



# 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](http://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica)

<b>Título</b>	Benjamin e a ciência da arte. Parte I: as relações de Benjamin com a Escola de Viena
<b>Autor</b>	Wolfgang Kemp
<b>Tradutor</b>	João Lopes Rampim
<b>Fonte</b>	<i>Dissonância: Revista de Teoria Crítica</i> , v. 5, Campinas, 2021
<b>Link</b>	<a href="https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4589">https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/teoriacritica/workflow/index/4589</a>

Formato de citação sugerido:

KEMP, Wolfgang. “Benjamin e a ciência da arte. Parte I: as relações de Benjamin com a Escola de Viena”. Traduzido por João Lopes Rampim. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v. 5, Campinas, 2021, p. 580-609.

# BENJAMIN E A CIÊNCIA DA ARTE

## Parte I: as relações de Benjamin com a Escola de Viena<sup>1\*</sup>

Wolfgang Kemp

*Tradução João Lopes Rampim*

Em Wölfflin, ele descobre uma surpreendente e “profícua” formulação (*Formulierung*) (Benjamin 1966a: 315); em dois currículos, nomeia Riegl como seu mentor intelectual (Benjamin et al. 1972: 46, 51); o livro de Panofsky e Saxl sobre a Melancolia de Dürer é para ele a “última palavra de uma pesquisa incomparavelmente fascinante” (Benjamin 1966b: 366); os colaboradores das

---

1 Esta exposição não toma explicitamente uma posição na disputa sobre o Benjamin “correto”. Ela deve, antes, ser entendida como contribuição a uma filologia benjaminiana, frequentemente considerada com escárnio pelos mais zelosos adeptos desse autor, embora seja ainda pouco evidente e somente possa estabelecer-se após a conclusão da edição das obras completas de Benjamin. Não se trata de “classificar” Benjamin. A meta de um procedimento dedutivo e comparativo deveria ser a reconstituição da vasta amplitude da discussão nas décadas de 1920 e 1930. A segunda parte se ocupará das relações de Benjamin com a escola de Warburg.

\* O presente texto foi publicado pela primeira vez em 1973, portanto em um momento em que as pesquisas sobre a obra de Walter Benjamin ainda estavam longe da magnitude que seria alcançada nas décadas seguintes. Ainda assim, ele toca em um dos fundamentos dessa obra, o qual, na avaliação deste tradutor, ainda é pouco explorado na recepção brasileira: a influência de Alois Riegl. Dessa forma, esta tradução pode ser tomada como uma tentativa de fomentar tal enfoque nas discussões tecidas em língua portuguesa sobre a obra de Walter Benjamin.

*Pesquisas de ciência da arte (Kunstwissenschaftliche Forschungen)*, de 1931 – Pächt, Sedlmayr e Linfert, portanto –, ele qualifica como a “esperança de sua ciência” (Benjamin 1972: 369). Teria Walter Benjamin se posicionado de modo acrítico perante a ciência da arte? O que ou quem ele conhecia dela? Até que ponto a ciência da arte influenciou a própria teoria da arte de Benjamin? É natural colocar essas questões aqui, na medida em que, como será demonstrado, Benjamin tinha vínculos particularmente estreitos com a (1ª e 2ª) Escola de Viena, da qual surgiram os *Relatórios críticos (Kritische Berichte)*. Se tomamos Benjamin, por assim dizer, como um *medium*, seria preciso mostrar quais traços progressistas deveriam ser descobertos na ciência da arte daquele tempo. E quais, hoje, depois de uma abundante recepção de Benjamin, ainda têm um significado atual.

Benjamin estudou em Friburgo em Brisgóvia, Berlim, Munique e Berna – num total de sete anos de duração, de 1912 a 1919. Em vista de seus amplos interesses, pode-se supor aquele pela história da arte – seguramente, ele não deixou de ir às aulas de Wölfflin em Munique. Em 1919, Benjamin doutora-se em Berna, junto ao filósofo Richard Herberz, com o trabalho *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* – um tema que atesta o amplo conjunto de germanística, filosofia e ciência da arte, característico de sua fase inicial. Depois veio o grande período do colecionar, das viagens, dos estudos e de trabalhos diligentes para periódicos, período de intensivos estudos germanísticos, do qual nasce o “Drama barroco”. Assim, dez anos depois, possui certa força simbólica uma seleção de quatro obras que Benjamin apresenta na *Literarische Welt* (Mundo literário), em 1929, sob o título

“Livros que permaneceram vivos”: *A indústria artística tardo-romana* (1901), de Alois Riegl; *Construções de ferro* (1907), de Alfred Gotthold Meyer; *A estrela da redenção* (1911), de Franz Rosenzweig; e *História e consciência de classe* (1923), de Georg Lukács. Duas obras de história da arte, em sentido mais amplo – das quais a de Riegl é recomendada pelo método, e a de Meyer, pelo objeto (o século XIX) –, confrontam-se com um “sistema da teologia judaica” e uma obra referência do marxismo (Benjamin 1972: 169s). Produzir a ligação entre o primeiro e o segundo polo é então a tarefa da década de 30, após Benjamin ter iniciado, em 1927, o trabalho em sua obra principal, as *Passagens*. O livro sobre Paris é certamente organizado de maneira enciclopédica, no entanto, ninguém poderá ignorar que os conjuntos e figuras, dotados de fisionomia no sentido benjaminiano, são de natureza visual: as passagens, os panoramas e dioramas, a fotografia, as exposições universais, o interior, as ruas e praças de Hausmann. Um “panóptico” tão raramente acessado pela ciência da arte da década de 20 e 30, que Benjamin reagiu de modo extremamente sensível quando finalmente identifica alguém vasculhando ali: Dolf Sternberger, que publicou em 1938 o livro *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* (Panorama ou visões do século 19) (Benjamin 1972: 572). (Sem dúvida, Sternberger seguiu um caminho aberto por Benjamin.) O crescente interesse em fenômenos visuais permitiu a Benjamin recorrer com maior frequência a livros de história da arte, o que manifesta-se também na atividade crítica. Em 1936, aparece, em tradução francesa, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, no mesmo ano da primeira “Carta parisiense”, “um ensaio sobre teoria fascista da arte”. Sua

continuação, que tem a ver “com a atual situação da pintura na sociedade”,\* é enviada a Brecht igualmente em 1936, no entanto não é mais impressa antes da morte de Benjamin. Em contrapartida, ainda aparece em 1937, na *Revista de Pesquisa Social (Zeitschrift für Sozialforschung)*, o ensaio sobre Eduard Fuchs. Sendo assim nomeados os mais importantes trabalhos em ciência da arte da última década de Benjamin, é fácil colocar um ponto final simbólico nessa listagem: sua última publicação, a resenha do conjunto de ensaios intitulado “Le Regard”, de Georges Salles, que era curador no Louvre (Benjamin 1972: 589). Uma obra que trata de um tema central de Benjamin: a história da percepção humana. Não é de admirar que, nesse contexto, o nome de Riegl apareça – efusivo como sempre. Sua obra principal também é mencionada na penúltima resenha produzida por Benjamin.

Riegl no final e Riegl no início. Benjamin deparou-se com *A indústria artística tardo-romana*,\*\* no máximo, no tempo de estudos. Werner Kraft conta que, durante a guerra, Benjamin teria o familiarizado com as ideias desse livro. Depois disso, não mais se rompe a cadeia de evidências da contínua ocupação de Benjamin com Riegl. As mais convincentes, embora talvez surpreendentes, são os dois currículos que Walter Benjamin escreveu por volta de 1930 e pouco antes de sua morte, em 1940, com

---

\* Cf., em português, as duas cartas parisienses em BENJAMIN, W. *Diário parisiense e outros escritos: a nova literatura francesa de Proust, Gide e Valéry*. Org. e trad. C. M. Damião e P. Hussak. Hedra: São Paulo, 2020, p. 205-241

\*\* Título original: *Die Spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (A indústria artística tardo-romana após as descobertas na Áustria-Hungria em conexão com o desenvolvimento geral das artes figurativas entre os povos do Mediterrâneo).

o intuito de apresentar para desconhecidos, da forma mais curta possível, sua vida, seu método e sua obra. Em ambos, concede-se a Riegl um papel decisivo. O primeiro texto indica com precisão o significado que Benjamin atribui à obra *A indústria artística tardo-romana*. Do ponto de vista negativo, Benjamin formula seu programa como “destruição da doutrina do domínio particular da arte”; do ponto de vista positivo, como a

análise da obra de arte [...] que nela reconhece uma expressão integral, de modo algum restrita a um domínio particular, das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época (Benjamin et al. 1972: 46).

Nisso, dois autores lhe teriam precedido de modo exemplar: Alois Riegl e Carl Schmitt, o teórico do direito constitucional. A abordagem por eles praticada seria

condição de toda compreensão fisiognômica das obras de arte de acordo com a qual elas são incomparáveis e únicas. Nesse sentido, ela se coloca mais próxima da consideração eidética dos fenômenos do que da histórica (Benjamin et al. 1972: 46s).

Essas observações recebem um comentário direto através da resenha de “Wortkunstwerk” (“Obra de arte das palavras”) (1926), de Walzel, que Benjamin publicou em 1926 na *Frankfurter Zeitung* (Periódico de Frankfurt). Nesse texto, Benjamin se empenha na análise formal, mas ao mesmo tempo se distancia da versão da análise formal representada por Walzel e – com restrições – também por Wölfflin. Ela se revelaria “sempre através da ‘distância’ [Weite] de seu objeto, através do comportamento [Gebaren] sintético”. Benjamin continua:

o impulso lascivo pelo “quadro abrangente” [*Große Ganze*] é seu infortúnio. O amor pela coisa se atém à unidade radical da obra de arte e surge do ponto de indiferença criativo onde o conhecimento [*Einsicht*] do ser do “belo” ou da “arte” se entrelaça e penetra na obra totalmente individual e única. Ele chega em seu interior como naquele de uma mônada, que, como sabemos, não tem nenhuma janela, mas que carrega em si a miniatura do todo (Benjamin 1972: 51).

De Riegl, Benjamin afirma que ele teria realizado esse princípio de maneira consistente.

Tal foi para o inigualável Riegl, autor de *A indústria artística tardo-romana*, livro no qual o profundo conhecimento da vontade material de uma época se manifesta como que por si mesmo na análise de seu cânone formal. Aqui, a investigação adequada realmente tinha que esbarrar nos fatos formais e não precisava discutilos como “tópicos” preconcebidos, “problemas” pendentes (Benjamin 1972: 50).

Com isso, deveria ficar claro que a afinidade que conecta Riegl e Benjamin é, em primeiro lugar, uma afinidade de método. Ambos possuem a mesma direção e duração do olhar, o olhar fixo sobre a obra de arte individual, a “célula’ benjaminiana, a olhada penetrante que prevalece sobre o resto da realidade efetiva” (Benjamin et al. 1972: 143). Esse olhar, bem entendido, nada tem a ver com a contemplação; Schweppenhäuser o comparou com o olhar da câmera:

por meio do olho morto, grande e não comovido por qualquer pestanejar – ao qual, pelo lado da coisa, corresponde o olhar basilíco –, a coisa migra para a *camera obscura*, a qual transmite o objeto somente ao estudo dedicado (Benjamin et al. 1972: 141).

Antípoda a ela, surge uma abordagem panoramicamente orientada, ou que pensa poder penetrar facilmente no objeto. Esta última, aparentemente, trabalha sem medo, e muitas vezes na intenção de revelar o objeto na história da qual ele provém. A partir daqui, talvez, se tornará compreensível a formulação de Benjamin segundo a qual Riegl e ele estariam conectados por uma abordagem “eidética” e não “histórica”.

A ocupação com a forma não significa para Benjamin e Riegl que a forma teria um caráter autônomo. Ela é expressão: em Riegl, expressão da vontade artística, em Benjamin, “expressão integral das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época” – em 1926, Benjamin traduz essa concepção para “vontade material”. Nisso, talvez, ele dá um passo além de Riegl, embora este tenha definido a vontade artística não como um fenômeno isolado, mas como fenômeno análogo a outras exteriorizações volitivas de uma época:

A vontade artística plástica regula a relação do ser humano com a aparência sensorialmente perceptível das coisas [...] O ser humano, porém, não é apenas um ser sensorial, mas também um ser desejante [*begehrendes Wesen*], que quer, portanto, interpretar o mundo de tal forma que este se manifeste da maneira mais aberta e compatível ao seu desejo. O caráter dessa vontade é decidido naquilo que denominamos sua respectiva visão de mundo [*Weltanschauung*]: na religião, filosofia, ciência, como também no direito e estado (Riegl 1926: 401).

Entre essas duas “formas principais de exteriorização da vontade humana”, Riegl constata uma “conexão interna”. (Não se trata aqui de uma análise e crítica da teoria riegliana; trata-se somente de mostrar em quais pontos Benjamin se deteve, ou mesmo teve

que se deter por falta de apoio, embora ele próprio já estivesse muito mais além.)

Surpreendentemente, Benjamin permanece por muito tempo fiel ao esquema que ele adquire a partir de Riegl. Com base na seguinte citação, que provém de sua fase tardia marxista, podemos nos perguntar se Benjamin queria resgatar Riegl ou se este facilitou-lhe a adaptação à nova teoria:

se a infraestrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela então deve ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão (Benjamin et al. 1972: 210).\*

Aqui, toca-se no ponto no qual Benjamin claramente teve que se afastar de Riegl para ir além. A única crítica de Benjamin a Riegl publicamente registrada torna isso claro:

Por mais destacados que fossem seus [de Wickhoff e Riegl] conhecimentos, tinham seu limite no fato de estes pesquisadores se contentarem em apontar a característica formal própria da percepção na época tardo-romana. Não tentaram – talvez não pudessem também ter esperanças de consegui-lo – mostrar os revolvimentos sociais que encontraram sua expressão nestas mudanças da percepção (Benjamin 1961: 154).\*

---

\* BENJAMIN, W. *Passagens*. W. Bolle e O. C. F. Matos (orgs.); trad. I. Aron e C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019, p. 665, K 2, 5.

\* BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. F. D. A. P. Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 27.

Benjamin insiste, portanto, na categoria de expressão, mas agora a própria mudança da vontade artística é reconhecida como expressão de um princípio (*Gesetzmäßigkeit*) por detrás dela, isto é, a vontade artística é privada de seu caráter metafísico e ligada às forças motrizes socioeconômicas do processo histórico.

Mas por meio dessa fundação histórico-materialista da categoria de expressão, ainda não está garantida sua eficiência para o quadro de uma sociologia marxista da arte. Para além do fato de ela efetuar apenas uma vaga determinação da relação, ela precisa, antes de tudo, ser acompanhada de afirmações secundárias: a base não é um princípio (*Prinzip*) apenas ativo, a superestrutura atua de volta sobre ela; a superestrutura não pode ser pensada como arbitrária para uma matriz de formação (*formende Matrix*), a expressão das relações da base acontecem muito mais – como diz Engels – “no interior das condições prescritas pelo próprio campo individual (isto é, da superestrutura)” (MEW 37, 493). Caso se aceite tais aditamentos, permanece a questão sobre o entendimento (*Verständnishilfe*) que essa categoria da expressão oferece para o esclarecimento do modelo base-superestrutura. Essa questão conduz para bem próximo da situação de Benjamin na década de 1930; ela é, igualmente, de significado fundamental para o cientista da arte que se ocupa da produção cultural conceitualmente indeterminada.

O Benjamin “marxista” não significa a morte do “metafísico” – isso já está claro. Comum a ambos, por exemplo, é a cuidadosa aproximação ao objeto (*Objekt*), a compreensão fisiognômica do mesmo, a resolução paciente de referências estreitamente entrelaçadas. Nisso, como Schweppenhäuser afirma com

razão, Benjamin é comparável a Marx, que com a mesma insistência e a partir da mesma aproximação ao objeto (*Objekt*) desenvolveu a essência da mercadoria. A iluminação dos objetos (*Gegenstände*) realizada por Benjamin ganha, na década de 1930, uma maior segurança, pois a meta de sua abordagem permanece firme: a reconstrução da produção superestrutural sensível sob relações capitalistas. Não é necessário enfatizar que nisso o fenômeno individual não se perde. Poder-se-ia dizer apenas que os objetos da investigação tornam-se impessoais (cf. a lista acima); Benjamin não mais se envolve com as contingências da produção artística individual, e onde o faz, por exemplo no caso central de Baudelaire, faz com a intenção programática de destacar a porção coletiva da poesia de Baudelaire. A mudança de meta e de objetos (*Gegenstände*) não provoca, portanto, uma mudança do método. Ao contrário, o método antigo e o novo objeto (*Gegenstand*), a “imersão material” e a produção coletiva de imagens, entram em uma curiosa aliança, que coloca os objetos em conflito com o objetivo. No trabalho das *Passagens*, Benjamin chega, como Adorno conta, em uma fase na qual ele quer deixar somente os próprios objetos (*Gegenstände*) falarem: “para coroar seu anti-subjetivismo, sua principal obra deveria consistir somente em citações” (Adorno 1955: 298).<sup>\*</sup> De acordo com Rolf Tiedemann, essa tendência ainda pode ser demonstrada no ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, de 1938, o qual – como sabido – desafiou as críticas de Adorno. O que, dentre outras coisas, o amigo teve de criticar foi a recondução direta

---

\* ADORNO, T. “Caracterização de Walter Benjamin”. In:– *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. F. R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 235.

de detalhes histórico-culturais e histórico-artísticos aos fatos histórico-sociais. Adorno se coloca aqui na perspectiva ortodoxa, segundo a qual a mediação entre superestrutura e base seria indireta. (O que também só pode valer com restrições. Em tempos de agitação social – e, *mutatis mutandis*, Benjamin lidava com uma tal situação, a saber, uma época de ascensão crítica do sistema capitalista, – pode vir a ocorrer um impacto imediato da base sobre as figurações [*Gebilde*] da superestrutura. Sobre isso, cf. também F. Jakubowski, *Der ideologische Überbau in der materialistischen Geschichtsauffassung* [A superestrutura ideológica na concepção materialista de história], Danzig 1936, p. 48s.) Por mais compreensíveis que pareçam as repreensões de Adorno, também parece plausível a situação de Benjamin. O alinhamento ao marxismo permitiu-lhe ver os objetos em potência elevada e em um contexto mais claro; ademais, deve-se imaginar que ele tocou num campo que – cronologicamente idêntico ao objeto de investigação marxiano – estava transbordante de inter-relações estético-sociais. Aqui, constelações devem ter se mostrado sem disfarces ao olhar, as quais, de modo caleidoscópico, se dividiam e se amalgamavam em uma riqueza sempre nova de figuras. Um campo, portanto, para o olhar fisiognomicamente treinado que permanece empírico; e para um modo de apresentação (*Darstellungsweise*) que deseja convencer ao mostrar, não ao deduzir. Compreende-se que isso deveria levar à formação de analogias, o que talvez seria estranho a uma análise exemplarmente marxista. Ainda segundo Rolf Tiedemann, Benjamin adotou parcialmente as ressalvas de Adorno (alguns dizem: teve que adotar) quando

retrabalhou o primeiro texto em 1939 para o ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”:

O novo texto não conhece mais quaisquer paralelismos metafóricos entre as figurações da superestrutura e sua base social. A determinação [*Determination*] materialista da superestrutura é agora buscada no interior das obras de arte, na feitaura [*Faktur*] técnica. A história da arte é lida agora como historiografia não-consciente da sociedade (Benjamin 1969: 177).

Há no segundo texto um trecho que indica o problema de maneira precisa. Benjamin chega nele ao falar do conto “O homem da multidão”, de Poe: este conto

Apresenta algumas singularidades, e basta segui-las para topar com instâncias sociais tão poderosas e ocultas que poderiam contar-se entre as únicas capazes de exercer, por muitos meios, um efeito tão profundo quanto sutil sobre a produção artística.\*

No “basta segui-las” reconhece-se o Benjamin da primeira fase das Passagens, e ao mesmo tempo o Benjamin oriundo de Riegl. “Como que por si mesmo”, Benjamin havia escrito, em Riegl o “conhecimento [*Einsicht*] da vontade material de uma época” e a “análise de seu cânone formal” tornar-se-iam inter-relacionados. Essa confiança na inevitabilidade de seus conhecimentos (*Einsichten*) caracteriza a situação do pesquisador para quem o objeto (*Gegenstand*) e o método se tornam claros ao mesmo tempo – também isso Benjamin teria reivindicado para Riegl (na acima mencionada nota “Livros que permanecem vivos”), e isso consti-

---

\* BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” In:– *Baudelaire e a modernidade*. Ed. e trad. J. Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 122.

tui sua efetiva afinidade com o autor de *A indústria artística tardo-romana*. Em contraposição, a segunda parte da citação significa o recuo cautelosamente formulado, a internalização da crítica adorniana. Em retrospecto, o que surgia claramente em curso direto à abordagem arrojada é reconhecido como resultado de um complicado processo de mediação. Nesse sentido, pode-se supor que a categoria da “expressão”, tomada de Riegl, veio a calhar para Benjamin nesse lugar decisivo de sua formação teórica, para a determinação da relação entre base e produção artística superestrutural. Ela significa distância dos modelos mecanicistas do reflexo, que Benjamin teoricamente recusa, pois tinha que temê-los em função de seu método e de seu tema. Igualmente, ela deixa a seus objetos aquela evidência com a qual eles se recomendaram a ele espontaneamente. E a qual eles não perderam, para nós, através da reprodução de seu pensamento.

O que, do ponto de vista metodológico e conceitual, Benjamin pôde descobrir para si em Riegl ainda não constitui a riqueza de sua relação com esse autor. Há uma série de genuínos pontos de comparação de conteúdo que aqui só podem ser indicados. Seriam os seguintes:

1. Benjamin e Riegl tinham um grande tema em comum: a história da percepção humana. Embora Benjamin se refira repetidamente a Riegl nesse contexto (cf. Benjamin 1972: 595), ele seguiu uma direção diferente dele. Riegl diz que, na arte, chegaria “à expressão o modo como o humano deseja a cada vez ver as coisas figuradas [*gestaltet*] ou coloridas”, isto é, ele ressalta o ponto de vista ideológico que a arte assume em relação à percepção extra-estética. Benjamin, por outro lado, interessou-se

pelas mudanças na estrutura formal da percepção artística, que para ele possuem um caráter inevitável enquanto mediadas pela técnica, isto é, ocorrem livre de ideologia.

2. Na medida em que Riegl formula sua teoria da arte com pretensão histórico-filosófica, Benjamin deve ter sido um dos primeiros a simpatizar com esse autor. Não se pode falar aqui de uma influência direta, tal como se constata com relação a Nietzsche e Blanqui. Mas Benjamin terá saudado o fato de que um autor por ele tanto estimado aderiu a um modelo de pensamento histórico-filosófico que correspondia externamente ao seu, sem o contexto de fundamentação. Riegl é um convicto opositor da crença no progresso do ciclo do processo histórico. Seu conceito de história se orienta por aquele de natureza, com cujo impulso cego ele também vê dotadas as forças motoras da cultura humana, por exemplo, a vontade artística. Benjamin também considera a história como contínuo: em sua época de juventude, como contínuo natural, e em sua época tardia, como um acontecimento no qual nenhum esforço inabalável para o progresso é capaz de fazer irromper [*aufzusprengen*] a ação, mas tão somente o ato bem aventurado do momento. O fato de Benjamin sustentar que tal coisa seja de todo possível, eis o que o diferencia de Riegl. Entretanto, a escolha do meio em que ele deposita toda esperança mostra a semelhança da ausência de ilusão com a qual ambos os autores olham para o futuro (não necessariamente para o passado). (Sobre esse complexo bastante difícil, o ponto crítico de ambas as teorias, veja, no que diz respeito a Benjamin, Benjamin 1969: 183ss.; Tiedemann 1973: 128ss.).

3. A leitura dos *Ensaio reunidos* (*Gesammelte Aufsätze*) (1929), de Riegl – ensaios ricos em considerações histórico-filosóficas –, ocorrida o mais tardar em 1933 (Benjamin 1972: 372, 562, 656ss.), deve ter fornecido a Benjamin um estímulo decisivo para a aquisição de seu conceito de aura. No ensaio “O culto moderno dos monumentos”, escrito em 1903 como introdução à lei austríaca de conservação de monumentos, Riegl se ocupa da questão sobre quais qualidades de uma obra de arte (no sentido mais amplo) crescem e quais se perdem no decorrer de sua história. O puro “valor artístico” da obra não é detectável objetivamente, pois está sujeito ao respectivo gosto – como “valor do presente”, ele se aproxima do “valor de exposição” benjaminiano. Resta o “valor de lembrança” (*Erinnerungswert*), que para Riegl se decompõe em “valor histórico” e “valor de antiguidade”. Como valor histórico, ele designa aquele resíduo na obra que permite ao pesquisador reconhecer quais circunstâncias levaram ao seu surgimento. Em contraposição, Riegl atribui validade geral ao valor de antiguidade; ele é receptível pelas massas. Ele “não se prende à obra em seu estado de surgimento originário, mas sim na representação do tempo decorrido desde o seu surgimento, a qual se manifesta nos vestígios da idade”. O que para Riegl é tangível somente em categorias temporais, Benjamin resolve em categorias espaciais: a qualidade da obra de arte é determinada através de seu “aqui e agora”, através de sua “existência única no local onde se encontra” (Benjamin 1961: 151).\*

---

\* BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. F. D. A. P. Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 17.

Nessa existência única, porém, e em nada mais, realiza-se a história à qual foi submetida no decorrer de seu existir. Isso compreende tanto as mudanças que a obra sofreu no correr do tempo, em sua estrutura física, como as cambiantes relações de propriedade em que ingressou (Benjamin 1961: 151).<sup>\*\*</sup>

Com relação à vantagem ôptica que o pensamento de Benjamin tem aqui, os valores histórico e de antiguidade não se desfazem em qualidades atribuídas a diferentes destinatários. O “testemunho histórico da coisa” é fundamentado em sua “duração material” (Benjamin 1961: 152). Na medida em que esta última é substituída pela reprodução, seu valor histórico, e com ele “a autoridade da coisa”, torna-se instável. Assim, para Benjamin, Riegl comete um erro decisivo quando sustenta que a conservação do valor histórico de uma obra seria possível graças à “cada vez maior especialização dos meios de reprodução técnico-artísticos” para a pesquisa histórica científica (Riegl 1929: 172). Mas o que se expressa tanto no conceito benjaminiano de aura, o qual abarca as determinações anteriormente dadas, quanto no conceito riegliano de valor de antiguidade, é a reivindicação sensível que a história nos faz através do *medium* da obra de arte original. Ela gostaria de ver resgatado pelo destinatário o valor agregado (*Wertzuwachs*) que ela confere à obra. O valor de antiguidade o faz recordar – segundo Riegl – “da ação destrutiva da natureza [...], que aspira dissolver o indivíduo em seus elementos e ligá-lo novamente à natureza universal [*Allnatur*] amorfa” (Riegl 1929: 161). Para Benjamin, vale aquilo que Habermas resumiu no seguinte: “Na aura da obra de arte encontra-se [...]

---

<sup>\*\*</sup> Id., *ibid.*, loc. cit.

encerrada a experiência histórica de um tempo-de-agora [*Jetztzeit*] passado que necessita de renovação” (Benjamin et al.: 196s.). Com Riegl, a experiência da aura traz “redenção” ao observador; com Benjamin, ela traz redenção ao objeto (*Gegenstand*) (Riegl 1929: 160; Benjamin 1961: 270).

Ambos os autores concordam que um poder tal como o “modo de existência aurático da obra de arte” não permanece efetivamente escondido, como em um encontro pessoal, mas se estabelece no culto. Sua forma contemporânea – o “culto dos monumentos” (Riegl) ou a “atividade do belo” (*Schönheitsdienst*) (Benjamin) – refere-se ao valor de culto originário da obra, sua colocação a serviço da magia ou religião. Se os autores ainda partilham desse conhecimento – com execução textual parcialmente idêntica –, seus caminhos divergem bastante posteriormente.

Através do destaque do valor de antiguidade na obra de arte, Riegl vê a possibilidade de satisfazer esteticamente as massas. Ele está disposto a sacrificar a existência (*Existenz*) da obra a longo prazo ao culto dos monumentos e à sua ancoragem nas massas, para que não falte sinais evidentes para o processo da história. Mesmo o artefato retirado da natureza não pode oferecer qualquer resistência à sua meta histórica – a dissolução (*Auflösung*) da história na natureza. Em contrapartida, Benjamin sustenta que a quantidade se transforma em qualidade, que “*a massa substancialmente maior de participantes fez surgir um modo diferente de participação*” (Benjamin 1961: 172),\* que significou uma perda da aura, uma destruição (*Sprengung*) do culto. Com isso, abriu-se a oportunidade de desviar do acesso esotérico

---

\* Id., *ibid.*, p. 109.

à obra, conduzido através de sua aura, por meio de novos modos de recepção coletiva e reprodução. (Sobre o problema de se o conteúdo específico de experiência incorporado na aura é dessa forma perdido de maneira irrecuperável, cf. Benjamin et al. 1972: 198. Além disso, deve-se decerto salientar que a imersão material e não contemplativa na aura permanece como tarefa do historiador. Em sua práxis, Benjamin procede de modo duplo, similarmente a Riegl, que atribui ao historiador a experiência do valor histórico, e às massas a experiência do valor de antiguidade.)

Até a virada do século [XIX ao XX], um texto teórico consistente, como o ensaio de Riegl sobre o culto dos monumentos, não havia sido publicado por um historiador da arte “praticante”. A posição central da linguagem – oscilando entre a abstração e a clareza –, a inaudita segurança com que as formulações são postas, enfim, o notório impulso para afirmações vinculativas fazem esse trabalho se aproximar do ensaio de Benjamin sobre *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Uma comparação integral poderia tornar muita coisa visível. Aqui, apenas algumas indicações de inter-relações de conteúdos entre ambos os trabalhos devem ser fornecidas. Pode-se referir a seguinte como a mais importante: Riegl e Benjamin determinam a obra de arte de acordo com as condições de sua recepção atualmente possível. O fato de que a história se sedimenta na obra não significa, para ambos, um entrave, mas pressuposto e motivo fomentador de qualquer recepção (Riegl) e, respectivamente, de um modo de percepção ainda dominante, cujo desprendimento (*Ablösung*) é iminente ou já se encontra consumado (Benjamin). Poder-se-ia dizer que tanto Riegl quanto o Benjamin do livro

sobre o barroco alemão e o Benjamin da obra das *Passagens* possuem um olhar afiado para as marcas (*Signaturen*) do declínio em seus objetos – sobre o tema da ruína, Riegl e o jovem Benjamin (Benjamin 1963: 197ss.) manifestaram-se com o mesmo teor. O Benjamin tardio reconhece as fissuras em seus objetos, que não são gravadas pela idade (*Alter*), isto é, pela natureza, mas pela constituição da sociedade – fissuras que, além disso, perpassam o produto mais recente.

4. Pode-se notar o significado de Riegl para Benjamin no fato de que, quando destaca Riegl de maneira elogiosa, Benjamin sempre está falando *pro domo* em coisas decisivas. Isso vale para a apologia rieglieana da “época de decadência” (*Verfallszeit*) ou sua superação (*Überwindung*) de tal conceito através da categoria da vontade artística, bem como para sua ocupação com os “extremos”, “insignificantes”. O fato de ambos se relacionarem foi sublinhado por Benjamin na introdução ao livro sobre o drama barroco:

Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um fazer artístico, que de um inflexível querer artístico. É o que sempre ocorre nas chamadas épocas de decadência. A realidade mais alta da arte é a obra isolada e perfeita. Por vezes, no entanto, a obra acabada só é acessível aos epígonos. São os períodos de “decadência” artística, de “vontade” artística. Por isso Riegl cunhou esse termo exatamente com relação às últimas criações artísticas do império romano. Somente a forma como tal está ao alcance dessa vontade, e não a obra individual bem construída (Benjamin 1963: 41s.).\*

---

\* BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 77.

Segundo Benjamin, o pesquisador é desafiado a encontrar “nos fenômenos mais estranhos e excêntricos, nas tentativas mais frágeis e toscas, assim como nas manifestações mais sofisticadas de um período de decadência”, “o autêntico”, “o selo da origem nos fenômenos” (Benjamin 1963: 31).<sup>\*\*</sup> Posteriormente, isso vai significar algo diferente, como ainda será mostrado; permanece, porém, o trabalho sobre a época de atraso ou decadência e sobre seus produtos extravagantes. O fato de Benjamin manifestar referência a Riegl precisamente no livro sobre o drama barroco tem seu motivo: Riegl pertence, junto a Wölfflin e Schmarsow, aos historiadores da arte que abriram o caminho em direção ao Barroco. Não escapou a Benjamin (Benjamin 1963: 47, 99) a obra de Riegl a esse respeito: *O nascimento da arte barroca em Roma* (escrita por volta de 1900, publicada em 1908). Portanto, Benjamin pôde ver em Riegl, como investigador de duas “épocas de decadência” (antiguidade tardia, barroco), um predecessor; ele deu continuidade à obra de Riegl no campo do barroco literário e se dedicou na sequência à investigação do século XIX, uma outra grande época de “decadência”, seguindo-se as divisões dos “períodos da história universal”.

Benjamin esboçou, para seu uso, uma imagem de Riegl que não está totalmente de acordo com o Riegl “histórico”. No entanto, Benjamin não se encontrava sozinho no esforço de atualizar Riegl. Isso se revelou quando ele, pela primeira e única vez, foi confrontado com os resultados da segunda escola de Viena – com aquele círculo, portanto, que ficou marcado pelos *Relatórios Críticos*. Benjamin aproveitou a ocasião para não

---

<sup>\*\*</sup> Id., *ibid.*, p. 68.

somente se orientar novamente sobre Riegl, mas também para mais uma vez tomar posição clara sobre questões de método.

Em 1931, Benjamin recebeu de Carl Linfert o primeiro volume de *Pesquisas em ciência da arte*, no qual o último havia colaborado. Ele escreveu uma resenha minuciosa para o *Frankfurter Zeitung* (Periódico de Frankfurt), a qual, no entanto, foi recusada. Uma segunda versão apareceu então em julho de 1933. Ambas as versões foram conservadas (Benjamin 1972: 363ss.), além de cartas de Benjamin para Linfert e uma longa carta na qual Linfert informa a Benjamin sobre os motivos para a recusa do *Frankfurter Zeitung* e o fornece importantes indicações, as quais Benjamin tomou em consideração na segunda versão (Benjamin 1972: 652ss.). O volume resenhado por Benjamin contém como introdução o agora amplamente conhecido ensaio de Sedlmayr “Para uma ciência rigorosa da arte” (reimpresso em “Arte e verdade”, de 1958), como também o tratado de Andreades sobre a Hagia Sophia, de Pächt sobre Pacher e de Linfert sobre os fundamentos do desenho arquitetônico. Benjamin começa as duas versões de sua apreciação crítica classificando historicamente o programa e execução desses trabalhos. Ele os reconhece como testemunhas de uma longa terceira fase da ciência da arte, que teve de seguir a história universal à maneira de Muther e a análise formal tal como Wölfflin a havia fundamentado com o auxílio de uma “estética acadêmica”. Seu “ancestral” seria Riegl, o que Pächt também dá a entender quando designa seu ensaio como uma “nova tentativa daquela grande forma de apresentação” que “Riegl dominou tão magistralmente como transição do objeto individual para sua função

espiritual” (Benjamin 1972: 366, 372). Marca dessa terceira fase é seu objetivo primordial de pesquisar as “figurações individuais”, de trabalhar monograficamente. Sedlmayr:

Uma vez que a obra de arte individual é vista como uma tarefa própria e ainda não resolvida da ciência da arte, ela se coloca perante nós em poderosa novidade e proximidade. Antes mero *medium* do conhecimento, rastro de um outro, que deveria ser deduzido a partir dela, ela aparece agora como um *pequeno mundo* de tipo próprio e especial, que repousa em si mesmo (Benjamin 1972: 365, 370; Sedlmayr 1958: 53; para a crítica do conceito de “pequeno mundo”, Kemp e Petsch 1972: 18ss.).

“Rastro de um outro” significa que, antes, a obra de arte era tida como comprovante (*Beleg*) de um fato biográfico ou histórico geral (1. fase), ou de um determinado estágio do estilo (2. fase). Sedlmayr enfatiza desse modo que um procedimento monográfico somente é possível perante o pano de fundo assegurado das realizações da fase anterior, isto é, depois do conceito de estilo ter sido estabelecido, dentre outros, por Riegl. Assim, Sedlmayr nomearia Riegl como aquele que preparou o caminho para o novo método, mas dificilmente como aquele que o antecipou, como Benjamin o faz constantemente. (Na verdade, essa diferença dificilmente pode ser resolvida. Pode-se ler Riegl com o olhar sobre o desenvolvimento regular da vontade artística, e segue-se um ensaio de história do estilo. Da mesma forma, pode-se extrair de Riegl, em consonância com o material histórico-artístico, uma pequena monografia – não miniatura – após a outra. Essa ambiguidade pode ser sintetizada da seguinte maneira: o estilo do pensamento e exposição de Riegl aparece como desmedido (*unangemessen*) – em um sentido positivo. Ele não se propaga perante o significa-

tivo (*Bedeutenden*) e não trata de maneira apressada as distâncias (*Abständige*); pelo contrário, ele está preparado a manifestar-se em qualquer momento de maneira monográfica, convencido de que cada fenômeno é prenhe de sentido (*Sinnträchtigkeit*). Benjamin notou e sublinhou em primeiro lugar essa tendência aguda ao monográfico em Riegl.)

No quadro dessa resenha, Benjamin empreende um outra tentativa de interpretação *pro domo*. Ele atribui aos autores das *Pesquisas em ciência da arte* uma “devoção ao insignificante [*Unbedeutenden*]”.

Mas o que anima essa devoção se não a prontidão em conduzir a pesquisa até aquele fundamento a partir do qual cresce significado também no “insignificante” – ou melhor, precisamente nele [...] O “insignificante” com o qual ela se ocupa [...] é o inaparente [*Unscheinbare*] que sobrevive nas obras e que constitui o ponto no qual irrompe o conteúdo [*Gehalt*] para o autêntico pesquisador (Benjamin 1972: 366, 371s.).

Essa passagem encontra-se na sequência da concepção de Benjamin de uma ciência da história como redenção, que tem relativamente pouco a ver com o objeto da resenha. O emprego do método analítico estrutural significa, no caso ideal, um registro uniformemente intensivo de todas os aspectos possíveis. Do “teor”, no entanto, o analista estrutural quer somente absorver (*innewerden*) uma sinopse das relações reveladas. O detalhe “disruptivo” (*aufbrechende*), através do qual a história faz valer seu direito no tempo-de-agora (*Jetztzeit*), deveria poder ser atrelado a um sistema desse tempo-de-agora, caso fosse em geral notado. Tal contradição não deve ser resolvida teoricamente. Benjamin

percebeu isso muito claramente na crítica à introdução programática de Sedlmayr; no entanto, aparentemente lhe escapa que, com a crítica, sua suposição anterior (“devoção ao insignificante”) se torna parcialmente inválida. Ele se opõe (na primeira versão) à subdivisão, feita por Sedlmayr, da ciência da arte em “primeira” (positivista) e “segunda” (compreensiva [*verstehende*]), e contra sua tentativa de estabelecer sistematicamente a análise estrutural com o auxílio da fenomenologia e da teoria da *Gestalt*. Pois isso poderia prejudicar a exigência indispensável de desenvolver pacientemente um trabalho detalhado. Diz Benjamin (1972: 367, 372):

O novo modo de pesquisa teria mais a ganhar com a constatação de que o conteúdo significativo [*Bedeutungsgehalt*] das obras está ligado ao seu conteúdo material [*Sachgehalt*] de maneira tanto mais inaparente e íntima quanto mais decisivas elas forem. Ele teria a ver com a relação reciprocamente iluminadora entre o processo histórico e as convulsões, por um lado, e os acasos, exterioridades e mesmo curiosidades da obra de arte, por outro.

Benjamin vê essa aproximação executada em seu sentido apenas no ensaio de Linfert sobre o desenho arquitetônico. Este não raspreia apenas o detalhe inaparente, mas antes de tudo o insignificante aparente, o caso limítrofe, no que a obra *A indústria artística tardo-romana*, de Riegl – como Benjamin mais uma vez enfatiza –, foi predecessora (Benjamin 1972: 373).

“Desenho arquitetônico”, diz de seu objeto, “é um caso limítrofe”. Mas é precisamente na investigação do caso limítrofe que o conteúdo material faz valer sua posição-chave de maneira mais resoluto (Benjamin 1972: 367s.).

Ao formular aqui, como no debate com Riegl, preocupações muito próprias, Benjamin, em grande parte, perde de vista as especificidades da análise estrutural. Ao final da crítica publicada, ele constrói uma síntese do círculo de Warburg e da escola de Viena que nenhuma das pessoas ativas nesses círculos teria sido efetivamente capaz de preencher – com exceção de Aby Warburg e Walter Benjamin, que no entanto não teve acesso à “história da arte oficial”.

[O] novo espírito de pesquisador [...] tem [...] sua pedra de toque mais forte no fato de se sentir em casa nos domínios fronteiriços [*Grenzbezirken*]. É isso que garante aos colaboradores do novo anuário seu lugar no movimento que, dos estudos germanísticos de Burdach aos estudos de história da religião da biblioteca Warburg, preenche hoje com vida nova as regiões periféricas da ciência da história (Benjamin 1972: 374).

Em termos de questões fundamentais, não é amplo o espectro daquilo que Benjamin tirou da ciência da arte, porquanto se considere a Escola de Viena; mas tal espectro abrange algumas constantes de seu pensamento. O que permaneceu talvez seja melhor ilustrado pela penúltima das “teses sobre a filosofia da história”, na qual, dentre outras coisas, lemos:

O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico somente quando ele o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. Ele aproveita essa oportuni-

dade para explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história (Benjamin 1961: 278).\*

Com isso, foi traçado um arco que se estende do primeiro currículo e da resenha sobre Walzel (mônada! – cf. sua definição detalhada lá) até o último trabalho de Benjamin. Depois do que foi dito até aqui, esperamos que já não signifique um exagero afirmar que uma parte dos pilares para esse arco foi fornecida pela afiliação de Benjamin à formação da teoria da ciência da arte. Mas é decisivo o caminho que conduz por cima do arco. Pode-se indicar facilmente a direção que ele toma em um dos elementos da teoria benjaminiana aqui abordados, a preferência pelo “inaparente”. Na década de 1920, estes eram temas que – advindos do esoterismo – davam acesso apenas ao esotérico, fenômenos que ou eram intrinsecamente codificados ou permaneciam despercebidos pela pesquisa e, portanto, ostentavam seu encanto para Benjamin. Ninguém negará a potencial historicidade (*Geschichtsträchtigkeit*) dessas coisas. Mas tal procedimento não significava perseguir “a coisa mesma” por detrás dos humanos, como Benjamin disse certa vez? Os objetos “inaparentes” da década de 1930 possuíam o caráter de “escandaloso” (*Anstößigen*) (sobre isso, cf. Benjamin 1966a: 366); seu sucesso de público, sua aparente trivialidade, os havia levado ao desinteresse da pesquisa adequada. Voltar-se para eles, para os objetos que haviam passado por uma recepção em massa, significava: mostrar-se *en face* às pessoas.

---

\* BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da história”. In:– *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S. P. Rouanet. 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 251.

Com isso, torna-se agudo o problema de um renascimento de Benjamin sob as condições atuais. A “vontade artística figurativa”, que segundo Riegl regula “a relação dos humanos com a aparência sensível perceptível das coisas”, é hoje, mais do que nunca, representada pelas mídias de massa. Uma ciência da arte, cujo objeto é por excelência a produção estética, teria que lidar primordialmente com esse campo. No entanto, ela se desligou desse desenvolvimento de época. Outros continuaram a construir sobre os fundamentos que Benjamin estabeleceu; a história da percepção humana não foi escrita. As dificuldades que uma elaboração materialista da produção de mídia teria que enfrentar junto à atual institucionalização da história da arte podem ser facilmente antevistas quando se considera os obstáculos que já se encontram no caminho de uma elaboração materialista da história. Isto, portanto, tem que ser considerado, quando se reporta a Benjamin: quem, no sentido das “Teses”, deseja “escovar a história a contrapelo” (uma formulação, aliás, que surge pela primeira vez no contexto da resenha das *Pesquisas em ciência da arte*, em uma carta a Linfert, cf. Benjamin 1972: 653), realiza apenas uma parte do programa de Benjamin. Ele fornece à crítica “redentora” uma prioridade unilateral perante a crítica “conscientizante”. O compromisso com a história é compreensível em vista das distorções que lhe são infligidas. A redenção que nela é consumada acontece em nome de uma justiça “superior”, não aquela “inferior” que no momento é demandada.

As abordagens que Benjamin tem em mente, no exame da escola de Viena, para uma historiografia da arte materialista serão resumidas na conclusão a seguir. Deve-se salientar que de modo

algum isso é tudo que se pode obter de Benjamin. Não abordamos, por exemplo, uma de suas mais importantes instruções: considerar a obra de arte como produto da história de sua recepção.

1. A confiança que Benjamin e Riegl depositam nas marcas formais dos fenômenos estéticos ainda parece justificada. O valor hermenêutico dos motivos não pode ser superestimado. Entretanto, o verdadeiro trabalho começa somente em vista de sua encenação formal. No sentido da mencionada alteração através da história posterior (*Nachgeschichte*), Szondi diz: “tudo o que é formal (contém), em contraposição ao temático, sua futura tradição como possibilidade em si”.

2. A exigência de se deter nas figurações individuais é descompensada. A advertência perante “temas preconcebidos” e “problemas pendentes” não deveria ser ignorados. Isso parece justificado pela prática dos últimos anos; pense-se nos resultados trazidos por investigações monográficas (Villa, as lanternas de Speer, a igreja Elisabeth etc.).

3. Deve-se salientar enfaticamente a rejeição de Benjamin de uma divisão da ciência da arte em um ramo positivista e outro interpretativo. A herança que a pesquisa materialista deve esperar da positivista não é somente grande, como também tendenciosa (*vorbelastet*). Um interesse modificado de conhecimento não somente trará à luz, no decorrer de uma nova investigação dos objetos, o que há de novo no velho, mas também o que é completamente novo. O inaparente, no qual Benjamin apostou, se torna assim aparente.

4. Em resumo, pode-se citar uma exigência de Riegl que ainda não envelheceu, desde que deixemos de lado sua terminologia peculiar:

demonstrar em detalhes essa relação entre arte figurativa e visão de mundo [*Weltanschauung*] não seria assunto do historiador da arte, mas daqueles historiadores da cultura comparativos – e a verdadeira tarefa futura. Mas o historiador da arte não pode deixar de cooperar nessa tarefa, pois encontra-se demasiadamente interessado em sua resolução para poder esperar pela execução gradual dos pertinentes trabalhos de outros. Todas as chamadas áreas não artísticas da cultura – estado, religião, ciência – atuam de modo específico e incessante na história da arte, ao mesmo tempo que fornecem à obra de arte o incentivo exterior, o conteúdo. Mas é claro que o historiador da arte somente poderá avaliar corretamente o motivo material e sua concepção em uma obra de arte determinada quando tomar conhecimento sobre a maneira pela qual a vontade que impulsionou aquele motivo é idêntica à vontade que compôs a figura em questão em termos de contornos e cores (Riegl 1929: 73s.).

## Referências

- ADORNO, T. W. *Prismen*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1955.
- BENJAMIN, W. *Angelus Novus*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1966a.
- . *Briefe*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1966b.
- . *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969.
- . *Gesammelte Schriften*. Bd 3. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.
- . *Illuminationen*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1961.

- . *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1963.
- BENJAMIN, W. et al. *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1972.
- KEMP, W.; PETSCH, J. (Org.) *Kleine und große Welten: Beiträge zur abstrakt-konkreten und sozialkritischen Kunst der 20er Jahre*; aus Anlass der Jubiläums-Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn. Bonn 1972
- RIEGL, A. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg-Wien: Dr. B. Filser, 1929.
- . *Spätromische Kunstindustrie*. Wien: Druckerei Verlag, 1926.
- SEDLMAYR, H. *Kunst und Wahrheit*, Reinbek: Rowohlt, 1958.
- TIEDEMANN, R. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973.

*Texto original:* KEMP, W. “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 1: Benjamins Beziehung zur Wiener Schule”. In: *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 1 (3), p. 30-50, 1973. Tradução realizada com a permissão do autor e do periódico *Kritische Berichte*.

*Recebido 21/05/2021*  
*Publicado 15/02/2022*