

Iconologia, Alegorismo Medieval e o conceito de *habitus* na obra de E. Panofsky

Liszt Vianna Neto

Resumo:

Este trabalho abrange o conceito de *habitus* segundo a obra *Arquitetura Gótica e Escolástica* de Erwin Panofsky, visando o seu distanciamento das historiografias passadas – como a de Wölfflin, Riegl, Warburg ou Cassirer –, os debates que os trabalhos de Panofsky produziram, e a influência que sua teoria e metodologia exerceram sobre autores das mais diversas áreas através desse conceito. Tal influência faria com que o conceito fosse reapropriado por autores como Gombrich, Eco, Bourdieu e Chartier. Os dois últimos, especialmente, reconheceram no *habitus* a superação, por Panofsky, de suas críticas à obra de Wölfflin e Riegl: a superação do positivismo e do formalismo, assim como o abandono da procura pelo precursor, da idéia de uma capacidade e liberdade da invenção individual, da abordagem psicológica do gênio e seu distanciamento da “História do Espírito”. Apesar de se mostrar uma eficaz solução teórica a muitas questões históricas abertas até então (algumas comuns também à escola dos Annales), foi dedicada a esse conceito muita pouca atenção por parte de historiadores e teóricos. Na maioria das vezes, estes se voltam apenas para seu renomado método Iconológico, ou para as “formas simbólicas”. Contudo, há no conceito de *habitus* e na Iconologia uma gênese historiográfica muito próxima. Ambos surgem do interesse de Panofsky pelo fenômeno gótico, pela escolástica – especialmente por Aquino e Suger – e pelo Alegorismo sagrado. O Alegorismo – a concepção medieval de se revelar sentidos trinos em textos e imagens – é a base na qual Panofsky concebeu seu método tripartite de investigação do significado artístico: a Iconologia. Do mesmo modo, a formulação do *habitus* e de sua renomada tese em *Arquitetura Gótica e Escolástica* tem uma base escolástica em comum com o próprio Alegorismo.

Palavras-chave: História da Arte, Historiografia, Panofsky

Abstract:

The present article addresses the concept of *habitus* according to Erwin Panofsky's work *Gothic Architecture and Scholasticism*, seeking to distance it from past historiographical traditions – such as Wölfflin's, Riegl's, Warburg's and Cassirer's. It also aims at the debates which Panofsky's works engendered, and the influence that his theory and methodology exerted, through the concept of *habitus*, upon authors coming from the most diverse fields of knowledge. Such influence would cause this concept to be readapted by authors such as Gombrich, Eco, Bourdieu and Chartier. These last two recognized in the concept Panofsky's overcoming of his criticisms of Wölfflin and Riegl: the overcoming of Positivism and Formalism, as well as the abandonment of the search for the pioneer, of the idea of an individual's freedom and capacity for invention, of the psychological approach to genius and his detachment from the “History of the Spirit”. Despite being an efficient theoretical solution to many open historical questions (some of them common to The Annales School), this concept received very little attention from historians and theoreticians. Most often they turn their sights strictly to his renowned Iconologic method, or to the “symbolic forms”. However, both the concept of *habitus* and the Iconologic method share a common historiographic genesis. Both come from Panofsky's interest in the Gothic phenomena, in Scholasticism – especially from his interest in Aquinas and Suger – and in the Sacred Allegorism. Allegorism – the medieval idea of revealing triple meanings in images and texts – is the basis upon which Panofsky conceived of his tripartite method of artistic meaning investigation: the Iconology. Likewise, the elaboration of the concept of *habitus* and his renowned thesis from *Gothic Architecture and Scholasticism* share a scholastic foundation with Allegorism itself.

Keywords: Art History, Historiography, Panofsky

Introdução

No amplo panorama da história da arte no século XX, talvez seja o nome de Panofsky o primeiro a despontar. Após emigrar para os Estados Unidos, seu método Iconológico se tornou amplamente difundido, ecoando em estudos que tratam desde Disney World a arte contemporânea, desde pré-história a René Magritte¹. Contudo, um estudo pormenorizado da Iconologia nos remete mais à trajetória historiográfica de Panofsky do que

¹ LAVIN, I. (Ed.). *Meaning in the Visual Arts: views from the outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Institute for Advanced Study. Princeton: 1995, e CHASTEL, A. (Ed.). *Pour un temps – Erwin Panofsky*. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983.

ao seu legado. Através dela podemos compreender a crítica de Panofsky à Wölfflin e Riegl, a influência de Cassirer sobre ele, mas principalmente perceber que a Iconologia surge do interesse de Panofsky pelo método interpretativo do Alegorismo Medieval. Apesar de a Iconologia atrair a atenção da grande maioria dos estudos feitos sobre a obra de Panofsky, sendo alvo constante de louvor e críticas, outros aspectos de suas obras são fundamentalmente importantes, mas raramente analisados. Um desses aspectos é o conceito de *habitus*, apropriado de Tomás de Aquino e contemporâneo ao Alegorismo Medieval. Talvez sua importância em Panofsky tenha sido despercebida por ser um conceito mais influente em outros campos, como nas ciências sociais, do que na história da arte, que por muito tempo permaneceu auto-centrada. Porém, como pretendemos demonstrar, a Iconologia e o conceito de *habitus* (em Panofsky, “hábitos mentais”) não são dois elementos estanques, mas unidos em sua formulação através do interesse de Panofsky pelo Alegorismo Medieval e pelo *habitus* em Tomás de Aquino, ambos presentes no contexto da arquitetura gótica e da filosofia escolástica.

A Iconologia

A Iconologia nos serve aqui de duas maneiras: ela representa uma síntese dos textos teóricos de Panofsky em sua crítica à historiografia passada e ela se conecta filogeneticamente ao conceito de *habitus*. Como demonstraremos, isso fundamenta a tese de que o *habitus* propõe questões muito diversas das questões da historiografia no passado – ele representa, metodologicamente, a superação de problemas prévios, apesar de dividir uma gênese comum com a Iconologia, pois ambos são fundados no interesse profundo de Panofsky tanto no período gótico como na filosofia escolástica.

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (<i>História da Tradição</i>)
I. <i>Tema primário ou natural</i> - (A) fatural, (B) expressional - constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal).	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com objetos e eventos)	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>).
II. <i>Tema secundário ou convencional</i> , constituindo o mundo das <i>imagens, estórias e alegorias</i> .	<i>Análise Iconográfica</i> .	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).
III. <i>Significado intrínseco ou conteúdo</i> , constituindo o mundo dos <i>valores "simbólicos"</i> .	<i>Interpretação iconológica</i> .	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i>), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos <i>sintomas culturais</i> ou "símbolos" (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).

Riegl e Wölfflin são autores fundamentais para a compreensão da historiografia da arte. Justamente por tamanha importância os primeiros textos de Panofsky se dedicam a eles, em uma respeitosa crítica. Posteriormente, o contexto de Warburg e de sua biblioteca em Hamburg representaria uma influência preponderante na obra de Panofsky até o fim de sua vida: lá, ele teria contato com a obra de Saxl e Cassirer, dois autores fundamentais em sua produção a partir de então. A seguir, analisaremos a tabela da Iconologia e demonstraremos como tais críticas e influências estão presentes na formulação do método.

Nas primeiras etapas da tabela, nas colunas “ato da interpretação” e “princípios corretivos da interpretação” observamos a “análise pseudo-formal” e a “história do estilo”, respectivamente. Ambas estão presentes na Iconologia através da crítica de Panofsky a Wölfflin em *O Problema do Estilo nas Artes Visuais*, de 1915. Observamos também o cuidado de Panofsky ao denominar sua análise de “pseudo-formal”, para diferenciá-la da abordagem formalista, especificamente de Wölfflin. Segundo Panofsky, a análise dita “formalista” separaria radicalmente forma e conteúdo, o que para ele seria inadmissível, posto que toda forma tem conteúdo (expressivo, por exemplo), sendo impossível existir uma análise de “formas puras”. Essa posição de Wölfflin se estende à “história do estilo”, ou o estudo da história da arte como estilos que se sucedem e se contrapõem um ao outro, na qual tal sucessão é produto de “mudanças do olho” do artista. Panofsky se baseia na filosofia kantiana para justificar que não há “pura visualidade”, tanto ao tratar das formas puras quanto das “mudanças do olho”, apartadas da psicologia individual ou da compreensão do contexto histórico. Apesar da crítica à “História do estilo”, a compreensão de estilos históricos permanece nas obras de Panofsky, mesmo que fundamentalmente diversa da de Wölfflin. Wölfflin, assim como outros historiadores considerados formalistas, escreve em um contexto no qual a afirmação de autonomia da história da arte era fundamental para sua produção e reconhecimento dentre as outras disciplinas. Certamente, a afirmação extremada de uma “história interna da arte” e da análise estritamente formal das obras representa tal vontade de autonomia e delimitação da disciplina, que pretendia adotar critérios e métodos científicos.

Na terceira etapa de *Equipamento para Interpretação* observamos a referência a *Weltanschauungsphilosophie* (Filosofia da visão de mundo) e à psicologia pessoal, princípios caros a Riegl e à Escola de Viena que o sucedeu. Contrariamente à sua crítica a Wölfflin, a crítica de Panofsky a Riegl não se dirige diretamente a ele, mas a seus seguidores. Em *O Conceito de Kunstwollen*, de 1920, Panofsky critica a interpretação, por parte dos “seguidores” de Riegl da Segunda Escola de Viena, do

Kunstwollen como um conceito psicológico. Panofsky o retira da esfera psicológica, distanciando também a abordagem da história da arte dessa esfera. A influência de Riegl em Panofsky seria tão duradoura e preponderante que, mesmo ao se aproximar do neokantismo e da “filosofia das formas simbólicas” de Cassirer, o conceito de *Kunstwollen* ainda fundamenta algumas de suas teses. Assim como Wickhoff em *Wiener Genesis*, a obra *Spätrömische Kunstindustrie* de Riegl relativiza a preponderância dos “grandes estilos” na história da arte. Ao tratar do período tardo-romano, ambos escapam da grandiosidade que havia se atribuído ao passado grego e, posteriormente, ao romano. Tratar desse período considerado “não plenamente romano” e “primitivamente medieval” os levou a escapar do típico recorte “renascimento-barroco”. Riegl avança ainda mais nesse “relativismo” em *Stilfragen*, ao tematizar a desprezada história da decoração como o objeto principal de sua obra. Esse tipo de relativismo histórico riegliano seria muito influente nas pesquisas de Panofsky, especialmente em *A perspectiva como forma simbólica*.

Na segunda etapa de “objeto da interpretação” observamos o estudo de temas, estórias e alegorias. Esse estudo alcança a obra de Panofsky especificamente através de Warburg, de sua biblioteca e seus associados. O termo iconologia, que havia sido cunhado no século XV, reaparece em um seminário de Warburg. Contudo, não se trata de forma alguma de um método, mas uma referência aos estudos iconográficos, aos quais Panofsky se alinhou, que tematizavam a “sobrevivência dos antigos” – tema fundado por Springer e seguido por Warburg.

Finalmente, na terceira etapa da coluna “objeto da interpretação”, e nos outros elementos da terceira etapa, encontramos a influência de Cassirer na busca de Panofsky por “significados intrínsecos”, “valores simbólicos”, “tendências essenciais da mente humana”, “sintomas culturais”, entre outros. A leitura neokantiana de Cassirer seria explícita em *Idea* e *A perspectiva como forma simbólica* de Panofsky. *Idea* é uma resposta ao “convite” feito por Cassirer em *Eidos und Eidolon* a aprofundar o debate a respeito da tradição platônica e do neoplatonismo, mais do que acerca de Platão e arte. Evidentemente, a resposta de Panofsky ligaria arte e filosofia através do que posteriormente ele definiria como método iconológico. Em *Perspectiva Como Forma Simbólica* Panofsky demonstra sua admiração pela obra de Cassirer, aprofundando-se no universo simbólico e na busca pelas “tendências essenciais da mente humana” através de um vasto recorte sincrônico. Curiosamente, as etapas da

Iconologia seguem cronologicamente as críticas de Panofsky a Wölfflin e Riegl, e a influência de Warburg e Cassirer².

Além de nos reportar à historiografia da arte, o paradigma da Iconologia é precedido pela iconografia comparativa de G. Millet, E. Mâle, E. Kunstle e R. Van Marle. Contudo, esse novo paradigma não surge sem que Panofsky esteja atento aos seus problemas e aos pontos passíveis de críticas. Panofsky afirma, por exemplo, que a Iconografia está para a Iconologia assim como Etnografia está para Etnologia, mas deixa claro que: “Há, entretanto, certo perigo de a Iconologia se portar não como a etnologia em oposição à etnografia, mas como a astrologia em oposição à astrografia”³. Os perigos aos quais Panofsky se refere são retomados pela crítica de Gombrich, que atenta para o risco da “interpretação exagerada” (*overinterpretation*) que buscaria forçosamente significados em uma obra na qual eles talvez não existam. Segundo ele, o próprio conceito de “significado” é polissêmico e, por isso, “fugidio”. Entretanto, Gombrich é generoso ao reconhecer que o que muitos conhecem como “método warburgiano” é, na verdade, de Panofsky⁴.

Como a Iconologia, outras teorias funcionais do sentido da obra de arte com etapas triplas foram desenvolvidas por Rudolph Wittkower e Ernst Gombrich. Se para Panofsky há o “tema primeiro” ou “natural”, o “tema secundário” ou “convencional” e o “conteúdo”, para Wittkower há o “sentido representacional literal”, o “sentido temático literal” e o “sentido múltiplo”. Já para Gombrich, em *Sentido Simbólico*, os três níveis são: “nível de identificação visual”, “nível de identificação cultural”, e “nível de identificação contextual”. A Iconologia tampouco é o primeiro método com tal estruturação em três etapas: Peirce tratara em suas *Categorias* da primeiridade, secundidade e terceiridade na semiótica.

Apesar de a Iconologia ser freqüente objeto de investigações, seu legado historiográfico ainda merece ser mais pesquisado e discutido. Chartier, por exemplo, atenta para a possível influência da articulação de Panofsky entre recortes históricos sincrônicos e diacrônicos, e seu apreço por vastas continuidades, na formulação teórica da *longue durée* de F. Braudel⁵. Isso nos leva a refletir se a própria tripartição da temporalidade

² FERRETTI, S. Cassirer, Panofsky e Warburg: symbol, art and history. New Haven, London: Yale University Press, 1989.

³ PANOFSKY, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.54.

⁴ GOMBRICH, E. H. The Essential Gombrich. London: Phaidon, 1996.

⁵ CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

segundo Braudel – em curta, média e longa duração – seria produto de seu contato com as obras de Panofsky e de seu método. Contudo, as conexões entre Panofsky e a historiografia francesa, em especial a “Escola dos *Annales*”, ainda não são claras, e nem apresentam uma resposta unívoca ou óbvia. Dentre os aspectos obscuros e não explorados da tão famosa Iconologia, está sua relação com o Alegorismo Medieval, um método trino de interpretação conhecido por Panofsky e bastante semelhante à Iconologia. A relação da Iconologia com esse método contemporâneo à arquitetura gótica e à obra de Tomás de Aquino é o objeto da investigação a seguir.

O Alegorismo Medieval

Como a Iconologia, o Alegorismo Medieval é um método tripartite de interpretação. Inicialmente aplicado à exegese bíblica, o então “alegorismo sagrado” posteriormente se torna “alegorismo universal”, ao ser aplicado a todas as obras do Criador. Como demonstraremos posteriormente, o Alegorismo Medieval é o principal elo genético entre a Iconologia, o método mais utilizado em história da arte, e o *habitus*, obra “mais apaixonadamente defendida por Panofsky”⁶.

O Alegorismo apresenta três camadas de sentido, à semelhança da Iconologia: o primeiro, literal – ou histórico –, o segundo, moral ou – tropológico – e o último, místico – ou anagógico. Também são trinos seus postulados: primeiramente afirma que tudo é imagem; em seguida, afirma que todas as imagens contêm discursos análogos; e em seu último postulado afirma que todos os discursos têm o mesmo objetivo de expor a presença de Deus.

Assim como o conceito de *habitus*, a história do Alegorismo é de longa duração e fundamental para a compreensão de suas apropriações posteriores. O Alegorismo surge na Antiguidade como o *habitus*, sendo praticamente uma “sobrevivência dos antigos” presente na exegese bíblica semítica e grega. Por volta do século IV, em Jerônimo, Ambrósio e Agostinho, tal método de interpretação já visava o acesso tanto ao sentido imediato quanto às verdades de ordem superior.

Agostinho – em *De Trinitate* – é especialmente importante para a história do Alegorismo, pois transforma o Alegorismo sagrado em universal, presente não apenas nas sagradas escrituras mas em todas as obras do Criador. Agostinho fundamenta o Alegorismo universal na carta

⁶ HECKSCHER. William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.217.

de São Paulo aos Romanos, a qual afirma que toda criação é sinal e símbolo do Criador, pois assim como Ele, ela também é trinamente estabelecida: em unidade, espécie e ordem. Portanto, de acordo com a tradição neoplatônica cristã, Agostinho tornou universal o Alegorismo sagrado⁷.

Na *Summa Theologica*, de Tomás de Aquino, a longa história do Alegorismo e do conceito de *habitus* se entrecruzam. Além de comentar *Ética a Nicômaco* de Aristóteles, utilizando o conceito de *habitus*, a discussão acerca do simbólico na mesma obra se remete a *De Caelestis Hierarchia* de Pseudo-Dionísio. Seguindo a tese de Panofsky, as histórias do Alegorismo e do *habitus* se entrecruzam também na Catedral de Saint-Denis, do abade Suger. Além de ser a primeira manifestação do gótico e dos “hábitos mentais” escolásticos segundo Panofsky, a catedral expressa o Alegorismo nas inúmeras referências planejadas por Suger (das quais trataremos a seguir). A própria catedral recebe o nome de Pseudo-Dionísio, o Aeropagita - Saint-Denis à época, cuja obra era profundamente conhecida por Suger.

Além do entrecruzamento histórico e da apropriação por Panofsky do *habitus* e do Alegorismo, o próprio Alegorismo Medieval pode ser interpretado como um “hábito mental”, ou um “hábito de interpretar trinamente”, pois era amplamente difundido através da formação intelectual gótica. Mais ainda, o Alegorismo é fundamental para a compreensão da arte medieval, dado que sua construção interpretativa trina viabiliza sua função basal de instruir e educar. Inúmeros autores exemplificam a importância da arte para a instrução: Gregório, o Grande, no século IV, escreve a Serenus, bispo de Marselha: “*Car c’est une chose d’adorer une peinture, mais c’en est une toute autre que d’apprendre d’une histoire peinte quoi adorer*”. Walafriid Strabo, no século IX, afirma: *pictura est quaedam litteratura illiterato*; Honorius d’Autun, no século XII: “*La peinture est faite sans aucun oute pour instruire*”. O mesmo Honorius d’Autun, se valendo da universalidade do Alegorismo após Agostinho, demonstra a trindade de sentido dos grandes lustres circulares de uma igreja. O primeiro sentido é literal, ou seja, estético e utilitário. O segundo é tropológico: a visão da coroa luminosa nos adverte que somente os servidores de Deus recebem a coroa da vida e os prazeres da luz. O terceiro é anagógico - a coroa, feita de ouro e prata, ferro e bronze, nos remete aos

⁷ CHASTEL, A. (Ed.). Pour un temps – Erwin Panofsky. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983.

elementos de que a Jerusalém celeste é feita⁸. Portanto, o Alegorismo seria também um hábito, ou uma prática, largamente difundido e que exerceria uma função fundamental na formação dos indivíduos de um contexto caracterizado pela intensa religiosidade e pela população amplamente iletrada. Como os “hábitos mentais” escolásticos se difundiriam na construção das grandes catedrais, o hábito do Alegorismo presente nas pinturas e nas decorações facilitaria a difusão, a instrução e o contato dos fiéis com o divino, e se arraigaria neles.

Como veremos, não apenas a Iconologia é análoga ao Alegorismo em seus três níveis de significado, mas também os hábitos mentais escolásticos se expressam de forma trina nos elementos arquitetônicos góticos. Contudo, o Alegorismo parece se fundir inteiramente à Iconologia e ao legado gótico no que Panofsky chamou de “simbolismo disfarçado” (*Disguised symbolism*) em *Early Netherlandish Painting*. O simbolismo disfarçado, como continuidade histórica do Alegorismo, está enraizado na crença de que os objetos físicos são – citando Tomás de Aquino na *Summa Theologica* – “metáforas materiais de coisas espirituais” (*spiritualia sub metaphoris corporalium*). Ao exemplificar o simbolismo disfarçado com o retábulo de Mérode, do *Maître de Flemalle* Robert Campin, Panofsky constata que nessa obra “Deus não está presente pessoalmente na obra, mas é sensível em todos os objetos”. Além da riqueza iconográfica do quadro central, no terceiro painel do tríptico São José é representado junto a duas ratoeiras: uma em sua mesa de trabalho e outra em uma prateleira à janela. Elas seriam uma alusão bastante difundida pela doutrina agostiniana da *muscipula diaboli*, segundo a qual o casamento da Virgem e a encarnação de Cristo foram criados pela Divina Providência para enganar o diabo, como ratos são enganados por uma isca na ratoeira. Agostinho se refere à ratoeira mais de uma vez em sua doutrina: “A cruz do Senhor foi a ratoeira do Diabo; a isca pela qual ele foi pego foi a morte do Senhor”⁹. Apesar de ser uma formulação posterior à Iconologia, o simbolismo disfarçado, além de uma continuidade do Alegorismo na pintura flamenga, pode ter sido uma intuição de Panofsky pré-existente à concepção da Iconologia.

Panofsky revela também o Alegorismo Medieval no que denominou “metafísica das luzes”, em sua obra *Abade Suger*, sobre a construção da catedral de Saint-Denis – ou Pseudo-Dionísio, o Aeropagita. Além dos

⁸ CHASTEL, A. (Ed.). Pour un temps – Erwin Panofsky. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983, p.78-80.

⁹ CHASTEL, A. (Ed.). Pour un temps – Erwin Panofsky. Centre George Pompidou. Paris: Pandora Editions, 1983.

amplos vitrais tipicamente góticos, que revelam a presença de Deus através das luzes, e dos brilhantes ornatos em ouro, os poemas de Suger gravados nos pórticos da catedral revelam tal metafísica das luzes:

“Whoever thou art, if thou seekest to extol the glory of these doors,

Marvel not at the gold and the expense but at the craftsmanship of the work

Bright is the noble work; but, being nobly bright, the work

Should brighten the minds so that they may travel, through the true lights

To the True Lights where Christ is the true door.

In what manner it be inherent in this world the golden door defines:
The dull mind rises to truth through that which is material

And, in seeing this light, is resurrected from its former submersion”

Ainda um outro exemplo:

Once the new rear part is joined to the part in front,

The church shines with its middle part brightened.

For bright is that which is brightly coupled with the bright,

And bright is the noble edifice which is pervaded by the new light¹⁰

Nessas citações percebemos a referência recorrente à “luz” e ao “brilho” como metáfora do contato divino, assim como uma justificação do refinamento artístico e arquitetônico, e do uso do ouro.

Seguindo suas posições defendidas em *História da arte como disciplina humanística*, Panofsky substitui o teocentrismo medieval como doutrina fundamental do Alegorismo laicizando-o ao formular a Iconologia. Panofsky retira o Alegorismo da esfera religiosa e do humanismo medieval, e o insere no humanismo laico moderno como fizera ao se apropriar do conceito de *habitus*.

Assim como o Alegorismo Medieval se tornou um método de interpretação da realidade em três etapas, a Iconologia de Panofsky seria

¹⁰ PANOFSKY, Erwin. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1946.

uma apropriação laicizada do Alegorismo. Panofsky também se apropria do conceito de *habitus* da *Summa Theologica* para fundamentar sua tese em *Arquitetura Gótica e Escolástica*. Portanto, percebemos que o conceito de *habitus* era presente na escolástica como o Alegorismo na arquitetura, e Panofsky incorpora ambos em suas obras.

O conceito de *habitus*

Em seu posfácio à edição francesa do livro *Arquitetura Gótica e Escolástica*, Bourdieu não apenas identifica em manuscritos escolásticos o *habitus* na escrita, corroborando com a tese de Panofsky, como Heckscher atribui o surgimento do conceito de *habitus* à "maneira escolástica de pensar" de Panofsky¹¹. Essa "maneira escolástica" é mais clara em algumas obras de Panofsky onde é evidente o seu procedimento de apresentar uma tese, sua antítese, e conciliá-las de forma simétrica e dialética – dialética escolástica, não hegeliana. Mesmo a escrita acadêmica contemporânea é vista por Panofsky como produto do legado escolástico, ao dividir partes e subpartes. Tais constatações não apenas demonstram a forma escolástica da escrita de Panofsky, ou seu *habitus* de escrita escolástica, como também revela esse hábito de buscar sentidos trinos. Esses hábitos são historiograficamente fundamentais, pois revelam o caráter eminentemente anti-anacrônico de sua obra, pois ele escreve sobre o período gótico se valendo de uma perspectiva, de conceitos e de métodos emulados do próprio período, e não estranhos ao contexto.

O conceito de “hábitos mentais” de Panofsky fundamenta a analogia por ele construída entre a arquitetura gótica e a escolástica, sendo, portanto, basal para a construção de sua tese. Ele identifica dois hábitos mentais presentes no contexto: a *manifestatio* – a clarificação escolástica – e a *concordantia* – a reconciliação dialética.

A *concordantia* é a tentativa de reconciliação entre possibilidades contraditórias. Na escolástica, esse princípio é exemplificado pelo esquema trino *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum* de Tomás de Aquino. Como nos textos escolásticos, a arquitetura não aceita simplesmente uma autoridade e rejeita outra. Autoridades devem ser conciliadas, como as palavras de Agostinho tiveram de ser conciliadas com as de Ambrósio.

A *Summa Theologica* segue justamente esse esquema de exposição da *concordantia*, introduzindo cada argumento de uma

¹¹ HECKSCHER, William S. Erwin Panofsky: un curriculum vitae. In PANOFSKY, Erwin. Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995, p.216-19.

autoridade teológica com *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum*, assim como ordena as objeções com as expressões *ad primum, ad secundum*, e assim por diante. Bourdieu comenta o caráter de inconsciência do *habitus* afirmando que, após copiar esse esquema milhares de vezes, um escrevente “por mais distraído e estúpido que se possa imaginar, acaba contraindo o hábito de assim conduzir seu pensamento”¹². Panofsky exemplifica esse mesmo esquema dialético na resolução das *quaestiones* dos elementos arquitetônicos das igrejas de Sens (o *videtur quod*), Laon (o *sed contra*) e Lessay (o *respondeo dicendum* ou solução definitiva).

Já a *manifestatio*, como a *concordantia*, também se expressa de forma trina através da demanda por totalidade – ou pela enumeração suficiente – que “tendia a aproximar, pela síntese assim como pela eliminação, uma solução perfeita e final”; a organização segundo um sistema homólogo de subdivisão em partes de partes – ou articulação suficiente; e a coerência dedutiva (e distinção) entre as partes – ou inter-relação suficiente.

Como o Alegorismo Medieval e a Iconologia, a tese principal de *Arquitetura Gótica e Escolástica* também é construída sobre fundamentos trinos. O primeiro fundamento é a observação do fenômeno geográfico e cronológico do gótico na região em torno de Paris no segundo quartel do século XII, onde constata-se o surgimento tanto da Escolástica quanto da arquitetura gótica. O segundo é a definição dos princípios do Alto-Gótico à semelhança da *manifestatio* escolástica e a um sistema ordenado de exposição. E o último fundamento expõe que a visão do desenvolvimento do gótico, por volta de 1250, segue um padrão da *concordantia* escolástica, ou a aceitação e reconciliação final de possibilidades contraditórias.

Tal padrão dialético é expresso mais uma vez em três problemas góticos característicos (ou, para levar a cabo sua analogia, a *quaestiones*): a janela rosácea na fachada ocidental, a organização da parede do clerestório e a conformação das colunas da nave. Estes problemas evidenciam tal padrão dialético, pois expressam conflitos e soluções arquitetônicas tipicamente góticas, onde tais elementos são negados, conciliados ou sintetizados no projeto de construção das catedrais.

Apesar de ser um conceito presente na *Summa Theologica* de Tomás de Aquino e, por isso, contemporânea à arquitetura gótica e ao Alegorismo Medieval, o *habitus* surge na antiguidade como *hexis*. O conceito grego de *hexis*, traduzível como “ter disposição” ou “estar disposto” (*hexo*), remete a

¹² BOURDIEU, P.. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.352.

uma condição, disposição ou estado – mental e de caráter, boa ou má – que nos leva a agir ou pensar de certa forma não passiva, mas voluntária. Em *Ética à Nicômaco*, Aristóteles desenvolve o conceito de *hexis* não o aproximando de uma paixão ou faculdade da alma, mas de virtudes ou vícios - morais ou intelectuais, apropriados ou inapropriados. Ao fazer isso, ele se opõe a Platão e à defesa da virtude como forma de conhecimento e o vício como sua falta.

Contudo, a posterior tradução latina do conceito, de *hexis* a *habitus*, representou uma fundamental mudança de seu sentido original ao possibilitar a interpretação de que se trata de uma ação involuntária ou repetitiva. Apesar de ser uma tradução relativamente precisa, o *habitus* é permeado por um significado até mesmo oposto ao original e que influenciaria profundamente as apropriações futuras do conceito. Tomás de Aquino, na *Summa Theologica*, em seu “Comentário ao Livro V da Ética a Nicômaco”, se insere nessa tradição ao tratar o *habitus* como “princípio que rege a ação” e, a partir dele, Panofsky desenvolve seu próprio conceito de “hábitos mentais”.

O conceito ressurgue contemporaneamente pouco antes da formulação de Panofsky, nas obras de Max Weber e Edmund Husserl – sendo mais desenvolvido e influente nas ciências sociais através de Norbert Elias e Marcel Mauss – para designar outros conhecimentos não-discursivos de um grupo específico que “agem sem serem ditos” atuando, assim, em um nível abaixo da ideologia racional.

Curiosamente, Pierre Bourdieu se apropria do *habitus* como um dos conceitos-chave de sua obra, retirado não da matriz sociológica que preexistia, mas de *Arquitetura Gótica e Escolástica* de Panofsky. Para a interpretação de Bourdieu, o *habitus* se refere aos princípios geradores de práticas – indica uma disposição incorporada, quase postural, assim como o papel de um agente em ação. De forma semelhante a Panofsky, interessa a Bourdieu retomar à razão humana o que antes pertencia ao espírito universal. Além de reconhecer nele a oposição do conceito à fundamentação histórica pelo “espírito” (*Geist*), Bourdieu distingue no conceito um momento em que Panofsky se distancia das “formas simbólicas” neokantianas de Cassirer, que eram muito presentes em sua obra até então. Em última análise, Bourdieu compreende o conceito como uma superação efetiva dos resquícios formalistas e positivistas, “fundados” na razão, mas com bases irracionais. Bourdieu ainda critica a autonomia total do campo, proposta pela “história da arte autônoma” formalista, defende uma autonomia parcial e reconhece *Arquitetura Gótica e*

Escolástica como “o mais belo desafio que se fez ao positivismo”¹³. Percebemos com isso, e com o legado historiográfico do conceito que veremos a seguir, que o *habitus* propõe questões distintas do que a história da arte propunha até então. Ele também as fundamenta de forma diversa, não com conceitos metafísicos ou considerados “vagos” posteriormente - como *Geist*, *Kunstwollen*, *Weltanschauung*, por exemplo -, mas expondo uma formação intelectual hegemônica, sua circulação cultural, agentes e práticas.

Legado do *habitus*

Sucedendo Panofsky, outros historiadores da arte retomaram o conceito de *habitus* de formas bastante diversas. No capítulo “A força do hábito”, Gombrich demonstra como os hábitos estão presentes em toda a história da decoração. Eles representam o caráter fundamental de “resistência à mudança”, “busca por continuidade” e “vontade de repetição” presentes nas artes decorativas. Os hábitos resistem à mudança e ao mesmo tempo facilitam adaptação ao novo promovendo também a transição entre técnicas, por exemplo. Por isso, ainda há neles o caráter de inconsciência, de inércia de motivos decorativos que permanecem, mesmo perdendo sua função original. Ao contrário do conceito em Panofsky, Gombrich o utiliza numa ampla história geral da decoração e não em um contexto específico. Isso porque Gombrich retoma o projeto da história da ornamentação de Riegl. Além disso, Gombrich tem um foco psicológico, da percepção, o que não é presente em Panofsky. Como os “hábitos mentais”, Gombrich também cria o conceito de “postura mental” ou “enfoque mental” (mental set) em *Arte e Ilusão*. Porém, além de seu foco estar na comunicação, ou na “mensagem”, tal conceito é mais uma das formas presentes na historiografia para lidar com a complexa relação entre a mente, ou a psicologia, e a contextualização histórica – “postura mental”, “hábitos mentais”, “mentalidades”, “imaginários” são apenas alguns exemplos disso¹⁴.

Outra apropriação posterior do conceito de *habitus* de Panofsky está no capítulo “Liberdade dos eventos e determinismos do hábito” em *Obra Aberta*, de Humberto Eco. Nele, o conceito de hábito remete às expectativas dos espectadores de cinema e televisão com relação ao enredo, a uma narrativa linear e à verossimilhança, a partir da preceptiva da *Poética* de Aristóteles. Nesse caso, a televisão praticamente se opõe à “obra aberta” e à narratividade das artes contemporâneas ao atender a expectativas por

¹³ BOURDIEU, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

¹⁴ GOMBRICH, E. H. The Essential Gombrich. London: Phaidon, 1996.

verossimilhança e por linearidade narrativa. O hábito, mais uma vez pautado na inércia e na inconsciência, parece atender ao que já esperavam os telespectadores. Caberia aos diretores de cinema romper com essas estruturas e introduzir um não-nexo e um “novo tipo de hábito” de ver as coisas de modo inusitado¹⁵.

Não é tarefa fácil relacionar essas distintas apropriações do conceito de *habitus* à formulação de Panofsky, mas, como aponta Chartier, é claro o interesse historiográfico que o conceito desperta, gerando reflexões acerca de práticas e jogos de recepção, e expectativas na circulação cultural. Nesse amplo quadro, o conceito contribuiria para dar consistência histórico-cultural às relações presentes na produção da obra de arte, em oposição à interpretação metafísica ou espiritual que anteriormente pautara a fundamentação desse campo.

Os hábitos se expressam através de uma duradoura e dominante formação intelectual escolástica, e fundamentam a mudança estilística na história da arte através de práticas e agentes históricos, e não através do “espírito do tempo”, do *Kunstwollen* ou da *Weltanschauung*. Isso representa uma importante superação do paradigma passado nesse campo. Ainda segundo Chartier, Panofsky faz parte de uma ampla problematização dos elementos sustentadores da historiografia da época, que questionará: a relação consciente dos produtores intelectuais e seus produtos, a procura do precursor através da atribuição exclusiva à capacidade e liberdade de invenção individual, e as consonâncias entre as produções artísticas de um determinado período, seja através dos “empréstimos” e “influências”, ou do “espírito do tempo”. O conceito de *habitus*, como o conceito de “utensilagem mental” de Febvre, é uma das novas ferramentas da história cultural responsável por essa mudança. Panofsky também pode ser inserido em um contexto historiográfico mais amplo, como no caso da história intelectual, do estruturalismo e da história das mentalidades (tão próxima à história social). Nesse contexto, partiu-se em busca de novas formas e procedimentos heurísticos, assim como novos conceitos que, segundo Le Goff, aproximam o historiador do etnólogo¹⁶.

Talvez até mesmo o enfoque de Chartier e da Nova História Cultural nas “práticas culturais” venha de sua crítica à “história das mentalidades” – também tecida por Bourdieu – e do reconhecimento da obra de Panofsky como alternativa possível. Assim, percebemos que conceito de *habitus* não

¹⁵ ECO, H. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹⁶ CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

desponta sozinho ou é estranho ao seu contexto, mas pertence a um período de mudanças na historiografia, de ruptura com postulados passados e de proposição de novas questões através de novos conceitos.

Conclusão

Percebemos que Panofsky é especialmente interessado no contexto gótico-escolástico e apaixonado por sua tese sobre esse contexto. Ele constrói tanto sua tese quanto a Iconologia sobre bases trinas análogas ao Alegorismo. Em várias de suas obras ele deixa transparecer a forma escolástica de sua escrita, subdividindo e conciliando os elementos de seus textos. O conceito de *habitus* na obra *Arquitetura Gótica e Escolástica de Panofsky* conecta arquitetura e filosofia – como ele fizera em *Idea*, mas de forma diversa –, e também conecta o próprio conceito à Iconologia, através do Alegorismo. Tal obra contribui para a reflexão a respeito do legado historiográfico de Panofsky, mas também para a compreensão do desenvolvimento de sua obra, método e teoria.

Mais do que Iconológica, a obra *Arquitetura Gótica e Escolástica* fundamenta sua tese central de um desenvolvimento não meramente paralelo através dos dois hábitos mentais que Panofsky identifica, *manifestatio* e *concordantia*, ao invés de se fundamentar na identificação de elementos formais e atrelá-los a uma ampla “visão de mundo” escolástica. Sua análise escapa à identificação de motivos, símbolos e temas na arquitetura. Críticas mais incisivas afirmam que as três etapas da Iconologia são cumpridas apenas na obra *Idea*, onde Panofsky efetivamente relaciona temas e motivos renascentistas ao neoplatonismo¹⁷. Esse não é o caso de *Arquitetura Gótica e Escolástica*, a qual não trata de uma doutrina, de um programa, de motivos ou temas escolásticos aplicados às formas arquitetônicas, mas de “hábitos” escolásticos que se expressam na lógica construtiva gótica. Não que a segunda etapa iconológica não seja aplicável à arquitetura, na qual muitas vezes não há um tema ou motivo explícito: posteriormente a Iconologia seria aplicada até mesmo à pintura de paisagens, também impermeável à segunda etapa iconológica. Panofsky se concentra na exposição e definição dos “hábitos mentais” emulados do conceito escolástico – evitando, assim, conceitos anacrônicos. Os hábitos mentais não se referem a um programa iconográfico implantado, mas ligam claramente a arquitetura à filosofia através da formação intelectual do clero, e de sua ampla difusão na população iletrada no canteiro de obra das catedrais. Por isso, a trajetória e o procedimento teórico-metodológico de

¹⁷ GOMBRICH, E. H. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996.

Panofsky distam consideravelmente do seu interesse pela Iconologia, mesmo que sua gênese seja emulada do mesmo contexto.

Panofsky concebe o conceito de *habitus* em uma obra na qual a historiografia da arte não é uma influência dominante, como o fora em *Estudos de Iconologia* e em *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Nessas obras Panofsky deixa transparecer em certos momentos que, apesar de ter se apropriado das “formas simbólicas”, ele ainda baseava sua investigação nos temas pesquisados por Warburg ou fundamentava teses no conceito de *Kunstwollen* de Riegl. O conceito de *habitus* se distancia amplamente da fundamentação histórico-espiritual ou metafísica da história da arte. Conceitos como *Kunstwollen*, *Weltanschauung* e *Zeitgeist* já eram criticados pelo seu generalismo e por não conectarem efetivamente o contexto, o período, o estilo, às obras de arte. A crítica historiográfica implícita no conceito de *habitus* seria posteriormente reconhecida por Bourdieu, Chartier, entre outros, como superação de questões plantadas pelo positivismo, pelo formalismo, pela “Escola dos *Annales*”, assim como a apropriação do conceito por outros autores, como Gombrich e Eco, demonstra sua relevância historiográfica.

Bibliografia

ART MUSEUM, THE. Symbols in transformation, Iconographic Themes at the Time of the Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky. Princeton University, March 15-April 13, 1969.

BOURDIEU, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. O poder simbólico. São Paulo: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPOS, J. L. de. Do simbólico ao virtual. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

CASSIRER, E. A filosofia das formas simbólicas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHARTIER, R. A história cultural: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHASTEL, A. (Ed.). Pour un temps – Erwin Panofsky. Centre George Pompidou.
Paris: Pandora Editions, 1983.

ECO, H. Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FERRETTI, S. Cassirer, Panofsky e Warburg : symbol, art and history. New Haven, London: Yale University Press, 1989.

FRAGENBERG, T. Posfácio de Arquitetura Gótica e Escolástica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GINZBURG, C. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____. The Essential Gombrich. London: Phaidon, 1996.

_____. Norma e Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. Sense of Order. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984.

_____. Aby Warburg: an intellectual biography, with memoir on the history of the library by F. Saxl. Oxford: Phaidon, 1986.

HEIDT, R. Erwin Panofsky, Kunsttheorie und Einzelwerk . Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1977.

HOLLY, M. A. Panofsky and the foundations of art history. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1984.

HOLSINGER, B. *The Pre-modern Condition: Medievalism and the Making of Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. (Critic Review by MCINERNEY, Maud Burnett). Disponível em: <<http://www.brynmawr.edu/bmrcl/Winter2007/Premodern.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2011.

LAVIN, I. (Ed.). *Meaning in the Visual Arts: views from the outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*. Institute for Advanced Study. Princeton: 1995.

MEISS, M. (Ed.). *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Panofsky*. New York: New York University Press, 1961.

PANOFSKY, E., NORTHCOTT, K. J., SNYDER, J. *The Concept of Artistic Volition*. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 1, p. 17-33, Autumn 1981.

PANOFSKY, E. *Estudos em Iconologia: temas humanistas na arte do Renascimento*. Trad. Olinda Braga de Sousa. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Der Begriff des Kunstwillen. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Hessling, 1964.

_____. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

- _____. La prospectiva come “forma simbolica” e altri scritti. Feltrinelli, 1966.
- _____. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. Sobre el Estilo, tres ensayos inéditos. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995.
- _____. Renaissance and Renascences in Western Art. New York and Evaston: Harper & Row Publishers, Harper Torchbooks, 1969.
- _____. Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1946.
- _____. Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst. Berlin, Leipzig: B. G. Teubner, 1930.
- _____. Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky Briefwechsel 1941-1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer “under the spell of the living Warburg Tradition”. Berlin: Akademie Verlag, 1996.
- _____. Aussätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin: Verlag Bruno Hessling, 1974.
- _____. Early Netherlandish Painting, its origins and character. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Icon Editions, Harper & Row Publishers, 1971.
- _____. Idea: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. A caixa de Pandora: as transformações de um símbolo mítico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Arquitetura Gótica e Escolástica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RIEGL, A. Problems of Style, foundations for a history of ornament. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

_____. Spätromische Kunstindustrie. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2000.

VEYNE, P. História: novos objetos, novos métodos, novas abordagens. Brasília: UnB, 1982.

VIANNA NETO, L. O conceito de *habitus* em Erwin Panofsky: Teoria e metodologia da história da arte na primeira metade do século XX.

WAAL, H. de. In memoriam Erwin Panofsky, March 30, 1892 – March 14, 1968. Amsterdam, Londen: B.V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1972.

WARBURG, A. Homenagem à Mnemosyne. Göttingen: Gratia Verlag, 1979.

_____. The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles, California: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

WASCHEK, M. (Ed.). Relire Panofsky: Cycle De Conférences Organisé Au Musée Du Louvre Par Le Service Culturel Du 19 Novembre Au 17 Décembre 2001. Paris: Musée du Louvre, 2008.

WEHLING, A. Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história: algumas questões. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/102.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2011.

WOOD, C. S. Introdução. In: Panofsky, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993.

WÖLFFLIN, H. A Arte Clássica. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. Classic art: an introduction to the Italian Renaissance. 8. ed. Ithaca: Cornell University Press, 1952.

_____. Conceitos fundamentais da História da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Principles of Art History: the problem of the development of style in later art. New York: Dover Publications, 1932.

WUTTKE, D. (Ed.). Erwin Panofsky, Korrespondenz. Wiesbaden, Harrassowitz, 2001-2011.