

Al voltant de la naturalesa de l'obra d'art: Gadamer lector de Kant

Àlex Mumbrú Mora

Universitat Internacional de Catalunya
alex.mumbru@gmail.com



Data de recepció: 26-7-2018

Data d'acceptació: 16-6-2019

Resum

El pensament estètic de Hans-Georg Gadamer acostuma a ser entès com una problematització de l'estètica kantiana en allò que fa referència a la subjectivització de l'experiència de la bellesa i les conseqüències que aquest procés va tenir, tant en l'estètica com en les ciències humanes, al segle XIX. Malgrat aquesta confrontació, l'objectiu del nostre article és mostrar l'ambivalència de la proposta estètica de Gadamer pel que fa a la *Crítica de la facultat de jutjar* i, molt especialment, als conceptes kantians de joc, geni, esperit i símbol.

Paraules clau: Kant; Gadamer; estètica; joc; geni; esperit; símbol

Abstract. *Works of art: Gadamer reading Kant*

Gadamer's thinking on art is usually understood as a questioning of Kantian aesthetics, that is, concerning the process of subjectivization of aesthetic experience and its consequences for aesthetics and the social sciences in the 19th century. Despite this contrast, the main aim of our paper is to show the ambivalence of Gadamer's philosophy of art with respect to the *Critique of the Faculty of Judgment*, especially in relation to the Kantian concepts of play, genius, spirit and symbol.

Keywords: Kant; Gadamer; aesthetics; play; genius; spirit; symbol

Sumari

- | | |
|---|---|
| 0. Introducció | 3. El caràcter simbòlic de l'obra d'art |
| 1. El caràcter lúdic de l'experiència estètica | 4. Conclusions |
| 2. El caràcter inesgotable de l'obra d'art: els conceptes de geni i esperit | Referències bibliogràfiques |

0. Introducció

El pensament estètic de Hans-Georg Gadamer acostuma a ser entès com una problematització de l'estètica kantiana, especialment pel que fa al procés de «subjectivització» que va tenir lloc a la *Crítica de la facultat de jutjar* (KU) i que es consolida en el si del que de manera general podríem anomenar «pensament romàntic»¹. Cal emmarcar aquesta crítica, així com l'anàlisi gadameriana de l'experiència de l'obra d'art, en la reivindicació d'un concepte de veritat i d'un model de coneixement específics per a les ciències humanes (*Geisteswissenschaften*), és a dir, deslligat de les exigències metodològiques i ontològiques imposades pel predomini progressiu de les ciències físicomatemàtiques. L'intent kantianista de justificar el judici de gust des de les estructures a priori de la subjectivitat suposa, per a l'autor de *Veritat i mètode* (WuM) (Gadamer, 1960), l'inici del trencament de la tradició humanista clàssica per la qual el concepte de gust, la capacitat de jutjar i el «sentit comú» (*sensus communis*) presentaven una referència normativa als usos i als costums d'una comunitat, de manera que constituïen un element clau en la «formació» (*Bildung*) de l'ideal de l'ésser humà. Segons Gadamer, quan aquests conceptes arriben a la Il·lustració alemanya, hi ha una reducció del seu camp semàntic, per la qual cosa queden aplicats de manera pràcticament exclusiva a l'àmbit estètic. Es perd, doncs, la facultat de jutjar entesa com l'aplicació del bon sentit per a la ciència i la moral, i se'ls exigeix un tipus de veritat concebut des del model científiconatural (Gadamer, 1960: 15-47).

Tot i assenyalar-lo com a parcialment responsable de l'inici d'aquesta reducció dels conceptes de veritat, racionalitat i coneixement, la relació de Gadamer amb les reflexions estètiques de Kant és, com a mínim, ambivalent²: bel·ligerant a WuM i un xic més amable en textos posteriors d'importància fonamental, com ara *Die Aktualität des Schönen* (1974) i *Anschauung und Anschaulichkeit* (1980). Segons el nostre parer, aquesta diferència no respon tant a una evolució en la consideració gadameriana de la filosofia de Kant com a l'estratègia argumentativa que l'autor de WuM persegueix a cada text³.

1. Per a una caracterització general del pensament en el Romanticisme, vegeu Todorov (1977, cap. 6).
2. Prenem l'expressió de Robert Dostal, que explica l'ambivalència de Gadamer en relació amb el pensament de Kant com una conseqüència del caràcter equívoc del concepte kantianista d'Il·lustració (cf. Dostal, 2016: 337-348).
3. De fet, les crítiques a Kant es repeteixen en obres posteriors a WuM i en els mateixos termes: «Ja que és d'una mena de *cognitio* de la que es tracta igualment aquí, encara que el pressupòsit kantianista no permet reconèixer que l'art prové del coneixement. Hom no pot invocar en aquest sentit les distincions clàssiques amb les quals comença l'*Analytica* kantiana del que és bell. Ella parteix en efecte únicament del «punt de vista del gust», és a dir, de l'ideal de la bellesa «lliure», que deu el seu model a la decoració i a la bellesa natural, cosa que conduirà a veure en l'art no tant l'art en sentit propi, sinó la decoració. I em sembla que en aquest punt ni Adorno ni Bubner no s'han adonat que l'*Analytica* kantiana del que és bell no pot satisfer la necessitat d'una teoria de l'art, ni de la raó per la qual [...] Hegel [...] continua sent més a prop de nosaltres» (Gadamer, 1980: 194).

L'actitud bel·licosa de Gadamer presenta una doble funció: tant el desmuntatge d'aquells prejudicis de la tradició que impedeixen realitzar una aproximació adequada al fenomen de la comprensió i la veritat de l'art, com la voluntat d'evitar una utilització inadequada del pensament estètic de Kant⁴. Ara bé, aquesta estratègia d'oposició esdevé supèrflua a l'hora d'analitzar el fenomen de la bellesa com a tal, i és en aquest context que Gadamer empra amb menys reserves l'aparell conceptual kantian. En aquest sentit, tot i aquesta clara confrontació en nombrosos passatges de l'extensa obra de l'autor de WuM, l'objectiu del present escrit és assenyalar la profunda dependència de la proposta estètica de Gadamer respecte a l'anàlisi d'alguns dels conceptes clau presentats per Kant a la KU. D'aquesta manera, si el nostre desenvolupament del seu pensament estètic és adient, haurem demostrat indirectament dues tesis que estan en dependència recíproca: 1) tant la inadequació de l'auto-comprensió gadameriana en relació amb els prejudicis des dels quals construeix la seva reflexió⁵; 2) com una confirmació indirecta del postulat bàsic de la teoria hermenèutica pel que fa al caràcter finit de la comprensió a tot ésser racional finit.

Els apartats de la nostra argumentació seran els següents: tot i les diferències evidents pel que fa al lloc on es donaria l'experiència estètica, tant Kant com Gadamer la conceben en termes de joc i en subratllen el caràcter espontani, si bé regular, com un dels trets característics de la nostra trobada amb la bellesa (apartat 2). Pel que fa a l'art, només se'ns mostra com a bell aquell producte que reconeixem com una obra humana sense que puguem, això no obstant, esclarir el concepte al qual respon. És en aquest context que cal ubicar el concepte de geni, aquella facultat de l'artista per la qual és la naturalesa mateixa la que brinda la regla a l'art. Entès com la capacitat d'exposar aquelles representacions, les idees estètiques, que «fan pensar molt» (*viel zu denken veranlassen*) (Kant, 1790: 314), la reflexió de Kant sobre el geni de l'artista constitueix paradoxalment el punt de partida de la tesi gadameriana respecte al caràcter inescotable del procés interpretatiu de l'obra d'art i la infinitud de significacions que mostra (apartat 3).

4. El caràcter desinteressat de l'experiència estètica que reivindica l'estètica del segle XIX oblidada que el punt de partida de la reflexió de Kant és el judici del gust i la bellesa natural, i que sense la referència al concepte de geni ni a la noció d'interès intel·lectual no pot ser aplicada a l'àmbit artístic (Gadamer, 1980: 194).
5. Aquest fet pot ser degut a una recepció de la tradició idealista massa filtrada per les tesis de *Kant i el problema de la metafísica* (1929). Segons Heidegger, en la reescriptura kantiana de la segona edició de la *Crítica de la raó pura* (1787) es produiria un retrocés des del fenomen de la temporalitat descobert en la imaginació transcendental com a arrel comuna de la intuïció i el concepte vers la raó i l'apercepció transcendental. Aquest pas enrere suposaria la pèrdua de l'horitzó adequat per plantejar la qüestió ontològica a favor d'un paradigma consciencialista que prendria el coneixement científicotècnic com a tipus primari de relació amb el món. És a dir: de la mateixa manera que Heidegger ubica el retrocés vers un model basat en la consciència en el Kant de 1787, Gadamer el considera responsable d'una reflexió sobre l'art (amb les conseqüències que comportarà per al concepte de veritat i per al mètode de les ciències humanes) erròniament centrada en el subjecte.

D'altra banda, a causa del fet que no trobem cap concepte que clausuri el procés reflexiu, afirma Kant que l'espectador està constantment pendent de l'objecte bell i, en aquest sentit, que una obra té «esperit» (*Geist*), entès com aquell principi en el producte artístic que vivifica l'ànim d'aquell qui el rep. Aquesta demora de la contemplació és un dels trets amb què Gadamer descriu la temporalitat que és pròpia de la nostra experiència de l'objecte artístic (apartat 3). Per últim, en tant que manifestació sensible de l'intel·ligible, per a Kant el símbol exposa de manera indirecta tant la nostra dimensió suprasensible (la idea de llibertat en l'experiència de la bellesa i del sublim) com el fonament que permet establir un trànsit entre natura i llibertat (la bellesa com a símbol d'allò que és bo en sentit moral). Partint d'aquest plantejament s'entén la tesi de Gadamer segons la qual l'obra d'art té un caràcter simbòlic, ja que aquesta sensibilitza una totalitat de significacions i expectatives mútues que constitueixen el tot de la tradició (apartat 4).

1. El caràcter lúdic de l'experiència estètica

La crítica de Gadamer a Kant (i a allò que denomina «paradigma de la consciència estètica») s'articula entorn de cinc eixos:

1. La comprensió de l'experiència estètica com un sentiment de (des)plaer que es dona fonamentalment en el subjecte que contempla (la subjectivització de l'estètica).
2. La descripció d'aquest sentiment privat i subjectiu en termes de plaer desinteressat.
3. La recusació de tot element cognoscitiu en l'apreciació de la bellesa (en particular, l'absència de veritat en l'art).
4. L'explicació del producte artístic principalment com a fruit del geni de l'artista (la teoria romàntica del geni).
5. L'abstracció dels factors biogràfics, històrics i socials en la recepció de l'obra d'art, limitant-ne l'experiència als elements purament estètics (el concepte de distinció estètica que resulta de la irrupció de la consciència històrica al segle XIX).

L'autor de *Veritat i mètode* pretén guanyar una mirada al fenomen artístic no compromesa amb els prejudicis de la tradició. Aquest projecte s'enllaça, doncs, amb la «destrucció» o el «desmuntatge» (*Destruktion*) heideggeriana de la història de la tradició, que té com a objectiu dissoldre les precomprensions que configuren la nostra relació amb el món per tal de guanyar un accés adequat al fenomen de l'art (Fehér, 1998: 25-54). És en aquest context, i com a resposta a la voluntat d'establir certa base antropològica a l'experiència estètica que aproximem els aparentment dissímils art clàssic i contemporani, que cal entendre l'anàlisi dels conceptes de joc, festa i símbol (Gadamer, 1974: 113). En relació amb el primer dels conceptes, partim d'un dels exemples reiteradament utilitzats per Gadamer (Gadamer, 1974: 118).

A la novel·la *Els germans Karamàzov*, Dostoievski descriu detalladament l'escala de cargol per la qual cau un dels protagonistes. Si bé és cert que qual·sevol lector de l'obra es troba amb la mateixa descripció, no per això esperem que la representació de l'escala sigui la mateixa en tothom. La tesi gadameriana és que l'obra d'art⁶ presenta una sèrie de condicions que estableixen el marc d'una recepció «adequada», sense que això impliqui l'existència d'una única interpretació que pogués identificar-se amb «el» contingut de l'obra (Gadamer, 1980: 194). No pot diferenciar-se, doncs, allò que l'obra d'art significaria com a tal obra —el seu contingut «purament estètic»— de cadascuna de les seves possibles interpretacions (crítica 5: concepte gadamerià de la «no distinció estètica»)⁷.

Ara bé, aquest plantejament tampoc suposa que puguin donar-se tantes interpretacions com receptors (el «nihilisme interpretatiu» de Paul Valéry), ja que en últim terme es tracta d'una obra (*Els germans Karamàzov*, de Dostoievski) (Gadamer, 1960: 100). És a dir: l'obra presenta les seves pròpies regles, que delimiten aquell «àmbit» (*Spielraum*) on és possible fer-ne una experiència vàlida. Pel que respecta especialment als textos literaris, les paraules ens en proporcionen el significat universal. És a dir: es prescindeix de la visualització concreta que pugui fer-ne cada lector, aquells elements que dependrien de cada interpretació particular de l'obra, per mantenir-se en allò que és essencial al contingut signifiicatiu dels objectes que tracta⁸, on per *essencial* ha d'entendre's aquell significat que s'ha mantingut al llarg de les diverses interpretacions esdevingudes⁹. L'obra estableix, doncs, un «àmbit» (*Spielraum*) dinàmic de recepció.

El concepte de «joc» (*Spiel*) permet a Gadamer definir un «espai» (*Raum*) que s'até a unes normes que li són pròpies independentment d'aquells que realitzen les jugades concretes. En aquest sentit, Gadamer pot afirmar que el

6. Entenem l'obra d'art en un sentit ampli per referir-nos a tot aquell objecte (pintura, escultura, edifici, fotografia) o esdeveniment (dansa, teatre, música, instal·lacions, pel·lícules) que és capaç de provocar en nosaltres una experiència estètica. Prescindirem de la bellesa natural, ja que, com recorda el mateix Gadamer en relació amb Hegel, aquells elements de la naturalesa que es consideren bells reflecteixen el gust d'un determinat moment històric i, per tant, podem considerar que aquest gust apareix ja a les seves produccions artístiques (cf. Gadamer, 1960: 64).
7. La consciència estètica que resulta de la subjectivització kantiana no reflecteix adequadament la naturalesa de l'experiència estètica, ja que no és possible viure una experiència pura de l'obra d'art que abstregui de la recepció de l'obra tots aquells elements (personals, socials, històrics) que no li serien propis: «Precisament el fet de no poder distingir entre la manera particular en la qual es reproduïx una obra i la identitat que hi ha darrere de l'obra és el que constitueix l'experiència artística» (Gadamer, 1974: 120; també Gadamer, 1960: 122s.).
8. La imaginació ha estat tradicionalment la facultat associada al camp de l'art, ja que és la capacitat humana de representar un objecte sense la seva presència efectiva. En aquest sentit, pot ser associada amb la presentació dels trets essencials de l'objecte, i. e., l'esquema entès com aquella representació que estableix les condicions d'aplicació dels nostres conceptes (empírics i purs) (KrV, B151). Sobre la comprensió de l'esquema kantian en els termes descrits, vegeu Lohmar (1991: 77-92).
9. L'obra d'art literària efectua de manera espontània la suspensió fenomenològica de l'actitud natural, ja que dirigeix la nostra mirada cap a l'aspecte universal de l'objecte expressat per les paraules (reducció eidètica) (cf. Gadamer, 1977: 234).

producte artístic no depèn de qui el rep, sinó que els subjectes són l'ocasió que fa servir l'obra per presentar la seva veritat¹⁰. La caracterització de l'obra d'art com a joc implica disminuir el pes del subjecte com a lloc privilegiat de l'experiència estètica (crítica 1: contra la subjectivització de l'estètica). Si bé és clar que no hi ha joc sense jugadors, el fet que aquest es realitzi no depèn específicament de la participació de cap agent en concret. El joc és subjecte i, en aquest sentit, es caracteritza perquè és autònom¹¹. En la mesura que en tota experiència estètica s'actualitzen potencialitats de l'obra que li són pròpies, es pot afirmar que és l'obra mateixa la que té lloc o es construeix en la trobada amb l'espectador. Així doncs, l'experiència de l'obra d'art es mou entre la recepció de cada subjecte en particular i el marc establert per l'obra mateixa.

Com és sabut, la noció de joc és fonamental en l'anàlisi kantiana de l'experiència estètica. El judici de gust expressa el plaer associat a la consciència del lliure joc de les facultats cognoscitives de l'ésser racional finit (imaginació i enteniment) en el seu funcionament harmònic, com a conseqüència de l'absència de concepte per a una representació sensible donada (KU, §9). L'experiència de la bellesa té a veure, doncs, amb un sentiment que es dona fonamentalment en el subjecte. Una prova d'aquesta subjectivització de l'experiència estètica la troba Gadamer en la distinció kantiana entre la «bellesa pura» i la «bellesa adherent» (Kant, 1790: §16). L'ideal de bellesa, entès com a «conformitat a fi sense fi» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*), és aquell que trobem per exemple a les formes dels arabescs, ja que no hi traspua cap tipus de dependència de conceptes morals o cognoscitius¹². Aquest ideal materialitza la desvinculació del món estètic respecte als conceptes de veritat i bondat, una desconexió remarcable també en la preferència de Kant per la bellesa natural i per aquell producte artístic que resulta de la naturalesa en l'artista (el geni) (Gadamer, 1960: 94-106)¹³. Que l'àmbit del món estètic té lloc en el subjecte implica per a Gadamer l'explicació de la producció artística (i, per extensió en el segle XIX,

10. Amb aquesta tesi coincideix, per exemple, Jorge Luis Borges quan afirma que «los libros son sólo ocasiones para la poesía», de la mateixa manera que les obres són ocasions per a l'art (Borges, 2001: 17).

11. «El joc es limita efectivament a presentar-se a si mateix. La seva manera de ser és, per tant, l'autopresentació» (Gadamer, 1960: 113; cf. també Orueta, 2013: 80-98).

12. Una lectura interessant del pòsit hermenèutic que existeix a la tercera crítica a partir de la reflexió gadameriana sobre el concepte d'ideal de bellesa és la de Gjesdal, 2007: 351-371. En el nostre text prescindirem dels elements hermenèutics que poden trobar-se a KU (la dimensió dialògica que apareix a la capacitat de l'esperit per reconèixer-se a si mateix en la trobada amb l'obra d'art i el potencial cognoscitiu no sotmès a les exigències de la ciència natural que es dona en l'expressió artística de l'ideal de la raó) per centrar-nos en el desenvolupament de l'entramat conceptual kantiana que articula l'estètica de Gadamer.

13. La reducció del valor cognitiu de l'art a favor del component merament estètic n'explica la pèrdua d'autoritat a l'hora d'esdevenir formador de l'individu. Així doncs, aquest procés de subjectivització és solidari amb una moralitat i amb una política en què la comunitat és progressivament deixada de banda. Perquè, si bé és cert que la reflexió estètica kantiana estableix una relació entre l'experiència de la bellesa (natural o artística) i l'educació moral de l'individu, aquesta educació va enfocada principalment a adonar-se de la pròpia llibertat (cf. Velkley, 1981: 361).

de les produccions humanes en general) a partir de la intenció de l'autor (psicologisme) o del context històric (historicisme) del qual l'obra és expressió o reflex, obviant l'element de veritat que li és propi¹⁴. Paral·lelament, la recepció de l'obra d'art se centra en l'element purament estètic, de manera que l'experiència de la bellesa s'explica en termes de «vivència» (*Erlebnis*)¹⁵.

Ara bé, tot i aquest procés de subjectivització, existeix un punt en comú amb el plantejament gadamerià, que rau precisament en el fet de pensar l'experiència estètica com estant subjecta a una estructura lliure i espontània, si bé organitzada (Gjesdal, 2009: 105f). La trobada amb la bellesa l'entén Kant en termes d'una conformitat per la qual les nostres facultats entren en una ininterrompuda relació harmònica sense que pugui establir-se cap finalitat que sigui externa a la pròpia activitat i que la clausuri de manera definitiva. Aquesta «conformitat a fi sense fi» no es dona mai de manera aleatòria, sinó que s'ajusta necessàriament a l'entramat establert pels principis transcendents de l'enteniment, que estableixen l'«àmbit» (*Spielraum*) en el qual és possible tota relació de subsumpció, incloent-hi l'harmònic joc entre la sensibilitat i l'enteniment. De la mateixa manera, si bé el caràcter lúdic de l'experiència estètica serveix a Gadamer per retornar-li la seva condició objectiva, no és menys cert que l'obra d'art estableix també el marc on és possible efectuar-ne una experiència «adequada». En aquest sentit, els dos autors conceben l'experiència estètica com un àmbit que es regeix per unes normes que estableixen el marc de la seva possible realització. Com mostrarem a l'apartat següent, concebre l'experiència estètica en termes d'un entramat de normes prou ampli com per deixar marge a diverses consideracions permet realitzar un apropament al fenomen de la bellesa que fa justícia al caràcter inesgotable de l'obra d'art.

2. El caràcter inesgotable de l'obra d'art: els conceptes de geni i esperit

El fenomen de la «festa» (*Fest*) permet que Gadamer posi de manifest un altre tret de l'experiència de la bellesa¹⁶. A qualsevol celebració hom deixa de per-

14. Pel que fa a la comprensió d'un text històric, la referència als motius psicològics o al context històric té lloc secundàriament, quan no hi ha vinculació amb l'objecte que tracta l'obra. És a dir, en el moment que no es compleix el principi que regeix la nostra comprensió, la pressuposició d'una coherència de sentit en la veritat que ens interpel·la en el text, es busca l'explicació en la psicologia de l'autor o en el context de producció. En paraules de Gadamer: «La interferència en la comprensió immediata de les coses en la seva veritat motiva el rodeig a través del que és històric» (Gadamer, 1960: 185; cf. també Grondin, 2003: 100).
15. D'aquest mateix fenomen és deutor el museu com a institució eminent on es pot gaudir de l'art desvinculant les obres del context i de les funcions per a les quals van ser produïdes: el retaule gòtic del monestir, el temple grec del seu propòsit religiós, el retrat de saló del comerciant de Flandes, etc. (cf. Grondin, 1998: 268).
16. La paraula *Fest* pot traduir-se tant per 'festa' com per 'celebració'. Tot i que acostumem a associar la festa amb un esdeveniment alegre caracteritzat pels excessos, el camp semàntic de la paraula alemanya no pot reduir-se a aquest primer significat, ja que inclou també el fenomen de la celebració i, com sabem, no tota celebració ha de ser necessàriament festiva. *Fest* s'utilitza també per referir-se a la 'commemoració' d'un esdeveniment (el naixement o la mort d'alguna persona, per exemple), un sentit que tampoc és immediatament evident

cebre l'altre com un individu amb qui es competeix pels mitjans de supervivència per passar a reconèixer-se com a integrant d'una mateixa col·lectivitat. És la comunitat mateixa la que hi compareix, i. e., es fa patent la transmissió d'una sèrie de significats i expectatives mútuament compartides que ens transcendeixen en tant que consciències subjectives. En aquest sentit, Gadamer afirma que allò que es mostra a l'individu per mitjà de l'obra d'art «és la veritat del seu propi món, del món religiós i moral en què viu, la que se li presenta i en la qual es coneix» (Gadamer, 1960: 133). En l'experiència estètica *re-coneixem* (se'ns fa explícit en allò que té d'essencial¹⁷) el que ens vincula com a membres d'una comunitat, fet que ens proporciona alhora un coneixement de nosaltres mateixos¹⁸. El *re-coneixement* d'alguna cosa que ens és coneguda suposa afermar-nos en la familiaritat amb el que se'ns presenta i amb nosaltres mateixos com a membres d'una comunitat (crítica 3: recuperació de la veritat de l'art).

Amb la pèrdua de la tradició vinculant que implicava el mite per a la cultura grega i la seva representació en la tragèdia, així com el contingut de la doctrina cristiana, cal preguntar-se quin tipus de *re-coneixement* (coneixement de si mateix i del món) es dona a l'art actual. Fins i tot a l'art contemporani, que reflecteix la pèrdua d'un relat que serveix per unificar la comunitat (Gadamer, 1967: 245), el que s'hi mostra és la necessitat d'introduir ordre al caos d'allò donat que és característica de l'«existència» (*Dasein*). La tesi de Gadamer és que en tota producció artística és possible reconèixer una energia que ordena espiritualment, que és precisament allò que volia dir el concepte de mimesi en el seu sentit originari: 'la presentació d'un ordre'. Segons Gadamer (1966: 36): «A l'obra d'art succeeix de manera exemplar allò que tots fem mentre existim: la construcció permanent d'un món. Això es manté enmig de la descomposició del món del que és comú i familiar com una garantia d'ordre». Aquesta intenció ordenadora reflecteix el pressupòsit fonamental de la facultat que té l'ésser racional finit de jutjar, i. e., la intel·ligibilitat de la realitat. Gadamer pot parlar de «mimesi» en l'art, ja que, tot i el caràcter no objectual de bona part de l'art actual, les obres es posicionen respecte de tesis artístiques prèvies o contemporànies i, en aquest sentit, *re-presenten* un món que els precedeix o del qual parteixen (Weinsheimer, 1998: 264-266). L'obra d'art actua com a medidora entre el món passat i un món present que apunta indefectiblement cap al futur.

en la seva traducció per *feita*. Cal tenir presents tots aquests matisos a l'hora d'entendre la descripció gadameriana de l'experiència estètica.

17. Cf. Gadamer (1966: 32). L'experiència de l'obra d'art entesa com a *re-coneixement* implica fer explícit allò que l'objecte és, com en el cas de les sabates de Van Gogh a la reflexió estètica de Heidegger o com mostra la nostra utilització ordinària del llenguatge quan, d'una fotografia en la qual no hem sortit bé, diem: «aquest no soc jo» (cf. Grondin, 2003: 74).
18. Així doncs, en l'experiència estètica (bellesa) se'ns fan patents aspectes d'allò que som (veritat) en relació amb maneres de fer que ens resulten vinculants (i no merament folklòriques), en la mesura que continuem reconeixent-les com a vàlides (bondat). Es recupera doncs la tríada de transcendents, amb l'objectiu de subratllar que l'ésser té lloc i és el subjecte qui en participa.

Al fenomen de la festa, que en els escrits més tardans de Gadamer passarà a relacionar-se amb la qüestió del ritual, apareix l'element finit de la racionalitat humana en la forma del pòsit del passat en nosaltres (Gadamer, 1992a: 400-440). La vida ordinària presenta aquest caràcter ritual en la mesura que allò que fem, sentim, diem i pensem està molt més relacionat amb acords, hàbits i comportaments tàcits (un determinat *éthos*) del que podem arribar a objectivar¹⁹. Pel que fa a l'art, això suposa reconèixer que l'experiència estètica es dona gràcies als *pre-judicis* que conformen el subjecte en la seva tradició. Aquesta relació no pot explicar-se des de l'esquema cartesià de les dues substàncies mútuament autònomes i independents. Tot allò que es comprèn està inserit en la successió d'una sèrie d'esdeveniments, constitueix l'efecte d'una transmissió determinada que conforma la «tradició» (*Überlieferung*) (Figal, 2002: 120) i, per tant, no pot entendre's l'obra d'art com el fruit d'una inspiració genial de l'artista (crítica 4: contra la teoria del geni en l'art).

D'altra banda, el que realitza la comprensió es veu alhora immers en el flux d'aquesta tradició (i d'altres), de manera que aquell que comprèn «pertany a l'ésser d'allò que ha de ser comprès» (principi de la història efectual) (Gadamer, 1960²: 441). No existeix, doncs, cap punt exterior, ja que, en tant que esdeveniment històric, l'acte de la comprensió es dona sempre des d'una situació hermenèutica determinada en la qual s'interpenetren passat i present (fenomen de l'aplicació)²⁰. En aquest sentit, i contràriament a la descripció kantiana del sentiment estètic en termes de plaer desinteressat, Gadamer subratlla l'essencial implicació del subjecte en la recepció de l'obra d'art mercès als *pre-judicis* que la possibiliten (crítica 2: concepte d'immanència fenomenològica) (Davey, 2015). Immers en un procés constant de transformació històrica, la comprensió de l'objecte (i, per extensió, de l'obra d'art) no es dona mai de manera definitiva:

També l'esclarament d'aquesta situació, i. e., la reflexió sobre la història efectual, no és completable, però aquest caràcter d'incompletabilitat no és una carència de la reflexió, sinó que rau en l'essència mateixa de l'ésser històric que som. *Ser històric vol dir no esgotar-se mai en el saber-se.* (Gadamer, 1960: 307)

Tant el subjecte com l'objecte són part d'un procés que els supera i, per tant, la veritat de l'objecte escapa a la intenció que l'autor de la peça artística pugui tenir en el moment de produir-la (*mens auctoris*) (Gadamer, 1958: 12s.). Com dèiem abans, en la mesura que a tota experiència del producte artístic s'actualitzen potencialitats que li són pròpies, pot afirmar-se que és l'obra mateixa la que té lloc o que es construeix en la trobada amb l'espectador²¹.

19. En aquest sentit pot parlar Grondin del «caràcter immemorial» de la nostra raó, remetent la proposta hermenèutica a la filosofia de Schelling (cf. Grondin, 1999: 65-72).

20. Es reprèn aquí un concepte clau per a l'hermenèutica i les ciències de l'esperit, que és la «formació» (*Bildung*) en tant que procés estructurador de l'individu que consisteix en l'acumulació integradora de coneixements orientats a una saviesa pràctica.

21. D'aquí prové la reivindicació del caràcter d'*enérgeia* ('estar actuant') de l'obra d'art, d'un estar acabat en el qual es fa referència a un procés de formació (cf. Gadamer, 1992b: 386s.).

Aquesta infinitud de sentir l'explica Gadamer des del concepte d'horitzó, aquella visió que varia permanentment amb el moviment de l'observador sense que això impliqui cap pèrdua d'unitat. La comprensió es dona en la «fusió d'horitzons» (*Horizontverschmelzung*) del lector i del «text» en un sentit general²². Existeix, doncs, un residu de sentir a tot producte artístic que n'impedeix la completa i definitiva subsumpció sota un concepte, l'absorció de l'estètica per la filosofia²³. La veritat de l'obra d'art té a veure amb un mostrar que oculta, on tan important és el que ensenya com el que amaga. L'obra d'art és, doncs, la presentació sensible d'una, en principi, infinitat de significacions, cadascuna de les quals testimonia i és deutora del procés esdevenir de la tradició.

Tot i que Gadamer s'esforça per identificar el que és específic de l'obra d'art emancipant-se de la teoria del geni (Gadamer, 1960: 98s.), no podem deixar de veure estretes similituds amb el plantejament kantianista. Com dèiem, el sentiment de plaer que es troba a la base del judici de gust expressa en Kant l'harmònic funcionament de les nostres facultats representatives enfront d'una intuïció respecte a la qual cap concepte no li és plenament adequat. Pel que fa a la bellesa artística, l'única producció en què es compleix amb el requisit d'absència de determinació conceptual té lloc en aquelles obres que sembla que són una producció de la natura mateixa, això és, que resulten del «geni» (*Genie*) (Kant, 1790: 307). En aquest sentit, Kant pot definir el concepte de geni com aquell talent innat en l'artista que és capaç d'exposar «idees estètiques», i. e., aquelles representacions de la imaginació que «fan pensar molt» (*viel zu denken veranlassen*) (Kant, 1790: 314). De la mateixa manera que, segons Kant, l'obra d'art s'ha de concebre com un producte del geni que genera diverses representacions, segons Gadamer, allò que és propi de la nostra trobada amb l'art —i, de fet, amb qualsevol producte històric— és el caràcter inesgotable del seu procés interpretatiu, la infinitud de significacions que podem trobar-hi. En aquest sentit, la teoria del geni pot ser concebuda com un punt de partida no reconegut de la tesi gadameriana sobre la infinitud de la nostra relació amb els productes humans en general i amb els artístics en particular:

«Sense determinació» sembla una descripció veritablement adequada del joc amb l'aparença que produeix la imaginació en la intuïció interna, sense presuposar la determinació d'un concepte donat, i que no segueix associacions vagues com sembla que succeeix considerant la bellesa natural, sinó que veritablement «fan pensar molt». Això que Kant descriu des del costat del subjecte com un rendiment de la facultat de jutjar estètica o com a geni o esperit, es deixa formular des de l'altre costat com el fet d'intuir el món que es presenta en tota obra d'art. (Gadamer, 1980: 197s.)

22. Segons Gadamer, l'experiència de l'obra d'art implica llegir-la des de l'òïda interior (*das innere Ohr*), en el sentit que el receptor ha d'apropiar-se del contingut de l'obra i actualitzar-lo lingüísticament (cf. Grondin, 1995: 331-332).
23. En aquest punt trobem la diferència radical entre la proposta estètica de Gadamer i la de Hegel. Segons el primer, el fenomen artístic i la veritat que li és pròpia no pot cloure's ni quedar reduïda per la filosofia. Sobre aquest aspecte, vegeu Gjesdal (2007: 366-369).

D'altra banda, en la mesura que la riquesa i el potencial semàntic de les idees estètiques excedeix tot concepte determinat, afirma Kant que les nostres facultats representatives se situen més enllà d'allò donat a la sensibilitat i de les lleis d'associació a les quals se sotmeten en el seu ús empíric²⁴. Davant l'obra d'art sentim que el nostre ànim reviu en la contemplació constant d'allò que se'ns mostra²⁵. Aquesta llibertat respecte al concepte és la que ens permet considerar els objectes *com si* fossin quelcom diferent de l'habitual (crear una altra natura a partir dels materials donats), car la nostra facultat de jutjar opera exclusivament d'acord amb la regla del seu procedir reflexiu en general, i. e., la cerca d'una representació (unitat) en la qual es pugui subsumir la diversitat (Milton, 1972: 442-450). Perquè no hi ha concepte que esgoti l'obra, sinó que el nostre ànim es veu constantment vivificat i es demora en la contemplació de l'objecte. En aquest sentit, Kant afirma que l'obra d'art té «esperit» (*Geist*) (Kant, 1790: 313).

Fruit del caràcter inescotable del producte artístic, la nostra atenció es veu, segons Gadamer, constantment posada en joc, de manera que ens veiem transportats a un temps diferent del del nostre món quotidià: la realitat del nostre món es veu augmentada. Expressat en els termes lúdics abans exposats podríem dir que, tret que entrem en l'espai de la competició, el joc defineix un àmbit separat del tràfec ordinari, un nínxol de realitat subjecte a unes normes i a una temporalitat característiques que són diferents del temps del rellotge (Stambaugh, 1997: 132). Paral·lelament, l'experiència de l'obra d'art requereix un temps propi que passa per aprendre a romandre, saber atènyer-se a allò que se'ns mostra sense pretendre classificar-ho de manera rotunda ni definitiva. La temporalitat del producte artístic té a veure amb una duració, amb un *moment* que constitueix l'únic moment en què nosaltres, en tant que éssers finits, podem viure l'experiència de l'eternitat (Michelfelder, 1997: 452). Allò que és característic de les manifestacions artístiques és «la seva immediata actualitat [*Gegenwärtigkeit*] i superioritat sobre el temps [*Zeitüberlegenheit*] [...]». Totes dues ens conviden a romandre-hi i en totes dues cal pensar, per dir-ho amb termes de Kant, moltes coses innombrables» (Gadamer, 1992a: 374). Perquè patentitza una diversitat potencialment infinita de conceptualitzacions, la seva contemplació convida a romandre-hi, a atènyer-se a allò que

24. «La imaginació (com a facultat de coneixement productiva) és certament molt potent en la creació fins i tot d'una altra naturalesa a partir del material que li proporciona el que és efectivament existent. Ens hi entretenim allà on l'experiència se'ns presenta massa quotidiana; la transformem també, si bé sempre ho fem segons lleis analògiques, però igualment segons principis que rauen més amunt de la raó (i que per això mateix ens resulten tan naturals com aquells segons els quals l'enteniment comprèn la natura). Així, sentim la nostra llibertat respecte a la llei d'associació (que s'adhereix a l'ús empíric d'aquella facultat) que pren en préstec material de la natura, si bé pot ser convertit per nosaltres en alguna cosa ben diferent, això és, en alguna cosa que sobrepassa completament la natura» (Kant, 1790: 314).

25. En paraules del poeta, la funció de l'art és «herir pájaros soñolientos», això és, «animar» la imaginació, vivificar l'esperit (García Lorca, 2001: 77).

se'ns mostra sense reduir-ho a un concepte determinat, a contemplar una obra que ens interpel·la constantment²⁶:

Voldria, doncs, sintetitzar de fet la conseqüència d'aquesta breu reflexió: en l'experiència artística es tracta que, mitjançant l'obra d'art, aprenem una manera específica de demorar (*Verweilen*). És un demorar que clarament es caracteritza perquè no es fa avorrit. Com més demorem i més ens deixem endur, més ens parla i se'ns apareix d'una manera més rica i variada. L'essència de l'experiència temporal de l'art és que aprenem a detenir-nos. Aquesta és potser la correspondència finita més adequada per a nosaltres d'allò que s'anomena *eternitat*. (Gadamer, 1974: 136)

És en aquest punt on el pensament estètic de Gadamer entronca directament amb el concepte kantianista de bellesa i, en particular, de la bellesa artística en tant que producte de l'activitat del geni entès com la facultat d'exposar representacions que fan pensar molt²⁷.

3. El caràcter simbòlic de l'obra d'art

Segons Gadamer, en la mesura que l'obra d'art *ex-posita* (*auslegt*) un conjunt d'elements (el tot d'una tradició) que van més enllà del que és immediatament donat, pot afirmar-se que sensibilitza l'intel·ligible i, en aquest sentit, que el seu caràcter ontològic és simbòlic:

[El símbol] es refereix a alguna cosa que no es troba de manera directa en la mirada visible i comprensible com a tal [...]. Per contra, el símbol, l'experiència del que és simbòlic, significa que aquest singular, aquest particular, es presenta com un fragment d'ésser que promet completar i reparar el que sigui que hi correspongui [...]. L'experiència del que és bell, i en particular del que és bell en el sentit de l'art, és la invocació d'un possible ordre sagrat, allà on sigui. (Gadamer, 1974: 123)

La caracterització de l'obra d'art en termes de símbol s'explica perquè aquest concepte disposa d'un rerefons metafísic que el fa apte per possibilitar

26. «Para mí la imaginación es sinónima de aptitud para el descubrimiento. Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posibilidades, formas y números. La imaginación fija y da vida clara a fragmentos de la realidad invisible donde se mueve el hombre» (García Lorca, 2001: 114).
27. «La consciència de la mera conformitat amb finalitat formal en el joc de les potències cognoscitives del subjecte en una representació per mitjà de la qual ens és donat un objecte és el plaer mateix, ja que es tracta d'un fonament de determinació de l'activitat del subjecte en vistes a la revitalització [*Belebung*] de les seves potències cognoscitives, això és, una causalitat interna (que és conforme a fi) en vistes del coneixement en general [...]. Aquest plaer té, però, una causalitat: *mantenir* l'estat de la representació mateixa i l'ocupació de les potències cognoscitives sense cap altra intenció. Ens *detenim* en la contemplació de la bellesa, perquè aquesta contemplació s'enforteix i es reproduïx ella mateixa. I això és semblant de manera analògica (si bé no és el mateix) a aquell demorar, ja que l'atracció en la representació de l'objecte desperta l'atenció de manera repetida, amb la qual cosa el nostre ànim [*Gemüt*] es troba passiu» (Kant, 1790: 222).

el trànsit entre el món sensible i l'intel·ligible. El que és simbòlic pressuposa i expressa aquest nexa entre el món sensible i la idea, «la unificació d'allò que es pertany mútuament» (Gadamer, 1960: 83), que a l'obra d'art implica el nexa entre allò que presenta i el gruix de la tradició. A diferència del signe, la funció del qual és estar en el lloc d'un altre a qui representa, el símbol es presenta a si mateix. Tot signe s'autocancel·la en la presència del que designa (les cartes, un cop llegides, poden destruir-se perquè ja han realitzat la seva funció). Per contra, el llenguatge artístic (i especialment el de la poesia) es manté per ell mateix sense ajudes externes (Gadamer, 1981: 249). En aquest fet resideix el caràcter «bell» del llenguatge utilitzat a les obres literàries. A l'obra poètica, mitjançant la conjunció de la sonoritat i la significativitat de les paraules (els casos extrems de les quals són la poesia lírica i la poesia pura mallarmeriana), el llenguatge arriba al seu autoacompliment, de la mateixa manera que en el text religiós es tracta en tots dos casos de «textos eminents» (Gadamer, 1964-1978: 145).

L'art és fonamentalment símbol, perquè presenta la tradició a través de la mediació sensible de l'obra. A diferència del model de la consciència estètica —que, fruit de l'abstracció de tots els moments que no són purament estètics, planteja l'experiència de l'obra d'art des de la discontinuïtat de la vivència—, Gadamer reclama la veritat de l'art en la percepció de la continuïtat del que som (Grondin, 2003: 58-59). A l'experiència estètica es dona el *re-coneixement* de la nostra pertinença a una cadena de transmissió (la tradició) que ens constitueix i ens depassa, des de la qual tenen lloc les anticipacions de sentit més o menys explícites sobre les quals es produeix la nostra relació significativa amb el món. En aquest mateix sentit, l'art ens fa patent la contingència del nostre temps, el seu ésser radicalment històric, el caràcter obert de la realitat:

[...] *tota trobada amb el llenguatge de l'art és la trobada amb un esdevenir inconclús, i és ell mateix part d'aquest esdevenir.* Això és el que, en contra de la consciència estètica i la seva neutralització de la pregunta per la veritat, ha de tornar a tenir vigència. (Gadamer, 1960: 105)

En el que és simbòlic té lloc «la reunió d'allò que ha d'anar junt». El sentit etimològic del concepte de símbol és el «document en el qual es reconeixen els membres d'una comunitat» (*tessera hospitalis*), aquella «tauleta del record» que es partiria i s'entregaria a l'hoste per tal que, en el futur, els seus descendents poguessin reconèixer la relació que els havia unit (Gadamer, 1974: 137). Així doncs, sembla que hi ha certs elements que, a causa de la seva constitució, són especialment idonis per sensibilitzar l'àmbit de l'intel·ligible. Per contra, les al·legories constitueixen el reflex de la comunitat on s'han produït aquestes associacions, de manera que fan possible l'elucidació dels diversos aspectes de la tradició en nosaltres. L'al·legoria es basa en un determinat acord pel qual determinades imatges serveixen per expressar certes idees, conceptes i ensenyaments. Així, per exemple, entendre el text cristià en sentit al·legòric permet extreure'n un ensenyament o un missatge que, en una interpretació directa, podria considerar-se contrari al missatge o excessivament cruel (com a mostra,

vegeu el passatge en què el rei Salomó ha de dirimir el conflicte entre dues dones que es disputen un nadó). Precisament per aquest motiu, l'al·legoria es restringeix fins al segle XVIII a l'àmbit discursiu (camp de les figures retòriques i de la interpretació del sentit dels textos religiosos). La rehabilitació de l'al·legoria a l'art per part de Gadamer té l'objectiu de combatre el reduccionisme de la consciència estètica en la desvinculació de l'obra de la tradició que l'emmarca, precisament perquè la comprensió de l'al·legoria requereix una referència al context de creació i d'ús. Per aquest motiu es produeix una desacreditació de l'al·legoria en el Romanticisme, ja que els «romàntics» pensen l'obra d'art des de la puresa de la producció de l'artista genial, com una creació *ex nihilo* desvinculada del gust i la tradició (Todorov, 1977: 235-259). Per contra, en el neoplatonisme cristià el símbol compleix una funció anagògica, això és, permet tenir un cert accés a l'àmbit diví. L'element simbòlic es dona precisament a causa de la insuficiència del món sensible per tractar sobre l'intel·ligible, però des de la consciència que no hi ha més accés que per mitjà del que és visible²⁸.

En relació amb l'experiència estètica en Gadamer s'hauria de considerar, doncs, el doble caràcter al·legòric i simbòlic de l'obra d'art. L'element al·legòric es referiria al context de creació, al contingut concret que trobem a cada producte i que, en tant que sedimentació d'una tradició determinada, pot considerar-se contingent. Per contra, entesa des del concepte de símbol, l'obra d'art és la tradició mateixa. Aquesta presència de la tradició a tota aplicació hermenèutica té lloc gràcies a la part especulativa del llenguatge. A cada trobada amb un text es reflecteix el conjunt de la tradició a la qual tota paraula respon i al·ludeix. La utilització del concepte de símbol per part de Gadamer entronca directament amb l'ús que en fa Kant a les seves reflexions estètiques²⁹.

Kant introdueix temàticament el concepte de símbol al paràgraf 59 de la KU. Per *exposició simbòlica* ha d'entendre's aquella referència analògica (el reconeixement d'una igualtat en la relació entre dos parells d'elements heterogenis entre si³⁰) a un objecte de la intuïció per la qual es fan aprehensibles aspectes que són propis d'una representació que escapa per principi a tota exposició directa a la intuïció (les idees de la raó). Així, per exemple, el funcionament mecànic d'un molí de vent i totes les característiques que en puguem obtenir (automatisme, unidireccionalitat, rigidesa, monotonia, etc.) exhibeixen intuïtivament l'articulació d'un estat despòtic mercès a l'equivalència en la relació que trobem en els seus elements respectius (molí/aspes; dèspota/súbdits) (Kant, 1790: §59).

28. Amb aquesta tesi conclou l'excel·lent llibre d'Eugenio Trías (1982: 186).

29. Un article interessant en allò que es refereix a la relació entre Kant i Gadamer per mitjà del concepte de símbol és el de Lesserre (2005: 587-600).

30. «A la filosofia, però, l'analogia no és la igualtat de dues relacions *quantitatives* sinó *qualitatives*, on a partir de tres membres donats tan sols puc conèixer i proporcionar a priori la relació envers un quart membre, però no aquest quart *membre* com a tal, així com un tret per trobar-l'hi (KrV, B222/A179).

Tota exposició simbòlica presenta les característiques següents:

1. Allò que s'hi mostra és una representació a la qual manca una intuïció sensible (empírica o pura) que li sigui plenament adequada, això és, que se li pugui subsumir de manera directa.
2. És un tipus *intuïtiu* de representació, no discursiu. No ha de confondre's la noció de símbol utilitzada per Kant amb els signes lingüístics o algebraics³¹.
3. És un tipus intuïtiu *indirecte* d'exposició, ja que la idea hi és presentada per mitjà d'una relació d'analogia amb els objectes del món sensible.
4. La facultat de jutjar executa una doble tasca: determina l'objecte conforme al concepte que li correspon (molí de vent) i alhora remet l'objecte a una representació amb la qual no té una relació directa i que no se'n dona intuïtivament (l'estat despòtic), però que expressa analògicament per mitjà de certes característiques compartides (molí/aspes; estat despòtic/súbdits).

En tant que manifestació sensible del món intel·ligible, per a Kant el símbol exposa de manera indirecta tant la nostra dimensió suprasensible (la idea de llibertat en l'experiència de la bellesa i del que és sublim) com el fonament que permet establir un trànsit entre natura i llibertat (la bellesa com a símbol del que és bo en sentit moral) (Mumbrú, 2012: 45-72). A l'exposició simbòlica d'un concepte de raó, la facultat de jutjar funciona segons la mera forma de reflexionar (l'acció mateixa d'unificar el que és divers) i li és possible d'associar una plèthora de representacions, i. e., els «atributs estètics» (*ästhetische Attribute*), que serveixen per expressar intuïtivament aspectes d'una representació conceptual a la qual manca un referent intuïtiu directe (Kant, 1790: 315). En aquesta sensibilització, el judici opera atenint-se de manera exclusiva a la regla del seu procediment reflexiu en general, amb el propòsit de trobar representacions que expressin cert «parentiu» (*Verwandschaft*), i. e., *analogia en els efectes*, amb el concepte de raó que es pretén exposar³². És a dir: aquest «mirar d'una altra manera» allò que apareix davant la nostra intuïció amb la intenció de sensibilitzar un element que no és susceptible de realitzar una exposició directa funciona sota l'única restricció de procurar representacions que serveixin per presentar intuïtivament l'analogia en la relació que s'estableix entre objectes que pertanyen a àmbits heterogenis (àguila/Júpiter; molí/estat despòtic; bellesa/llibertat), de manera que aquesta exposició no acabi convertint-se en la sensibilització de *qualsevol* concepte potencial de raó.

31. En aquest punt, Kant pretén diferenciar-se especialment de la tradició leibniziana (cf. Krämer, 1992: 224-237).
32. «S'anomenen *atributs* (estètics) d'un objecte (el concepte del qual, en tant que idea de la raó, no pot ser exposat adequadament) aquelles formes que elles mateixes no constitueixen l'exposició d'un concepte donat, sinó que tan sols expressen, en tant que representacions concomitants [*Nebenvorstellungen*] de la imaginació, les conseqüències que s'hi enllacen i el seu parentiu amb altres» (Kant, 1790: 315).

Partint d'aquest plantejament s'entén la tesi gadameriana segons la qual l'obra d'art té un caràcter simbòlic, ja que sensibilitza la nostra pertinença essencial a una tradició i considera la lingüísticitat com un fenomen originari de tota comprensió. En aquest sentit, Gadamer recupera el concepte platònic de «participació» i la doctrina medieval dels transcendents per tal de reivindicar una noció de veritat no moderna: participem de/en la veritat que som. Tant en Kant com en Gadamer el concepte de símbol presenta, doncs, aquesta referència a un element suprasensible: la llibertat i el tot de la tradició a Gadamer (Velkley, 1981: 358). Així, l'ontologització del concepte de símbol que troba l'autor de WuM durant el Romanticisme (Gadamer, 1960: 76s.) pot aplicar-se també a la seva pròpia proposta hermenèutica (Mumbrú, 2017: 185-200). En aquesta línia, afirma Gadamer:

En últim terme, el gir de Goethe «Tot és símbol» —i això vol dir 'tot assenyala a una altra cosa'— conté la formulació més comprensiva del pensament hermenèutic. Aquest «tot» no és una asserció que indiqui el que és cada ésser, sinó com es relaciona amb la comprensió humana. No hi ha res que no pugui significar alguna cosa. Però l'afirmació implica també quelcom més: res se'ns presenta en el significat amb què se'ns ofereix. La impossibilitat de passar revista a totes les referències és tan present en el concepte del que és simbòlic de Goethe com la funció representativa del que és particular per la representació de la totalitat. Només perquè la relació universal de l'ésser és oculta als ulls humans necessita ser descoberta. La idea hermenèutica que correspon a les paraules de Goethe és tan universal que en un sentit eminent tan sols és satisfet per l'experiència de l'art. La marca distintiva del llenguatge de l'art és que l'obra d'art individual reuneix en ella mateixa i manifesta el caràcter simbòlic que, considerat hermenèuticament, pertany a tots els éssers. En comparació amb qualsevol altra tradició lingüística o no lingüística, l'obra d'art constitueix la presència absoluta per a cada present particular, i al mateix temps conserva la seva paraula a disposició de cada futur. La intimitat amb la qual l'obra d'art ens toca comporta, alhora, d'una manera enigmàtica, fer trontollar i demolir el que ens és familiar. No ens diu només: «Aquest ets tu», revelat en un impacte alegre i esfereïdor, sinó també: «Has de canviar la teva vida!». (Gadamer, 1964: 7)

4. Conclusions

El projecte filosòfic de Hans-Georg Gadamer ha d'entendre's com l'intent de recuperar un concepte de veritat i una manera de procedir que s'atengui al tarannà específic de les ciències humanes. En aquest marc discursiu cal ubicar-hi la reflexió sobre l'experiència de l'obra d'art i la crítica a la consciència estètica predominant durant el segle XIX (Fehér, 1999: 13s.). El desenvolupament d'aquesta «destrucció» de l'estètica com a disciplina a WuM identifica en la figura de Kant un dels principals responsables de la falsa autocomprensió de les ciències de l'esperit, en tant que irreflexivament filtrada pels postulats epistemològics i ontològics de la ciència fisicomatemàtica de la natura.

Ara bé, una anàlisi detallada dels conceptes fonamentals de la proposta estètica gadameriana desvetlla la seva profunda dependència respecte a l'aparell

conceptual kantiana. El caràcter inesgotable de la nostra experiència hermenèutica s'adiu amb el «geni artístic» entès com la capacitat de produir una obra amb una infinitat de conceptualitzacions que mantenen constantment vivificades les nostres facultats. L'obra d'art genial té «esperit» per a Kant, en el mateix sentit que el joc artístic no s'esgota per a Gadamer amb cap de les seves realitzacions possibles. Tanmateix, el caràcter espontani, si bé regulat, del joc és un altre dels trets compartits en totes dues reflexions sobre la naturalesa de l'experiència de la bellesa.

És, però, en el concepte de símbol on trobem una correspondència més gran entre els dos pensadors. En tant que element que possibilita que es produeixi la reunió entre el món sensible i l'intel·ligible, el símbol adquireix una rellevància especial en el plantejament filosòfic tant de Kant com de Gadamer. Per al primer, l'exposició simbòlica permet copsar analògicament aspectes de la realitat que no són susceptibles d'una presentació sensible directa. Per al segon, l'element simbòlic descriu la constitució essencial de la nostra experiència hermenèutica. Tota relació amb el món presenta un caràcter lingüístic en la mesura que desvetlla un sentit que reflecteix un tot que va més enllà de l'element sensible que és interpretat. Aquesta totalitat, present i oculta alhora a qualsevol aplicació hermenèutica, constitueix l'element especulatiu del llenguatge, que és equiparable a la dimensió intel·ligible kantiana.

Per tots aquests motius, queda clar que la relació de Gadamer amb la reflexió estètica kantiana presenta un caràcter ambivalent, summament crític amb l'autor de la KU en allò que fa referència a les conseqüències que es deriven de la recepció del seu pensament, proper a l'aparell conceptual de Kant a l'hora de realitzar una descripció fenomenològica de l'experiència estètica. Expressat en uns altres termes: la proposta estètica de Gadamer sembla que se situa força lluny de la seva pròpia autocomprensió com a essencialment contrària a Kant. Aquest fet, però, no és més que la confirmació indirecta d'un dels postulats bàsics de la teoria hermenèutica: «ser històric vol dir no esgotar-se mai en el saber-se».

Referències bibliogràfiques

- BORGES, J.L. (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- DAVEY, N. (2015). «Gadamer's Aesthetics». A: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (edició d'estiu). ZALTA, Edward N. (ed.). Recuperat de <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/gadamer-aesthetics/>>.
- DOSTAL, R. (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2016). «Gadamer, Kant, and the Enlightenment». *Research in Phenomenology*, 46, 337-348.
- FEHÉR, I.M. (1998). «Gadamers Destruktion der Ästhetik im Zusammenhang seiner philosophischen Neubegründung der Geisteswissenschaften». A: KOCH, Dietmar (ed.). *Denkwege 1*. Tübingen: Attempto Verlag, 25-54.

- (1999). «Kunst, Ästhetik und Literatur in Gadamer's Hermeneutik». A: KULCSÁR-SZABÓ, E. i SEZEGEDY-MASZÁK, M. *Epoche-Text-Modalität: Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- FEHÉR, I.M. i JACOBS, W.G. (eds.) (1999). *Zeit und Freiheit. Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger: Akten der Fachtagung der Internationalen Schelling-Gesellschaft Budapest, 24. bis 27. April 1997*. Budapest: Éthos Könyvek.
- FIGAL, G. (2002). «The Doing of the Thing Itself: Gadamer's Hermeneutic Ontology of Language». A: DOSTAL, R. (ed.) (2002). *The Cambridge Companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1958). «Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins». A: *Gesammelte Werke*, 9. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1960¹). «Wahrheit und Methode». A: *Gesammelte Werke*, 1. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1964). «Ästhetik und Hermeneutik». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1964-1978). «Ästhetische und religiöse Erfahrung». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1966). «Kunst und Nachahmung». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1967). «Bild und Gebärde». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1974). «Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1977). «Philosophie und Poesie». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1980). «Anschauung und Anschaulichkeit». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1981). «Philosophie und Literatur». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1985-1991). *Gesammelte Werke*, 10 vols. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1992a). «Zur Phänomenologie von Ritual und Sprache». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- (1992b). «Wort und Bild – "so wahr, so seiend"». A: *Gesammelte Werke*, 8. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- GARCÍA LORCA, F. (2001). *Conferencias*. Granada: Comares.
- GJESDAL, Kristin (2007). «Reading Kant Hermeneutically: Gadamer and the Critique of Judgment». *Kant-Studien*, 98, 351-371.
- (2009). *Gadamer and the Legacy of German Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRONDIN, J. (1995). «Das innere Ohr: Distanz und Selbstreflexion in der Hermeneutik». A: HOFFMANN, Th. i MAJETSCHAK, S. (ed.). *Denken der Indivi-*

- dualität (Festschrift für Josef Simon zum 65. Geburtstag im August 1995)*. Berlín: Walter de Gruyter.
- (1998). «Gadamer's Aesthetics: The Overcoming of Aesthetic Consciousness and The Hermeneutical Truth of Art». A: KELLY, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2. Nova York / Oxford: Oxford University Press.
- (1999). «Die späte Entdeckung Schellings in der Hermeneutik». A: FEHÉR, I.M. i JACOBS, W.G. (eds.). *Zeit und Freiheit. Schelling, Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger: Akten der Fachtagung der Internationalen Schelling-Gesellschaft Budapest*, del 24 al 27 d'abril de 1997. Budapest: Ketef Bt. 65-72.
- (2003). *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder.
- HANH, L.E. (ed.) (1997). *The Philosophy of Hans Georg Gadamer: The Library of Living Philosophers*, vol. XXIV. Chicago i LaSalle: Open Court.
- HOFFMANN, Th. i MAJETSCHAK, S. (ed.) (1995). *Denken der Individualität (Festschrift für Josef Simon zum 65. Geburtstag im August 1995)*. Berlín: Walter de Gruyter.
- KANT, I. (1781-1787). «Kritik der reinen Vernunft». A: *Immanuel Kants Gesamtausgabe* (ed. de Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaft), 23 volums, 1902-1975, vol. III. Berlín: Walter de Gruyter.
- (1790). «Kritik der Urteilskraft». A: *Immanuel Kants Gesamtausgabe* (ed. de Königlichen Preußischen Akademie der Wissenschaft), 23 volums, 1902-1975, vol. V. Berlín: Walter de Gruyter.
- KELLY, M. (ed.) (1998). *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 2. Nova York / Oxford: Oxford University Press.
- KOCH, Dietmar (ed.) (1998). *Denkwege 1*. Tübingen: Attempto Verlag.
- KRÄMER, S. (1992). «Symbolische Erkenntnis bei Leibniz». A: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 46, 224-237.
- KULCSÁR-SZABÓ, E. i SEZEGEDY-MASZÁK, M. (1999). *Epoche-Text-Modalität: Diskurs der Moderne in der ungarischen Literaturwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- LESSERRE, D. (2005). «Lenguaje y símbolo: El §59 de la *Crítica de la facultad de juzgar en Verdad y Método*». A: *Éndoxa: Series Filosóficas*, 20. Madrid: UNED, 587-600.
- LOHMAR, Dieter (1991). «Kants Schemata als Anwendungsbedingungen von Kategorien auf Anschauungen». A: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 45, 77-92.
- MICHELFELDER, Diane P. (1997). «Gadamer on Heidegger on Art». A: HANH, L.E. (ed.). *The Philosophy of Hans Georg Gadamer: The Library of Living Philosophers*, XXIV. Chicago i LaSalle: Open Court.
- MILTON, C.N. (1972). «Imagination as the productive faculty for "Creating another Nature"...». A: BECK, L.W. (ed.) (1972). *Proceedings of the Third International Kant Congress*. Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 442-450.
- MUMBRÚ, A. (2012). «El concepto de exposición simbólica en Kant». A: *Éndoxa: Series Filosóficas*. UNED, 29, 45-72.

- (2017). «The Ontologization of the Concept of Symbol in H.-G. Gadamer's Hermeneutics». *Trópos: Revista di ermeneutica e critica filosofica*, X(1), 185-200. Aracne Editrice.
- ORUETA, Sebastián (2013). «Gadamer: El arte entendido a través del juego». *Scientia Helmantica: Revista Internacional de Filosofía*, 2, 80-98.
- STAMBAUGH, J. (1997). «Gadamer on the Beautiful». A: HANH, L.E. (ed.). *The Philosophy of Hans Georg Gadamer: The Library of Living Philosophers*, XXIV. Chicago i LaSalle: Open Court.
- TODOROV, Tzvetan (1977). *Théories du symbole*. París: Seuil.
- TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- VELKLEY, R.L. (1981). «Gadamer and Kant: The Critique of Modern Aesthetic Consciousness in Truth and Method». *Interpretation*, 9.
- WEINSHEIMER, J. (1998). «Gadamer and Aesthetics». A: KELLY, M. (ed.) (1998). *Encyclopedia of Aesthetics*, 2. Nova York / Oxford: Oxford University Press, 264-266.

Àlex Mumbrú Mora és doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona. La seva tesi sobre el pensament de Kant obtingué el Premi Extraordinari de Final de Carrera i el Premi Extraordinari de Doctorat de la mateixa universitat. Ha estat professor associat de la Universitat de Barcelona, de la Universitat de Girona i consultor de la Universitat Oberta de Catalunya. Ha estat professor convidat a la Universitat Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), a la ciutat de Morelia (Mèxic), i ha realitzat estades d'investigació a les universitats de Colònia, Berlín i Jerusalem. Ha publicat diversos articles i recensions sobre autors moderns i de l'idealisme alemany (Spinoza, Fichte, Kant, Hölderlin). És l'editor del volum col·lectiu *Huérfanos de Sofía: Elogio y defensa de la enseñanza de la filosofía* (2014). Actualment és membre del Grup d'Estudis de Filosofia Clàssica Alemanya (GEFCA), vinculat a l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), i professor de filosofia a l'Escola Vedruna Vall, de Terrassa (Barcelona).

Alex Mumbrú Mora holds a PhD in Philosophy from the University of Barcelona. His thesis on Kant's thoughts was awarded the prize for academic excellence by the same university. He has been adjunct professor at the University of Barcelona, the University of Girona and a consultant for the Universitat Oberta de Catalunya. He has also been a guest lecturer at the Michoacana University of San Nicolás de Hidalgo (UMSNH) in the city of Morelia (Mexico) and has done research stays at the universities of Cologne, Berlin and Jerusalem. He has published several articles and reviews on modern authors and German Idealism (Spinoza, Fichte, Kant, Hölderlin). He is the publisher of the collection *Huérfanos de Sofía: Elogio y defensa de la enseñanza de la filosofía* (2014). He is currently a member of the Group of Classics of Classical Philosophy in Germany (GEFCA) linked to the Institute of Catalan Studies (IEC), and professor of philosophy at the Vedruna Vall de Terrassa School (Barcelona).
