

## “A HISTÓRIA DA ARTE ESTÁ SEMPRE POR RECOMEÇAR”: ANOTAÇÕES SOBRE ABY WARBURG E WALTER BENJAMIN

Constance von Krüger\*

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo apresentar uma história da arte que não se limite à historiografia tradicional. Para isso, elencam-se dois autores alemães do século XX fundamentais para a contemporaneidade: Aby Warburg e Walter Benjamin. Os seus pensamentos articulados entre si servem como matriz teórica para pesquisadores das áreas afins. Utiliza-se, para embasamento, além dos autores principais, de outros teóricos e comentadores, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud.

**Palavras-chave:** Aby Warburg; Walter Benjamin; história; história da arte; imagem.

### Introdução

Pensar a história da arte a partir de uma noção de historiografia tradicional – aquela que demarca períodos, datas, “escolas estéticas”, elementos fixos e sequenciais da análise de eventos – é um método que já não encontra tanta correspondência na efervescência que é própria da contemporaneidade: sintomas, atravessamentos e repetições, tanto em forma, quanto em conteúdo, são algumas das características do procedimento de criação que se forma em grande distância de uma simples superação do período anterior. Se anteriormente muitas obras de arte foram silenciadas para serem lidas como exemplos monofônicos de um recorte estético específico no tempo, no contemporâneo ocidental essa discussão se mostra inadiável; seja pela incorporação do discurso autorreflexivo da arte produzida após o advento da modernidade, seja pelo eco finalmente ouvido de uma reivindicação das obras em si, que, dotadas de uma ontologia, dizem por si mesmas.

Assumir uma evolução causal e teleológica de acontecimentos é submeter a história da arte a uma planificação que evoca um ideal de “linha do tempo”, o que, segundo autores da primeira metade do século XX – como Aby Warburg e Walter Benjamin –, não apresenta relação com as sobrevivências próprias de um tempo percebido em seu caráter dialético. Nesse sentido, seja como exercício didático, como metodologia de pesquisa ou mesmo como orientação para uma fruição da arte consciente de seus aspectos teóricos, pensar a história da arte a partir de categorias menos estanques é também um método para compreender o tempo em si, não como um curso de rio pacificado, mas como uma agitação revolta, que traz e leva correntezas indiscerníveis.

Em seguida, serão apresentadas considerações sobre o método desses dois pensadores acima mencionados: Aby Warburg e Walter Benjamin. O objetivo é nortear uma reflexão sobre a potência e a necessidade de uma história da arte que se ocupe mais da arte em si e de sua constituição atravessada pelo tempo e menos de seu lugar em uma improvável sequência historiográfica de obras de arte.

### Aby Warburg e a ciência sem nome

“Si, como dice Agamben, solo es contemporáneo quien  
“percebe en lo más moderno u reciente los índices y las

---

\* Doutoranda em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG. Mestre na mesma instituição em Literaturas Modernas e Contemporâneas. Licenciada em Português, pela Faculdade de Letras da UFMG. É atualmente vinculada ao grupo de pesquisa SAL (Sobre Alimentos e Literatura). Tem publicações nas áreas afins da Literatura.  
E-mail: tance\_k@hotmail.com

signaturas del arcaico”, Warburg está entre nosotros, invitándonos a ser curiosos, virtud que debería ser integrada al decálogo de mandamientos de todo investigador, a ejercer la rigurosidad y a ampliar al infinito lo que sabemos, al continuarlo.” (Felisa Santos, 2019).

Historiador da arte, Aby Warburg nasceu em Hamburgo, na Alemanha, em 1866. Pertencente a uma família abastada de banqueiros judeus, há um relato em torno de seu nome que ajuda a localizar sua devota filiação aos estudos: Aby era ainda adolescente quando propôs ao seu irmão, Max, que aceitasse a sua primogenitura – e, assim, a administração dos negócios da família – em troca de toda e qualquer aquisição de livro que desejasse. A troca foi aceita, e assim Warburg se tornou possuidor de uma das maiores bibliotecas particulares da Alemanha, sempre financiado por seu irmão mais novo. Alguns anos após a sua morte, ocorrida em 1929, sua biblioteca foi conduzida a Londres por seus discípulos, encabeçados por Fritz Saxl, com o intuito de escapar das investidas do ascendente regime nazista. A sede, ainda hoje localizada em Londres, é o famoso Instituto Warburg – espaço que abrigou os estudos de nomes como o filósofo italiano Giorgio Agamben (Roma, 1942).

A biblioteca de Warburg, por sua opulência e variedade de temas caros aos estudos da arte e das imagens em geral, tornou-se um expoente não só pelo conteúdo que abriga: há, entre os corredores de estantes, uma lógica própria de organização dos livros, a que o próprio Agamben se referenciará em um ensaio homônimo a esta seção (“Aby Warburg e a ciência sem nome”):

Warburg ordenava seus livros não pelos critérios alfabéticos ou aritméticos usados nas grandes bibliotecas, mas segundo seus interesses e seu sistema de pensamento, a ponto de mudar a ordem em cada alteração de seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do “bom vizinho”, segundo a qual a solução de um problema estava contida não no livro que se procurava, mas em outro que se encontrava ao lado. Desse modo, ele fez da biblioteca uma espécie de imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme. Saxl [Fritz Saxl, discípulo de Warburg] refere a anedota de Cassirer [Ernst Cassirer, filósofo alemão da escola de Marburgo], que, tendo entrado pela primeira vez na biblioteca, declarou que tinha de fugir imediatamente ou ficar fechado nela durante anos. Como um verdadeiro labirinto, a biblioteca conduzia o leitor a seu destino desviando-o, de um “bom vizinho” a outro, em uma espécie de *détours* no fim dos quais ele encontrava fatalmente o minotauro que o esperava desde o início e que era, em certo sentido, o próprio Warburg. Quem trabalhou na biblioteca sabe o quanto isso é verdade ainda hoje, apesar das concessões que foram feitas ao longo dos anos às exigências da biblioteconomia. (AGAMBEN, 2015, p. 114 – rodapé 9).

Essa errância pela imagem alegórica do labirinto – que, evocando a mitologia do Labirinto de Creta, anuncia Warburg como o próprio Minotauro devorador de jovens, nesse caso, pesquisadores incautos – é um índice relevante para se pensar na concepção desse historiador sobre a arte. Segundo sua disposição da biblioteca, uma de suas mais bem acabadas obras, a última das características que se poderia associar à história da arte seria a de linearidade. Os *détours* (desvios) coadunam com a ideia de um pensamento mais orgânico – que, por suposto, não escapa aos desígnios do inconsciente, do sintoma, da época e da formação, mas que não se baliza por determinações prévias. Assim também se pode afirmar sobre os estudos em relação à história da arte.

Dessa forma de organização dos livros, chamada também de “lei da boa vizinhança”, Agamben destaca, já em outro texto, como é vertiginosa a permanência nesse espaço de estudo – e como isso se assemelha à ideia de estudo, em si:

O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela “lei da boa vizinhança” a que Warburg submeteu a organização de sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não o quer. (...) Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados nesse sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz tanto de levar as coisas até o fim como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. (AGAMBEN, 2013, p. 53).

O estudo que não só não pode ter fim, como também não o quer, é aquele que parte de um pressuposto dialético: se a síntese não se sustenta como verdade final, há um retorno cíclico à condição dúbia de tese e antítese, termos esses oriundos da famosa proposição de Hegel (2005), a partir de uma noção de revisitação ao momento exato do questionamento. Pois se a síntese não é o final, e nem o pretende ser, então o estudo está inserido em uma lógica de eterno devir: nunca pronto, sempre prestes a vir-a-ser. Por esse caráter labiríntico e mesmo espiral, o estudioso é aquele que se espanta: sempre que chega ao final do labirinto, nota que ali está, na verdade, o seu centro: é então devorado por esse Minotauro e assim recomeça a busca. O espanto programático é nada mais que o estudo.

Essa dimensão do processo warburgiano explica a grandiosidade de outras obras, além da própria biblioteca. Destaca-se o seu atlas *Mnemosyne*. Composto de pranchas pretas verticais, o atlas – esse gênero que em si já antecipa muito do que se pretende: uma cartografia – de Warburg é composto por imagens de obras de arte e da cultura (bem como elementos de outras ordens, como selos), dispostas nas pranchas a partir de um fio invisível que as norteia: em cada prancha, uma espécie de assunto. Essas reuniões imagéticas, no entanto, não são simples divisões temáticas, nem prezam por associações espaciais ou temporais: o fio que as reúne se explica pelo conceito mais importante de Warburg: *Pathosformel*. Em tradução do alemão, as *Pathosformeln* são as “fórmulas patéticas”: ou seja, maneiras gestuais que se repetem ao longo dos séculos como fórmulas para exprimir determinado estado de coisas. Por exemplo: ao tratar das fórmulas patéticas em *O Nascimento de Vênus* (1485-1486), de Sandro Botticelli (1445- 1510) – como a posição da figura feminina e o a fluidez esvoaçante que a circunda –, Warburg retomou a antiguidade clássica pagã e as posições adotadas nas obras escultóricas da época. Esse gestual da pintura florentina apresentaria, portanto, uma fórmula sobrevivente desde a antiguidade. As explicações para essa sobrevivência passam por elementos como a noção de sintoma e outros tantos – sempre em tensão dialética –, como ressalta o comentador de Warburg mais célebre, o francês Georges Didi-Huberman (Saint-Etienne, 1953). Segundo ele:

Warburg substituiu o modelo natural de ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico*, no sentido de que o ponto de vista do psíquico não seria um retorno ao ponto de vista do ideal, mas a própria possibilidade de sua decomposição teórica. Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados,

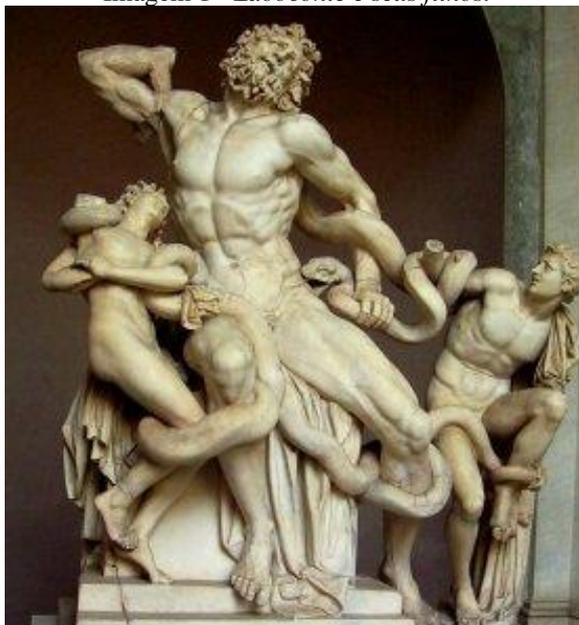
por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

O percurso do modelo descrito por Didi-Huberman tem a seguinte rota: cultura, fantasma, psique e sintoma. Não em linha reta e nem sequenciais, esses modos de descrever o modelo warburgiano se atentam para a tensão entre a consciência e a inconsciência, entre a imitação e a criação: temas por excelência do Renascimento – justamente, no caso florentino, a fonte de pesquisa do historiador hamburguês. É nessa tensão que está o conceito de *Pathosformel*, “esses gestos intensificados na representação pelo recurso a fórmulas visuais da Antiguidade clássica –, para pesquisas sobre as mímicas sociais, a coreografia, a moda no vestuário, as condutas festivas ou os códigos de cumprimentos e saudações” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). Essas sobrevivências – ou essa “pós-vida” ou “vida após a morte”, de acordo com a tradução de *Nachleben* – são elementos que denunciam como a história, e mais especificamente a história das imagens e da arte, não se faz de estágios subsequentes bem definidos e estratificados. São, sim, imbricados e perpassados por atravessamentos do passado e, de forma análoga, do futuro. O presente se mostra assim como um jogo de elementos que eclodem no real, denunciando de que forma o passado sobrevive e anunciando como o futuro será também composto por “sobrevivências” de outros tempos.

Por essa razão, pode-se, retomando o já explicitado, falar em dialética quando se pensa no conceito de história da arte para Warburg. Nesse sentido, fica um pouco mais clara a dimensão da importância dos intervalos para o historiador, que funda *eine Ikonologie des Zwischenraumes* (“uma iconologia dos intervalos”).

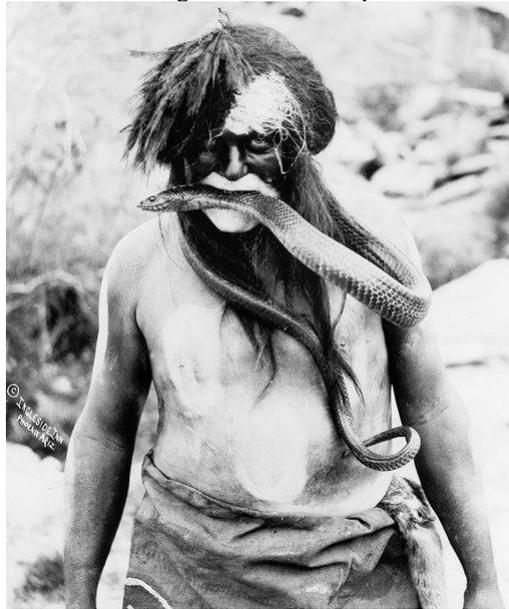
Um exemplo que explicita com sucesso a noção tanto de *Pathosformel*, quanto de *Zwischenraum* (“inter-espço”, “entre”), é a reunião feita em uma das pranchas de *Mnemosyne*: é a relação entre as cobras do grupo escultórico do *Laoconte*, presente no museu do Vaticano, e as cobras de cerimônias ritualísticas dos índios Hopi, visitados por Warburg no final do século XIX, nos Estados Unidos:

Imagem 1 - *Laoconte e seus filhos*.



Fonte: < <https://cutt.ly/ihYBvqI>>. Acesso em 30 set. 2020.

Imagem 2 - Índio Hopi.



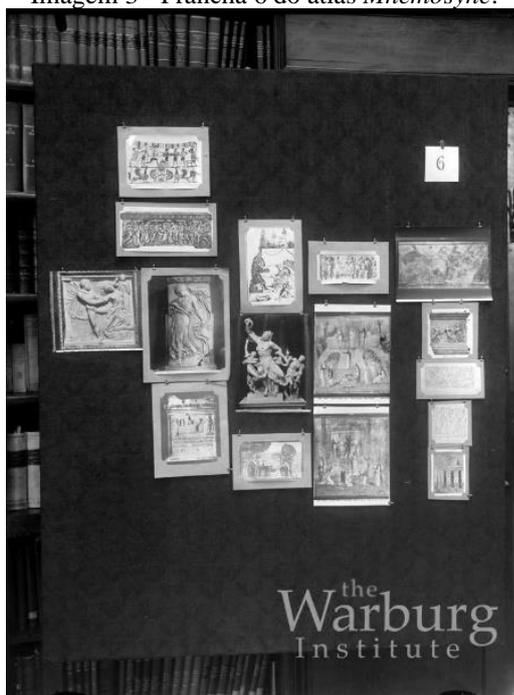
Fonte: < <https://cutt.ly/zhYB3Fb>>. Acesso em 30 set. 2020.

A associação que Warburg faz revela a relação que enxerga entre as cobras. No caso do grupo escultórico do *Laocoonte*, elas são os algozes, segundo o mito, mas, em termos formais, são os elementos que sustentam a união da escultura, que é feita originalmente em blocos. Já no caso dos índios Hopi, as cobras são por eles dominadas – mas Warburg, segundo o que relata ele mesmo (WARBURG, 2019), enxerga, em um recipiente cheio de cobras, a inútil tentativa de encontrar o seu começo e o seu fim. Essa imagem de cobras se misturando e a indivisibilidade dos seus corpos funciona como alegoria para o exercício de história da arte que o alemão criaria décadas depois, especificamente na década de 1920 do século XX. Assim explica o historiador da arte francês Philippe-Alain Michaud (1961):

Se a gênese de *Mnemosyne* deve ser buscada na viagem aos Estados Unidos, é porque, à semelhança de Eisenstein interpretando os hieróglifos japoneses, Warburg havia descoberto entre os hopis uma concepção da montagem capaz de transformar as imagens, por meio da dança ou do desenho, em ação. (...) E foi através do ritual indígena, por um efeito de colisão, que Warburg veio a reconhecer no traçado da imagem serpeante o sintoma da atenção dedicada pelos artistas do Renascimento à representação do movimento, e a fazer do *Laocoonte* a imagem emblemática dessa representação. Eisenstein explica: o *Laocoonte* é o totem do movimento porque é uma figura produzida por montagem. O grupo escultórico é uma representação de deslocamentos sequenciais ininterruptos, que visam justapor expressões que só aparecem naturalmente na sucessão. Figura cinemática que reduz o sucessivo ao simultâneo, o *Laocoonte* não é apenas uma figura *montada*, mas é a figura da montagem. As serpentes, além de sua significação patética, têm na composição uma função formal: fazer o grupo sustentar-se, desenhando as concatenações das diferentes partes do plano. (MICHAUD, 2013, p. 327-328).

Essa relevância da figura da cobra se pode ver na prancha dedicada a esse tema, em que a imagem principal é, incontornavelmente, a do *Laocoonte*. A saber, a prancha 6 de seu atlas *Mnemosyne*:

Imagem 3 - Prancha 6 do atlas *Mnemosyne*.



Fonte: <https://cutt.ly/khYNI77>>. Acesso em 30 set. 2020.

Todo esse esforço imagético, apresentado a partir desse exemplo paradigmático, é também um esforço argumentativo: por meio de sua biblioteca, Warburg anunciou o que entendia por estudo. Por meio de seu atlas, revelou o que compreendia por história da arte. O historiador, porém, não chegou a uma nomenclatura final para seus estudos: batizou-a, antes, de “a ciência sem nome”. Talvez justamente pela razão de que os estudos não finalizam em uma síntese apaziguada.

Os desdobramentos de seu pensamento são investigados ainda hoje. E mais: principalmente hoje. Parece haver, a partir das leituras mais relevantes, e intrigantemente polifônicas, sobre Warburg – destacando-se Didi Huberman, Michaud, Ernst Gombrich e outros –, uma revisitação à sua obra a partir de um olhar curiosamente contemporâneo, o que torna ainda mais fascinante o fato de “a ciência sem nome” ser anterior, temporalmente, à efervescência que é melhor explicada por ela. Nesse sentido, a complexa relação de não-causalidade proposta por Warburg é exemplo de sua própria teoria. Mas houve, ainda nas primeiras décadas do século XX, um outro pensador, ainda mais célebre que Warburg, contemporâneo a ele e também alemão, que pode ter sua obra colocada em diálogo quando se pensa em uma nova história da arte: Walter Benjamin.

### **Walter Benjamin e a leitura *a contrapelo***

“Cada apresentação da história deve começar pelo despertar, porque é uma imagem que o despertar libera inicialmente. Para nós, isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhonante do processo histórico enquanto tal.” (Didi-Huberman, 2015).

Walter Benjamin, pensador judeu alemão associado à Escola de Frankfurt, nasceu em 1892, em Berlim. Seus escritos sobre história se aproximam muito das questões políticas –

vividas por ele tão intensamente que são a suposta razão de seu suicídio, em 1940, fugindo da perseguição nazista. Sua obra mais complexa é a inacabada obra das *Passagens*, que se constitui de citações e referências que em muito seguem a dita “lei da boa vizinhança”. Benjamin também é muito recordado na história da arte por *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Em “Teses Sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin faz, com uso de alegorias e a partir de uma escolha lexical que lhe é peculiar, comentários que denunciam seu pensamento sobre o tratamento dado aos acontecimentos por aquela ciência a que se chama história. Buscando a desconstrução de noções vinculadas ao historicismo e à história narrada pelos vencedores, Benjamin defende, sobretudo, a postura adotada pelo materialismo histórico – ou aquela leitura que ilumina a obscuridade da fala do oprimido e que redime a vivência do derrotado. O acaso de ter sido contemporâneo aos crescimentos quase parelhos do pensamento marxista e do fenômeno nazista lhe proporcionou material de observação rico e dinâmico: razão, talvez, de sua inquietude frente ao que assistia e de sua ampla e profícua produção filosófica e crítica. A ascensão do fascismo, porém, teria sido também razão de sua derrocada pessoal: diante dos impasses e conflitos a que esteve submetido quando do início da Segunda Grande Guerra, Benjamin, judeu e alemão, teria se suicidado, interrompendo um olhar que poderia ter sido, posteriormente, de reflexão sobre o que se sucedeu na Europa – e no mundo – até 1945. Sendo as “Teses Sobre o Conceito de História” (1940), sua última obra, ficam evidentes as marcas de suas vivências e conflitos pessoais em seus últimos momentos de vida.

A elaboração fragmentária de tais teses é coerente com o que pode se observar em demais obras do autor: um apreço pelas pequenezas, pelas intermitências, pelo pensamento constelar. Benjamin, nessa obra, recorre a conceitos e ideias de messianismo, salvação e redenção; de luta de classes – e suas relações com o bruto/material e com o refinado/espiritual; de passado como imagem que relampeja e só pode ser captado por um esforço pontual daquele infinitésimo de tempo; de ausência de uma verdade, ou versão real dos fatos; de empatia dos historiadores desatentos pelos vencedores; de existência de monumentos – físicos ou entronizados no imaginário social – que são tributos à barbárie da opressão; de ideia de exceção como regra; de uma figura do “anjo da história” e a crítica ao progresso; de obsessão pela explosão do *continuum*; e, por fim, de quão ínfima é a parcela de tempo ocupada pelo homem na vida da Terra.

A figura do anjo da história, que é metonímia da própria existência de Benjamin – assim como se pode supor Warburg como o Minotauro do labirinto de sua biblioteca –, é tributária de um quadro de Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*, que tinha especial valor para o filósofo alemão.

Imagem 4 - *Angelus Novus* (1920), Paul Klee.



Fonte: < <https://cutt.ly/HhYNCzz>>. Acesso em 30 set. 2020.

Segundo a leitura de Benjamin, esse anjo seria a imagem do responsável por recolher os restos do progresso: aquilo esquecido pelos opressores, aquilo sobre o que o contínuo da história não se detivera. Benjamin, com essa alegoria imagética, é bem sucedido em sua tentativa de apresentar o que acreditava ser a forma justa e redentora de se ler a sucessão dos fatos: abolir a voz dos opressores, jogar luz sobre o obscuro, ouvir o grito dos mortos, despertar interesse pelo não-dito, coletar materiais largados pelo caminho – como um trapeiro baudelairiano – e, finalmente, alcançar a indiferença ao tempo do relógio, e sua parêntese: a historiografia, que agrega, mas não constrói, que adere, mas não questiona.

É nesse contexto que Benjamin elabora uma de suas imagens mais famosas: “escovar a história *a contrapelo*”. Nesse gesto de escovação, poder-se-iam ouvir, ver e ler aqueles não consagrados pelos louros de vencedores: ou seja, todos os oprimidos, colonizados, esquecidos, calados e mortos.

Ao abordar as coisas *a contrapelo* é que chegamos a revelar a pele subjacente, a carne escondida por detrás das coisas. “Tomar a história *a contrapelo*” seria, em resumo, apenas uma expressão particularmente *horripilante* do movimento dialético necessário à retomada – à revisão completa – de um problema capital, o da historicidade como tal. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 101-102).

Nesse sentido, a leitura *a contrapelo* benjaminiana serve também ao propósito de uma nova forma de fazer história da arte. Mas cabe perguntar: que história da arte?

“Benjamin marcou sua entrada na história da arte: dizendo que ela não existe.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 102). Isso se deu em carta ao amigo Florens Christian Rang, em 1923. Contudo, o seu objetivo com essa peculiar afirmação teria sido não afirmar uma inexistência, mas conclamar uma necessidade, uma exigência: de que a história da arte de fato comece a existir.

Esse recomeço se daria pelo gesto de permitir a existência de uma história da arte a partir das próprias obras de arte. Em outras palavras: as obras de arte não poderiam mais ser vistas apenas como modelos sobre estudos de conteúdo ou forma; mas, sim, como objetos-em-si dos estudos dessa disciplina inaugural. A leitura *a contrapelo* se daria, nesse caso, vencendo o dominante discurso de que a história da arte é a disciplina cujos estudos *se ilustram* com obras de arte. Ela deveria, portanto, ser a disciplina cujos estudos *são* sobre as obras de arte.

Toda essa discussão que norteia grande parte de sua obra – e que coloca em xeque elementos como “causa”, “influência”, “paternidade” e “temporalidade” – é também a responsável por ressaltar um aspecto que herda, ainda que na confluência de serem contemporâneos, de Aby Warburg:

Como Warburg, Benjamin colocou a imagem (*Bild*) no centro nevrálgico da “vida histórica”. Como ele, compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo: a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma *temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de “polaridade” (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de “dialética” e de “imagem dialética” (*Dialektik, dialektische Bild*). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

A aproximação de Benjamin do conceito de dialética pode ser associada à sua leitura marxista de mundo: Marx está na esteira de Hegel, autor primeiro desse conceito. Por essa razão, é muito profícua e quicá inegociável a aproximação que se faz entre Benjamin e Warburg, haja vista que seus pensamentos sobre a história da arte transitam justamente nesse estado de tensão entre polaridades, que ora se nomeia intervalo, ora se nomeia dialética.

## Considerações Finais

A natural aproximação entre Aby Warburg e Walter Benjamin – reclamada pelo próprio Benjamin quando se apropria de ideias e conceitos de Warburg – tem, antes de um propósito, uma evidência: são formas que concorrem com vocabulários distintos, mas semelhantes, para o mesmo fim, o de repensar a história e a história da arte a partir de uma explosão no contínuo do tempo. Tanto a sobrevivência (*Nachleben*) de Warburg está presente em Benjamin – sobretudo em suas *Passagens* e sua ideia de semelhança – quanto a fragmentação de Benjamin, expressa sobretudo na ideia de constelações (BENJAMIN, 2013), é um método para a construção do atlas *Mnemosyne*, de Warburg. Essa imbricação entre as formas de ver é, por consagração, um método.

A história da arte – assim, grafada em minúsculas – é, segundo ambos, a história das miudezas, do pequeno, do escondido, do caleidoscópico, da sombra, do intervalo, da minúcia, das ninfas e dos fantasmas. É a história dos derrotados, mas também a história das fórmulas que não são matáveis: e que por isso sobrevivem durante os séculos. A história da arte que pretende Warburg é também a que exige Benjamin: diante da obra de arte, é aquela que olha. E, por olhar, enxerga.

É por isso que a história da arte é também uma história de profecias: a cada nova obra, há uma nova ciência – ainda que sem nome, ainda que inexistente. Portanto, quando nasce um novo olhar, nasce também uma nova percepção do passado – que não apenas precede o presente, mas nele eclode. Assim, ao ver o passado nascer no presente, só resta ao historiador de arte supor o que, do passado e do presente, eclodirá no futuro.

Como cada época realiza somente as profecias das quais é capaz – assim como cada obra faz de seu “espaço sombrio do futuro” um campo de possibilidades sempre “sujeito às transformações” –, deduz-se que *a história da arte está sempre por recomeçar*. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109).

## “ART HISTORY IS ALWAYS ABOUT TO START OVER”: NOTES ABOUT ABY WARBURG AND WALTER BENJAMIN

**ABSTRACT:** This article aims to present an art history that is not limited to traditional historiography. For that purpose, we list two German authors of the twentieth century that are fundamental for contemporary times: Aby Warburg and Walter Benjamin. Their thoughts articulated serve as a theoretical matrix for researchers from related areas. In addition to the main authors, other theorists and commentators, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Philippe-Alain Michaud, are used as a basis.

**Keywords:** Aby Warburg; Walter Benjamin; history; art history; image.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Aby Warburg et la science sans nom*. Tradução M. Delle’Omodarme. *In*: \_\_\_\_\_. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 943.

\_\_\_\_\_. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: \_\_\_\_\_. *A potência do pensamento*. Tradução de Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 111-131.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *A ideia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Pequenos trechos sobre arte. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 274-277. (Obras Escolhidas II).

\_\_\_\_\_. Prólogo epistemológico-crítico. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 15-47.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas volume I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Tradução por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem malícia: história da arte e quebra-cabeça do tempo. In: \_\_\_\_\_. *Diante do tempo*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015a. p. 101-180.

\_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de P. Menezes. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Universidade São Francisco, 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SANTOS, Felisa. Prólogo. In: WARBURG, Aby. *La pervivencia de las imagenes*. Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos. Buenos Aires: Miluno, 2019. p. 11-24.

WARBURG, Aby. “Der Bilderatlas Mnemosyne”. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften III*. Editado por Martin Warnke e Claudia Brink. Berlim: Akademie Verlag, 2000.

\_\_\_\_\_. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Organização Leopoldo Waizbort; Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. *La pervivencia de las imagenes*. Prólogo, traducción y notas de Felisa Santos. Buenos Aires: Miluno, 2019.

**Data de submissão: 30/09/2020.**

**Data de aceite: 22/10/2020.**