

Textos / Ensaaios



## Laura González Flores

### A hermenêutica como proposta holística nos estudos de imagem

Hermeneutics as a holistic proposal in image studies

palavras-chave:  
Hermenêutica,  
História da Arte,  
Metodologia

O presente ensaio explora a relevância da aplicação prática da teoria hermenêutica e da fenomenológica de Heidegger e Gadamer aos estudos da História da Arte e de imagem. São aqui discutidos alguns conceitos dessas teorias que podem servir como base para uma compreensão da experiência artística na qual se redefine o papel do historiador como intérprete. O objetivo deste ensaio é propor a possibilidade da abordagem hermenêutica como uma proposta metodológica holística para o estudo da História da Arte.

keywords:  
Hermeneutics,  
Art History,  
Methodology

This essay discusses the relevance of the phenomenological and hermeneutical theories of Heidegger and Gadamer in Art History and Image studies. Some concepts of these theories might be used as a key to a new understanding of the role of the historian as interpreter. The aim of this essay is to propose the possibility of a hermeneutical approach as a holistic methodology of Art History studies.

Nos últimos anos, a abordagem “hermenêutica” foi introduzida nos estudos das ciências sociais, especialmente naqueles relacionados às disciplinas artísticas. Este texto pretende, em primeiro lugar, analisar a relevância da aplicação da teoria hermenêutica aos estudos da História da Arte especialmente àqueles que enfatizam a análise de imagens – para, em segundo lugar, discutir alguns conceitos sobre a arte extraídos a partir das teorias hermenêutico-fenomenológicas de Heidegger e Gadamer, que podem servir como base para uma nova compreensão da experiência artística e, conseqüentemente, para uma redefinição do papel do historiador da arte como intérprete. O objetivo final deste texto é propor a possibilidade de uma abordagem hermenêutica como proposta holística para os estudos de imagem.

### I. Sobre a interpretação

Um dos pressupostos que dizem respeito ao campo da História da Arte é sua tarefa ética de explicar o significado das obras de arte. Para este fim, o historiador aprendiz deve conhecer e manipular diversas metodologias que permitam desenvolver e testar uma hipótese a partir de argumentos lógicos e sustentáveis. O trabalho do historiador é concebido essencialmente como uma busca, seleção e análise de dados e documentos que permitam fundamentar e ampliar a informação da qual parte-se, com o objetivo final de elaborar uma “tese” verificável sobre o fenômeno ou obra abordada. O objetivo final seria a avaliação crítica da obra abordada.

Nesse contexto, é curioso que nos últimos anos a hermenêutica tenha surgido como um apoio teórico para a História da Arte. Aparece mencionada em trabalhos acadêmicos, como tema de cursos universitários e até mesmo como uma “metodologia” de base para trabalhos de tese. O mais surpreendente é que a menção à hermenêutica aparece descontextualizada de uma compreensão específica dela mesma, pelo que se deduz que a maior parte das vezes, e em seu uso difundido, é utilizada como simples sinônimo do termo “interpretação”, e não como uma teoria filosófica concreta.

A primeira questão surpreendente em relação a esse uso generalizado da hermenêutica é que está sendo utilizada como uma teoria ou metodologia para a interpretação de imagens, quando na realidade sua natureza é essencialmente linguística. Originalmente, a hermenêutica era “a arte de interpretar textos históricos”. Como pode, então, sua

utilização ser extrapolada ao estudo do visual? Em que se baseiam aqueles que argumentam que uma teoria da interpretação que foi utilizada historicamente pela escolástica, a jurisprudência e a filologia pode servir ao estudo de obras de arte? As respostas estão relacionadas, provavelmente, à drástica mudança de paradigma que a arte sofreu durante o século XX e a sua consequente falta de referências interpretativas. Dada a virada linguística da arte desse século, parece lógico supor que os parâmetros de interpretação também tenham sofrido alterações.

A segunda questão que pode ser advertida neste tipo de discurso no qual surge a hermenêutica é que não se faz qualquer menção a uma tendência ou autor específicos. Colocada dessa maneira, pode-se entender que a hermenêutica é *uma* única disciplina, de aplicação atemporal e universal, e não *muitas* correntes que, ao longo do tempo, tiveram diferentes alcances, interesses e espectros de aplicação. A “hermenêutica” torna-se, assim, algo muito vago e abstrato.

Outra questão, ainda mais surpreendente, é a menção à hermenêutica como uma metodologia. Dado esse uso, pareceria que a história da arte já a houvesse integrado como uma “técnica” para cumprir seus objetivos: basicamente, de analisar e explicar a imagem artística. Desanimados com o alcance limitado de outras metodologias, como a iconologia, a iconografia e a semiótica, para explicar as obras e experiências artísticas – sobretudo as do século XX –, os historiadores parecem buscar na hermenêutica uma ferramenta para alcançar uma decodificação da obra “passo a passo”. Nesse sentido, ressaltamos aqui o enorme equívoco da classificação, já que não há conceitos com sentidos mais antagônicos do que a hermenêutica e a metodologia. Vamos à explicação.

Dissemos que a compreensão convencional da hermenêutica era a da “arte de interpretar textos”. Nessa fase escolástica e romântica, na qual a disciplina era associada à exegese teológica e jurídica, e, em seguida, à filológica, o sentido da interpretação era muito diferente do nosso: “interpretar” significava ter acesso ao sentido “verdadeiro” do texto. O que distingue a hermenêutica de Heidegger, Gadamer, Vattimo, e outros filósofos do século XX, das correntes anteriores é seu reconhecimento de que o intérprete – o hermeneuta – encontra-se inevitavelmente dentro de um processo histórico concreto e é, portanto, por ele influenciado ao fazer essa interpretação. Independentemente de quão “objetiva” ou “neutra” seja sua visão, esta sempre será mediada por pressupostos e expectativas decorrentes de sua condição histórica. Devido a sua consideração da interpretação textual e histórica como necessariamente ligada a uma perspectiva concreta, foi atribuído um caráter fenomenológico às correntes hermenêuticas do século XX.

O objetivo destas correntes é uma “interpretação” entendida como a revelação de um sentido a partir do encontro dialógico que ocorre, na experiência artística, entre os fatores que a compõem. A arte é algo que se estabelece como um lugar mediador que permite a revelação do Ser (Heidegger) ou como um jogo sério, que estabelece suas próprias regras e permite, no fluxo da imaginação, o reconhecimento do Ser (Gadamer). Em nenhuma das concepções acima encontramos outro “fim” a ser realizado a não ser o da própria manifestação artística, razão pela qual não se pode falar, nesses casos, de um objetivo instrumental. Influenciadas pela noção kantiana do “desinteresse do juízo estético” (a “finalidade sem fim” da arte) – um dos argumentos fundamentais da estética moderna e, no século XIX, da estética da “arte pela arte”, portanto, da arte moderna –, as noções de Heidegger e Gadamer divergem, contudo, de nossa compreensão institucional da arte. Portanto, não podem ser facilmente integradas a metodologias científicas de caráter empiricista, que tentam “resolver” o problema do sentido da obra (a “mensagem”) de modo mais ou menos direto. Assim sendo, devem ser consideradas à parte de outras metodologias como a iconologia, a iconografia ou a semiótica, as quais derivam, indutiva, dedutiva ou abduzivamente, o sentido da obra tanto do estudo de suas características como imagem quanto da análise crítica da documentação relativa a seu autor ou a sua época.

Por tudo isso, falar da hermenêutica como uma metodologia implica uma contradição: toma-se a disciplina em seu sentido convencional, sua versão escolástica, jurídica e filológica, mais do que em suas manifestações filosóficas no século XX. É claro que o objetivo dessas manifestações mais recentes pouco ou nada tem a ver com o trabalho investigativo, de pesquisa, seleção e análise empírica de documentos para determinar o *quê*, o *quem* e o *como* das obras de arte. Como Hans Georg Gadamer argumenta, “a experiência e a compreensão de uma obra de arte significam algo diferente, por exemplo, da compreensão de ferramentas ou de hábitos que herdamos do passado”.<sup>1</sup>

Também não tem a ver com concentrar-se no estudo de uma obra como produto artístico ou focar em um sujeito criador, o artista, para tentar explicar o que é comunicado. O objetivo da obra, aos olhos da hermenêutica, não é de comunicar. Portanto, não tentará encontrar chaves de “decodificação”, como ocorre na iconografia ou na iconologia, nem derivará seu sentido comunicativo de uma indução despojada dos parâmetros axiológicos sociais e históricos contextuais:

A obra de arte em si não é um documento histórico, nem por sua intenção nem pelo significado que adquire na experiência da arte, [...] ela não fala somente como falamos com o investigador da história os resíduos do passado ou os documentos históricos que determinam algo<sup>2</sup>.

1. GADAMER, Hans Georg. Estética y hermenéutica. in: **Estética y hermenéutica**. Madrid: Tecnos, 1996, p. 58

2. *Ibidem*, p. 59

Sem deixar de reconhecer que estes elementos contribuem para o sentido das obras, a hermenêutica conceitua a produção artística – e, portanto, também as funções dela derivadas, como a do historiador – a partir de um pensamento completamente diferente no qual o marco de referência não gira em torno da relação clássica do sujeito-objeto, entendendo o primeiro como criador, artista ou espectador e o segundo, o produto ou obra de arte. Embora a arte tenha um papel importante na filosofia hermenêutica, especialmente em Gadamer, os parâmetros que esta propõe para a análise são muito diferentes daqueles apresentados pela História da Arte. Portanto, sua pertinência de uso *como* ou *dentro* da metodologia utilizada na análise de obras de arte deve ser cuidadosamente estudada e avaliada. Os seguintes itens desenvolverão fatores específicos da estética hermenêutica a serem considerados para tal propósito.

## II. Sobre a experiência da arte

Ainda que não seja possível falar da filosofia de Heidegger e Gadamer como “estética” em sentido estrito, ambos fizeram contri-buições importantes para a nossa forma de abordagem da arte a partir dos parâmetros convencionais e institucionais. Considerando que o pensamento de ambos se inscreve na crítica das noções fundamentais da filosofia, como a metafísica e a ontologia, seu pensamento também está associado à crítica da noção tradicional de “estética”, derivada do romantismo e do idealismo alemão. Tal estética, que aborda basicamente o problema do gosto e da beleza, é considerada, em sua visão tradicional, um campo dissociado do campo do conhecimento (que busca a verdade) e da ética (que se refere à questão moral): o mundo da arte, até Kant, está vinculado à esfera da sensibilidade pura e é compreendido como contrário ao mundo do conhecimento empírico e racional da realidade. Segundo a perspectiva kantiana, a arte se expressa como uma manifestação a-histórica e a-teleológica, como uma “finalidade sem fim”. Trata-se de uma expressão, portanto, de uma “beleza livre”, associada à imaginação extraordinária do gênio (o “sublime”). Embora a filosofia idealista posterior de Schiller e Hegel tente subsumir a moral e o conhecimento à esfera superior da estética, sua idealização da arte manterá a dissociação entre ela e o mundo da práxis. Como pode a arte ser um parâmetro social superior ou de conhecimento estando fora da realidade, na esfera do ideal?

Heidegger e Gadamer tentam resolver este paradoxo dissolvendo a problemática em sua raiz, ou seja, a partir de sua aproximação a um pensamento metafísico e ontológico baseado em oposições clássicas: a primeira, a saber, entre um pólo que conhece e sente (o sujeito) e outro

que representa o que se conhece e se sente (o objeto); a segunda, entre um conhecimento racional (*nous*) e outro sensível (*aisthesis*); a terceira, entre produção e natureza, e assim por diante. A abordagem filosófica de ambos autores emerge a partir do colapso das categorias sob a ideia fenomenológica de um ser que é, e se revela, em um contexto do qual faz parte. Vejamos como cada um deles desenvolve a ideia da arte.

As primeiras ideias de Heidegger sobre a arte foram expostas em uma conferência pública em 1937, chamada *A origem da obra de arte*, e publicadas apenas em 1952, com o mesmo nome<sup>3</sup>. Ainda que as ideias sobre a arte expressas pelo autor nesse texto possam ser lidas como uma resposta às teorias de Hegel sobre a “morte da arte”, suas ideias a respeito da arte como lugar mediador onde o Ser se “revela” através do jogo *poiético* merecem ser consideradas aqui. Para Heidegger, a arte participa da verdade porque permite a “des-ocultação’ do ente”, a “aletheia”: “um dos modos pelos quais a verdade acontece é o ser-obra da obra. Ao estabelecer um mundo e fazer a terra, a obra é o prosseguimento da luta na qual se conquista o ‘des-ocultação’ do ente em sua totalidade, a verdade”<sup>4</sup>. E a obra se diferencia das coisas, que também são produzidas, por sua natureza *poiética*, ou seja, por sua capacidade criativa-imaginativa. No texto, o filósofo apresenta sua definição de arte como *tekné*, uma capacidade produtiva que vai além do “fazer”, incluindo tanto o sentido do criativo, *poiesis*, quanto um sentido de conhecimento. Em um texto posterior, *A questão da técnica*, de 1954, Heidegger faz uma sugestão breve mas poderosa sobre o importante papel da arte na cultura industrial moderna. Baseando seu argumento em sua noção de *tekné*, propõe a arte como uma alternativa à perversão instrumental da vida moderna produzida pelo pensamento tecnológico dominante. Salienta a relevância do caráter não-instrumental da arte, compreendendo-a como um modelo alternativo para nosso pensamento sobre a existência social em uma cultura tecnológica. Com seu caráter *poiético*, a *tekné* implica a capacidade de “antecipar” a essência das coisas, e não, como está implícito no entendimento comum da técnica, um meio para algum fim ou para a produção de objetos. Em tal compreensão, que se associa a uma qualidade de “localização”, a essência dos objetos permanece oculta. Assim, segundo Heidegger, é necessário voltar a conceber a técnica como uma capacidade criativa, e não como um fim prático e instrumental que mascara a essência das coisas. É preciso voltar-se para observar a arte, uma experiência complexa que é capaz de “abrir mundos”. Embora Heidegger não estivesse interessado em uma validação do conceito de arte, é relevante salientar a importância desse conceito como um modelo ético e ontológico alternativo ao pensamento convencional do mundo industrial moderno.

3. *Der Ursprung des Kunstwerke* foi lido em uma conferência pública, em 1937, porém não foi publicado até 1952. HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte*. in: *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

4. *Ibidem*, p. 89.



A falta de propósitos práticos da arte também está presente na filosofia de Gadamer, que fundamenta sua proposta hermenêutica na estética, colapsando o monopólio que as ciências naturais tinham sobre a verdade. Reconnectando as esferas do prático, moral e estético, que Kant havia separado em suas *Críticas*, e, em certo sentido, seguindo os passos de Heidegger, Gadamer propõe um conceito de arte ligado à verdade<sup>5</sup>. A arte, dizia Gadamer, não possui propósito, e, sim, sentido. Com base no “livre jogo da imaginação”, de Kant, e no conceito de jogo, de Huizinga, Gadamer descreve a arte como um jogo: um horizonte de autorrepresentação que surge da relação entre autor, intérprete e público. O espaço da arte, como o do jogo, reside em uma esfera autônoma abstraída da realidade. No entanto, a arte não é ficção, pois demanda a seriedade, os limites e o compromisso próprios do jogo: é uma espécie de movimento virtual que funciona como o espaço real. Não há outro propósito na arte além do jogo da arte em si: à medida que o jogo absorve os jogadores – o autor, o intérprete e o espectador –, a verdade emerge. O sujeito e o objeto do jogo da arte confundem-se por estarem presos na própria experiência da arte. Assim, a estética de Gadamer supera o foco exclusivo sobre a obra única ou sobre o criador como valores sublimados da subjetividade próprios da crítica moderna da arte. O importante é a experiência interpretativa que surge a partir do jogo da arte. Na hermenêutica gadameriana, a produção artística e o juízo estético são pensados como uma unidade. Se a abordagem de Heidegger pode ser considerada mais fenomenológica, o conceito de verdade em Gadamer é especificamente hermenêutico: a arte não contém verdade, mas, enquanto experiência, é verdade. Não a verdade das ciências naturais, comprovável através da verificação e da adaptação a determinados parâmetros e acessível pela concepção intelectual, mas, sim, a verdade do ser que se manifesta na obra e que pode ser alcançada por meio de uma compressão que une conceito e preceito, inteligência e sensibilidade.

Um segundo elemento proposto por Gadamer para caracterizar a arte é seu caráter simbólico. “Símbolo”, em seu sentido original, de “*tessera hospitalis*”, é a tábua de lembrança que era partida pelo anfitrião, diante do hóspede, para que, muitos anos depois, lhe fosse possível reconhecê-lo, ou a seus herdeiros, juntando as duas partes. O *símbolo* também tem relação com a história contada por Aristófanes no *Banquete* de Platão, que conta como os deuses cortaram em duas partes os homens – que originalmente eram esféricos –, como castigo por seu mau comportamento, e, consequentemente, os homens, que haviam antes conhecido a unidade, passariam a vida buscando seu complemento. Como o *símbolo*, a arte se refere a algo que não está imediatamente na obra. A obra é um fragmento de algo que só se completa com a busca e o encontro, e através da exibição e ocultação

(conceitos que Gadamer deriva da *aletheia* de Heidegger). Ao contrário do signo ou da alegoria, a referência simbólica não remete a algo conhecido ou previamente determinado:

Na impossibilidade de sua substituição, a obra de arte não é meramente um portador de sentido, como se esse sentido também pudesse ser carregado por outros portadores. Ao contrário, o sentido da obra está no fato dele aí residir. Deveríamos, a fim de evitar falsas conotações, substituir a palavra “obra” por outra, a saber, a palavra “conformação” (*Gebilde*)<sup>6</sup>.

6. GADAMER, H. G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 87.

O simbólico não tem qualidade sígnica, pois sua função não é só a de se referir ao significado, mas, também, a de fazê-lo presente, representá-lo. Um retrato, segundo Gadamer, representa alguém ao convocar sua existência, e não ao marcar sua ausência (isto é especialmente pertinente no caso das imagens fotográficas, como explica Barthes em *A câmara clara*, em termos semelhantes). Gadamer enfatiza que tal representação não implica em idolatria, visto que não funciona mimeticamente como aparência ou como um substituto para algo: “na obra de arte não apenas refere-se a algo, mas é propriamente nela que reside aquilo a que se refere. Em outras palavras: a obra de arte significa uma expansão do ser”<sup>7</sup>. A mimese da obra de arte não opera como imitação de algo já conhecido, mas como a convocação de algo a sua representação e presença sensível na obra. A menção ao componente sensível ou estético do simbólico é importante porque estabelece a natureza inabordável do símbolo por meios intelectuais. O símbolo não é um conceito, mas, sim, uma referência de natureza essencialmente sensível.

7. *Ibidem*, p. 91.

Não se pode falar de uma obra em sentido estrito, diz Gadamer, pois ela não carrega a conotação de produto acabado. Como a arte é um processo, a obra está no constante movimento e transformação de encontro e diálogo com o espectador, que a reconhece por sua condição de ser si mesma, por sua qualidade única e insubstituível e por sua suficiência estética (o que Benjamin chamaria de “aura” da obra de arte). Ainda que a obra possa se referir a um contexto histórico específico, pode continuar operando em outro contexto espacial ou temporal. E é em relação ao contexto temporal que Gadamer introduz uma terceira noção característica da obra de arte: a festa.

A natureza da arte está associada à festa, pois é comemorativa e possui um tempo próprio. E também comunica nela; não comunica alguma coisa – uma mensagem –, mas, sim, uma experiência contingente derivada da experiência do jogo. Toda obra de arte possui um tempo próprio, que se impõe como uma “demora” da obra mesma, no tempo presente (dessa forma, diz Gadamer, as reproduções musicais em disco

são reproduções, mas não representações: constituem meramente uma cópia, mas não têm presente). Nesse sentido, a obra de arte pode ser vista como uma superação do tempo: em seu presente contínuo, conjuga-se também o passado. Por este motivo, diz Gadamer, refutando a noção da “morte da arte” de Hegel, a arte do passado pode adquirir um novo presente ao reconhecer-nos nela. Precisamente nisso reside a “atemporalidade” da obra de arte: em sua capacidade de tornar-se, independentemente do tempo, uma experiência na qual nos encontramos com nós mesmos.

### III. O encontro com a imagem

Uma vez expostas as razões acima, é possível entender por que a natureza das concepções hermenêuticas da arte dificulta sua aplicação metodológica: elas propõem uma enorme mudança conceitual na noção de arte e nos objetivos da apreciação artística. Não focam, como as estéticas tradicionais, no estudo analítico da obra ou do autor, nem se concentram, como no pós-estruturalismo, no funcionamento linguístico e social da obra como um signo. Mesmo defendendo um caráter simbólico para a obra de arte, também a expõem a certa incompreensão ou intraduzibilidade que podem ser atribuídas a sua autossuficiência estética. Em relação à proposta hermenêutica, a pura compreensão intelectual ou noética ficaria sempre limitada em seu alcance de interpretação. Poderia estabelecer-se que a hermenêutica funcionaria em sua abordagem da obra de arte contrária a metodologias como a iconografia, a iconologia e a semiótica. Como, então, poderia ser proposta uma possível colaboração entre disciplinas que parecem ser antagônicas?

O próprio problema sugere que a resposta teria a ver com a possibilidade de se propor um marco de referência para a operação conjunta das disciplinas, muito mais do que com a tentativa de delinear um papel estrito para cada delas. Os parâmetros de funcionamento poderiam ser estabelecidos a partir das limitações que as disciplinas têm mostrado em sua aplicação ao trabalho da História da Arte. A iconografia e a iconologia, por exemplo, dificilmente podem ser aplicadas a uma grande parte da arte do século XX, aquela que é não-representativa; a análise formal e estilística ao modo de Wölfflin e Riegl resulta inadequada para as artes de tempo e de ação; a semiologia não leva em conta o componente estético da obra de arte, e assim por diante. E a hermenêutica, que limitações teria?

Conforme argumenta Peter Krieger, citando Richard Rorty, as disciplinas filosóficas serviriam como fonte de inspiração para a análise da obra, mas não como um sistema de ensino<sup>8</sup>. No caso da hermenêu-

8. KRIEGER, Peter. Nuevas exigencias para la historia del arte. in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXIII, nº. 78, 2001, p. 255.

tica, as limitações para o trabalho metodológico derivam dos mesmos propósitos da disciplina, explicados anteriormente. Embora a hermenêutica esteja interessada em uma *compreensão* da arte, ela o faz de um ponto de vista geral, e não particular. Não é, estritamente, uma metodologia. Como sua forma de proceder não é indutiva nem dedutiva, não considera sequer o tipo de análise que pode ser realizada por meio da iconografia, a iconologia ou a semiótica, ainda que compartilhe com todas essas disciplinas – sobretudo com a iconologia – a vontade de elucidar fenômenos axiológicos gerais nos quais se inscreve determinada obra. Nesse sentido, seria possível traçar certo paralelismo entre a iconografia e a hermenêutica histórica. No entanto, ao propor esta analogia, é preciso ressaltar que o proceder de ambas difere radicalmente, visto que a primeira segue uma metodologia historicista, e a segunda, uma dialógica e filosófica. Em relação ao vínculo entre a história e a hermenêutica, Gadamer afirma:

(...) a obra de arte é um presente atemporal. Mas isso não significa que ela não proponha uma tarefa de compreensão e que não seja necessário encontrar também sua origem histórica. É precisamente isso o que legitima as pretensões de uma hermenêutica histórica: que a obra de arte, por menos que deseje ser compreendida em uma perspectiva histórica e por mais que se pretenda oferecer em sua pura presença, não autoriza que a interpretem de qualquer maneira sem permitir, com toda sua abertura e a amplitude de jogo das possibilidades de interpretá-la, que se estabeleça uma pauta do que é adequado; mais do que isso, assim o exige. No entanto, pode não ser determinado se é justa ou não a respectiva pretensão de que a interpretação proposta é adequada<sup>9</sup>.

9. GADAMER, H. G., *Estética y hermenéutica*. in: *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996, p. 56.

A solução para o problema parte, portanto, da possibilidade de construção de uma “hermenêutica histórica”, com base nos fundamentos gerais já expostos pela hermenêutica filosófica, e, no caso da história da arte, também pela estética. Embora esta visão hermenêutica apresente um quadro axiológico para a arte, pode ser considerada como uma base teórica à qual se integram outras abordagens metodológicas. É nesse sentido, de sustentação “básica” e “fundamental”, que é possível atrever-se a falar da hermenêutica como proposta “holística”: como plataforma primária ou ponto de partida para a participação de outras disciplinas. Uma vez que estas procedem metodologicamente, realizando uma análise da obra a partir de operações concretas, a abordagem hermenêutica da obra deve ser feita *antes* destas. Se se pretende seguir uma abordagem hermenêutica, essas metodologias devem ser consideradas parte do conhecimento que o espectador – neste caso, o historiador – inevitavelmente possui ao se aproximar da obra. Essas metodo-

logias serão articuladas respondendo à pergunta hermenêutica, e não como uma via de aproximação necessária à obra. Caso contrário, estaria aí implicado o vínculo entre interpretação e gerenciamento de dados contextuais da obra e/ou das metodologias de análise artística.

Para abordar qualquer texto (e, de certa forma, a obra de arte é também um texto, segundo Gadamer), basta possuir *sensu commun*, essa *phronesis* ou prudência descrita por Aristóteles, que é um “sexto sentido” que nos permite equilibrar a informação intelectual e a sensitiva. E que, como sugere Gadamer com sua associação entre arte e festa, é um princípio social, de bem comum. Embora este não seja o lugar para discutir a falta de “senso comum” de grande parte da arte contemporânea, é necessário ressaltar, entretanto, que tal situação é bastante frequente e difundida no universo dos museus: o público se descobre perplexo diante do que é mostrado na maioria das exposições e, assim, pouco a pouco, a arte se distancia cada vez mais de uma compreensão e de uma gozo social. Daí a necessidade premente do trabalho do historiador de arte e de sua possível proposta de parâmetros de interpretação que permitam a aproximação do público à obra. Minha intuição sobre as razões pelas quais se faz necessária uma integração da hermenêutica à História da Arte gira em torno deste ponto: como propósito principal, a hermenêutica busca uma experiência repleta de compreensão e sentido, e não, como outras disciplinas, uma “solução” para o sentido da obra, construída por meio da aplicação de esquemas e pressupostos:

A representação simbólica que a arte realiza não precisa de qualquer dependência determinada de coisas previamente dadas. Justamente nisso reside o caráter especial de arte pelo qual o que acede a sua representação, seja pobre ou rico em conotações – ou mesmo sem ter nenhuma –, move-nos a permanecer nela e concordar com ela como em reconhecimento<sup>10</sup>.

10. *Ibidem*, p. 94.

Seja qual for a arte diante da qual nos encontremos, a hermenêutica propõe a mesma disposição, “ouvir” o texto:

(...) [o reconhecimento] é a tarefa que consiste em aprender a ouvir aquilo que lá quer falar, e temos que admitir que aprender a ouvir significa, acima de tudo, elevar-se desse processo que tudo nivela e pelo qual não se ouve mais e tudo é ignorado, e que uma civilização está se encarregando de expandir<sup>11</sup>.

11. *Ibidem*, p. 94.

“Ouvir” a obra, no caso das artes visuais, é “vê-la”. Percorrer a obra com a visão, demorar-se sobre ela com o tempo implícito na autorrepresentação da obra, que nos propõe “brincar” com ela:

Também se aplica à obra das artes plásticas, é verdade que temos de aprender a vê-la, e não tomá-la como já compreendida – ou

12. GADAMER, H. G.  
Sobre la lectura de  
edificios y cuadros.  
in: *Estética y  
hermenéutica*.  
Madrid: Tecnos,  
1996, p. 259.

seja, experimentada como resposta a uma pergunta – pelo olhar ingênuo à totalidade intuitiva que temos diante. Devemos “lê-la”, devemos inclusive soletrá-la até que possa ser lida<sup>12</sup>.

Cada obra tem um tempo, um espaço e diferentes “regras do jogo”, de modo que não podemos assumir quais serão os parâmetros de cada uma, nem como funcionarão. Apenas na verdadeira “demora” sobre a obra é possível começar a se perguntar e derivar, também, a metodologia mais indicada para averiguá-los:

[a interpretação (*Auslegen*)] supõe todo um processo de formação interior até começar a encontrar, para as observações sobre um quadro ou um texto, os pontos de vista “corretos” que chegam a ser realmente fecundos no contexto de compreensão daquilo que é dado. Mesmo onde, exercendo nosso ofício de historiadores ou críticos de arte, procedemos metodologicamente, a aplicação sensata do método representa a tarefa mais apropriada e verdadeira, que ela mesma volta a nos transmitir novamente por meio do método<sup>13</sup>.

13. *Ibidem*, p. 263.

Desse “ver”, que é o encontro com a obra, surgirão as perguntas que a obra nos faz. Perguntar diretamente sobre o significado da obra, diz Gadamer, é absurdo. A obra não é um signo que “aponta” para uma mensagem. Perguntar após ver, entretanto, permite esclarecer para nós mesmos e iluminar a obra justamente por distinguir-se da própria forma de perguntar. De perguntas básicas como “a que se refere a palavra ‘arte?’” ou “o que significa ‘belo?’”, Gadamer deriva outras, mais complexas, que “orientam” suas interpretações:

O que acontece em nossa época ameaça o conceito de “arte” e de obra de arte? Terá a ideia de *oeuvre* perdido seu sentido a partir do momento em que, com a atual tendência “anti-museu”, nossa experiência histórica da arte exige que a criação artística se funda ao mundo da ação? Ainda faz sentido partir do caráter singular e único da obra de arte, e da aura que a envolve? O conteúdo iconográfico do quadro pertence ao mesmo nível que o das letras apenas?

E, dessas perguntas, deriva todo um discurso narrativo que constitui uma “interpretação”. Não há critério de assertividade, mas um *tom* interpretativo, que busca a compreensão total da obra, o que, a nosso ver, não exclui a utilização de ferramentas que possam advir de outras disciplinas. Aqui, o historiador certamente hesitará em seu procedimento, pois não há caminho certo. Construir a interpretação, alcançar o conhecimento, é uma tarefa que envolve o risco. As palavras de Gadamer a esse respeito ajudarão o historiador em sua dúvida:

Cada vez que se trata da hermenêutica, que é a arte de entender,

14. GADAMER, H. G. El arte y los medios de comunicación. in: *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta, 2002, p. 214.

posso ter a certeza total de que alguém perguntará qual é, a meu ver, o verdadeiro critério. Dirá que tem que haver um critério que autorize avaliar se uma interpretação está correta ou errada. O que as pessoas imaginam é uma espécie de instância de controle capaz de ordenar as coisas por meio de algum tipo de medição, ponderação ou cálculo, e capaz de garantir que as coisas estão em ordem<sup>14</sup>.

Não há, portanto, um caminho certo a ser percorrido. Apenas a aventura de criar o caminho ao percorrê-lo. Heidegger e Gadamer nos deixaram algumas pistas. Cabe a nós continuar seu trabalho.

*Tradução: Hernan Baeza*

Laura González Flores é Ph.D em Belas Artes pela Unviersidade de Barcelona e mestre pelo Art Institute, de Chicago. É pesquisadora no Instituto de Investigaciones Esteticas da Unviversidad Nacional Autónoma de México e dedica-se à fotografia moderna, à crítica e à teoria de arte. Desde 2001 é membro da Mesa Directiva da Fundación Cultural Mariana Yampol Sky, A. C., e do Consejo Consultivo del Sistema Nacional de Fototecas. É autora de *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* (Barcelona, Gustavo Gili, 2004), *Fotografias que cuentan historias* (Lumen, 2007), *La Ciudad de México, seis paseos fotográficos* (Fundación Televisa, 2008) e *Otra Revolución/Fotografias de la Ciudad de México 1910-1918* (Instituto de Investigaciones Históricas).