-consciente, possamos insistir em reduzir as criações pictóricas mais magistrais a meras conchas visuais de "filosofemas", ideogramas ou simbolizações de significados racionais. (Pächt, 1987 [1977]: 374)

**Políticas de sentido.** A crítica mais sistemática da iconologia foi apresentada, porém, pelo historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman, que vê no neoplatonismo de Panofsky não somente uma tentativa de exorcizar as energias incontroláveis da imagem, mas também uma relutância em aceitar o fato – destacado por Warburg – de que a análise iconológica deve favorecer uma "amplificação metodológica [*metodische Grenzerweiterung*]" de fronteiras disciplinares, que não é amedrontada pela "postura policial [*grenzpolizeiliche Befangenheit*]" (Warburg, 1999 [1912]: 564<sup>5</sup>) das cercas que continuam a separar as várias formas de conhecimento. De acordo com Didi-Huberman, devemos repensar o valor de uma das definições de iconologia de Panofsky: a da "história de sintomas culturais [*Geschichte kultureller Symptome*]" (Panofsky, 1939: 18).

Se pouca atenção foi dada a esta "sintomatologia", é mais provável que tenha sido pelo fato de que Panofsky foi rápido ao adicionar "sintomas culturais ou 'símbolos' em geral [*Symptome, oder allgemein "Symbole"*]" (Panofsky, 1939: 18) imediatamente relacionados ao estudo das imagens às formas simbólicas de Cassirer. Ainda assim, se a ciência das imagens pode ter um sentido hoje, talvez valha a pena repensar o valor do termo "sintoma", desassociando-o de uma filosofia de formas simbólicas e trazendo-o de volta ao seu contexto original, que é o dos registros clínicos.

### Do extensivo ao intensivo

**Sobredeterminação.** De acordo com Sigmund Freud, um sintoma é caracterizado por sua "sobredeterminação" constitutiva (*Überbestimmtheit*), isto é, pelo fato de que, como tal, o sintoma não é uma expressão direta de uma causa, mas sim determinado por uma variedade delas ao mesmo tempo, não podendo, portanto, ser rastreado até uma causa única. Em sua condição saturada, sobredeterminada, torna instável a possibilidade de determinação causal. As imagens-memória ou

imagens-sonhos que Freud trata como sintomas não são simplesmente vestígios relacionados a um evento real que os precede. É a própria ideia de linearidade e causalidade que é mais uma vez questionada pela sintomatologia: se muito, a conexão entre o sintoma e a causa se assemelha a uma linha pontilhada ou, mais precisamente, a um sistema ramificado de linhas retorcidas e entrelaçadas.

Possui pontos nodais nos quais dois ou mais fios se encontram e daí continuam como um. E, via de regra, vários fios que correm independentemente ou que estão conectados em vários pontos por caminhos laterais, desembocam no núcleo. Em outras palavras, é notável o quão frequentemente um sintoma é determinado de várias maneiras, é "sobredeterminado" [*überbestimmtheit*] (Freud, 1895: 290).

Um sintoma, portanto, não é um ponto, mas um cruzamento, um entrelaçamento, uma condensação permeada por poderes que às vezes são até opostos entre si.

Se isso é verdade e se uma imagem é sempre um entrelaçamento em vez de um vestígio casual, então não é mais possível seguir um único fio e, conseqüentemente, aplicar o "paradigma indiciário", teorizado por Carlo Ginzburg (que, nessa questão, não esconde sua inspiração criminológica) (Ginzburg, 1979). A sintomatologia de Freud não pode de modo algum ser reduzida ao método histórico-artístico de Morelli, que procura *identificar* o autor de uma obra ou a causa real de um sintoma, porque um sintoma já constitui uma rearticulação contra um pano de fundo de diversos fatores. Dentro de um sintoma, literalmente, coisas que são heterogêneas entre si "acontecem juntas" ou "co-incidentem" (*syn-ptôma*). É por isso que um sintoma não pode ser relacionado a uma ordem superior, mas é fundamentalmente singular e permanece amarrado ao *evento*.

**Sintoma.** Nesse sentido, a sintomatologia se distingue de uma nosologia classificatória, introduzida nos séculos XVII e XVIII por cientistas como Boissier Sauvages de Lacroix e sua *Synopsis of Methodical Nosology* (1763) ou Thomas Sydenham, que sugeriu que todas as doenças poderiam ser classificadas da mesma forma que os botânicos classificam as plantas. Seguindo Carl Linnaeus, o princípio é o de uma classificação exaustiva de tudo o que existe, de acordo com o princípio de oposição binária (*dihairesis*), que não deixa nada de fora. Conhecer significa conhecer as causas e reconstruir a cadeia unidirecional de derivação. Para Boissier Sauvages ou Sydenham, assim como para Linnaeus, a tarefa era elaborar uma sinopse abrangente que abarcaria todo o campo de seus objetos e que seria organizada em torno dos princípios de identidade, contradição e do meio excludente (A ou não-A, *tertium non datur*). A *Synopsis of Medical Nosology* visava estabelecer toda a arborescência entre causas e doenças, tornando o sintoma efeito de uma causa inequivocamente identificável (Boissier de Sauvages de Lacroix, 1763).

Uma linha reta corre entre essas nosologias taxonômicas e os manuais psiquiátricos atuais, como o DSM, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Association 2013), tendo como princípio o posicionamento dentro de uma arborescência de possíveis epidemias, como a *Isagogê* de Porfírio e seus seguidores, que tentou representar graficamente (*arbor porphyriana*) a ontologia de derivação geralmente associada a Aristóteles [fig. 4].



**Quando é uma imagem?** Em sua teoria do imaginário, Jean-Paul Sartre sugere que essa ontologia da extensão seja substituída por outro conceito: o da "família" (Sartre, 2010 [1940]<sup>6</sup>). Existe uma relação familiar entre as imagens, mas se o primo em terceiro grau ainda pode ser considerado um membro dessa família, depende das circunstâncias. Seguindo essa sugestão, podemos dizer que a iconicidade é uma questão de grau, não de essência, e que a questão do grau não é uma questão de pertencimento, mas de intensidade. Além disso, na passagem do extensivo para o intensivo, podemos nos inspirar no movimento feito por Nelson Goodman com relação à questão da estética. O filósofo americano substituiu a questão tradicional *o que é arte?* por *quando é arte?* – em vez de fornecer uma definição substancial de arte, Goodman sugere uma abordagem circunstancial, isto é, considerar a presença de certas condições como uma indicação de que estamos muito provavelmente diante de uma obra de arte (Goodman, 1988 [1977]). Essas condições não são necessárias nem suficientes, mas devem ser pensadas como "sintomas da estética", diz Goodman.

Esses sintomas não fornecem uma definição, muito menos uma descrição completa ou uma glorificação. A presença ou ausência de um ou mais deles não qualifica ou desqualifica algo como estético [...] Os sintomas, afinal de contas, são apenas pistas. O paciente pode ter os sintomas sem a doença ou a doença sem os sintomas. (Goodman, 1988 [1977]: 68).

De maneira semelhante, ao confrontar-se com o retorno difundido do que Paolo Fabbrì uma vez chamou de "ontalgia", ou seja, a nostalgia de retornar a um núcleo ontológico idêntico das coisas, pode ser útil substituir a pergunta *o que é uma imagem?* por uma questão mais incidental, como *quando é uma imagem?* (e, em um segundo nível, por algo do tipo *quando uma imagem se torna uma imagem artística?*).

Isso, obviamente, implica considerar a imagem não apenas como um veículo de conteúdo ideal ou semântico, mas também como uma matriz de sentimentos. Como Bergson aponta, para entender o que uma certa dor é, pouco se precisa saber sobre como e onde ela surge. Uma dor de dente não é determinada por sua localização ou extensão, mas por sua intensidade. Por conseguinte, a questão da arte também não é mais representada por Bergson de maneira extensiva, mas intensiva: "o artista sabe sem sombra de dúvida que a imagem de um mestre lhe proporciona um prazer mais intenso do que o letreiro de uma loja" (Bergson, 2001: 5).

**Atopia.** Mas se isso é verdade, então existiria uma forte pressão para dizer *onde* a intensidade está localizada *na* pintura. Em suas palestras sobre consciência da imagem, Edmund Husserl já havia apontado para esse problema: "Se olho para uma fotografia, posso dizer: 'A imagem aparece' ali, a trinta centímetros de mim, nessa posição definida no espaço. Mas eu vejo propriamente o objeto da imagem em si nessa posição?" (Husserl, 2005: 573). Ou nas palavras de Merleau-Ponty, "Os animais pintados nas paredes de Lascaux não estão lá da mesma maneira que as fissuras e as formações de calcário. Nem estão *em outro lugar* [...] Eu seria fortemente pressionado a dizer *onde* está a figura para a qual estou olhando" (Merleau-Ponty, 1993 [1961]: 126) [fig. 5].



Fig. 5. Caverna de Lascaux, Artista Desconhecido, *O Grande Touro Preto*, Pintura em pedra calcária, c. 15.000 a.C. (Cortesia: Ministério da Cultura francês)

Baseando-se em Richard Wollheim e sua noção de "ver-em", pode-se dizer que vemos o animal pré-histórico *na* superfície da parede da caverna, apesar das fendas e fissuras que dificultam sua leitura. Mas com Merleau-Ponty, poderíamos também dizer que vemos "de acordo com a imagem" (*selon l'image*) (Merleau-Ponty, 1993 [1961]: 126). Uma espécie de visão que não seria *apesar de*, mas sim *com* ou *ao longo* das linhas dessas fendas e fissuras, uma espécie de "visão medial" (Alloa, 2011b: 179-190) que, por meio da materialidade, vê além dela. Uma espécie de visão em que ver é ver mais do que o olho encontra.

Com relação ao que existe, a imagem é sempre deficiente e excessiva em sua sobrepresença sensorial. O espectador seria pressionado a localizá-la na parede e enquadrá-la. Mas há um excesso de atribuição topográfica em outro sentido também: se as imagens são atribuídas a um poder emotivo, isto significa dizer que elas estão literalmente em movimento (*e-motio*) e são capazes de produzir uma resposta (Freedberg, 1989), o que pode eventualmente ser devido a seu caráter "atópico", como o *Sofista* de Platão diria: a eficácia de uma imagem não pode ser localizada na ordem tradicional do conhecimento; seu *pathos* parece opor-se a seus *mathos*, seu *punctum* ao seu *studium*. Considerar, por outro lado, que em uma imagem há uma coerência pungente que opera especialmente quando nos toca em seu *punctum*, equivale a reconsiderar a possibilidade de um *pathei mathos*, de um "conhecimento através do sofrimento", profetizado por Ésquilo e Sófocles (Ésquilo, *Agamenon*, linha 178).

**Do indicativo ao subjuntivo.** "Fenômenos", de acordo com Anaxágoras de Clazomenae, "são visões do invisível (*opsis tôn adêlon ta phainomena*)" (Anaxágoras: fragmento B21a). A questão aqui é

obviamente como a relação entre visível e invisível é concebida; se é uma questão de uma relação *analógica*, isto é, de uma simples correspondência, ou de uma relação *heurística*, isto é, da possibilidade de incluir o invisível *no* visível. A medicina grega antiga apropriou-se desta frase e fez dela a pedra angular da sintomatologia. A arte de ler um sintoma (*sêméion*) pressupõe não apenas conhecimentos teóricos, mas também práticos; uma *empeiria* de quem é habilidoso, uma vez que possui certa competência. Esta competência deriva da *autópsia*, de ter visto com os próprios olhos: uma *autópsia*, proporcionada contra o acaso e contra a singularidade daquilo que é repleto de acontecimentos. De fato, um diagnóstico raramente é feito à distância ou baseado em boatos, porque, devido à sua sobredeterminação, um sintoma é intrincado. Ao contrário de um vestígio, que supõe que o corpo de onde ele partiu desapareceu, um sintoma precisa de um corpo em cuja superfície ele possa aparecer. Um corpo sintomático é, portanto, um corpo exposto e que só pode sinalizar algo sendo exposto. Como um signo, um sintoma não se *assemelha* àquilo que é uma expressão sintomática dele, ele o *exemplifica*<sup>7</sup>.

**Exemplificação.** Devemos ser claros quanto ao que queremos dizer quando falamos de "exemplificação". Por conta de sua singularidade, o nó sintomático não pode ser analisado como um exemplar de uma classe genérica, também seu sentido não pode ser deduzido por qualquer regra genérica. Não é um exemplo no sentido de "amostra" ou "prova", mas de algo que se destaca (*exemplum* vem de *eximere*, "extrair"). É por isso que o conhecimento sintomático é um conhecimento precário e incerto em sua constituição, e generalizá-lo (em outras palavras: descontextualizá-lo) continua sendo problemático. Se quiséssemos nos valer de uma categoria introduzida por C.S. Peirce, poderíamos dizer que o conhecimento sintomático corresponde à "abdução": a abdução não é uma dedução (a derivação de uma conclusão a partir de um princípio geral) nem uma indução (a inferência de um princípio geral a partir de uma observação empírica), mas uma hipótese inferida a partir de uma observação surpreendente, não padronizada. Na verdade, Peirce chegou a duvidar que "inferência" fosse a expressão correta e sugeriu falar de "conjeturar" em vez de "inferir" (CP 5.189), por meio do retorno à antiga técnica da arte de conjeturas (*ars coniecturalis*).

**Conjectura.** O conhecimento sintomático pode então ser entendido como uma arte de *conjectura*; uma arte de conjectura em relação ao *phainomena*. Diferentemente dos deuses que, como afirmou Alcmaeon de Croton, "têm conhecimento convicto das coisas invisíveis e mortais, o homem, por sua vez, é reduzido à conjectura [*tekmairesthai*]" (Alcmaeon de Croton, fragmento B1). A *ars coniecturalis* invocada aqui é uma arte que está ciente de sua natureza provisória e seu caráter limitado, uma arte que vê ou faz conexões, uma arte que segue as nuances do sintoma e forma constelações, agrupando sintomas em *síndromes*, que – literalmente – são nada além de um "con-curso" (*syn-dromas*) das circunstâncias. Este jogo dá origem a um novo tipo de *probatio* ou à exploração de possíveis cenários (Alloa, 2013: 45–56). Operar por imagens, portanto, significa não apenas estabelecer fatos, mas também explorar potencialidades, como este ensaio tentará elaborar um pouco mais adiante. A conjectura, no entanto, requer uma modalidade específica: ela não apresenta suas hipóteses no indicativo, mas em um tempo hipotético, no *subjuntivo*.



Fig.6. Adolfo Eugène Disdéri, Jérôme Bonaparte, irmão mais novo de Napoleão Bonaparte, por volta de 1852. Fotografia. Cortesia: Leigh McKinnon.

Alegorismo	Tautegorismo
Imagem como "janela transparente" A imagem se abre para o significado <i>além</i>	Imagem como superfície opaca A imagem é o significado

***Alegorismo e tautegorismo: a imagem no indicativo.*** A terceira mudança que poderíamos esperar no debate sobre imagens seria uma mudança do indicativo para o subjuntivo. Nesse contexto, deve ser suficiente delinear uma reflexão que foi desenvolvida em outra oportunidade (Alloa, 2010: 647–658): mesmo assim, ao que parece, o escopo do índice às vezes espreguiça disfarçado de uma espécie de reauratização da imagem-vestígio ou da imagem-fetichismo, como se – depois de décadas de semiótica analítica – aspirasse a retornar a uma presença “real” e imediata. Frequentemente, a atual apologia de “presença”, que pode ser observada em vários domínios (Gumbrecht, 2003), resulta na atualização de

teoremas que se julgava estarem definitivamente obsoletos, como o do "vestígio natural". Depois do alegorismo de Panofsky parece que estamos diante de um novo tipo de *tautologismo*, ou, melhor, de *tautogorismo* (*allos agoreuein*, "dizer outras coisas"; *tautos agoreuein*, "dizer o mesmo"). Uma imagem não é mais um símbolo de algo visto através de uma "janela aberta", como diria Alberti, mas sim um vestígio da mesma coisa: em uma imagem – especificamente uma imagem fotográfica – um evento é documentado tal como ocorreu, antes de qualquer interpretação [Fig. 6].

O interesse renovado nos teoremas sugeridos pelo pós-semiótico Roland Barthes, em *Câmera clara*, deve ser levado a sério, bem como a ideia de que a imagem fotográfica tem como seu objeto uma *ça a été* ("foi assim"): quando olha para uma fotografia do irmão mais novo de Napoleão Bonaparte, Barthes afirma que não pode deixar de pensar que neste momento ele está olhando para "olhos que olhavam para o imperador" (Barthes, 1980: 3).

O retorno ao debate sobre a categoria da indexicalidade referencial – particularmente no que diz respeito ao artigo *Notes on the Index*, de Rosalind Krauss (1977) – é, nesse aspecto, muito revelador. Sem iniciar uma discussão complexa (Barthes, aliás, parece não visar uma ontologia da imagem fotográfica, mas uma fenomenologia da experiência fotográfica, que é algo muito diferente), não podemos deixar de observar que, nesse debate, um estranho *retorno do real* ocorreu. Na década de 1970, Susan Sontag observou que "uma fotografia passa por uma prova irrefutável de que uma determinada coisa aconteceu" (Sontag, 1977: 5). Hoje, a discussão passou da fotografia para outros tipos de fluxos visuais: a suposta transparência em relação ao evento registrado não é fornecida por uma aparência realista, mas muitas vezes pelo seu oposto. É a imagem de vídeo de baixa qualidade, produzida por cenas amadoras, que ganha o status de dizer a verdade pictórica; baixa tecnologia que reivindica alta fidelidade ao evento. As imagens fornecidas por câmeras de CCTV, geralmente carecendo, da mesma forma, de nitidez, estão hoje no centro das novas guerras de informação, tentando estabelecer se algo ocorreu ou não.

Mas por que, afinal, reduzir uma fotografia à indicação de um determinado evento no passado? Ou, de forma mais generalizada: por que reduzir qualquer imagem (analógica ou não) a índice de um dado fato? Por que uma *evidentia* visual precisa ser reduzida para fornecer "evidências"? Se alguém segue o caminho realista e considera a imagem como o vestígio físico de outra coisa que deixou sua marca na matéria ou se segue o caminho convencional e toma a imagem como o signo de algum significado fora dela, o alegorismo simbólico e o tautogorismo realista acabam convergindo no paradigma da *indicatividade*: uma imagem é justificada pelo fato de apontar para algo específico que compensa seu estado *inequívoco*; é a indicação de um "é assim que isso é".

**Imagens subjuntivas.** O indicativo, no entanto, certamente não é a única modalidade de uma imagem; parece que o *subjuntivo* também o é: a imagem abre um espaço de possibilidade entre o "foi assim" e o "nunca será assim". Trata-se, obviamente, do domínio das imagens artísticas em geral e, especialmente, das imagens da modernidade, em que valores como ambiguidade, indeterminação e abertura se tornaram de suma importância. Dario Gamboni sugeriu colocar tais imagens que, nas vanguardas modernistas, exploraram as formas indeterminadas e ambíguas do visual, na categoria geral de *imagens potenciais* (Gamboni, 2004). Comparando-as e diferenciando-as de imagens

acidentais, bem como de imagens ocultas, Gamboni define imagens potenciais como "aquelas estabelecidas – no reino do virtual – pelo artista, mas dependentes do observador para a sua realização. Sua característica é fazer o observador consciente da natureza ativa e subjetiva da visão, de forma dolorosa ou agradável" (Gamboni, 2004: 17). Em tal constituição de imagens potenciais, a imaginação desempenha um papel fundamental e Gamboni exemplifica sua noção por meio de pinturas de Turner, Redon, Ensor ou Seurat.

No entanto, se o conceito de *imagens subjuntivas* tiver relevância heurística, ele terá que ser maior que o campo não somente das imagens artísticas, mas também de imagens que, sobretudo, fazem uso da imaginação subjetiva. O fato de que, ao olhar para as imagens, não necessariamente se olha para o que aconteceu de fato – aparecer em uma imagem é uma aparência "possível", ligada a um evento que não necessariamente tem uma correspondência real – mas tem-se também um olhar interior, onírico (semelhante a um sonho) ou alucinatório, parece reforçar a ideia de que o domínio das imagens é o domínio da imaginação. Essa foi a suposição de Jean-Paul Sartre, por exemplo, em seu *L'Imaginaire*. Entretanto, a capacidade de operar *por imagens* não equivale a escapar à realidade, como Sartre acreditava em sua teoria do imaginário, mas sim de explorar modalidades da realidade que não as de caráter factual<sup>6</sup>. Assim como a restrição às imagens artísticas deixou de fora uma grande quantidade de artefatos visuais que decididamente determinaram (e continuam a determinar) um significado social, falar sobre a natureza "imaginária" das imagens ainda está subordinando demais as operações de imagem à autoridade de um sujeito e suas faculdades psicológicas.

Se considerarmos até que ponto as imagens virtuais hoje são decisivas para visualizar uma casa para construir, preparar cirurgiões para uma operação ou pilotos para um voo, a dimensão da imagem certamente não será reduzida a uma espécie de fuga escapista do mundo, como Sartre acredita. Tampouco são imagens limitadas a possíveis antecipações de uma realidade a ser percebida, como se elas previssem o que será, como uma espécie de *pré-visão* virtual. As imagens virtuais também podem se referir ao passado quando, por exemplo, permitem várias reconstruções virtuais de sítios arqueológicos (arqueologia virtual) que não seriam possíveis em reconstruções físicas. Em vez da chamada "história virtual", que se baseia em suposições contrafactuais (*como seriam as coisas se X não tivesse acontecido ...*), tal arqueologia virtual é altamente factual e ainda hipotética – ao contrário das reconstruções físicas, onde todas as hipóteses, exceto uma, devem ser descartadas – e várias possibilidades não mutuamente exclusivas podem coexistir.

Além da não-exclusividade, a qual Gamboni já havia apontado ao se referir à ambiguidade fundamental e à pluralidade interna das imagens que ele analisa, há outro aspecto: a virtualidade de tais imagens tem a ver com o fato de não poderem ser esgotadas por uma única realidade; cada realidade mantém realidades subsequentes abertas. Esse é notoriamente o caso da "autópsia virtual" (também conhecida como *virtopsia*) nos novos estudos forenses: em vez de cortar irreversivelmente um corpo, autópsias virtuais são procedimentos baseados em imagem, em que, por meio da tomografia computadorizada *multislice*, é realizada uma análise não invasiva que não exclui a possibilidade de novas autópsias.

O que leva a um primeiro indício sobre o que as imagens subjuntivas poderiam ser: ao invés de pertencerem a um modo indicativo de realidade ou de indicarem algum evento real (no presente ou no

passado), as imagens subjuntivas referem-se à possibilidade de não estarem sujeitas à lógica da realidade.



Fig. 7. Eugène Atget, *Bitumiers (Colocadores de asfalto)*, 1899-1900. Impressão em gelatin de prata. 17.5 cm x 21 cm. Paris, Biblioteca Nacional da França.

Entretanto, as conexões com imagens hipotéticas não são neutras, mas têm uma irrefutabilidade própria (daí a *sub-iunctio* no subjuntivo). O domínio do que *pode* ser não se opõe ao domínio do que *é*, mas sim aponta para algo cujo status existencial não pode (ainda) ser determinado, porque, por exemplo, ainda está em formação. É por isso que, em vez de estarem no indicativo (*in esse*), as imagens têm a ver com o tempo no subjuntivo (*in fieri*).

Isso diz respeito não apenas às imagens eletrônicas ou à chamada *realidade virtual*, mas também às imagens consideradas mais realistas. Sobre as fotografias mais documentais do pioneiro das vanguardas, Eugène Atget, que registrou com sua chapa fotográfica as visões urbanas da metrópole parisiense por volta de 1900, André Breton disse, lindamente, que sobre elas sopra "o vento da possibilidade" (*le vent de l'éventuel*) (Breton, 1998 [1924]: 196). Prestar atenção a este "vento da possibilidade" daria um novo fôlego à virada icônica. De outra forma, ela acabaria dando, no momento da sua proclamação, seus primeiros sinais de falta de ar [fig. 7].

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. [1975] *Aby Warburg and the nameless science. Potentialities*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Redwood City, CA: Stanford University Press 1999, p. 89-103.

ALLOA, Emmanuel. *Changer de sens. Quelques effets du tournant iconique. Critique*, n. 759-760, 2010, p. 647-658.

\_\_\_\_\_. *Intensive, not extensive*. In: ELKINS, J.; NAEF, M. (eds). *What is an Image? The Stone*

*Art Theory Summer Institutes*, vol. 2. University Park, PA: University of Pennsylvania Press: 2011a, p. 148-151.

\_\_\_\_\_. Seeing-as, seeing-in, seeing-with. In: NEMETH, E.; HEINRICH, R.; PICHLER, W.; WAGNER, D. (eds), *Image and imaging in Philosophy, Science, and the Arts. Volume I. Proceedings of the 33rd International Wittgenstein Symposium*. Frankfurt: Ontos: 2011b, p. 179-190.

\_\_\_\_\_. Machen, Durchmachen, Erproben. Zur Medialität von Versuchsanordnungen. In RAUTZENBER, Markus; WOLFSTEINER Andreas (eds), *Trial and error. Szenarien medialen Handelns*. Munich-Paderborn: W. Fink: 2013, p. 45-56.

\_\_\_\_\_. Getting in touch. In KEARNEY, Richard and TREATOR, Brian (eds), *Carnal hermeneutics*. New York: Fordham University Press: 2015, p. 57-72.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*, 5th edition (DSM-5). Washington, DC: American Psychiatric Association, 2013.

ARNHEIM, Rudolf. *Visual thinking*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.

BARTHES, Roland. *Camera lucida. Reflections on photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1980.

BERGSON, Henry. [1888]. *Time and free will, an essay on the immediate data of consciousness*. Translated by F. L. Pogson and M. A. Mineola. New York: Dover Publications, 2001.

BLUMENBERG, Hans. [1960]. *Paradigms for a metaphorology*. Translated and with an afterword by Robert Savage. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2010.

BRANDT, B. Writing political history after the 'iconic turn'. In: STEINMETZ, W.; GILCHER-HOLTEY, I.; HAUPT, H.-G. (eds). *Writing political history today*. Frankfurt: P. Lang, 2013, p. 351-357.

BREDEKAMP, Horst. A neglected tradition? Art history as *Bildwissenschaft*. *Critical Inquiry* 29: 3, 2003, p. 418-428.

BOEHM, Gottfried. Das Paradigma 'Bild'. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In:

BELTING, H. (ed). *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Munich: Fink, 2007, p. 77-82.

BOEHM, G.; MITCHELL, W. J. T. Pictorial versus iconic turn: two letters. *Culture, Theory and Critique* 50: 2-3, 2009, p. 103-121.

BOISSIER DE SAUVAGES DE LACROIX, F. *Nosologia methodica, 5 volumes*. Amsterdam: Fratrum de Tourne, 1763.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001.

BREIDBACH, O. Imaging science: the pictorial turn in Bio- and Neuroscience. In: GRAU, Oliver (ed). *Imagery in the 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 2013, p. 111-128.

BRETON, André. [1924]. Les pas perdus. In: BONNET, Marguerite (ed.), *Œuvres complètes, Vol. 1*. Paris: Gallimard, 1998, p. 193-308.

CURTIS, Neal. As if. Situating the pictorial turn. In: \_\_\_\_\_ (ed). *The Pictorial turn*. New York: Routledge, 2010, p. 1-7.

CURTIUS, E. R. *European literature and the latin Middle Ages*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1973.

DIDI-HUBERMAN, Georges. [1990]. *Confronting images. Questioning the ends of a certain history of art*. Translated by John Goodman. University Park, PA: Pennsylvania University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

ECO, Umberto. Mirrors. In: *Semiotics and the philosophy of language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 202-227.

ELKINS, James. Ten ways to make visual studies more difficult. In: *Visual studies. A skeptical introduction*. New York: Routledge, 2003, p. 63-123.

ELKINS, James; MANGHANI, Frank G. S. (eds). *Farewell to visual studies. Stone Summer Seminars, vol. 5*. University Park, PA: Penn State University Press, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. [1942]. Dickens, Griffith and Ourselves. In: TAYLOR, Richard (ed).

- Eisenstein: writings, 1934-1947. Translated by William Powell. London: BFI, 1966, p. 193-238.
- FOUCAULT, Michel. [1967]. Les mots et les images. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (eds). *Dits et écrits. Vol. I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994, p. 620-623.
- FREEDBERG, David. *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- FREUD, Sigmund. [1895]. Studies on hysteria. In: STRACHEY, J. (ed). *The Standard edition of the complete psychological works, vol. II*. London: Hogarth Press, 1956-74.
- GAMBONI, Dario. *Potential images ambiguity and indeterminacy in modern art*. London: Reaktion, 2004.
- GINZBURG, Carlo. Clues. Roots of an evidential paradigm. *Theory and Society*, 7: 3, 1979, p. 273-288.
- GOODMAN, Nelson [1977]. When is art? In: *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1988, p. 57-70.
- GUMBRECHT, H. U. *The production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- HECKSCHER, W. S. [1969]. Erwin Panofsky. A curriculum vitae. In: PANOFSKY, E. (ed). *Three essays of style*. Cambridge, MA: MIT University Press, 1995, p. 169-97.
- HUSSERL, Edmund. *Phantasy, image consciousness and memory (1898-1925)*. Translated J. Brough. Dordrecht: Springer, 2005.
- IMDAHL, M. *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Munich: W. Fink, 1980.
- JONES, C.; GALISON, P. *Picturing science. producing art*. London and New York: Routledge, 1998.
- KONERSMANN, Ralf. (ed). *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Third expanded edition. Darmstadt: WBG, 2011.
- KRAUSS, Rosalind. Notes on the index. Seventies art in America. *October* n. 3-4, 1977, p. 68-81.
- LYOTARD, Jean-François. [1971]. *Discourse, figure*. Translated by A. Hudek and M. Lydon, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. [1961]. Eye and mind. In: JOHNSON, Galen A. (ed). *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting*. Chicago: Northwestern University Press, 1993, p. 59-149.
- MIROWSKI, Philip (ed). *Natural images in economic thought*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MOXEY, K. Visual studies and the iconic turn. *Journal of Visual Culture*, 7: 2, p. 131-146.
- PÄCHT, O. 1956. Panofsky's early netherlandish painting II. *Burlington Magazine* 98, 2008, p. 266-279.
- \_\_\_\_\_. [1977]. Kritik der Ikonologie. In: KAEMMERLING, E. (ed). *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont, 1987, p. 353-375.
- PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology. humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.
- \_\_\_\_\_. Iconography and iconology. An introduction to the study of Renaissance art. In: *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 1955, p. 26-41.
- \_\_\_\_\_. 'The Ideological antecedents of the Rolls-Royce radiator'. *Proceedings of the American Philosophical Society* 107: 4, 1963, p. 273-288.
- \_\_\_\_\_. 'Préface à l'édition française'. In: *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Translated by C. Herbertte and B. Teyssède. Paris: Gallimard, 1967, p. 3-6.
- \_\_\_\_\_. [1921]. Albrecht Dürer and Classical Antiquity. In: *Meaning in the visual arts*. Harmondsworth: Penguin, 1970, p. 236-94.
- \_\_\_\_\_. [1934/36]. 'Style and medium in the motion pictures'. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall (eds). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1985, p. 215-233.

\_\_\_\_\_. [1932]. 'On the problem of describing and interpreting works of the visual arts'. Translated by J. Elsner and K. Lorenz. *Critical Inquiry*, 38:3, 2012, p. 467-482.

PINOTTI, Andrea. *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Milan: Mimesis, 2001.

RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. Rome: L. Facij, 1603.

RORTY, Richard (ed). *The linguistic turn*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

SACHS-HOMBACH, K. (ed). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Methoden, Themen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

STOLLEIS, M. *The eye of the law*. London: Taylor & Francis, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. [1940]. *The imaginary. A phenomenological psychology of the imagination*. Translated by J. Webber. New York: Routledge, 2010.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Penguin, 1977.

VALÉRY, Paul. Philosophy of The dance. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall, (eds). *What is dance. Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 55-65.

VERCELLONE, Federico. *Morfologie del moderno*. Genova: Il Melangolo, 2006.

VISUAL CULTURE QUESTIONNAIRE, summer. *October* n. 77, 1996.

WALTON, Kendall. *Marvelous images. On values and the arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WARBURG, Aby. [1912]. Italian art and international Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara. In: WARBURG, A.; BING, G.; ROUGEMONT, F.; LINDBERG, S. (eds). *The renewal of pagan Antiquity: contributions to the cultural history of the european Renaissance. Vol. II*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 1999, p. 563-591.

## Notas

\* Pesquisador Sênior de filosofia na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais na Universidade St. Gallen. E-mail: emmanuel.alloa@unisg.ch. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1919-5074>. Originalmente publicado em *Theory and Critique*, 57: 2, 2015, p. 228-250.

<sup>1</sup> Ver a imagem que abre o artigo p.91.

<sup>2</sup> Ver suas correspondências em Boehm e Mitchell, 2009. As diferenças entre as abordagens dos dois foram destacadas por (Moxey, 2008); (Curtis, 2010).

<sup>3</sup> Ver por exemplo: (Sachs-Hombach, 2005).

<sup>4</sup> Ver o famoso "Visual culture questionnaire" da *October* (1996); ver também (Elkins *et al.*, 2015).

<sup>5</sup> Sobre o mesmo tópico, ver Didi-Huberman 2002; 2005 [1990], cap. 3.

<sup>6</sup> Uma comparação interessante poderia ser feita entre a noção sartreana de "família de imagens" e o conceito de "semelhança familiar" de Wittgenstein.

<sup>7</sup> Sobre o nascimento da semiótica na medicina antiga e a importância do conhecimento incorporado circunstancial na leitura dos sintomas, ver (Alloa, 2015: 57-72).

<sup>8</sup> É por isso que não é suficiente dizer que se deve assumir algo como uma "interação" de "visão real e imaginada", como tem sido o caso em discussões recentes sobre a alegação da natureza "transparente" da imagem fotográfica (Walton, 2008: 127).

Tradução recebida em setembro de 2018. Aprovada em novembro de 2018.