

# Espaço e obra de arte nos pensamentos de Heidegger e Gadamer

Ligia Saramago\*

*Vasari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria del Fiore não devia ser relacionada apenas ao espaço da catedral e seus respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade, ou seja, a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença: “Vendo-se ela elevar-se em tamanha altura, que os montes ao redor de Florença parecem semelhantes a ela.” Portanto, também está relacionada ao céu que domina aquele horizonte de colinas contra o qual “parece que realmente combata” - “e, na verdade, parece que o céu dela tenha inveja, pois sem cessar os raios todos os dias a procuram.”<sup>1</sup>*  
Giulio Carlo Argan

As palavras de Argan, que abrem seu escrito *O significado da cúpula* – fazendo-se ouvir a voz de Vasari em seu maravilhamento diante do “milagre técnico” operado por Brunelleschi –, condensam em poucas linhas alguns dos pontos essenciais de uma questão que se colocou como um tema para a estética contemporânea: a da estreita ligação entre as obras de arte e *o seu lugar*, o local a que foram inicialmente destinadas e ao qual *pertenceriam*. Este mesmo pertencimento, se ele de fato existe, constitui o cerne de uma questão mais ampla que, ao longo do tempo, tem sido pensada pela filosofia e pela própria arte. A passagem de Argan, que toma como exemplo específico a catedral de Santa Maria del Fiore, evoca o fato de que esta, e sua imensa cúpula, foram concebidas – ou melhor, projetadas – “sobre” o solo de Florença; não é uma obra fechada em si, mas ergue-se num intenso diálogo com o espaço da cidade.

O solo onde se assenta a catedral não lhe é indiferente. Eles se co-pertencem. A história de uma obra de arte e a história de sua cidade possuem em comum um espaço e um tempo. Este fato dá corpo à questão que se pretende pensar aqui: a de até que ponto esse pertencimento de uma obra a um local e a uma função originais é decisivo para que ela possa *se manter como obra*. Este tema foi tratado de modo incisivo por Martin Heidegger em alguns de seus escritos, e gerou um rico desenvolvimento na obra de Hans-Georg Gadamer. O próprio Heidegger, em seu ensaio tardio *A arte e o espaço*, de 1969, introduz elementos novos e significativos ao seu pensamento anterior sobre a arte, mas especificamente as artes plásticas, o que mostra que suas teses de 1936, em *A origem da obra de arte*, não permaneceram intocadas.

\* Doutora em Filosofia.  
Professora na PUC – Rio.  
e-mail: ltsaramago@hotmail.com

<sup>1</sup> ARGAN, G.C. *História da arte como história da cidade*, p.95.

Gadamer por sua vez, em diversos escritos sobre arte e estética, retoma estas teses em seus traços mais essenciais e elabora seu pensamento numa outra direção, que em grande medida se afasta das posições de Heidegger. O que se busca aqui, portanto, é retomar o fio desta discussão a partir das premissas propostas por Heidegger e acompanhar seus desdobramentos posteriores.

Não é difícil compreender que, tendo-se em vista uma relação que se pode dizer de co-pertencimento entre a obra de arte e seu *lôcus*, a arquitetura – que reúne em si mesma estes dois aspectos, é simultaneamente obra e “lugar” – receba aqui uma atenção especial. O que se busca pensar não é simplesmente a relação entre obras de arte e arquitetura, mas, antes, a natureza da relação que qualquer obra estabelece desde o início com seu lugar original, e em que medida isso condiciona seu status de obra de arte, levando-se em conta o fato de que sua localização e sua destinação originais estão sujeitas a mudanças impostas pelo tempo e uso presentes. As obras arquitetônicas, por não permitirem deslocamentos de seu local original, são as que mais duramente enfrentam a nem sempre fácil integração entre o “antes” e o “agora”. Também por seu caráter genuinamente utilitário, são aquelas que sofrem as mudanças mais radicais em seu uso e no seu propósito iniciais.

Embora tão sujeita à ação do tempo, a arquitetura age, porém, de forma decisiva como configuradora de espaços. O espaço só se torna “visível”, “objetivo”, perceptível como uma totalidade por obra das conformações espaciais geradas pela arquitetura. Talvez se possa até afirmar que a obra arquitetônica não está *no* espaço, mas que o próprio espaço aparece *através* dela. Daí a possibilidade que detém a arquitetura de *criar* lugares sagrados, de se impor como concretização da ligação entre o humano e o divino, como abertura de uma compreensão, por parte dos homens, de *seu* espaço e da configuração deste espaço em lugares habitáveis.

No âmbito específico das artes plásticas, as obras arquitetônicas detiveram, por muito tempo, uma posição decisiva. Inúmeros exemplos na história da arte apontam para o fato de que, por séculos, a arquitetura justificou a existência de muitas outras manifestações artísticas que a ela se integravam como decoração. Pode-se mesmo dizer que as artes visuais eram essencialmente decorativas (mesmo a pintura, que até o Renascimento não possuía autonomia como o “quadro” contemporâneo) ou monumentais, associadas, igualmente, a um determinado “lugar” que lhes conferia sentido. A “razão de ser” das obras já reservava a estas, de antemão, seu lugar no mundo. Seu “ser” se identificava, assim, ao seu *lôcus* próprio em meio aos demais lugares de um espaço arquitetonicamente configurado.

Este caráter decorativo ou monumental das obras nem sempre implicava uma posição secundária das mesmas: muitas vezes seu status era semelhante ao da obra arquitetônica que as abrigava. Este fato não é de pouca importância para a questão que será aqui tratada. O aspecto “funcional”, que as obras de arte desde a modernidade começaram gradativamente a recusar – exceto, é claro, a arquitetura – e que as distinguiu das chamadas “artes menores”, ganha, ou melhor, recupera, no âmbito desta discussão, uma dignidade perdida, principalmente no

contexto do pensamento de Gadamer sobre a arte. Para este, o decorativo, o ocasional e o monumental se revelarão como conceitos-chave para que se possa pensar num possível *pertencimento* – no sentido mais vital e autêntico do termo – de uma obra de arte a um determinado lugar, e no que significaria, para ambos, a perda dessa ligação essencial.

É a partir daí que uma questão mais ampla ganha forma e se apresenta como um tema para a filosofia. Penso que as considerações de Heidegger em torno do templo grego, em *A origem da obra de arte*, de 1936, marcam um momento singular neste sentido. Outros dois escritos do autor, *Sobre a Madona Sistina*, de 1955, e o já mencionado *A arte e o espaço*, de 1969, trazem elementos novos a seu pensamento sobre a questão, elementos estes que serão fundamentais para que se possa melhor compreender as futuras elaborações de Gadamer, que se inserem numa linha de pensamento marcadamente heideggeriana.

Na famosa passagem de *A origem da obra de arte* em que Heidegger discorre sobre o templo grego, é importante compreender o duplo abrigo que se estabelece a partir da presença da obra arquitetônica que é o templo: a ligação do templo com a imagem do deus que se encontra em seu interior, assim como o erguer-se do próprio templo em meio à ambiência que o envolve. É necessário pensar no sentido que os três – a escultura, o templo e o seu entorno – reciprocamente se concedem. Nesta mútua doação de sentido, provavelmente, reside uma compreensão mais profunda da idéia de *pertencimento* que ressoa em diversos momentos da obra de Heidegger, não raro associado ao espaço ou a outros temas a ele correlatos.

Esta passagem, porém, é precedida por uma discussão da maior relevância no que diz respeito não apenas ao próprio templo, mas também no que tange à questão aqui proposta como um todo. Heidegger aponta para o fato de que haveria uma radical diferença entre o que ele define como “*o puro estar-em-si-mesma (das reine Insichstehen) da obra*” e sua transformação em “*objeto do funcionamento do mundo da arte*”. Uma obra, uma vez retirada de seu estar-em-si original e transformada em objeto de exibição ou da investigação por críticos e teóricos, perderia, de forma irreversível, sua condição anterior de obra de arte *viva*, por maiores que fossem os cuidados com sua conservação e o reconhecimento de seu valor artístico. Heidegger fala de um “*primigênio estar-em-si*”, que garantiria o permanecer de uma obra como obra. Esta condição originária só poderá se preservar enquanto a obra não for arrancada de seu “*espaço essencial*”, ou seja, de *seu mundo*. Este mundo é intransferível e sua ruína irreversível. A obra e seu mundo são inalienáveis de seu espaço essencial. Para Heidegger, inclusive as obras arquitetônicas, que permanecem em seus locais originais, estão sujeitas à dissolução de seu mundo e de seu estar-em-si-mesmas como obras, na medida em que o comércio turístico e até mesmo as investigações dos historiadores da arte as atingem quase como uma profanação. Templos e catedrais têm suas funções alteradas e seu espaço sagrado exposto e explorado comercialmente. A perda do mundo de uma obra significa, precisamente, a perda de suas *relações*: por “*suas relações*” quero dizer *aquelas relações estabelecidas por ela e a partir dela desde sua criação*, relações

que só se sustentam enquanto permanecer aberto o âmbito gerado, ou irradiado, a partir da própria obra. O que importa observar aqui é o fato de que Heidegger, ao pensar a obra de arte, não faz qualquer alusão a seus aspectos formais ou estilísticos para atestar sua validade como arte. Esta se tornaria evidente no contexto das *relações* que ela estabelece com o espaço à sua volta, que toma, então, as feições de um mundo. Também fica clara a importância decisiva que Heidegger concede à questão da localização física das obras, compreendida como uma relação vital destas com seu “*espaço essencial*”, indissociável de seu “*primigênio estar-em-si*”. Somente seu espaço original teria o pleno poder de garantir seu perdurar como obra de arte. Heidegger tece, a partir destes elementos, suas considerações sobre o templo grego:

Um edifício, um templo grego, não imita nada. Está ali, simplesmente erguido nos vales entre os rochedos. O edifício encerra a forma do deus e nesta ocultação (*Verbergung*) deixa-a assomar através do pórtico para o recinto sagrado. Graças ao templo, o deus advém no templo. Este advento de deus é em si mesmo o estender-se e demarcar-se (*die Ausbreitung und Ausgrenzung*) do recinto como sagrado. O templo e o seu recinto não se perdem, todavia, no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína ganham para o ser humano a forma do seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico. A partir dele [*mundo*] e nele é que ele [*povo histórico*] é devolvido a si próprio, para o cumprimento da vocação a que se destina.<sup>2</sup>

O templo “*não imita nada*”, isto é, não remete a nada fora dele, mas se apresenta como um “início” em si mesmo, como um elemento autônomo na paisagem e entre os homens. É aquele que preserva e guarda a forma do deus, e é *apenas* nesta circunstância que este se manifesta: graças ao templo, como espaço arquitetônico, um lugar sagrado é demarcado. O templo e a imagem do deus dão corpo ao lugar e ao acontecer do sagrado. Este recinto não constitui, contudo, uma unidade fechada e perdida no indefinido, como diz o filósofo. Relações igualmente essenciais se estabelecem entre o templo e as vidas daqueles que transitam por seus espaços, que ali se congregam para, na incerteza de seu destino, aproximarem-se do deus no lugar onde ele se manifesta. A própria “obra” templo se impõe como referência para eles. Condiciona tanto o traçado de vias de sua cidade como os caminhos de seu auto-reconhecimento como povo. Numa única palavra, é o seu *mundo* o que se abre a partir daí. E isso não é pouco: é apenas a partir deste mundo, no aberto de suas múltiplas relações, que este povo cumpre sua vocação, ou melhor, é devolvido a si próprio para a consumação de seu destino.

Num segundo momento, ainda discorrendo sobre o templo grego, diz Heidegger:

<sup>2</sup> HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte, p.32.

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repousar (*Aufruhen*) da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu, a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz aparecer, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma, e desse modo aparecem como são. (...)

A obra que é o templo, ali de pé, abre um mundo e ao mesmo tempo repõe-no sobre a terra que, só então, vem à luz como o solo pátrio (*der heimatlische Grund*). (...)

O templo, no seu estar-aí (*Dastehen*) concede primeiro às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for obra, enquanto o deus dela não tiver fugido.<sup>3</sup>

Nesta passagem, o espaço se torna “visível” numa configuração que se organiza a partir de uma obra arquitetônica, um templo grego. As forças da natureza, em seu brilho e obscuridade, e as vidas que ali se manifestam não eram, antes do templo, invisíveis. O que a *obra templo opera* é precisamente o seu *aparecer como tais, como vida, como brilho, como quietude, como violência*. O templo dá a estas o “*seu rosto*”, traz à luz aquilo que nelas é mais próprio, da mesma forma como concede ao povo seu compreender-se como povo histórico, como um determinado povo, em seu determinado tempo e lugar. Reciprocamente, é esse aberto, esse espaço – natural e humano – que se deixa operar pelo poder conformador do templo, que, entrando em relação com ele, possibilita que este exista *como* obra de arte arquitetônica. Esta condição de obra de arte lhe é *concedida* a partir das relações que se firmam a partir do próprio templo. O mesmo se dá com a escultura do deus em seu recinto sagrado. Para Heidegger, ambos, enquanto obras, dependem de seu pertencimento a um solo e de suas relações com o todo.

Mas por que razão, caberia aqui perguntar, uma obra de arte não poderia criar novos laços, uma outra rede de relações num outro solo; por que o fato de ser transferida de seu local original afetaria tanto sua *condição* de obra de arte? Heidegger, nas últimas linhas da citação, faz alusão a um aspecto da questão que, a meu ver, fornece uma indicação valiosa a respeito dessa importância por ele concedida à ligação de uma obra ao seu mundo originário, ou melhor, de sua permanência nele. Este ponto vem a ser a idéia de “solo pátrio”, que, por influência da poesia de Hölderlin, ganha grande expressão em seu pensamento. A idéia de *Unheimlichkeit*, de não se estar em casa, marca

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.33.

o pensamento de Heidegger desde suas primeiras obras, com diferentes conotações. Já em *Ser e Tempo*, a familiaridade do viver cotidiano e impessoal é abalada pela angústia, que leva o homem a assumir a estranheza de sua existência como um não-estar-em-casa. Diante dele, está sempre a possibilidade de sentir-se estrangeiro mesmo em meio ao que é aparentemente familiar. Uma ligação entre o homem e seu solo pátrio passaria, porém, por sua autocompreensão como parte de um povo histórico, um povo ao qual foi concedida “*a vista de si mesmo*”. A expressão artística, como um meio para este auto-reconhecimento como “pátria”, é uma força contrária à idéia de exílio. A permanência junto à origem, por parte destas mesmas obras, torna-se um aspecto significativo neste processo. A importância da obra templo como obra de arte – e o fato de sua inserção e permanência em suas condições originais – funda-se em circunstâncias que nada têm em comum com avaliações de natureza artística. Também no que tange à imagem do deus, esta encontra no templo sua morada. Enquanto lá permanecer o deus, enquanto ele “*não tiver fugido*” do templo, ambos, igualmente, permanecerão enquanto obras.

O que torna instigante, contudo, este poder da obra de trazer à luz o solo pátrio, poder de reunir e devolver um povo a si próprio e de conceder às coisas sua imagem perante um mundo é o fato de que estas obras possuem, elas mesmas, o *estranho* como traço essencial. São avessas ao habitual, ao familiar: segundo Heidegger, o *choque* da obra em seu ambiente é, em si, o próprio permanecer da obra como obra. O caráter de *Unheimlich*, em certa medida, ainda está presente nela, como um traço inescapável da própria existência.

É importante atentar para um outro aspecto da questão, colocado por Heidegger neste ensaio. Para que uma obra tenha força suficiente para “*conceder às coisas o seu rosto e aos homens a vista de si mesmos*”, para que tenha um poder de expressão tal que dê conta de uma tarefa desta magnitude, ela precisa alcançar esse reconhecimento por parte de seu povo. Isso só ocorreria, como diz Heidegger, no caso da *grande arte*, e só esta está em questão para ele. Não bastaria para uma obra estar meramente incluída entre as chamadas “artes maiores” ou mesmo alcançar a consagração em seu tempo. Apenas a obra *que configura esse tempo*, que traça a história de seu povo e que permanece em seu solo de origem, é nesta, exclusivamente, que Heidegger pensa. Esta posição – por seu radicalismo e pelas dificuldades que cria no que diz respeito a todas as obras que não se incluem neste perfil – se mostrará, em grande medida, como um desafio para as reflexões de Gadamer.

Em seu escrito *Sobre a Madona Sistina*,<sup>4</sup> de 1955, a questão do pertencimento de uma obra a um local original ganha uma nitidez ainda maior, sendo seu interesse acrescido pelo fato de tratar-se de uma pintura real, a *Madona Sistina* de Rafael, e não mais de uma obra indefinida, como no caso do templo grego. Esta pintura tem sido objeto de infundáveis especulações por parte de historiadores da arte e, segundo Lacoue-Labarthe, seu caráter marcadamente enigmático – que a transformou numa obra mítica – foi, em grande parte, alimentado pela incerteza que ronda sua localização e sua destinação originais. Aliás, este problema constituía o cerne da questão tratada pela historiadora da arte Marielen Putscher, aluna de Heidegger, em

<sup>4</sup>A tradução que será usada aqui foi feita por Nina de Melo Franco a partir daquela realizada para o francês por Philippe Lacoue-Labarthe, transcrita na íntegra em seu artigo *A Vera Semelhança*, que integra o volume *Mimesis e Expressão*, organizado por Rodrigo Duarte e Virgínia Figueiredo. Este pequeno escrito hoje integra uma coletânea organizada por um de seus filhos em 1983, que corresponde ao volume 13 na *Gesamtausgabe*, intitulado *Erfahrung des Denkens*.

sua monografia, que trazia como posfácio o texto de seu mestre. A hipótese por ela defendida era a de que, inicialmente, a *Madona Sistina* teria sido concebida como uma “*janela pintada*”, colocada entre duas janelas reais na abside da Igreja de São Sisto, em Piacenza.

Heidegger abre seu escrito referindo-se à pintura de Rafael com a palavra “imagem” (*Bild*), frisando que a “imagem” é anterior à distinção entre um quadro e uma “janela pintada”. Ambos seriam “imagens”, mas de modos diferentes. O desenvolvimento que Heidegger dá ao texto, a partir desta distinção, alude de forma direta à questão inicial aqui proposta. Diz ele:

Que a *Madona Sistina* tenha se tornado um quadro, e digno de museu, se deve ao próprio curso da História da arte ocidental desde o Renascimento. Mas talvez a *Madona Sistina* não tenha sido inicialmente uma janela pintada. Ela era, e isso quer dizer: ela permanece uma imagem em sua essência (*ein Bildwesen*) de um gênero único.\_

Theodor Hetzer, que foi meu colega no curso secundário em Freiburg e por quem minha estima ainda se mantém, nos esclareceu tanto sobre a *Madona Sistina* que só nos resta agradecer-lhe por tudo aquilo que a sua maneira de ver nos deu a pensar. Todavia, sua observação segundo a qual a *Madona Sistina* “não tem laços com uma igreja particular, não requer uma localização (*Aufstellung*) determinada” me desconcertou um pouco. Essa afirmação é justa, pensada do ponto de vista estético, contudo, falta-lhe a verdade propriamente dita. Onde quer que essa imagem possa ainda “encontrar lugar” (*aufgestellt sein*) futuramente, ela terá perdido seu sítio (*Ort*). Ser-lhe-á proibido desdobrar de maneira inicial sua própria essência, i. é., determinar por si mesma esse sítio. Metamorfoseada quanto à sua essência em “obra de arte”, a imagem erra no estrangeiro. No modo da representação (*Vorstellen*) de museu, que detém sua própria necessidade historial e seu direito, esse estrangeiro permanece desconhecido. O modo de representação de museu nivela tudo na uniformidade da “exposição” (*Ausstellung*). Aqui, só existem locais (*Stellen*), não sítios.

A *Madona Sistina* pertence (*gehört*) a uma certa igreja de Piacenza, não no sentido da história de antiquário, mas segundo aquilo que é a imagem em sua essência (*ihrem Bildwesen nach*). De acordo com esta, a imagem nunca vai parar de desejar ardentemente esse lugar.<sup>5</sup>

Aqui, Heidegger aborda, de forma concisa mas muito direta, a importância da ligação entre a obra de arte e seu lugar original. Antes de mais nada, é necessário observar o uso da palavra “imagem” (*Bild*) como algo distinto dos conceitos historiais de “quadro” e de “janela pintada”, como ele mesmo menciona no início do texto:

<sup>5</sup> *Mimesis e Expressão*, p.22.

A palavra imagem só está aqui para dizer: “rosto” (*Antlitz*), no sentido de um olhar lançado de frente enquanto advém (*Eentgegenblick al Ankunft*).<sup>6</sup>

O que fica evidente aqui é o fato da transformação de uma imagem, enquanto rosto – compreendido como manifestação e expressão vivas –, em objeto que se dispõe aqui e ali. A permanência como uma “imagem em sua essência” (*ein Bildwesen*) a preservaria como um gênero único, autodeterminante. Esta passagem da condição de *Bildwesen* para a de objeto é provocada basicamente, como indica o texto, pela retirada da obra de seu lugar de origem. No caso da *Madona Sistina*, sua ida para um museu em Dresden e a negação, por Hetzer, *dos laços desta com uma igreja específica* e de uma *localização determinada* para ela são suficientes para desencadear esta metamorfose de imagem / rosto em objeto.

É no cerne desta questão que a diferença, fundamental nesse contexto, entre os conceitos de localização eventual e de *lugar próprio* de uma obra vem à luz. O lugar de uma obra é determinado por ela mesma quando esta, levada pela primeira vez ao seu destino, desdobra “*de maneira inicial sua própria essência*”, isto é: enquanto se mantém viva e seu choque perdura, seu ambiente circundante se configura e ganha sentido a partir dela. Como já fora colocado em *A origem da obra de arte*, “*a obra pertence enquanto obra ao campo que é aberto por ela própria*”.<sup>7</sup> Em sua errância no estrangeiro – nos museus e galerias – e exilada de seu solo original, esse mútuo pertencimento se esvanece. Para Heidegger, o sentido que então prevalece nessa nova relação espacial é determinado unicamente pelo “*modo de representação de museu*”, que anula a noção de um lugar próprio de uma obra numa uniformidade de locais de exposição, absolutamente desligados do destino original da mesma. Esta, contudo, jamais deixaria de *pertencer* a este lugar original, permanecendo, em sua nostalgia, eternamente em terra estrangeira.

Um outro elemento introduzido por Heidegger neste escrito vem contribuir de forma decisiva para a compreensão deste processo de criação de lugares pelas obras de arte: o elemento *tempo*. As noções de imagem e de metamorfose continuam aqui a ter um papel fundamental, mesclando-se de forma indissolúvel às dimensões espacial e temporal. Voltando ao texto:

Na imagem, enquanto imagem, acontece (*geschieht*) o aparecer do tornar-se homem de Deus, acontece essa metamorfose que chega propriamente (*sich ereignet*) no altar como “transubstanciação”, como o que há de mais próprio no sacrifício da missa (*als das Eigenste des Messopfers*).

Só que a imagem não é uma cópia (*Abbild*), nem simplesmente um símbolo (*Sinnbild*) da santa transubstanciação. A imagem é o aparecer do jogo do espaço-tempo (*Zeit-Spiel-Raum*), que é o próprio sítio onde o sacrifício da missa é celebrado.

O sítio é sempre um altar numa igreja. Essa última pertence (*gehört*) à imagem, e inversamente. Ao acontecimento (*Geschehnis*) único da imagem responde necessariamente seu isolamento (*Vereinzelung*) no sítio inaparente de uma

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.21-22.

<sup>7</sup> *Op.cit.*, p.32.



certa igreja entre tantas outras. Essa igreja, por sua vez, e isso quer dizer: cada uma, isolada (*einzelne*) como ela, apela para a janela única dessa imagem única: é ela que funda e completa a construção da igreja.<sup>8</sup>

Nesta passagem, percebe-se claramente o eco de alguns dos pontos essenciais de *A origem da obra de arte*. O primeiro deles é o tema do *acontecer* da verdade na obra. Esse acontecer, quando se dá desta forma, implica certas transformações postas em obra *na* própria obra, isto é, *na* imagem. No caso de uma obra sacra, como a *Madona Sistina* ou a imagem do deus grego, essa imagem liga-se essencialmente ao altar, lugar do sacrifício e da transubstanciação. Ela não é uma cópia ou símbolo desta, mas é, precisamente, “*o aparecer do jogo espaço-tempo*”: é o aparecer da unidade entre o *tempo* – inerente às idéias de metamorfose, transubstanciação, acontecimento – e o *onde*, o *espaço* desse acontecer. Ao afirmar que o aparecer do jogo espaço-tempo é o próprio lugar onde o sacrifício é celebrado, Heidegger confere uma outra dimensão ao conceito mesmo de lugar. Não é apenas um “local”, como tantos nos museus e galerias, mas é um espaço que retém o tempo, um espaço consagrado pela obra ao evento da verdade em sua duração própria. É o próprio jogo espaço-tempo, como dimensões inseparáveis, que atrela de forma indissolúvel este evento ao *seu* lugar. Deslocar uma obra de *seu* lugar é também minar seu poder de *dar lugar* a este acontecimento. A mútua doação de sentido entre obra e lugar fica também evidente quando Heidegger afirma que a igreja “*pertence à imagem, e inversamente*”. Assim como a imagem pertence ao seu *lócus*, a igreja só será um lugar sagrado enquanto a imagem nela permanecer como o lugar, por excelência, da transubstanciação, do aparecer de Deus, ou do acontecer da verdade.

Não obstante o fato de que as questões aqui tratadas apresentam claras afinidades com aquelas levantadas em *A arte e o espaço*, de 1969, será interessante, neste momento, confrontar estas colocações de Heidegger com certas posições assumidas por Gadamer, poucos anos antes, em *Verdade e Método*, de 1960. Nesta obra, Gadamer aborda o tema da relação arte-espaço no contexto de sua elaboração de uma ontologia da obra de arte, num tópico significativamente intitulado *A valência ontológica do quadro*. O uso do termo “quadro”, bem como o conceito histórico nele envolvido, são postos em cheque por Gadamer. Já de início, ele dissolve, em sua concepção de quadro, os “*ingênuos conceitos de quadro e escultura*”, próprios da chamada arte vivencial, ou seja, de um modo de aproximação das obras marcado por uma total referência ao sujeito que as “vivencia” e que toma a si mesmo como parâmetro para toda compreensão e avaliação das mesmas. É precisamente nessa forma de compreensão, definida por Gadamer como *consciência estética*, que reside, como se verá mais adiante, a origem de qualquer possibilidade de rompimento da ligação entre uma obra de arte e seu mundo. Pois mesmo na criação de coleções em museus, a consciência estética e seu modo específico de conceber esses acervos podem acarretar o isolamento das obras de suas filiações anteriores.

Para Gadamer, não é tanto o deslocamento espacial de uma obra que rompe esses laços: até mesmo o próprio museu pode ser capaz de preservar a obra em sua integridade como obra, independente de sua destinação original. Da mesma forma como Heidegger recusou

<sup>8</sup> *Mimesis e Expressão*, p.23.

os termos “quadro” ou “janela pintada” ao se referir à *Madona Sisti-na*, por considerá-los por demais carregados das conotações que estes ganharam como peças de museu ou como mera decoração, Gadamer questiona também o conceito amplo de quadro para, ao contrário de Heidegger, reconduzi-lo à sua *origem decorativa*, isto é, ao seu pertencimento a um lugar, com uma função própria, livre da forma de “isolamento” imposta pela consciência estética. O que se impõe como essencial aqui é compreender o conceito gadameriano de *decorativo*, a leitura própria e ampliada que Gadamer faz deste termo, freqüentemente depreciado no contexto das artes.

O diálogo com Heidegger fica claro na eleição, por Gadamer, de determinados aspectos como constitutivos da questão arte-espço, como a temporalidade e o papel da arquitetura, por exemplo. O próprio ponto de partida escolhido por Gadamer – a análise da maneira de ser do quadro – é também calcado numa ontologia da obra de arte baseada na recusa dos princípios da estética tradicional. O que diferencia, porém, logo de início, sua ontologia daquela de Heidegger é a marcada ausência do elemento *terra* – ou de algo equivalente –, conceito fundamental introduzido por Heidegger em seu ensaio de 1936, sem o qual sua ontologia da obra de arte não seria possível. Gadamer contempla, em sua elaboração, exclusivamente a relação da obra com seu *mundo*, e é no âmago desta mesma relação que a profunda cisão entre sua concepção e aquela de Heidegger se fará visível. Este último, por só considerar como arte a grande arte, as obras configuradoras de mundos, atribui a estas um caráter fortemente fundador: elas são *princípio*, abrem mundos e, como estes, são passíveis de morte.

A temporalidade, como foi dito, constitui, também na ontologia gadameriana da obra, um elemento essencial. Não no sentido registrado por Heidegger, para quem a ruína do mundo da obra coincidia com a queda desta no âmbito da tradição e sua transformação em mero objeto: como tal, ela deixa de ser o que era; é ela mesma que se nos depara no espaço de um museu, mas como uma lembrança do que já foi. O que fica evidente em Heidegger é uma concepção da obra como aquela que, embora capaz de configurar uma época, está *igualmente* sujeita à ação de uma temporalidade absolutamente exterior a ela, uma temporalidade que parece ter sua origem na dinâmica interna do mundo, em transformações que aí têm lugar não obstante a permanência, nele, de grandes obras de arte inauguradoras de um tempo já passado. Em Gadamer, embora essa concepção forte de obras fundadoras seja abandonada, as mesmas obras, ainda que não tão configuradoras de épocas, guardam em si mesmas, curiosamente, uma temporalidade própria e mais resistente aos embates com a “temporalidade exterior” a elas. Elas são origem, em sentido mais fraco, mas permanecem *sempre* como origem; origem de sua própria atualidade e vitalidade como obras, decorrendo daí seu caráter de *monumento*.

Essa temporalidade inerente às obras contrabalança, no pensamento de Gadamer, os efeitos provocados por eventuais mudanças espaciais. No que é retirada de seu lugar, desligada de sua destinação original e transferida para um museu, por exemplo, uma obra mantém sua atualidade pelo fato de ser detentora de seu próprio “tempo”. E Gadamer afirma:

O fato de que existem obras que se originam num passado, do qual penetram no presente como monumentos duradouros, ainda não torna o seu ser, nem de longe, um objeto da consciência estética ou histórica. Enquanto mantêm-se em suas funções, elas são contemporâneas a todo e qualquer presente. Mesmo quando, como obras de arte, ainda somente encontram seu lugar nos museus, não estão totalmente alheadas de si mesmas. Não somente porque uma obra de arte jamais deixa apagar inteiramente os indícios de sua função originária, tornando possível ao perito, em reconhecendo-as, vir a restaurá-la, - a obra de arte, que recebe a indicação de seu lugar na justaposição de uma galeria, continua a ser sempre uma origem própria. Dá validade a si mesma, e como o faz - ao "matar" uma outra ou tornar-se complemento de uma outra - é algo ainda em si mesma.

Perguntamos pela identidade deste si-mesmo, que se representa tão diversamente na mudança dos tempos e das circunstâncias. É evidente que, nos aspectos cambiantes de si mesmo, não se esfacela de tal maneira que venha a perder sua identidade, mas está aí presente em todos eles. Todos lhe pertencem. Todos eles são *simultâneos* a ele. Assim é que se apresenta a tarefa de uma interpretação temporal da obra de arte.<sup>9</sup>

É no mínimo curioso perceber que em Heidegger - que em seus primeiros escritos identificou o tempo como o próprio sentido do ser - o "espaço" de uma obra tenha um peso tão decisivo, enquanto que a proposta de uma interpretação fortemente temporal desta encontra lugar no pensamento de Gadamer, um pensador que elegeu a arquitetura, arte "espacial" por excelência, como a maior dentre todas as artes. O que fica claro nos dois casos, contudo, é que o fator tempo é indissociável da compreensão da relação entre as obras de arte e seu espaço. A importância desta *relação* - pois uma obra só perdura como obra *em* suas relações - não é ignorada por Gadamer. O que é proposto por ele não é o fechamento de uma obra em si mesma a ponto de tornar-se indiferente ao que ocorre - no tempo - em seu mundo. Esta *simultaneidade* inerente a ela, de que fala Gadamer, que pode ser definida como uma presencialidade ou a-temporalidade desta, deve ser compreendida como uma "*determinação dialética, que se eleva sobre o fundamento da temporalidade e sobre o antagonismo com relação à temporalidade*".<sup>10</sup> O "tempo" inerente às obras dialoga incessantemente com a temporalidade que permeia o contexto onde se inscrevem, sem lhe impor qualquer antagonismo.

É interessante observar aqui que Gadamer identifica essa dialética temporal a partir de duas temporalidades, uma interior e outra exterior à obra. Poderíamos talvez identificar um diálogo também na ontologia heideggeriana, considerando o permanente e conflituoso interagir entre mundo e terra como um embate entre as dimensões histórica e "a-histórica" que convivem numa obra. Neste caso, seu caráter supra-histórico ou atemporal, o elemento terra, estaria numa

<sup>9</sup> GADAMER, H.G. *Verdade e Método*, p.201.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.201.

relação não de harmonia com a idéia de finitude inerente à história, mas de conflito com esta: um conflito, como se sabe, interior e constitutivo da própria obra. Quando Gadamer elimina a compreensão da relação entre estas duas temporalidades como uma relação de luta e aponta para um diálogo entre temporalidades que convivem em harmonia – a da obra e a do mundo ao qual pertence –, o fator tempo deixa de representar uma ameaça para a obra, na medida em que o próprio tempo já pressupõe, em seu decorrer, as mudanças espaciais ou destinais *na vida* de uma obra.

A concepção heideggeriana da obra de arte como o lugar de um *acontecimento* (que é, em si, algo intrinsecamente temporal) da verdade, somada à premissa de que esse acontecimento apenas tem lugar quando a obra não é retirada de seu local original, faz com que a temporalidade inerente à própria obra – o tempo de sua *vida* como obra – permaneça condicionada pelo espaço por ela ocupado. Gadamer, que adota esta mesma concepção da obra como lugar do *evento* da verdade, compreende-a, contudo, como *representação*, onde seu ser mais próprio jamais se separa dessa representação. Ela é um acontecimento sim, mas não único: é um evento sempre passível de repetição. Diz Gadamer:

A representação tem, de uma forma insolúvel e inseparável, o caráter da repetição do mesmo. É claro que, aqui, repetição não significa que algo venha a se repetir, em sentido próprio, isto é, reconduzido a um originário. Antes, toda repetição é tão originária quanto a própria obra.<sup>11</sup>

Essa repetibilidade do evento de verdade da obra, daquilo que a mantém enquanto obra, não requer um espaço específico, e os vínculos com seu lugar original, uma vez rompidos, são capazes de se recompor na iterabilidade própria à representação. O agora repetível evento posto em obra pela obra perde seu caráter inaugural e deságua num diálogo com o continuum da temporalidade exterior, à qual Gadamer atribui o mesmo caráter cíclico das festividades. É nestas que um povo se reúne numa *co-memoração*, no sempre possível resgate do tempo através da memória, num presente *sui generis*. A obra de arte, lugar por excelência da memória coletiva e da identidade de um povo, partilha desta presencialidade, assim como da inesgotabilidade intrínseca à própria representação. Essa temporalidade, inerente à obra de arte – que é aqui compreendida a partir do ciclo das festividades –, perpassa-a de forma tão essencial que garante sua identidade no seio da transformação mesma, e sua durabilidade em meio à finitude imposta pela história.

Deste modo, pode-se dizer que a concepção temporal da obra em Gadamer neutraliza, em grande medida, o caráter decisivo que a ligação entre a obra e o espaço ganha em Heidegger. Por seu caráter de *monumento*, a obra põe em atividade uma memória que retém em si o seu tempo, que, por sua vez, re-instala sempre *seu* lugar. Pois da mesma forma como, nas obras, sua própria temporalidade entra em diálogo com o tempo que lhe é exterior, assim também sua função e destinação originais – sempre operantes a partir do lugar a elas destinado – conseguem se preservar na medida em que estas mesmas obras são capazes de reconstituir seus espaços; estes não mais “originários” num

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.203.

sentido heideggeriano, mas igualmente autênticos. A memória de sua *função original* jamais se apaga, ainda que, em determinado momento, a partir de seus deslocamentos espaciais, a esta função original se agregue ainda outra, como no caso das peças de museus, por exemplo. Gadamer esclarece esta questão quando afirma:

Esse é o motivo por que obras de arte podem assumir determinadas funções e rejeitar outras (...), somente porque de si mesmas prescrevem e ajudam a formar uma tal correlação de função. Pleiteiam por si mesmas o seu lugar, e mesmo quando estão deslocadas, p. ex., ao serem abrigadas num acervo moderno, não se consegue apagar nelas os indícios que remetem à sua determinação original. Pertencem ao seu próprio ser, porque o seu ser é representação.<sup>12</sup>

O aspecto *função*, quando pensado em relação a obras de arte, nos joga num terreno delicado. Afinal, estas não são concebidas como objetos utilitários. Mas é inegável que muitas das obras reconhecidas como arte verdadeira foram criadas por encomenda, já destinadas a uma determinada função: a imagem do deus no templo grego, a *Madona* de Rafael, o próprio templo e tantas outras. Ser criadas *para* um determinado fim jamais foi problema para as obras. E, no caso da presente reflexão, são estas mesmas obras que colocam de maneira mais nítida os problemas que envolvem a relação arte-espço. São obras, como as designa Gadamer, “*cujo conteúdo próprio aponta para além de si mesmas, para o todo de uma conjuntura determinada por elas.*”<sup>13</sup> É neste contexto que a arquitetura ganha, no pensamento de Gadamer, um papel tão decisivo, para a arte como um todo, quanto aquele que a Poesia recebe pelas mãos de Heidegger.<sup>14</sup> Pensar na natureza daquilo que é operado pela obra arquitetônica conduzirá à compreensão não apenas da relação entre obra e lugar em Gadamer, mas também à revalorização gadameriana do conceito do *decorativo* e suas implicações.

Apontar para além de si mesma: essa parece ser, desde sempre, a destinação original de toda obra da arquitetura. Ela já é concebida para um determinado fim e sua criação é condicionada por uma série de limitações e imposições de toda ordem. Outras obras, dos mais diferentes tipos, têm lugar *em seus* espaços, em seu interior ou nos exteriores por ela igualmente determinados. A própria discussão heideggeriana sobre a arte, por exemplo, parte desta premissa. Pode-se mesmo dizer que “o fator arquitetura” acaba por interferir na própria ontologia das obras. Mas o significado especial que a arquitetura recebe no pensamento de Gadamer funda-se no fato de que nenhuma outra forma de arte entra numa relação tão estreita com o espaço nem sofre tão diretamente a ação do tempo. Ela enfrenta como nenhuma outra obra a difícil mediação entre passado e presente, aspecto este fundamental na ontologia gadameriana da obra de arte, que, como foi visto, é essencialmente temporal.<sup>15</sup> O poder de uma obra sobre o tempo, ou melhor, o poder de preservar sua atualidade, seu próprio presente em qualquer tempo e lugar, é talvez o aspecto mais decisivo dessa ontologia. E este desafio atinge uma intensidade máxima no caso específico da arquitetura, mais sujeita a desfigurações devido ao seu caráter genuinamente utilitário.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>14</sup> É importante frisar que Gadamer só considera, para efeito desta discussão, aquilo que ele chama de “monumentos arquitetônicos”, isto é, edifícios que são reconhecidamente obras de arte.

<sup>15</sup> É curioso observar que, neste contexto, o restaurador de patrimônios artísticos é reconhecido por Gadamer como um artista, na medida em que preserva a vida da obra em sua materialidade. O oposto acontece em Heidegger, para quem o toque do restaurador é fatal para a permanência das obras em sua força original.

Mas devemos nos ater aqui à indicação inicial de Gadamer se quisermos compreender, de forma clara, o que ocorre a partir da obra arquitetônica. Por ser criadora de espaços, ela não apenas é capaz de abarcar e dispor em si mesma os entes que se encontram em seu raio de influência como também os remete para o todo de uma conjuntura espacial que se configura *a partir e para além* dela. Isto significa, em outras palavras, *a instauração de um ponto de vista próprio*, marcado por um duplo movimento: o de atrair para si a atenção e o encantamento de quem usufrui de seus espaços e o de remeter para fora de si, para a amplidão exterior. Este duplo movimento que se desencadeia a partir da arquitetura é a essência mesma do que Gadamer define como o decorativo: não mais diz respeito apenas aos adornos num edifício, mas é justamente *o operar da obra arquitetônica como obra de arte*, envolvendo desde o menor de seus detalhes até o todo à sua volta.

Uma das conseqüências que se pode tirar daí é a reintegração das “artes menores” presentes no edifício a um conjunto maior que vale por seu todo, onde o próprio monumento arquitetônico é marcado pela mesma essência decorativa de suas partes. Essa essência decorativa – que atrai para si ao mesmo tempo em que remete para fora de si – é, afinal, o que busca toda obra de arte, principalmente no que tange à sua influência sobre a qualidade do espaço que se conforma ao seu redor. Toda e qualquer obra de arte é, portanto, decorativa no sentido mais pleno da palavra, o que implica também numa revalorização de obras tidas como secundárias, por permanecerem como meros ornamentos na construção. Nas palavras de Gadamer:

(...) é necessário obedecer à potência configuradora do espaço que pertence à própria obra. Esta, tanto tem de se adaptar à situação dada, assim como coloca suas próprias condições. (...)

Dessa reflexão dá-se que a posição abrangente que a arquitetura assume, face a todas as demais artes, inclui uma mediação de duas faces. Como arte configuradora de espaço por excelência, opera tanto a conformação do espaço como a sua liberação. Não somente compreende todos os pontos de vista decorativos da conformação do espaço até a ornamentação, mas ela é, por sua essência, decorativa. E a essência decorativa consiste em proporcionar essa dupla mediação, a de atrair sobre si a atenção do observador, satisfazer seu gosto, e ao mesmo tempo afastá-lo de novo de si, remetendo-o ao conjunto mais amplo do contexto vital que ela acompanha. E isso pode-se afirmar para toda a gama do decorativo, desde a construção das cidades até os ornamentos individuais.<sup>16</sup>

E ainda:

Na arquitetura torna-se inquestionável que é necessário revisar a diferenciação habitual entre a obra de arte autêntica e a simples decoração.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.253.

(...) Do adorno tem-se a dizer também que pertence à re-presentação; a representação, porém, é um acontecimento ôntico, é re-presentação. Um adorno, um ornamento, uma plástica colocada num local preferencial são re-presentativos no mesmo sentido em que o é, por exemplo, a própria igreja em que foram feitos.<sup>17</sup>

De forma bastante sucinta, pode-se dizer que Gadamer introduziu, na reflexão já aberta por Heidegger, dois novos elementos que modificaram bastante os rumos desta no contexto de seu próprio pensamento: em primeiro lugar, ele rejeita o conceito de “grande arte”, como atesta a passagem acima, resgatando a importância fundamental de cada uma das partes num todo. Em segundo lugar, afirma que as obras são capazes de criar e re-criar seus próprios lugares. Há então uma atenuação destas circunstâncias que, em vista da realidade dos fatos, impunham grandes limitações à possibilidade do evento de verdade da arte no pensamento heideggeriano.

A conferência *A arte e o espaço*, de Heidegger, é a meu ver de grande importância no contexto de sua obra. Inicia-se com algumas breves observações sobre a escultura de um modo muito geral e logo envereda para uma meditação sobre o problema – ou enigma, como ele mesmo o define – do espaço em si mesmo, independente de qualquer ligação com a escultura ou com as artes como um todo. Fica clara a sua busca por uma compreensão do espaço, para além da obra de arte, quando indaga:

O espaço – faz ele parte dos fenômenos originais (*Urphänomenen*), em contato com os quais, seguindo a palavra de Goethe, quando os homens vêm a lhes perceber, uma espécie de temor pode ocorrer, e inclusive uma angústia lhes inundar? Pois para além do espaço, ao que parece, não há mais nada a que ele pudesse ser reconduzido. Diante dele, nenhum escape conduz a outra coisa. O que é próprio do espaço deve mostrar-se a partir dele mesmo. O que ele é ainda se deixa dizer?

Diante da necessidade de uma tal pergunta, devemos reconhecer: enquanto não fizermos a experiência do que é próprio do espaço, falar de um espaço da arte permanece obscuro. O modo como o espaço contém e permeia a obra de arte permanece indefinido.<sup>18</sup>

Aquilo que é “*próprio do espaço*” é precisamente o que Heidegger busca agora em sua investigação, mais do que um aprofundamento da questão da relação arte-espaço, iniciada em escritos anteriores de forma não tão assumida. E retoma, para isso, o caminho de ouvir o dizer da linguagem quando indaga:

De que fala a palavra espaço? Fala da abertura de um espaço, de um *espaciar*. Isso significa: cultivar, desbravar. O espaciar instala o livre, o aberto, o amplo, para que o homem possa se estabelecer e permanecer.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.254-255.

<sup>18</sup> Esta modesta tentativa de tradução foi feita por mim, a partir da versão francesa, *L'art et l'espace*, que se encontra no volume *Questions IV*, p.271.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.272.

Este espaciar aconteceria num duplo modo: como dispor e conceder. No que dispõe todas as coisas, deixa-as também aparecer nessa livre doação de lugares onde se instala o habitar humano. O espaciar concede, também às coisas, a possibilidade de pertencerem ao seu lugar e, a partir daí, pertencerem umas às outras. Para que se possa melhor compreender essa nova aproximação do problema – onde este espaciar parece acontecer a partir do próprio espaço apenas –, bem como o tipo de inserção que a obra de arte recebe neste novo contexto, faz-se indispensável ir diretamente às palavras do filósofo:

No duplo desdobrar deste espaço, tem lugar o aparecer de lugares. O caráter deste ter-lugar é um dar-lugar. Portanto, o que é o lugar, se o que este tem de próprio há de se determinar pelo fio condutor do espaço em sua direção libertadora?

O lugar abre a cada vez uma região, na medida em que nela reúne as coisas em sua co-pertença no interior da região. No lugar se articula a reunião no sentido do abrigar, que libera as coisas em sua região.

E a região? A forma mais antiga da palavra, em alemão, é *Gegnet*. Denomina a livre vastidão. Por ela, se capta o aberto, cada coisa em sua abertura e em seu repousar em si mesma. Isso significa também: resguardar a reunião das coisas em seu co-pertencimento. (...) Deveríamos prestar atenção a isto: de que modo este jogo recíproco recebe a partir da livre vastidão da região a remissão ao mútuo pertencer das coisas?

Deveríamos aprender a reconhecer que as coisas, elas mesmas, são os lugares – e não apenas pertencem a um lugar.<sup>20</sup>

E ainda:

O jogo de entrelaçante reciprocidade entre a arte e o espaço deveria ser pensado a partir da experiência de lugar e região.

A arte como *plástica*: uma não apropriação do espaço. A escultura não seria um debate com o espaço. A escultura seria então uma incorporação de lugares que, abrindo uma região e a resguardando, manteria consigo uma liberdade que concede a todas as coisas sua permanência e aos homens seu habitar em meio às coisas.<sup>21</sup>

O que, de imediato, chama a atenção aqui é a dimensão ampliada que ganha o jogo de local e região, já delineado em obras anteriores, com um enfoque absolutamente diverso. Este jogo reaparece agora sob a ótica do “segundo Heidegger”, mesclado a elementos introduzidos por seus escritos da década de 50, principalmente. Mas, no que tange especificamente às obras de arte, é importante observar a mudança de enfoque que envolve a noção de pertencimento a um lugar: Heidegger

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.273.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.274.



não mais se ocupa em falar de alguma obra específica e de seu lugar original, mas parte da escultura, de um modo geral, para a busca de uma compreensão – de uma forma que talvez só a arte lhe poderia conceder – deste jogo entre local e região, entre o “aqui” e a vastidão, onde todas as coisas se reúnem em co-pertencimento. Esta idéia de pertencimento mútuo não é uma novidade deste escrito, já tendo sido elaborada em outros momentos, como em *A Coisa*, por exemplo. Mas o que esta recebe de novo aqui, no contexto de uma meditação sobre o espaço, é o sentido de *liberação* que agora marca esse pertencer: as coisas não apenas pertencem a um lugar, *mas são, elas mesmas, os lugares*. E é a partir da experiência desse pertencer liberador que deve ser pensada a relação entre arte e espaço: a obra não mais *se apropria* de um lugar *seu*, mas estabelece com este lugar um jogo de incorporação do espaço e de remetimento à vastidão da região que tudo abarca.

A antiga questão do pertencimento da obra a seu lugar leva o autor neste momento a uma reflexão mais profunda e abrangente sobre o espaço em si mesmo, envolvendo, a partir de agora, o pertencimento mútuo de todas as coisas. Mais uma vez, Heidegger deixa claro que sua reflexão sobre a arte não pretende dar conta de aspectos formais das obras ou de gêneros artísticos: ela busca apenas mostrar aquilo que se *abre* – palavra fundamental em seu pensamento – a partir do estar-aí das obras de arte, isto é, do acontecimento que nelas tem lugar. De *A arte e o espaço*, em particular, fica a impressão de que a verdadeira intenção de Heidegger não era, exatamente, discutir a relação arte-espaço: sua questão era o próprio espaço em sua essência, e a obra de arte – a escultura, no caso – seria apenas o ponto de partida mais adequado para essa tarefa. Esta nova abordagem da questão ainda guarda diversos elementos tratados em *A origem da obra de arte*, apresentando também grandes afinidades com o conceito do decorativo tal como elaborado por Gadamer. Este conceito, como vimos, funda-se no duplo movimento operado pelas obras, compreendidas sempre como partes de um todo: o movimento de atrair atenção para si e imediatamente remeter para fora de si. Abre-se, assim, uma nova possibilidade de reconhecimento da importância equivalente de todas e de cada uma destas partes.

Em resumo, o fato que se pode observar é que a radicalização da relação obra-espaço acentua vivamente a relação obra-tempo, remetendo-nos à concepção heideggeriana da obra como lugar não apenas do acontecimento da verdade, mas do *Zeit-Spiel-Raum*: “*a imagem é o aparecer do jogo do espaço-tempo*”, é o lugar do acontecimento da verdade *como acontecer do espaço autêntico por obra da obra de arte*. Quando Heidegger diz sobre o espaço que “*diante dele, nenhum escape conduz a outra coisa*”, o mesmo se poderia dizer do tempo e, no ser da obra de arte, um conduz ao outro e cada um jamais escapa ao outro. A questão do pertencimento da obra a um lugar, ou do lugar à obra, mescla-se à questão da vulnerabilidade da obra frente ao tempo ou, ao contrário, de sua gloriosa indiferença a ele. Para Heidegger, filósofo do tempo, o enigma que é a arte, como ele mesmo a definiu, permanece intrinsecamente atrelado à “*experiência do que é próprio do espaço*”. Gadamer, que reconheceu na arte espacial da arquitetura uma primazia sobre todas as demais formas de arte, vê esse enigma no tempo, e afirma:

O único enigma que o tema da arte nos propõe é justamente a contemporaneidade do fato passado e do fato presente. Nada é mero degrau inicial e nada é mera degeneração, antes precisamos perguntar-nos o que tal tipo de arte associa consigo mesma como arte e de que modo a arte é uma superação do tempo.<sup>22</sup>

Condicionar ou ser condicionada pelo espaço e pelo tempo é, no que tange à obra, o verdadeiro enigma que subjaz a toda esta discussão, uma discussão que, como nos mostra a própria arte, permanecerá sempre aberta.

## Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meuer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1977.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a Madona Sistina*. Tradução de Nina de Melo Franco. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. L'Art et l'Espace. In: *Questions III-IV*. Paris: Gallimard, 1996.

<sup>22</sup> GADAMER, H.G. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa, p.70.