

## LA OBRA DE ARTE: FENÓMENO Y ESTRUCTURA. APORTACIONES ESTÉTICAS DE NICOLAI HARTMANN

*Ningún color se correspondía con el objeto real*  
Tracy Chevalier: *La joven con arete de perla*

Texto recibido: 18 de febrero de 2015  
Texto aprobado: 18 de marzo de 2015

Por Joel Hernández Otañez\*  
CCH Naucalpan

### Resumen

Una de las preocupaciones del filósofo alemán Nicolai Hartmann es dilucidar qué es o qué caracteriza una obra de arte. Su texto *Estética* (publicado en 1953) se aboca a hacer una exploración de distintos géneros artísticos: pintura, escultura, arquitectura, entre otros. Afirma que el arte es un fenómeno que tiene estratos que van de lo material a lo irreal. Incluso, plantea que no puede reducirse ni confundirse con lo conceptual. La obra de arte se sustenta a sí misma como representación sensible. Siguiendo la filosofía de Kant, piensa que el arte no está en el ámbito de la comprensión sino de la intuición. Lo intuitivo antecede a la explicación, en la medida en que el fenómeno estético es una revelación a la conciencia. En ello radica su ontología. Contribución que enriquece la defensa legítima de que el arte no es sinónimo de ocurrencias, modas y meros consensos.

**Palabras clave:** estética, arte, revelación.

### Abstract

*One of the Nicolai Hartmann worries was to elucidate what is and what characterizes a piece of art. His work Aesthetics (published in 1953) explored the different artistic expressions: painting, sculpture, architecture, etc. He considers that art is a phenomenon that has stratum, they start in the material and go to the unreal. The author sustains that they could not reduce or get confused with*



Fotografía: "Exposición CCH Azcapotzalco" Archivo Histórico del Colegio de Ciencias y Humanidades. S.C.I. 2000

\* Licenciado, maestro y doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Docente del cch en el Plantel Naucalpan, donde es profesor de Tiempo Completo Titular "A" en el Área Histórico-Social. Actualmente imparte la clase de Filosofía de la Historia en la Licenciatura en Historia de la F.F. y L. de la unam. Cátedra Especial Maestro Eduardo Blanquel Franco, 2013. <joelhernandezotanez@yahoo.com.mx>

*a conceptual aspect. The piece of art contains itself as a sensible representation. Following Kant's philosophy, art is not in the comprehension, it is in the intuition. This is previous to the explanation. The aesthetic phenomenon is a revelation to the consciousness. That is its ontology. This contribution gives us a defense of art, it saves it from the idea that art is fashion or only an agreement.*

**Key words:** *aesthetics, art, revelation.*

Cuando hablamos del arte contemporáneo se puede suponer que la manera de explicarlo, comprenderlo y por ende, contemplarlo, implica criterios *ad hoc* al fenómeno que se nos representa. Parecería lógico que las obras recientes sean estudiadas mediante análisis igualmente actuales. Incluso, se podría admitir que estas manifestaciones artísticas no tendrían que encontrar arropo en posturas estéticas anteriores a ellas. Si bien esto no puede negarse tajantemente, tampoco la posibilidad de lo contrario. Sin desacreditar el argumento que la obra se desentraña desde las ideas fieles a la tradición en que fue creada, podríamos insistir en lo opuesto y afirmar que no es a través de criterios actuales que puede ser entendido el arte de hoy día.

Sustentar el sentido de una obra mediante su propia justificación conceptual fue característico, por ejemplo, de las vanguardias de principios del siglo xx: dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otras. Todas ellas irrumpieron a través de manifiestos.<sup>1</sup> Sus modos de expresión estaban vinculados a su conceptualización. Pero también es cierto que sin tratarse de una argumentación directa y definida, la tradición es parte de la justificación de cómo y por qué surgen ciertas formas de arte. Si bien no es un constructor conceptual como las explicaciones que suscriben el sentido de las obras, no deja de ser un referente importante para comprender el arte y su contexto. Ya sea contestatario o consecuente a su época, el binomio arte y tradición ha sido fructífero como modo de comprensión del fenómeno estético. Sin embargo, el problema del arte, por lo menos en el sentido filosófico, no puede acotarse a la tradición y tampoco ampararse a la conceptualización que le acompaña. Nuestro trabajo será defender esto mediante la estética de Nicolai Hartmann.

Hartmann sustenta una ontología del arte que trasciende la sujeción conceptual y la "disolución" de la obra en las circunstancias de su época. No hay hegemonía de la tradición ni de la conceptualización. La ontología para Hartmann es preconceptual y lo suficientemente amplia respecto a las fronteras del cronotopo en que emerge la obra de arte.

No podemos confundir el arte con su conceptualización u obligarnos a admitir que las ideas que explican la obra tengan que ser contemporáneas a ella. El modo de distanciarse de estas posturas es mediante

<sup>1</sup> Véase, Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*.

una filosofía abocada a la ontología del arte. Una ontología no enemiga de la historicidad del fenómeno artístico, pero tampoco subordinada a ella. Una ontología que es explicada porque precisamente antecede a su explicación. Veamos, pues, en qué consiste.

Sabemos que el arte cambia; sin embargo, esto no significa negarle rasgos ontológicos al fenómeno artístico. Cada época ve nacer distintas formas de arte; pero éstas perviven por encima de su periodo histórico. En sentido estricto, el contexto no es la obra. La época no funge como criterio último para entender qué es el arte (por lo menos no para la filosofía de Hartmann). No es sustento último porque ni el arte es réplica de su tradición, ni a través de ella halla incondicionalmente su justificación. Aunado a esto, el arte tampoco está a la saga de los conceptos que pretenden aclararlo (por no decir obturarlo). Ni deja de significar fuera de su tradición y época; ni está supeditado a la hipotética justificación conceptual que intenta esclarecerlo. Por tanto, una ontología del arte se tendría que comprometer en ir más allá del cronotopo de la obra y de la conceptualización que ha pretendido aclararla. El problema del arte no compete sólo al análisis del periodo histórico que lo vio nacer; aunque tampoco se ciñe al recurso conceptual que replica el sentido de lo artístico. En este cruce de enorme complejidad, Nicolai Hartmann sustenta una ontología del arte.

Nos proponemos plantear que el arte actual o de toda época no es ajeno a una ontología general y fundamental. A la par, nos interesa subrayar que el arte nunca está supeditado al recurso conceptual que pretende argumentarlo (sea o no de su tradición). Se trata de sustentar una ontología del arte que, sin hacer menoscabo de la temporalidad e historicidad de los géneros, escuelas, ismos, delimite lo que caracteriza al fenómeno artístico. Una ontología que trascienda la preponderancia de lo conceptual y, a la par, la parcialidad de las épocas.

Siendo consecuentes con lo anterior, las obras modernas o actuales como la instalación, el *body art*, el *performance*, entre otras, no serían ajenas al referente ontológico que subyace en todo arte. Si bien son manifestaciones con peculiaridades distintas y novedosas respecto a creaciones de otras épocas, no dejan de estar consideradas bajo el criterio distintivo de "obra de arte". De ahí que el criterio no puede ser por consenso, o bien, prevalecer por encima de la manifestación artística. O como cuidadosamente señala Octavio Paz en relación con la poesía moderna: ésta no puede ser entendida bajo los dogmas de nuestra época, pues la poesía (como el arte en general) es premoderna.<sup>2</sup>

Una ontología de la obra de arte implica, entre otros aspectos, distanciarse de una visión psicológica sustentada en la subjetividad como polo

2 Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, pág. 448.

hegemónico; pero también romper con la hipotética autonomía de las cualidades del “objeto” estético. La filosofía de Hartmann se aboca a dilucidar qué es la obra de arte, es decir, qué la caracteriza como fenómeno en el mundo. El autor alemán se vale de una fenomenología que, mediante la contemplación, entrevé la estructura de la obra entendida como arquitectura de planos y estratificaciones. Estructura (que no debe confundirse con “estructuralismo”), porque como bien sabemos, la fenomenología sustenta que los fenómenos del mundo son cooriginarios a la conciencia que los capta (a diferencia del estructuralismo, que concibe al “sistema” por encima de la intencionalidad de la conciencia).

Generalmente cuando hablamos del arte nos referimos a la “forma” y al “contenido”. La ontología de Hartmann se orienta principalmente a la forma. Para el filósofo la forma no puede quedar reducida al contorno externo de los datos sensoriales. En primera, porque ésta responde a una unidad e integración estructurada. La forma de una obra de arte va más allá de la percepción sensorial. Por el contrario, ésta es una estratificación de planos que guardan entre sí una coherencia interna.<sup>3</sup> Obviamente la estratificación varía según el género artístico. El pensador alemán asume la división de las artes entre figurativas (literatura, pintura

y teatro) y no-figurativas (música y arquitectura). De hecho, su obra *Estética* se concentra en las llamadas “bellas artes”. Es una obra contemporánea o anterior a las manifestaciones artísticas innovadoras de su época.<sup>4</sup> Lo interesante es que la ontología que sustenta no podría verse menguada respecto a las formas artísticas que le sucedieron históricamente. De ser así, su ontología decrecería ante el criterio de lo circunstancial o de las épocas históricas. Empero, justamente su ontología pretende oponerse a ello. Una ontología del arte sustenta lo que “es” porque no se bifurca en las variantes de lo que “fue” o de lo que podría gestarse en el futuro. Para Hartmann en toda manifestación artística (o que pretenda serlo) subyace una ontológica que se antepone a la época en que se creó la obra y, por ende, a los criterios culturales que buscaban abalarla.

Atendamos más cuidadosamente en qué consiste esta ontología. Un elemento que caracteriza al arte en general es que se manifiesta como algo percibido. Por percepción entiende Hartmann no un dato meramente sensorial, sino una capacidad de penetrar en el fenómeno que resguarda estratificaciones, admitiendo que éste no se muestra todo a la vez. El arte siempre alude, insinúa, revela y oculta, porque

3 Cfr. Nicolai Hartmann, “Introducción”, *Estética*, págs. 5-50.

4 La obra *Estética* aparece publicada en Berlín en 1953. En la década de los sesenta hará su aparición el *arte minimal, earth art, body art, arte povera*, entre otros. Cfr. Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*.

se estructura en distintos planos fenoménicos (aunado al contenido que implica exigencias perceptuales, sensibles, intelectivas, en suma, espirituales). Incluso, la percepción ordinaria de los fenómenos del mundo nunca visualiza en su totalidad al fenómeno. Siempre se le mira desde una perspectiva o campo visual. Lo no visible se esconde en lo visible. De hecho, la percepción avanza o penetra a través de las formas hasta su interioridad más recóndita. El fenómeno percibido va revelando elementos que subyacen a sus formas. Más lo será la obra artística, que *per se* estratifica diversos planos por tratarse de una composición. No es el paso de una apariencia hacia una esencia, sino de un nivel o estrato fenoménico a otro más profundo. Podemos afirmar con esto que la percepción (y especialmente la estética) amplía los límites de lo dado sensorialmente. En particular, en el arte la percepción es un recorrido hacia la interioridad del fenómeno. Para Hartmann la percepción trasciende las fronteras sensoriales de los sentidos precisamente porque descubre los diferentes estratos de la obra. El que percibe acota, destaca, singulariza “algo” de una totalidad circundante. Incluso, genera conexiones y trasfondos que hacen que los fenómenos revelen sus múltiples sentidos. En la obra de arte la percepción se vuelve un proceso más complejo. Es el paso de la percepción a la contemplación. Y a diferencia de la percepción cotidiana, que tiende a singularizar un fe-

nómeno del resto, la obra de arte es ella misma una singularidad que nos asalta. Destaca a pesar de nuestra indiferencia. Rebasla la decisión personal de hacerla notable o notoria. El arte es en sí mismo relevante. Es relevante precisamente porque revela algo. Despunta y sale al encuentro. Al ser “luminoso” atrae nuestra atención. Sólo se le puede ignorar porque previamente “está allí”.

Es importante señalar que la percepción (estética u ordinaria) no tiene neutralidad objetiva. De hecho, siendo estrictos, la percepción es ya una construcción porque es intencional. Se interesa o se aparta del fenómeno que previamente ha ubicado respecto a otros. Allí descansa la conciencia estética. Se recrea en ver, escuchar y sentir, con el interés de hacerlo. Por ende, en la contemplación se retroalimenta de la intención motivada por el objeto estético. Lo interesante es que la contemplación no es un ejercicio reflexivo. Por lo menos no de primera instancia. Se percibe estéticamente sin necesariamente preguntar o razonar. De hecho, para Hartmann la percepción estética no es ni real ni cognoscitiva. Es del orden de lo intuitivo más que de lo reflexivo. No se sustenta ni consume en el concepto. Por el contrario, es una “vuelta a la actitud originaria”.<sup>5</sup> Es lo que Hartmann denomina lo “espiritual” (que difiere del proceso cognoscitivo y meramente conceptual). Esta actitud originaria, espiritual o estética está más allá de lo sensorial y

<sup>5</sup> *Op. cit.*, *Estética*, pág. 63.

S  
I  
S  
E  
I  
O  
P

de lo conceptual. Al ser originaria supone un nivel de trascendencia.<sup>6</sup> Esta trascendencia reúne porque rebasa las diferentes estratificaciones. Accede a lo profundo de la obra. Así, pues, transitamos de la percepción a la revelación. Sólo allí emerge el sentido de la obra de arte. Aun cuando la revelación sea transitoria o efímera, no palidece. Su fugacidad no merma la contundencia de lo que nos revela.

Considerando el ejemplo de la encumbrada escultura de Rodin *El pensador*, Hartmann se pregunta: “¿Cómo es posible representar en la piedra un proceso como el ‘pensar’?”<sup>7</sup> Nada más opuesto al pensamiento que la piedra. Sin embargo, éste emana como el sentido de la escultura. En primer plano está la materialidad de la obra, es decir, la piedra. Empero, el plano de lo real es desplazado por lo irreal. La piedra se vuelca en el movimiento del cuerpo, que representa una postura específica. La quietud de la piedra cede a la dinámica del cuerpo. Gracias a este “movimiento” corporal se revela el pensamiento. La quietud de la piedra alista el movimiento del cuerpo que, a su vez, revela el acto de pensar. La materia es la mediación para que aparezca el cuerpo en movimiento que, casi simultáneamente, posibilita el pensamiento. Sólo en este trascender de estratificaciones aparece el sentido de la obra. La materia como soporte del movimiento y el movimiento como sustento del pensamiento. La contemplación exige de esta doble mediación que va de lo real a lo irreal, de lo estático al movimiento, del movimiento al pensamiento. Pero ni el “movimiento” ni lo que resulta de éste (el pensamiento) son elementos perceptuales. Por el contrario, aparecen sólo en la contemplación estética, que vislumbra lo irreal. La escultura es la trascendencia de la opacidad y pasividad de la piedra. Es la revelación de lo irreal en lo real. Algo similar sucede con las estratificaciones de la pintura. En ella lo representado está quieto, pero en movimiento:

La pintura se asemeja a la escultura por el hecho de que sólo puede mostrar directamente lo quieto; el manchón de color en el lienzo se mueve tan poco como el mármol formado, y a partir de esta quietud radical lleva hasta el movimiento sólo el estrecho camino del dejar aparecer.<sup>8</sup>

El movimiento aparece o emerge de la quietud. Y al hacerlo posibilita el ejercicio del “pensar” en el caso de la escultura de Rodin. Mientras que en el caso de la pintura, el movimiento se desprende de la quietud del lienzo justo porque se ha vuelto imagen, escena, o bien, color que se remite a sí mismo como forma pura (como el caso de las pinturas abstractas). Lo perceptual (sin desaparecer) cede el

<sup>6</sup> *Cfr.* Misma obra, pág. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 223.

<sup>8</sup> *Idem*

paso a lo irreal, es decir, a lo imaginario. Incluso, la bidimensionalidad de la pintura adquiere mayor amplitud que la tridimensionalidad de la escultura porque los colores se convierten, por ejemplo, en paisaje. Un cuadro “es superior a la escultura por lo que respecta al dominio de lo espacial, y precisamente por haberse desprendido de la inmediatez sensible de la forma espacial”.<sup>9</sup> Lo imaginario hace que la superficie plana se traduzca en pintura. La ontología de la obra de arte se revela a la conciencia que la contempla.

En ambos ejemplos la conciencia estética supone un trascender estratos sin abandonarlos pues, como se ha afirmado, todos ellos forman el modo de “ser” de la obra, es decir, su carácter ontológico. Es lo que denomina Hartmann “espiritualidad”. Espiritualidad que comienza con el soporte material de la obra y que permite el “aparecer como tal”.<sup>10</sup> Un aparecer que se manifiesta como un “todo” a través de sus estratificaciones. Así, el espectador contempla el arte avanzando entre sus diversos planos. Descubrir sus resquicios permite la revelación de la obra. La paradoja del arte es que el recorrido es intuitivo. No se presenta como un avance gradual de los planos, pues no son instancias separadas o sucesivas. No es un avance mecánico. No se trata de ascender peldaños. Por el contrario, la intuición sensible se involucra con la obra (que revela su sentido), sin un método establecido. Por eso el arte es una manera de ver o encontrarse. El aparecer de la obra se da en la contemplación. Lo material retrocede ante lo irreal porque el arte no se reduce a lo sensorial, sino a lo contemplativo. La contemplación es, a su vez, una integración intuitiva de los estratos. Es en esta comunión que se revela el ser del arte.

Toda obra tiene un primer plano y un trasfondo. Y en particular cada género artístico se estructura mediante diferentes estratificaciones. Por su parte, el espectador hace una síntesis intuitiva de aquello que contempla, sin que necesariamente reflexione los distintos niveles que estructuran a la obra. Lo interesante es que Hartmann comprende que la explicación conceptual revela que el fenómeno estético es intuitivo, sensible, imaginativo, es decir, trascendente respecto al recurso racional y argumentativo. Ésa es la paradoja de la estética como explicación. Refiere a algo que la antecede y posibilita: el “ser” del arte. Incluso podríamos afirmar que la estética como explicación presupone una conciencia estética como intuición. De lo contrario, el arte estaría a la zaga de las ideas que se vierten sobre él. Necesi-

**“Así, el espectador contempla el arte avanzando entre sus diversos planos. Descubrir sus resquicios permite la revelación de la obra.”**

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 221

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 71



Fotografía: obra de Gregorio Escobar Contreras, fragmento del mural del Plantel Sur "América, una visión de 500 años" Archivo Histórico Fotográfico del Colegio de Ciencias y Humanidades, S.C.I., 2015.

taría del concepto para consumir su sentido.

Pensemos ahora en la arquitectura que, como las demás artes, sustenta un primer plano y un trasfondo. Sólo que sus estratificaciones implican un "avance" intuitivo al tiempo que un avance literal. Cuando llegamos, por ejemplo, a una iglesia sabemos que lo que parece a nuestra vista es un espacio específico respecto a un todo. Ubicamos el inmueble porque ha resaltado de lo demás. La ubicación espacial generalmente está acompañada del sentido de la construcción, es decir, su función: "Una obra arquitectónica sin determinación práctica es impensable."<sup>11</sup> De hecho, saber que estamos en una iglesia (un recinto destinado al culto) implica considerar, mínimamente, el propósito de la composición. No visitamos una iglesia como un mercado. No podríamos hacer caso omiso del lugar al que llegamos (particularmente cuando pretendemos una relación contemplativa). Esto no quiere decir que el mercado no pueda, en un momento dado, otorgarnos una experiencia sugerente para nuestra sensibilidad.

Lo importante aquí es que una obra arquitectónica (estética o no) supone una función práctica y, a su vez, un modo de encontrarnos en ella. Su edificación acota nuestra ubicación.

Ahora bien, nunca vemos la edificación en pleno sino mediante un recorrido de sus partes. La iglesia es un conjunto al que se llega recorriendo sus espacios. El atrio, la fachada, los deambulatorios, las capillas, van apareciendo a nuestro andar. La construcción misma va revelando sus caras porque

<sup>11</sup> *Idem.*

es extensiva a la intención contemplativa del espectador. Hay, pues, una “composición espacial” de la obra arquitectónica que lleva implícita, según Hartmann, una “composición dinámica”. Ésta supone el dominio, trabajo o transformación de la materia. La *composición espacial* se revela mediante el recorrido del que avanza literal y estéticamente frente a la obra. Su andar al interior del recinto puede vincularse con la disposición contemplativa que transita al cobijo de las estratificaciones. Al igual que los ejemplos anteriores, la *composición dinámica* vislumbra que lo que se admira no es una mera piedra o materia inerte. Al tratarse de una composición es, por eso mismo, dinámica. Contemplar es reiterar el “movimiento” implícito a la obra. La configuración particular de la materia enfatiza que lo espacial se vuelve dinámico. Contemplarla es atender lo que revela. Nuevamente lo material se rinde a lo espiritual. La dureza de la piedra sostiene, pero a su vez se sustenta por la edificación. La piedra se mantiene erguida gracias a la composición. El material se reitera a sí mismo sólo a través de la configuración arquitectónica.

Resulta innegable que el arte logra su configuración mediante el soporte material. No es supeditar lo imaginario a la materia, sino saber que es punto de inicio para la expresión artística. No hay aquí, pese a las diferencias entre lo real e irreal, contradicción. Por el contrario, esta oposición entabla la posibilidad de la creación. Materia y elaboración artística se configuran a través de estratificaciones, es decir, superficie y trasfondo. Como hemos dicho, los estratos no tienen una secuencia lineal o sucesiva, sino que se entremezclan. Se ordenan y sobrepasan entre sí.<sup>12</sup> De esta manera, el ejemplo de la iglesia adquiere –afirma Hartmann– una solución práctica, una impresión de conjunto y una revelación que pondera una vida espiritual (no sólo por ser una edificación para el culto religioso, sino por ser precisamente una aportación artística).<sup>13</sup>

Tenemos así que el arte es revelación, en la medida en que es un fenómeno estratificado. La contemplación estética, y especialmente la que se dirige al arte, entrevé las peculiaridades de la obra en la intuición del conjunto. De las partes al todo y viceversa. Por eso afirma Hartmann que... “todo intercambio entre estratos y fases de la visión va y viene...”.<sup>14</sup> Nunca la obra es una unidad simple reducida a un solo plano.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 250.

<sup>13</sup> *Cfr.* Misma obra, P. 153.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 75.

La intuición que contempla la amalgama de planos revela a la composición como tal. De allí que la percepción estética se distancie de la percepción cotidiana: “La conciencia intuitiva se ha hecho contemplativa.”<sup>15</sup>

En lo artístico, la visión se vuelve revelación. Es lo que llama Hartmann “visión superior”. Ésta es comparada por el autor con la convicción religiosa. Revela lo que no todos pueden comprender. Es... “dejar aparecer para todos aquello que no todos pueden intuir en forma correcta.”<sup>16</sup> La visión superior no es un resultado posterior a la contemplación estética, sino que es ella misma. Contemplar estéticamente es tener una “visión superior”. Aunque sí es importante aclarar que es de segundo orden respecto a la percepción ordinaria. No es sensorial sino contemplativa. Es una visión más elaborada porque posibilita la revelación de la obra como tal. Sólo es revelado lo que es contemplado. Lo interesante es que para Hartmann lo que revela el arte no es sinónimo de una conciencia cognoscitiva. No es *por mor* de una explicación. Si bien el propio Hartmann se vale de una explicación filosófica para discurrir sobre la ontología del arte, de esto no se infiere que el arte mismo comparezca ante su posible explicación. El “ser” del arte no aparece porque se le explique. Por el contrario, es posible explicarlo porque de algún modo ya se ha revelado en la contemplación. En sentido estricto, su visión no es cognición. No se reserva al dominio conceptual. Debemos notar la influencia de Kant en Hartmann. Para el filósofo del siglo XVIII el juicio estético no se funda sobre concepto alguno.<sup>17</sup> La contemplación no nace de la explicación. Pero a diferencia de Kant, que se atiene al polo subjetivo de la razón, es decir, al juicio del gusto como un *a priori*, Hartmann –como buen fenomenólogo– no hace de la contemplación estética y su aparición una cualidad epistemológica del individuo, sino una relación entre fenómeno y conciencia.

La visión superior no es real o material ni tampoco explica los estratos. Es del orden de lo intuitivo y, muchas veces, es espontánea. Las estratificaciones y el fondo que forma a la obra emergen en un todo. No se atienen a una relación ni secuencial ni de conocimiento lógico-argumentativo. Podríamos decir que la obra “muestra” en la medida en que no “demuestra”. Su revelación antecede y “condiciona” la posible

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 77.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 78.

<sup>17</sup> Cfr. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, pág. 204.

explicación. Es acontecimiento que involucra al que contempla y lo contemplado. Esto nos libera de la mera receptividad o pasividad frente a la obra y, a su vez, de que ésta subsista por la decisión exclusiva del sujeto. Rompe la idea de que el arte pueda concebirse allende o subordinado al contemplador. Además prioriza a la contemplación como experiencia personal (que no relativa). Así, la revelación de la obra es sólo para el que ha intensificado su capacidad contemplativa. La conciencia estética es el mérito del que la cultiva. La disposición del individuo y el acontecer del arte coexisten en la llamada “experiencia estética”.

Podemos concluir que la estética de Nicolai Hartmann contribuye a repensar el arte sin menoscabo ontológico, es decir, sin constreñir al arte a su época o demeritarlo en pos de su conceptualización. Una ontología del arte también contrarresta los relativismos que, por consenso o moda, deciden qué es arte o qué no lo es. Combate la autoría conceptual, que enaltece la explicación sobre la intuición. La misma estética de Hartmann es una explicación que subsiste sólo porque la ontología del arte le antecede. De lo contrario, el propio autor estaría padeciendo aquello que critica: anteponer el concepto al fenómeno artístico.

Hartmann es un filósofo que se aboca a la ontología del arte como revelación y no como prescripción argumentada. Sustenta su teoría sólo gracias a que el fenómeno artístico le ha manifestado su modo de ser estratificado. Así, pues, con la estética de Hartmann nos aventuramos a la ontología. Ésta puede centrar los debates sobre el arte actual, sin supeditarlos a la articulación de conceptos que adelantan, previenen, enjuician o limitan lo que debe o tiene que ser el arte hoy día. Aclararía, por la contundencia misma del arte: por estratificación y por revelación. Dejaríamos que el “ser” del arte orientara cualquier deliberación.

### Bibliografía

- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2009.
- De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Alianza, Madrid, 2008.
- Hartmann, Nicolai, *Estética*, UNAM, México, 1977.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, Tecnos, Madrid, 2007.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, FCE, México, 1994.



Fotografía: Plantel Sur “En clase” Archivo Histórico Fotográfico del Colegio de Ciencias y Humanidades, S.C.I., 2015.