

# UMA NOTA SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE O GERAL E O PARTICULAR NA HISTÓRIA DA ARTE

## A NOTE ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE GENERAL AND THE PARTICULAR IN ART HISTORY

*Luiz César de Sá<sup>1</sup>*

**RESUMO:** O objetivo desta nota é assinalar o problema da relação entre geral e particular na historiografia da arte a partir do contraste entre paradigmas desenvolvidos em escritos de Erwin Panofsky e sua recepção na historiografia da arte e outras disciplinas das ciências humanas. Busca-se sugerir que a relação privilegiada com o “Renascimento” como época histórica celebrada por Jacob Burckhardt desencadeou uma série de princípios analíticos ligados à noção de “intuição”, os quais são explorados aqui a partir de respostas ao desafio lançado pelo conceito de “volição artística” no século XX.

**Palavras-chave:** Panofsky; Burckhardt; Historiografia da Arte; Intuição; Volição Artística.

**ABSTRACT:** the goal of this research note is to point out the problem of the relationship between general and particular in the historiography of art from the contrast between paradigms developed in the writings of Erwin Panofsky and some of their repercussions in both Art History and other disciplines in the

---

<sup>1</sup> Professor adjunto de teoria e filosofia da história do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. E-mail: ljunior@unb.br. ORCID: 0000-0003-3646-7940. Agradeço a Cíntia Chaves Rodrigues por ter lido uma versão preliminar desta nota.

Humanities. We seek to suggest that the privileged relationship with the “Renaissance” as a historical epoch forged by Jacob Burckhardt triggered a series of analytical principles linked to the notion of “intuition”, which are explored here from the responses to the challenge posed by the concept of “artistic volition” in the 20th century.

**Keywords:** Panofsky; Burckhardt; Historiography of Art; Intuition; Artistic Volition.

O olho por onde eu vejo Deus é o mesmo olho por  
onde Ele me vê

Angelus Silesius

## A FORÇA DO PASSADO

Em 1988, Michael Ann Holly desenvolveu uma intrincada explicação (Holly, 1988) das origens da ideia do Renascimento como uma “configuração cultural homogênea”. A fórmula traduz, em linhas gerais, a ideia de que ao redigir seu célebre ensaio, Jacob Burckhardt, investido de tropos nostálgicos e melancólicos, teria não somente extraído informações de uma miríade de fontes renascentistas, mas sido essencialmente formatado pelos modos expressivos veiculados por elas.<sup>2</sup> Dessa relação de reciprocidade “misteriosa” adviria o *tableau*, imagem totalizada da época histórica cuja disposição vinha reificar os

---

2 Assim, para empregar uma comparação de Ann Holly, a narrativa de Burckhardt “pintava” o Renascimento na mesma medida em que era pintada por ele: “A narrativa história se torna, então, um ícone da unidade estrutural essencial do tempo que busca enredar; em outras palavras, a história de Burckhardt não apenas pintou o Renascimento, mas também foi ela própria, em certo sentido, pintada pelo Renascimento” [The historical narrative then becomes an icon of the essential structural unity of the time it is attempting to ensnare, Burckhardt’s history, in other words, not only depicted the Renaissance, but also in a sense was itself depicted by the Renaissance.] (Holly, 1988, p. 70). As traduções, salvo indicação em contrário, são da responsabilidade do autor.

modos de visualização inerentes às doutrinas pictóricas dos séculos XV e XVI (Holly, 1988, p. 48).

O funcionamento desse dispositivo está na base de um princípio ainda mais geral que teria governado a história da cultura ancorada no legado de Burckhardt: a presunção da existência de uma rede de analogias entre fatos, artefatos, indivíduos e eventos de dada época a ser detectada e depois plasmada em uma imagem sintética – a do retrato (Holly, 1988, p. 48-49). A intuição subjacente à ambição sintética assim instituída justificaria a variedade de fenômenos recobertos em *A cultura do Renascimento na Itália*, apresentados segundo uma geometria que, ao modo de Alberti, recolhe, na sucessão de écfrases fabricadas para *mostrar* o Renascimento, as marcas de uma cultura visual caracterizada pela emergência da perspectiva. Isso levou Ann Holly a atrelar a condição expressiva geral da época a uma forma simbólica, tal como cunhada por Panofsky:

Eis o que Panofsky (1924-1925) quis dizer ao denominar a perspectiva “uma forma simbólica”. Não se trata apenas da física do olho, mas da metafísica da cultura do Renascimento que a perspectiva exemplifica, pois ela é a expressão de um desejo de ordenar o mundo de uma certa forma: de tornar as incoerências coerentes, objetivar pontos de vista subjetivos, transformar o mundo cintilante de experiência visual em um constructo ricamente sustentado (Holly, 1988, p. 63).<sup>3</sup>

A agenda de postular a escrita da história da arte e da cultura como exercício meticuloso de imposição da ordem a partir do “caos das aparências” (Holly, 1988, p. 63) nas tramas do geral e do particular ensejou várias respostas ao longo do século XX, algumas das quais serão objeto desta nota por permitirem efetuar um breve comentário sobre a articulação de princípios teórico-metodológicos da história da arte aos de outros campos das humanidades.

---

3 “This is what Panofsky (1924-5) meant by calling perspective ‘a symbolic form’. It is not just the physics of the eye, but the metaphysics of Renaissance culture that perspective exemplifies, for it is an expression of a desire to order the world in a certain way: to make incoherencies coherent, to objectify subjective points of view, to turn the shimmering world of visual experience into a richly fixated construct” (Holly, 1988, p. 63).

A hipótese de partida é que as relações de reciprocidade percebidas por Ann Holly reaparecem, para além da fundamentação geral de uma cultura visual renascentista subsumida aos ditames da perspectiva e a um *pathos* nostálgico do historiador que as analisa, em um conjunto de pressupostos legíveis na história intelectual do século XX, sobretudo no modo “humanista” de estudo desses processos por intelectuais ligados ao círculo de Aby Warburg, caso de Erwin Panofsky, de cuja obra extraímos alguns exemplos.

De resto, há duas consequências de ordem metodológica a tirar dessa relação: de um lado o fortalecimento de metodologias calcadas em análises empíricas e tipológicas, tidas por modo privilegiado de entrada nas obras de arte; de outro a busca pelas condições estruturais que explicam as circunstâncias das práticas artísticas e culturais. A história, a história da arte, a crítica literária, a sociologia e a antropologia lançaram, com elas, as bases para uma releitura sistemática do desafio inscrito na obra de Burckhardt.

### **VETORES DA RECIPROCIDADE: ENTRE HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA**

O tema da “contaminação” das formas artísticas e da cultura humanista renascentistas foi tratado em muitos níveis na historiografia da arte ligada ao círculo de Warburg, evidentes desde as relações entre a “atmosfera cultural” de Hamburgo no início do século XX e as atividades dos estudiosos implicados. Embora suas ideias sigam relevantes porque transcendem os limites daquela localidade e temporalidade, é notável a preocupação de intelectuais do círculo de Warburg em relacionar a vocação comercial da cidade e suas predileções histórico-culturais, decisivas em um momento em que o elogio de tendências “humanistas” entrava em choque com a crise da *Bildung* sob o regime de Weimar.

O caso de Warburg sinaliza para uma associação entre saber e comércio bastante particular. Seguindo um projeto calcado no legado de Burckhardt - na qualidade de um continuador, e não de um sucessor, como sugeriu Saxl (Settis, 2000, p. 123) -, Warburg comparava a Hamburgo de seu tempo à Florença renascentista, à medida que eram, ambas, cidades de sucesso econômico onde o conhecimento não radicava necessariamente nos meios universitários. As referências decerto têm

relação com a forma como Warburg custeou suas investidas eruditas e, ao mesmo tempo, com suas dificuldades de inserção no meio universitário (Levine, 2013, p. 314-315). Às particularidades dessa postura se acrescentam as peculiaridades da configuração da biblioteca então em formação, verdadeiro labirinto concebido para estimular um “itinerário mental” forjado em analogias materializadas pelo encadeamento concreto de livros e estantes (Settis, 2000, p. 127-128).

Como dito, se os estudiosos ligados à biblioteca haviam elogiado o potencial criativo de Hamburgo, isso não significava que não houvesse tensões no relacionamento com a cidade. Panofsky, por exemplo, dramatizou incertezas recorrentes na peça *Phaedrus Hamburguensis* (1928), publicada sob o pseudônimo A. F. Synkop em 1931 e representada por estudantes no festival de inverno da sociedade dos amigos da universidade de Hamburgo. O público acompanha Fedro e Sócrates enquanto vagam pelas ruas e decidem travar uma discussão sobre a natureza da bondade – nos negócios e nos corações dos empresários – em um posto de gasolina, substituto do plátano, *locus* dos diálogos socráticos (Levine, 2013a). Estas, entre outras alusões satíricas, projetam a crise inflacionária e disposição gananciosa dos homens de negócio em suas consequências para a vida universitária, mas também para a cultura “humanista”, flagrada na relação de muitos séculos entre a história comercial de Hamburgo e o comércio com os antigos, em particular os gregos (Levine, 2013a, 2013b). A confluência não é casual; trata-se de gesto em tudo semelhante ao adotado pela fortuna crítica de Burckhardt, que prontamente o qualificou de mediador “humanista” da Basileia do presente e daquela do Renascimento. O ideal de pertencimento foi sublinhado, por exemplo, na biografia de Burckhardt escrita por Werner Kaegi, “que havia pensado em dar à obra o subtítulo ‘contribuições à história do humanismo moderno em Basileia’” (Fernandes, 2008, p. 127).

Nesse cenário Panofsky é igualmente importante, dada sua posição no interior do projeto geralmente reduzido ao epíteto “escola de Hamburgo”, tanto no que diz respeito ao ambiente da biblioteca de Warburg quanto ao da universidade, onde foi inicialmente *Privatdozent* e, a partir de 1926, *Ordinarius*, orientando trabalhos (Levine, 2013a, p. 125, 130) e constituindo os estudos que rapidamente lhe conferiram a atenção do campo. Sua ascensão, sabe-se, o levou a ensinar nos Estados Unidos em semestres alternados a partir de 1931; com a transferência da biblioteca para Londres, Panofsky deixou a

Alemanha em definitivo, lecionando em Nova Iorque e sobretudo em Princeton, oportunidade em que se vinculou ao Instituto de Estudos Avançados (Warnke, 2008, p. 40-41).

Para Emily Levine, a “transposição” empreendida por Panofsky não suscitou o mesmo otimismo que as interações entre o legado renascentista e a obra de Burckhardt e a “atmosfera” de Hamburgo e a sofisticação “florentina” de seus intelectuais vista por Warburg. Pelo contrário, o que no geral se atesta é que sua mudança para um ambiente supostamente despreparado para o refinamento de suas reflexões, assim como a mudança linguística, do “sutil” alemão para o “objetivo” inglês, teria levado a uma perda de sua energia criativa. É o que sugere ao constatar “a triste verdade da emigração”, a saber, o fato de que a “tradução, tanto linguística quanto cultural, do saber de Panofsky levou, ao fim e ao cabo, à perda de sua sutileza e ao esmorecimento de seu impacto”<sup>4</sup>. A hipótese, que parece estar apoiada nos efeitos nostálgicos da mudança de Panofsky, pode ser questionada.

Maurizio Ghelardi e Enrico Castelnuovo preferem interpretar a questão afirmando que, se o trabalho de Panofsky em Hamburgo havia levado a penetrantes reflexões, como, por exemplo, aquela sobre a “violência” da interpretação e que desaparece em livros posteriores, isso indica não uma simples adaptação para um público supostamente menos preparado, mas, antes, a codificação “da iconologia como um método de investigação próprio ao campo da história da arte” (Ghelardi, 2015, p. 31). O que Levine lamenta em Panofsky, a saber, a perda da especificidade evidente nos trabalhos desenvolvidos na Alemanha em prol da simplicidade de abordagens gerais de temas cronológica e geograficamente variados, pode ser explicado como a realização do projeto de Panofsky: conceber um dispositivo heurístico a serviço de uma história da cultura compenetrada desvendar enigmas pensados na relação geral-particular sem aspirar, com isso, a um saber holístico *a priori* (Ghelardi, 2015, p. 32).

---

4 “Yet it is the sad truth that one tragedy of the emigration is that the translation – both linguistic and cultural – of Panofsky’s scholarship ultimately yielded ideas that were purified of their subtlety and blunted in their impact” (Levine, 2013b, p. 329).

## VARIEDADES DA VOLIÇÃO ARTÍSTICA

Esse aspecto exige retomar algo do desenho da iconologia em seu rendimento máximo, pois, ausente de boa parte dos trabalhos que reivindicam o método de Panofsky<sup>5</sup>, a atenção à iconologia desempenhou função decisiva em sua análise de obras de arte e em alguma medida consta do repertório de pressupostos do campo.

Primeiro porque as obras de arte, como disse Barthes sobre a literatura alhures, são tanto decorrentes de seus ambientes de formação quanto lhes fazem resistência. As formas efetivamente resistem (Barthes, 1960, p. 524), problema que Panofsky não podia enfrentar apoiado somente nas soluções então disponíveis, como a volição artística de Alois Riegl, uma vez que considerava o universalismo intuitivo de uma unidade analítica supraindividual - e portanto integrada ao próprio sentido da realidade (Sciolla, 1995, p. 21-22) - insuficiente por depender de leis sintéticas inverificáveis na concretude da ordem histórica.<sup>6</sup> Em segundo lugar, porque a iconologia impede a redução das obras

---

5 Ausente no cotidiano disciplinar, bem entendido, pois a reivindicação da “iconologia” como senha teórico-metodológica aparece por toda a parte. Com isso, perde-se de vista, na visão de Jorge Coli, que autores como Warburg e Panofsky não se dedicaram à construção ativa de “teorias”, mas buscaram responder às particularidades dos objetos estudados mediante o emprego de protocolos irreplicáveis como generalidade analítica (Coli, 2018, p. 11). A ideia decerto se acomoda bem aos escritos de Warburg, mas suscita incertezas no caso de Panofsky, cujas ambições programáticas mais abrangentes foram amiúde escamoteadas por usos esquemáticos que diluíram sua importância teórica. Muito mais do que uma simplificação imposta a um “europeu transplantado”, o que pode ter mitigado a ambição do programa metodológico de Panofsky é o efeito de retrospectiva lançado sobre sua obra após décadas de vulgarização acadêmica.

6 Sciolla propõe que Riegl adote um tom universalista extraído de Max Büdinger, enquanto este teria recorrido, por sua vez, às *Considerações sobre a história universal* de Burckhardt (editadas postumamente, como se sabe) (Sciolla, 1995, p. 15). Por outro lado, não há nessa precaução uma recusa definitiva de Riegl. Para demonstrá-lo, basta apontar a carta a Erbert von Einem de 1962 em que Panofsky declara ter tentado, com suas pesquisas, resguardar algo da tradição do século XIX, momento em que menciona Riegl diretamente (Ghelardi, & Castelnovo, 2015, p. 19).

às essas mesmas particularidades de ordem histórica, razão de o investimento iconográfico não se dissociar do interesse pelas tendências gerais da mente humana (Panofsky, 2009, p. 65), peça indispensável para que, a um só tempo, a “violência do intérprete” (Ghelardi, 2008, p. 100) permanecesse em limites aceitáveis e este pudesse aspirar a resultados epistemologicamente ambiciosos.<sup>7</sup>

Na gramática de Panofsky, assentada no ensaio *Der Begriff des Kunstwollens*, de 1920, *Kunstwollen* designa um conjunto de princípios normativos intrínsecos, princípios que apenas a disciplina da história da arte busca exumar de modo a prevenir interpretações circulares limitadas a fazer coincidir artefatos e epifenômenos históricos correlatos. Mesmo as cadeias analíticas mais longas, a exemplo das forjadas no âmbito da história política, tomada como exemplo por Panofsky, estão, nessa ótica, presas a nexos históricos, orientação intransponível a qualquer ciência dos artefatos artísticos, uma vez que, neles, predomina não uma cadeia de intencionalidades subjetivas generalizáveis, mas modos de *dar forma* predominantes em dada situação – um período ou comunidade, por exemplo (Panofsky, 1981, p. 18-20).

Atentar aos modos de formalização das obras serve de antídoto contra três psicologismos elencados por Panofsky (1981, p. 20): o individual (decifração *a posteriori* do estado mental interior que concebe a obra), o coletivo (decifração *a posteriori* da disposição espiritual estática de uma coletividade) e o da recepção (decifração empírica, por parte de quem consome a obra, a partir dos efeitos que esta supostamente exerce sobre suas audiências). Ora, ao abandonar o idealismo de posições impossíveis (visualização da consciência interior de indivíduos ou comunidades) e a dinâmica recursiva das interpretações (considerando-se que toda posição sobre as obras, mesmo as dos artistas que as concebem, seriam tautologias da percepção), fica-se com processos decisórios específicos que dão forma variável aos artefatos a partir da variação entre modos de fazer latentes (“tendências”) e experiências decisivas (episódios fundamentais no interior da cultura) que impõem novas discriminações e, por conseguinte, novos programas (Panofsky, 1981, p. 21-22).

---

7 Esse critério de autoridade foi observado por Keith Moxley (Moxey, 1986, p. 269).



Não obstante, o esmero de Panofsky em construir um método preciso não dissipou o fantasma das transposições. Embora seus escritos dessem mostras de uma tentativa de depuração dos aspectos menos verificáveis do método de Warburg<sup>8</sup> e uma crítica cerrada a facetas mais idealistas do formalismo, seu vocabulário acaba recalçando a premissa das características gerais de posições intelectuais, princípios estéticos e, finalmente, da própria noção de época histórica.

É o que parte da crítica depreende<sup>9</sup> de ensaios como *Dürer e a antiguidade clássica* (1922) no qual, como mostrou Georges Didi-Huberman, Panofsky reivindica a substituição da noção de “sobrevivência” por aquelas de “influência”, “herança” e “persistência”, ao passo que a noção de *pathos* cede lugar às tipologias próprias dos códigos retórico-poéticos greco-latinos (Bodart, 1990, p. 17). Tal perspectiva também consta no necrológio de Warburg (1929), texto em que desaparecem as referências à “pós-vida” ou à “sobrevivência” do antigo em prol das heranças e da história da recepção (Didi-Huberman, 2008, p. 77). Finalmente, no próprio ensaio sobre a volição artística, Panofsky não hesita em reafirmar a epifania da descoberta da antiguidade como princípio explicativo da diferença entre Idade Média e Renascimento, sendo, portanto, esta, e não aquela, a época da “teorização” (Panofsky, 1981, p. 22).

Em todo caso parece lícito propor que esse trabalho de “exorcismo” forjou uma forma particular de autoridade da historiografia da arte contemporânea. Tarefa nada trivial, tendo em vista a rigidez metodológica particularmente visível nas histórias da arte norte-americanas de meados do século XX, momento em que antropologia, a crítica literária, a história e a sociologia passavam por transformações substantivas (Moxey, 1986, p. 265). Ela não escapou, entre outros, a Christopher Wood que, em publicação recente, chama a atenção para a ideia de que a obra de arte deve ser considerada tanto do ponto de vista da

---

8 Isto é, os paradigmas subjacentes à “história de fantasmas” de Warburg, extraídos da antropologia de Tylor, do evolucionismo, do romantismo, das perspectivas de Burckhardt e Nietzsche (Didi-Huberman, 2008, p. 76).

9 Um estudo aprofundado do tema deveria considerar as várias temporalidades e situações de recepção das obras de Panofsky, problema que não pode ser enfrentado nos limites desta nota.

variação criativa e das expectativas de cada recepção quanto dos critérios, agora obsoletos, que estiveram na base de sua efetivação. São essas premissas que desautorizam, de um lado, a ideia de que as obras de arte sejam percebidas como atemporais, sempre disponíveis de modo idêntico ao abrigo de presunções estéticas universais, e, de outro, a de que são necessariamente inferiores aos textos por serem imediatamente acessíveis à intuição desinformada. A única possibilidade fora das aporias assim impostas seria descortinar duas camadas sucessivas (sugestivamente caracterizadas por Wood como “mistérios”) a recobrir os artefatos icônicos: a diferença histórica e a diferença estética. Assim, “a decodificação histórica prepara uma decodificação estética, a qual jamais é concluída no evento” (Wood, 2019, p. 5).

Nesse sentido, a premissa mais básica deveria ser a de que a arte se relaciona com o tempo de modo movediço, pois é persistência material visualizada em situação. Ela, no entanto, depende das circunstâncias metafísicas que regulam as expectativas e efeitos dos artefatos. Em certos casos, como no do *ex-voto*, podem servir de dispositivos atemporais cuja finalidade é organizar o fluxo do tempo: por exemplo, a necessidade de um milagre suscita um ato corretivo que garante a sucessão prevista de eventos. Isso faz de um objeto artístico, acima de tudo, uma ação. Por outro lado, pensada por meio da tipologia, a arte estipula “homologias invisíveis” aptas a serem identificadas por uma determinada comunidade, o que Wood salienta para defender a erudição empírica, que parte da busca das origens de “eventos e artefatos”. Não caberia, logo, isolar formas em marcos temporais absolutos, desconsiderando a pressão do passado e os sentidos simbólicos e históricos em jogo (Wood, 2019, p. 21, 32).

Embora as posições de Wood unam-se até certo ponto ao apelo de Panofsky à objetividade histórica apoiada em uma hermenêutica bem delimitada, ele se mostra crítico de aspectos teóricos situados no coração da iconologia. Wood aponta, por exemplo, que os escrúpulos filológicos e históricos de Panofsky encobrem um “estruturalismo” de fundo, que de certa forma ecoaria o de Riegl por estar ancorado no paradigma do “diagnóstico”, os documentos desempenhando nesse caso o papel de sintomas diretos dos fenômenos. Ademais, as “sínteses irresponsáveis” guiadas por esse princípio teriam revelado um historiador de fato intuitivo, muito mais tributário da *Weltanschauung* do que poderíamos imaginar, o que faria da iconologia, no fundo, uma tautologia (Wood, 2019, p. 17-18, 24) à imagem daquela que Panofsky, quase cem anos antes, criticara.

Do exposto, pode-se conjecturar a existência de ao menos dois vetores da “intuição” ligados ao método de Panofsky e, por conseguinte, ao horizonte da história da arte contemporânea. Um, à maneira de um sismógrafo, se volta para a marcação dos sintomas culturais como mecanismo integrativo legitimado pela reconstituição metódica de disposições ontológicas inerentes às obras; outro, forma desgastada de idealismo, consistiria na centelha que dá origem ao programa de articular dois humanismos: um “contextual”, isto é, o renascentista, que teria motivado uma série de recortes cujo objetivo seria elevar a hierarquia dos gêneros artísticos do período à qualidade de programa privilegiado de estudos (Moxey, 1986, p. 270), e o “legado”, aquele que faz dos vestígios materiais renascentistas molduras ou aspirações disponíveis aos intelectuais do presente. Não por acaso, há uma imagem emblemática para essa possibilidade: na parede do gabinete de sua residência em Basileia, “Burckhardt tinha estampada uma cópia da gravura de Albrecht Dürer em que cintilava o retrato de Erasmo de Roterdã, em pé diante de sua escrivaninha” (Fernandes, 2008, p. 128).

## DA INTUIÇÃO AO HABITUS

Talvez a resposta mais incisiva aos impasses da articulação do geral ao particular venha da recepção de Panofsky na França (Ghelardi, & Castelnuovo, 2015, p. 34). Um momento forte dessa recepção ocorreu com a tradução e a publicação de *Arquitetura Gótica e Escolástica* por Pierre Bourdieu em 1970. Em posfácio ao livro, Bourdieu o define como um desafio ao positivismo irreduzível às pulsões “místicas” ou “metafísicas” de abordagens voltadas para o trabalho de “decifrar” significados a partir de um sistema intuído.

Panofsky estaria equipado para manter distância de dois excessos: o voluntarismo interpretativo (o dogmatismo das analogias acidentais ou das epistemologias de fachada) e a interpretação dos fenômenos “por seu valor de face” (empirismo, positivismo, crença na concatenação de fatos). Além disso, construiu uma análise estrutural em níveis, de modo a explicar o funcionamento da experiência sensível, o sentido do significado (temas, conceitos, cenas) e o conteúdo intrínseco (princípios fundamentais) de uma obra de arte (Bourdieu, 1970, p. 135-137).

A estrutura que oferece funciona articuladamente, sendo possível peregrinar entre os níveis de sentido, o que

Bourdieu compara com os níveis da linguagem. Mas as zonas pré-iconográficas e iconográficas encerram as miragens da posição consciente do criador e do mistério estético. Ao *habitus* compete superar as aporias da intencionalidade, o que faz dele um modo de expressar formas presentes no repertório da cultura a despeito da intencionalidade enquanto, ao mesmo tempo, não está disponível em uma relação direta a ser lida ou revelada. Identificá-lo requer uma intuição metódica em nada comparável ao intuicionismo (Bourdieu, 1970, p. 142-143) submetido à identificação de um sistema de continuidades autorreferentes na cultura.

Ao invés de uma aposta em uma estrutura fixa do inconsciente humano suposto, Panofsky teria instituído a iconologia em condições análogas às da etnologia. Por isso, a premissa para a reflexão geral a partir de casos particulares é: quando se encontra um dado individual que perturba a série, esta deve ser alterada, considerando-se todos os níveis de instauração desses dados (sintomas culturais, índices iconográficos etc.). Rompe-se, com isso, qualquer certeza depositada em princípios inamovíveis de interpretação ou qualquer compromisso inalienável com a tradição.

Segundo Bourdieu, Panofsky perseguiu ativamente correspondências iconológicas em seus estudos sobre a arquitetura gótica e o abade de Suger de Saint Denis. Isso porque traduções conscientes ou literais das matérias discursivas, por exemplo, não bastam para dar lastro estrutural às análises. Para tanto, caberia identificar as forças formadoras de *habitus* (*habit forming forces*) na base das homologias, de modo a escapar de uma “visão unitária do mundo” e da quimera da consciência individual (ainda que não das decisões dos indivíduos e de padrões comportamentais passíveis de identificação). Passa-se, sem o *a priori* da pretensão totalizante de um estilo geral abstrato<sup>10</sup>, à transmissão social de esquemas de pensamento (no caso da arquitetura gótica, os dispositivos de *quaestio* e

---

10 “Um conceito assim definido define as características fenomenais da obra em questão não genericamente, como se descoberta por abstração, mas fundamentalmente, revelando o significado imanente da obra e desnudando a real raiz de seu ser”. [“Such a concept defines the phenomenal characteristics the work in question not generically, as discovered by abstraction, but fundamentally, revealing the work’s immanent meaning and laying bare the actual root of its being”] (Panofsky, 1981, p. 25).

*disputatio* escolásticas) (Bourdieu, 1970, p. 147-148). Essa perspectiva prepara a discussão, presente na antropologia da figuração de Philippe Descola (2021), mas exposta em princípio por Panofsky em suas reflexões sobre a volição artística<sup>11</sup>, relativa à articulação de fatores ontológicos, sociológicos e históricos no estudo das obras de arte.

É certo que a leitura de Bourdieu é altamente investida, mesclando sem dificuldade categorias de sua sociologia àquilo que pôde ler em Panofsky. Em todo caso, ela dissipa o mistério da transmissão, seja como pós-vida, seja como influência, e oferece pistas decisivas para que se tente explicar, a partir de uma leitura intensa de Panofsky, por que a relação de reciprocidade entre história e historiografia esteve na base de uma articulação específica entre geral e particular na história da arte do século XX. Ao abandonar uma intuição sintética vagamente definida em nome de esquemas historicamente reconstruídos com a instrução escolar e as ações mais ou menos inovadoras que dão origem aos artefatos que denominamos obras de arte, a transformação dos esquemas e do *habitus* atrelado a cada um deles transforma a própria série em que são arrolados, o que, retrospectivamente, faz das séries anteriores esboços das seguintes (Bourdieu, 1970, p. 161). Se essa premissa for válida, fica em segundo plano a oposição entre um fundo geral da cultura e os casos específicos que o confirmam ou desmentem, e o ponto a desenvolver seria: em que medida a posição “humanista” de parte importante da historiografia dos séculos XIX e XX, ao visualizar programaticamente uma relação de reciprocidade com a forma cultural elevada que classificou como Renascimento, a tornou, ao mesmo tempo, o único objeto verdadeiramente à altura desta historiografia, precisamente por renunciá-la?

---

11 O acento, como vimos, recai na tentativa de situar princípios esquemáticos a partir dos quais os artefatos são construídos e percebidos. Panofsky de fato inscreve esses fundamentos do estilo no horizonte da ontologia (Panofsky, 1981, p. 25).

**REFERÊNCIAS**

Barthes, R. (1960). Histoire et littérature: à propos de Racine. *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 3.

Bodart, D. (1990). Préface. In E. Panofsky. *Titien: questions d'icologie*. Paris: Hazan, 1990.

Bourdieu, P. (1970). Postface. In E. Panofsky. *Architecture gothique et pensée scolastique*. Paris: Minuit.

Coli, J. (2018). *O corpo da liberdade*. São Paulo: SESC-SP Editora.

Descola, P. (2021). *Les formes du visible*. Paris: Seuil.

Didi-Huberman, G. (2008). L'exorciste. In M. Ghelardi, G. Didi-Huberman, R. Recht, M. Warnke, & D. Wuttke. (Org.). *Relire Panofsky*. Paris: Éditions Beaux-Arts de Paris.

Fernandes, C. (2008). O humanismo em Basileia e a obra de Jacob Burckhardt. Em F. Varela; H. Mollo; S. Mata; V. Araújo (orgs.). *A dinâmica do historicismo*. Belo Horizonte: Argumentum.

Ghelardi, M., Castelnuovo, E. (2015). 97battle road. In E. Panofsky. *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi.

Ghelardi, M. (2008). La violence de l'interprète. In M. Ghelardi ; G. Didi-Huberman; M. Warnke ; D. Wuttke (orgs.). *Relire Panofsky*. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2008.

Holly, M. A. (1988). Burckhardt and the ideology of the past. *History of the Human Sciences*, 1(1).

Levine, E. (2013a). *Dreamland of humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press.

Levine, E. J. (2013b, April). The other Weimar: the Warburg circle as Hamburg school. *Journal of the history of ideas*, 74(2), 314-315.

Moxey, K. (1986, Winter). Panofsky's concept of "iconology" and the problem of interpretation in the History of Art. *New Literary History*, 17(2).

Panofsky, E. (1981). The concept of artistic volition. Trad.

Kenneth J. Northcott e Joel Snyder. *Critical Inquiry*, 8(1).

Panofsky, E. (2009). *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva.

Sciolla, G. C. (1995). *La Critica d'Arte del Novecento*. Torino: UTET.

Settis, S. (2000). Warburg continuatus: descrição de uma biblioteca. Em M. Baratin, C. Jacob. *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: EdUFRJ.

Warnke, M. (2008). L'histoire de l'art en tant qu'art. In M. Ghelardi, G. Didi-Huberman, R. Recht, M. Warnke, & D. Wuttke. (Org.). *Relire Panofsky*. Paris: Les éditions du Musée du Louvre.

Wood, C. S. (2019). *A history of art history*. Princeton: Princeton University Press.

