



A infelicidade era Panofsky: notas sobre a história da historiografia da arte de Georges Didi-Huberman como agon

Francisco das C. F. Santiago Júnior

Como citar:

FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR, F. das C. A infelicidade era Panofsky: notas sobre a história da historiografia da arte de Georges Didi-Huberman como agon. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 106-143, mai.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i2.8673026. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673026>.

Imagem [modificada]: Melancholia I. Albert Durer, 1514. Biblioteca Digital Hispánica. ©Domínio público. [seleção dos editores].

A infelicidade era Panofsky: notas sobre a história da historiografia da arte de Georges Didi-Huberman como agon

The unhappiness was Panofsky: notes on the Georges Didi-Huberman's History of Art Historiography as agon

Francisco das C. F. Santiago Júnior*

RESUMO

O objetivo deste texto é investigar a função do nome de Erwin Panofsky na obra de Georges Didi-Huberman entre os anos de 1986 e 2002. Ao longo dele, apresenta-se a obra de Didi-Huberman como um projeto de história-teoria da arte que se desenvolve, em parte, como uma história da historiografia da arte. Esta é atravessada por um dispositivo de paternidade como chave analítica que situa Panofsky como uma das personagens centrais. A obra de Didi-Huberman é marcada por um *agon* que localiza e se situa na geopolítica da história da arte. O artigo realiza uma análise das figuras e metáforas empregadas por Didi-Huberman para Panofsky e reflete sobre o impacto destas na sua escrita da história-teoria da arte.

PALAVRAS-CHAVE

Georges Didi-Huberman. História da historiografia da arte. Erwin Panofsky. Paternidade. Teoria da Arte.

ABSTRACT

This text seeks to understand the role of the name Erwin Panofsky in the work of Georges Didi-Huberman between 1986 and 2002. The text presents the work of Didi-Huberman as an art history-theory project that develops, in part, as a History of Art Historiography. It is crossed by a dispositive of paternity as an analytical key that places Panofsky as one of the main characters. Didi-Huberman's work is marked by an *agon* that locates and is situated in the geopolitics of Art History. The article analyzes the figures and metaphors used by Didi-Huberman about Panofsky and reflects on their impact on his art history-theory writing.

KEYWORDS

Georges Didi-Huberman. History of Art Historiography. Erwin Panofsky. Paternity. Art Theory.



FIG. 1. *Melancholia I*. Albert Durer, 1514. Biblioteca Digital Hispánica. © Domínio público

Georges Didi-Huberman, em *Diante do Tempo* (2015), atestou como a análise da famosa gravura *Melancholia I* [1514], de Albert Durer [Fig.1], em *A origem do Drama Barroco* (1928), de Walter Benjamin, fora ignorada por Erwin Panofsky. Citando uma troca de cartas entre ambos, Didi-Huberman afirma como este último fora hostil. No registro, realizado pelo próprio Benjamin, a resposta de Panofsky fora perdida. Mas Didi-Huberman assegura que a “fria” resposta desaparecida estaria relacionada à novidade “horripilante” e “extraordinária” das ideias do filósofo. Ele emprega termos intrigantes, focando na relação entre as ideias de Walter Benjamin e do historiador da arte Aby Warburg:

Uma *intensa* relação reúne, portanto, esses dois pensamentos. Para Benjamin, contudo, foi uma relação *infeliz*, como já foi dito. A principal *infelicidade* é que ele jamais ousou se aproximar de Warburg como indivíduo (este, por sinal, morreu em outubro de 1929). Ele apenas tentou entrar em contato com sua instituição, ou seja, com os guardiões dessa instituição, os *adeptos da herança warburguiana*. A *infelicidade* é que Benjamin dirigiu-se não a Warburg, mas a Panofsky. (Didi-Huberman, 2015: 110; grifos nossos)

Se Benjamin foi caracterizado como *infeliz*, o foco de Didi-Huberman era outro: qualificar Panofsky como o interlocutor *errado*, afirmando: “Ouso imaginar que, em sua carta ‘repleta de ressentimento’, Panofsky acusava Benjamin de seu ponto de vista anacrônico. O modelo epistemológico de Panofsky sempre foi o da *história-dedução*”¹. O pensador francês usa de imagens de inadequação, afirmando que Benjamin deveria ter se sentido, diante de Panofsky, como “um mendigo que fracassa em captar o olhar do homem rico”². E ao mesmo tempo que associa suas ideias a Warburg e Benjamin, “ousa imaginar” a carta jamais lida e supor o “susto” de Panofsky ao ler a obra de Benjamin.

O texto de Didi-Huberman refuta a iconologia de Panofsky, o *herdeiro* de Aby Warburg. Se a “principal infelicidade” de Benjamin fora aproximar-se de Panofsky e a resposta deste a Benjamin tem o “ressentimento” ressaltado por Didi-Huberman, este caracteriza seus personagens a partir de certo *agon*. O autor francês atribui emoções que realçam o papel de Panofsky na disciplina da história da arte. Na prática historiográfica de Georges Didi-Huberman, o diálogo com muitos autores é central, tais como Sigmund Freud, Aby Warburg, Benjamin, Carl Einstein e Sergei Eisenstein, etc. Por outro lado, nessa mesma prática, ocorreu o afastamento de outros estudiosos, tais como Erwin Panofsky, Michael Baxandall e Svetlana Alpers. Destes, entre os anos 1980 e 2000, o centro da contraposição negativa foi Erwin Panofsky: o produtor de infelizes foi discutido ou recordado em inúmeras obras desse período: *Fra Angelico: dissemblance et figuration* (1990), *Devant l’image: questions posées aux fins d’une histoire de l’art* (1990), *Ce que*

nous voyons, ce qui nous regarde (1992), *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (1995), *Devant le temps* (2000) e *L'image survivant* (2002).

Didi-Huberman é hoje um dos autores fundamentais no debate sobre imagens, no Brasil e no mundo. Sua obra destaca-se entre as mais originais e instigantes da atualidade. Inicialmente fora recebido no Brasil como interlocutor da discussão da memória a partir de Walter Benjamin e Aby Warburg e como uma referência sobre o debate dos eventos limites como o holocausto. Até o ano 2000, havia pouquíssima tradução de sua obra para o português, sendo lido e debatido por especialistas como Etienne Samain, Márcio Seligman-Silva, Maria Bernardete Flores, Stéfane Huchet, Raul Antelo, etc. Atualmente o número de interlocutores nacionais do pensador francês aumentou, sendo tema de artigos, teses e dissertações (Capel; Noronha; Patriota, 2016; Wedekin, 2019; Palhares, 2018). Contudo, a bibliografia frequentemente parte da apropriação que Didi-Huberman realiza das ideias de autores como Warburg, Freud, Benjamin e outros, investindo-se pouco na compreensão sobre a maneira como é realizado tal uso.

Stéphane Huchet (2020) chamou atenção ao uso dessas “figuras tutelares” por Didi-Huberman, entre as quais destacou a tríade Panofsky, Benjamin e Warburg (Huchet, 2017: 196). Contra a celebração dos dois primeiros como tutores assumidos, Didi-Huberman se oporia a Panofsky, para o qual, frequentemente, designou um “papel de vilão” (Huchet, 2020: 207). O uso do termo “tutor” por Huchet mantém a discussão no espectro que investigaremos a seguir sobre a caracterização de Erwin Panofsky na obra de Georges Didi-Huberman como um personagem sujeito a vários tropos de equívoco e/ou paternidade. Este texto investiga o funcionamento conceitual desses tropos na obra de do pensador francês.

As obras citadas acima serão analisadas a partir da identificação de alguns dos tropos aplicados a Panofsky, localizando os predicados pelos quais Didi-Huberman constitui uma *tópica* da história da arte como um

território (a ser) ocupado. Tropo é uma ferramenta analítica, na medida em que auxilia a compreender mecanismos de construção da história da historiografia de Didi-Huberman, considerando a identificação dos tropos (desvios) de paternidade/tutoria um meio de compreensão de seu discurso, que *desvia* de um sentido dado (a história da arte herdada por ele) e propõe outra historiografia e filosofia da imagem. Com os tropos, “vai-se *de* uma noção do modo como as coisas estão [previamente] relacionadas *para* outra noção, e uma conexão entre coisas de modo tal que possam ser expressas numa linguagem que ele em conta a possibilidade de serem expressas de outra forma” (White, 1997: 15): a paternidade problemática de Panofsky serviu a Didi-Huberman para expressar outra história da arte.

Este artigo questiona a função do nome/autor Erwin Panofsky na obra de Georges Didi-Huberman, entre 1986 e 2002, indagando os usos do nome e figuras atribuídas a ele. Nesse sentido, este texto, longe de ser uma investigação exaustiva, tem como objetivo chamar atenção a um elemento que atravessa a teorização de Didi-Huberman. Assim, ao longo da nossa argumentação, apresentamos os seguintes indícios: 1) a obra de Didi-Huberman é um projeto de história-teoria da arte que se desenvolve, em parte, como uma história da historiografia da arte; 2) essa abordagem é marcada por um *agon*, uma relação ansiosa com antecessores; 3) Panofsky ocupa aí um lugar de pai negado-afirmado, composto por várias figuras de equívoco. Ao final do texto, esperamos indicar como certa geopolítica da história da arte tende a atravessar a obra de Didi-Huberman.

Uma arqueo-historiografia: a história da arte em questão

Desde *Diante da Imagem* (*Devant l'image*), publicado em 1990, mas traduzido para o português em 2013, Didi-Huberman desenvolve uma obra marcada por um componente de história da historiografia e de teoria da arte, na qual o autor definiu a relação *saber* e *ver* na escrita histórica, demarcando noções

para o visual, o visível, o invisível e o dizível. A obra tentava destruir a tradição da iconologia, eleita como principal adversária da nova historiografia da arte francesa, que tinha, dentre outros expoentes, Louis Marin, Hubert Damisch, Jean-Marie Schaeffer, Yves-Alain Bois e Daniel Arasse. O livro adveio do estudo dos afrescos do Beato Angelico, no Museo San Marco, em Firenze, aos quais Didi-Huberman se dedicou a estudar no biênio 1987-1988. Essa obra foi publicada originalmente junto ao livro-gêmeo *Fra Angelico: dissemblance e figuration*. Contudo, essas publicações de Didi-Huberman não haviam sido as primeiras a mencionar o nome de Panofsky.

A busca por ver o que não era visto/dito na história da arte, de certa forma, acompanha o nome de Panofsky desde cedo na obra de Didi-Huberman. Preocupado com o ainda não encontrado *nos corpos das imagens*, o autor reclamou por detalhes perdidos ou ignorados pela historiografia da arte. Em *A pintura encarnada (La peinture encarnée)*, de 1986, convocaria Panofsky para exemplificar o problema:

Tais aporias, a meu ver, não se reduziriam apenas à ‘obscuridade’ do trabalho alegórico a que faz alusão Panofsky. A menos que ali se compreenda, que se articule a função capital, de suporte, do pano colorido – penso naquele ‘fundo’ da Alegoria da Prudência, por exemplo, sobre a qual Panofsky nada fala, aquele trabalho finalmente bastante complexo da treva e da contaminação coloridas que cumpriria, em todo rigor, implicar na interpretação iconológica (Didi-Huberman, 2012: 136-137).

Panofsky emergia como o sinônimo da iconologia que obscurecia a capacidade da história da arte de dizer o que um historiador ou filósofo vê quando olha imagens. *A pintura encarnada* refletia sobre a encarnação e o detalhe. Didi-Huberman partia de afirmação disruptiva ao abrir o livro: “A pintura pensa. Como? Esta é uma questão infernal. Talvez inaproximável para o pensamento. Tateamos”³. A imagem como corpo tocado, forma que encarna (faz-se carne), consistia em conhecer-ver como tocar: para *abrir* a sapiência (*sapience*), a iconologia, que segundo o autor tratava a arte

como algo a ser *sabido* (e não tocado), seria pouco útil. Contra a iconografia, reivindicou uma *icnografia*, buscando os traços que permitiriam contar o diferente.

No artigo *La dissemblance des figures selon Fra Angelico*, de 1986, Didi-Huberman introduziu questões sobre a obra de Beato Angelico e revisitou a proposta iconológica de Panofsky. Ele registrava parte da sua pesquisa para o pintor renascentista em um texto que constituiria o primeiro capítulo do livro *Fra Angelico...*, no qual o *motivo* em Panofsky foi considerado incapaz, como instrumento, de *abrir* a pintura. A iconologia como *legibilidade da pintura* ignorava todos os *sintomas* – termo emprestado de Damisch e de Freud (Huchet, 1998) – encarnados na imagem como forma visual e seus detalhes⁴.

Fra Angelico... propunha uma revisita à história da arte como disciplina que instruiu certa *legibilidade* das obras de arte. O livro iniciava debatendo diretamente contra Panofsky, refutando sua proposta metódica. Afirmava que a obra de arte era tomada por aquele como uma *evidência*, mas os afrescos de Fra Angelico, em contrapartida, pediam algo mais do a sujeição à leitura dos enredos que ilustravam. Reconsiderando os conceitos de figura e figuração, o texto definia o primeiro pela sua distinguibilidade, sua diferença do fundo, referindo-se a um objeto da realidade, cuja correspondência seria o conceito panofskiano de *motivo*. Este, porém, servia como suporte do sentido em um quadro, resultado de algum grau de personificação de um tema/conceito pela qual se contaria uma história: um quadro seria um palco e o motivo, a sua encenação. A análise da obra de arte virava um exercício de metáfora teatral (abusada) por Panofsky. Essa *leitura* dos quadros encarcerou toda a visualidade das obras de Angelico e seus contemporâneos ao redor dos *topoi*. O livro foi uma resposta a essa prática pela demonstração de como a figurabilidade das obras de arte não podia ser resumida a sua representatividade narrativa. *A figura, em suma, não é um motivo!*

Já *Diante da imagem* foi uma investigação de história da historiografia. Nessa obra, é analisada a escrita da história da arte por meio de uma

arqueologia do olhar da disciplina, na intenção de observar os recursos pelos quais a iconologia *domou* o campo visual como legibilidade/dizibilidade sobre a arte. O livro tinha uma matriz foucaultiana e freudiana: identificava a emergência dos sujeitos, conceitos, métodos e propostas estruturantes da escrita da história da arte, tentando localizar o que fora recalçado.

Ora, revisar perspectivas disciplinares é algo comum e Panofsky estaria entre os autores a serem citados, sobretudo, contando com a sua fortuna crítica na França, a partir dos anos 1960 (Martin, 2000). Mas, se *Diante da imagem* localizou as origens da história da arte no século XVI, nas *Vidas*, de Giorgio Vasari, saltava diretamente para Erwin Panofsky e dava início a uma máquina arqueológica que atuaria por mais de uma década, até *A imagem sobrevivente (L'image survivant)*, de 2002, na qual Panofsky tornou-se figura a ser superada.

Entre *Diante da imagem* e *A Imagem Sobrevivente* (2002), Didi-Huberman reconstruiu a história da arte a partir de novas bases, retomando Freud, Warburg, Benjamin e tantos mais como *precursores* do seu próprio discurso. Já Panofsky foi um/O nome no qual Didi-Huberman identificou as amarras disciplinares (historicismo e neokantismo) das quais almejava libertar a história da arte. Suas obras identificaram o que impedia os historiadores de verem *realmente* as obras de arte; mas, ao mesmo tempo, designava os nomes dos pais da disciplina.

O pior filho de Vasari: Diante da imagem

Na obra de Didi-Huberman, Panofsky tornou-se o sujeito/historiador que desviava o olhar da imagem, controlando-a pelos recursos da legibilidade, fechando-a do funcionamento temporal. Em *Diante da imagem*, a abordagem arqueológica tratava a história da arte como um genitivo objetivo e um *genitivo subjetivo* – um discurso sobre a arte (história da arte) que tenta apagar

suas marcas como discurso e define a arte por falar dela na história (a arte na história). O livro localiza o discurso fundador de Vasari como a definição de *legibilidade do objeto* (a arte) que ele *acreditava descrever*, inventando a arte como ficção histórica⁵.

Panofsky, porém, seria o grande adversário teórico-historiográfico em *Diante da imagem*. O livro está estruturado ao redor da ideia de sintoma como rasgadura da imagem. Didi-Huberman desenvolve o argumento pela diferenciação entre o *saber* e o *ver*. O paradigma da história da arte instaurado a partir das *Vidas*, de Vasari – atualizado por Panofsky –, implica em um discurso que controla seu objeto, estabelecendo um saber sobre ele, usando um texto exterior à obra de arte, o qual não poderia produzir outra coisa senão as condições de *legibilidade* do que lê. Didi-Huberman afirma que Panofsky se incomodava com a *presença* da obra de arte diante dele, uma vez que esta tornava a imagem mais do que um documento vazio ou um túmulo embalsado: para ele, ela instaurava a conexão imediata com as forças históricas do passado e do presente, e essas forças, perceptíveis como sintomas, rasgam as condições de legibilidade lógica da imagem como representação.

O objetivo teórico de Didi-Huberman, nesse sentido, era desmontar a *figura* e a *representação* como o objeto do historiador da arte e estabelecer a presença da imagem como a *rasgadura* da representação, instaurando um intermediário entre o ver e o saber, entre a linguagem e o visível, por meio dos sintomas visuais contidos na obra. Assim, entre ver – estabelecer o visível como *visibilidade* – e saber – estabelecer o dizível por sua *dizibilidade* – sobre a imagem, Didi-Huberman inseriu o trabalho disruptivo do *visual*. Perceba-se o deslocamento da sua proposta – e a originalidade – em relação à arqueologia de Michel Foucault (2002). Este oscilou no decorrer de sua obra, lidando com práticas discursivas e não-discursivas, ao tratar a imagem como não-discursiva, na mesma medida em que definia as condições de sua *visibilidade* apontadas pelos modos de dizer, ou seja, as normas que regem, recortam, definem e organizam a materialidade do visível (Shapiro, 2004).

Nesse esquema, a representação não existe ou é um efeito da ordem dos discursos.

Foucault propôs uma modalidade de história arqueológica singularizada em face da história epistemológica corrente: uma história dos discursos como história do saber e poder, investigando as condições de possibilidade dos saberes por meio da análise do que, como e por que se dizem (Machado, 2006). As formações discursivas são definidas por regras que instauram os domínios disciplinares, e as práticas discursivas são positivamente que obedecem a regularidades e modificações. Nessa perspectiva, Foucault foi um historiador do *visível* (Defert, 2007), que reconhecia a alteridade do visual por meio das normas que regem o seu dizer como saber, tomando como dispositivo central a cisão sobreposta entre *ver* e *dizer/saber*.

Por sua vez, Didi-Huberman, ao abordar o sintoma e a energia que circulam nas imagens, localiza a representação menos como um efeito e mais como *parte* da definição de um saber *sobre* (o visível) perturbada *pelo* visual; os sintomas são *não-saberes* que a imagem carrega e que o historiador da arte pode fazer aparecer quando reorganiza o seu discurso em prol dos circuitos interrompidos pela história da arte genitivo objetivo. *A rasgadura da representação* (não sua eliminação), nesse sentido, está na *visualidade* da imagem. Ora, o que impedia, portanto, a ação de localizar a visualidade no *intermezzo* entre a linguagem e o visível? A historiografia da arte! Para desmontar essa armadura teórica e expor outro método voltado à imagem, *Diante da imagem* se realiza como história da historiografia da arte e uma arqueologia do olhar, buscando definir e deslocar as normas discursivas que definiam o objeto arte/imagem.

O problema de Didi-Huberman com Panofsky emerge justo aqui. O autor alemão domina a maior parte do livro. O autor não o aborda como um efeito das normas discursivas, mas como uma figura em si: um nome-autor-autoridade relacionada a uma ordem da disciplina. Marca-se outro deslocamento da arqueologia foucaultiana. Esta, desde *História da Loucura*

(1961), afastou-se de abordagens factuais, com inventários de datas, biografias, descobertas, tradados, doutrinas, temas e teorias dos repertórios dos procedimentos teóricos ou práticos e as buscas por *precursores*. Didi-Huberman, por sua vez, procura os precursores que, como refundadores das condições de possibilidades do olhar para a arte, possuíam mais do que poder doutrinal: como *arché* invisível, os precursores são signos do impacto epistemológico de quando estabeleceram a arte como objeto. Para Didi-Huberman, localizar as condições de possibilidades do *dizer a arte* que emergiram em uma dada escrita da história, desde Vasari, era localizar Panofsky como sua inflexão definitiva.

Nessa história da historiografia da arte, Erwin Panofsky é sujeito-fundação de uma ordem discursiva, definindo uma posição que, em *Diante da imagem*, encontrou sua primeira formulação sistemática. Acompanhem o longo trecho abaixo:

Não percamos de vista que ‘todos aqueles’ foram, de início, mesmo na Alemanha, somente uma minoria de espíritos exigentes. Se uma parte da história da arte praticada hoje veio a adquirir espontaneamente esse tom kantiano, é que a minoria em questão conseguiu impor suas ideias, fazer escola, propagar-se em toda parte (...). Se essa minoria pôde fazer escola ou lei é também porque uma figura importante estava ali para lhe servir de arauto, logo de *chefe incontestado, finalmente de pai*. Trata-se, é claro, de Erwin Panofsky. De Hamburgo a Princeton, da língua filosófica alemã à pedagogia americana, Panofsky definitivamente encarnou o prestígio e a *autoridade* dessa escola “iconológica” oriunda de outro espírito fascinante – hoje um pouco esquecido à sombra do mestre de Princeton –, Aby Warburg. Panofsky terá *impressionado* cada um dos seus leitores pela *amplitude* extraordinária da sua obra, pelo *rigor* dos problemas que colocou, pela *imensidade* – tornada proverbial – da sua erudição e pela autoridade de inúmeras respostas que nos propôs diante das obras de arte da Idade Média e do Renascimento.

Foi ele o melhor *filho* de Vasari? Talvez sim. Talvez o tenha sido também no sentido em que *Zeus foi o melhor filho de Cronos* – melhor no sentido de tomar seu lugar. (Didi-Huberman, 2013: 124-25; grifos nossos)

Seria a Universidade de Princeton⁶ o novo Olimpo? No jogo aparentemente retórico de Didi-Huberman, sim: um Olimpo da história da arte (a escola iconológica) que se espalhou por “toda parte” a partir da autoridade absorvente, inegável, admirável e terrível de Panofsky-Zeus. O Olímpico “Pai dos Deuses” roubou o posto do pai e inventor da história da arte, Giorgio Vasari, de quem é um filho e um usurpador, cujo poder advinha do direito de posse da disciplina. Mais do que uma função-autor, Panofsky é um nome-*auctoritas* (Agamben, 2004), aquele que confere validade (científica) a um saber (a história da arte) que sozinho, não poderia ter validade. Ele representa “espíritos exigentes” que *conquistaram* um mundo usurpando o tempo ao seu controle, como advém da comparação com Zeus olímpico. Panofsky representa um grupo ou classe social jamais definida (“espíritos exigentes”), mas privilegiada, alicerçada em uma universidade poderosa. Esse é um momento no qual Didi-Huberman deixa entrever a dimensão geopolítica de sua crítica historiográfica.

O problema para Didi-Huberman é que a escola iconológica seja confundida com a própria história da arte. O autor francês nega essa coincidência e a paternidade de Panofsky (veremos adiante), mas confunde os níveis dessa negação, propositalmente, para que a conjunção iconologia-história da arte seja mantida enquanto começo (*archê*), mas desfeita pela operação historiográfica do próprio Didi-Huberman voltada ao futuro. Se Erwin Panofsky é pai de ambas (história da arte e iconologia), será sempre como usurpador. O trecho, por sua constituição retórica, revela um *agon*: Panofsky é sujeito tão poderoso, age “impressionando” leitores “pela imensidade – tornada proverbial – de sua erudição”, na qual se revela a grande “autoridade”. Panofsky é, como personagem, uma figura do poder, um falo historiográfico que fez escola. Para desmontar seu poder, identifica-se seu papel na história da arte e define-se uma série de equívocos: entre eles, o kantismo.

O que fazer com essa paternidade historiográfica (verificada e rejeitada) é o problema de Didi-Huberman. A paternidade não é uma figura

retórica: é uma chave conceitual, a qual, combinada com outros dispositivos⁷ pelo próprio autor, permite desmontar a história da arte ao exumar o seu começo. A paternidade é um signo do poder disciplinar, teórico e escritural que permite localizar as normas de constituição da história da arte, sua maneira de olhar objetos visuais. Ao apontar a formulação do olhar kantiano-panofskiano, a investigação de Didi-Huberman emerge como um desmonte arqueológico do olhar historiográfico hegemônico.

Mas, se Panofsky se sentou no trono do Monte Princeton, quem teria sido ele em Paris?

Intermezzo: Panofsky em França?

Ironicamente, contextualizemos. Didi-Huberman não apresenta nenhum dado sobre como foi possível que um historiador francês como ele tenha, diante de si, o americanizado Panofsky como figura central. Não foi seu objetivo constituir, em nenhum momento, uma história da historiografia da arte francesa e não se pode cobrá-lo por isso. Sua procura da *arché* da história da arte é filosófica-histórica, tratando da epistemologia do discurso. Ainda assim, como Panofsky poderia ser o “pior filho de Vasari” no posto de enunciação de onde parte Didi-Huberman?

Uma das formas de responder seria pela menção a Princeton, a chave geopolítica da história da arte convocada por ele. A partir dos anos 1980, a história da arte francesa passaria a gozar de posição diferencial como novo centro historiográfico, junto a outras tradições historiográficas: a anglo-americana e sua história social da arte; e a alemã, que se reconstruía sob a sombra da hermenêutica e da estética da recepção (Boehm, 2009). Contudo, não foi sempre assim. Nos anos 1950 a *histoire d'art* estava:

[...] atrasada tanto em relação ao que tinha acontecido de similar nos países germânicos desde o fim do século XIX [...] quanto em relação à virada epistemológica que, nos mesmos anos trinta, a produção historiográfica

francesa tinha vivido (com Marc Bloch, Lucien Febvre e a École des Annales), a historiografia francesa da arte dos anos sessenta entrou em diálogo com as ciências humanas, a linguística, a semiologia e a psicanálise (Huchet, 1998: 8).

Segundo François-René Martin (2000), até os anos 1930, a capitalidade da história da arte, disciplina imperial por excelência, encontrava-se no eixo da língua alemã: Alemanha, Suíça e Áustria. Ainda assim, na primeira metade do século XX, os diálogos de historiadores da arte franceses com os alemães foram ricos e pautaram-se pela troca e “igualdade” entre pares, como apontam as colaborações de Henri Focillon e seus alunos, primeiro com a Warburg Bibliothek (Hamburgo) e, depois, com o Warburg Institut (Londres)⁸. Contudo, as fugas da perseguição nazista causaram uma mudança radical no campo disciplinar: a disciplina se *internacionalizou*, bem como seus profissionais e embasamentos teórico-metodológicos. Com isso, *deslocou-se* para a língua inglesa seu efeito centrípedo, inicialmente em Londres (anos 1930) e posteriormente nas universidades estadunidenses.

Ao mesmo tempo, segundo Martin (2000), remontam aos anos 1930-40, entre os historiadores franceses, desconfianças com a interpretação alemã da arte francesa. Erwin Panofsky, então lido apenas por especialistas, teve sua tese sobre o gótico duramente criticada por Pierre Francastel, que como Henri Focillon e André Chastel⁹ tinham reservas à iconologia.

Segundo Martin, Francastel, em 1945, estivera receoso de que as pesquisas de Panofsky em Princeton terminassem por germanizar a arte francesa e, em uma brochura de nome indiscreto (*L’histoire de l’art instrument de la propagande germanique*), reclamava que Panofsky “permanece imbuído de doutrinas germânicas” e pedia cuidado quanto ao “imenso perigo” que corria a cultura francesa interpretada por alemães (Martin, 2000). A interpretação de Francastel, atravessada pelo nacionalismo, defendia a teoria e história da arte nativas, rejeitando o germanismo de Panofsky ancorado nos EUA. A partir dos anos 1950, o autor abriu novo horizonte na história da arte

francesa, em meio à crise da França como potência mundial, bem como sua afirmação no cenário europeu do pós-1945¹⁰.

De fato, as primeiras traduções significativas dos textos de Panofsky para o francês ocorreram apenas em 1967, com a publicação de *Essais d'iconologie* e *Architecture gotique et pensée scolastique*, esta contando com o influente posfácio de Pierre Bourdieu¹¹. O sociólogo apontava que as sistematizações ali contidas eram uma “interpretação estrutural como sistema” (Bourdieu, 2007: 344), que funcionavam por meio do conceito panofskiano de *habitus*. A fortuna desse autor acabou impondo-se nas ciências humanas, na e para além da história da arte, em parte, graças à tutela sociológica e antropológica e ao diálogo com o estruturalismo. Em 1970, Gerard Labrot publicou, por exemplo, uma resenha elogiosa na revista dos *Annales*, na qual designava Panofsky como “pai exclusivo da iconologia” (“père exclusif de l’iconologie”) (Labrot, 1970: 1388), aproximando e diferenciando o historiador em relação ao estruturalismo. Nesse meio, os textos de Panofsky foram *deslidos*, oferecendo aos historiadores tradicionais um método (a iconografia) e uma reflexão teórica voltada à apropriação de padrões culturais.

Contudo, foi nesse meio que os historiadores da arte (re)iniciaram a crítica à iconologia. Louis Marin integrou a linguística de Saussure e se apropriou da teoria da enunciação de Émile Benveniste, articulando as *leituras* dos quadros à opacidade inescapável da pintura, mesmo quando esta constituía sistemas de representação. A fórmula semiótica de Marin, em textos como *Détruire la peinture*, de 1977, lançava desafios aos quais Panofsky estaria aquém, na medida em que combinava significantes visuais, verbais e discursivos. Por sua vez, *Théorie du nuage, pur une histoire de la peinture*, de Hubert Damisch, de 1972, articulou outra concepção de história da arte. O livro, em uma atitude teórica de *ver* imagens e não seu *sentido*, demonstrava como a iconografia seria incapaz de lidar com a *aparência sensível* (*apparence sensible*) da /nuvem/¹² (/nuage/), cujo valor figurativo e/ou pictórico perturbava a organização das superfícies sensíveis da pintura.

Por fim, na abertura dos anos 1980, o legado do historiador alemão entrou em xeque: em 1983, por exemplo, Daniel Arasse publicou o texto *Après Panofsky: Piero di Cosimo, peintre*, no qual defendia a ilegibilidade das imagens e uma história interessada nos aspectos não claramente decifráveis das obras. O interesse pelo visual evitava a leitura dos motivos e valorizava como um pintor usa de latências, condensações e opacidades constitutivas da mídia. Anos depois, Arasse diria que Panofsky *olhava* os pintores apenas como *tradutores* de textos. Também em 1983, Louis Marin esboçou questões a Erwin Panofsky e a seu:

[...] modelo teórico e histórico da análise ‘iconológica’ [que] poderia fornecer as regras, as restrições e as normas, um jogo cujo pano de fundo seria constituído ‘sociologicamente’ pelo ‘*enxerto*’ [greffe] *americano* de um *rebento* [rejeton] da Escola de Warburg, por um ‘momento epistemológico’ capital, no entre-guerras, da história e da teoria da arte, e, igualmente, pelo lugar que *teve* e que *continua* a ter a obra de Panofsky para aqueles que, na França, nos anos 1950-1960, vieram à história e na teoria da arte a partir da filosofia, da estética ou da sociologia cultural. (Marin, 1983: 152; grifos nossos).

Marin falava de sua geração e indicava a geopolítica do “enxerto americano”, “rebento” –portanto, “filho” – de descendência warburguiana. O autor usou vocabulário ambíguo: *greffe* é termo botânico para a criação de uma nova planta a partir de parte (*greffon*) de outra; *rejeton* (rebento) designa a nova planta, e, por sinonímia, no tropo das árvores genealógicas, o termo significa *filho*. A Escola de Warburg seria a árvore (genealógica) e Panofsky um ramo “constituído sociologicamente” transplantado nos EUA.

Quando Didi-Huberman começou a montar sua máquina de guerra anti-panofskyna, iniciada com *La dissemblance des figures selon Fra Angelico* e *Le peinture encarne*, em 1986, depois alavancada por *Diante da imagem*, seus discursos faziam parte de um movimento na historiografia da arte francesa vivamente anti-historicista, pós-hermenêutico, anti-kantiano e pós-panofskyano. Em toda essa fortuna historiográfica, porém, Georges

Didi-Huberman destacou-se por mobilizar o dispositivo da paternidade como componente da crítica epistemológica e genealógica: Panofsky viraria um pai usurpador do trono e, como veremos, da árvore da arte.

O pai renegado: Diante do tempo

Compreende-se melhor que a paternidade usurpadora de Erwin Pnofsky, em Didi-Huberman, era uma negação coletiva (não necessariamente generalizada) no campo da história da arte francesa. No prólogo de *Diante da imagem*, o autor rememorou uma indagação de Pierre Fédida sobre o tema:

Convidado para um desses seminários, o psicanalista Pierre Fédida veio responder a algumas de nossas perguntas com ainda outras perguntas - e em particular esta: “Terá Panofsky afinal sido o seu Freud ou bem o seu Charcot?” Outra forma de fazer a pergunta. E este livrinho ainda será apenas o eco prolongado da questão, como a lacuna ainda aberta de uma discussão sem fim. (Didi-Huberman, 2013: 17)

A pergunta de Fédida *usando* Freud como fundador/pai da psicanálise e Charcot como seu pai/avô¹³, explicita uma dúvida sobre fundação/paternidade. Didi-Huberman não usava o termo “pai” no prólogo, mas afirmou o livro como eco daquela pergunta. Esse episódio seria retomado, discretamente, no livro *Diante do tempo*, publicado em 1999, um dos mais importantes estudos sobre temporalidade e história do século XX. Dessa vez, Didi-Huberman retoma o episódio em nota:

Há aproximadamente doze anos Pierre Fédida perguntou-me, na ocasião de um seminário, quem havia desempenhado um papel verdadeiramente fundador, o papel equivalente ao de Freud, para a história da arte (cf. *Devant l’image*, op. cit. p. 16-17). A resposta mais imediata foi dizer que não foi Erwin Panofsky, como se costuma até hoje pressupor. Este trabalho talvez fornecerá uma resposta mais precisa à questão. (Didi-Huberman, 2015: 67)

Em *Diante da imagem*, a paternidade de Panofsky como pai olímpico, na rememoração do episódio com Fédida, qualifica o “mestre de Princeton” como pai usurpador de Vasari. O livro foi uma tentativa de desmentir tal paternidade, usando a figura do pai para desmembrar a tradição da história da arte. Em *Diante do tempo*, a estratégia seria repetida e Panofsky fora retomado por Didi-Huberman por meio de novas figuras da impostura. Voltado ao diálogo com Fédida, rememorando “o retorno a Freud” de Lacan, como figura de seu próprio retorno a Benjamin, Warburg e Einstein (a “constelação do anacronismo” que tematiza o livro), Didi-Huberman retoma o nome de Panofsky e afirma que ele trouxe a infelicidade para Benjamin e à história da arte. Como dito acima, a caracterização da trajetória de Benjamin como *infeliz*, tinha outro foco: qualificar o quanto Panofsky teria sido o interlocutor *errado*:

O modelo epistemológico de Panofsky sempre foi o da *história-dedução*, o que pode ser claramente percebido em suas análises da *Melancolia* de Dürer. Como poderia ele, desde as primeiras páginas do ensaio benjaminiano, aceitar o modelo do *origem-turbilhão* – que desorienta o curso do rio, ou seja, do devir histórico – e a ‘dupla perspectiva’ temporal que esse conceito implica?¹⁴ (grifos nossos)

Didi-Huberman usa imagens de inadequação, afirmando que Benjamin teria se sentido, diante de Panofsky, como “um mendigo” frente ao “olhar do homem rico”, sugerindo a sujeição do primeiro pelo segundo, o qual se incomodava ao ver:

O tempo – o ‘tempo histórico’ que queria abordar unicamente sob o ângulo de uma ‘unidade de sentido’ e, tratando-se de arte, de uma ‘unidade estilística’ – tornar-se subitamente um turbilhão. Ele viu o tempo desmontar-se como o mar, mas também como se *desmonta* – ou seja, como se *monta* no sentido cinematográfico – a continuidade do devir histórico.¹⁵ (grifos nossos)

O objetivo de *Diante da imagem* foi reconsiderar o anacronismo das imagens por meio do diálogo com Warburg, Benjamin e Einstein. Se uma temporalidade anti-historicista já havia sido esboçada em *Diante da imagem*,

em *Diante do tempo* ela emerge como foco principal, tendo as noções de reminiscência, imagem dialética e tempo messiânico de Benjamin como bases¹⁶. Para Didi-Huberman, a imagem trabalha por um tempo anacrônico da memória: a forma plástica e sensível conflagra energias de múltiplas temporalidades que convivem, alteram-se, diferenciam-se e se mesclam. O historicismo marcado por um tempo homogêneo, linear e vazio estrutura a iconografia e ao retornar a Benjamin, Didi-Huberman retorna também a Panofsky para o constituir como um signo do historicismo vigente na história da arte como disciplina.

Diante do tempo empreendia duas ações: aproximar as ideias de Benjamin às de Aby Warburg e seus inusitados pensamentos da montagem; e, usando de ironia, diferenciar e afastar Panofsky e suas abordagens epistemológicas, afirmando que o “herdeiro” de Warburg encontrava-se longe do mestre. Ou seja: da parte de Didi-Huberman, ao herdeiro havia sido negado o legado. Warburg e Benjamin em *Diante da imagem* são uma nova *arché* de ideias, figuras do pensamento do próprio Didi-Huberman. Não por acaso, o pensador “ousa imaginar” a carta jamais lida e supor o “susto” de Panofsky encontrando o tempo em turbilhão (indomável e plástico) negado pela história da arte (ainda não) hegemônica¹⁷.

A rigor, a menção a Panofsky é menos explícita em figuras de paternidade. Didi-Huberman toma, porém, o tropo da árvore genealógica:

Entre Panofsky e Benjamin é todo o destino da história da arte que, a partir do tronco warburgiano, começa a se bifurcar. Em 1940, Panofsky será salvo: ele terá talvez superado a dor do exílio, sentir-se-á em casa na língua americana e preparar-se-á, em Princeton, a reinar durante décadas sobre a disciplina. (Didi-Huberman, 2015: 113)

Novamente Princeton reaparece, mas, dessa vez, a árvore genealógica permite a Didi-Huberman desenvolver um raciocínio geopoliticamente coeso, na medida em que percebe, na história da história da arte, uma fratura. Essa fratura é depreciada pela mudança da língua e pelo transplante

cultural – a americanização – numa mudança da história da arte pelo conceito de humanidades. Transplante aqui é inclusive a palavra correta, na medida em que a mudança citada:

[...] nos despossuiu nada menos do que de nossos próprios momentos fundadores. A ‘mutação epistemológica’ da história da arte teve lugar na Alemanha, e em Viena, nas primeiras décadas do século 20 [...]. Poderíamos resumir a situação dizendo que a situação prevaleceu dizendo que a Segunda Guerra Mundial quebrou esse movimento, mas também que o pós-guerra enterrou sua memória.

Como se o momento fecundo do qual falo tivesse morrido duas vezes: primeiro, destruído pelos seus inimigos, depois denegado – seus traços deixados ao abandono – por seus próprios herdeiros. (Didi-Huberman, 2015: 55)

Os historiadores alemães no mundo anglo-saxão renunciaram aos métodos de Warburg e seu pensamento, instituindo a cientificidade inescapável, sendo Panofsky o nome geral desse movimento. Agora, mais do que filho ruim de Vasari, ou (não) herdeiro de Warburg, Panofsky é apontado como alguém que renunciara a suas heranças. O tronco da tradição warburguiana se bifurca para não mais se cruzar. Ao renunciar ao momento fundador e a Warburg como tronco (fundação), Panofsky tornou-se um filho errado que levava a infelicidade adiante e fechava o tempo das imagens no historicismo.

Um novo pai e o pior filho de Warburg: A Imagem Sobrevivente

Didi-Huberman dedicou um livro inteiro a Warburg para desenvolver o tópico da anacronia das imagens: *A Imagem sobrevivente*, publicada em 2002. Nele, novamente Panofsky reaparece, em uma seção intitulada *O exorcismo da Natchleben: Gombrich e Panofsky*:

Antes de nos interrogarmos sobre a natureza das condições pelas quais, em história da arte, uma forma antiga pode ser suscetível de sobrevivência em alguns casos e de renascimento em outros, tratemos de situar o destino dessa problemática na história da disciplina. Foi compreendido o *Nachleben* de Warburg? Por alguns certamente. Pelo *main stream*, não. (Didi-Huberman, 2009: 81)

Dessa vez, o *main stream* da disciplina advém por meio da nomeação de Erwin Panofsky e Ernst Gombrich. Os olímpicos donos da disciplina (eram dois agora) emergiram, ocupando o lugar antes pertencente apenas ao esnoque que rejeitava mendigos. Didi-Huberman denomina ambos como exorcistas da *nachleben*. Mas fica evidente que, em *A Imagem Sobrevivente*, os nomes de Panofsky e Gombrich são posições acadêmicas, lugares de poder da disciplina. Didi-Huberman assegura que ambos os autores, embora reivindicuem para si a herança de Warburg e tenham sido responsáveis pela popularização do autor no meio anglo-saxônico, não continuaram *herdeiros* de direito por não compreenderem bem o que herdavam. Didi-Huberman elabora um discurso que nega aos autores o legado do que a disciplina teria de melhor; e coloca a si próprio no lugar daquele que o faz¹⁸, produzindo outra posição de poder. Didi-Huberman, por sua vez, ao usar a imagem do exorcismo da *Nachleben*, acaba por exorcizar aos dois historiadores.

A Imagem Sobrevivente é sobre um fantasma urgente da história da arte, Aby Warburg, que seria:

[...] o pai *fundador* de uma disciplina importante, a iconologia; mas sua obra se borrará atrás da de Panofsky, muito mais clara e distinta, muito mais sistemática e tranquilizadora. Desde então Warburg *vaga* pela história da arte como o faria um *antepassado inconfessável* – mas sem que jamais nos digam que é o não pode se confessar dele, um pai *fantasmático* da iconologia. (Didi-Huberman, 2009: 27)

No início do livro, Didi-Huberman ainda não confere paternidade a Erwin Panofsky, enunciando a questão apenas ao fantasma ilustre e sobrevivente de Aby Warburg, o pai *fundador* da iconologia. O objetivo de

Didi-Huberman é explorar o estranhamento em Warburg: este é um *outro* que trouxe ideias intempestivas para a arte e para sua história. O francês assume que toda a indagação sobre Warburg só pode indicar a insatisfação com a história da arte como disciplina. Seguindo essa dica, ele monta *A Imagem Sobrevivente* reconstruindo as trajetórias das ideias de Warburg, conectando-as com a sua biografia. Ele reconstrói Warburg como fantasma, devolvendo-lhe a vida roubada por Gombrich em seu texto capital, *Aby Warburg: uma bigrafia intelectual*, o qual seria, segundo Didi-Huberman, uma tentativa de “matar o pai” (Didi-Huberman, 2009: 83). Em *A Imagem Sobrevivente*, Ernst Gombrich talvez seja o autor mais citado e com ideias desqualificadas. Didi-Huberman responde às diversas apropriações de Warburg e usa de uma exposição documental admirável, reconstruindo a vida deste e desfazendo o trabalho de Gombrich¹⁹.

Contudo, o alvo do livro era Panofsky. Warburg se torna o herói de uma história insólita por meio da qual emerge sua paternidade fantasmagórica. O foco principal de Didi-Huberman foi demonstrar a normatização epistemológica da história da arte ao redor da iconologia pós-Warburg. *A Imagem sobrevivente* contrapõe dois pais da história da arte e da iconologia – Didi-Huberman mantém o intercâmbio entre essas duas expressões –, mas, antes de nomear o segundo pai, chama Panofsky de “sacerdote exorcista” (Didi-Huberman, 2009: 85). Panofsky teria exorcizado Aby Warburg de diversas formas, mas, de fato, seus dois atos fundamentais para a criação do Warburg-fantasma foram a invalidação da ideia de sobrevivência (*Nachleben*) nas bases da história da arte como disciplina humanista; e a qualificação da história da arte iconológica por ele proposta como continuidade da de Warburg.

Didi-Huberman afirma a herança de Ernst Gombrich, Fritz Saxl e Erwin Panofsky como o resultado de uma ação de auto filiação de tais autores às ideias de Warburg: seriam as intenções warburguanas “das quais Panofsky e Saxl reivindicam, sem dúvida, como continuadores”

(Didi-Huberman, 2009: 87). Porém, para Didi-Huberman, eles prologaram algumas intenções, abandonando outras. Ernest Cassirer, Saxl e Panofsky seriam responsáveis por enaltecer Warburg como o inventor de um saber do qual jamais conseguiu determinar as regras e a sistematização necessárias para se legitimar. A transformação, via o kantismo de Panofsky, da história da arte em uma disciplina humanista teria sido a tentativa bem-sucedida de transformar em ciência um tipo de saber que deveria ter sido sempre aberto ao não-próprio das imagens, sendo este último o não-saber desejado (por Didi-Huberman) para todo historiador da arte.

Fundador da iconologia, Warburg foi criticado como sendo demasiado anacrônico para a interpretação *historicista*; bem como demasiado *assistemático*, segundo uma interpretação semiótica na historiografia da arte do século XX. A primeira crítica seria representada por Panofsky; a segunda, identificada com Hubert Damisch, não receberia de Didi-Huberman qualquer investigação²⁰. Quando Panofsky foi designado pai da disciplina em *A Imagem Sobrevivente*, tudo se bifurcou:

Com efeito, esta disciplina [a iconologia] tem nada menos de *dois pais fundadores*. Warburg seria o fundador fantasma [...] A este fundador errático e espectral (e louco, por tabela), a esse *pai incapaz* de batizar de uma vez por todas a sua própria ‘ciência sem nome’, *opôs-se* – para *impor-se* – a figura de Erwin Panofsky, esse pai fundador que representa, para todo iconólogo, a verdadeira *figura do comandante*. Foi sua obra monumental aquela que se tem que tomar como referência a maioria das discussões sobre o estatuto metodológico da interpretação das obras de arte. (Didi-Huberman, 2009: 395)

É o uso dos termos que qualifica o sujeito da história. Mal Panofsky aparecia como pai fundador, era também impositivo e *usurpador*, na medida em que ocupava o lugar de um pai anterior “incapaz”. O texto de Didi-Huberman realça o *pathos* da história da arte: num movimento de exorcismo já citado, o pai incapaz fora feito fantasma pelo pai comandante. O que se comanda? Didi-Huberman já havia dito em *Diante do tempo*: o domínio da

história da arte, na qual se impunha um rei ou imperador. Ou seja, Panofsky tornou-se o pai “real”, porque definiu os caminhos epistemológicos da disciplina que Didi-Huberman não deseja trilhar no seu presente.

Perceba-se que o movimento patético dessa qualificação reconhece a paternidade denegada em *Diante da imagem e Diante do tempo*. Destaque-se que isso ocorreu na obra central de Didi-Huberman dedicada a um pai real recalcado que ele qualifica como fantasmagorizado pela disciplina, e que, como o rei Hamlet morto, retorna para assombrar um filho (Didi-Huberman) que se propõe como comissionado. Perceba-se também a iconologia como definidora epistemológica da história da arte, que Panofsky sonhou fazer científica e kantiana.

Panofsky é um tipo específico de pai nessa história da historiografia da arte: é o *homem rico ressentido (esnobe)* – “certamente Benjamin se sentiu diante de Panofsky como um mendigo que fracassa em captar o olhar do *homem rico*” (Didi-Huberman, 2016: 112); é como um *rei*: “Em 1940, Panofsky será salvo: ele terá talvez superado a dor do exílio, sentir-se-á em casa na língua americana e preparar-se-á, em Princeton a *reinar* durante décadas sobre a disciplina”²¹. Antes, é um *imperador*, uma vez que a sua primeira publicação em inglês seria uma entrada em “um novo contexto intelectual e institucional que transformaria seu exílio (sua fuga da Alemanha nazista) em império (domínio incontestado da história da arte universitária)” (Didi-Huberman, 2009: 86). É o *comandante*, aquele que se opôs a Warburg “para impor-se [...] como figura comandante”²². É por fim, o *conquistador*, visto que “quis partir de Kant para adentrar-se pela via de um *saber-conquista*, como se observa a extraordinária fecundidade de sua obra, a constante consciência de si e da quantidade impressionante de resultados obtidos”²³.

Atente-se dois aspectos nesse pai-solar-olímpico-usurpador-imperial-comandante: a designação no *domínio* de Erwin Panofsky, a história da arte universitária – o campo no qual Didi-Huberman se move; e a designação do domínio como algo *desejado* pelo historiador a partir de lugares masculinos

específicos: classe (homem rico), poder (rei e imperador) e política (comandante, conquistador). Todos esses *topoi* conjugam designações paternas do *capo* (cabeça) da casa (a disciplina), de seu reinventor, por meio da antiga figura da retórica, a *ocupação* (*occupatio*)²⁴, a *tomada de território* discursivo, nesse caso, por direito de paternidade usurpada²⁵. Afinal, somado ao homem rico, ao rei, ao imperador, ao conquistar, surgia o termo pai, uma disposição constante de discurso masculino, cuja *arché* jamais é indagada.

O pai: dispositivo geopolítico?

Todas as historiografias *recontam* constantemente, entre seus fundadores, figuras paternas ou míticas de origem, não sendo incomum a paternidade dos saberes ser disputada. A(s) história(s) teve (tiveram) direito a (muitos) pais: Heródoto, pai da história; Tucídides, pai da crítica histórica; Vasari o pai da história da arte; Winckelmann, pai da história da arte moderna; Ranke, pai da historiografia moderna; Varnhagen, pai da historiografia brasileira; Marc Bloch, pai da escola dos Annales; Aby Warburg e Erwin Panofsky, pais da iconologia. A paternidade é um *topos* retórico das histórias das historiografias, ainda que, necessariamente, não funcione nelas sempre como conceito. Didi-Huberman *atualizou* o *topos* transformando a paternidade em dispositivo conceitual historiográfico. Ele criou uma clivagem a partir do Warburg pai-fantasma; contudo – sabe-se disso desde Freud e dos estudos literários pós-estruturalistas (Bloom, 2003) – pais espectrais são figuras de discurso que ocupam posições de negação/reinvindicação e enfrentamento da tradição.

A paternidade como chave conceitual permite a Didi-Huberman capturar Panofsky, nome para uma instituição epistemológica, a qual é adversária da história da arte tal como proposta pelo próprio Didi-Huberman. Ao mesmo tempo, a paternidade torna-se imagem sobrevivente no discurso. A história da historiografia de Didi-Huberman demarca as

diferenças a partir das figuras de proa, identificando o historiador fantasma ao qual se deseja associar (Warburg) e marcando esse processo como uma *substituição*: Warburg no lugar de Panofsky. Ora, longe de psicologizar a pessoa de Didi-Huberman, trata-se de evidenciar um aspecto conceitual que permaneceu nos seus discursos entre 1986 e 2002: se os pais confrontados são um *topoi* narrativo que remetem à *substituição*, no limite não estaríamos diante, também, de um movimento de *ocupação* disciplinar de Didi-Huberman no lugar de Panofsky? Esse movimento textual-acadêmico é *agônico* e sombreia os textos de Didi-Huberman como um desvio de um legado que se reconhece-nega como sendo seu?

Todas as imagens paternas para Panofsky (esnobe, imperador, pai, conquistador) são figuras do domínio e controle e alcance epistemológico ligadas ao centro do qual fala: o mundo anglo-saxão. Todas são figuras paternas de movimento e tensão e remetem ao exercício do domínio sobre a arte por um paradigma que, segundo Didi-Huberman, fecha, controla, desencarna, desanacroniza as imagens da arte. Estas seriam originalmente abertas, encarnadas, vivas, sintomáticas, emotivas, agônicas, ardentes, anacrônicas e a história da arte *deveria* mostrá-las assim.

A ansiedade por abrir a imagem e o tempo delas como história da arte é reivindicada pela história da historiografia de Didi-Huberman, a qual tem, entre seus componentes, o dispositivo da paternidade como meio de realizar-se como *agon* da disciplina. Seria o caso de perguntar também o que significa, geopoliticamente, um historiador francês reivindicar para si e para a historiografia francesa uma substituição do velho centro? Didi-Huberman reivindica para si, entre outros, o “horripilante” legado de certa historiografia alemã transladada para Londres, o legado de Warburg²⁶, assentando-a onde?

Mais importante ainda: trata-se de se tornar Warburg o novo “pai” da história da arte? Ou seria Didi-Huberman um “melhor” filho para Warburg, que desafortunado, só tivera filhos ruins? A paternidade pode ser

pensada como uma figura do escritor (o historiador) que se bate contra seus precursores na tradição. Um *agon* entendido aqui como um movimento nos textos de geopolítica acadêmica, um desejo de liberdade do comando anterior, *ocupando* e substituindo o legado. Esse movimento substitui antecessores indesejados – Panofsky e Gombrich – e localiza antepassados alternativos – Freud ou Warburg –, abrindo/realizando *por escolha* caminhos não trilhados ou trilhados incompletamente. Além disso, afirma outra posição na tradição cultural reivindicada, qual seja a história da arte. Didi-Huberman identifica um domínio que reconhece como consolidado²⁷: o reino da história da arte como um campo de forças. A história de sua historiografia é uma maneira de desafiar, abrir e clivar o domínio, inflexionando o território e construindo clareiras²⁸.

O movimento discursivo de Didi-Huberman possui um funcionamento sinedótico em dois sentidos (Bloom, 2003): Panofsky é um componente da história da arte como disciplina, uma vez que é um pai fundador negado; Didi-Huberman reconhece o papel e o valor de Panofsky como precursor por meio de fragmentos de seus projetos inconclusos ou abandonados – tais como o legado warburguiano – aos quais Didi-Huberman retoma como seus. Visto que o precursor, negado como “pai fundador”, seguira por caminhos problemáticos, o *leitor* Didi-Huberman construiu uma trajetória antitética, retendo diversos dos termos importantes daquele (forte empreendimento teórico, erudição documental, legibilidade e montagem de imagens), mas usando-os para outros fins: Panofsky, que não teria ido longe o suficiente, deixa à nova história da arte a tarefa de fazê-lo.

Essa *trópica* paternal em Didi-Huberman consiste em retomar o anterior pelo reconhecimento e substituir suas qualidades em outra direção. Essa *nova* direção é dada pelo próprio Didi-Huberman: este é historiador com forte formação teórica, demonstra extraordinária erudição documental, capacidade de cruzar fontes visuais e textuais em *insights* formidáveis e inovadores, lança-se em empreendimentos de definição das bases disciplinares da história da arte. De *Diante da imagem até Imagem*

sobrevivente, Panofsky foi *representado* por Didi-Huberman exatamente com essas qualidades: interesse teórico incomum e formação filosófica; erudição documental imensa; capacidade de estabelecer raciocínios inovadores; poder de firmar-se como base disciplinar da história da arte.

Todas essas qualidades são substituídas por meio do desvio do conceito, do método e do que fazer com dois elementos importantes na obra de ambos os historiadores: a legibilidade da obra de arte e o tempo anacrônico. O dispositivo de paternidade combina-se a um tratamento conceitual voltado a desmembrar a disciplina e estabelecer novos marcos teóricos os quais têm na obra de Didi-Huberman um enunciador privilegiado.

A nouveauté e o inescapável Panofsky

Segundo Louis Marin, Panofsky evitou o *próprio* da pintura e os aspectos representativos dos sistemas de representação (Marin, 2012: 100). Marin se interessou pouco pela sua paternidade, mas como dedicado *leitor/vedor* de imagens, incomodava-o a forma como o alemão *lia* quadros. Vez ou outra, ele retornou a Panofsky:

[...] uma reflexão teórico-metodológica crítica sobre a teoria de Panofsky [...] como uma contribuição a uma história e uma teoria da arte *depois* de Panofsky: a um pós-panofskismo [*post-panofskysme*], se assim se pode dizer, neologismo bárbaro que não tem outra justificativa senão reconhecer a importância decisiva de Panofsky para a constituição de uma nova história-teoria da arte, de uma nova filosofia estética *que não pode* [*qui ne peut*] *pensar e elaborar sua novidade* [*nouveauté*] senão a partir dele. (Marin, 1983: 152; grifo nosso)

Destaque-se que menos do que saber se *de fato*, só se *podia pensar a novidade* (*nouveauté*) a partir de Panofsky, Marin agiu (como Didi-Huberman) para elaborar a diferença entre os historiadores da arte atuais, elegendo e confrontando o que entendiam como novidade na relação com

o alemão radicado nos EUA. Marin, porém, ressaltou algumas qualidades do autor na expressão “nova história-teoria da arte”, termo defendido a partir do já citado *Théorie du nuage*, de Damisch, no qual se concebia que “a teoria da /nuvem/ [...] [deve ser entendida] em duplo sentido, para *autorizar* primeiro algumas sondagens históricas, antes de *introduzir*, por meio do aprofundamento e extensão do *campo analítico*, uma construção racional” (Damisch, 1972: 58). Ou, na leitura de Marin, que a história e a teoria da arte seriam inseparáveis e que a primeira só se realizaria como “construção simultânea de uma teoria da arte e que esta, do mesmo modo, só pode se realizar como uma história da teoria (da arte)” (Marin, 1983: 100). Stéphane Huchet (1998) recorda a importância daquela atitude teórica na história da arte francesa, em geral, e, na obra de Didi-Huberman (2016), em particular.

Ora, Panofsky foi, como Roland Recht chamou atenção, “dentre os mais importantes nas origens da disciplina e que contribuíram de modo decisivo para fazer a obra de arte alcançar a categoria de objeto de ciência” (Recht, 2012: 35) – um dos maiores teóricos a ter papel organizador na história da arte. Seu posicionamento reflexivo definiu uma história-teoria da arte. Confrontar-se com ele permitia fincar posição – o que ocorria em Pierre Francastel – e, ao mesmo tempo, encontrar um *interlocutor diferenciador* para o presente.

O momento do “pós-panofskismo” que se consolidou a partir dos anos 1980, na França (e não apenas nela), encontrou Panofsky como *arché* para desvio, superação e diferenciação disciplinar. A resistência ao pai “usurpador” de Didi-Huberman permitiria localizar sujeitos, conceitos, métodos e formas da história-teoria anteriores para fazer *outra* história em diálogo com as demandas internas dos campos disciplinares franceses e também frente aos desafios impostos pela geopolítica da disciplina, marcada pelas pressões da nova história social da arte anglo-saxã²⁹, pela *Bildwissenschaft* (ciência das imagens) alemã e pelos emergentes *visual studies* (Knauss, 2008; Pinotti; Somaini, 2016; Santiago Jr., 2019). Em todas elas, emergia uma crítica ao legado kantiano, à hermenêutica e à temporalidade

historicista de Panofsky (Cardoso, 2009; Didi-Huberman, 2013). Por outro lado, Didi-Huberman não questiona a permanência do eurocentrismo no seu paradigma da história da arte. A leitura de Didi-Huberman dispõe a paternidade de Panofsky como uma sinédoque dupla: da história da arte e desta como “uma Europa expandida” (Conduru, 2014: 49), americanizada. A maioria das obras aqui citadas atualiza perspectivas a partir de figuras paternas e tropos de masculinização e/ou genealógicos para romper a teleologia da disciplina.

Ressalte-se a escrita da história de Didi-Huberman como uma *prática de teorização*. Na França, na segunda metade do século XX, o impacto da sociologia e da linguística e a onda estruturalista marcou as humanidades, abrindo possibilidades de práticas de teorização em diversas áreas³⁰. A teorização forte – na elaboração de objetos/problemas teóricos de investigação histórica e na reconstrução de objetos históricos como problemas de teoria – aparecia nos esforços de Louis Marin, Hubert Damisch, Jean-Louis Schefer, Yves Michaud, Daniel Arasse, Georges Didi-Huberman, entre outros, dialogando a um só tempo com os temas clássicos da história da arte e com a arte contemporânea (Recht, 2012; Huchet, 1998).

Panofsky, como se sabe, era mais interessado na arte do passado do que na do presente, além de ser “demasiado” racionalista, seja por pendor pessoal ou pela rejeição ao legado nazista³¹. Os novos historiadores da arte formados dos anos 1960 em diante sentiram-se compulgidos pela arte contemporânea e tomaram Panofsky como *outro privilegiado* para individuação disciplinar.

Considerações finais

Recorde-se que mal Panofsky fora traduzido em França, ele falecia em março de 1968, antes das convulsões daquele intenso maio cuja sombra se lançaria nos anos vindouros. Seria o *agon* da paternidade-dispositivo, na obra de Didi-Huberman, a sobrevivência de um *pathos* da revolta, direcionado aos

quadros de um campo disciplinar que se renovava em diálogo com Panofsky, mas no eclipse dos velhos modelos que ele viria representar? Uma história da historiografia da arte como um desmonte de figuras como Erwin Panofsky e pela localização de suas origens esquecidas é uma operação necessária que desnatura a disciplina. As obras de Didi-Huberman, que se encontram entre as mais instigantes inflexões historiográficas das últimas três décadas, fizeram isso e constituíram uma tópica de ocupação usando tropos de paternidade para Panofsky. Essa tópica compõe a escrita como método da parte de Didi-Huberman.

Os escritos de Didi-Huberman, que afirmou que Walter Benjamin auxilia na elaboração de uma história da arte sem “a eterna e falaciosa sequências das ‘causas’ – ‘paternidades’ ou ‘influências’ – e ‘efeitos’ (Didi-Huberman, 2015: 104), investiram na paternidade como dispositivo para exumação da tradição historiográfica. Sua abordagem da paternidade e o *agon* que ela invoca não serviram para estabelecer causalidades, mas para subverter e renovar o campo do pensamento para a imagem e para a escrita da história. Não o pai como “causa” simples, mas como forma de “ponto de emergência” de uma rede complexa que permeia os discursos da historiografia da arte.

Central na obra de Didi-Huberman entre 1986 e 2022, a aparição do dispositivo da paternidade diminuiu nos anos seguintes à *Imagem sobrevivente?* De meados da década de 2000 em diante, Panofsky parece retornar apenas como um incômodo vaga-lume para ser espantado, sempre a partir de seus defeitos/feitos de vilania, como no volume 3 da série *L’Œil de l’histoire*, o extraordinário *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, publicado em 2011:

O atlas de imagens de *Mnemosine* seria, pois, a resposta, a abertura inventada por Aby Warburg (...) é uma resposta moderna às próprias aporias da modernidade. Contudo, essa resposta permaneceu ilegível durante muito tempo, sobretudo porque o silêncio de Erwin Panofsky e o discurso de Ernest Gombrich (...) fizeram, conjuntamente, todos os possíveis para neutralizar as audácias teóricas inerentes ao grande projeto de Warburg. (Didi-Huberman, 2013: 171)

Novamente ao explicar a (não) ressonância problemática de Aby Warburg e apresentar-se como seu leitor, Didi-Huberman se propõe como voz que interrompeu o *silêncio* imposto por Panofsky – observe-se que o silêncio é atribuído a Panofsky enquanto o *discurso* a Gombrich – ao qual, porém, não foi associada a figura do *pater*. Por outro lado, o trecho atualiza o conjunto de predicados de Panofsky – solar-olímpico-usurpador-imperial-comandante – com o *silenciador*, que é mais uma imagem de recalque. Este pai denegado parece, afinal, ter sido neutralizado e exorcizado nas últimas duas décadas nas obras de Didi-Huberman.

Nas investigações publicadas a partir de meados dos anos 2000, entre elas na série *Olho da História*, o autor revisita as histórias alternativas das artes, as que não prosperaram como historiografia, na qual Warburg e Benjamin são associados a teóricos e artistas como Brecht, Godard, Eisenstein e tantos mais. Nesses trabalhos, Didi-Huberman consolidou uma galeria tutelar de seu método de produção de imagens e conceitos, o qual articula montagens e constelações, em uma escrita da história dotada de uma estética-metódica própria.

Este movimento se consolidou contemporâneo à curadoria da exposição *Levantes*, de 2016, ponto culminante de reflexão de Didi-Huberman, como chamaram atenção Wedekin (2020) e Palhares (2018). Emergia em *Levantes*, como fatura visual-teórica, a chave do *atlas* como princípio pelo qual a montagem foi renovada na metódica do autor (Palhares, 2018). Ressalte-se que nos últimos anos ocorreu o aumento das traduções das obras de Didi-Huberman para muitos idiomas e sua consolidação como um dos principais autores no debate internacional sobre imagem, reafirmando a força geopolítica da história da arte francesa para além de seus limites disciplinares³².

Ao associar imagens que provêm de dentro e fora da história da arte, ampliando a erudição visual e textual em suas diversas marcas de tempo, o método-atlas de montagem realizou um último deslocamento para além

da antiga iconologia, o que talvez tenha transformado Panofsky em figura sepultada³³. Talvez pudesse encerrar este texto perguntando: a história da historiografia da arte de Didi-Huberman seria uma série de ritos de sepultamentos plena de ecos geopolíticos? E, talvez, este texto, escrito na periferia acadêmica, não se apresentaria, também, como *agon* de suas ressonâncias pós-coloniais?

Referências

- AGAMBEN, G. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALLOA, E. Iconic turn: alcune chiavi di svolta. *Lebenswelt*, Milano, n. 2, p. 144-159, 2012.
- ARASSE, D. Ecxtases et visionns béatifiques à epogée de la Renaissance: quatre images de Raphael. *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, v. 2, n. 84, p. 403-492, 1972.
- BARNOIN, É. À propos de Panofsky: iconographie, sociologie, théorie de l'art. *Raison présente*, n. 6, p. 83-94, abr./jun. 1968.
- BOEHM, G. *La svolta iconica*. Roma: Meltemi, 2009.
- BLOOM, H. *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- CAPEL, H. S. F.; NORONHA, M. P.; PATRIOTA, R. (orgs.). *História e imagens: jornadas com Didi-Huberman*. São Paulo: Verona, 2016.
- CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. *Cultura Visual*, Salvador, n. 12, p. 105-113, out. 2009.
- CONDURU, R. Encruzilhadas - afro-brasilidade, história da arte, mundialização. In: BERBARA, M. et al. (orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014, p. 47-54.
- COSTA, E. A. Este granito: a materialidade como estratégia de revisão historiográfica. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 274-298, ago. 2022.
- DAMISCH, H. *Théorie du nuage, pur une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DEFERT, D. Vedere o sapere. In: COMETA, Michele; VACCARO, Salvo (orgs.). *Lo sguardo di Foucault*. Roma: Meltemi, 2007, p. 9-19.
- DIDI-HBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013.
- _____. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Editions Minuits, 1990.

- _____. *Diante da imagem*. São Paulo: editora 34, 2013.
- _____. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2015.
- _____. *Fra Angelico: dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 2009.
- _____. *La imagen superviviente: historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madri: Abada Editores, 2009.
- _____. La dissemblance des figures selon Fra Angelico. *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, v. 2, n. 98, p. 709-802, 1986.
- _____. O mestre dos possíveis e o mestre impossível. *Revista Porto Alegre*, v. 1, n. 1, p. 39-51, jul./dez. 2018.
- ELSNER, J.; LORENZ, K. The genesis of Iconology. *Critical Inquiry*, v. 38, n. 3, p. 483-512, 2012.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HUCHET, S. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 7-23.
- HUCHET, S. Suite Française. Georges Didi-Huberman, uma experiência na História da arte. *Modos: Revista de história da arte*, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 193-208, set. 2020.
- KAUFMANN, T. D. Reflexões sobre história da arte mundial. In: BERBARA, M. et al. (orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2014, p. 19-46.
- KELLY, H. A. *Occupatio as Negative Narration: a mistake for Occultation/Praeteritio*. *Modern Philology*, v. 74, n. 3, p. 311-315, feb 1977.
- KNAUSS, P. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2009.
- LABROT, G. Erwin Panofsky, L'œuvre d'art et ses significations. *Essai sur les Arts visuels*. *Annales: économies, sociétés, civilisations*, ano 25, n. 5, p. 1388-1390, 1970.
- MACHADO, R. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARIN, L. *Opacità della pittura: sulla rappresentazione nel Quattrocento*. Milano: La Casa Usher, 2012.
- _____. Panofsky et Pouissin en Arcadie. In: *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*. Paris: Centre Geroges Pompidou; Pandora Editions, 1983, p. 151-166.
- MARTIN, F-R. La 'migration' des idées Panofsky et Warburg em France. *Revue Germanique Internationale*, n. 13, p. 239-259, 2000.
- PALHARES, T. Organizar o pessimismo: a exposição Levantes de Georges Didi-Huberman. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 2, n. 3, p. 221-232, set. 2018.
- PINOTTI, A.; SOMAINI, A. *Cultura visuale: imagine, sguardo, media, dispositivi*. Milano: Einaudi, 2016.
- RECHET, R. L'image et le mot. André Chastel, historien de l'art. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, ano 156, n. 4, p. 1727-1740, 2012.

_____. A escritura da história da arte dos modernos. In: HUCHET, S. (org.). *Teoria contemporânea da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

SANTIAGO JR., F. das C. F. Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Revista Tempo e Argumento*, v. 11, n. 28, p. 402-444, 2019.

TEYSSÈDRE, B. Iconologie: réflexions sur un concept d'Érwin Panofsky. *Revue Philosophique de la France et l'Étranger*, v. 154, p. 321-340, 1964.

WEDEKIN, L. A sublevação de Atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 15, n. 1, jan./mar.2019, p 27-49.

WHITE, H. *Trópicos do discurso*. São Paulo. EDUSP: 1997.

Notas

* Professor adjunto do Departamento de História da UFRN, com doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense e pós-doutorado na Università di Bologna. E-mail: santiago.jr@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>.

1 *Ibidem*: 112.

2 *Ibidem*: 112.

3 *Ibidem*: 7.

4 O *detalhe* esteve também na base de texto de Daniel Arasse, de 1972 (mais tarde de um livro de 1981), no qual citava Panofsky e sua visão limitada de forma-conteúdo a partir do motivo iconográfico: "Talvez o mais importante seja a atenção à complexidade e à profundidade da invenção em geral (*l'invenzione d'ensemble*). Ela exige, mais do que descrição, uma atenção meticulosa ao detalhe da imagem" (Arasse, 1972: 421).

5 Didi-Huberman trata a escrita da história desde uma perspectiva discursiva-narratológica: a elaboração de ficção ou invenção de um "real" histórico, embora talvez fosse mais acertado, pensá-lo como um histórico fantasmal.

6 Onde Erwin Panofsky passou a ensinar a partir de 1937, quando de seu exílio nos EUA.

7 Os outros dispositivos centrais dessa obra de Georges Didi-Huberman são: sintoma, visual, figural e rasgadura.

8 *Ibidem*.

9 A posição de Chastel era singular. Ele se encantou com os trabalhos de Panofsky e Saxl ainda nos anos 1930, buscando neles uma alternativa teórica às teses de Focillon. O próprio Panofsky reconhecia em Chastel "um discípulo do método warburgiano" (Panofsky *apud* Rechet, 2013: 1739).

10 Didi-Huberman cita esse texto de Francastel, em nota resumida, em *Diante do tempo* como agente no silenciamento de Warburg, na França. Curiosamente, não explicita como essa onda prosperou dialogando com Panofsky, que também era alemão, e dos principais alvos de Francastel.

11 Panofsky era lido por especialistas e reflexões sobre sua obra e iconologia não eram incomuns,

- inclusive, em áreas como a filosofia (Recht, 2012; Teysse re, 1964; Barnoin, 1968).
- 12 No livro, /nuvem/ (/nuage/) designa o traço/forma pictórico denotado, enquanto nuvem (em itálico, nuage) era reservado ao uso estritamente denotativo; por fim, "nuvem" ("nuage") estava reservada   produ o significada.
- 13 Charcot fora objeto de *A Inven o da Histeria*, primeira obra de Didi-Huberman, de 1981.
- 14 *Ibidem*: 112.
- 15 *Ibidem*:112.
- 16 Benjamin e a imagem dialética, no livro *O que vemos o que nos olha*, publicado em 1992, foram as chaves para construir um conceito de legibilidade anti-panofskyiano (Didi-Huberman, 1998: 182).
- 17   importante observar como a troca de cartas ocorreu nos anos 1920, quando Panofsky não era ainda o "pai" da iconologia e ainda ensaiva seus temas e propostas.
- 18 Didi-Huberman retoma Warburg para promover o seu paradigma sintomatológico como modelo de história da arte indisciplinado. (Alloa, 2012).
- 19 Na leitura fica a impressão de que não se sabe bem quem estaria matando quem: Gombrich a Warburg ou Didi-Huberman a Gombrich?
- 20 Huchet (1998) chamou aten o para a falta de discussão de Didi-Huberman com Marin e Damisch.
- 21 *Ibidem*: 113, grifo nosso.
- 22 *Ibidem*: 195.
- 23 *Ibidem*: 447.
- 24 Essa figura da retórica transforma um discurso em campo. Em realidade, as obje es do oponente são antecipadas e respondidas na mesma medida; por exemplo, quando Didi-Huberman demonstra o teor dos argumentos pelos quais Erwin Panofsky ocupa um dado lugar no campo discursivo a ser habitado. *A occupatio*   conhecida desde Quintiliano (Kelly, 1977).
- 25 Sempre sensível   poética de nosso autor, Huchet (2020: 198) recorda que Didi-Huberman tinha "necessidade de *desocupar* o terreno no próprio campo da História da arte" (grifo nosso). Huchet usa da *occupatio*, mas atribui a Didi-Huberman qualidade que este atribuía a Erwin Panofsky. Concordamos com o autor que as figuras tutelares frequentemente funcionam como autorretratos do próprio Georges Didi-Huberman (Huchet, 2020: 204).
- 26 Designa-se claramente a posi o e alcance da história da arte francesa, seus diálogos internacionais na constitui o de um novo centro geopolítico europeu ao redor da colabora o das universidades europeias, notadamente, das duas principais potências da zona do euro, Alemanha e França.
- 27 Precisamos de uma história da historiografia da arte nos seus prováveis policentrismos, uma história da historiografia da arte em dimensão global (Kaufmann, 2014). A análise de Didi-Huberman questiona apenas o imperialismo epist mico anglo-americano. Obviamente, não se pode deixar de recordar, com ironia, o quanto a demanda pela história da arte global surgiu em centros de estudo e institui es de arte dos EUA (Conduru, 2014).
- 28 Nesse sentido, no sentido amplo, as histórias da historiografia não seriam tentativas de abrir territórios em um campo social de saber consolidado? Didi-Huberman não propõe supera o do passado no sentido teleológico do termo, contudo,   difícil terminar um livro seu sem estar convencido de que limites do passado *podem* ser "compensados" pelas suas propostas.

- 29 Quando publicou *Diante da imagem*, Didi-Huberman (2015: 23) confrontou a história social da arte “que domina toda a disciplina há alguns anos”, não a iconologia. De fato, aquela e não esta era a grande adversária do livro.
- 30 Ocorreu na história *tout court* também. Cite-se os trabalhos de: Paul Veyne, Pierre Nora, Michel de Certeau, Jacques Le Goff, Roger Chartier, Jacques Revel, François Hartog, Arlette Farge, Michelle Perrot, entre outros.
- 31 A proposta da história da arte como disciplina humanística tinha entre seus alvos o combate à violência nazista e seu legado (Martin, 2000; Elsner & Lorenz, 2012).
- 32 Recorde-se que em língua portuguesa, Didi-Huberman é o mais traduzido dos autores franceses da história da arte francesa desde os anos 1970 em diante. No Brasil atual, por exemplo, sua obra tem sido um ponto de inflexão para muito além do estudo das imagens, na discussão da teoria e metodologia da história (Capel, Noronha, Patriota, 2016; Costa, 2022, Santiago Jr., 2019).
- 33 Contudo, demanda-se uma investigação mais aprofundada, além do escopo deste artigo, na bibliografia de Didi-Huberman das últimas duas décadas e seu uso do dispositivo da paternidade.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em fevereiro de 2024.