

Perspectivas historiográficas sobre Erwin Panofsky

Cíntia Chaves¹

 0000-0002-4570-5405

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4976

Resumo

O objetivo deste artigo é a realização de um inventário dos modos explicativos recorrentes para as transformações sofridas pelo método iconológico de Erwin Panofsky. Identifica-se que o elemento explicativo central para esse processo é a migração definitiva do autor da Alemanha para os Estados Unidos em razão da ascensão do nazismo. Apesar da inegável importância da migração, a explicação para a trajetória de transformação do método não pode se esgotar nela. Consideramos, portanto, a necessidade de construir novos percursos analíticos que considerem o que se tornou a iconologia na obra de Panofsky e na disciplina da história da arte.

Palavras-chave: Panofsky. Iconologia. Método. História da arte. Historiografia.

¹ Cíntia Chaves é licenciada em história pela Universidade de Brasília e mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília com bolsa CAPES. E-mail: rchaves cintia@gmail.com.

Em 1984, Michael Ann Holly destacava a posição fundamental ocupada por Erwin Panofsky na disciplina da história da arte e, décadas depois, é possível afirmar a permanência dessa posição, destacando-se a ampla difusão do método iconológico no campo. É possível flagrar muitas transformações do método ao longo de sua carreira, marcada pela revisão permanente dos marcos intelectuais que ainda hoje o distinguem, sobretudo entre os historiadores da arte; há, porém, três momentos particularmente fortes nesse percurso: os anos de 1932, 1939 e 1955, quando foram publicados, respectivamente, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*², *Studies in iconology*³ e *Meaning in the visual arts*⁴. Esses materiais já foram examinados pela historiografia, que, de modo geral, apontou a mudança definitiva do autor da Alemanha para os Estados Unidos como o principal fator a comandar a atualização da iconologia. Ainda que esse aspecto seja relevante, ele não nos parece suficiente. Nesse sentido, é necessário realizar um inventário das explicações historiográficas disponíveis para posteriormente propor uma revisão das interpretações clássicas.

Costuma-se alegar que a gênese da iconologia de Panofsky está localizada em um artigo publicado em 1932 na revista *Logos*. O escrito, muito próximo das discussões filosóficas do período, consiste em uma proposição para a interpretação e descrição de objetos artísticos. Ao mesmo tempo, surge como uma resposta aos problemas do campo e um posicionamento frente a outros intelectuais, como é o caso de Martin Heidegger.⁵ Em um primeiro momento, o material funciona como uma retomada da crítica feita por Panofsky aos modos de interpretação formalistas, em grande destaque naquele momento. O argumento da crítica inicial está na concepção de que não é possível desenvolver uma descrição puramente formal de um objeto, visto que, em qualquer esforço descritivo, por mais simples que seja, os elementos “puramente formais” da representação são “renegociados” em elementos simbólicos. Para alcançar uma descrição puramente formal, seria necessário se ater somente aos contrastes de cores e nuances de uma obra, rejeitando até mesmo constatações simples.⁶ É a partir desse aspecto crítico ao formalismo que Panofsky apresenta sua proposição. Panofsky propõe a descrição e interpretação de objetos artísticos em três níveis: (1) significado fenomenológico, que está dividido em factual e expressivo e tem como base a experiência cotidiana; (2) significado dependente do conteúdo,

² PANOFSKY, Erwin. *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. In: KAEMMERLING, Ekkehard (Ed.). *Ikongraphie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, 1979.

³ PANOFSKY, Erwin. *Studies in iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939.

⁴ PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955.

⁵ ELSNER, Jas & Lorenz, Katharina. The Genesis of Iconology. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 494.

⁶ Ao longo desta análise utilizaremos a seguinte tradução do artigo em inglês: PANOFSKY, Erwin. On the problem of Describing and Interpretating Works of the Visual Arts (Trad. ELSNER, Jás & LORENZ, Katharina). *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, p. 469.

baseado no conhecimento literário⁷; (3) significado documental ou significado intrínseco, calcado nas características do período, povo e comunidade cultural em suas especificidades.⁸

Interessa-nos observar que o texto de 1932 de Panofsky opera entre os exemplos concretos e as considerações filosóficas de amplo espectro. Se para designar os níveis de significado da descrição e interpretação dos objetos artísticos, o autor parte de uma obra específica, para reconhecer as limitações e desafios dessa mesma atividade, Panofsky recorre aos problemas filosóficos da própria natureza da interpretação. Dessa maneira, reconhece que, seja ao descrever o significado fenomenológico ou o significado dependente do conteúdo, estaríamos inseguros sobre a legitimidade dessa descrição. Em sua percepção, não se deveria reduzir o significado secundário, por exemplo, à conexões diretas entre objeto e fontes literárias. Sendo assim, para garantir a legitimidade da interpretação seria necessário um “nível superior de autoridade” que opere para além da obra específica.

Ao formular tal resposta para o problema da interpretação de objetos artísticos, Panofsky considera uma questão presente nos escritos de Heidegger: a violência na ação interpretativa. Todo ato interpretativo, ao trazer à tona aquilo que não está dito, seria uma violência, justamente pela interferência da visão de mundo presente na subjetividade do intérprete. Portanto, para garantir que a interpretação é adequada, é preciso encontrar o que impõe limites à essa prática, em termos de um critério objetivo ou de circunstâncias empíricas. A interpretação dos objetos artísticos está calcada, para Panofsky, em uma relação de retroalimentação entre geral e particular, em que “a ferramenta que adquire conhecimento e o objeto que se tenta compreender estão relacionados reciprocamente e cada um garante efetivamente o outro”.⁹

Então, alicerçado nas questões expostas, Panofsky organiza suas proposições em um quadro, consciente de que o esforço de síntese poderia ser mal interpretado como uma “forma de racionalismo fora de contato com a vida cotidiana”. Por fim, afirma que, apesar dos níveis separados, o processo interpretativo deve ser tomado como um processo unificado.¹⁰ O texto aqui descrito, marca a chamada “gênese” da iconologia, fundando seu desenho inicial em três níveis de significado que necessitam de correção e controle. Trata-se de uma proposição ampla e de teor filosófico para um campo recém-

⁷ PANOFSKY, op. cit., 1932 (trad. 2012), pp. 469-470.

⁸ PANOFSKY, op. cit., 1932 (trad. 2012), p. 479.

⁹ “The history of transmission is an objective corrective based on facts external to the specific objects discussed. The knowledge of style and the knowledge of types are extrinsic to any given work of art and cannot be derived from studying an individual artwork. This is the case in any discipline, where the tool that acquires knowledge and the object one attempts to understand are reciprocally related and each effectively guarantees the other”. PANOFSKY, op. cit., 1932 (trad. 2012), pp. 477-478.

¹⁰ PANOFSKY, op. cit., 1932 (trad. 2012), p. 482.

formado cujas práticas ainda estavam em debate. Após a publicação de 1932, o texto e a tabela foram retomados e modificados em 1939.

A introdução de *Studies in iconology* apresenta as propostas de Panofsky em seu novo contexto e conta com uma abordagem distinta da que observamos até aqui. No lugar de uma crítica localizada ao formalismo, delimita-se inicialmente o que é uma percepção do ponto de vista da forma em contraposição ao significado/tema. Para fazê-lo, utiliza um exemplo mencionado na publicação anterior, mas que nesse momento ganha mais centralidade. Panofsky descreve que ao se deparar com um conhecido na rua que o cumprimenta retirando o chapéu, é possível observar e interpretar a ação nos três níveis de significado. A ação de retirar o chapéu, sob a perspectiva formal, é simplesmente uma mudança de cores, linhas e volumes que fazem parte do campo visual. Entretanto, ao identificar um objeto (cavalheiro) e um evento (retirada do chapéu), já se trata de uma esfera do significado que ultrapassa somente a percepção formal, configurando o significado factual. Em conjunto, pode-se identificar as nuances psicológicas do cumprimento – se o homem está de bom ou mau humor, por exemplo. Assim, chega-se ao significado expressional.¹¹ Panofsky, então, aglutina esses dois aspectos e os denomina significado primário ou natural. Vale ressaltar que este é correspondente ao significado fenomenológico apresentado no artigo de 1932.

Nesse momento, já é possível perceber que a apresentação dos níveis interpretativos não é mais realizada a partir do caso de uma obra de arte específica, mas de um gesto geral. Seguindo o caminho do exemplo, Panofsky afirma que compreender o gesto de levantar o chapéu enquanto um cumprimento ultrapassa a percepção sensível do significado primário, adentrando o território do inteligível: o significado convencional (denominado anteriormente “significado dependente do conteúdo”).¹² E, por fim, a ação descrita pode revelar ao observador algo sobre a “personalidade” daquele sujeito. Sendo ela condicionada pelo período, local, condição social, história pessoal e coletiva e, também, uma visão de mundo particular. Segundo Panofsky, esses fatores se manifestam de maneira sintomática e devem ser articulados a outras observações similares. O significado intrínseco é “um princípio unificador que fundamenta e explica tanto o evento visível quanto seu significado inteligível, e que determina até mesmo a forma sob a qual o evento visível ganha seus contornos.”¹³

Em seguida, Panofsky “transfere os resultados” dessa análise de um gesto cotidiano para o objeto artístico e sistematiza textualmente três níveis: (1) Significado primário ou natural (subdividido em

¹¹ PANOFSKY, op. cit., 1939, p. 3.

¹² PANOFSKY, op. cit., 1939, p. 4

¹³ “It may be defined as a unifying principle which underlies and explains both the visible event and its intelligible significance, and which determines even the form in which the visible event takes shape.” PANOFSKY, op. cit., 1939, p. 5.

factual e expressional), denominado pré-iconográfico; (2) Significado secundário ou convencional, denominado iconográfico; (3) Significado intrínseco ou conteúdo, denominado interpretação iconográfica em um sentido mais profundo. Aqui, vale ressaltar que os elementos que compõem o último nível são nomeados valores simbólicos, escolha que remete à obra de Ernst Cassirer.¹⁴

Os conhecimentos necessários e os princípios corretivos da interpretação dos dois primeiros níveis ainda são os mesmos daqueles delimitados em 1932. Entretanto, no terceiro nível, a visão de mundo subjetiva e a história intelectual geral dão lugar à intuição sintética e à história dos sintomas culturais. A intuição sintética é descrita por Panofsky como uma faculdade mental comparável a um diagnóstico e depende de um instrumento de controle, a história dos símbolos ou sintomas culturais:

O historiador da arte deverá averiguar o que considera o *significado intrínseco* de uma obra, ou grupo de obras, a que dedica sua atenção, em contraste com o que pensa ser o *significado intrínseco* de quantos outros documentos da civilização relacionados àquela obra ou grupo de obras ele for capaz de dominar: documentos que dão testemunho das tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação.¹⁵

A tabela que sintetiza os níveis passa a ser denominada quadro sinóptico e sofre alterações significativas. Além do acréscimo de uma nova coluna, os títulos também foram modificados. Foi acrescentada uma forma de unificar os princípios corretivos, indicada na lateral da publicação original, a “História da Tradição”. Comparativamente, a estrutura dos dois textos é bastante distinta. No artigo redigido em alemão, a proposta parte de exemplos concretos para, a partir de seus desafios, formular proposições sobre a interpretação de obras de arte, enquanto na introdução do *Studies in iconology* tem início com uma consideração geral que diferencia forma e significado.

A partir disso, Panofsky parte para um exemplo também de teor geral, concentrado em um gesto, e não no objeto artístico. É possível perceber que os posicionamentos frente a problemas filosóficos, como o da violência da interpretação, não são retomados. Além disso, a inclusão de uma coluna no quadro sinóptico que fornece denominações para o *ato* da interpretação também nos parece significativa. Se em 1932 observamos uma proposição filosófica para problemas da análise e interpretação de objetos artísticos, em 1939 temos uma proposição operativa em que estão sistematizados *objeto – ato – equipamento – controle*.

¹⁴ PANOFSKY, op. cit., 1939, pp. 5-7.

¹⁵ “The art-historian will have to check what he thinks is the intrinsic meaning of the work, or group of works, to which he devotes his attention, against what he thinks is the intrinsic meaning of as many other documents of civilization historically related to that work or group of works, as he can master: of documents bearing witness to the political, poetical, religious, philosophical, and social tendencies of the personality, period or country under investigation”. PANOFSKY, op. Cit., 1939, p. 16.

Por fim, com a publicação de *Meaning in the visual arts* em 1955, uma de suas obras mais conhecidas, Panofsky revisita a introdução de *Studies in iconology* e realiza uma modificação fundamental. A “interpretação iconográfica em um sentido mais profundo” dá lugar, enfim, à interpretação iconológica. Com a consolidação da tríade (*pré-iconográfico, iconográfico e iconológico*) percebemos a sistematização de seu método.¹⁶ Tendo percorrido as principais alterações sofridas no método de Panofsky a partir dos três momentos principais de revisão do seu texto formativo, precisamos inventariar as principais explicações para esse processo.

Identificamos dois alinhamentos explicativos complementares para esse percurso de transformações, que operam a partir da premissa de que a migração de Panofsky para os Estados Unidos gerou a modificação de sua metodologia. Em primeiro lugar, a ideia de uma tradução no sentido linguístico: as alterações realizadas nas obras de Panofsky seriam fruto do deslocamento da língua alemã para a língua inglesa. Em segundo lugar uma tradução no sentido cultural¹⁷: a percepção de que a mudança do contexto cultural, concretamente expresso nas novas interlocuções de Panofsky teria levado à modificação do método. Essas duas proposições estão entrelaçadas e ambas reforçam uma divisão analítica para a obra de Panofsky em uma fase alemã e uma fase estadunidense.

A questão da tradução linguística da obra de Panofsky leva em conta uma diferença estrutural nas duas línguas. Na perspectiva de Carlo Ginzburg, o desafio da tradução das perspectivas do autor não se resumia ao fato de o inglês não ser sua língua materna, mas incluía o fato de ser uma língua “precisa e inequívoca”.¹⁸ Esse deslocamento linguístico teria descaracterizado a “sutileza” e “impacto” das proposições de Panofsky em língua alemã.¹⁹ Apesar de ser um ponto recorrente, em especial quando se trata da tradução de termos fundamentais de sua metodologia, a questão linguística não é utilizada na historiografia como uma explicação central para esse processo de modificações, pelo contrário, está sempre associada à tradução cultural.

A assimilação pelo contexto estadunidense é apontada como principal fator de transformação do método. Ao traçar a “gênese” e trajetória da iconologia, Elsner e Lorenz reforçam esse argumento: se, em 1932, o texto tinha como objetivo se posicionar frente a “opponentes precisos” e propor uma compreensão teórica/filosófica nova, a partir de 1939 o tom passa a ser mais casual, “professoral” e, conseqüentemente, menos aberto. Na perspectiva dos autores, isso representa “um apelo para sua inclusão em um novo país

¹⁶ PANOFSKY, op. cit., 1955.

¹⁷ A percepção de uma tradução linguística e uma tradução cultural fazem referência ao vocabulário utilizado por Emily Levine em LEVINE, Emily J. *The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School*. *Journal of the History of Ideas*, v. 74, n. 2, 2013, p. 329.

¹⁸ GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁹ LEVINE, op. cit., p. 329.

e um novo sistema cultural, como um pensador adaptável (mas também divertido) e como um estudioso sério”.²⁰ Nesse sentido, a historiadora Emily Levine observa que estudiosos refletem, em comparação com os primeiros escritos de Panofsky em alemão, se a iconologia conforme conhecemos teria sequer ocorrido caso o autor não migrasse para os Estados Unidos.²¹ Levine sugere, ainda, que as críticas feitas à “fase alemã” seriam irreconhecíveis para o autor em sua “fase americana”, pois sua proposta era antes um ponto de partida, muito mais que um objetivo final.²²

As análises são frequentemente acompanhadas de juízos de valor sobre o resultado desse processo. Além de descrever e mencionar o pragmatismo adquirido no percurso, há a observação de que as mudanças acarretaram uma perda no método. Elsner e Lorenz, por exemplo, ao descreverem o possível “constrangimento” de Panofsky pela aproximação de sua proposição teórica com estudiosos que se revelaram nazistas – aqui, fazem referência aos momentos em que Panofsky faz uso das ideias de Heidegger em seu ensaio de 1932 –, afirmam que isso “pode explicar sua necessidade persistente de revisar o ensaio em 1939 e 1955, bem como seu emburrecimento [*dumbing down*] de um argumento proposicional para um pragmatismo didático”.²³

Enquanto Levine pontua que:

Ainda assim, é a triste verdade que uma *tragédia* da emigração seja que a tradução – tanto linguística quanto cultural – da erudição de Panofsky acabou por produzir ideias que foram *purificadas de sua sutileza e embotadas em seu impacto*. Se a Primeira Guerra Mundial levou Cassirer e Panofsky, inspirados por Warburg, a expandir a noção de racionalidade, então a Segunda Guerra Mundial teve o efeito oposto: o medo da destruição humana pela irracionalidade mostrou a importância dos absolutos. [grifos meus]²⁴

A importância da migração de Panofsky da Alemanha para os Estados Unidos, determinada pela ascensão do nazismo, é inegável. Entretanto a sua utilização enquanto mecanismo de transformação principal na obra do autor acaba por produzir uma oposição binária entre uma fase alemã e uma fase estadunidense. Tal contraste é crucial e encontra respaldo na comparação entre 1932 e 1939/1955, mas acaba por simplificar um processo que, em nossa perspectiva, incide em outros fatores ao largo da

²⁰ ELSNER & LORENZ, op. cit., pp. 494-495.

²¹ LEVINE, op. cit., pp. 328-329.

²² Ibidem, p. 325.

²³ ELSNER & LORENZ, op. cit., p. 511.

²⁴ “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. If the First World War led Cassirer and Panofsky, inspired by Warburg, to expand the notion of rationality, then the Second World War had the opposite effect: fear of human destruction through irrationality showed the importance of absolutes”. LEVINE, op. cit., p. 329.

tradução linguística e cultural. Em uma primeira medida, é preciso delimitar *o que* se tornou a proposta de Panofsky para descrição e interpretação de objetos artísticos, para além das noções de pragmatismo e didatismo. Para essa primeira questão, é possível traçar uma perspectiva à qual nos alinhamos.

Enrico Castelnuovo e Maurizio Ghelardi, na introdução para a tradução italiana de *Meaning in the visual arts (Il significato nelle arti visive)*, buscam delimitar *o que* se tornou o método de Panofsky, ressaltando que não se trata somente de uma tradução dos termos:

[...] a simplificação da terminologia e da linguagem que caracteriza a versão de 1939 não é a simples consequência de uma mudança linguística, ou seja, não é atribuível a um dado puramente formal, visto que a tradução inglesa representa a codificação da iconologia como método de investigação e como disciplina inserida na história da arte.²⁵

Assim, as alterações terminológicas e estruturais viriam a refletir a mudança de um “procedimento cognitivo geral” para um “método de pesquisa particular”.²⁶ Enquanto em 1932 Panofsky apresenta uma nova possibilidade de procedimento para descrição e interpretação das obras de arte a partir de objetos artísticos particulares, em 1939 e, especialmente, 1955, ganha lugar um método cuja marca principal é ser replicável, aquele que acabou inscrito na identidade disciplinar da historiografia da arte da segunda metade do século XX.

É importante destacar, adicionalmente, o papel operado pelo próprio Panofsky ao produzir uma narrativa sobre sua trajetória em seu conhecido escrito *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European*, epílogo de *Meaning in the visual arts*.²⁷ Em um texto menos voltado para as especificidades metodológicas e epistemológicas da disciplina, Panofsky apresenta um panorama da história da arte nos Estados Unidos, em especial sob sua perspectiva de emigrado. Sustenta que as raízes da disciplina e seus fundamentos foram originados na Alemanha, mas que encontrou na

²⁵ “Se confrontiamo questo intervento del 1932 con la versione pubblicata nel 1939 come introduzione a *Studies in Iconology*, e poi come saggio autonomo nel *Significato nelle arti visive*, giungiamo a due conclusioni importanti. Anzitutto: la semplificazione della terminologia e del linguaggio che caratterizza la versione del 1939 non è la semplice conseguenza di un mutamento linguistico, cioè non è riconducibile a un dato puramente formale, visto che la traduzione inglese rappresenta la codificazione dell'iconologia come metodo di indagine e come disciplina all'interno della storia dell'arte. In secondo luogo: l'omologia uomo-mente, opera-artista, che costituisce il presupposto dell'interpretazione iconologica, ci rivela che l'iconologia non è concepita da Panofsky come un metodo esaustivo, ma in stretta connessione con la storia della cultura. Anzi, proprio la “conoscenza documentaria” implica quella pluralità dei metodi di indagine sottolineata nella lettera a Von Simson”. CASTELNUOVO, Enrico & GHELARDI, Maurizio. 97 Battle Road. In: PANOFSKY, Erwin. *Il significato nelle arti visive*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010, p. XXIX.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Publicado originalmente como *The History of Art*, publicado em 1953 na obra *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, editada por W. R. Crawford. O texto foi posteriormente republicado em 1955 em *Meaning in the Visual Arts* sob o título: *Three Decades of Art History in The United States – Impressions of a Transplanted European*.

América do Norte a possibilidade de expansão do pensamento para além das fronteiras nacionais. Em adição, menciona que tal amplitude do pensamento permite que historiadores da arte se posicionem frente às expressões artísticas contemporâneas com o mesmo rigor científico que olha para o passado, argumentando que a “distância histórica’ [...] provou ser substituível pela distância cultural e geográfica.”²⁸ A distância da Europa, que décadas antes poderia ser considerada uma fraqueza, se torna um atrativo, em sua perspectiva.

Um aspecto fundamental é a percepção de que o próprio Panofsky, em 1953, traça uma explicação para as mudanças em suas perspectivas e na própria história da arte, semelhante à que descrevemos anteriormente. Tanto a tradução cultural, quanto a tradução linguística são destacadas como centrais na trajetória pessoal e disciplinar:

Talvez o maior lucro que o erudito estrangeiro poderia colher com sua transplantação era estar permanente e diretamente exposto a uma história da arte sem limitações provinciais no tempo e no espaço e poder tomar parte na evolução de uma disciplina animada por um espírito jovem de aventura. Além disso, era uma benção para ele entrar em contato – e, às vezes, em conflito – com um positivismo anglo-saxão que, por princípio, repudiava a especulação abstrata; tomar maior consciência dos problemas materiais (colocados, por exemplo, pelas diversas técnicas de pintura e gravação e os fatores estáticos na arquitetura) que na Europa tendiam a ser considerados como concernentes mais aos museus e escolas de tecnologia que às universidades; e, finalmente, mas não menos importante, ser forçado a se expressar, de qualquer modo, em inglês.²⁹

Vê-se que, em sua concepção, a própria interlocução encontrada nos Estados Unidos, muitas vezes não-profissional, obrigou os intelectuais a se expressarem de maneira mais precisa e compreensível.³⁰ Com isso, ficam evidentes alguns dos elementos utilizados para explicar a profunda mudança na produção de Panofsky, especialmente no que tange ao seu método iconográfico e iconológico, são frutos de uma análise do próprio autor ao refletir sobre os vinte anos que passara naquele país, até então.

²⁸ PANOFSKY, op. cit., 1955, p. 329.

²⁹ PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais** (Trad. Kneese & Guinsburg), 2014, p. 420. Texto original: “To be immediately and permanently exposed to an art history without provincial limitations in time and space, and to take part in the development of a discipline still animated by a spirit of youthful adventurousness, brought perhaps the most essential gains which the immigrant scholar could reap from his transmigration. But in addition it was a blessing for him to come into contact—and occasionally into conflict—with an Anglo-Saxon positivism which is, in principle, distrustful of abstract speculation; to become more acutely aware of the material problems (posed, for example, by the various techniques of painting and print-making and the static factors in architecture) which in Europe tended to be considered as the concern of museums and schools of technology rather than universities; and, last but not least, to be forced to express himself, for better or worse, in English.” PANOFSKY, op. cit., 1955, p. 329.

³⁰ PANOFSKY, op. cit., 1955, pp. 329-330.

A dedicação à “gênese” da iconologia e à consolidação dos aparatos textuais que a consolidaram acabou por produzir uma história da iconologia. Mesmo tomando como base tais elementos, reconhecemos que traçar uma história singular e linear de um método ou prática disciplinar pode conduzir ao segundo plano a multiplicidade de suas recepções, usos e efeitos que se ramificam no tempo e no espaço.

Dessa maneira, concluímos que a identificação dos modos explicativos frequentes para a transformação do método e daquilo que se tornou a iconologia é apenas o primeiro passo. O estudo das transformações no método iconológico de Panofsky implica uma revisão de seus escritos, de seus círculos intelectuais, bem como de seus intérpretes. Para, assim, poder repensar usos e funções de um legado intelectual, sem desconsiderar as disputas institucionais que acarretava. Além das transformações externas, é importante examinar as transformações internas do método no curso da sistematização proporcionada pelo autor e pelos intérpretes de sua obra. Erwin Panofsky e seu esquema metodológico permanecem em uso recorrente na academia da atualidade. Essa permanência esquemática permite propor que as perspectivas filosóficas sobre a natureza e a interpretação de obras de arte, deram lugar a um modo de operação que difundiu publicamente sua obra. Portanto, é significativo ultrapassar o esquema para, através dele, iniciar o rastreamento das trajetórias constitutivas do método.

Referências bibliográficas

CASTELNUOVO, Enrico & GHELARDI, Maurizio. 97 Battle Road. In: PANOFSKY, Erwin. *Il significato nelle arti visive*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2010.

ELSNER, Jas & LORENZ, Katharina. The Genesis of Iconology. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, 2012, pp. 483-512.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEVINE, Emily J. The Other Weimar: The Warburg Circle as Hamburg School. *Journal of the History of Ideas*, v. 74, n. 2, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City: Anchor Books, 1955.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais* (Trad. Kneese & Guinsburg), 2014, p. 420.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*. Nova York: Oxford University Press, 1939.

PANOFSKY, Erwin. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: KAEMMERLING, Ekkehard (Ed.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung – Probleme*. Köln: DuMont, 1979.