



Dissonância

revista de teoria crítica

ISSN: 2594-5025

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Estadual de Campinas

www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica

Título	Ciência rigorosa da arte: Sobre o primeiro volume das “Pesquisas de ciência da arte”. <segunda versão>
Autor	Walter Benjamin
Tradutores	Fernando Bee
Fonte	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v. 5, Campinas, 2021
Link	https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4373

Formato de citação sugerido:

BENJAMIN, Walter. “Ciência rigorosa da arte: Sobre o primeiro volume das ‘Pesquisas de ciência da arte’. <segunda versão>”. Tradução de Fernando Bee. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 523-530.

CIÊNCIA RIGOROSA DA ARTE

Sobre o primeiro volume das
“Pesquisas de ciência da arte”¹
<segunda versão>

Detlef Holz [pseudônimo de Walter
Benjamin]

*Tradução de Fernando Bee**

Quando [Richard] Wöfflin escreveu seu prefácio à “Arte Clássica” (*Klassischen Kunst*) em 1898, ele explicou com um gesto de boa vontade que deixou de lado a história da arte tal como Richard Muther então a defendia: “O interesse do público moderno... parece, hoje em dia, querer cada vez mais se dirigir para perguntas propriamente artísticas. Não se exige mais de um livro de história da arte apenas anedotas biográficas ou o relato de circunstâncias do tempo, mas se gostaria de experimentar algo dele, o que distingue o valor e a essência da obra de arte... O natural seria que toda monografia de história da arte contivesse também uma parte de estética.” “Para alcançar esse objetivo com

1 PÄCHT, Otto. (Org.). *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Band I. Berlin: Frankfurter Verlags-Anstalt, 1931.

* Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

mais segurança,” assim continua em seguida, “uma segunda parte sistemática é adicionada à primeira parte histórica, como contraprova.” Essa disposição é mais indicativa na medida em que permite conhecer não somente os propósitos, mas também os limites das tentativas que marcaram aquela época. E, de fato, a empreitada de Wölfflin não tomou as devidas medidas para remediar, através da análise formal, a condição deprimente na qual sua disciplina se encontrava no final do século XIX, e que, mais tarde, [Max] Dvorák teve de identificar tão precisamente no obituário de [Alois] Riegl. Certamente Wölfflin mostrou o dualismo entre uma história universal, superficial, a “história da arte de todos os povos e tempos” e uma estética acadêmica, mas não conseguiu superá-lo completamente.

Apenas o estado atual das coisas possibilita reconhecer o quanto a concepção de uma história universal (*universalhistorische Auffassung*) da história da arte, em cujos tempos o ecletismo teve carta branca, acorrentou a pesquisa autêntica. E certamente não somente na ciência da arte. “Em favor [da pesquisa científica] do presente”, está escrito em um debate programático do historiador da literatura Walte Muschg, “deve ser dito que ela, em seus trabalhos essenciais, está voltada quase exclusivamente para a monografia. A crença no sentido de uma apresentação geral está perdida, em grande medida, no gênero [da pesquisa científica] de hoje. Em vez disso, ela luta contra formas (*Gestalten*) e problemas que vêm designados naquela época das histórias universais, principalmente por meio de lacunas.” “A rejeição do realismo acrítico da consideração da história, o desaparecimento das construções macroscópicas” são de fato as assinaturas mais

importantes da nova pesquisa. Completamente de acordo com o artigo programático de Hans Sedlmayrs, que abre o periódico em questão: “A fase nascente da ciência da arte haverá de colocar em evidência de um modo ainda desconhecido a *pesquisa de objetos singulares*... Assim que a obra de arte singular é vista como uma tarefa particular e ainda insuperável da ciência da arte, ela se coloca na nossa frente com proximidade e novidade poderosas. Antes meramente um meio (*Medium*) do conhecimento, um traço de outra coisa que teve de ser desenvolvido a partir dela, ela aparece agora como um *mundo pequeno* que repousa em si de uma maneira própria e especial.”

Seguindo essa nota, são três trabalhos rigorosamente monográficos que compõem o corpo principal do novo periódico. [Georgios] Andreades apresenta a Hagia Sophia como síntese entre oriente e ocidente; Otto Pätkh desenvolve a tarefa histórica de Michael Pacher e Carl Linfert trata dos fundamentos do desenho arquitetônico. Um amor convincente pelas coisas e um conhecimento não menos convincente das coisas é comum a esses trabalhos. Seus autores não têm nada a ver com o tipo do historiador da arte que estava propriamente convencido de “que não se deve pesquisar sobre a obra de arte (porém apenas ‘viver’), mas ainda o fazia – só que de um jeito ruim.” Eles sabem também que só se pode ir a diante se se espera de uma ponderação do agir próprio – de uma nova consciência – não uma inibição, mas uma promoção do trabalho científico. Pois esse trabalho mesmo não tem nada a ver com objetos do gosto, problemas formais, experiências figuradas e nem com como preferem chamar outros conceitos da herança de uma consideração ultrapassada

da arte; para ele o registro formal do mundo dado por meio do artista “não é uma escolha, mas a cada momento um avanço no campo do conhecimento, que até o momento desse enfrentamento formal ainda não ‘existia’... Essa concepção se torna possível somente através de um modo de pensar para o qual a própria margem da intuição (*Anschauungsspielraum*) é mutável conforme o tempo e os rumos de sua orientação espiritual, mas também para o qual de modo algum se tem de tomar algo como se fossem coisas que sempre existem de modo similar, cuja manifestação formal é determinada somente por um ‘impulso de estilo’ mutável em uma área de intuição que permanece constante.” Pois “nós jamais devemos nos preocupar com ‘problemas de forma’ em si mesmos, como se alguma forma tivesse surgido como produto de um mero problema de forma, ou dito de outra maneira: por seu próprio estímulo.”

A “Devoção ao insignificante,” com a qual os irmãos Grimm deram expressão tão distintamente ao espírito da filologia verdadeira, também serve a esse tipo de consideração da arte. Mas o que é que anima essa devoção senão a presteza para avançar com a pesquisa até aquele fundamento a partir do qual o significado se desenvolve também no “insignificante” — não também, mas precisamente nele. O fundamento com o qual a pesquisa de tais homens se depara é o fundamento concreto da existência histórica do ocorrido (*geschichtlichen Gewesenseins*). O “insignificante,” com o qual ela se ocupa, não é uma nuance dos novos estímulos e nem uma característica com a qual se determinou outrora tanto as formas das colunas quanto Lineu determinou as plantas, mas é o inconspícuo que sobrevive nas obras e

que é o ponto no qual o teor (*Gehalt*) se manifesta para um pesquisador autêntico. E assim, por causa de suas limitações de filosofia da história (*geschichtsphilosophischen Verspannungen*), Wölfflin não é o precursor desse tipo novo de ciência da arte, mas Riegl. A investigação de Pächt sobre Pacher “é uma nova tentativa daquela grande forma de exposição que Alois Riegl dominou tão magistralmente como uma transição do objeto singular a sua função espiritual.” Além disso, justamente Riegl prova de uma maneira exemplar que uma pesquisa sóbria e ao mesmo tempo destemida jamais falha em endereçar as preocupações vivas de seu presente. O leitor que hoje lê a sua principal obra - “A indústria da arte da Roma tardia” (*Spätromische Kunstindustrie*) -, quase concomitante à obra de Wölfflin mencionada no início, reconhece retrospectivamente como aí já se moviam subterraneamente as forças que afloraram uma década mais tarde no Expressionismo. Assim também se pode supor a partir dos estudos de Pächt e Linfert que a atualidade os alcançará mais cedo ou mais tarde.

Além disso, em um ensaio curto, “História da arte e história universal,” publicado em 1898, Riegl também delimitou metodicamente a maneira antiga de consideração da história universal frente uma nova ciência da arte, cujo caminho ele mesmo trilha. É aquela interpretação detalhada da obra individual que, sem se renunciar em lugar algum, se defronta inteiramente com as leis e os problemas do desenvolvimento da arte. Essa orientação de pesquisa tem tudo a ganhar com o reconhecimento de que quanto mais determinantes forem as obras, mais inconspicuamente e intimamente o teor de significação estará

ligado ao teor de coisa delas. Ela teria a ver com a referencialidade que provoca uma elucidação recíproca entre, de um lado, o processo histórico e a revolução e, de outro lado, a acidentalidade, a exterioridade e a estranheza da obra de arte. Pois se as obras mais importantes se mostrarem precisamente aquelas cuja vida entrou em seus teores de coisa da maneira mais oculta — se pensa na interpretação de Giehlow sobre a 'Melancolia' de Dürer — então, no processo de sua duração na história, essas questões de fato (*Sachverhalte*) se colocarão mais evidentemente diante dos olhos de um pesquisador quanto mais elas tiverem desaparecido do mundo.

É difícil tornar mais preciso o que isso significa do que a maneira como ele consta no trabalho de Linfert, que conclui o volume do periódico. “Desenho arquitetônico”, esclarece ele sobre seus objetos, “é um caso limite.” Já em “A indústria da arte de Roma tardia”, o caso limite — pois isso são os ourives da arte que se somam ao comércio da arte — se mostrou como o ponto de partida da superação mais significativa da história universal convencional, com seus chamados “pontos altos” e “períodos de declínio.” Enfim, Wölfflin também adotou a mesma abordagem, quando ele foi o primeiro a compreender positivamente o Barroco, no qual Burckhardt somente queria ver um testemunho da decadência. E, como se isso não fosse suficiente, a pesquisa de Dvorák sobre o maneirismo mostrou quais informações históricas são possíveis de se adquirir a partir de uma distorção espiritualista dos esquemas vazios do Classismo puro. Nisso a história universal rigidamente periodizada errou. E também é o caso

limite, desdenhado por ela, em cuja pesquisa os teores de coisa fizeram valer da maneira mais decisiva a sua posição chave.

Considere-se os quadros que o trabalho de Linfert reuniu em abundância. As assinaturas indicam nomes que são desconhecidos pelos leigos e também em parte provavelmente pelos especialistas. E agora as próprias imagens. Não se pode dizer que elas reproduzem (*wiedergeben*) arquiteturas. Elas as *produzem* (*geben*) pela primeira vez. E mais raramente na realidade do planejamento do que no sonho. Assim se colocam aqui os arcos (*Prunkportale*) heráldicos de uma Babel, os castelos de fadas, que [Jacques de] Delajoue aprisionou em uma concha, as arquiteturas de bibelôs de [Juste-Aurèle] Meissonier, o projeto de [Étienne-Louis] Boullée de uma biblioteca que se parecia com uma estação de trem, as perspectivas ideais de [Filippo] Juvara, que deram a impressão de olhar no sótão da cabeça de um corretor de imóveis. Um mundo de imagens intocado e inteiramente novo que teria elevado um Baudelaire acima de todas as pinturas.

Mas a análise desse mundo da forma, feita por Linfert, penetra da maneira mais rigorosa as circunstâncias históricas. Sua investigação trata “de um período no qual o desenho arquitetônico começou a perder a expressão principal e decisiva.” Mas como esse “processo de decadência” se torna transparente aqui? Da maneira como as perspectivas arquitetônicas agem separadamente para incorporar em seu núcleo alegorias, imagens de palcos e lápides! E agora cada uma dessas formas indica, de seu lado, circunstâncias desconhecidas que aparecem diante desse pesquisador em toda a sua concretude: os hieróglifos da Renascença, as fantasias visionárias das ruínas de Piranesi, o templo

dos Illuminati, como nós os conhecemos a partir da “Flauta mágica.” Aqui se mostra que a característica do novo espírito do pesquisador não é um vislumbre do “grande todo” ou das “conexões abrangentes”, como outrora a mediocridade do Tempo dos Fundadores (*Gründerzeit*) reivindicou. Muito pelo contrário, o espírito do pesquisador possui a pedra de toque mais rigorosa quando se sente em casa nas áreas limítrofes. É isso o que garante aos colaboradores desse periódico o lugar deles no movimento que hoje, dos estudos germanísticos de Burdach até os estudos de história da religião da biblioteca de Warburg, dá vida nova aos arredores da ciência da história.

*Original: BENJAMIN, Walter. “Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Bande der »Kunstwissenschaftlichen Forschungen« <Zweite Fassung>”. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Bd. III. Hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt: am Main: Suhrkamp, 1972, p. 369-374. Essa segunda versão da resenha de Benjamin sobre a revista Kunstwissenschaftliche Forschungen, editada por Otto Päth, foi publicada em 30/07/1933 na Frankfurter Zeitung sob o pseudônimo Detlef Holz.**

Recebido 17/02/2021

Publicado 15/02/2022