

UNIVERSIDAD PANAMERICANA

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL PENSAMIENTO

**“EL ARTE CONCEPTUAL COMO EXPRESIÓN ONTOLÓGICA DE
LA LIBERTAD Y EL RECONOCIMIENTO EN LA FILOSOFÍA DE
HEGEL”**

POR:

MARIA CELIA ALZAGA CASILLAS

DIRECTOR DE TESIS:

DR. EDUARDO OSCAR CHARPENEL ELORDUY

GUADALAJARA, JALISCO

JULIO 2026

ÍNDICE

Resumen.....	4
Abstract.....	5
Introducción.....	6
CAPITULO I. Marco Teórico. George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) y su filosofía de arte: fundamentos para una lectura contemporánea.....	15
CAPITULO II. El problema de la objetivación del concepto: conciencia y mundo en Hegel.....	18
CAPITULO III. Del concepto a su efectividad: la dimensión del espíritu...59	
CAPITULO IV. Verificación ontológica en cuatro obras de arte conceptual.76	
CAPITULO V. Consideraciones finales.....	130
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	138

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por haber estado siempre presente a lo largo de este camino. A mi esposo, Alberto, y a mis hijos Alberto y Greta, por su paciencia, su cariño y su apoyo constante, así como por su ayuda en todos esos aspectos prácticos — tecnológicos y cotidianos — que hicieron posible que este trabajo tomara forma.

A Doris Trabulse, maestra y amiga, por haberme enseñado a mirar el arte de otro modo. Su sensibilidad y generosidad al compartir su conocimiento me permitieron descubrir la profundidad de la experiencia estética y encontrar en el arte conceptual no solo un objetivo de estudio, sino un espacio de interrogación y comprensión. Su influencia ha sido decisiva en la forma en que pienso y me acerco al arte.

A mi director de tesis, Eduardo Charpenel Elorduy, por su guía y acompañamiento, y por haberme acercado a la complejidad y a la vigencia del pensamiento hegeliano, haciendo de este proceso una experiencia intelectual profundamente significativa.

Resumen

El presente trabajo pretende actualizar y reivindicar el pensamiento hegeliano — especialmente los conceptos de *autoconciencia*, *reconocimiento*, *mediación* y *Espíritu objetivo* — como herramientas filosóficas atemporales capaces de iluminar la comprensión del arte conceptual. Se sostiene que estos conceptos permiten otorgar una significación más profunda a numerosas obras que, aunque frecuentemente cuestionadas o malinterpretadas, adquieren un sentido más claro cuando se analizan desde la estructura de la mediación, el reconocimiento y la dinámica de la autoconciencia.

En este estudio se parte de los antecedentes centrales del arte conceptual — particularmente las rupturas en la historia del arte introducidas por Marcel Duchamp y el movimiento Dada — cuya radical transformación del objeto artístico y del acto creador estableció el elemento conceptual que, décadas después, será desarrollado explícitamente por los movimientos conceptuales de fines de los años sesenta. Desde esta genealogía, se argumenta que muchas obras conceptuales han sido desestimadas o comprendidas de manera insuficiente por no atender a su verdadera esencia ni a su dimensión espiritual.

Asimismo, el trabajo incorpora, desde el marco hegeliano, ciertos criterios o filosofías modernas con el fin de ampliar las herramientas hermeneúticas disponibles. El objetivo es construir un pensamiento crítico sólido que permita abordar obras de arte conceptual que, debido a su carácter desmaterializado, suelen presentar dificultades interpretativas para el espectador y para la teoría del arte tradicional.

Palabras clave: *G.W.F. Hegel, arte conceptual, mediación, reconocimiento, autoconciencia, Espíritu objetivo.*

Abstract

This work seeks to vindicate and bring into the present Hegelian thought – particularly the concepts of self-consciousness recognition, mediation and Objective Spirit — as timeless philosophical tools capable of illuminating the understanding of contemporary conceptual art. It is argued that these concepts offer deeper meaning to many works that, although often questioned or misunderstood, acquire a clear significance when analyzed through the structure of recognition and the dynamics of self-consciousness.

The study begins with the central antecedents of conceptual art — most notably the radical gestures introduced by Marcel Duchamp and the Dada movement — whose transformation of the artistic object and of the creative act laid the conceptual foundation that, decades later, would be explicitly developed by the conceptual art movements of the late 1960s. From this genealogy, the thesis contends that numerous conceptual works have been dismissed or insufficiently understood because their true essence and spiritual dimension have not been considered.

Additionally, drawing from the Hegelian framework, the work incorporates certain criteria from modern philosophies to broaden the available hermeneutical tools. The aim is to develop a solid critical approach capable of engaging with conceptual artworks that, due their dematerialized, often present interpretative challenges for both the viewer and traditional art theory.

Keywords: *G.W.F. Hegel, conceptual art, mediation, recognition, self-consciousness, Objective Spirit.*

INTRODUCCIÓN

El pensamiento contemporáneo ha desarrollado una visión crítica sobre el lugar del arte conceptual en la sociedad actual. Autores como Donald Kuspit *El fin del arte* (2012) o Avelina Lésper *El fraude del arte contemporáneo* (2023) entre otros, sostienen que el arte ha perdido su profundidad ontológica, quedando reducido a gestos conceptuales, mercancía o provocación superficial, privilegiando la carencia de belleza como argumento para desacreditar al arte conceptual. Cada uno desde diferentes perspectivas.

Sin embargo, frente a esta visión, existen artistas contemporáneos conceptuales, cuyas obras trascienden la ironía posmoderna para generar experiencias profundas en el espectador que son transformadoras y espiritualmente significativas. El presente proyecto propone revisar, desde una lectura filosófica, si es posible hablar hoy de un arte que, sin renunciar a su actualidad recupere una dimensión ontológica, sensible y universal.

¿Es posible a partir de fundamentos filosóficos hegelianos, atribuir validez, ontológica y filosófica a ciertas obras de arte conceptuales que suelen considerarse carentes de sentido? Se pretende desde una perspectiva filosófica preguntarse si esta falta aparente de sentido responde a una verdadera ausencia de valor, o si se debe a una falta de categorías adecuadas para su interpretación. En este sentido, la filosofía de G.W.F. Hegel ofrece herramientas que permiten reinterpretar ciertas obras conceptuales como expresiones legítimas del desarrollo cultural de la humanidad, reivindicándolas como propuestas valiosas.

Lejos de sostener un “fin del arte” entendido como desaparición o agotamiento absoluto de la producción artística, Hegel afirma en los apuntes de sus *Lecciones de filosofía y estética*, que, en la modernidad, el arte deja de constituir el medio supremo de la manifestación de la verdad, debido a que el espíritu moderno exige una comprensión cada vez más reflexiva de sus contenidos. (Hegel, 2006, pp. 27-33) La experiencia estética ya no se agota en la intuición inmediata de la belleza sensible, sino que demanda mediación conceptual e interpretación filosófica. En este contexto, la complejidad de ciertas obras conceptuales no tendría por qué entenderse como una pérdida de valor ontológico, sino como expresión de una transformación histórica de las formas artísticas, donde el contenido espiritual puede exceder las formas

tradicionales de representación, dicho lo anterior, se asume que determinadas manifestaciones del arte conceptual podrían interpretarse no como una ruptura con el arte, sino como una reconfiguración histórica de la relación entre idea y forma sensible.

En el marco de esta investigación, resulta necesario precisar con mayor rigor el sentido en que se utiliza la expresión “valor ontológico”, dado que no se emplea en un registro metafísico tradicional ni tampoco como atribución de una esencia estable al objeto artístico. Por el contrario, su uso responde a una intención metodológica: delimitar el tipo de realidad que se le reconoce al arte conceptual dentro del horizonte del idealismo hegeliano reinterpretado en clave contemporánea. Esta aclaración es especialmente relevante porque el análisis del arte conceptual y de las instalaciones contemporáneas exige evitar tanto su reducción a fenómenos meramente sensibles, así como su disolución en meros discursos interpretativos o institucionales. Lo que está en juego, por tanto, es determinar de qué manera el arte puede entenderse como una forma efectiva de existencia significativa dentro del campo de mediaciones del espíritu histórico.

En el contexto de esta tesis, atribuir un “valor ontológico” al arte no significa postular una esencia fija o transhistórica del objeto artístico, sino reconocer su estatuto como modo de ser en el que se configura y se hace inteligible una determinada mediación de la realidad. En términos hegelianos, lo ontológico no remite aquí a una sustancia independiente del devenir histórico, sino a la manera en que algo existe como forma efectiva de la objetivación del espíritu libre dentro de un horizonte determinado. Por ello, afirmar un valor ontológico del arte conceptual implica sostener que las obras no son meros objetos sensibles ni tampoco simples vehículos de significados subjetivos o institucionales, sino configuraciones en las que se pone en juego una forma de relación mediada entre la sensibilidad, el objeto, el concepto, la idea, el reconocimiento, la escisión, el tiempo y el mundo histórico-social, toda esa mediación formando parte integral del contenido de la obra.

El valor ontológico de la obra radica también en la validación dentro del Espíritu objetivo que puede comprenderse de manera más clara si se lo piensa como el espacio en el que la libertad humana deja de ser únicamente una capacidad interior o subjetiva y adquiere una forma estable en el mundo común. En este nivel, las ideas, valores y decisiones no permanecen en la esfera privada de la conciencia, sino que se objetivan en instituciones, normas,

prácticas sociales y formas de vida compartidas. Una analogía útil es la del Estado, entendido no solo como aparato político, sino como la estructura organizada de una vida colectiva en la que la libertad se hace efectiva: leyes, derechos costumbres y formas de reconocimiento que permiten que los individuos no solo “piensen” la libertad, sino que la vivan y la ejerzan en relaciones concretas. En este sentido, el Espíritu objetivo no se limita al Estado en sentido estricto, pero encuentra en él su figura paradigmática, ya que muestra cómo lo racional y lo normativo pueden adquirir existencia real en el mundo histórico – social, configurando así el horizonte dentro del cual también el arte puede entenderse como una forma de objetivación de sentido.

Entendido de este modo, el valor ontológico del arte designa su capacidad de objetivar históricamente mediaciones del Espíritu en formas sensibles, sin requerir su elevación a una instancia absoluta ni su reducción a mera fenomenalidad estética. Precisamente porque en esta perspectiva el arte no culmina en un cierre absoluto del sentido, su modo de ser permanece estructuralmente abierto: su verdad no se agota en una reconciliación definitiva como en la escultura griega clásica, sino que se despliega como una mediación histórica siempre en tensión, reconfigurándose el sentido constantemente debido a las condiciones cambiantes del mundo social.

En la concepción hegeliana del arte clásico, la escultura clásica griega ocupa un lugar privilegiado en la medida en que en ella se produce una reconciliación entre idea y forma sensible. En este ámbito, lo espiritual no aparece como algo separado o interiorizado, sino que se manifiesta de manera adecuada en la figura corpórea humana, en la que la divinidad adquiere una presencia visible, proporcionada y armónica (*Lecciones de filosofía y estética* 2006). Por ello, la escultura griega expresa una forma de unidad lograda pero aún dependiente de la presencia sensible directa, lo cual permite comprender por qué en la actualidad, esta relación se desestabiliza y da paso a formas de arte en las que la mediación entre idea y forma ya no es inmediata, sino reflexiva abierta.

El arte conceptual desplaza el centro de la experiencia estética hacia la propia mediación. En este tipo de prácticas, la obra ya no se limita a encarnar una significación espiritual en una forma sensible adecuada, sino que hace visible la distancia, la tensión y el proceso mismo por el cual el sentido se constituye. De este modo el arte conceptual no busca restaurar una reconciliación inmediata entre idea y forma, sino que trabaja precisamente en el espacio

intermedio de su relación, es decir, en la mediación misma entre lo sensible, lo conceptual y lo histórico-social. Allí donde el arte clásico tendía a estabilizar la unidad en la presencia sensible, el arte conceptual expone esa unidad como problemática, abierta y reflexiva, convirtiendo la mediación en el verdadero contenido de la experiencia estética.

En esta tesis, el valor ontológico del arte conceptual designa su modo de existencia como mediación significativa dentro del Espíritu objetivo. El arte conceptual trabaja en la mediación, se desenvuelve y se entiende a través de mediaciones, mismas que nunca alcanzan un cierre absoluto, permanecen abiertas a nuevas configuraciones de interpretación y reconocimiento.

El presente trabajo adopta como criterio metodológico una lectura articulada del corpus hegeliano, atendiendo tanto a la génesis fenomenológica del sentido como a su explicitación sistemática. En este marco, *La Fenomenología del Espíritu* (1807/2018) constituye el punto de partida fundamental, muestra el camino o el recorrido para la comprensión de la mediación de esta tesis, en la medida en que muestra que toda forma de experiencia y de verdad se constituye necesariamente a través de procesos mediadores por los que va transitando la conciencia, el espíritu aparece como experiencia de la conciencia y no como acceso inmediato a lo real. A partir de esta estructura, la mediación deja de ser un simple momento epistemológico para revelarse como una condición ontológica del aparecer del sentido. La Fenomenología constituye el germen principal de tránsito hacia el Espíritu objetivo, presentando las vicisitudes que vive la experiencia de la conciencia; reconocimiento, conflicto, alienación, formación histórica, y mediación. De este modo, se justifica por qué la experiencia inmediata fracasa y por qué el sentido se constituye mediacional mente.

La Enciclopedia de las ciencias filosóficas (1817-1997) es el plano constructivo, sistematiza lo que la *Fenomenología* había mostrado en movimiento, muestra la estructura del Espíritu objetivo y lo explicita como espacio donde la libertad se objetiva históricamente en instituciones, prácticas culturales y horizontes normativos comunes ordenándolo categorialmente como; derecho abstracto, instituciones, sociedad civil, etc. Esta obra complementa y profundiza el recorrido desarrollado por la *Fenomenología*, eleva la mediación a una estructura constitutiva de la realidad misma, desechando el reducirla a un procedimiento subjetivo. Esta distinción resulta fundamental para la presente investigación, pues permite sostener que el arte

conceptual no depende exclusivamente de una interpretación subjetiva o arbitraria del espectador, sino que se inserta dentro de un horizonte histórico de mediaciones previamente objetivadas, donde el significado emerge en redes de reconocimiento, institucionalidad y experiencia compartida.

En esta dirección, las nociones de concepto [*Begriff*], objetividad e Idea desarrolladas en la Enciclopedia adquieren un papel decisivo para el argumento central de este trabajo. Particularmente el concepto no es una abstracción intelectual para Hegel ni tampoco es una representación subjetiva, sino que es una estructura racional viva mediante la cual el sentido se organiza, se articula y adquiere objetividad. Esto permite desplazar el problema del valor artístico más allá de la inmediatez estética, haciendo posible sostener que una obra conceptual puede poseer densidad ontológica aun cuando su relevancia no repose en la belleza formal, sino en la compleja red de mediaciones conceptuales. De manera particular la noción de idea, entendida como unidad entre concepto y objetividad, se encuentra también en esta obra de una forma condensada y sistemática.

La ciencia de la lógica que es un apartado dentro de la *Enciclopedia* explica el mecanismo interno de cómo algo adquiere sentido y realidad. *La Fenomenología* es el camino, *La enciclopedia* organiza el sistema, *La ciencia de la lógica* muestra el andamiaje categorial; las vigas, los cimientos y la estructura que sostiene filosóficamente este recorrido. Su relevancia para esta investigación consiste en mostrar que la mediación no constituye un añadido externo al pensamiento ni una operación interpretativa posterior, sino la dinámica interna mediante la cual toda realidad adquiere determinación y sentido. En *La ciencia de la lógica*, Hegel desarrolla ya de manera rigurosa las categorías de Concepto [*Begriff*] e Idea [*Idee*], que constituyen el núcleo de su concepción ontológica de sentido. El concepto no debe entenderse como una representación subjetiva o una idea mental, sino como dijimos anteriormente es una estructura interna y viva mediante la cual algo adquiere determinación racional, articulándose en los momentos de universalidad, particularidad y singularidad. En este sentido, el Concepto expresa la lógica inmanente de lo real, es decir, aquello que hace que una cosa sea lo que es en virtud de sus propias relaciones internas. La Idea, por su parte, representa el nivel más alto de este desarrollo, ya que designa la unidad efectiva entre el Concepto y la objetividad. Esto significa que el sentido no permanece como pura estructura abstracta, sino que se realiza en forma objetiva, en la que lo real mismo

expresa su racionalidad interna. Así, la Idea no es un pensamiento subjetivo añadido a la realidad, sino la realidad comprendida como unidad entre su estructura conceptual y su manifestación objetiva. En este marco, La ciencia de la lógica establece que toda realidad plenamente determinada es el resultado de esta articulación entre Concepto e Idea, lo cual permite comprender que el sentido no depende de la inmediatez sensible, sino — una vez más — de la mediación racional que estructura y realiza lo real.

La obra *Filosofía del arte o estética* (Lecciones de 1826), reconstruida a partir de los apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler y editada posteriormente, constituye una fuente indirecta del pensamiento estético de Hegel, en la medida en que no se trata de un texto publicado por el autor, sino de una reconstrucción de su enseñanza oral. No obstante, su valor filosófico reside en que permite acceder de manera clara al desarrollo sistemático de su concepción del arte. En este contexto, las lecciones ofrecen un marco conceptual especialmente útil para comprender de manera directa la dimensión estética del sistema hegeliano, proporcionando elementos conceptuales que permiten comprender la evolución histórica de las formas artísticas en relación con las transformaciones del espíritu.

Resuelve como puede aparecer sensiblemente la Idea sin dejar de ser Idea. Ofrecen estas *Lecciones de estética* el fundamento para interpretar las obras conceptuales no sólo como procesos de mediación conceptual, sino como objetivaciones sensibles del espíritu, en las que la materialidad, el espacio y la experiencia perceptiva aparecen penetrados por un contenido espiritual. Avala la posibilidad de aparición de una nueva modalidad sensible de la Idea, plenamente mediada y acorde con el desarrollo histórico del espíritu, dejando atrás la belleza clásica — de una escultura griega, por ejemplo — como única opción.

Como objetivo en general se propone demostrar desde la filosofía de Hegel que ciertas manifestaciones del arte conceptual pueden considerarse espacios de reconocimiento. Como objetivos específicos se propone analizar los conceptos del reconocimiento, la mediación, la autoconciencia, y establecer un marco teórico que permita aplicar dichos conceptos a la interpretación estética, y seleccionar y examinar algunas obras conceptuales que emergieron como instalaciones, performances y que han sido cuestionadas en su valor artístico.

Este trabajo adopta una metodología filosófica de interpretación crítica, articulando dos niveles de análisis, por una parte, está el teórico filosófico, pues se realizará una exposición analítica de los conceptos clave de la filosofía hegeliana, especialmente en relación con su sistema de arte como manifestación del Espíritu objetivo, la dinámica del reconocimiento y el papel de la autoconciencia. Y por otra parte el nivel aplicativo-hermenéutico: a partir del marco conceptual hegeliano, se desarrollará una interpretación de ciertas instalaciones y performances que han sido percibidas como incomprensibles o vacías. El análisis buscará evidenciar como estas obras pueden ser comprendidas como momentos históricos del despliegue de la conciencia en su dimensión objetiva.

No obstante, a pesar de la fragmentación postmoderna, muchas obras conceptuales siguen apelando a una experiencia profunda, sensible y universal, algunos artistas han producido obras que, lejos de alejarse de la dimensión espiritual, buscan reactivarla a través de nuevas formas, tecnologías, inmersiones a lenguajes visuales. Estas manifestaciones no niegan necesariamente el diagnóstico moderno del “fin del arte” sino que lo replantean: si el arte ha dejado de ser un sistema cerrado de representación, ¿podría ahora expresarse desde otras vías?

La perspectiva filosófica inspirada en Hegel nos hará repensar en el arte conceptual. Para ello se analizarán tanto los fundamentos hegelianos aplicados a diversas obras explicando su validación. Finalmente, a través del estudio de casos específicos se buscará mostrar que ciertas obras conceptuales generan experiencias estéticas que no solo movilizan la sensibilidad y la reflexión, sino que pueden ser interpretadas como mediaciones intersubjetivas objetivadas dándoles un valor ontológico.

Este recorrido no solo pretende contribuir a la comprensión filosófica del arte conceptual sino también desafiar la idea de que dicho arte está condenado a la superficialidad o al cinismo postmoderno. Más allá de su aparente muerte, el arte puede aún ofrecer, desde lo sensible, un acceso a lo esencial.

El debate en torno al sentido del arte conceptual ha sido abordado desde distintas posturas. Una de las más críticas es la de Donald Kuspit, quien en *El fin del arte* (2012), sostiene que gran parte del arte actual ha perdido su función espiritual y estética, subordinándose a la lógica del mercado o al impulso narcisista del artista. En América Latina, Avelina Lésper en *El fraude*

del arte contemporáneo (2023), ha defendido posturas similares, afirmando que el arte contemporáneo ha dejado de producir belleza o reflexión profunda, para convertirse en espectáculo vacío o fraude intelectual.

Por otro lado, diversos teóricos han defendido la vigencia del arte actual a partir de nuevas categorías interpretativas. Entre ellos destaca Arthur Danto quien, afirma en *Después del fin del arte* (1999), reconocer la libertad contemporánea para explorar lo artístico sin necesidad de un canon estético determinado, siempre y cuando se ajuste la obra a una narrativa determinada. A su vez Nicolas Bourriaud, en obras como *Estética relacional*, (2024), propone comprender el arte contemporáneo no tanto por su forma u objeto, sino por las relaciones humanas que genera. Según su planteamiento, el arte de las últimas décadas ya no busca representar el mundo, sino producir formas de interacción social que hagan visibles las condiciones de existencia actuales.

En el contexto de la filosofía hegeliana, el arte conceptual ha sido poco explorado. La mayoría de los estudios sobre Hegel y el arte se centran en su sistema y en el arte clásico. Sin embargo, algunos autores como Robert Pippin en *After the Beautiful* (2015) han propuesto que el pensamiento hegeliano puede ser reactualizado para pensar las transformaciones del arte moderno y por ende conceptual, que es posible ser comprendido no como una pérdida de sustancialidad ontológica, sino como una transformación del modo en que el sentido se hace inteligible. Su valor ontológico no reside en la producción de objetos estéticos ni en la formulación de tesis filosóficas, sino en su capacidad para intervenir en el proceso histórico del autoconocimiento humano, haciendo aparecer formas de verdad que no adoptan la estructura de afirmaciones epistemológicas, pero que resultan indispensables para la comprensión de nosotros mismos y nuestras prácticas sociales: “They embody a distinct form of aesthetic intelligibility” (Pippin, 2015, pp. 2-4)

Esta tesis se inscribe en una línea de interpretación crítica, pero con un enfoque específico: reinterpretar ciertas obras conceptuales como momentos válidos de expresión, atendiendo a la relación entre, mediación conceptual y formas de reconocimiento dentro de un espacio institucional.

Siguiendo la clasificación propuesta por Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis*, el presente trabajo puede ser definido como una tesis de interpretación crítica original con base teórica, pues busca desarrollar una lectura personal,

argumentada y fundamentada de un fenómeno, en este caso, determinadas manifestaciones del arte conceptual.

Esta aproximación teórica permite no solo una defensa filosófica del arte conceptual sino también una reflexión crítica sobre los criterios actuales de legitimación estética, así pues, la tesis combina el análisis del concepto con la valoración crítica, lo que otorga un carácter filosófico-interpretativo y valorativo.

CAPÍTULO I.

Marco Teórico

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), y su filosofía del arte: fundamentos para una lectura contemporánea.

Hegel, vida obra y pensamiento.

Filósofo alemán, uno de los más influyentes en la historia moderna, conocido por su sistema filosófico idealista y su método dialectico. Nació el 27 de agosto de 1770 en Stuttgart, en el ducado de Wurtemberg Alemania, en una familia luterana de clase media alta. Su padre era funcionario público. Estudió en el Gymnasium de Stuttgart y entre 1788 y 1793 en Tübinger Stift, (seminario teológico en Tubinga), donde entabló amistad con Friedrich Hölderlin y Friedrich Schelling, quienes influyeron en su pensamiento. Allí se familiarizó con las ideas de la ilustración francesa, con la filosofía kantiana y con toda la narrativa de la Revolución Francesa, que marcaron su visión del mundo. Se trasladó a Jena y en 1807 escribió su gran *Fenomenología del espíritu* (1806), una obra fundamental que explora el tránsito de la conciencia humana hacia el "saber absoluto" a través de un proceso dialéctico.

La filosofía de Hegel se caracteriza por el intento de pensar la relación entre el concepto y su realización efectiva, evitando tanto la abstracción puramente intelectual como la reducción de la idea a lo meramente sensible o a la mera expresión subjetiva del artista. En este marco, la reflexión hegeliana permite situar la discusión contemporánea sobre el arte conceptual en un horizonte filosófico más amplio, en el que la relación no se da por supuesta, sino que se presenta como una tensión que exige ser pensada.

¿Existe una tensión entre lo sensible y lo conceptual?

Uno de los principales problemas que se atribuyen al arte conceptual es la supuesta ruptura entre lo sensible y lo conceptual. El giro conceptual que se

consolida a partir de Marcel Duchamp ha sido interpretado como una desvinculación radical respecto a los elementos sensibles que tradicionalmente constituyen la obra de arte. Sin embargo, desde una lectura hegeliana, esta separación es problemática. Hegel no concibe la idea como algo desligado de lo sensible, en el ámbito del arte insiste en que la verdad [*Wahrheit*] sólo se realiza en tanto aparece, es decir, en una forma sensible que la haga reconocible.

Lo conceptual entonces, necesita de una forma para actualizarse, no como mero soporte exterior, sino como mediación a través de la cual la idea se vuelva efectiva y reconocible.

Desde algunas interpretaciones contemporáneas de la filosofía del arte de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, la relación entre lo sensible y lo conceptual no debe entenderse como una ruptura definitiva, sino como una tensión dialéctica que adopta formas históricas diversas. En esta línea, Eduardo Charpenel Elorduy ha señalado que, aun cuando la materialidad del arte contemporáneo se manifieste de manera precaria, efímera o incluso inmaterial, ello no implica necesariamente la pérdida de su función dentro del horizonte cultural, sino una transformación de sus modos de aparición y de sentido. (Cfr. Charpenel, 2025, pp. 219). Esta lectura permite comprender que la aparente disminución de lo sensible no equivale a su desaparición, sino a una reconfiguración histórica de su mediación.

En muchas obras actuales, el soporte conceptual no niega lo sensible, sino que lo desplaza, lo redefine o lo problematiza. La instalación inmersiva, por ejemplo, crea una experiencia perceptiva intensa que no puede separarse del contenido conceptual que la anima. El performance corporal exige una presencia viva o una empatía que moviliza tanto los sentidos como la razón. Así, lo sensible y lo conceptual no se excluyen, sino que se integran de nuevas maneras que el pensamiento estético debe aprender a reconocer y valorar.

En este sentido, el arte conceptual no supone un rechazo a lo sensible, sino un cambio en la forma en que lo sensible funciona dentro de la obra.

Los elementos materiales — objetos, imágenes, espacios o acciones — ya no se presentan únicamente para ser apreciados por sus cualidades visibles o estéticas, sino que sirven principalmente para expresar o activar una idea. Lo que se ve o se experimenta en la obra no constituye por sí mismo toda su verdad, sino que actúa como un medio a través del cual se hace visible un

contenido conceptual. Desde esta perspectiva, la dimensión sensible deja de ser el fundamento inmediato del significado y pasa a desempeñar una función mediadora: permite que una idea se manifieste en una forma concreta que puede ser percibida, interpretada o discutida por diferentes espectadores. De este modo, el sentido de la obra no depende únicamente de la intención del artista ni de la apariencia material del objeto, o de la sensibilidad que pueda producir, sino del proceso mediante el cual el contenido conceptual se vuelve comprensible dentro de un espacio público de experiencia y reflexión compartida. En consecuencia, el arte conceptual puede entenderse como una práctica en la que lo sensible no desaparece, sino que se integra a un proceso más amplio donde la obra se convierte en un punto de encuentro entre percepción, pensamiento y reconocimiento intersubjetivo.

CAPITULO II.

El problema de la objetivación del concepto: conciencia y mundo en Hegel.

Este trabajo no pretende reconstruir exhaustivamente el recorrido fenomenológico desde la certeza sensible, sino situarse en el momento en que la conciencia deja de concebir el objeto como una cosa autosuficiente y comienza a comprenderlo como una estructura de manifestación regida por necesidad. Este punto alcanza de manera decisiva el apartado “*Force and the understanding: appearance and the supransensible world*”. (Hegel, 1807/2018, §82, pp.81).

Este capítulo tiene como objetivo exponer los fundamentos filosóficos que permiten pensar la experiencia estética más allá de la mera sensibilidad inmediata, tomando como eje la filosofía de G. W. F. Hegel. En particular, se busca mostrar cómo, en el desarrollo de la conciencia descrito en la *Fenomenología del espíritu*, la experiencia deja de ser un simple registro sensible para convertirse en un proceso mediado por el concepto. Desde esta perspectiva, algo adquiere valor ontológico no por su simple presencia inmediata, sino cuando su existencia se encuentra integrada en una red de mediaciones que la vuelven necesaria, inteligible, susceptible de reconocimiento. Es decir, lo real no se agota en lo que aparece de manera directa a la percepción, sino que alcanza su plena consistencia cuando puede comprenderse dentro de un entramado de relaciones conceptuales que le otorgan sentido. Esta reconstrucción resulta central para la tesis aquí defendida: la posibilidad de otorgar al arte conceptual un valor ontológico, es

decir, de comprenderlo no como una negación de la experiencia estética, sino como una forma específica de su realización.

En este marco, el arte conceptual puede interpretarse como una práctica en la que la obra ya no se legitima por la inmediatez de su apariencia sensible, sino por el modo en que su configuración material participa en ese proceso de mediación que hace posible su comprensión y reconocimiento dentro de un horizonte compartido de sentido.

Para comprender adecuadamente el desarrollo del pensamiento de G.W.F. Hegel resulta necesario detenerse en uno de los conceptos más centrales de su filosofía: **la mediación**. En el sistema hegeliano, muchos de los movimientos fundamentales del pensamiento — como la relación entre fenómeno y esencia, entre apariencia y verdad, o entre lo inmediato y lo conceptual — sólo pueden entenderse plenamente a partir de este concepto. Debido a que Hegel utiliza la noción de mediación de manera recurrente y en distintos niveles de su filosofía, es conveniente explicitar su significado y alcance antes de avanzar al análisis de los textos. Comprender que entiende Hegel por mediación, permitirá seguir con mayor claridad el modo en que los fenómenos adquieren significación dentro de la estructura de su pensamiento.

En la filosofía de G.W.F. Hegel, el concepto de mediación [*Vermittlung*] ocupa un lugar central dentro de su proyecto filosófico. La mediación designa el proceso mediante el cual algo deja de presentarse como una simple inmediatez para revelarse como el resultado de una red de relaciones conceptuales que lo hacen comprensible dentro de una totalidad. Para Hegel, nada que posea verdad o consistencia ontológica permanece como puro dato inmediato: por el contrario, aquello que es verdaderamente real se constituye a través de mediaciones que lo vinculan con otras determinaciones, permitiendo comprender su necesidad, su significado y su lugar dentro del desarrollo del espíritu. En este sentido, la mediación no es un elemento externo o añadido al fenómeno, sino la estructura misma mediante la cual algo llega a ser plenamente lo que es.

Este principio atraviesa toda la filosofía hegeliana y se desarrolla progresivamente a lo largo de sus principales obras, especialmente en la *Fenomenología del espíritu* (1807) y en *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (1817). En ambas obras, aunque desde perspectivas distintas, Hegel muestra que aquello que aparece inmediatamente ante la conciencia no

constituye todavía la verdad del fenómeno sino apenas su punto de partida. La verdad surge únicamente cuando ese fenómeno es comprendido dentro de las relaciones que lo constituyen, es decir, cuando se reconocen las mediaciones que hacen posible su aparición.

Para comprender adecuadamente el concepto de mediación es necesario tener presente que Hegel critica profundamente la idea, muy extendida en la filosofía moderna, de que el conocimiento comienza con datos inmediatos de la experiencia. En muchas corrientes filosóficas anteriores — especialmente en el empirismo — se pensaba que la conciencia recibe primero impresiones simples y que posteriormente construye conocimiento a partir de ellas. Hegel considera que esta concepción es insuficiente, porque lo que aparece como inmediato es en realidad el resultado de procesos que ya están operando en la estructura del pensamiento y de la realidad. Hegel mismo utiliza el ejemplo del árbol como ilustración de la mediación en varios pasajes de su *Fenomenología del espíritu*. La idea es que el árbol no se entiende plenamente como objeto aislado o simplemente dado a la percepción inmediata. El esquema de la mediación del árbol según Hegel es el siguiente: la apariencia inmediata (fenomenalidad) es cuando el árbol se percibe como un objeto aislado: tronco, ramas y hojas. Esta percepción es inmediata, sensorial, no revela su esencia completa. Las mediaciones internas del árbol son: el crecimiento, la savia, las raíces, y su estructura interna, que demuestran que el árbol no es solo apariencia, sino que tiene procesos internos que determinan su ser. Mediaciones externas: son las relaciones que tienen con su entorno como son la luz, el agua, la tierra, el clima, la interacción con otras plantas, con el ecosistema, con animales, y entonces el árbol se comprende como parte de un sistema no como algo independiente. Por lo tanto, el árbol considerado en su esencia es decir lo que lo hace “árbol” es un ejemplo de naturaleza organizada según sus fines. El árbol no es simplemente dado; su ser se comprende en su red de mediaciones. La mediación permite que el objeto tenga valor ontológico, es decir, que su existencia sea significativa dentro de la totalidad.

Por esta razón, una de las tesis fundamentales del pensamiento hegeliano consiste en afirmar que lo verdadero no es la simple immediatez, sino la immediatez mediada. Esto significa que aquello que aparece directamente ante nosotros sólo puede comprenderse plenamente cuando se revela la red de relaciones que lo produce y lo sostiene. La mediación permite así superar la

apariencia de autosuficiencia del fenómeno y mostrar que su realidad depende de un sistema de relaciones conceptuales más amplio.

Esta idea aparece ya en la estructura de su *Fenomenología del espíritu*, obra en la que Hegel describe el camino mediante el cual la conciencia pasa de formas simples del conocimiento a formas cada vez más complejas y reflexivas. En este recorrido, cada figura de la conciencia descubre que aquello que inicialmente parecía inmediato o evidente en realidad depende de condiciones que la conciencia no había advertido. Las mediaciones, surgen entonces como los procesos mediante los cuales la conciencia reconoce esas condiciones y reconstruye el fenómeno dentro de una estructura más amplia de relaciones.

Estos procesos se articulan mediante lo que Hegel llama reflexión. La reflexión no debe entenderse simplemente como una actividad psicológica del pensamiento, sino como un movimiento estructural de la realidad misma. A través de la reflexión, las determinaciones se relacionan entre sí y adquieren significado dentro de una totalidad. La mediación es precisamente el proceso mediante el cual estas determinaciones se conectan y se explican mutuamente.

Existe otro aspecto que vale la pena explicar con respecto de la mediación, y es la relación entre ésta y la negatividad. Para Hegel, la negatividad constituye el principio dinámico que permite el desarrollo de la realidad. La negatividad no significa simplemente destrucción o ausencia, sino la capacidad de una determinación para superarse a sí misma y transformarse en otra. En este marco, la mediación implica siempre un momento de negación; aquello que aparece como inmediato debe ser superado para revelar las relaciones que lo constituye. La negatividad permite así romper la apariencia de autosuficiencia del fenómeno. Cuando algo se presenta como inmediato, parece existir por sí mismo, sin depender de nada más. Sin embargo, el análisis conceptual muestra que esa inmediatez es solo aparente. Al investigar las condiciones que hacen posible el fenómeno se descubre que este depende de otras determinaciones que lo sostienen. Este proceso de descubrimiento constituye precisamente el movimiento de la mediación. Retomando el ejemplo del árbol, la negatividad aparece aquí en el hecho de que cada etapa del árbol implica la superación de la anterior. La semilla debe dejar de ser semilla para convertirse en brote; el brote debe superar su forma inicial para transformarse en tronco, ramas y hojas. Cada forma es negada y conservada al mismo tiempo en una forma más desarrollada. La negatividad es el movimiento que permite ese desarrollo y

esas transformaciones, al impulsar que cada determinación se supere y se integre en una forma más compleja.

Una vez explicada la mediación y la negatividad, podemos empezar a analizar el desarrollo de la conciencia en Hegel. Este recorrido inicia en la certeza sensible — en lo que se ve y se oye —, pero esta forma de relación con el mundo ha quedado ya superada. En el momento de la percepción, la conciencia ha aprendido a operar con determinaciones universales y a reunir las en la unidad de una cosa. De este modo lo percibido ya no aparece como una mera inmediatez sensible, sino como una unidad que sostiene una multiplicidad de propiedades, lo que corresponde al universal condicionado, propia del nivel de percepción.

Concepto	Qué significa	Ejemplo con árbol	Relación con la mediación
Universal condicionado	El objeto depende de condiciones externas	El árbol depende del sol, agua, suelo, clima.	Muestra que nada es inmediato: cada objeto está vinculado a factores externos. Es un momento previo a la mediación.

La certeza sensible = puro inmediato.

Percepción = cosa con propiedades. Esa cosa con propiedades = universal condicionado, ejemplo, el árbol que tiene hojas verdes, altura y textura.

Ahora aparece en la conciencia el “universal incondicionado” que expresa en otro nivel de análisis, el mismo principio que subyace en la mediación. En ambos casos se pone de manifiesto que aquello que inicialmente aparece como inmediato y autosuficiente es en realidad, el resultado de un conjunto de relaciones que lo constituyen. Sin embargo, este descubrimiento produce un desplazamiento decisivo: la conciencia advierte que ese entramado de relaciones no pertenece únicamente al objeto, sino que es inseparable de la actividad misma mediante la cual ella lo comprende. De este modo, el universal incondicionado ya no se presenta como un fundamento oculto detrás de los fenómenos, sino como la expresión de la propia operación del entendimiento y el pensamiento. En este punto, la conciencia deja de dirigirse exclusivamente hacia el objeto y comienza a reconocerse a sí misma en aquello que conoce, preparando así el tránsito hacia la autoconciencia.

El universal incondicionado muestra que lo universal no es una esencia fija, sino que surge en relación con los casos particulares en los que aparece. Es decir, lo universal no existe por sí solo, sino que se forma a partir de las relaciones entre las determinaciones concretas. Sin embargo, este descubrimiento lleva a un punto más profundo: la conciencia advierte que esa unidad no está únicamente en el objeto, sino también en la forma en que ella misma lo comprende. Entonces, tanto la mediación como el universal incondicionado expresan un mismo principio fundamental del pensamiento hegeliano.

La diferencia fundamental entre ambos conceptos radica en su nivel de análisis dentro del movimiento conceptual. La mediación no solo describe un movimiento externo, sino que muestra cómo el pensamiento mismo establece relaciones mediante las cuales lo inmediato pierde su pretendida independencia. Por su parte el universal incondicionado expresa el momento en que el pensamiento reconoce que aquello que consideraba como una esencia general y autónoma no existe separado, sino que es resultado de su propia actividad conceptual.

Ejemplificando con el árbol; la mediación se manifiesta al analizar como el árbol no existe simplemente por sí mismo; su existir depende de la semilla, el suelo, el agua, la luz, cada etapa del árbol, ramas tronco y cómo cada etapa supera la anterior, integrándolo y transformándolo. En cambio, el universal incondicionado aparece cuando no solo reconocemos estas relaciones, sino que comprendemos que todas ellas forman un todo coherente, es decir, un conjunto que tiene sentido como unidad. Sin embargo, esta unidad no se presenta como algo independiente de la realidad, sino que surge de la manera en que el pensamiento organiza y conecta esas relaciones. De este modo, la conciencia advierte que aquello que consideraba como fundamento último no está dado en las cosas mismas, sino que es resultado de su propia actividad conceptual. En ambos casos se evidencia que lo que parecía inmediato o independiente sólo adquiere sentido en la red de relaciones que lo sostiene, tal como lo muestra el desarrollo del pensamiento en Hegel.

Concepto	Qué significa	Ejemplo con el árbol	Relación con mediación
Universal condicionado	El objeto depende de condiciones externas.	El árbol depende del sol, agua, suelo, clima.	Muestra que nada es inmediato: cada objeto está vinculado a factores externos. Es un momento inicial de la mediación.
Universal incondicionado	El objeto se comprende como la totalidad de todas sus relaciones formando un todo coherente. Sin embargo, esta unidad no es algo dado independientemente, sino que surge de la actividad del pensamiento que organiza estas relaciones.	El árbol no es solo un conjunto de elementos (fotosíntesis, suelo, aire, ecosistema, crecimiento), sino una unidad en la que todos estos aspectos se integran y tienen sentido como un todo. Al comprender esto, la conciencia advierte que esa unidad no está en “la cosa” como algo separado, sino en la manera en que ella misma articula esas relaciones.	Representa el desarrollo pleno de mediación : no solo hay relaciones, sino que la conciencia reconoce que la unidad de esas relaciones depende de su propia actividad.

No obstante, aunque el objeto se ha revelado como concepto — esto es, como algo dotado de una estructura interna de sentido y no meramente como una apariencia —, la conciencia todavía no lo reconoce como tal. El objeto es

concepto, pero la conciencia aun no es concepto para sí misma; no se reconoce en aquello que ella misma ha producido.

Desde nuestro punto de vista — es decir, desde la perspectiva del filósofo que observa el proceso— vemos que el objeto se ha formado a través del movimiento de la conciencia misma, y que la reflexión del objeto y la reflexión de la conciencia son, en realidad, la misma cosa.

Pero como la conciencia aún no ha tomado conciencia de sí misma en ese resultado, el resultado aparece para ella como algo objetivo, como algo “ahí afuera” separado de sí. La conciencia todavía se retira de ese resultado, no lo asume como propio; por eso, lo que ella considera esencial aparece como algo externo y objetivo, no como parte de su propio movimiento. (Cfr. Hegel, 1807/2018, §82, pp.79).

En ese párrafo Hegel explica que la conciencia empieza con lo sensible inmediato que es ir, ver, percibir. En este nivel el objeto se presenta como algo simplemente ahí, la conciencia cree que la verdad reside en la inmediatez de lo visible. Sin embargo, este modo de saber se revela insuficiente, pues lo sensible resulta inestable y engañoso cuando se lo toma como fundamento último del conocimiento. La conciencia se ve entonces obligada a ir más allá de lo inmediatamente dado y a buscar aquello que permanece a través de las variaciones de la apariencia.

El objeto se convierte en un concepto, pero la conciencia aún no sabe que ese concepto es ella misma. La conciencia todavía no reconoce que lo que da significado al objeto es ella misma. Hegel dice: el objeto es un concepto, pero la conciencia aún no sabe que ha sido ella quien lo generó.

La obra no “contiene” el significado como un contenido dado de antemano; más bien el significado se realiza [*verwirklicht*] en la actividad misma de la conciencia que la produce y la comprende.

Se trata de una producción activa en la que hacer y pensar no aparecen como momentos separados, sino como un mismo proceso. El entendimiento no se da cuenta de que lo que pensaba que era verdadero — tanto en él mismo como en el objeto — no lo era. Entonces aparece una nueva idea de lo verdadero, algo que existe “en sí” pero que todavía no es un concepto plenamente consciente. El entendimiento lo deja avanzar sin darse cuenta de que él mismo participa en ese proceso.

Lo verdadero, por su parte, se desarrolla, solo, y la conciencia simplemente lo observa sin intervenir. Por eso nosotros debemos tomar el lugar de la conciencia y desarrollar explícitamente lo que está contenido en ese resultado. Sólo cuando ese objeto está totalmente desarrollado y se presenta claramente, la conciencia puede reconocerse a sí misma como capaz de comprenderlo. (cfr. Hegel 1807/2018, §82, pp. 81).

Parafraseando a Hegel, el objeto inicial es “falso” tal como aparece. Lo verdadero es el concepto que todavía no está plenamente consciente. La conciencia primero solo observa esa verdad sin participar en ella.

En este sentido, el arte conceptual parece poner en evidencia una problemática semejante: la obra visible no coincide sin más con la verdad de la obra, lo cual remite a una dimensión conceptual que excede la inmediatez del objeto.

Hegel explica que lo verdadero no recibe su determinación desde fuera, sino que desarrolla su esencia por sí mismo, mientras la conciencia, en un primer momento, se limita a contemplar su despliegue. En este sentido, la verdad no se presenta como un contenido inmediatamente dado, sino como un proceso que se realiza a través de sus propias mediaciones, cuando la conciencia reconoce que aquello que contempla no le es enteramente ajeno, sino que ella misma se articula conforme a las mismas estructuras que la constituyen, lo verdadero se presenta como algo comprensible. Este es el paso en el que la conciencia deja de ser mera espectadora y se convierte en conciencia que comprende, al seguir ese despliegue. En el arte conceptual el objeto aparece, así como un momento de ese despliegue, pero no como su agotamiento. Es decir, cuando miras una obra, no ves “toda la verdad” de golpe, ves un momento de un proceso más grande, algo que forma parte de un desarrollo más amplio que se comprende siguiendo las mediaciones y conexiones de la obra.

Hegel da un nuevo paso, no es simplemente repetir la mediación o el universal incondicionado; Hegel está descubriendo la estructura ontológica mínima de cualquier objeto de experiencia.¹ La conciencia descubre que todo contenido particular, por más que parezca sólido (por ejemplo: “esto es blanco”, “esto es salado”), se disuelve en una estructura relacional entre *ser- para- sí* y *ser- para-otro*. Es decir, no existe un contenido que pueda escapar a esta estructura, pues todo contenido aparece como algo que es para sí mismo y al

¹ Se puede confrontar esta idea en: Hegel, 1807/2018, §83, p.80.

mismo tiempo para otro. Este retorno del contenido a una forma estructural es lo que Hegel denomina “universal incondicionado “es universal porque vale para todo contenido de la experiencia, e incondicionado porque no depende de ninguna determinación empírica particular. No se trata, por tanto, de un concepto general obtenido por abstracción (como “árbol” o “animal”), sino de la forma misma en que cualquier objeto puede aparecer como unidad con propiedades. Dicha estructura implica la articulación inseparable entre unidad y relación: cada cosa es, al mismo tiempo, una unidad que se mantiene (ser-para-sí) y un conjunto de determinaciones que solo existen en relación con otros (ser-para-otro).

Nivel de análisis	Significado en Hegel	Ejemplo con árbol	Qué se descubre
Ser para sí	La cosa como unidad que se mantiene idéntica a sí misma	El árbol entendido como “este árbol”	La cosa aparece como una unidad
Ser para otro	Las determinaciones que la cosa manifiesta en relación con otros	El árbol es verde para la vista, rugoso para el tacto, alto respecto al arbusto, pequeño respecto a la montaña	Las propiedades aparecen en relación con algo
Relación entre ambos	La cosa es unidad que solo existe al manifestarse en determinaciones	El árbol es uno, pero se manifiesta a través del color, altura, textura, sombra, olor	Unidad y multiplicidad son inseparables
Mediación	Las determinaciones dependen de condiciones y relaciones	El color depende de la luz, el tamaño de la distancia	Las propiedades no son inmediatas, sino mediadas por relaciones
Universal incondicionado	La experiencia en la que toda cosa es unidad (para sí) que solo existe en determinaciones (para otro)	Todo objeto, como el árbol, es una unidad relacional	Se descubre la forma universal del objeto

En este momento del análisis, la conciencia descubre que el objeto no consiste en una sustancia portadora de propiedades, sino en una estructura relacional en la que la unidad de la cosa (ser para-sí) se manifiesta necesariamente a través de múltiples determinaciones que existen para otros (ser-para-otro). El denominado universal incondicionado designa precisamente esta forma

estructural que rige toda experiencia perceptiva. Es decir, el árbol no es primero una cosa y luego tiene propiedades, sino que el árbol es la unidad de todas esas relaciones en las que aparece.

Conviene advertir que en este punto se produce un cambio de plano conceptual. Mientras que en el análisis anterior la percepción intentaba comprender las cosas como portadoras de propiedades fijas, el examen filosófico revela que dichas propiedades no poseen una universalidad autónoma. El color de un objeto, por ejemplo, depende de las condiciones de iluminación; su tamaño varía según la distancia desde la cual se observa. De este modo. Lo que parecía una cualidad fija se muestra como dependiente de una red de relaciones.

En consecuencia, las propiedades dejan de entenderse como determinaciones sustanciales independientes y se comprenden como momentos de una estructura relacional más amplia. Por ello, el objeto mismo no es algo distinto de esta estructura, sino que consiste precisamente en ella. El universal incondicionado expresa así el patrón estructural que hace posible toda experiencia perceptiva: todo lo que aparece lo hace siempre como unidad que se manifiesta a través de múltiples relaciones.

La aparición del entendimiento ocurre justo después de que la percepción descubre que las propiedades son momentos de una estructura relacional y que la cosa no existe como sustancia independiente. El entendimiento busca entonces las fuerzas y leyes o determinaciones internas que generan y mantienen esa estructura, pasando de la apariencia inmediata a la explicación conceptual de lo real.

La *Fenomenología* muestra que el desarrollo del entendimiento culmina en el concepto de fuerza y en la figura del “mundo invertido” momentos en los que la conciencia intenta explicar los fenómenos remitiéndolos a leyes o estructuras invisibles que los producen. Sin embargo, este intento conduce a una dificultad decisiva: al postular un “mundo verdadero” detrás del mundo de la apariencia, el entendimiento termina duplicando la realidad en dos planos — el fenómeno y su fundamento — sin poder mostrar dónde existe realmente ese fundamento. En este punto, la conciencia advierte que las leyes, fuerzas y oposiciones que organizan la experiencia no se encuentran como objetos independientes en el mundo, sino que son resultado de su propia actividad conceptual. El descubrimiento del “mundo invertido” revela precisamente que

las determinaciones mediante las cuales se explica lo real dependen de una operación del pensamiento que relaciona y contrapone los fenómenos. Así, el fundamento buscado detrás de las cosas retorna a la propia conciencia que las comprende.

Este retorno marca el paso decisivo hacia la autoconciencia, pues la conciencia reconoce que la verdad del objeto no puede separarse de la actividad mediante la cual ella misma lo determina y lo comprende.

Esta —inversión en la que el criterio de verdad regresa a la conciencia misma y que marca el paso necesario hacia la autoconciencia, lo expresa Hegel: “Asimismo resulta que el conocimiento de lo que la conciencia sabe al conocerse a sí misma requiere circunstancias adicionales. La exposición de esas circunstancias se encuentra en lo que sigue.” (Cfr. Hegel, 1807/2018, §102, pp. 101).

En las formas precedentes de certeza, la verdad para la conciencia era algo distinto de la propia conciencia. Sin embargo, el concepto de esta verdad se desvanece en la experiencia que la conciencia tiene de ella. El modo en que el objeto se daba inmediatamente en sí mismo — como la entidad de la certeza sensible, como la cosa concreta de la percepción o como la fuerza del entendimiento — resulta no ser el modo en que es en la verdad. Mas bien, este “en sí” termina revelándose como un modo en el que el objeto es solamente para un otro. La conciencia creía que la verdad estaba en los objetos tal como son “en sí”, pero al analizarlos descubre que esa verdad dependía de ella misma; por ello, lo que aparecía como una certeza inmediata se desmorona cuando se contrasta con la experiencia.

However, what has now emerged is something which did not happen in these previous relationships, namely, a certainty that is equal to its truth, for certainty is, to itself its object, and consciousness is, to itself the true. To be sure there is also therein an otherness, but consciousness draws a distinction which for it is at the same time no distinction. (Hegel, 1807/2018, §103, pp.102).

Sin embargo, en este punto surge algo que no acontecía en esas relaciones anteriores: una certeza que coincide con su propia verdad. Para la conciencia el objeto es ahora ella misma, y la conciencia es, para sí, lo verdadero. En las etapas previas la conciencia buscaba la verdad en el objeto; posteriormente descubre que ese objeto depende del saber, que lo aprehende; finalmente

comprende que el verdadero objeto del conocimiento es ella misma. La estructura ya no es la relación entre un Yo y un objeto externo, sino una relación del Yo consigo mismo (Yo-Yo). No obstante, aquí aparece una paradoja: aunque la conciencia se toma a sí misma como objeto, la otredad no desaparece. Para que haya conocimiento, el Yo debe ponerse frente a sí mismo como si fuera otro. La conciencia introduce así una distinción interna: se separa de sí misma, se contempla como objeto y se reconoce en ese objeto. (Yo – Yo objeto). Por ello, la distinción que se establece es, al mismo tiempo una - no distinción, pues aquello que aparece como otro no es sino la propia conciencia.

Surge entonces una nueva figura del saber, en la que por primera vez la certeza y la verdad coinciden. La conciencia ya no se orienta simplemente hacia un objeto externo, sino que se vuelve hacia sí misma, (Yo — Yo). Esto no implica la desaparición de la otredad, sino su transformación. La conciencia sigue distinguiendo entre el “yo” y “el otro”, pero esta diferencia deja de ser una separación absoluta: el otro existe en tanto es para el “yo”.

Si llamamos “concepto” al movimiento del saber y llamamos “objeto” al saber cómo unidad inmóvil o como el Yo, entonces vemos que el objeto corresponde al concepto, no solo para nosotros sino para el propio saber. — O, dicho de otro modo: pensar y conocer están conectados; pues lo que pensamos (concepto) y lo que reconocemos (objeto) no están separados.

El Yo existe en relación con otro, es el contenido de la relación y la relación misma. Es en la confrontación con un otro que el Yo se reconoce a él mismo. Al mismo tiempo se despliega más allá de ese otro, que, para el Yo, es igualmente solo él mismo, (respecto al otro).

Es por ello por lo que, en la *Fenomenología del espíritu*, Hegel muestra que la conciencia, en sus primeras figuras, cree que la verdad reside en el objeto, entendido como algo exterior, fijo e independiente. Sin embargo, este modo de saber se revela insuficiente cuando la conciencia descubre que la cosa no es lo que parecía ser: el objeto no posee una estabilidad propia y las fuerzas que se le atribuyen no existen como realidades plenamente dadas “ahí afuera”. La verdad que la conciencia buscaba en el objeto se disuelve en el propio movimiento de la experiencia.

En síntesis, el recorrido de la conciencia muestra un desplazamiento decisivo: en las figuras iniciales, la verdad era buscada fuera de sí, en un objeto que se

suponía independiente. Cada vez que la conciencia creía haber alcanzado esa verdad, la experiencia misma revelaba su insuficiencia. Con el surgimiento de la autoconciencia, esta orientación se invierte: la verdad ya no se localiza en algo externo, sino en el propio saberse de la conciencia.

No obstante, esta verdad de sí no implica un encierro solipsista. La autoconciencia solo puede existir en la medida en que se relaciona con otro. Considerando que ese otro no es una realidad absolutamente ajena o independiente, sino una alteridad que existe para la autoconciencia y dentro de su horizonte de sentido. El yo se afirma a sí mismo distinguiéndose del otro, pero esa diferencia no lo separa de él, sino que es asumida y comprendida como un momento de su propio saber.

En un inicio, buscábamos la verdad fuera de nosotros y descubríamos que lo que creíamos que era la verdad no lo era. Ahora descubrimos que la verdad eres tú mismo, tu propio saber de ti. Aunque parezca que hay otro, ese “otro” solo existe para ti, y tus abarcas la diferencia (ese otro forma parte de mi propio saber). Por eso la certeza de sí (autoconciencia) es: la primera certeza que coincide con su verdad.

Esta nueva forma de saber — saber de uno mismo — se compara con la forma anterior, que era saber de algo “otro”. Esa forma anterior desaparece, pero sus partes siguen estando presentes, solo que ahora ya no son lo central, sino simples elementos dentro de la autoconciencia.

Todo lo que antes se veía como “lo que es”, lo singular y lo universal, y también ese interior vacío del entendimiento, ya no valen como la verdadera esencia. Ahora son apenas elementos secundarios dentro de la autoconciencia: diferencias que en realidad no cuentan como diferencias, porque se desvanecen.

Etapa de la conciencia	Qué intenta comprender	Contradicción interna (no solo “fracaso”)	Que aparece después
Certeza sensible	Lo inmediato: “esto”, “aquí” “ahora”	Al intentar decir lo singular, lo convierte en universal (el lenguaje lo traiciona)	Percepción
Percepción	La cosa como unidad con propiedades	La cosa es una y múltiple a la vez→ la contradicción se desplaza al sujeto	Entendimiento
Entendimiento	Las fuerzas y leyes detrás de los fenómenos (el mundo invertido)	El mundo “suprasensible” es una duplicación vacía→lo esencial resulta ser la actividad del propio entendimiento	Autoconciencia→ la conciencia se vuelve sobre sí misma

Parece entonces que lo único que desaparece es la idea de que existe algo fijo, estable y autosuficiente para la conciencia. Pero, en realidad la autoconciencia es el movimiento en el que la conciencia regresa desde el mundo exterior hacia sí misma. Es un volver desde la otredad.

La verdad de la autoconciencia consiste en su unidad consigo misma. Sin embargo, esa unidad no puede permanecer como una identidad meramente abstracta, sino que debe realizarse de manera efectiva en el interior de la propia autoconciencia. Por ello, Hegel afirma que la autoconciencia es esencialmente *deseo* (Cfr. Hegel, 1807/2018 §104, pp.103). El deseo expresa el impulso mediante el cual la autoconciencia intenta suprimir la diferencia que la separa de su objeto, con el fin de afirmarse a sí misma. En términos más

simples. La autoconciencia solo puede conocerse si se enfrenta a algo distinto a ella; sin embargo, al encontrarse con ese otro, experimenta esa diferencia como límite para su propia independencia. El deseo surge entonces como el movimiento mediante el cual la autoconciencia intenta negar o superar esa alteridad, incorporando el objeto y confirmando así su propia autonomía. De este modo, el deseo constituye el primer intento de la autoconciencia de realizar su unidad consigo misma.

Esta dinámica del deseo resulta especialmente significativa para comprender ciertas manifestaciones del arte conceptual, pues en ellas la obra ya no se limita a ofrecer un objeto para la contemplación, sino que activa una relación en la que el sujeto se confronta consigo mismo a través de la mediación de otro. Entonces algunas prácticas del arte conceptual pueden entenderse como espacios en los que esta tensión fenomenológica se hace visible. La obra deja de consistir exclusivamente en un objeto material y pasa a constituirse como una experiencia mediada relacional en la que el espectador ya no permanece como observador pasivo, sino que es incorporado al proceso mismo. En este ámbito, el arte conceptual puede interpretarse como una objetivación contemporánea de la dialéctica del deseo y el reconocimiento, en la medida en que convierte la relación intersubjetiva en lugar donde emerge el significado de la obra.

A partir de este punto, la conciencia se relaciona con dos objetos distintos. Por un lado, se encuentra el objeto inmediato, aquello que es visto y percibido, pero que ahora aparece bajo el signo de la negatividad, en la medida que no puede ofrecer verdad estable. Por otro lado, la propia autoconciencia se presenta como lo verdaderamente esencial, aunque inicialmente se halle en oposición al objeto inmediato. La autoconciencia se manifiesta, así como un movimiento en el que esta oposición es superada, y mediante el cual llega a ser idéntica consigo misma.

Lo anterior puede esclarecerse mediante una metáfora. Puede pensarse la autoconciencia como alguien que, acostumbrado a orientar su atención exclusivamente hacia lo exterior, descubre de pronto que aquello que consideraba esencial depende de su propia posición frente al mundo. Lo exterior no desaparece, pero deja de funcionar como fundamento último. Este giro no conduce a una contemplación pasiva de sí, sino que da lugar a un impulso activo orientado a suprimir la distancia entre sí misma y lo que aparece. Este impulso de apropiación y unificación es lo que Hegel denomina

deseo, y constituye el movimiento originario mediante el cual la conciencia comienza a afirmarse como tal.

El *deseo* puede entenderse como la tendencia a eliminar la separación entre el “yo” y el mundo, a reconciliar lo interior con lo exterior. Es en esta dinámica constante de unificación donde la autoconciencia se pone efectivamente en marcha y empieza a constituirse como autoconciencia. Por ejemplo, se puede imaginar que se quiere tocar una canción en el piano. Al principio, el “yo” no puede tocarla y la canción existe afuera, en el mundo. El deseo le impulsa a practicar, cada nota que aprende reduce la separación entre su interior y la música. Así, poco a poco, lo que antes estaba separado — la capacidad técnica del yo y la canción — se une. Esa unión efectiva entre lo que es y lo que quiere hacer es exactamente cómo la autoconciencia se realiza: mediante el deseo el “yo” se conecta con el mundo y se constituye a sí mismo.

Mientras que permite comprender el surgimiento de la autoconciencia como un retorno reflexivo hacia sí, profundiza en la estructura de esta relación mostrando que el “otro” no es únicamente un momento interno del saber, sino una realidad que se presenta con vida propia y con una resistencia que la autoconciencia no puede suprimir sin más.² Hegel introduce el modo en que esta relación se vuelve más tensa y concreta: la autoconciencia no solo encuentra su propia forma en el mundo, sino que se enfrenta a un objeto que posee dinamismo, negatividad, autosuficiencia. En esta fase, la experiencia ya no se limita al reconocimiento del yo en lo percibido, sino que implica el encuentro con algo que se repliega sobre sí y que conserva su propio movimiento interno. Es precisamente esta dimensión de la vida como fuerza activa y diferenciada la que abre la posibilidad de una lectura distinta, más cercana a la dialéctica del deseo y de la resistencia que expone Hegel en este pasaje.

La autoconciencia descubre que el objeto al que inicialmente enfrenta como algo negativo no es una cosa pasiva sino una realidad que al igual que ella, se repliega sobre sí misma y posee una estructura interna propia. En este punto, la oposición entre el Yo y aquello que aparece como distinto se revela como una escisión que surge de una unidad más profunda: *la vida*. El deseo, que pretende anular o absorber al objeto, se encuentra con la resistencia de una autosuficiencia que no puede ser reducida, y es precisamente esta experiencia

² Cfr Hegel, 1807/2018, §104-105, pp.103-104

la que conduce a reconocer que el ser ya no puede entenderse como una entidad fija aislada, sino como un movimiento continuo en el que la unidad y diferencia se generan mutuamente. De este modo, Hegel establece que la relación entre autoconciencia y la *vida* no es una confrontación entre sujeto activo y un objeto inerte, sino la manifestación dinámica de una misma estructura viviente que solo se comprende plenamente en su proceso de diferenciación y retorno a la unidad.³

A modo ilustrativo, la relación entre la autoconciencia y la vida puede pensarse como la de alguien que, al intentar afirmarse ante una corriente, descubre que aquello que concebía como un simple obstáculo posee un movimiento propio e irreducible. El deseo impulsa a avanzar y a unificar, pero la resistencia de la corriente revela que el objeto no es pasivo ni inerte, sino una fuerza autosuficiente que no puede ser anulada sin más. En esta experiencia, la oposición entre el Yo y el otro se transforma: ambos aparecen como momentos diferenciados de un mismo proceso viviente. El ser deja de entenderse como una entidad fija y se manifiesta como un movimiento en el que unidad y diferencia se generan mutuamente. Estamos tocando la vida en su sentido fenomenológico, la autoconciencia no es algo aislado ni abstracto, sino que se realiza y se manifiesta en la experiencia viva, en la acción concreta, en la mediación con el mundo.

En términos simples, el deseo que mueve a la autoconciencia hacia la unión con el mundo es la forma en que la vida se expresa, porque implica interacción, actividad y transformación. Hegelianamente la autoconciencia “vive” cuando intenta eliminar la separación entre su interior y lo exterior.

Ejemplificando el movimiento de la autoconciencia con el arte conceptual, puede verse en la interacción con un objeto que aún no posee un significado completo. Al igual que una persona que desea tocar una canción y se moviliza para aprenderla, la autoconciencia se activa frente a la obra: el objeto permanece aparentemente inmóvil o neutro, pero es la actividad de la conciencia la que lo determina, lo organiza, lo multiplica en predicados. De esta manera, la obra funciona como un espacio de mediación: permite que la autoconciencia se ponga en marcha, que su deseo se despliegue y que el vínculo entre el “yo” y el mundo comience a realizarse, sin necesidad de atribuirle aún valor ontológico o histórico definitivo.

³ *Ibid.*

Más adelante, Hegel nos explica cómo funciona la dialéctica dentro de la vida, incluso antes de llegar a la autoconciencia. Su idea clave es que la vida es un proceso de unidad que se divide en partes, se opone a sí misma, se consume y vuelve a unirse. Esta explicación no es en un sentido biológico, sino filosófico, es la idea de la existencia, se separa, se fragmenta, y se vuelve a unir. La idea básica es que existen dos momentos a saber: el primer momento es donde las cosas parecen estables como si cada ser o forma tuviera una existencia firme y separada. El segundo momento es cuando esa estabilidad se rompe porque todo está conectado y cambia sin detenerse.⁴

Una forma individual (un ser vivo, una figura, un dedo) intenta verse a sí misma como algo separado, como si no dependiera de nada más. Pero en realidad esa forma vive consumiendo lo que la rodea, tomando del “medio universal” (la vida en general) y su creencia equivocada es que es un ser independiente cuando depende del todo.

Al mismo tiempo, ese “todo” universal no existe sin dividirse en formas individuales. Es decir, el todo también depende de las partes. Por lo tanto, la vida se convierte en el uno que se divide en partes, las partes se disuelven y todo vuelve a comenzar.

Así entonces, *la vida* no es estática, sino un proceso continuo de diferenciación, disolución y recomposición. Las formas individuales aparecen como momentos relativamente estables, pero esta estabilidad es solo provisional: cada forma existe en la medida en que participa del medio universal que la sostiene y la atraviesa. Esta comprensión de la forma como algo transitorio resulta especialmente sugerente para pensar ciertas manifestaciones del arte, particularmente las obras performativas, cuya existencia acontece como un instante efímero que no permanece como objeto fijo sino como experiencia temporal y relacional. La pretensión de la autosuficiencia de lo singular se revela como una ilusión, pues su ser depende del proceso vital que la excede. Del mismo modo, el medio universal solo existe en tanto se despliega en formas diferenciadas. El ser se comprende entonces no como una entidad fija, sino como un movimiento en el que unidad y diferencia se generan y se niegan mutuamente.

Desde esta perspectiva, la forma individual no puede comprenderse como algo estable o autosuficiente. Su aparente permanencia es siempre provisional y

⁴ Cfr. Hegel, 1807/2018, pp.105-106.

depende del proceso vital que la sostiene. La prioridad no recae en la fijación de una figura, sino en el movimiento que la produce, la disuelve y la vuelve a generar. La singularidad solo existe en la medida en que participa del medio universal que la atraviesa y este medio, a su vez solo se manifiesta en formas singulares. De este modo, la relación entre singularidad y universalidad se revela como una tensión constitutiva del ser mismo, y no como una oposición entre una cosa aislada y su entorno externo.

La conciencia, cuando aparece por primera vez es muy simple: se ve a sí misma solo como un Yo puro, sin contenido, pero al relacionarse con el mundo (que antes era vida), el Yo se enriquece, aprende y la clave es que la conciencia solo puede sentirse a sí misma si anula al otro. Es decir, si ve que el otro no es algo independiente, sino algo que la conciencia puede superar/absorber. Esa necesidad de “absorber al otro” es *deseo*.

Después de la fase del *deseo*, Hegel introduce el concepto de *género* para mostrar que la autoconciencia no existe de manera aislada, sino que pertenece a un tipo de patrón compartido con otras conciencias. Este *género* funciona como un molde común: aunque cada autoconciencia tenga su vida, sus deseos y sus acciones particulares, solo puede reconocerse y desarrollarse plenamente porque pertenece a un marco compartido con otros. Es como si cada yo individual formara parte de una especie de “molde social”: el *género* define lo que es una conciencia en general, lo que permite que el deseo y la actividad de la autoconciencia tengan un contexto en el cual desplegarse. Así, el *género* prepara la transición hacia la fase siguiente, donde la autoconciencia se encuentra con otras conciencias y empieza a definirse en relación con el otro, manteniendo siempre la mediación entre su interior y el mundo que lo rodea.

Siguiendo la metáfora de una mano, podemos imaginar que toda la realidad se presenta inicialmente como un puño cerrado: existe como un bloque homogéneo, sin distinción de partes ni funciones, un simple todo que aún no reconoce sus diferencias internas. Este puño simboliza la conciencia en su estado inicial, donde la vida es simplemente movimiento, pero sin una estructura diferenciada que permita la autocomprensión. Sin embargo, al abrirse el puño, aparecen los dedos: cada uno emerge como una unidad independiente, con su propia capacidad de moverse, tocar, agarrar, o interactuar con otros objetos. Estos dedos, aunque forman parte de una misma mano, muestran una aparente autonomía; cada uno puede actuar y ejercer influencia sobre el mundo de manera diferenciada, lo que refleja cómo la

conciencia percibe inicialmente la independencia de los elementos dentro de la realidad.

La vida, en esta metáfora, es justamente esa mano con dedos moviéndose: es el conjunto dinámico de posibilidades y relaciones que se despliegan, donde cada parte tiene su función y su movilidad, pero solo adquiere sentido al estar integrada en la totalidad de la mano. La autoconciencia se enfrenta aquí a una tensión: reconoce la independencia de los dedos, pero a la vez intuye que todos son parte de un todo más amplio. Este reconocimiento de la relación interna de las partes con el conjunto es lo que Hegel denomina *género*, la estructura universal que permite que cada elemento se comprenda en su pertenencia a un marco común (Cfr. Hegel, 1807/2018, §108, pp.107). El *género* no es simplemente una categoría abstracta: es la forma en que la autoconciencia comprende que las diferencias y la multiplicidad no están fuera de sí, sino que pertenecen a la unidad que sostiene toda vida y relación consciente.

El deseo de la autoconciencia se manifiesta de manera intensa en esta fase. Al observar los dedos, la conciencia siente que cada uno parece independiente y separado; esto genera una inquietud interna, un impulso por demostrar que toda independencia es relativa y que la verdadera unidad depende de ella. En términos hegelianos, este deseo no es solo un querer superficial: es la necesidad de afirmar la propia existencia frente al otro, de poner a prueba su capacidad de actuar sobre lo que percibe como separado. La conciencia intenta absorber, tocar, manipular, o incluso controlar los dedos y los objetos que estos manejan, como un modo de probar y confirmar su poder de mediación. No se trata de un deseo egoísta en el sentido vulgar, sino de una acción lógica del espíritu, en la que la autoconciencia busca reconciliar su interior con el mundo que percibe, eliminando la apariencia de independencia para comprender que todos los elementos dependen de la misma estructura que los sostiene.

En esta dinámica, cada interacción con los dedos — con sus movimientos, funciones y relaciones — permite que la conciencia despliegue su actividad y comience a estructurarse como autoconciencia madura. Al percibir que todos los dedos forman parte de una misma mano y que cada uno depende de la totalidad, la conciencia deja de ser un simple puño que se mueve sin saber y pasa a reconocerse a sí misma, como un organismo unitario que contiene y armoniza las diferencias. Esta unidad está tocando la puerta del Espíritu

objetivo, donde la vida se comprende a través de la mediación y de la relación interna con otros elementos, por ello es importante señalar este paso, la noción de *género* permite ampliar la comprensión del arte conceptual, mostrar como ciertas prácticas artísticas contemporáneas ponen en juego formas de reconocimiento que exceden la individualidad aislada. Si la autoconciencia comienza a comprenderse como parte de una unidad relacional, entonces algunas manifestaciones del arte conceptual pueden entenderse como espacios de objetivación de dicha mediación, el significado emerge de la relación entre sujetos, del reconocimiento recíproco y de la participación en un horizonte compartido.

Así el deseo, lejos de ser un impulso caótico o meramente instintivo, se revela como una fuerza que mueve a la autoconciencia a explorar, organizar y transformar lo que parece externo, probando sus límites y reconociendo las estructuras que la sostienen. Cada acción sobre los dedos y los objetos no solo reafirma la autoconciencia, sino que muestra cómo la independencia aparente de lo otro se integra en la unidad mayor. De este modo, la autoconciencia experimenta su poder de mediación: aprende a actuar sobre el mundo, reconoce la interdependencia de los elementos, y se prepara para las etapas posteriores de la Fenomenología, donde la relación con otros seres conscientes se desarrollará plenamente preparando el terreno para el reconocimiento de otras conciencias.

Todo ello nos lleva a un plano evolutivo en el cual la autoconciencia sólo existe cuando se presenta ante otra autoconciencia. Un Yo solo puede saber realmente que es un “Yo” cuando se encuentra con otro “Yo” y estos “Yo” piensen y sean libres. Cuando el otro “Yo” aparece, el primer “Yo” descubre que “el otro yo” no es un objeto sensible al que puede usar, transformar, consumir, sino que es otro “Yo” igual que tú (primer Yo) libre y pensante pero también es algo “afuera” es suprasensible de ti, es donde nace el “espíritu” hegeliano, cuando dos autoconciencias libres se reconocen mutuamente, ahí es donde aparece lo que Hegel llama el *Geist*. Este espíritu al que alude Hegel no es un espíritu religioso, significa: vida compartida, sentido común, un nosotros. Por ello la frase famosa de su Fenomenología es “El Yo que es Nosotros y el Nosotros que es Yo” (Hegel, 1807/2015, §109, pp.108). Cada “Yo” descubre que es parte de un nosotros y el nosotros existimos porque hay varios “Yo” libres que se reconocen mutuamente.

Este es el punto medular de toda la Fenomenología, pues antes la conciencia estaba atrapada entre: lo sensorial (colores, objetos, apariencias) y lo “más allá” vacío (ideas, abstracciones sin vida). “The concept of spirit is thereby present and available for us. It steps into the spiritual daylight of the present” (Hegel, 1807/2018, §109, pp.108). Es la luz espiritual del presente, es la luz de la conciencia, pues te has alejado de las cosas externas o de las ideas abstractas, te encuentras con otros seres humanos libres y de esta manera comienza el “mundo humano”.

En el análisis de la autoconciencia, resulta necesario desarrollar el apartado “*B. Freedom of Self – Consciousness: Stoicism, Skepticism, and the Unhappy Consciousness*”, tal como aparece en la *Fenomenología*. Ello permitirá seguir el tránsito de la conciencia hacia las distintas figuras que serán relevantes para la construcción de herramientas hermenéuticas destinadas al análisis de las obras conceptuales que se abordarán más adelante.

Este segmento constituye la continuación necesaria del movimiento dialéctico iniciado con el reconocimiento, pues expone las formas en que la conciencia intenta afirmarse como libre frente al mundo, enfrentándose a la interioridad estoica, la duda escéptica y la fractura espiritual de la conciencia desdichada. Su incorporación permite profundizar en la dinámica hegeliana del desdoblamiento interior, y al mismo tiempo, establecer un puente conceptual con ciertas configuraciones del arte conceptual, donde se ponen en juego tensiones entre interioridad y exterioridad, entre autonomía y dependencia, y donde dichas tensiones se articulan a través de estructuras de mediación que permiten comprender la relación entre conciencia, mundo y forma.

Siguiendo un orden en la *Fenomenología del Espíritu*, y pasando el apartado de *Mastery and Servitude*, Hegel describe el momento en que la autoconciencia deja atrás la dependencia propia de la figura servil y se constituye como autoconciencia pensante. Este avance no se produce simplemente por el trabajo, ni por la objetivación técnica, sino por la comprensión de que aquello que aparece como objeto, ya no es algo exterior, sino la propia actividad interior asumida como concepto.

Hegel parte del límite de la autoconciencia autosuficiente que permanece en la pura abstracción del “yo” un yo que, aunque pueda diferenciarse internamente, no logra convertir esas diferencias en una objetividad, válida para sí. Dicho de otro modo, esa autoconciencia no consigue reconocerse en un objeto que tenga

carácter de un ser-en sí; por eso no alcanza una verdadera distinción de sí dentro de su propia unidad.

La figura del siervo había mostrado un primer nivel de reflexión: en el trabajo, la conciencia imprime forma en el objeto y, a través de él, comienza a verse a sí misma. Sin embargo, para la autoconciencia servil estos momentos permanecen escindidos: por un lado, el objeto que parece autosuficiente y por otro, la conciencia que reconoce en el algo propio sin poder identificarse plenamente con esa objetividad. El siervo aún no integra ambos aspectos.

Hegel señala que esta separación es solo aparente. En sí mismo — o “para nosotros”, es decir, en el nivel filosófico — el objeto producido por el trabajo no es otra sustancia que la conciencia misma con forma objetiva. Este reconocimiento abre la posibilidad de una nueva figura: la autoconciencia que piensa.

Pensar, para Hegel, no significa operar con representaciones imaginativas, donde el objeto aparece como algo distinto de la conciencia y debe ser continuamente traído de vuelta a su origen subjetivo. En el pensamiento, el objeto es concepto: una forma objetiva que, aun siendo distinta, pertenece de manera inmediata a la propia autoconciencia. Por eso el pensar es la forma de libertad más elevada: en él la conciencia no está frente a otro, sino que se mueve en su propio elemento y se sabe en unidad con lo pensado. En Hegel el pensamiento es el medio idóneo que expresa la libertad, pues al pensar, la conciencia ya no depende de algo eterno que se le imponga desde fuera. Cuando simplemente percibimos o imaginamos algo, el objeto parece estar frente a nosotros como algo ajeno, que limita o determina nuestra relación con él. En cambio, en el pensamiento conceptual, el objeto pertenece al mismo ámbito del pensamiento: lo que la conciencia piensa está formado por conceptos que ella misma puede comprender y desarrollar. Por eso, al pensar, la conciencia se mueve dentro de ella misma y no frente a algo extraño; se reconoce en lo que piensa. De esta forma, la libertad consiste en que la conciencia ya no está determinada por algo exterior, sino que se encuentra en - el propio pensamiento el principio desde el cual entiende y articula la realidad.

En este nivel, Hegel quiere decir que cuando la conciencia piensa verdaderamente lo que la cosa es en-sí misma y lo que la cosa es para la conciencia ya no aparecen como dos cosas separadas. En palabras simples: antes parecía que el objeto existía por un lado y la conciencia lo observaba

desde fuera; pero en el pensamiento conceptual la conciencia comprende el objeto a través de su concepto, y ese concepto pertenece al mismo ámbito del pensamiento. Por ello el objeto del pensamiento es la unidad inmediata de ser-en-sí (lo que la cosa es) y ser-para-sí. (como aparece en la conciencia). La autoconciencia se convierte en un punto estable que puede distinguir algo de sí misma — el objeto pensado — y al mismo tiempo reconocer que esa distinción no es algo extraño, sino una expresión de su esencia. No obstante, al inicio, esta nueva figura solo posee esa unidad de manera general y abstracta, porque la conciencia apenas ha descubierto esta relación sin haber desplegado aún la riqueza de todas sus determinaciones. (Hegel, 1807/2018, §117, pp.117.)

La autoconciencia que piensa no encuentra en la obra una alteridad meramente exterior, sino una forma objetiva en la que el pensamiento se ha objetivado. Esto no implica que la obra se reduzca a un movimiento subjetivo, sino que en ella el pensamiento adquiere una configuración objetiva que puede ser reconocida por otras conciencias. En este sentido, ciertas obras conceptuales pueden dar lugar a una experiencia estética no representacional, en la cual el objeto ya no aparece simplemente como “otro”, sino como una objetivación del pensamiento que se abre a un proceso de mediación intersubjetiva. Concluyendo: la obra es objetivación, queda abierta la mediación entre conciencias. Un ejemplo es: *One and three chairs* de Joseph Kosuth. La obra consiste en una instalación con tres elementos: una silla real, una fotografía de esa silla, la definición de silla tomada de un diccionario. Ocurre que la obra no representa nada estéticamente en el sentido tradicional del arte, no intenta mostrar belleza, emoción, una escena o un símbolo. Lo que hace es presentar en escena, una pregunta conceptual: ¿Qué es realmente una silla?, el objeto físico, la imagen o el concepto. Es una experiencia estética no representacional porque el espectador no contempla simplemente un objeto, sino que entran en una relación conceptual las tres cosas; el objeto material, la imagen y el concepto. En ese momento la obra activa el pensamiento del espectador. La experiencia estética consiste en pensar la relación entre objeto, representación y concepto, el espectador reconoce una estructura conceptual, la obra objetiva un problema del pensamiento, por ello la obra funciona como mediación pues el espectador la reconstruye mediante su propio pensamiento. Es cuando la obra se convierte en una objetivación del pensamiento que abre un proceso de mediación intersubjetiva.

Esto puede articular conexiones entre ciertas obras conceptuales que generan experiencias donde el espectador se “reencuentra” en el dispositivo conceptual. Tras esta fase del reconocimiento intersubjetivo, hay un momento más alto: la autoconciencia pensante que encuentra en el concepto una forma de unidad consigo misma sin caer en la pura subjetividad. Es importante aclarar que la unidad entre autoconciencia y concepto no significa que exista fusión de ambos, sino que el concepto constituye su propio contenido: en el pensar, el sujeto se encuentra en una identidad lógica con su objeto porque ese objeto no es algo externo, sino el resultado de su propia actividad conceptual.

En el desarrollo de la *Razón*, la figura del estoicismo resulta especialmente relevante para el presente análisis, pues muestra una forma de libertad de la conciencia que, aun afirmando el pensamiento como esencia, fracasa en la objetivación efectiva del concepto.

Hegel presenta el estoicismo como una figura de libertad de la autoconciencia que afirma el pensamiento como su esencia. La conciencia se sabe libre en la medida en que se reconoce a sí misma como sujeto pensante, independiente de las determinaciones afectivas o sociales de su existencia. En consecuencia, algo es verdadero o bueno para la conciencia no por su contenido sensible o práctico, sino en tanto es asumido y sostenido por el pensamiento.

Esta libertad se constituye mediante una reducción de la multiplicidad de la vida a la unidad abstracta del pensar. El trabajo, el deseo, el sufrimiento y las relaciones de dependencia dejan de poseer esencialidad propia, ya que la conciencia se retira de la efectividad de la existencia y se afirma como idéntica a sí misma en la universalidad del pensamiento. En este sentido, el estoicismo adopta una posición negativa frente a la dialéctica del señorío y la servidumbre, pues no encuentra su verdad ni en el dominio ni en la sumisión, sino en la libertad interior que puede mantenerse tanto en condiciones de poder como de opresión.

Sin embargo, esta forma de libertad permanece abstracta, ya que ni transforma las condiciones de la existencia ni media efectivamente con el mundo histórico sensible. La autoconciencia estoica preserva su independencia al precio de una retirada del actuar y del padecer, afirmando una universalidad separada de la vida concreta. Por ello, aunque el estoicismo representa un momento necesario en el desarrollo de la libertad de la autoconciencia, su

limitación interna exigirá una superación dialéctica en figuras posteriores del espíritu.

Para Hegel el límite interno del estoicismo consiste en que la libertad de la autoconciencia, entendida como libertad de pensar, permanece en el nivel de abstracción y no alcanza una existencia efectiva. Al desligar el pensamiento de la multiplicidad de lo real, el estoicismo priva al concepto de contenido objetivo, de modo que sus determinaciones — verdad, bien, virtud o sabiduría — permanecen como formas universales vacías. El estoicismo pone de manifiesto que el concepto solo adquiere realidad cuando se objetiva en una práctica que medie con el mundo, anticipando así la necesidad de figuras en las que la conciencia ya no se repliegue en la interioridad, sino que se ponga en juego su relación con lo real. En el arte conceptual el valor no se le puede atribuir a un estoicismo interpretativo — La obra significa lo que yo quiera que signifique —. La figura del estoicismo esclarece una tensión presente en ciertas formas de recepción del arte conceptual. Así como la autoconciencia estoica encuentra una forma de libertad al replegarse sobre el pensamiento puro, también el arte conceptual corre el riesgo de ser comprendido exclusivamente desde la interioridad subjetiva del espectador, como si toda la obra dependiera únicamente de aquello que cada individuo “quiera ver” en ella. Sin embargo, desde una lectura hegeliana, dicha comprensión resultaría insuficiente, pues la significación de la obra no se agota en la conciencia aislada, sino que emerge de un entramado de relaciones históricas, institucionales e intersubjetivas que hacen posible su reconocimiento.

La figura del escepticismo permite reconocer otra tensión presente en la comprensión contemporánea del arte conceptual. Así como la conciencia escéptica disuelve toda determinación estable y pone en cuestión cualquier verdad definitiva, también ciertas aproximaciones al arte conceptual tienden a reducir la obra a una pluralidad indefinida de interpretaciones, como si su significado dependiera exclusivamente de la subjetividad del espectador. Hegelianamente esta negatividad no constituye un punto de llegada, sino un momento necesario que revela los límites de una comprensión puramente relativista. La obra conceptual aun cuando permanezca abierta a múltiples interpretaciones, no se encuentra desligada de mediaciones históricas, institucionales e intersubjetivas, sino que adquiere sentido dentro de ellas. Esta insuficiencia de la negatividad escéptica conduce, en Hegel, a una nueva figura: la “conciencia desdichada”.

En estos pasajes, Hegel describe a la conciencia desdichada como una figura intermedia que ha superado tanto el pensar abstracto del estoicismo como la negatividad inestable del escepticismo, pero que aún no alcanza la reconciliación entre el pensar puro y la individualidad singular. La conciencia desdichada intuye lo inmutable como una individualidad y se comprende a sí misma bajo esta misma figura; sin embargo, es incapaz de establecer una relación verdaderamente conceptual con su objeto. Su vínculo con lo absoluto adopta la forma de la devoción y del sentimiento interior, no del pensamiento mediado por conceptos. Por ello, el objeto de su anhelo aparece como un más allá inalcanzable que se sustrae en el mismo acto de ser buscado. Al intentar aprehender lo inmutable como una realidad concreta o sensible, la conciencia solo encuentra lo que se desvanece, lo que conduce a una experiencia de escisión y pérdida. A través de esta experiencia negativa, la conciencia aprende que la individualidad auténtica no puede encontrarse como singularidad inmediata, sino únicamente como individualidad universal, esto es, como pensamiento reconciliado consigo mismo.

Desde esta perspectiva, puede pensarse que ciertas formas de arte conceptual reproducen una estructura análoga a la de la conciencia desdichada: la obra ya no encuentra su verdad en la presencia sensible inmediata, pero tampoco logra reconciliar plenamente el concepto y objetividad. El sentido de la obra aparece desplazado hacia una instancia ideal o puramente intencional que excede su realización material concreta. Así, la obra oscila entre la afirmación del concepto como verdad de lo artístico y la imposibilidad de encarnarlo plenamente en una forma sensible reconciliada, porque aun cuando la conciencia desdichada actúa sobre la realidad trabaja y la transforma, no reconoce en ello su propio fundamento, pues interpreta tanto el mundo como sus propias capacidades como manifestaciones de un principio inmutable que le es ajeno. Por ello, su actividad práctica no se vive como una afirmación de libertad sino como una experiencia de no reconocerse en lo que hace. La conciencia queda dividida entre un ser-para-sí activo y un ser-en-sí que atribuye a lo absoluto, sin lograr reconciliarse consigo misma. La conciencia trabaja y desea, pero nunca se atribuye el mérito; siempre cree que lo verdadero está fuera de ella, y por ello vive permanentemente dividida. (Hegel, 1807/2018, §128, pp.130).

A partir de esta contradicción pueden distinguirse los tres momentos fundamentales de la mediación en Hegel. Primero aparece la interioridad,

donde la conciencia solo se piensa a sí misma como intención o corazón, pero todavía no actúa; es una posibilidad que permanece dentro de sí. En el segundo momento surge la acción, cuando la conciencia desea, trabaja y transforma el mundo; aquí su interioridad sale de sí y se objetiva en lo que hace, aunque todavía no reconoce plenamente que esa acción es suya y la atribuye a una esencia superior. Finalmente, en el tercer momento aparece el reconocimiento de la efectividad, cuando la conciencia comienza a comprender que aquello que parecía venir de lo inmutable es en realidad resultado de su propia actividad. De este modo se completa el movimiento de la mediación: lo que estaba primero en la interioridad pasa por la exteriorización en la acción y regresa al sujeto como algo reconocido como propio.

La conciencia desdichada no alcanza todavía la libertad, pero introduce su condición fundamental: la escisión reflexiva por la cual el yo deja de coincidir inmediatamente consigo mismo y se ve obligado a pensarse mediante una mediación. Esta actúa como una especie de árbitro (como un silogismo lo define Hegel) entre la conciencia que no se reconoce ella misma (premisa 1), el otro está separado (premisa 2) aparece un mediador que reconcilia a ambos (premisa 3). Sucede que en este momento la conciencia **se desdobla** y se toma a sí misma como objeto. La conciencia renuncia a considerar como propios su querer, su hacer y su goce, y los atribuya a una instancia mediadora que decide por ella. De este modo, se libera aparentemente de la responsabilidad y de la culpa, pero al precio de vaciarse de libertad.

Aunque la conciencia se observa y se representa a sí misma como obediente y sacrificada, todavía no se reconoce como el sujeto real de sus actos. El desdoblamiento es, por tanto, incompleto y alienado: la conciencia se ve, pero se niega. Su acción y su disfrute permanecen empobrecidos. Sin embargo, este momento constituye un paso necesario en el desarrollo de la autoconciencia, pues prepara la transición hacia la razón, donde la conciencia comenzará a reconocerse como realidad efectiva, cuando el hacer sea asumido como propio y libre podrá convertirse en obra y en espacio de reconocimiento recíproco.

La conciencia se efectiviza y alcanza la libertad.⁵ La autoconciencia deja de concebir la objetividad como algo externo u opuesto y se reconoce a sí misma en el mundo objetivo. El objeto ya no aparece como algo extraño sino como

⁵ Cfr. Hegel, 1807/2018, §192-195, pp.203-206.

una forma en la que la autoconciencia encuentra su propia esencia. No obstante, esta certeza debe elevarse a verdad mediante el reconocimiento recíproco entre autoconciencias libres.

La libertad en sentido hegeliano no consiste en la mera independencia individual ni en la ausencia de limitaciones, sino en la autodeterminación racional: la capacidad del sujeto de estar consigo mismo en lo otro (*Bei-sich-selbst-sein-im Anderen*). Una autoconciencia es libre en la medida en que reconoce al otro como igualmente libre y se sabe reconocida por él, superando así relaciones de dominación.

Esta libertad solo se realiza plenamente en el ámbito del espíritu, entendido como la unidad efectiva de múltiples conciencias que comparten una racionalidad común. En este contexto emerge la eticidad [*Sittlichkeit*], en la que las leyes y prácticas de la comunidad no operan como límites, sino como mediaciones en las que los individuos se reconocen a sí mismos. La objetividad deja de ser una cosa y se convierte en portadora de sentido espiritual.

En este nivel, resulta significativo que el reconocimiento entre autoconciencias no se produzca de manera inmediata, sino siempre a través de mediaciones objetivas. Estas mediaciones permiten que la libertad se haga visible y compartida sin perder su carácter racional. En la medida en que una forma objetiva puede vehicular el reconocimiento recíproco entre sujetos libres, se abre conceptualmente la posibilidad de comprender ciertas producciones humanas — más allá del ámbito jurídico o institucional — como espacios de realización de la libertad espiritual.

En la vida de una comunidad, la libertad se manifiesta finalmente como coincidencia entre el obrar individual y el obrar universal. El trabajo, la satisfacción de las necesidades y la organización social revelan una estructura de interdependencia en la que el individuo solo se realiza a sí mismo a través de los otros. Se supera la oposición del ser-para-sí y el ser-para-otro, y la libertad se concreta como pertenencia consciente a una totalidad ética compartida, dentro de la cual la objetividad puede adquirir un significado que trasciende su mera funcionalidad.

Cuando el espíritu aún no se ha realizado como vida ética objetiva, la autoconciencia se presenta como unidad singular, mediante la acción práctica

busca realizar y reconocer la unidad entre su propia efectividad y la esencia objetiva, unidad que concibe como felicidad.⁶

En este movimiento, Hegel muestra cómo la conciencia supera progresivamente la separación entre su interioridad y su acción efectiva. El bien deja entonces de aparecer como un ideal externo o puramente interior y comienza a identificarse con el propio actuar de la conciencia.⁷

En lo que se refiere a *Placer y necesidad*, Hegel analiza una figura de la autoconciencia que busca su realización en el goce inmediato y en la afirmación de la individualidad singular. Esta autoconciencia se separa de la sustancia ética, de las normas universales y del saber racional, los cuales le aparecen como abstracciones carentes de vida. En su lugar concibe el placer como la forma de actualización de sí misma y se entrega a la satisfacción directa del deseo. No obstante, resulta contradictorio: aunque el placer confirma momentáneamente a la autoconciencia como realidad efectiva, al mismo tiempo conduce a su negación ya que la individualidad que pretende afirmarse se disuelva en una universalidad. Esta universalidad aparece bajo la figura de la necesidad, entendida como un poder abstracto, vacío y no comprendido, que se impone al individuo como destino ajeno. La autoconciencia ya no reconoce una relación entre su obrar y las consecuencias de sus actos, de modo que lo que le acontece se presenta como extraño a sí misma.

Desde una perspectiva hegeliana, cuando la relación entre la autoconciencia y el orden objetivo no es transparente — ya sea porque no existe una reconciliación entre el individuo y la necesidad que rige el mundo, o porque dicha necesidad aún no es reconocida como propia —, se abre la exigencia de una mediación que permita hacer sensible un contenido que todavía no puede ser pensado como concepto. En *Placer y necesidad*, la autoconciencia no accede a la necesidad a través del pensamiento, sino a través de la experiencia de su propio fracaso. De modo análogo, el arte conceptual no presenta conceptos ya formados, pero se puede situar entre la autoconciencia y el orden objetivo mediando una reconciliación entre el individuo y la necesidad.

Tras el fracaso de la autoconciencia en el intento de realizarse mediante el placer y su sometimiento a la necesidad, se abre una nueva figura en la que el

⁶ Cfr. Hegel, 1807/2018, §196, p.207.

⁷ Cfr. Hegel, 1807/2018, ¶197-198, pp. 208-209.

conflicto ya no se plantea como una oposición entre el individuo y un orden externo, sino como una tensión interna entre la subjetividad y la universalidad que ella misma pretende encarnar. En este nuevo momento, la autoconciencia no renuncia a la aspiración de reconciliarse con el mundo, sino que modifica radicalmente su estrategia: ahora cree encontrar en su propio interior el principio capaz de regir la realidad. En *la Ley del corazón*, la autoconciencia eleva su sentimiento singular a la categoría de ley universal. Convencida de que su interioridad expresa lo verdadero y lo justo, identifica la voz de su corazón con el orden racional del mundo. De este modo, la oposición que anteriormente aparecía como necesidad externa se transforma en una resistencia del mundo frente a una ley que la autoconciencia considera legítima, pero que permanece esencialmente subjetiva.

Este desplazamiento revela una forma más sofisticada de alienación. Al absolutizar su particularidad y presentarla como universal, la autoconciencia cae en lo que Hegel denomina “locura de presunción”: la imposibilidad de reconocer que lo universal no puede reducirse al sentimiento individual, sin mediación histórica, social o institucional. La figura muestra así el fracaso de una concepción moral que absolutiza la subjetividad y pone de manifiesto nuevamente la necesidad de mediaciones objetivas para la realización efectiva de lo universal. (Hegel 1807/2018, § 201-207, pp. 213-219.)

La experiencia muestra que la universalidad no puede sostenerse como interioridad inmediata y que la conciencia, para aspirar a ella, se ve forzada a salir de sí misma hacia alguna forma de mediación objetiva, cuyo contenido y estructura aún no están determinados. La interioridad inmediata no tiene validez ontológica universal, el sentimiento, la intención o la convicción subjetiva no bastan, por ello la conciencia necesita seguir su camino, salir de sí, objetivarse, reconocerse en algo que no sea meramente interior.

Este movimiento prepara el tránsito hacia una figura aún más exigente. Tras el fracaso del *placer* — donde la autoconciencia buscaba realizarse en la inmediatez de la satisfacción sensible — y tras el fracaso de *la ley del corazón* — donde pretendía elevar su interioridad singular a principio universal —, la conciencia se ve obligada a reformular nuevamente su relación con lo universal. Si el *placer* mostró la insuficiencia de la experiencia inmediata y la *ley del corazón* reveló la invalidez ontológica de la interioridad subjetiva no mediada, la conciencia intenta ahora realizar lo universal mediante una práctica consciente de transformación del mundo.

En la figura de *la virtud*, la autoconciencia ya no confía ni en la satisfacción sensible ni en el sentimiento interior, sino que se concibe a sí misma como portadora de un principio universal que debe hacerse efectivo en la realidad. Sin embargo, esta pretensión sigue marcada por una escisión: el bien es pensado como algo que existe “en sí”, separado de las formas concretas de su realización. La virtud conserva así una estructura abstracta que, aunque pretende objetivarse, aún desconfía de las mediaciones efectivas de la realidad histórica. Este punto será decisivo para comprender por qué, en Hegel, la validez ontológica de lo universal no puede sostenerse como ideal puro, sino solo en y a través de formas objetivadas que, aun siendo históricas y contingentes, constituyen el único modo de existencia efectiva del sentido. En este apartado *La virtud y el curso del mundo*, Hegel critica la concepción moral de la virtud que entiende el bien como una esencia pura existente “en sí” y que considera al mundo como un orden invertido, niega esta virtud a la individualidad y es precisamente esta individualidad la que objetiva y le da vida a la virtud. El bien abstracto separado de la acción concreta carece de realidad. El resultado dialéctico es que la oposición entre virtud y mundo se disuelve: el bien no existe como ideal externo a la realidad, sino que se realiza únicamente en y mediante la actividad individual.

En este marco, resulta posible mencionar ciertas prácticas del arte conceptual no como una realización plena del bien o de la racionalidad en el mundo — lo que correspondería a un estadio ulterior del desarrollo del espíritu —, sino como una forma de mediación en la que la conciencia intenta objetivar críticamente sus propias determinaciones. En la medida en que esas prácticas no permanecen en la pura interioridad de la intención ni en un ideal abstracto y separado de la realidad, sino que se exponen como acciones que intervienen en el ámbito de lo sensible y lo social, pueden entenderse como intentos de efectividad, aun cuando dicha efectividad sea limitada, conflictiva o negativa. De esta forma, el arte conceptual no se presenta aquí como una virtud moralizante enfrentada al curso del mundo, sino como un momento en que la conciencia pone a prueba su relación con lo real, provocando un movimiento reflexivo.

Finalmente, la conciencia comprende que la virtud no necesita realizarse como algo adicional o exterior, pues ella ya se reconoce a sí misma en su hacer efectivo. El concepto ya no está fuera: es su propio movimiento. La conciencia se sabe a sí misma concepto en acto, en un proceso de *Aufhebung*. La

conciencia descubre que su hacer no es simplemente empírico ni exterior al pensar, sino que constituye ya una forma de mediación conceptual; el concepto no comparece como una instancia separada, sino como el movimiento mismo de la conciencia en su relación efectiva con el mundo. Se puede afirmar por tanto que el concepto no se opone a la conciencia, sino que se manifiesta en ella como su dinamismo immanente.

En este reconocimiento, la objetividad deja de fundarse en la cosa como tal y pasa a residir en la efectividad del concepto, esto es en el acto mismo en el que la conciencia se realiza y se reconoce.

Este reconocimiento, sin embargo, no clausura el problema, sino que lo desplaza. Si la conciencia se sabe a sí misma como concepto en el acto y reconoce la racionalidad en su hacer efectivo, queda todavía por esclarecer cómo esa efectividad puede sostenerse como verdad. En efecto, aunque la conciencia se reconozca en su acción, esta sigue apareciendo como una realización singular, vinculada a una individualidad concreta. La pregunta que se impone entonces es si la verdad de la acción — y de la obra que de ella resulta — puede fundarse ontológicamente en esa individualidad, o si, por el contrario, dicha pretensión conduce a una nueva forma de contradicción. Es precisamente esta cuestión la que Hegel aborda en el momento que sigue, al analizar la acción y su resultado desde la perspectiva de la individualidad que se cree a sí misma plenamente real.

En este momento de la *Fenomenología*, Hegel analiza una forma de conciencia que se identifica con su verdad, con su acción individual y con la obra que produce. La conciencia cree que su esencia se realiza plenamente en el resultado de su obrar y que puede reconocerse en el mismo. Sin embargo, la experiencia muestra que la obra, una vez producida, queda expuesta a la interpretación ajena, a la contingencia y a las circunstancias externas, de modo que el resultado efectivo nunca coincide plenamente con la intención subjetiva que la originó.

Esto conduce a la disolución de la pretensión ontológica de la individualidad: ni la intención subjetiva, ni el talento, ni la obra singular pueden sostener por sí mismos la verdad de lo que se ha producido. La conciencia se ve obligada a reconocer que su acción no posee un significado autosuficiente y que su verdad no reside en el individuo aislado.

Aplicado al arte conceptual, este análisis permite descartar tanto la obra entendida como expresión individual cerrada o como el gesto subjetivo del artista, estos no constituyen soportes o fundamentos ontológicos suficientes. La verdad de la obra no puede localizarse ni en la interioridad del autor ni en el objeto singular considerado aisladamente. En su lugar, comienza a perfilarse la necesidad de una estructura compartida y de una experiencia objetiva, en la que el sentido de la obra se constituye más allá de la subjetividad individual y de la mera materialidad del resultado.

En este recorrido de la *Fenomenología del espíritu*, Hegel permite comprender la obra no como un objeto cuyo valor dependa de su permanencia, su éxito o su adecuación a un criterio externo, sino como la manifestación efectiva. En ella aquello que inicialmente aparece como interioridad o como mera posibilidad alcanza existencia en el ámbito de la efectividad. Sin embargo, esta transición no debe entenderse como la simple exteriorización de una subjetividad individual ni como la expresión psicológica del artista. En el horizonte hegeliano, el individuo no constituye el fundamento último del sentido de la obra, sino más bien el lugar en el que una determinación del espíritu llega a realizarse objetivamente. Por ello, el significado de la obra no reside en la intención subjetiva de quien la produce ni en la experiencia estética que pueda suscitar en el espectador, sino en el hecho de haber logrado una objetivación efectiva dentro del mundo.

En este sentido, la obra debe entenderse como el momento en que una posibilidad alcanza realidad, inscribiéndose en el campo de la objetividad, donde queda expuesta al reconocimiento mediado de otras conciencias, las cuales, al relacionarse con ella, introducen nuevas determinaciones que ya no dependen del individuo que la produjo. En ese nuevo contexto puede transformarse, interpretarse, perder su relevancia o incluso desaparecer materialmente. No obstante, esta caducidad no anula su significado ontológico. La verdad de la obra no depende de su duración empírica ni de su conservación en el tiempo, sino del hecho de haber logrado realizar, aunque sea de manera momentánea, la unidad entre posibilidad y efectividad.

Desde esta perspectiva, la desaparición o transitoriedad de la obra no debe interpretarse como una carencia o limitación, sino como un rasgo plenamente compatible con su modo de ser. Incluso aquellas prácticas artísticas cuya existencia es necesariamente efímera — como ciertas formas de acción artística o performativa — pueden comprenderse no como manifestaciones

carentes de valor ontológico, sino precisamente como realizaciones en las que la obra cumple su función de manera plena: hacer comparecer una determinación del espíritu en el ámbito de la objetividad, aun cuando dicha aparición tenga lugar únicamente durante un intervalo limitado. De esta manera, la eventual desaparición de la obra no contradice su realidad, sino que pone de manifiesto que su verdad no reside en la estabilidad material del objeto ni en su permanencia histórica sino en el acontecimiento mismo de su realización efectiva.

En el desarrollo ulterior de esta figura, Hegel muestra que la experiencia de la obra hace emerger una tensión estructural entre el querer, el hacer y el resultado efectivo, tensión que no debe entenderse como un fracaso accidental, sino como un rasgo constitutivo de la acción misma. El individuo actúa presuponiendo un fin y eligiendo medios, sin embargo, una vez realizada la acción entra en el ámbito de la realidad objetiva, donde el resultado se independiza del querer que le dio origen y queda expuesto a la mediación y al reconocimiento de otras conciencias. Por ello la obra no puede ser pensada simplemente como la realización plena de la intención inicial del individuo.

No obstante, esta exposición al mundo de la efectividad no anula la necesidad de la acción, pues el hacer constituye, en y-para- sí, la forma en que la individualidad se relaciona con la realidad. La verdad de la obra no reside entonces en su estabilidad ni en su éxito objetivo, sino en la unidad efectiva entre querer y hacer que se afirma en el acto mismo, aun cuando el resultado pueda transformarse, disolverse o desaparecer. Desde esta perspectiva, la desaparición de la obra no constituye un déficit ontológico, sino la manifestación de que la efectividad es solo un momento y no el lugar último de la verdad de la acción. (Hegel 1807/2018, §216-228, pp.228-242.).

Antes de la irrupción del Espíritu, el límite interno de la Razón en su apelación a “la cosa misma” revela que la efectividad no puede sostenerse ni como simple intención subjetiva ni como hecho aislado, pues toda acción reclama una validez que excede al individuo. Este límite impulsa a la razón a buscar ahora un fundamento más estable en la forma de *la ley*, es decir, en una determinación que aspire a valer universalmente. Sin embargo, esta transición no supone aún una reconciliación efectiva entre lo individual y lo objetivo, sino el intento de fijar conceptualmente aquello que en la experiencia precedente permanecía indeterminado.

En este sentido, el pasaje permite pensar en una ontología mínima de la obra conceptual: no como cosa autosuficiente ni como expresión privada, sino como un hacer que exige una forma de validez pública, aun cuando dicha validez todavía se busque bajo la figura abstracta de *la ley*. Así, antes de llegar al ámbito del Espíritu, la obra conceptual puede comprenderse como una efectividad que solo es real en virtud de su exigencia de reconocimiento y validez en un espacio común, en el que se articula la pretensión de sentido compartido. La exposición común no constituye una condición externa de la obra, sino que es la determinación ontológica misma.

El desarrollo precedente ha seguido la exposición fenomenológica de la razón y del espíritu tal como aparecen en la *Fenomenología del espíritu*, donde estas determinaciones emergen en el marco del itinerario formativo de la conciencia. Sin embargo, dado que el propósito de esta investigación no consiste en reconstruir el proceso experiencial mediante el cual la conciencia accede al saber absoluto, sino en determinar el estatuto ontológico del arte conceptual, resulta necesario fijar sistemáticamente aquellas categorías en el contexto del sistema maduro.

La exigencia de validez que emerge en la Razón puede comprenderse con mayor precisión si se le considera a la luz de la determinación ontológica que Hegel desarrolla en la *Ciencia de la lógica*, parte de su *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, en ella la lógica no es presentada como un mero análisis formal del pensamiento, sino como la ciencia de la idea, esto es, de la idea en tanto totalidad que se desarrolla a sí misma según propias determinaciones (Hegel, 1817/1997, §19-20, pp. 125-126). En este marco, la efectividad no se identifica con lo sensible ni con la intención subjetiva, sino con una objetividad conceptual que posee validez en sí. Esta determinación permite esclarecer el estatuto ontológico mínimo de la obra conceptual: su realidad no consiste en una materialidad empírica ni en una expresión privada sino en su inscripción en una forma conceptual que aspira a validez pública. De este modo, la obra conceptual puede entenderse, antes de la irrupción plena del Espíritu, como una efectividad cuya realidad depende de su exigencia de reconocimiento en un espacio común de sentido.

En *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, la razón y el espíritu ya no aparecen como figuras del saber en devenir, sino como momentos estructurales de la realidad efectiva. En particular, *La doctrina de la esencia* – especialmente en la exposición de la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] –

permite comprender la realidad como unidad de esencia y existencia, articulada mediante un sistema de mediaciones que culmina en la necesidad. Esta determinación resulta fundamental para pensar la estructura ontológica de la objetivación artística no como mera representación, sino como configuración efectiva de una red de relaciones inmanentes.

La sección dedicada al Espíritu objetivo proporciona el marco en el cual las prácticas culturales se comprenden como objetivaciones históricas de racionalidad social. En este horizonte, el arte conceptual puede situarse no como momento del Espíritu absoluto, sino como instancia de objetivación inserta en la esfera de las formas institucionales y normativas que configuran el mundo social moderno.

Esta inestabilidad interna del punto de vista de la *Razón* ha sido señalada por la interpretación contemporánea como uno de los momentos decisivos de transición en la *Fenomenología del espíritu*, en la medida en que la exigencia de validez desborda ya el marco de la conciencia individual sin resolverse todavía en la forma plena del Espíritu. Pippin, R.B. (1993). *You can't get there from here: Transition problems in Hegel's Phenomenology of Spirit*. En F.C. Beiser (Ed.), *The Cambridge Companion to Hegel* (pp. 52-85). Cambridge University Press.

Mientras la *Fenomenología del espíritu* describe el recorrido de la conciencia. La *Ciencia de la lógica* expone las estructuras puras del pensar que hacen posible comprender cómo algo adquiere inteligibilidad y objetividad. De esta forma, el paso al Concepto resulta metodológicamente relevante para el análisis de ciertas manifestaciones de arte conceptual, pues permite comprender la obra no como una suma de elementos sensibles aislados, sino como una totalidad significativa cuya unidad emerge de las relaciones internas entre sus determinaciones.

Las formas individuales aparecen como momentos relativamente estables, pero esa estabilidad es solo provisional: cada forma existe en la medida en que participa del medio universal que la sostiene y la atraviesa. Esta comprensión de la forma como algo transitorio resulta sugerente para pensar las obras conceptuales performativas, cuya existencia es apenas un instante que no permanece como objeto fijo, sino como experiencia temporal y relacional. La pretensión de la autoconciencia de lo singular se revela como una ilusión, pues su ser depende del proceso vital que la excede. Del mismo modo el medio

universal solo existe en tanto se despliega en formas diferenciadas. El ser se comprende entonces no como una entidad fija, sino como un movimiento en que la unidad y la diferencia se generan y se niegan mutuamente.

Hartnack explica a través de Hegel *el concepto, el objeto y la idea como unidad entre sujeto y objeto*, rechazando la noción tradicional del concepto entendido como una abstracción obtenida eliminando diferencias empíricas entre los objetos. La concepción habitual entiende el concepto como algo más vacío mientras más general es. Frente a ello, Hegel sostiene que el concepto [*Begriff*] no es abstracto sino **concreto**, pues contiene y conserva en forma superada las determinaciones previas del ser y de la esencia. El concepto no elimina el contenido, sino que lo integra en una unidad inteligible (Hartnack, 1988, pp.89-90), por ello la obra no debe de comprenderse únicamente desde sus elementos sensibles aislados, sino desde la red de relaciones internas que constituyen su sentido, el significado no se “pega” desde afuera a la obra; emerge desde sus propias determinaciones. Hartnack además explica el *Judgment of concept* (pp.99-100) Donde Hegel sostiene que términos como: “*Good, bad, true, beautiful, correct, etc., express that the thing is measured against its universal concept*” (Hartnack, 1988, pp.99; citando *Science of Logic*).

A partir de esta concepción relacional del Concepto, Hegel desarrolla en la *Ciencia de la lógica* una concepción del Objeto que no se reduce a una cosa determinada exclusivamente por propiedades externas o materiales. Como señala Hartnack, el objeto constituye un descendiente lógico del Concepto y hereda de éste una estructura inteligible interna (Hartnack, 1998, pp.106-110). En este desarrollo, Hegel distingue entre objeto mecánico, (un martillo) explicado únicamente por causas externas; el objeto químico, (Hidrógeno más oxígeno formando agua) definido por relaciones de interacción; y el objeto teleológico, (una semilla) cuya determinación se organiza a partir de una finalidad interna. Este último resulta especialmente significativo para el análisis de ciertas manifestaciones de arte conceptual, en las que la inteligibilidad de la obra no depende exclusivamente de su soporte material, sino de la organización conceptual que articula sus elementos en una unidad significativa. Desde esta perspectiva, una instalación, o un performance pueden comprenderse no como objetos aislados o meramente sensibles, sino como configuraciones mediadas cuyo sentido emerge de la relación entre sus momentos constitutivos.

En el marco de esta investigación no se sostiene que la obra conceptual alcance una reconciliación plena entre sujeto y objeto en sentido absoluto. Más bien, interesa mostrar cómo determinadas prácticas artísticas pueden operar como espacios de mediación donde subjetividad y objetividad se constituyen provisionalmente, permaneciendo abierta la tensión dialéctica propia del espíritu objetivo. (Hartnack, 1998, pp. 112-113), Subjetividad y objetividad no son cosas externas una de otra, sino una idea que comprende las dos dimensiones mediadas por las mismas determinaciones relacionales.

En la *Ciencia de la lógica*, Hegel concibe el pensar no como la aplicación de reglas formales externas ni como el resultado de asociaciones psicológicas contingentes, sino como un proceso que se determina a sí mismo a partir de la diferenciación interna de los conceptos. Tal como se desprende de su análisis de las formas del juicio y la inferencia, el tránsito de un contenido conceptual a otro no obedece a hábitos subjetivos del pensamiento, sino a exigencias estructurales del sentido mismo, en la medida en que cada determinación revela límites internos que requieren su superación conceptual. En este marco, el concepto [*Begriff*] no debe entenderse como un resultado fijo o una unidad estática, sino como una totalidad articulada que conserva en su interior el movimiento que la ha generado. El concepto constituye así una forma relativamente estabilizada del pensar que, lejos de clausurarse, porta en sí la potencia necesaria de su propia transformación, dado que sus determinaciones internas permanecen abiertas a nuevas diferenciaciones. De este modo la lógica hegeliana se presenta no como un inventario formal de inferencias válidas, sino como el pensamiento que reflexiona sobre sus propias operaciones y se despliega a partir de la dinámica interna de sus contenidos; es por ello que es una ontología y una lógica que revela la identidad entre pensamiento y realidad. (Burbridge, 1993 pp. 86-89).

Si el concepto es entendido como una totalidad articulada que conserva en sí el movimiento de sus propias determinaciones, entonces no debe pensarse como una idea aislada o puramente mental, sino como una estructura organizada en la que cada elemento adquiere sentido en relación con los demás. Desde este punto de vista, puede concebirse una forma de objetividad cuyo significado no depende principalmente de su materialidad inmediata, sino de la coherencia interna del contenido conceptual que la articula. Un ejemplo sencillo de esto puede encontrarse en el juego de ajedrez: aunque las piezas estén hechas de madera, plástico o cualquier otro material, lo que

verdaderamente constituye el juego no es la materia de los objetos, sino el sistema de reglas y relaciones que organiza su funcionamiento. El ajedrez sigue siendo el mismo juego independientemente del material de las piezas, porque su realidad reside en la estructura conceptual que ordena los movimientos, las posiciones y las posibilidades de interacción. De manera análoga, cuando una forma conceptual alcanza objetividad, su sentido no depende de la materialidad que la soporta, sino de la coherencia del sistema de determinaciones que la constituye. Por ello, la forma conceptual objetiva, no debe entenderse como una expresión privada ni como la simple intención subjetiva de quien la propone, sino como una configuración que adquiere realidad en la medida en que su estructura puede ser reconocida y comprendida en el ámbito común.

Por su parte, Wartenberg en apoyo a lo que menciona Hartnack, insiste en que: *“the concept is the genuine first; and things are what they are through the action of the concept, immanent in them”* (Wartenberg, 1993, pp.102-103). De este modo, la realidad ontológica del concepto no se sitúa como un principio externo a los objetos, sino que es inmanente a ellos mismos. En ese sentido, el concepto no solo determina la inteligibilidad de lo real, sino que constituye su verdad efectiva, en la medida en que: *“the idea is truth in itself and for itself, the absolute unity of concept and objectivity”* (Wartenberg 1993, pp.104). Por tanto, existe así una unidad entre concepto y objetividad.

Desde esta perspectiva, resulta posible considerar ciertos objetos no solo por sus cualidades sensibles, sino por la red conceptual que los constituye como portadores de sentido, en la medida en que dicho sentido se articula internamente, y se ofrece el reconocimiento, sin depender de asociaciones externas meramente contingentes como ha expresado Hartnack.

CAPITULO III.

Del concepto a su efectividad: la dimensión del espíritu.

A partir de esta determinación del concepto como totalidad articulada y dinámicamente autosuficiente, se hace necesario dar un paso ulterior que permita comprender cómo dicha estructura conceptual alcanza efectividad ontológica en el ámbito de lo real. En Hegel, este paso no consiste en un abandono de la lógica, sino en su despliegue en una forma más concreta de objetividad del espíritu. En la medida en que el concepto no permanece como una determinación abstracta, sino que se realiza como unidad de sentido compartido, reconocimiento y normatividad, su verdad no se agota en la coherencia interna del pensar, sino que se manifiesta como una forma de vida objetiva. El análisis del espíritu permite así comprender cómo las configuraciones conceptuales se encarnan en prácticas, instituciones y producciones culturales que no dependen de la subjetividad individual, sino que expresan una racionalidad inmanente. En este sentido, el tránsito hacia el espíritu resulta decisivo para fundamentar ontológicamente aquellas formas artísticas cuya objetividad no se definen primordialmente por su presencia sensible, sino por la efectividad del contenido conceptual que las constituye. El presente capítulo abordará, por tanto, la dimensión del espíritu como el ámbito en el que el concepto deviene efectivamente real, ofreciendo el marco ontológico necesario para comprender el estatuto del arte conceptual más allá de su materialidad inmediata.

En el apartado *Spirit alienated from itself: Cultural Formation de Fenomenología del espíritu*, Hegel analiza el proceso mediante el cual el espíritu humano, al desarrollar el mundo social, jurídico y cultural, se separa de sí mismo y se enfrenta a sus propias creaciones, como si fueran realidades externas y ajenas. Esta separación es lo que Hegel denomina enajenación [*Entfremdung*.]

En el mundo ético ordinario, la conciencia y la sustancia se encuentran en una unidad inmediata: las leyes, las costumbres y la acción individual no se viven como algo extraño, sino como la expresión natural de la vida común. Sin embargo, cuando el “sí mismo” se afirma como individuo autónomo, el mundo social y jurídico aparece como una realidad objetiva independiente, dura y externa, frente a la cual la conciencia ya no se reconoce. Aunque este

mundo es producto de la autoconciencia, se le presenta como una fuerza extraña que la domina.

Como resultado de esta enajenación, el espíritu se divide en dos ámbitos opuestos: por un lado, el mundo efectivo de las leyes, el derecho y la vida social, por otro, un ámbito supramundano en el que se sitúa la esencia y el sentido último, propio de la fe. El significado profundo de la existencia ya no se busca en el mundo presente, sino en un “más allá” separado de la realidad sensible.

Este desdoblamiento del mundo efectivo de las leyes y el mundo supramundano de la fe queda anulado con el movimiento intelectual de la Ilustración, en donde se somete la fe y sus contenidos supramundanos únicamente a la crítica racional, disolviendo definitivamente cualquier otro tipo de objetividad del más allá y reduciendo la realidad a criterios de pura racionalidad y utilidad. Con ello, tanto el mundo de fe como el mundo social pierden su sustancialidad, y la realidad aparece como carente de un fundamento estable.

No obstante, esta disolución no constituye un mero empobrecimiento, sino una condición necesaria para el desarrollo del espíritu. Al perder toda referencia externa absoluta, el espíritu se ve obligado a reconocerse a sí mismo como la fuente de sentido. De este modo, el espíritu supera la enajenación, retorna a sí mismo y abandona el ámbito de la formación cultural racional y utilitaria, para dar paso a una nueva figura: la **conciencia moral**, en la que el sentido y la responsabilidad se sitúan en el propio sujeto racional.⁸

Esta transformación tiene consecuencias no sólo para la comprensión de la subjetividad, sino también para las formas en las que el sentido se objetiva en el mundo. Si el espíritu ya no puede apoyarse en un fundamento supramundano ni tampoco en una sustancialidad dada de antemano, entonces las formas culturales mediante las cuales el sentido se hace visible deben asumir también ese carácter reflexivo. En este contexto, el arte ya no puede comprenderse como la simple manifestación sensible de una verdad previamente establecida, sino como uno de los ámbitos en los que el espíritu articula y pone en juego su propia comprensión. El problema ya no consiste en representar una verdad fija, sino en hacer visible el proceso mismo mediante

⁸ Cfr. Hegel, 1807/2018, §264-266, pp.281-283.

el cual el sentido se constituye y se reconoce dentro del mundo humano. El arte se vuelve un espacio de articulación conceptual de sentido.

Desde ésta nueva realidad y en consonancia con Robert Pippin, (Pippin, 2015, pp.2-6) el arte conceptual puede entenderse no como una negación al estatuto cognitivo del arte, sino como una intensificación de su dimensión inteligible, pues si el arte, para Hegel, no transmite el sentido ya mediante formas fijas, estables o autosuficientes del entendimiento, sino a través de una articulación conceptual dinámica, fluida y “animada”, resulta coherente que, en el contexto de la modernidad, dicha inteligibilidad ya no se manifieste como una unidad sensible inmediata. En el arte conceptual, el significado no se presenta como algo cerrado o plenamente dado en el objeto, sino como un proceso que se despliega en la relación entre obra contexto y espectador. El sentido no se agota en la materialidad de la obra ni se delega arbitrariamente en la subjetividad del espectador, el espectador no produce el significado, sino que lo actualiza al reconocer la estructura conceptual que la obra pone en juego, haciendo visible el carácter dinámico y no inmediato de la inteligibilidad artística.

La realidad social existe porque la autoconciencia renuncia a su individualidad inmediata y se adapta a lo universal. Este proceso, que Hegel denomina formación cultural [*Bildung*] permite al individuo adquirir reconocimiento, validez y efectividad dentro del mundo social, pero al mismo tiempo implica la pérdida de la singularidad natural. La individualidad solo alcanza realidad en la medida en que se vacía de si misma y se conforma en las formas universales de la cultura y la sociedad. Por ello, la verdadera efectividad no pertenece a lo particular, sino a lo universal. Las diferencias individuales subsisten únicamente como grados de participación en lo universal, y no como expresiones auténticas de una identidad propia. Por lo que la vida social no está compuesta por individualidades puramente singulares sino por tipos socialmente reconocidos, es decir, por figuras o roles que condensan expectativas, funciones y formas de comportamiento universalmente comprensibles dentro de una comunidad. Así el individuo no aparece simplemente como “sí mismo”, sino como portador de una determinación socialmente inteligible: el ciudadano, el funcionario, el comerciante, el maestro o el artista. Cada una de estas figuras representa una forma universal de participación en la vida social, dentro de la cual la singularidad individual sólo puede manifestarse de manera relativa. La identidad social del individuo

se constituye, por tanto, no como una expresión inmediata de su naturaleza particular, sino como la apropiación y encarnación de estas formas universales de reconocimiento.

Hegel muestra que este proceso de alienación no es un defecto accidental, sino una condición necesaria para la existencia del espíritu. La oposición entre el bien y el mal, estabilidad y disolución, no deben entenderse en sentido moral, sino como momentos del mismo movimiento. A través de la alienación y su superación progresiva, el espíritu se desarrolla históricamente y avanza hacia una comprensión más profunda de sí mismo.⁹

Para Hegel, el espíritu no es una entidad separada ni un ser abstracto que exista al margen de los seres humanos. El espíritu se materializa en la vida humana concreta, en las formas de convivencia, en las instituciones, y de manera privilegiada en el arte y la religión. Estas no son expresiones secundarias simbólicas, sino modos efectivos en los que el espíritu se hace presente y reconocible para la conciencia. El espíritu no posee una forma fija ni acabada, sino que se manifiesta en diversas configuraciones a través de las cuales los seres humanos se comprenden a sí mismos y al mundo. En el arte, el espíritu se presenta de manera sensible haciendo visible y experimentable lo que de otro modo permanecería abstracto. En la religión, el espíritu se expresa en representaciones que permiten a la conciencia relacionarse con lo absoluto. En ambos casos, el espíritu no está fuera de estas manifestaciones, sino que existe en ellas. De este modo, el espíritu no debe entenderse como algo que acompaña externamente a la humanidad sino como aquello que se realiza y se reconoce en las prácticas humanas mismas, especialmente en las expresiones artísticas y religiosas.

Desde una lectura de Pippin, el arte no debe entenderse como un mero vehículo expresivo ni como un objeto estético autónomo, sino como una práctica en la que una forma histórica de vida se articula y se vuelve inteligible o cognoscible y comprensible para sí misma.¹⁰ En el contexto del *World of self-alienated spirit*, el arte conceptual adquiere un valor ontológico en la medida en que hace existente una determinada experiencia histórica al objetivarla como concepto, no en el sentido de una abstracción teórica, sino como una estructura de sentido normativamente articulada que se encarna en una configuración pública compartida. Al ser objetivado en un espacio común

⁹ Cfr. Hegel, 1807/2018 § 267-270, pp.284-288.

¹⁰ Cfr. Pippin, 2015, pp.7-8.

de reconocimiento, el concepto deja de ser una determinación subjetiva y se presenta como una realidad efectiva, susceptible de ser asumida, cuestionada y validada intersubjetivamente. Es importante precisar que la noción de “espacio común de reconocimiento” no debe confundirse con la mera presencia de un objeto en un espacio físico compartido. Que algo se encuentre en la calle o en un ámbito accesible a todos no lo convierte, por sí mismo, en una obra de arte ni en una objetivación significativa del espíritu. Un bote de basura en la vía pública, por ejemplo, ocupa un espacio común en sentido material pero no está instituido como concepto ni reclama comprensión, interpretación o validación intersubjetiva. En cambio, cuando una obra de arte conceptual se objetiva en un espacio común de reconocimiento, lo hace dentro de una práctica social que la presenta como portadora de sentido, abierta a discusión y al juicio compartido. El espacio común relevante no es, por tanto, el lugar físico, sino el ámbito normativamente articulado en el que una experiencia se hace existente como significativa para una comunidad.

Corroborando lo anterior, Hegel menciona al poder del Estado y a la riqueza como carentes de contenidos, sólo articulan configuraciones institucionales en las que la conciencia puede o no reconocerse a sí misma. El juicio sobre lo “bueno” o lo “malo” no es, por tanto, un juicio moral inmediato, sino la expresión de una relación de igualdad o desigualdad entre la conciencia y la forma objetiva que se le presenta.¹¹

Trasladando lo anterior al ámbito del arte conceptual, esto implica que el valor de una obra no reside simplemente en su materialidad ni en su presencia en un espacio compartido, sino su inscripción en un espacio institucional de reconocimiento. Del mismo modo que el poder estatal no es simplemente una fuerza externa, sino una objetivación del hacer colectivo, un espacio donde reside, una jurisdicción territorial sobre la que tiene autoridad y efectividad, y un marco específico sobre el cual tiene competencia, de la misma manera, lo que denominamos el espacio físico institucionalizado puede ser incluso la calle cuando así se dispone curatorialmente pero este espacio incluye la posibilidad de ser un museo, una galería, un archivo, un discurso curatorial, no es un contenedor neutral, sino una estructura que hace posible que un objeto sea reconocido como portador de sentido. Así, el espacio del arte funciona análogamente al poder estatal que mencionábamos porque: organiza, legitima y estabiliza prácticas singulares dentro de un marco universal.

¹¹ *Cfr.*, Hegel, 1807/2018, §271-273, pp. 288-291.

Cuando la obra conceptual logra ser reconocida dentro de este marco, no lo hace por imponerse como pura provocación, sino porque permite a la conciencia reconocerse en ella como parte de una práctica compartida. Por el contrario, cuando no se produce esa mediación institucional y conceptual, el objeto permanece como algo externo, contingente o meramente provocador, sin alcanzar estatuto artístico en sentido fuerte.

En consecuencia, desde esta perspectiva hegeliana, el arte conceptual no puede entenderse como una negación del poder o de la institución, sino como una forma específica de objetivación del espíritu que solo adquiere sentido en relación con estructuras de reconocimiento socialmente mediadas. Ahondando aún más en este punto, al presentarse *Comedian* (2019) de Maurizio Cattelan, presentada en Art Basel Miami Beach. El objeto no se constituye como obra a partir de una objetivación conceptual que posea consistencia ontológica propia, sino exclusivamente por su inserción en un marco institucional que suspende provisionalmente la exigencia del contenido. El gesto no da lugar a un concepto capaz de mediar efectivamente entre lo singular y lo universal, ni cristaliza una forma estable de reconocimiento, sino que se agota en la exposición del propio dispositivo que lo legitima. Desde esta perspectiva, la pieza evidencia el alcance del poder y del reconocimiento institucional del arte, pero no alcanza el estatuto de una objetivación del espíritu, al carecer de una determinación conceptual que pueda sostenerse más allá del acto provocativo que la origina. La obra provoca reacciones, pero no cristaliza una mediación ontológica que permita a las autoconciencias reconocerse en ella como contenido compartido. Con esto quiero decir que, una obra de arte no solamente tiene valor por ser presentada en un espacio compartido institucional. Si bien la exposición en un ámbito público de reconocimiento permite que la obra ingrese en el circuito social donde puede ser vista, interpretada y discutida, esta condición por sí sola no basta para constituir su sentido. En el caso del arte conceptual, la obra debe contener además elementos que susciten y orienten el ejercicio del pensamiento en el espectador. No se trata simplemente de provocar una reacción subjetiva y emocional, sino de activar un proceso de comprensión en el que el espectador se ve llevado a reconstruir la estructura conceptual que la obra pone en juego. De este modo, el significado de la obra no se agota en su presencia material ni en el hecho de estar institucionalmente validada, sino que emerge en la interacción reflexiva que la obra exige: una actividad de reconocimiento en la que el espectador articula las determinaciones conceptuales que hacen

inteligible la propuesta artística. Así, el arte conceptual no se limita a ocupar un espacio de exhibición, sino que funciona como una configuración que hace visible una determinada estructura de pensamiento dentro del espacio común de la experiencia.

El lenguaje es considerado por Hegel el medio por el cual se da el reconocimiento entre individuos, desplegando “entre” la comunidad misma el Espíritu. El arte conceptual puede entenderse como una forma de lenguaje, en la medida en que no se agota en el objeto material, sino que opera como una mediación simbólica y de reconocimiento intersubjetivo. Siguiendo a Hegel, el lenguaje es el ámbito en el que la subjetividad se exterioriza sin perderse, volviéndose accesible para otras autoconciencias como contenido compartido. En consecuencia, una obra conceptual solo alcanza estatuto ontológico cuando logra articular un “decir” que trascienda el gesto inmediato y permita la estabilización de un sentido reconocible más allá del dispositivo institucional que lo enmarca.¹²

El mismo lenguaje puede dejar de producir sentido, esto es cuando pierde su función mediadora cuando se convierte en un mero instrumento de validación externa. Hegel precisa el mandato “conócete a ti mismo” no como una forma de autoconocimiento psicológico, sino como el conocimiento de la verdad del ser humano en cuanto a espíritu. El espíritu no se agota en experiencias contingentes ni en descripciones empíricas. Por ello, cuando el reconocimiento ya no surge de una objetivación efectiva del espíritu, sino del elogio, el honor o la repetición discursiva, es simplemente una adulación. En este contexto, el poder simbólico no se sostiene por su contenido, sino por la reiteración performativa de su legitimidad, lo que genera una forma de reconocimiento heterónomo y vaciado de experiencia. Esta estructura permite iluminar críticamente ciertas prácticas del arte contemporáneo conceptual en las que la obra no sostiene por sí misma una experiencia estética compartida, sino que depende casi exclusivamente de discursos curatoriales, estrategias de mercadotecnia o consensos institucionales para adquirir significación. Al igual que en el modelo hegeliano de la adulación, el sentido no se objetiva en la obra, sino que se mantiene de manera externa mediante el lenguaje que la nombra, la explica o la legitima. En tales casos, el discurso no media una

¹² Cfr. Hegel, 1807/2018 § 273-277, pp. 291-296.

experiencia, sino que la sustituye, produciendo una apariencia de sentido que no alcanza el nivel de reconocimiento espiritual propiamente dicho.¹³

Como Hegel expone en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, el espíritu no se identifica con las existencias contingentes ni con la descripción empírica de estados subjetivos, sino que sólo es efectivamente real, en la medida en que se manifiesta como determinación sustancial. El espíritu no subsiste como interioridad, intención o vivencia aislada, sino únicamente como exteriorización significativa capaz de sostenerse en configuraciones objetivas.¹⁴ Desde esta perspectiva, puede comprenderse críticamente el fenómeno del lenguaje que, en lugar de mediar esa manifestación, pretende sustituirla mediante discursos explicativos, y legitimadores. Cuando el sentido no se objetiva en la obra misma, sino que permanece en un plano discursivo externo, el lenguaje deja de operar como mediación efectiva del espíritu y se convierte en mera instancia externa de legitimación.

Robert Pippin muestra que, en Danto el arte termina por identificarse con su dimensión conceptual, hasta el punto de que las características sensibles o materiales resultan secundarias o prescindibles; lo esencial sería el “concepto del arte”. Sin embargo, este desplazamiento corre el riesgo de separar el sentido de su efectiva objetivación. Frente a ello, y en diálogo con T.J. Clark, Pippin subraya que la obra no puede reducirse ni a puro concepto ni a mero efecto sociohistórico: debe comprenderse como una configuración objetiva inserta en una práctica social, donde significado y materialidad están internamente vinculados. Puede sostenerse entonces que, cuando el sentido permanece únicamente en el discurso explicativo externo — como instancia de legitimación — y no se sostiene en la obra misma, no se alcanza esa determinación sustancial que, en sentido hegeliano, haría del arte una verdadera manifestación del espíritu. (Pippin, 2015, pp. 70-72).

Desde una perspectiva hegeliana, el valor ontológico del arte conceptual no reside en la materialidad del objeto ni en su adecuación a ciertos criterios estéticos tradicionales, sino en su capacidad para hacer visible un momento específico del desarrollo del espíritu: aquel en el que las formas establecidas de sentido dejan de sostenerse como evidentes. El quiebre del espíritu no significa aquí su destrucción, sino el momento en que sus propias configuraciones históricas — las maneras en que comprendía el mundo, el arte

¹³ Cfr. Hegel, 1807/2018, §278-281, pp. 296-300.

¹⁴ Cfr. Hegel, 1817, 1997, § 377-387, pp. 433-439.

y la experiencia — se revelan insuficientes para contener lo real. En ese punto aparece la alienación consciente: el espíritu se encuentra frente a sus propias producciones culturales como algo que ya no puede asumir plenamente como propio.

En este horizonte, el espíritu no alcanza su verdad ocultando esta fractura bajo figuras de armonía o reconciliación estética, sino reconociéndose precisamente en esa ruptura. La contradicción no es un defecto que deba eliminarse, sino un momento necesario de su propio movimiento. La verdad, por tanto, no consiste en suprimir la tensión, sino en comprenderla como una unidad viviente: una contradicción real que expresa el proceso histórico mediante el cual el espíritu se transforma y se vuelve consciente de los límites de sus propias formas.

En el mundo contemporáneo, este proceso se manifiesta en el hecho de que el espíritu ya no se expresa principalmente en formas artísticas cerradas, estables o armónicas, sino en operaciones que ponen en evidencia la fragilidad de los significados establecidos. Gestos, desplazamientos, ironías e intervenciones conceptuales funcionan como momentos en los que el sentido se vuelve reflexivo sobre sí mismo. En este contexto, una obra conceptual no busca producir una experiencia estética de contemplación reconciliada, sino exponer una contradicción, mostrar el vacío o la insuficiencia del significado previamente aceptado y obligar al espectador a confrontar esa ruptura. Lo decisivo es que esta fractura no aparece como un simple problema subjetivo del intérprete, sino como una estructura objetiva del presente histórico, en el que el espíritu reconoce que sus antiguas formas de sentido ya no bastan para comprender el mundo que él mismo ha producido.

De este modo la obra conceptual no representa la verdad externa, sino que pone en acto la estructura del ser: hace efectiva la experiencia de una mediación fallida, de un reconocimiento escindido, en el que el espectador se enfrenta a la imposibilidad de reconciliar inmediatamente el objeto con los criterios heredados de sentido. La obra es así, un acontecimiento ontológico en el que el espíritu se reconoce a sí mismo como alienado sin dejar por ello de ser espíritu.

En este panorama, la obra conceptual puede comprenderse como una forma de juicio infinito en sentido hegeliano, el sujeto y el predicado coinciden — la obra es ella misma — y, sin embargo, se mantienen absolutamente separados.

La proposición implícita “esto es arte” es verdadera y falsa al mismo tiempo, no como un juego vacío de negaciones, sino como la expresión de una estructura ontológica del presente, en la que la identidad solo puede afirmarse a través de su propia negación. Precisamente en esta tensión, y no en la afirmación inmediata de una esencia, es cuando se manifiesta el espíritu como consciente de su concepto.¹⁵

Desde la perspectiva de las *Lecciones de estética*, esta negatividad no permanece en el plano puramente conceptual, sino que adquiere una configuración sensible. La escisión entre concepto y objeto no constituye un fracaso del arte, sino el modo histórico en que el espíritu se exterioriza en la modernidad. La obra conceptual no renuncia a la sensibilidad; antes bien, la reorganiza para que la materialidad deje de ser un mero soporte y se convierta en portadora de un contenido espiritual. De esta manera, la obra no representa una Idea previamente dada, sino que hace visible el proceso mismo mediante la cual la Idea busca su manifestación, obligando al espectador a recorrer activamente la mediación entre la forma sensible y su significado. La verdad artística ya no reside en una reconciliación inmediata entre contenido y forma, sino en la capacidad de la obra para hacer aparecer sensiblemente la historicidad de esa ruptura.

En el arte conceptual, el arte sigue afirmando su identidad, pero ya no lo hace mediante una presencia sensible inmediata, como ocurría paradigmáticamente en la escultura griega tal como la expone Hegel en sus *Lecciones de estética* de 1826, donde la Idea encontraba en la figura humana una forma corporal adecuada y parecía reconciliarse con su manifestación visible en una unidad serena (Hegel, 2006). Ahora, en cambio, el arte se afirma precisamente dejando de parecer arte en ese sentido clásico, es decir renunciando a esa adecuación inmediata entre idea y forma sensible. Por ello, cuando se dice que en esta tensión “se manifiesta el espíritu como consciente de su concepto”, lo que se quiere indicar es que el arte contemporáneo sabe ya que su verdad no descansa en una esencia visible de manera inmediata, sino en un entramado de mediaciones: del concepto, del contexto, de la institución artística, de la interpretación, de las relaciones, del tiempo y de otras más que surgen en cada obra de manera distinta como se analizará más adelante. El espíritu se muestra entonces como autoconciencia histórica de sí porque ya no se expresa ingenuamente en una forma bella y transparente, sino en una obra que solo es

¹⁵ Cfr. Hegel, 1807/2018, § 281-284, pp. 300-304.

comprensible a través de esta red de mediaciones que ella misma pone en juego.

Como muestra Michael N. Forster, una de las contribuciones más decisivas de Hegel al desarrollo de la hermenéutica moderna consiste en la ampliación radical de su ámbito de aplicación. Hegel no restringe la interpretación a textos lingüísticos, sino que identifica como expresiones del espíritu susceptibles de interpretación tanto las artes no lingüísticas — arquitectura, escultura, pintura, y música instrumental — como las instituciones sociales y las acciones individuales, integrándolas en el ámbito del espíritu objetivo.¹⁶ Esta ampliación será decisiva para Dilthey y posteriormente para Gadamer, quienes asumen que el arte no lingüístico es portador de sentido histórico y, por tanto, interpretable. En este marco, la historia misma se comprende como el proceso de objetivación del espíritu en configuraciones significativas cuya comprensión exige mediación interpretativa. De este modo, la autocomprensión del presente no puede darse sin la apropiación hermenéutica del pasado, pues, como subraya la tradición que culmina en *Verdad y método* con Gadamer (1992), la interpretación implica una fusión de horizontes en la que el intérprete reconoce su propia historicidad.

Esta concepción resulta particularmente fecunda para fundamentar ontológicamente el arte conceptual, en la medida en que permite comprender la obra no como mero objeto material ni como intención subjetiva, sino como una mediación objetiva histórica en un espacio común de reconocimiento, donde el espíritu se hace presente como proceso histórico de comprensión.

Desde esta perspectiva hegeliana, la interpretación no puede entenderse como una apropiación subjetiva arbitraria por la cual cualquier objeto devendría en arte simplemente en virtud de ser “asimilado” por un individuo. Aunque la obra solo cobra vida en el acto de su comprensión histórica, dicha comprensión no es un acto privado, sino un momento del espíritu objetivo, es decir una mediación normativamente estructurada dentro de una comunidad de autoconciencias. Como ha mostrado Forster, Hegel amplía el ámbito de la interpretación más allá de los textos lingüísticos, pero no por ello disuelve los criterios de sentido en pura subjetividad; la significatividad de una obra depende de su inserción en prácticas históricas compartidas que la reconocen

¹⁶ Cfr. Forster, 2008, pp. 174-175

como portadora de sentido.¹⁷ Bajo esta percepción, la asimilación individual no es condición suficiente para conferir estatuto artístico a un objeto, pues la objetivación espiritual exige mediación institucional, reconocimiento intersubjetivo y coherencia con el horizonte histórico en el que la obra se inscribe. Así la ontología del arte conceptual no se fundamenta en la mera decisión subjetiva, sino en su capacidad de sostenerse como forma objetiva de sentido dentro de una comunidad histórica de reconocimiento.

En la fase final del *Espíritu* en la *Fenomenología*, Hegel no está describiendo un simple escepticismo, sino una forma más compleja y culturalmente desarrollada de negatividad espiritual. A diferencia del escepticismo inicial — que consistía en la suspensión del juicio o en la disolución lógica de toda determinación —, aquí se trata de una conciencia históricamente mediada que ha internalizado la escisión propia del mundo moderno. No se limita a negar contenidos, se trata de reconocer la condición estructural entre intención y verdad, entre ser-en-sí y ser-para-sí, entre validez y realidad efectiva. Esta figura corresponde al espíritu de la formación cultural [*Bildung*] en su fase de desgarramiento. La conciencia ya no cree ingenuamente en los valores establecidos, pero tampoco puede regresar a una supuesta inocencia natural. Su rasgo distintivo es la ironía universal: una inteligencia crítica que sabe desenmascarar la vanidad del poder, de la riqueza y de las pretensiones morales, y que expresa esta lucidez en un discurso ingenioso y corrosivo. De esta forma, esta sofisticación crítica tiene un límite: al convertir todo contenido en objeto de negatividad, la conciencia pierde la capacidad de afirmación sustancial. Todo se vuelve relativo, invertido o inconsistente, y el único punto positivo que permanece es el yo mismo como instancia crítica.¹⁸

Por ello, lo que Hegel describe no es escepticismo en sentido estricto, sino una forma superior de autoconciencia negativa: una cultura que ha hecho del escepticismo un modo de existencia histórico y reflexivo. Se trata de una negatividad más radical que la duda filosófica clásica, pues no solo cuestiona la verdad de los contenidos, sino que exhibe la fractura constitutiva del mundo social moderno. El problema que esta figura plantea no es la imposibilidad de conocimiento, sino la incapacidad de reconciliación: la conciencia puede juzgarlo todo, pero ha perdido la facultad de habitar afirmativamente aquello que comprende. *Comedian* (2019) de Maurizio Cattelan, puede leerse como la

¹⁷ Cfr. Forster, 2008, pp.174-175.

¹⁸ Cfr. Hegel, 1807/2018, §285-286, pp. 304-306.

encarnación estética del momento de la conciencia desgarrada descrita así por Hegel; una forma de autoconciencia cultural que, habiendo internalizado la escisión entre valor y realidad efectiva, entre intención y verdad, solo puede relacionarse con el mundo bajo el signo de la ironía y la inversión. La obra exhibe la convencionalidad del reconocimiento institucional y la precariedad del valor artístico, poniendo en escena la contradicción estructural del sistema del arte conceptual, sin embargo, esta exposición no culmina en una reconciliación sustancial entre concepto y presencia sensible, sino que permanece en el registro de la negatividad reflexiva. En este sentido, la pieza no destruye el mundo del arte, sino que lo refleja en su propia vanidad, convirtiéndose en expresión paradigmática de la cultura que puede juzgarlo todo, pero cuya afirmación positiva permanece problemática. De ninguna forma podemos equiparar la conciencia desgarrada con un relativismo disolutivo, sino como una forma histórica en la que la verdad si existe, pero se experimenta como escindida. No se trata de la negación de la normatividad sino de su conflicto interno. La multiplicidad de perspectivas no elimina la pretensión de verdad, sino que revela su carácter mediado e históricamente tensionado.

El punto de vista que ahonda en este concepto de conciencia desgarrada se nos presenta en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, en la sección que versa sobre la Moralidad, esta misma estructura aparece ya no como drama histórico-experiencial, sino como articulación sistemática. Allí el bien es presentado como universal abstracto, surgen múltiples obligaciones en colisión y el sujeto, en cuanto pura certeza de sí, se convierte en instancia decisoria última. La conciencia moral y la maldad se revelan estructuralmente próximas: ambas expresan la subjetividad que se erige como fuente autónoma de determinación. Pero esta forma culmina en una contradicción interna: la universalidad abstracta y la subjetividad autosuficiente se disuelven en su propia vaciedad. La “verdad absoluta” de la voluntad puramente interior se desploma y su verdad resulta ser la universalidad efectiva, es decir la eticidad.¹⁹

Comparativamente, lo que en la *Fenomenología* aparece como desgarramiento vívido — alienación, escisión, negatividad crítica — en la *Enciclopedia* es presentado como momento necesario del desarrollo lógico del Espíritu. En ambos casos, la conciencia desgarrada no constituye el término final del

¹⁹ Cfr. Hegel, 1817/1997, §508-51, pp. 533-540.

proceso, sino una transición: el espíritu, al experimentar la insuficiencia de la interioridad abstracta, se ve impulsado hacia una forma de objetividad donde la libertad no es mera intención subjetiva, sino práctica compartida e institución viva. Por lo cual la conciencia desgarrada puede participar del movimiento hacia la eticidad en la medida en que no se clausura en la negatividad, sino que logra objetivar su contradicción. Cuando la escisión no se limita a ser denuncia o pura interioridad moralizante, sino que se configura en formas efectivas de reconocimiento y mediación, el desgarramiento se convierte en motor del desarrollo del espíritu. Así, lejos de la abstracción subjetiva hacia una libertad encarnada en el mundo común.

La sección *Faith and pure insight*, de la *Fenomenología*, Hegel cumple en este trabajo una función crítica delimitadora. En ella se muestra que tanto la verdad interior de la fe como la racionalidad ilustrada son formas unilaterales de conciencia: la primera conserva un contenido sustancial sin plena mediación reflexiva, mientras que la segunda absolutiza la negatividad crítica y tiende a reducir la realidad a utilidad o formalidad abstracta. Este diagnóstico permite señalar el riesgo de comprender el arte conceptual como mera desmitificación o como simple operación intelectual. No obstante, el propósito de esta investigación no es identificar el arte conceptual con esa unilateralidad, sino mostrar que, cuando logra objetivar el concepto en una forma sensible e instituir un espacio efectivo de reconocimiento, supera la abstracción ilustrada y puede adquirir consistencia ontológica. De este modo, la referencia a la ilustración funciona como marco crítico que delimita un peligro, sin constituir el fundamento de la tesis.

El tránsito de la *Razón al Espíritu* en la *Fenomenología* no es un cambio temático accidental, sino una necesidad interna del desarrollo fenomenológico. La *Razón* fracasa en su intento de afirmar la unidad inmediata entre sujeto y objeto, pues dicha unidad permanece abstracta y puramente subjetiva: no logra sostenerse en un mundo compartido ni realizarse efectivamente. Hegel muestra así que la verdad no puede permanecer en la conciencia individual, sino que debe de objetivarse en un mundo histórico e institucional donde el sujeto sea real en prácticas comunes. Esta exigencia fundamenta la emergencia del Espíritu como ámbito de objetivación y reconocimiento. En este marco, la ontología del arte no puede apoyarse en la interioridad expresiva ni en la mera subjetividad, sino en la objetivación histórica del espíritu en formas sensibles e institucionales. Sin embargo, el Espíritu no

constituye una reconciliación plena: se aliena, se escinde y atraviesa momentos de cultura, de fe e ilustración sin alcanzar una síntesis definitiva en el plano histórico. De acuerdo con la lógica dialéctica hegeliana, la verdad no es un estado fijo, sino un proceso de mediación en constante desarrollo; incluso el saber absoluto no clausura el movimiento, sino que lo comprende como tal. Por ello, el Espíritu no representa un final cerrado de la historia, sino el campo dinámico de mediaciones conflictivas en el que la reconciliación permanece problemática. De esta manera el arte conceptual no debe interpretarse como signo de decadencia, sino como momento de ese desarrollo dialéctico en el que la objetivación es inestable y el reconocimiento frágil. Cuando logra dar forma sensible a esa conflictividad y constituir un espacio efectivo de mediación es cuando adquiere consistencia ontológica; cuando se reduce a mero discurso externo o a pura negatividad abstracta, fracasa en dicha tarea. Así, el arte no ha terminado, sino que continúa desarrollándose dentro del movimiento histórico del Espíritu que lucha por buscar, sin cesar, formas adecuadas de reconocimiento y diferentes formas de mediación estética.

Alcance y límite del estudio

Este análisis se detiene deliberadamente en el ámbito del espíritu objetivo, donde la verdad es práctica histórica y pública, sin avanzar hacia los capítulos de *Religión y Saber Absoluto*, cuyo propósito es la clausura sistemática del recorrido de la conciencia, más que el análisis de formas históricas concretas de producción de sentido como las aquí consideradas. Esta delimitación se apoya en la comprensión sistemática de la filosofía del arte como momento interno del desarrollo del espíritu en su dimensión cultural e histórica, tal como ha sido examinado por Eduardo Charpenel Elorduy en *El proyecto de la filosofía del arte en el pensamiento de Hegel. Una discusión sobre sus alcances sistemáticos como una filosofía de la cultura*, donde muestra que el arte no remite a una verdad trascendente, sino que participa de un proceso histórico de autocomprensión. Esta lectura permite comprender al arte no como ilustración de una idea exterior, sino como momento efectivo en el que una comunidad histórica se reconoce en sus propias formas culturales.²⁰

²⁰ Cfr. Charpenel, 2025, p.215.

Las obras conceptuales aquí analizadas no ilustran una teoría previamente dada: son el lugar donde la ontología mínima que se ha defendido se vuelve efectiva. El arte conceptual no constituye la culminación del espíritu absoluto, pero allí donde logra objetivar la escisión y hacer de la mediación misma su forma, es cuando participa efectivamente en el movimiento real del espíritu y adquiere, por ello dignidad ontológica. No consiste en la contemplación de una forma perfecta sino en el reconocimiento del movimiento mediante el cual la idea se manifiesta, se pierde y se recupera en la conciencia. En la medida en que una obra logra esa objetivación efectiva, la obra puede comprenderse como un momento del espíritu objetivo que se reconoce a sí mismo en una forma conceptual históricamente válida.

CAPITULO IV.

Verificación ontológica en cuatro obras de arte conceptual

Las siguientes obras no se presentan como ejemplos ilustrativos, sino como pruebas de consistencia del marco ontológico desarrollado. Cada una será interrogada bajo las mismas condiciones sistemáticas, con el fin de determinar si participa efectivamente en el movimiento del Espíritu objetivo.

Marina Abramović y *The artist is Present* (2010), donde la artista presenta un performance en el cual ella se sienta horas inmóvil en el MOMA de Nueva York con una silla frente a ella, invitando al público a sentarse en ella y compartir un tiempo determinado. En dicho performance se permitía tocar a la artista, pero todo transcurría siempre con la mirada conectada y en total silencio. Sucedieron todo tipo de experiencias, en una de ellas le cortaron en pelo con unas tijeras, es decir ella y la institución permitieron que se acercaran los espectadores con objetos punzo cortantes.



<https://www.marcoanelli.com/the-artist-is-present>

Forma de escisión objetiva

La obra no presenta una escisión clásica entre sujeto y objeto en sentido epistemológico, pues no hay un objeto material autónomo frente al sujeto contemplador. La escisión que se objetiva es más profunda y pertenece al orden práctico-normativo: es la fractura entre interioridad subjetiva y objetividad institucional; entre virtud individual y curso del mundo.

En el nivel más inmediato, la presencia corporal de la artista corresponde a lo que en la *Fenomenología* aparece como certeza sensible.²¹ Es un “esto” singular, una existencia natural en-sí. El cuerpo está ahí, pero su sentido no está aún determinado. En este plano la presencia es pura facticidad: no es todavía libertad efectiva.

Pero, la autoconciencia no es simplemente. Sólo deviene para-sí en el reconocimiento de otra autoconciencia libre.²² La obra activa entonces la estructura del reconocimiento: la artista está ahí como cuerpo, pero su presencia sólo se eleva a autoconciencia cuando es reconocida por el otro. Sin reconocimiento, su presencia sería indistinguible de cualquier otra facticidad corporal.

Aparece entonces una escisión decisiva: la intención subjetiva — la voluntad interior del artista — no basta para producir sentido objetivo. Esta tensión puede leerse a la luz de la figura hegeliana de la virtud frente al curso del mundo. La conciencia virtuosa cree que su pureza interior basta para transformar la realidad; pero descubre que el mundo objetivo no se somete a la mera intención subjetiva. La interioridad, por sí sola, es impotente.

En la obra, la artista puede tener una intención ética, existencial o crítica; pero si esa intención no se inserta en una estructura objetiva de reconocimiento — el museo, el marco curatorial, la historia del arte conceptual, la disposición normativa del público — permanece como mera moralidad subjetiva. Es decir: intención sin efectividad.

La obra dramatiza precisamente ese pasaje: del en-sí natural (cuerpo presente), al ser-para-otro (mirada del espectador), hasta el para-sí institucionalmente mediado (obra reconocida). Sin embargo, este tránsito no es automático ni garantizado. Cada espectador reactiva la tensión. La artista depende del otro;

²¹ Cfr. Hegel, 1807/2018, § 63-64.

²² Cfr. Hegel, 1807/2018, §109, p.108.

el otro depende del marco institucional; y el marco depende de una historia objetiva que ninguno de los individuos controla.

Aquí la escisión se vuelve estructural: a) el cuerpo es en-sí como realidad natural, b) es para-otro en la experiencia intersubjetiva, c) sólo deviene para sí como figura espiritual en la medida en que esa relación está sostenida por una eticidad objetiva.

La libertad en este caso no es inmediata. No es la libertad romántica de la pura interioridad. La obra no presenta a un sujeto autónomo que se baste a sí mismo, sino una libertad atravesada por mediaciones, expuesta a la presencia de los otros y dependiente de un marco de reglas, expectativas y reconocimiento. Desde el horizonte abierto por la *Fenomenología del espíritu*, donde la autoconciencia solo llega a sí misma a través de un proceso de mediación y de relación con otras autoconciencias, puede comprenderse que la libertad no consiste en la pura subjetividad, sino en su progresiva objetivación en formas compartidas de vida. Este performance no celebra una subjetividad, sino que pone en escena la vulnerabilidad de una libertad que no puede sostenerse como pura interioridad, pues requiere de condiciones sociales e institucionales para adquirir realidad efectiva; de ahí que la obra pueda leerse como una anticipación estética de aquella concepción hegeliana según la cual la libertad solo alcanza su realización plena en el ámbito de la eticidad.

En este sentido, la escisión que la obra objetiva no es entre sujeto y objeto sino entre: a) interioridad moral y orden ético objetivo, b) intención subjetiva y reconocimiento efectivo, c) virtud individual y curso institucional del mundo.

La artista se expone como si su sola presencia bastara; pero lo que la obra demuestra es que esa presencia sólo adquiere sentido en una red normativa que la precede. La conciencia moral que pretendiera fundar el sentido desde sí misma quedaría vacía. La obra hace visible esa impotencia de la pura interioridad.

Y aquí está el punto crucial, la obra no resuelve esa tensión en una reconciliación absoluta, no hay aquí cierre especulativo, la mediación permanece abierta porque depende continuamente de la actualización institucional del reconocimiento. La eticidad que sostiene la obra no es una totalidad acabada, sino una estructura histórica contingente.

Por ello, el análisis se detiene en el Espíritu objetivo: la obra muestra que la libertad solo es efectiva cuando se objetiva en formas sociales, pero también muestra que esa objetividad es frágil, histórica y dependiente del reconocimiento continuo. La escisión no desaparece; se estabiliza provisionalmente, la obra no suprime la fractura entre interioridad y mundo, la convierte en experiencia pública.

La mediación que la obra pone en acto

Aunque la obra puede parecer pura inmediatez — una mujer sentada en silencio frente a otra persona —, dicha inmediatez es, en realidad el resultado de una compleja red de mediaciones. En primer lugar, mediación institucional. La acción acontece dentro del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Moma), institución que pertenece al ámbito del Espíritu objetivo en cuanto cristalización histórica de normas, prácticas y criterios de validación artística.²³ Sin esta estructura normativa previa, la acción no podría ser reconocida como obra. En segundo lugar, hay una mediación normativa: la duración ritualizada, la prohibición del habla y la disposición espacial no son elementos accidentales o contingentes, sino condiciones formales que estructuran la experiencia y hacen posible el reconocimiento recíproco entre los participantes. Estas normas no limitan la experiencia, sino que la constituyen como significativa dentro de un marco ético-social.

En tercer lugar, la obra implica una mediación histórica: se inscribe en el desarrollo — conceptual y del performance — lo cual implica que su inteligibilidad depende de un proceso histórico previo del Espíritu que se despliega y comprende a sí mismo en el tiempo.²⁴ De este modo, lo que aparece como inmediato es, en verdad, el resultado de una sedimentación histórica que ha olvidado su propio devenir. A esta dimensión se añade una mediación relacional fundamental: la autoconciencia que la artista parece encarnar no es autosuficiente, sino que depende del reconocimiento de la autoconciencia del otro que se sienta frente a ella, es donde en la práctica aparece el *Geist* (Hegel, 1807, 2015, §109 pp.108). Como señala Paul Redding en su interpretación de la *Fenomenología del espíritu*, la autoconciencia “existe en y para sí solo en la medida en que existe para otra”, es decir,

²³ Cfr. Hegel, 1817/1997, §523-552.

²⁴ Cfr. Hegel, 1807/2015, §14-15, pp.8-9

únicamente en tanto es reconocida.²⁵ La obra actualiza así, en forma sensible, esta condición de reconocimiento, mostrando que no hay autoconciencia efectiva sin mediación intersubjetiva.

Asimismo, se hace presente una mediación corporal prelingüística. La ausencia de lenguaje verbal no elimina la mediación relacional, sino que la desplaza hacia el ámbito del cuerpo: la mirada, la postura, la duración de la presencia y los micro gestos funcionan como vehículos de expresión del espíritu. De este modo, la experiencia no es inmediata, sino mediada por formas sensibles que, aunque no conceptuales, son portadoras de sentido. A ello se suma una mediación temporal decisiva: la obra no acontece en un instante, sino en la duración acumulativa de los encuentros, donde el sentido emerge como proceso y no como dato inmediato. La verdad de la experiencia reside, así, en su devenir.

De acuerdo a la parte introductoria de *Lecciones de estética* (2006), la obra puede pensarse como una reducción de la mediación objetual en favor de una mediación viva, donde el espíritu ya no se manifiesta en una cosa, sino en la relación misma que se sostiene en el tiempo.

Finalmente, la experiencia está mediada por el horizonte previo del espectador: quien participa no llega como conciencia vacía, sino con expectativas, conocimientos y disposiciones que condicionan su vivencia.

En conjunto, la obra no presenta una immediatez originaria, sino que pone en evidencia que toda immediatez es el resultado de mediaciones múltiples — institucionales, normativas, históricas, relacionales, corporales, temporales y aún afectivas —. De este modo, conforma el principio hegeliano según el cual lo inmediato, es en verdad, una mediación que ha olvidado su propio proceso, y muestra performativamente la imposibilidad de una experiencia absolutamente no mediada.²⁶

El reconocimiento que la obra exige

La pregunta inicial de esta investigación — acerca de si determinadas manifestaciones del arte conceptual pueden ser comprendidas hegelianamente

²⁵ Cfr. Redding, 2008, p.94

²⁶ Cfr. Hegel, 1807/2018, §20, pp.14.

como portadoras de una experiencia significativa — encuentra aquí una posible respuesta. El examen de la obra permite advertir que la experiencia estética no desaparece con el abandono del paradigma clásico de belleza, sino que se desplaza hacia formas de manifestación en las que la subjetividad, la tensión y la mediación ocupan un lugar central. Si en el arte clásico, según Hegel, la belleza se vinculaba con una reconciliación entre interioridad y exterioridad, espíritu y naturaleza, en ciertas expresiones del arte conceptual dicha unidad cede paso a experiencias atravesadas por la vulnerabilidad, la escisión y el reconocimiento intersubjetivo. Esta obra no deja de ser estética por apartarse de la armonía formal característica del ideal clásico; por el contrario, su dimensión estética radica en hacer sensible, mediante la presencia corporal, el silencio y la relación con el otro, tensiones propias de la autoconciencia y de una subjetividad en proceso de mediación. La obra no ofrece una reconciliación acabada, sino un espacio de reconocimiento abierto, en el que la experiencia estética permanece vinculada a la posibilidad de reflexión sobre sí y sobre la relación con otros. (Peters, 2015, pp.98-100)

La obra exige reconocimiento intersubjetivo directo. No hay obra sin el otro. El espectador no es un mero contemplador externo, sino condición constitutiva del acontecimiento. La estructura que aquí se pone en juego corresponde a la dialéctica de la autoconciencia.²⁷

Como subraya Paul Redding esta condición de reconocimiento constituye el núcleo de la autoconciencia, en tanto esta solo se realiza efectivamente al ser reconocida por otra.²⁸ Desde esta perspectiva, el reconocimiento recíproco no es un elemento añadido, sino la condición misma de posibilidad de la libertad efectiva: solo en una relación en la que ambas autoconciencias se reconocen como libres puede realizarse la libertad.

Sin embargo, la obra no se limita a representar esta estructura, sino que la actualiza performativamente, y al hacerlo, la somete a tensión. La artista se presenta como una autoconciencia que libremente se expone a la presencia de otro, suspendiendo toda forma de mediación lingüística y reduciendo su intervención a pura presencia corporal. Esta auto exposición puede interpretarse como un acto de libertad; no obstante, dicha libertad adopta una forma paradójica, pues consiste en volverse disponible para la acción del otro. En este sentido, la libertad de la artista no se manifiesta como una autonomía

²⁷ Cfr. Hegel, 1807/2018, §109, pp. 108.

²⁸ Cfr. Hegel, 1807/2018, § 109, pp.108

autosuficiente, sino como una práctica expuesta a condiciones externas que no controla plenamente. Como señala Robert Pippin, la crítica hegeliana a los modelos individualistas de la subjetividad implica que la autoconciencia y la agencia racional no pueden comprenderse como autosuficientes, sino como esencialmente sociales y dependientes de prácticas compartidas.²⁹

En este aspecto, la libertad no es una propiedad interna del sujeto, sino una realización que depende de condiciones intersubjetivas que pueden fallar. Hegelianamente, esto resulta decisivo: el reconocimiento auténtico solo puede darse entre autoconciencias que se afirman mutuamente como libres, pero la estructura de esta obra muestra cómo esta condición puede quebrarse. Cuando el otro no responde reconociendo esa libertad, sino que la reduce al objeto de acción — como en los casos en que algunos participantes intervienen físicamente sobre el cuerpo de la artista —, la relación deja de ser de reconocimiento y se aproxima a una forma de dominación. En este punto, la obra reactualiza la tensión entre independencia y dependencia de la autoconciencia: la artista es libre en cuanto decide participar en la acción, pero dependiente en cuanto su ser-para-sí queda mediado por la respuesta del otro.

De este modo, la obra no garantiza el reconocimiento, sino que expone su fragilidad. La libertad no aparece como un dato inmediato, sino como una realización precaria que solo se sostiene en condiciones recíprocas y que puede fallar en la experiencia misma. Así la obra no solo exige reconocimiento, sino que pone en escena su posibilidad y su fracaso, mostrando que la autoconciencia, en su verdad, está siempre mediada por una relación con otra autoconciencia cuya respuesta no puede ser controlada.

Dimensión del espíritu que manifiesta

La obra puede comprenderse en varios niveles sistemáticos. Desde el punto de vista de la autoconciencia, encarna la estructura del reconocimiento descrita en *Fenomenología* (Hegel, 1807/2018, §109-110, pp.108-110) en la que el Yo sólo deviene plenamente tal en la medida en que es reconocido por otro. Sin embargo, este reconocimiento, en su forma originaria, implica un riesgo constitutivo: la exposición de sí ante otro que no está garantizado como conciencia libre, sino que puede reducir, instrumentalizar o incluso negar.

²⁹ Cfr. Redding, 2008, pp.94.

Apelando a la teleología interna del objeto de la que habla Hartnack, la obra funciona teleológicamente porque todos sus elementos (presencia, duración, mirada, institucionalidad, espectador) están organizados hacia la finalidad interna: la producción de una experiencia de reconocimiento y confrontación intersubjetiva. (Hartnack, 1998, pp. 108-111)

Desde el punto de vista del sistema, la obra presupone el Espíritu objetivo, es decir, el conjunto de instituciones, normas y prácticas que hacen posible el reconocimiento público (Hegel, 1817/1997, §523-552). Pero, el museo no es un mero contenedor neutral, sino la instancia que valida regula y encuadra la relación entre la artista y el espectador, transformando el encuentro potencialmente contingente en una forma socialmente reconocida de interacción.

No obstante, aquí emerge una tensión decisiva, al mismo tiempo que posibilita el reconocimiento, también lo media y lo condiciona. En lugar de garantizar un reconocimiento auténtico entre autoconciencias libres, puede producir formas derivadas o incluso degradadas de reconocimiento, en las que la relación se encuentra prefigurada por expectativas y roles. En *The artist is present*, el espectador no se enfrenta a otra autoconciencia en un plano de igualdad absoluta, sino que ocupa la posición de quien observa y es, a la vez, autorizado a participar bajo condiciones previamente establecidas.

De este modo, la institución avala un tipo de reconocimiento que, lejos de reproducir la dialéctica libre entre autoconciencias, introduce mediaciones que pueden poner en tensión la integridad misma de la artista. La exposición prolongada, la apertura radical al otro y la suspensión de barreras habituales convierten el reconocimiento en una experiencia límite, donde el riesgo — elemento esencial en la lucha por el reconocimiento en Hegel — ya no es simétrico, sino que recae de manera desproporcionada sobre la artista. Así, la obra revela sus condiciones históricas y sus posibles distorsiones dentro del marco del Espíritu objetivo.

Superación (y suspensión) de la intención subjetiva

La obra no se agota en la intención psicológica del artista. La intención individual, en cuanto vivencia interior, pertenece al ámbito de la subjetividad. Sin embargo, para Hegel, lo subjetivo solo adquiere realidad efectiva cuando

se exterioriza y entra en el mundo objetivo de normas y del reconocimiento público (Hegel, 1817/1997, § 142-144). La acción una vez realizada, ya no pertenece exclusivamente a la interioridad del sujeto, sino que se inserta en el ámbito del espíritu objetivo, donde su sentido depende de estructuras normativas compartidas (Hegel, 1817/1997 §513-552). En este sentido, la obra supera la intención subjetiva no porque se eleve a Espíritu absoluto, sino porque su significado no está determinado por la vivencia interior de la artista, sino por su inserción en un mundo institucional compartido de reconocimiento. El sentido de la acción no es psicológico, sino público. La intención privada puede iniciar en el acto, pero no determina su verdad efectiva, ésta depende de la mediación social que la convierte en forma reconocida.

Sin embargo, en *The artist is present*, este desplazamiento va aún más lejos: no solo se relativiza la intención subjetiva, sino que se suspende como principio organizador de la obra. La acción de la artista no dirige ni fija un contenido específico, sino que abre un campo de indeterminación en el que pueden emerger múltiples respuestas. La obra no comunica un significado cerrado, sino que habilita una pluralidad de reacciones por parte del público. En este sentido la ausencia de una intención determinada no implica vacío, sino una intensificación de la mediación: el significado se genera en la interacción entre la artista, el espectador y el marco institucional.

Aunque la obra está mediada por la institución artística — el museo, sus normas, su legitimidad — también tensiona y expande sus límites. La institución ya no garantiza deliberadamente un horizonte estable de interpretación, sino que se convierte en el espacio donde se pone en juego la indeterminación misma del sentido. Así la obra no elimina la mediación, sino que la hace visible, muestra que el significado no proviene de la interioridad originaria, sino del proceso relacional en el que la acción es reconocida, interpretada y transformada. De este modo, lo que se pone en juego no es el “fin” de la intención, sino su transformación de ser fundamento de sentido.

No reducibilidad a experiencia sensible

La obra no puede reducirse a la mera presencia empírica de un cuerpo sentado frente a otro. Si se le considerara únicamente como dato sensible, permanecería en el nivel de la certeza sensible, cuya verdad es abstracta e

indeterminada (Hegel, 1807/2018, 63-64, pp. 60-62). La mera percepción del hecho físico no agota su significado. El sentido de la obra no está dado en la inmediatez sensible, sino en la mediación conceptual que permite comprender la situación como acontecimiento artístico dentro de un horizonte institucional.

En este punto resulta insuficiente reducir *The artist is present* a una mera experiencia sensible. Aunque la obra se presenta inicialmente como un encuentro inmediato — una mirada, una presencia compartida —, esta inmediatez comienza a mostrar su inestabilidad cuando se analiza la relación que efectivamente se establece entre la artista y el espectador. Lo que aparece como una experiencia puramente perceptiva revela, en realidad una estructura relacional más profunda.

Es precisamente aquí donde la interpretación debe dar paso hacia lo dialéctico. Siguiendo a Hegel, la relación entre ambas conciencias puede comprenderse a la luz de la dialéctica del amo y el esclavo. En un primer nivel, el espectador parece ocupar la posición dominante: observa, decide su permanencia y no asume riesgo equivalente. La artista, por el contrario, se expone de manera radical, permaneciendo inmóvil y abierta a la mirada del otro y vulnerable a cualquier intervención sobre su persona. Sin embargo, esta asimetría, lejos de ser un dato meramente empírico, remite a una estructura dialéctica en la que la verdad de la relación no coincide con su apariencia. El espectador, en su aparente libertad, depende de la presencia de la artista para que la experiencia tenga lugar, mientras que ella, en su exposición, sostiene el núcleo mismo del sentido de la obra. De este modo, lo que se presenta como una experiencia sensible se revela como una manifestación de una relación de reconocimiento atravesada por dependencia y desigualdad.

Así, la dialéctica del amo y el esclavo no es un esquema impuesto a la obra, sino la clave que permite comprender por qué la experiencia misma no puede permanecer en el nivel de lo inmediato. La obra obliga a pensar: transforma la percepción del concepto. En lugar de agotarse en lo que se siente, se despliega como una estructura en la que se hace visible una forma contemporánea — y no resuelta — de la lucha por el reconocimiento.

Horizonte institucional como condición ontológica

El horizonte institucional no es un elemento decorativo, sino constitutivo. El museo forma parte del mundo del Espíritu objetivo, en el que las prácticas culturales adquieren validez pública. (Hegel, 1830/1997, §513-543, pp. 538-560). La obra no es simplemente un acontecimiento físico ubicado en un espacio, sino un acontecimiento normativamente constituido: su sentido solo emerge dentro de un entramado de mediaciones sociales que hacen posible su reconocimiento como obra.

Sin embargo, este horizonte institucional no solo organiza la validez de la obra, sino también las formas en que los sujetos se relacionan en ella. En términos hegelianos, la eticidad es el ámbito donde el individuo encuentra reconocimiento en estructuras compartidas; pero ese reconocimiento no es inmediato, sino mediado por prácticas, normas e instituciones. En este sentido, el museo no solo legitima la obra, sino que configura un espacio en el que el encuentro entre sujetos se vuelve posible bajo determinadas condiciones.

No obstante, en *The artist is present*, esta mediación institucional se ve llevada a un límite. La obra no se reduce a una forma estabilizada de reconocimiento, sino que reactiva una dimensión más originaria de la autoconciencia: el *deseo* de reconocimiento. Como Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, la autoconciencia no se constituye en aislamiento, sino en la relación con otra autoconciencia, a la que busca ser reconocida. Este deseo no es meramente psicológico, sino estructural: implica la necesidad de ser visto, afirmado y validado por otro.

En la obra de Marina Abramović, esta estructura emerge de forma particularmente intensa. El dispositivo es mínimo — mirar y ser mirado —, pero precisamente por ello pone en juego de manera directa la dinámica del reconocimiento. El espectador no es solo un observador, sino que se enfrenta a la posibilidad de ser reconocido o no serlo. La reacción de muchos participantes puede entenderse como la manifestación de este deseo en su forma más inmediata, no completamente mediada por los códigos habituales de la institución.

De este modo la obra revela una tensión interna en la eticidad, aunque el encuentro está enmarcado por la institución museística, lo que ocurre en él, desborda parcialmente sus formas estabilizadas. El reconocimiento ya no opera únicamente como validación normativa dentro de un sistema social, sino

como una experiencia vivida que expone la vulnerabilidad de la autoconciencia. Sin embargo, este desbordamiento no implica una escisión absoluta entre conciencia y eticidad, sino más bien la manifestación de que la eticidad misma contiene en su interior una dimensión dinámica, no completamente cerrada, en la que el deseo de reconocimiento puede reaparecer con una fuerza que excede sus formas institucionalizadas.

Así, el horizonte institucional sigue siendo condición ontológica de la obra — sin él, el acontecimiento no sería lo que es —, pero la obra misma demuestra que dicho horizonte no agota el proceso de constitución del sentido. Por el contrario, pone de manifiesto que incluso en el espacio más normativamente estructurado persiste una apertura en la que la autoconciencia, a través del deseo y el reconocimiento, continúa buscando su realización.

Condición histórica de posibilidad

La obra presupone sujetos autónomos capaces de reconocimiento libre, una institución artística diferenciada una tradición conceptual previa. Estas condiciones pertenecen al desarrollo histórico del Espíritu, (Hegel, 1807/2018 §14-15, pp. 8-9). Su significación concreta depende de la configuración histórica del Espíritu. Su significación concreta no es trans histórica, sino que depende de la configuración histórica específica en la que el Espíritu se despliega y se objetiva institucionalmente. La posibilidad misma de comprender la presencia corporal como acontecimiento artístico supone un estado histórico en el cual el reconocimiento intersubjetivo ha adquirido forma pública y normativa.

Desde la interpretación de Robert Pippin, la estética de Hegel no constituye una teoría normativa del juicio estético comparable a la tradición kantiana, pues Hegel no intenta establecer criterios universales para afirmar “esto es bello” ni fundamentar el arte en una experiencia subjetiva de placer desinteresado. Según Pippin, Hegel no elabora una teoría de “juicio estético” como tal, sino una filosofía histórica del arte en la que el contenido conceptual de lo estético puede transformarse radicalmente según la época (Pippin, 2008, pp.395-398). En consecuencia, no existe una esencia fija o atemporal del arte, sino configuraciones históricas mediante las cuales una comunidad determinada se comprende a sí misma. El arte debe entenderse, por tanto, como una institución social vinculada al desarrollo histórico de normas y

formas de autocomprensión colectiva (Pippin, 2008, pp. 401-404). Desde este punto de vista una práctica artística — como el performance— puede ser plenamente válida dentro de un horizonte histórico específico sin que ello implique su vigencia externa. Su inteligibilidad depende de las condiciones conceptuales e institucionales de una época determinada, lo que implica que su forma no es universalmente necesaria sino históricamente situada.

Resultado ontológico

El valor ontológico de la obra no reside en la materialidad empírica del cuerpo de la artista ni en la vivencia psicológica de su intención, sino en la objetivación pública de una estructura normativa de reconocimiento. En términos hegelianos, lo ontológico no designa aquí una sustancia metafísica, sino realidad efectiva [*Wirklichkeit*]: aquello que adquiere validez y existencia plena al exteriorizarse dentro del mundo social compartido descrita en *Fenomenología del espíritu* (Cfr. Hegel 1807/2018, § 109-110, pp. 108-110).

La acción performativa solo deviene obra en la medida en que se inserta en una red institucional de mediaciones — el museo, la historia del performance, las reglas del dispositivo, la presencia libre del espectador — que pertenecen al ámbito del Espíritu objetivo. Sin estas formas objetivas, la presencia corporal permanecería como mera facticidad natural, es decir, como un en-sí carente de significación pública.

La obra hace explícita la estructura descrita en la dialéctica del reconocimiento: la autoconciencia solo es efectiva cuando es reconocida por otra autoconciencia libre. Sin embargo, esta relación no se presenta como reconciliación absoluta, sino como dependencia estructural. La artista y el espectador se encuentran expuestos recíprocamente dentro de un marco normativo que ninguno de los dos funda individualmente. La libertad que allí se manifiesta no es inmediata ni autosuficiente; es una libertad mediada institucionalmente.

La posibilidad de aceptación, indiferencia o agresión no es un accidente externo, sino manifestación de la tensión inherente a la relación entre autoconciencias libres. En este sentido, la obra no representa el reconocimiento; lo pone en acto dentro de un marco institucional perteneciente al Espíritu objetivo (Hegel, 1830/1997 §513-543, pp. 538-560).

Su ontología no reside en la materialidad del cuerpo, sino en la estructura normativa e intersubjetiva que hace posible el acontecimiento.

En términos contemporáneos, puede decirse que la obra hace visible lo que Robert Pippin denomina la dimensión esencialmente normativa y social de la autoconciencia, según la cual la agencia (capacidad de obrar) solo es posible dentro de las prácticas públicas de reconocimiento (Pippin, 2006, pp. 57-63).

James Turrell — *Roden Crater*

Roden Crater es una obra monumental sobre un volcán de ceniza natural situado al borde suroeste del Painted Desert en el norte de Arizona. Desde 1972 el artista estadounidense James Turrell ha estado transformando este cráter en una obra de arte a gran escala que se relaciona, a través de la luz, con el cielo, la tierra y el universo. La obra ha avanzado mucho gracias a donaciones importantes de fundaciones y particulares, sin embargo, el proyecto sigue incompleto, se planean 24 espacios de observación y 6 túneles. La Skystone Foundation sigue trabajando en el financiamiento. La fecha de la inauguración se ha pospuesto varias veces, no hay fecha cierta, pero el proyecto ya está muy avanzado, y se puede apreciar en las fotografías e imágenes tomadas tanto del exterior como del interior. Es una obra que combina la ingeniería, la arquitectura y los experimentos con la luz, que es el elemento con el que Turrell juega en la mayoría de sus obras.

Light, M. (2012). *Roden Crater looking toward northeast [Chromogenic print]*. Nevada Museum of Art. © James Turrell



TLmagazine. (2013, septiembre). *James Turrell gives us an insight into his Roden Crater*. TLmagazine. <https://tlmagazine.com/james-turrell-gives-us-an-insight-into-his-roden-crater/TLmagazine+1>



TLmagazine. (2013, septiembre). James Turrell gives us an insight into his Roden Crater. TLmagazine. <https://tlmagazine.com/james-turrell-gives-us-an-insight-into-his-roden-crater/TLmagazine+1>



TLmagazine. (2013, septiembre). James Turrell gives us an insight into his Roden Crater. TLmagazine. <https://tlmagazine.com/james-turrell-gives-us-an-insight-into-his-roden-crater/TLmagazine+1>

Análisis ontológico de *Roden Crater*

Forma de escisión objetiva

La escisión no reproduce simplemente la oposición sujeto-objeto, sino que se sitúa en la tensión entre naturaleza inmediata y naturaleza mediada, (Hegel, 1817/1997 § 12, pp. 113-116) esa es la escisión fundamental, se hace visible en la transformación de la naturaleza en fenómeno estructurado. Lo inmediato se manifiesta, cuando el visitante percibe directamente en plano el azul intenso que cambia a diferentes colores en la abertura del techo y lo experimenta como simple cielo presente ante sus ojos. Sin embargo, esa misma experiencia está mediada por una arquitectura calculada, por alineaciones astronómicas precisas y por el marco institucional que permite reconocer la intervención como obra de arte. La experiencia sensible no desaparece, pero queda integrada en un dispositivo que la organiza. La universalidad abstracta de la luz se concreta espacial y temporalmente; la contingencia natural es elevada a forma necesaria; la percepción inmediata se vuelve reconocible dentro de un horizonte público compartido. La obra no culmina en reconciliación absoluta, sino que permanece como mediación abierta; su realidad efectiva (*Wirklichkeit*) consiste en ser una estructura objetivamente válida que exige reconocimiento sin clausurar la experiencia en una síntesis final. La conciencia aprende que lo que parecía simple está estructurado. (Hegel, 1807/2018, §63-69, pp.60-67).

El fenómeno no es fijo, sino devenir. Esto remite a la idea hegeliana de que la verdad es proceso y no sustancia inmóvil (Hegel, 1807/2018, § 19, pp.13). Asimismo, en la *Enciclopedia*, Hegel sostiene que lo verdadero no es lo inmediato sino lo mediado por el concepto (Hegel, 1817/1997, §12). La mediación perceptiva es, pues que el visitante debe adaptarse, esperar, permanecer. La experiencia no es espontánea se trata más bien de una experiencia regulada. Aquí se puede establecer un paralelo con el tránsito de la certeza sensible a la percepción en la *Fenomenología* (Hegel, 1807/2018, § 71-80, pp. 68-78). De modo que la escisión consiste entonces, en la pérdida de la naturalidad ingenua del fenómeno.

Mediación puesta en acto

Existen tres mediaciones en la obra a saber; primero está la mediación arquitectónica (Hegel, 1817/1997, §133, pp. 225-226) que en la *Ciencia de la lógica* Hegel afirma que la oposición entre forma y contenido es solo aparente: el contenido no es algo carente de forma, pues la forma le es intrínseca, y su conversión recíproca constituye la relación absoluta. Esta determinación ilumina la mediación arquitectónica de *Roden cráter*. La estructura excavada en el paisaje no funciona como simple soporte material de un contenido espiritual previo; la arquitectura misma es la determinación interna mediante la cual el contenido se hace efectivo. Los túneles, cámaras y aperturas no “contienen” la experiencia de la luz como si esta fuese algo añadido; son la forma desarrollada que organiza la aparición del fenómeno y lo convierte en experiencia inteligible. La ley del fenómeno — la relación entre cielo, luz y percepción — sólo se realiza a través de esa disposición espacial concreta. En este sentido, la mediación arquitectónica no es envoltura externa, sino contenido puesto como forma objetiva. La obra muestra así que la exterioridad construida es esencial al sentido. Sin la configuración arquitectónica, la experiencia lumínica permanecería dispersa en la naturaleza; con ella, deviene estructura normativamente articulada. La forma arquitectónica es, por tanto, la conversión del contenido en existencia efectiva, y el contenido no es otra cosa que esa forma en cuanto interiormente reflejada.

La segunda mediación es la temporal (Hegel, 1817/1997, § 20-21, pp.126-129), Hegel sostiene que el pensar no es mera representación que yuxtapone determinaciones aisladas, sino actividad universal que integra y eleva el contenido a su necesidad interna; la filosofía transforma representaciones en pensamiento y estos en concepto. Esta distinción resulta decisiva para comprender la mediación temporal puesta en acto en *Roden Crater*. La obra no ofrece simplemente fenómenos sensibles — variaciones lumínicas, cambios atmosféricos, alineaciones astronómicas — como datos empíricos aislados más bien, organiza esas determinaciones dentro de una estructura que exige su captación como proceso. Las alineaciones con solsticios, equinoccios y ciclos celestes introducen una temporalidad objetiva que no depende de la interioridad subjetiva del espectador, sino de una legalidad cósmica exterior que se actualiza históricamente en la experiencia. La variabilidad atmosférica — cambios de color, intensidad y densidad de la luz — no constituye un accidente contingente sino el momento sensible a través del cual se manifiesta

la universalidad activa. Así, la obra convierte la exterioridad fenoménica en mediación conceptual: el espectador no contempla instantes aislados, sino que se inserta en una duración estructurada que remite a la ley interna del fenómeno. La verdad de la experiencia no reside en una impresión momentánea, sino en el devenir temporal que articula sensibilidad y universalidad, mostrando que la forma temporal no es exterior al contenido, sino su despliegue objetivo.

La tercera mediación es la perceptiva, puede comprenderse a la luz del tránsito hegeliano desde la certeza sensible hacia la percepción desarrollado en la *Fenomenología* (Hegel 1807/2018, 71-81, pp. 69-79). Lo que inicialmente se presenta como inmediatez — el cielo azul, la luz cambiante, la presencia aparentemente pura del fenómeno — revela, al examinarse, una estructura interna de relaciones. La conciencia aprende que aquello que parecía simple no es autosuficiente, sino resultado de una organización que lo hace aparecer como tal. Esta experiencia reproduce, en el plano sensible, el movimiento descrito por Hegel: la verdad no reside en la inmediatez, sino en la mediación.

Este tránsito fenomenológico encuentra su formulación ontológica en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, donde Hegel sostiene que la esencia es “el ser que ha ido adentro de sí”, es decir, el ser que ya no puede comprenderse como pura presencia inmediata, sino como resultado de una reflexión interna (Hegel 1817/1997, §112-114, pp. 208-212). La apariencia [*Schein*] no es engaño subjetivo, sino el modo en que algo se manifiesta como unidad mediada de determinaciones. Así, lo que aparece inmediato revela una profundidad estructural que lo sostiene.

Aplicado a la obra de Turrell, esto significa que la percepción del cielo no es una recepción pasiva, sino experiencia estructurada por condiciones espaciales, temporales y conceptuales. La apertura arquitectónica, las alineaciones astronómicas y el marco institucional no se añaden al fenómeno, sino que constituyen las condiciones bajo las cuales el fenómeno puede aparecer como tal. La mediación no es un suplemento externo: es la condición ontológica del aparecer. En este aspecto, la obra hace sensible el principio hegeliano según el cual lo verdadero no es lo inmediato, sino lo mediado por el concepto.

El reconocimiento que la obra exige

En este sentido del reconocimiento *Roden Crater* puede interpretarse como una configuración sensible que “pone en acto” la lógica de la esencia tal como es expuesta por Hegel en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Poner en acto la lógica de la esencia no significa ilustrar un concepto abstracto, sino hacer efectiva en la experiencia una estructura ontológica: aquello que parecía inmediato se revela como mediado. En la obra de Turrell, el cielo, la luz y el paisaje volcánico se presentan inicialmente como pura inmediatez natural; sin embargo, la arquitectura del cráter, las alineaciones astronómicas, la temporalidad objetiva del día y la noche y la exigencia de espera en el tiempo, transforman esa supuesta simplicidad en un campo de relaciones. En este sentido, la obra confirma lo que Hegel señala en las *Lecciones de Estética* cuando afirma que lo bello artístico no es mera naturaleza, sino la aparición sensible de una racionalidad que ha pasado por la mediación del espíritu (Hegel, 2006, pp.22-37).

La luz no es solo luz, sino luz encuadrada, el cielo no es solo naturaleza, sino fenómeno puesto; la percepción no es espontánea sino aprendida. Así, la experiencia del espectador reproduce el tránsito hegeliano del ser inmediato a la esencia como reflexión: lo que aparece no es negado, sino profundizado, mostrando que su verdad consiste en ser relación, mediación y diferencia interna. Este desplazamiento coincide con lo desarrollado por Hegel en *Lecciones de estética* (desarrollo del concepto del ideal artístico), al subrayar que el arte auténtico no permanece en la exterioridad sensible, sino que eleva lo sensible a la idealidad, haciendo que la forma aparezca como portadora de significado.

En esta medida, la obra no se agota en su materialidad geológica ni en un efecto óptico, sino que activa una autocomprensión de la conciencia perceptiva, que reconoce que aquello que parecía simplemente “estar ahí” está estructurado, dispuesto, mediado. De este modo *Roden cráter* no representa la lógica de la esencia, sino que la realiza como experiencia sensible; convierte la percepción en reflexión y transforma la inmediatez en reconocimiento. (Hegel, 1817/1997, §142-153, pp. 231-241).

Superación de la intención subjetiva y no reducibilidad a experiencia sensible.

Desde la interpretación de Stephen Houlgate, la *Ciencia de la lógica* de Hegel no constituye un ejercicio formal desvinculado de la experiencia, sino una investigación sistemática acerca de las categorías fundamentales mediante las cuales cualquier experiencia es posible (Houlgate, 2008, pp.111-114). Las determinaciones lógicas — ser, algo, causa, forma, contenido, interioridad, exterioridad —no son conceptos derivados empíricamente de la sensación, sino estructuras categoriales que operan constitutivamente en toda aprehensión de lo real. (Houlgate, 2008, pp.112-113). En consecuencia, no existe, para Hegel, una percepción humana absolutamente no conceptualizada: toda intuición está ya penetrada por formas de pensamiento (*Denkformen*) (Houlgate, 2008, pp.114-116, Hegel, 1999 pp.33-37).

Houlgate subraya que esta tesis no implica un constructivismo subjetivista. La mediación conceptual no reemplaza la realidad por representaciones mentales, sino que hace inteligible lo que aparece. Pensar no significa añadir algo externo a la experiencia, sino explicitar las determinaciones que ya operan en ella. De ahí que la inmediatez sensible, lejos de ser un dato puro autosuficiente, sea siempre el resultado de una articulación categorial que permite su determinación.

Aplicado al análisis ontológico de la obra artística, este planteamiento permite sostener que la experiencia estética no puede reducirse a impresión sensorial inmediata. La percepción del cielo, de la luz o del espacio en *Roden cráter* no es un simple dato natural previo al pensamiento, sino una experiencia estructurada por categorías que hacen posible su inteligibilidad objetiva. La intención del artista puede iniciar en el proyecto, pero no agota su sentido, el fenómeno mismo sólo adquiere realidad efectiva en la medida en que es comprendido dentro de un entramado conceptual compartido. Así, la dimensión sensible de la obra no es lo opuesto al concepto, sino su modo de manifestación. Aunado a ello, Hegel afirma que “pensamos en nombres”, lo que subraya la inseparabilidad entre lenguaje y categorialidad. De esta forma, la percepción nunca es pura inmediatez, sino siempre una percepción ya

mediada por estructuras conceptuales que la hacen inteligible (Houlgate, 2013, pp.112-113)

Condición histórica de posibilidad

Desde la interpretación de Robert Pippin, la estética Hegel no debe entenderse como una teoría atemporal del arte, sino como una reflexión sobre la forma en que el arte participa en procesos históricos de autocomprensión colectiva. Pippin sostiene que Hegel no formula criterios universales del juicio estético – no dice simplemente “esto es bello” o “esto es arte” —, sino que analiza cómo el concepto mismo de lo estético cambia conforme cambian las formas históricas de autocomprensión de una sociedad (Pippin, 2008, pp.395-398). En este sentido, el arte debe comprenderse como una institución social cuya inteligibilidad depende de normas, prácticas y marcos conceptuales históricamente determinados (Pippin, 2008, pp. 401-404).

La *Fenomenología del espíritu*, leída por Pippin, no describe simplemente experiencias individuales, sino el tránsito desde modelos individualistas de subjetividad hacia formas de vida socialmente mediadas. La objetividad misma es el resultado de prácticas normativas compartidas: algo es objetivo en la medida en que puede ser reconocido como tal dentro de una comunidad históricamente situada. Así, el arte no expresa una esencia ética eterna, sino modos específicos en los que una época se comprende a sí misma.

Aplicado a esta obra, implica que su validez ontológica no descansa en una universalidad del gusto, ni en propiedades sensibles autosuficientes, sino en su reconocimiento dentro del entramado institucional específico. La obra adquiere estatuto artístico en la medida en que es avalada, sostenida y mediada por fundaciones, museos, programas curatoriales que pertenecen a una determinada etapa histórica del arte. Dicho aval institucional no es un elemento externo o accidental sino una condición constitutiva de su realidad efectiva. Su validez es histórica y situada, no eterna ni absoluta. Desde la lectura de Robert Pippin, la *Fenomenología del espíritu*, no constituye simplemente una secuencia psicológica de figuras de la conciencia, sino una reconstrucción del tránsito desde modelos individualistas de subjetividad hacia una concepción social e históricamente mediada del sujeto como *Espíritu*. Pippin sostiene que, el problema de la conciencia debe ser considerado como el problema del espíritu, es decir, como la relación social de una comunidad

consigo misma, relación que solo puede comprobarse en términos históricos (Pippin, 2006, pp.57-59). Esta reconceptualización implica que las formas de experiencia, normatividad y reconocimiento no son atemporales, sino históricamente transformables. En consecuencia, las configuraciones artísticas — incluido el performance, las instalaciones, el arte video, y en este caso una obra arquitectónica interviniendo a la naturaleza — no expresan una esencia estética universal, sino modos históricamente situados de autocomprensión social. Su validez ontológica depende de la etapa específica del desarrollo del espíritu objetivo en la que una comunidad puede reconocerse en tales prácticas.

Resultado ontológico

A la luz de lo anterior, el estatuto ontológico de *Roden crater* se constituye cuando la obra es reconocida por autoconciencias libres dentro de un horizonte histórico que posibilita su comprensión como arte. Este reconocimiento convierte al cráter intervenido en realidad efectiva en sentido hegeliano (Hegel 1817/1997, § 142-153, pp. 231-241): no es simplemente algo que es [*Sein*], sino algo cuya existencia es racionalmente necesaria dentro de una estructura de sentido compartida. La intervención artística, el marco institucional, la comunidad interpretativa y la experiencia compartida de los espectadores la sitúan en el ámbito del Espíritu objetivo. Así, esta obra deviene *Wirklichkeit* porque el concepto luz, percepción y espacio adquiere validez objetiva en una estructura públicamente reconocida; no permanece como posibilidad ni como mera presencia natural, sino que se realiza como forma sensible socialmente mediada. En la experiencia del cráter, se produce, además, un reconocimiento de la propia finitud perceptiva y de la estructura mediada del aparecer, visible incluso en la comparecencia silenciosa de varios visitantes que comparten una temporalidad común. La obra no simboliza ni representa: instituye condiciones de experiencias siempre mediadas por las relaciones de cada observador con respecto a su ubicación y el tiempo en el que se presente cada uno. En el marco de la tesis hegeliana según la cual el arte ya no es el modo supremo de la manifestación de la verdad en la modernidad, esta intervención no pretende encarnar plenamente la idea, sino tematizar la mediación misma del aparecer. Se trata así de una configuración tardomoderna del Espíritu: superación del objeto artístico tradicional, integración del arte, arquitectura y ciencia, y retorno mediado a la naturaleza.

No es ya escultura en sentido clásico, sino dispositivo experiencial en el que la verdad no se presenta como figura cerrada, sino como proceso efectivo.

Roden Crater hace consciente al sujeto de la estructura de su propia percepción, crea una dialéctica interna que tiene que ver también con el concepto, y el objeto, pero no dramatiza una alienación, produce al final una conciliación reflexiva. En este caso no hay negatividad violenta, lo que existe es una forma de espíritu reconciliado con la naturaleza a través de la mediación técnica.

Desde la interpretación de Robert Pippin, el espíritu no debe entenderse como una sustancia metafísica sino como una estructura histórica de reconocimiento mutuo que determina qué cuenta como válido de una comunidad (Pippin, 2006, pp.57-59). En este marco, la objetividad de *Roden crater* no se funda en una propiedad intrínseca aislable, sino en una red institucional y social que hace posible su inteligibilidad como obra de arte dentro del horizonte del *land art* y del arte conceptual contemporáneo. Su estatuto ontológico es, por tanto, histórico: depende de una forma determinada de autocomprensión colectiva en la que naturaleza, técnica y experiencia perceptiva mediada por tres flancos, pueden integrarse normativamente como arte. La *Wirklichkeit* de la obra no es atemporal, sino la realización efectiva de un concepto en una constelación histórica específica del espíritu objetivo.

Las dos obras presentadas anteriormente adquieren dignidad ontológica no porque culminen en una reconciliación absoluta, sino porque objetivan públicamente mediaciones históricas que estructuran la experiencia perceptiva y el reconocimiento intersubjetivo. Su valor ontológico consiste en hacer visible la historicidad de tales estructuras dentro del Espíritu objetivo, dejando abierta la dinámica de su ulterior desarrollo. Sin embargo, las diferencias ontológicas entre ambas vale la pena analizarlas. La comparación entre *Roden crater* de James Turrell y *The artist is present* de Marina Abramović permite precisar el estatuto ontológico del arte conceptual sin remitirlo a Espíritu absoluto, situándolo deliberadamente en el ámbito del Espíritu objetivo. En ambos casos, las obras adquieren valor ontológico no por remitir a una verdad trascendente, sino por objetivar públicamente estructuras normativas históricas y hacer visible su carácter mediado y vulnerable.

En Turrell, la negatividad opera en el plano de la percepción. La experiencia del cielo enmarcado y arquitectónicamente mediado no cuestiona la existencia

del mundo físico, sino la supuesta inmediatez de su aparición. Lo que se desestabiliza es la certeza sensible: la percepción se revela como resultado de condiciones espaciales, técnicas e institucionales que estructuran lo visible. En términos hegelianos, la relación con el objeto deja de ser entendida como pura receptividad y se muestra como una forma de auto relación mediada.

Como ha señalado Pippin, una vez superado el modelo de la conciencia como mera relación pasiva con un objeto, debe comprenderse toda subjetividad como una “self-relation in relation to an object”, es decir, como una auto relación normativa (Pippin, 2005 pp.54-56). La objetividad no es un dato bruto sino el resultado de prácticas conceptuales históricamente configuradas. En estos términos, *Roden crater* hace visible que incluso la percepción natural está atravesada por mediaciones institucionales y culturales. Su valor ontológico reside en revelar que lo que aparece como inmediato está ya normativamente estructurado.

Sin embargo, en Turrell la eticidad no se fractura. La institución artística permanece estable, el museo o el sitio arquitectónico garantizan el marco dentro del cual la experiencia puede desplegarse. La vulnerabilidad tematizada es epistemológica: ¿qué veo, ¿cómo se constituye lo visible?, ¿es la luz objeto o condición? La mediación se vuelve explícita, pero no se pone en riesgo la mediación intersubjetiva que la sostiene, esta intersubjetividad se desplaza a una mediación secundaria (comparación de experiencias entre los espectadores), la percepción genera incertidumbre, esa incertidumbre impulsa a la comunicación a través del lenguaje, la comunicación convierte la experiencia privada en experiencia compartida, ahí nace la mediación dialéctica.

En cambio, en Abramović la negatividad se desplaza al plano intersubjetivo. La percepción del mundo físico no es problematizada; lo que se expone es la estructura misma del reconocimiento. La obra consiste en un encuentro regulado institucionalmente, pero cuya intensidad pone en evidencia la fragilidad del vínculo normativo pues la normatividad ha mediado con mucha holgura y el límite de esa normatividad se desplazó provocando tensión entre el encuentro de las autoconciencias libres. Aquí resulta decisivo el carácter histórico de la normatividad que, según Beiser, define el proyecto hegeliano: la filosofía — y con ella las categorías mediante las cuales comprendemos nuestras prácticas — es su “propio tiempo aprehendido en el pensamiento”

(Beiser, 2006, pp.270-271). Las estructuras normativas no son eternas ni naturales; son productos históricos susceptibles de transformación y crisis.

Esta dimensión puede precisarse a la luz de la interpretación de Frederick Neuhouser quien subraya que la libertad social en Hegel solo se realiza en instituciones que hacen posible el reconocimiento recíproco, pero cuya estabilidad depende de la participación efectiva de los sujetos (Neuhouser, 2000, pp. 201-209). La normatividad no opera como un mecanismo automático, sino como una práctica sostenida intersubjetivamente; su vigencia requiere que los individuos la internalicen y la actualicen en su acción (Neuhouser, pp.145-152). Desde esta perspectiva, el performance de Abramović no sólo exhibe la fragilidad psicológica del encuentro, sino la contingencia estructural de las condiciones sociales que hacen posible el reconocimiento.

The artist is present objetiva precisamente esa historicidad del reconocimiento. El encuentro no es una experiencia psicológica privada, sino una práctica pública que depende de las reglas implícitas: reciprocidad, atención, permanencia, exposición. La obra hace visible que tales reglas no están garantizadas por ninguna instancia trascendente; dependen de la sostenibilidad intersubjetiva de la práctica. En términos cercanos a Pippin, la normatividad que hace posible la autoconciencia es siempre susceptible de fallo, porque su validez depende del reconocimiento efectivo de otros (Pippin, 2005, pp.54-55). En consonancia con Neuhouser, podría decirse que aquí se revela el carácter práctico y relacional de la libertad social: su realización no está asegurada de una vez por todas, sino que debe actualizarse continuamente en el tejido institucional (Neuhouser, 2000, pp.24-30).

Así, mientras Turrell tematiza la vulnerabilidad de la percepción como mediación conceptual, Abramović tematiza la vulnerabilidad del reconocimiento como mediación ética, sin embargo, no hay colapso del reconocimiento, lo que sucede es que la autoconciencia se expone, la tensión se extrema y la escisión se dramatiza. Pero al final existe una recomposición, eso es dialéctica viva. En ningún momento se revela el carácter frágil de la libertad institucional, lo que sucede es que intencionalmente se recorren los límites de esa libertad a fin de provocar una dialéctica diferente, la institución no colapsa, se expande hasta un borde controlado. Permite que aparezca una forma intensificada de negatividad, pero sin romper el marco normativo, es Espíritu objetivo en movimiento.

En ambos casos, la obra no clausura la mediación en una reconciliación definitiva; más bien la expone como estructuralmente abierta. El valor ontológico no consiste en revelar una sustancia metafísica, sino en hacer consciente la dependencia histórica de nuestras formas de objetividad.

De este modo, el arte conceptual aparece como un lugar privilegiado en el que la mediación normativa se vuelve consciente de su propia fragilidad. La obra no produce el Espíritu absoluto ni culmina en saber absoluto, permanece en el ámbito del Espíritu objetivo, donde las instituciones, las prácticas y las relaciones de reconocimiento constituyen la realidad efectiva [*Wirklichkeit*] de la vida ética. Su dignidad ontológica radica en objetivar esa estructura y en mostrar que su estabilidad no es natural ni eterna, sino históricamente sostenida y siempre expuesta a la posibilidad de ruptura. En ambos casos se activan estructuras de mediación reconocible entre autoconciencias libres y en ese punto también reside su valor ontológico.

Con el fin de precisar las diferencias estructurales entre estas dos configuraciones estéticas analizadas, se presenta a continuación un cuadro comparativo que sistematiza los ejes conceptuales desarrollados en los apartados previos. Su objetivo no es meramente descriptivo, sino analítico: poner en evidencia cómo cada obra actualiza de modo distinto las categorías hegelianas de mediación, negatividad, reconocimiento y realidad efectiva.

Diferencias fundamentales (formulación estética)

James Turrell

Marina Abramović

Objetivación del espíritu en la percepción espacial y luminosa, mediación no conceptual, pero estructurada.	Objetivación del espíritu en la relación intersubjetiva institucionalizada del encuentro.
Problematiza la mediación de la percepción	Problematiza el reconocimiento
Vulnerabilidad epistemológica	Vulnerabilidad ética. (se expande)
Negatividad en la percepción	Negatividad en la intersubjetividad
Estabilidad institucional clara	Tensión normativa visible
Relación sujeto — objeto	Relación sujeto — sujeto
Obra de mediación perceptiva	Obra de mediación ética conflictiva

En sentido hegeliano, se habla de negatividad como principio de mediación porque para G.W.F. Hegel nada se constituye como verdadero permaneciendo en pura inmediatez; algo llega a ser lo que es al atravesar una negación; es decir, al perder su forma inmediata y diferenciarse de sí. Esa ruptura — esa no coincidencia — es lo que obliga al paso hacia la mediación. En el caso de James Turrell y *Roden crater*, la percepción se vuelve inestable: lo que parecía simple dato sensible se niega como certeza inmediata y se revela como construcción mediada. En Marina Abramović y *The artist is present*, la negación ocurre en el plano intersubjetivo: el yo no sé basta a sí mismo, necesita al otro, pero ese otro puede no reconocerlo; la identidad queda expuesta a la posibilidad de su no – confirmación.

Dicho más claro: la negatividad es el momento en que algo deja de ser simplemente “dado” y se vuelve problemático. Esa fisura obliga a que intervenga la mediación. En Turrell, se niega la inmediatez perceptiva; en Abramović se niega la autosuficiencia del yo. En ambos casos, sin esa ruptura previa no habría mediación, porque no habría nada que superar ni reconciliar.

The Weather Project (2003).

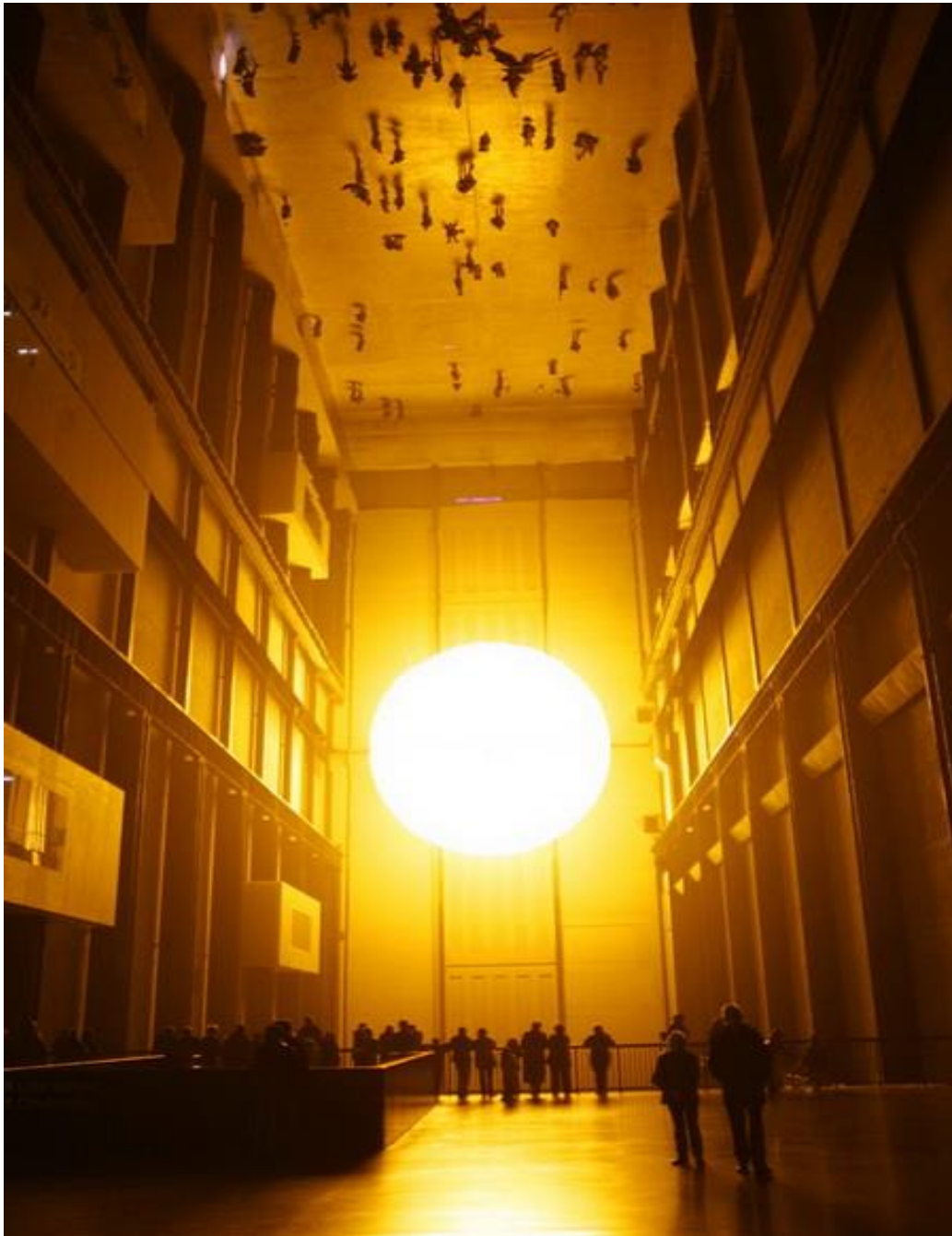
Ubicación: Turbine Hall, Tate Modern, (Turbine Hall) Londres Reino Unido.
 Fecha del proyecto: instalada entre el 16 de octubre de 2003 al 21 de marzo de 2004.

Instalación *site-specific* compuesta por una pantalla semicircular, niebla artificial, un techo espejado con lámina de aluminio reflectante, 200 focos de lámparas de sodio de baja presión que crean la ilusión de un sol interior. El efecto envolvente generaba una “puesta de sol interior artificial” y reflejaba el espacio, duplicando visualmente la Turbine Hall.

El público podía verse a sí mismo como pequeñas siluetas reflejadas en el techo espejo. en una atmósfera lumínica homogénea. La escala aproximada del espacio: 155 m. de largo, 23 m. de ancho y 35 m. de alto.

El efecto especular permitía que el público se contemplara a sí mismo como siluetas mínimas suspendidas en el espacio reflejado. Esta operación no es meramente perceptiva: produce una mediación objetiva en la que la conciencia individual se reconoce como parte de una totalidad compartida. La obra no representa un fenómeno natural, sino que construye una situación en la que la comunidad se experimenta como fenómeno.

En este sentido, puede retomarse la lectura de Charpenel como un ejemplo de cómo la cultura permite que lo espiritual se objetive en formas sensibles históricas (Cfr. Charpenel 2025). El arte no remite aquí a una verdad trascendente, sino que participa en un proceso de autocomprensión colectiva en el que la experiencia estética funciona como mediación entre lo particular y lo común. La instalación adquiere así el estatuto ontológico en el ámbito del espíritu objetivo, en tanto depende de un marco institucional, de prácticas culturales compartidas y del reconocimiento público para actualizar su sentido.



Reeve, M. (2003, 21 de noviembre) The Weather Project, Tate Modern, Turbine Hall [Fotografía de parte de la instalación de Olafur Eliasson 2003]. Wikimedia Commons.

Mediación puesta en acto

En *The Weather project* de Olafur Eliasson, la relación naturaleza – técnica puede comprenderse desde la lógica de la esencia, desarrollada por Hegel en *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* cuando Hegel muestra que la inmediatez no es originaria, sino resultado de un proceso de mediación reflexiva: lo que aparece como inmediato es en realidad algo fundado en una estructura que lo sostiene. La “naturaleza” que se presenta en la instalación — el sol artificial, la atmósfera brumosa, la luz monocromática — no es naturaleza inmediata, sino fenómeno puesto, es decir, apariencia producida a partir de un fundamento técnico. La técnica funciona aquí como mediación reflexiva que convierte lo natural en manifestación, haciendo visible que su inmediatez es efecto de una construcción. Así la obra no opone naturaleza y técnica, sino que exhibe su unidad mediada: la naturaleza comparece como algo puesto por un fundamento que, sin anularla, la hace aparecer. La mediación está “puesta en acto” porque el espectador experimenta como inmediato aquello que es resultado de una estructura técnica conceptual previa (Hegel, 1817/1997, § 112-124, pp. 208-221). En la doctrina de la esencia de esta misma obra, Hegel sostiene que la esencia es “el ser que ha ido dentro de sí”, y que la esfera de la esencia constituye un enlace todavía imperfecto entre inmediatez y mediación. En esta esfera todo lo que aparece lo hace “ser de la reflexión”, es decir, como algo que parece en otro y a través de otro, aplicado a esta obra, permite comprender que el fenómeno natural — la niebla, el sol y la luminosidad envolvente — no es naturaleza inmediata, sino naturaleza puesta. Lo que se presenta como experiencia atmosférica directa es sostenido por una estructura técnica que funciona como su mediación interna. La técnica no aparece como elemento externo que distorsiona lo natural, sino como el fundamento reflexivo que posibilita su aparecer. En la obra, la técnica no opera como un elemento externo que interviene sobre una naturaleza previamente dada, sino como el conjunto de relaciones reflexivas que constituyen su posibilidad de aparecer. En este sentido, la técnica encarna la dimensión relacional propia de la esencia: es el sistema de mediaciones que sostiene la inmediatez sensible sin anularla. La técnica no es de ninguna forma la esencia de manera absoluta, más bien es la forma concreta en que la mediación esencial se actualiza en la obra, es la figura empírica de la reflexión.

En su reconstrucción del contexto y la estructura de la *Filosofía del Derecho*, la racionalidad histórica que Westphal atribuye a Hegel permite comprender así la técnica — entendida en sentido amplio como organización normativa y práctica de la vida social — como el momento en que la naturaleza es reelaborada dentro de un orden institucional que posibilita la organización individual en un contexto comunitario (Westphal, 1993 pp. 236-238).

El reconocimiento que la obra exige

A diferencia de *Roden crater*, donde la mediación se despliega como reflexión ontológica de la percepción, *The Weather project* activa una forma distinta de reconocimiento, más cercana al momento fenomenológico en el que, según Hegel, la autoconciencia descubre que solo es plenamente tal en relación con otra autoconciencia. En la *Fenomenología del espíritu*, Hegel sostiene que el yo alcanza verdad cuando se encuentra con otro yo libre, dando lugar a la célebre fórmula: “El yo que es nosotros y el nosotros que es yo” (Cfr. Hegel, 1807, 2018, § 109, p. 108).

En la instalación de la Tate Modern, el “sol” artificial no funciona meramente como fenómeno atmosférico, sino como dispositivo de comparecencia recíproca. Los visitantes no solo perciben la luz difusa, se perciben mutuamente percibiendo. Los cuerpos acostados en el suelo, las siluetas proyectadas, el techo espejado que duplica la escena, convierten el espacio expositivo en un campo visible de intersubjetividad. La experiencia ya no se organiza en torno a la relación sujeto-objeto, sino en torno a la aparición de un “nosotros” contingente.

En este caso el reconocimiento que la obra exige no consiste en advertir una mediación interna de la percepción, sino en asumir que la propia experiencia solo adquiere sentido como experiencia compartida. El espectador descubre que no está frente a un fenómeno natural, sino dentro de una configuración social donde su presencia cuenta tanto como la de los otros. En términos hegelianos, la obra pone en acto — de manera sensible y temporal — el tránsito desde la conciencia aislada hacia el ámbito del espíritu como vida común.

De esta forma, puede afirmarse que *The Weather project* no representa el concepto del espíritu, sino que lo actualiza provisionalmente como

acontecimiento público: un espacio donde el yo se experimenta como parte de un nosotros visible. La “luz” que inunda la sala no es solo un efecto óptico, sino la figuración estética de lo que Hegel llama el “día espiritual del presente” (Hegel, 1807/2018, §109, p. 108) , la irrupción en el mundo humano en el que las autoconciencias se reconocen mutuamente.

El reconocimiento no se da primariamente como tránsito desde la inmediatez a la esencia, sino como formación visible de una comunidad contingente de autoconciencias. Aquí no nos detendríamos en la lógica de *La Enciclopedia*, sino en la sección dedicada al Espíritu objetivo, donde la libertad no es un hecho interior sino una realidad efectiva que existe en formas compartidas. En términos del § 484 de *La Enciclopedia*, la efectividad de la libertad no consiste únicamente en su determinación conceptual, sino en su ser reconocida, esto es, en su hacerse valer en la conciencia de los sujetos. En esta obra, la configuración espacial no impone una norma explícita, pero propone una forma de comparecencia compartida que solo se actualiza cuando los visitantes la reconocen y la practican voluntariamente. La comunidad contingente que allí emerge no es una institución estable, pero sí una figuración sensible del *Anerkanntsein* o condición de ser reconocido: la libertad como forma pública de coexistencia que existe únicamente en la medida en que es asumida por quienes participan en ella.

Siguiendo la interpretación de Robert Pippin, la transición hegeliana desde la conciencia hacia el espíritu implica el abandono de todo el modelo individualista de experiencia. La subjetividad no es una instancia privada que luego se relaciona con otras, sino una estructura constitutivamente social. Por ello, la experiencia misma es inseparable de las prácticas compartidas que determinan su inteligibilidad. Desde este punto de vista *The Weather proyect* no exige simplemente una percepción reflexiva, sino la constitución de un espacio intersubjetivo en el que la experiencia adquiere realidad. El “sol” artificial no es fenómeno natural ni objeto contemplado, sino ocasión para la aparición de un nosotros que hace posible su sentido. La obra no representa el espíritu; lo actualiza como forma de coexistencia sensible. (Pippin, 1993, pp. 53-58).

Superación de la intención subjetiva

Desde la lógica de la esencia desarrollada en *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas* de Hegel, el fenómeno no se agota en su aparecer sensible ni en la intención subjetiva que lo inicia, sino que adquiere consistencia en la medida en que se objetiva como ser de la reflexión (Hegel, 1817/1997, § 112-114, pp. 208-212). La esencia, entendida como “ser que ha ido dentro de sí”, implica que lo que aparece no remite a una interioridad psicológica originaria, sino a una estructura reflexiva que lo sostiene y lo hace inteligible. Aplicado a *The Weather project* de Olafur Eliasson, esto significa que el fenómeno luminoso no puede interpretarse como mera expresión de la intención del artista ni como experiencia atmosférica puramente sensible. Aunque la intención inicia el proyecto, su sentido queda superado en la medida en que la instalación se configura como objetividad pública, inscrita en un espacio institucional y abierta a la interacción subjetiva. La experiencia estética no se reduce a impresión individual, trasciende la subjetividad creadora como la vivencia privada del espectador, y se afirma como realidad efectivamente mediada en el ámbito del espíritu objetivo (Hegel, 1817/1997, §142, pp.231).

En este mismo sentido, tampoco puede entenderse la instalación como medio subordinado a fines externos tales como instrucción, concientización ambiental o impacto social. Como señala Charpenel Elorduy siguiendo la edición de Hotho, en la estética hegeliana los fines externos — instrucción, mejora moral o utilidad — no determinan el concepto del arte. La obra no se legitima por aquello que produce fuera de sí, sino por la configuración objetiva en la que el contenido espiritual adquiere forma sensible (Charpenel, 2025, pp. 233).

Desde la concepción hegeliana del concepto desarrollada en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, el pensar no consiste en la proyección de contenidos subjetivos ni en la exteriorización de una vivencia interior, sino en un proceso que se determina a sí mismo a partir de la articulación interna de sus propias determinaciones (Hegel, 1817/1997, § 160-163.) El concepto [*Begriff*] no es una representación privada ni una intención psicológica, sino una totalidad dinámica que se estructura conforme a exigencias internas de coherencia y diferenciación.

No reducibilidad a experiencia sensible

En la sección *Fenómeno*, Hegel sostiene que el fenómeno no es mera apariencia subjetiva ni simple dato sensible, sino “la esencia que existe” (Hegel, 1817,1997, § 131-133, pp.) Esto significa que lo que aparece no es un contenido empírico aislado, sino una estructura esencial que ha pasado a la existencia y se mantiene en ella como relación. El fenómeno es, por tanto, manifestación objetiva: una totalidad de determinaciones que se sostienen mutuamente y configuran un mundo fenoménico. Desde esta perspectiva, la experiencia atmosférica producida en *The Weather project* no puede reducirse a una vivencia sensible individual. El “sol” artificial instalado en la Turbine Hall no es un estímulo perceptivo inmediato, sino una esencia técnicamente mediada que adquiere existencia en un espacio público compartido. La atmósfera que envuelve a los visitantes no es simple sensación subjetiva, sino mundo fenoménico construido: una red de relaciones entre luz monocromática, niebla artificial, escala arquitectónica y presencia colectiva que configura una manifestación objetiva. Así, lo que aparece no es naturaleza inmediata, sino naturaleza puesta como fenómeno, es decir, como esencia que se hace patente en una totalidad espacial intersubjetiva.

Desde un punto de vista del desarrollo del concepto de lo ideal artístico de *Lecciones de estética* (2006) en esta obra, la aparición de lo sensible se desplaza hacia la construcción de un entorno atmosférico que reconfigura la percepción colectiva del espacio. La obra transforma la luz, la niebla y la escala arquitectónica en una experiencia que hace consciente la mediación de lo que ordinariamente se asume como naturaleza. Puede decirse desde una lectura hegeliana que aquí el espíritu no se presenta como reconocimiento interpersonal explícito, sino como toma de conciencia de la constitución artificial de la experiencia sensible. El sujeto no solo contempla, sino que se descubre implicado en las condiciones de su aparición.

En ambas obras, tanto la de Turrell como en la de Olafur, la experiencia es compartida; sin embargo, mientras que en Turrell la comunidad permanece como condición fáctica de la experiencia perceptiva, en Eliasson la colectividad se vuelve fenómeno visible y parte constitutiva del contenido mismo de la obra.

La interpretación del fenómeno como esencia que existe puede reforzarse a partir de la lectura de Stephen Houlgate sobre la lógica hegeliana. Según

Houlgate, las categorías no se derivan de la experiencia sensible, sino que constituyen formas a priori del pensamiento que estructuran toda percepción posible. No existe, en este sentido, una percepción humana no conceptualizada incluso lo que parece dado inmediatamente está ya determinado por categorías como “algo”, “uno”, “forma”. “contenido”, o “relación” (Houlgate, 2008, pp. 111-117). Aplicado a *The Weather Project*, esto significa que la experiencia atmosférica de la Turbine Hall no puede entenderse como simple estímulo sensorial, sino como una manifestación estructurada categóricamente. La luz, la niebla y la escala espacial no se presentan como datos aislados, sino como una totalidad relacional que sólo es posible porque el aparecer mismo está mediado por diferentes formas del pensar. Así, la obra confirma que el fenómeno no es mera sensación, sino estructura objetiva inteligible.

Condición histórica de posibilidad

Desde la reconstrucción de Robert Pippin, en *La ausencia de la estética en Hegel*, no debe leerse como una teoría normativa del gusto ni como una definición universal de lo bello, sino como una reflexión sobre el modo en que el arte participa en procesos históricos de autocomprensión social. Hegel no formula criterios atemporales del juicio estético porque el concepto mismo de lo artístico se transforma conforme se transforman las formas históricas de racionalidad, normatividad, y reconocimiento (Pippin, 2008, pp. 395-404). El arte es, en este sentido, una institución social cuyo sentido depende de marcos conceptuales, prácticas curatoriales, discursos críticos y estructuras institucionales propias de una época determinada. Esto implica que la condición histórica de posibilidad de una obra no reside simplemente en la intención del artista ni en su mera exhibición pública, sino en la existencia de un horizonte normativo que permita que cierta configuración material sea inteligible como arte. Por ejemplo, una instalación atmosférica de gran escala basada en dispositivos técnicos, proyección lumínica y manipulación ambiental no habría sido reconocida como “obra de arte” en el siglo XVII; su inteligibilidad depende del desarrollo histórico del arte conceptual, y de la ampliación moderna del concepto de lo estético.

Resultado ontológico

En la misma línea en la que se ha venido trazando la explicación y crítica ontológica de esta obra, Eduardo Charpenel Elorduy subraya que el arte contemporáneo, no remite a una verdad trascendente aislada, sino que participa en un proceso histórico de autocomprensión en el que las prácticas artísticas objetivan modos concretos de racionalidad social (Charpenel, 2025, p. 215-216). De este modo, la obra no se legitima por su belleza intrínseca ni por la subjetividad creadora, sino por su inserción en un entramado histórico – institucional que hace posible su reconocimiento como forma significativa del espíritu objetivo.

En este punto conviene precisar que esta posición no equivale a la teoría institucional defendida por Arthur Danto. No se sostiene aquí que algo sea arte simplemente porque “el mundo del arte” lo declare como tal ni que la validación museística constituya por sí misma su estatuto ontológico. En la lectura hegeliana desarrollada por Robert Pippin, la institución no funciona como un órgano que confiere arbitrariamente un título, sino como el lugar donde se hace visible una transformación histórica más profunda en las formas de racionalidad, sensibilidad y normatividad de una comunidad. La historicidad en juego no es meramente semántica como en Danto — un cambio en la definición de “arte” —, sino estructural: cambia la manera en que una sociedad se comprende a sí misma y organiza sus prácticas significativas. En esta misma línea, Charpenel Elorduy (2025) no propone una teoría institucionalista en sentido fuerte, sino que entiende el arte contemporáneo y conceptual como una instancia de autocomprensión histórica que participa en procesos racionales de objetivación de sentido. Por ello, afirmar que una obra depende de una condición histórica de posibilidad no implica reducirla a una decisión externa o convencional, sino reconocer que su inteligibilidad surge de una configuración histórica del espíritu objetivo que hace posible su aparición, comprensión y discusión pública como obra de arte.

The key in the hand (2015)

La instalación *The key in the hand* fué presentada en 2015 en el Pabellón de Japón de la Bienal de Venecia. La obra ocupa casi la totalidad del espacio expositivo y se compone de dos embarcaciones de madera antigua colocadas en el centro de la sala, suspendidas ligeramente del suelo. Desde el techo desciende una densa trama de hilos rojos que cubre el espacio como una nube tridimensional envolvente.

Entre los hilos cuelgan aproximadamente 50,000 llaves recolectadas por la artista en distintas partes del mundo. Las llaves son reales, usadas y de distintos tamaños y formas. Algunas muestran signos de desgaste, óxido o uso prolongado. Están sujetas individualmente al entramado de hilos, formando una masa suspendida que se concentra sobre las barcas.

El hilo rojo se extiende desde el techo hasta puntos cercanos al suelo y a las embarcaciones, generando una estructura compleja, casi orgánica, que parece expandirse en todas direcciones. La iluminación del espacio enfatiza la profundidad y la superposición de capas de entramado, produciendo sombras y variaciones de densidad visual.

Las barcas de madera oscura y apariencia antigua se sitúan una frente a otra bajo la concentración principal de llaves. Su interior permanece vacío. Desde ciertos ángulos, las llaves parecen fluir hacia ellas como si fueran recogidas o transportadas por las embarcaciones.

El espectador recorre el espacio caminando alrededor y entre las estructuras, observando la red desde distintos puntos de vista. La instalación no presenta elementos audiovisuales ni textos explicativos dentro del montaje principal, su efecto depende únicamente de la disposición espacial de los materiales, la escala y la relación física con quien la contempla.



Art Diary. (2015, octubre 27). The Key in the Hand by Chiharu Shiota (Venice Biennale 2015) [Fotografía]. ArtJouer Blog.

<https://artjouer.wordpress.com/2015/10/27/the-key-in-the-hand-by-chiharu-shiota/>

Mediación puesta en acto

En *The Key in the Hand*, la inmediatez sensible — la impresión de una “red” suspendida con llaves flotando sobre dos barcas antiguas — no es originaria, sino resultado de una mediación reflexiva. Desde la lógica de la esencia de *La Enciclopedia* (Hegel, 1817/1997, §160-165, pp. 245-251), lo que aparece como inmediato es siempre algo fundado.

La instalación parece presentar memoria, ausencia y tránsito como si fueran datos inmediatos de la experiencia. Sin embargo, esos contenidos no están

dados naturalmente: son producidos por una estructura material y conceptual altamente mediada.

Los hilos rojos no son mera materia textil: configuran un entramado relacional. Las llaves no son objetos utilitarios: se convierten en signos sedimentados de historias ausentes. Las barcas no son simples objetos náuticos: funcionan como figuras de tránsito, desplazamiento o exilio.

Así la “memoria” que parece irradiar de la instalación no es un contenido psicológico inmediato, sino fenómeno puesto: una apariencia producida por una organización espacial efectiva.

En términos hegelianos, lo que comparece es “ser de reflexión”: cada elemento remite a otro dentro de una totalidad relacional. La obra no expresa una interioridad subjetiva, sino que objetiva una estructura en la cual cada parte existe “en otro y por otro”. La mediación está puesta en acto porque el espectador experimenta directamente aquello que es resultado de una compleja articulación conceptual y material previa.

De este modo, la mediación relacional que articula hilos y llaves puede comprenderse a la luz de la doctrina del concepto en *La Enciclopedia*, especialmente en los §160-164, allí, Hegel define el concepto como una totalidad concreta en la que cada momento — universalidad, particularidad y singularidad — no es parte externa aislada, sino momento inseparable del todo. En el §163 afirma que la singularidad no debe entenderse como mera cosa inmediata o aislada, sino como “unidad negativa consigo”, es decir, como determinación en y para sí que, al mismo tiempo, es universal realizado. Lo singular no es fragmento disperso, sino el universal concretado en una existencia determinada. Esta precisión permite interpretar cada llave de la instalación no como objeto suelto ni como simple resto biográfico, sino como singularidad que realiza en sí la totalidad relacional de la obra. La red de hilos por su parte no funciona como soporte externo, sino como universal concreto que solo existe en y por esas singularidades. Así, la instalación objetiva espacialmente una estructura en la que cada llave, en tanto singular, contiene y expresa la universalidad que la articula, figurando de manera sensible el movimiento lógico hegeliano por el cual lo universal no permanece abstracto, sino que se realiza efectivamente en lo singular.

La mediación relacional presente en la instalación de Chiharu Shiota no consiste en una mera yuxtaposición de elementos materiales, sino en la

figuración sensible del movimiento lógico que Hegel desarrolla en la Doctrina del concepto. Como señala John W. Burbidge, la lógica hegeliana no presenta formas aisladas, sino que deriva cada determinación a partir de la insuficiencia interna de la anterior, mostrando cómo el pensamiento se mueve por diferenciación necesaria (Burbidge, 1993, pp. 86-91).

Si se atiende paso a paso este movimiento, puede observarse lo siguiente: en primer lugar, la llave considerada como objeto aislado aparece como una determinación abstracta, una singularidad que pretende sostenerse por sí misma. Sin embargo, esa abstracción revela su insuficiencia, pues la llave remite necesariamente a una historia, a una pertenencia y a una relación con quien la poseyó. En segundo lugar, esta insuficiencia exige diferenciación: la llave no es “cualquier cosa”, sino algo determinado por su función y por su vínculo con otras llaves y con otras vidas. En tercer lugar, la diferenciación conduce a la mediación, ya que cada llave solo adquiere sentido dentro del entramado de hilos que la conecta con las demás. Finalmente, la mediación hace visible la totalidad: las llaves no forman una suma accidental, sino un sistema relacional en el que cada elemento participa del todo. Conforme al § 163 de la *Ciencia de la lógica*, lo particular no es mera cosa aislada, sino universal realizado; es decir, una determinación concreta en la que el universal se efectúa. En este sentido, cada llave funciona como universal encarnado, pues solo en su inserción en la red relacional manifiesta la totalidad conceptual de la que forma parte. La instalación figura así el tránsito lógico de la abstracción a la mediación y de la mediación a la universalidad concreta, mostrando que el universal no se encuentra fuera de las partes, sino que se realiza en la relación viva que las constituye.

El reconocimiento que la obra exige

Si en Eliasson el reconocimiento adopta una forma de una comunidad visible que se experimenta como “nosotros”, en Shiota el reconocimiento es más silencioso y estructural.

Desde la *Fenomenología del espíritu*, la autoconciencia solo se reconoce como tal frente a otra autoconciencia libre. En *The key in the hand*, esa relación no se da como encuentro corporal directo, sino como comunidad histórica implícita.

Las llaves fueron recolectadas de múltiples personas. Cada llave remite a una vida, una historia, una casa, una experiencia singular. Sin embargo, ninguna historia individual es tematizada. La singularidad queda absorbida en una totalidad común. La relación entre lo sensible y lo espiritual se articula a través de una densidad material que convierte el espacio en un tejido de significaciones latentes. Las llaves suspendidas en redes de hilo no funcionan como objetos aislados, sino como condensaciones de memoria, ausencia y posibilidad, donde lo individual se disuelve en una trama relacional. Desde una perspectiva hegeliana, la obra puede entenderse como una objetivación de la interioridad, en la que el espíritu no se manifiesta como autoconciencia explícita ni como reconocimiento inmediato, sino como sedimentación sensible de contenidos internos. La idea no se separa de la materia, sino que aparece diseminada en ella, mostrando que la interioridad solo adquiere consistencia en su configuración espacial y visible, (Hegel, 2006, *Lecciones de estética*, consideración sobre la exteriorización del contenido espiritual en la forma artística).

El reconocimiento en este caso no consiste en observarse y reconocerse mutuamente, sino en reconocerse como partícipe de una memoria compartida que excede toda apropiación individual. El espectador se descubre dentro de una red que lo precede y lo sobrepasa.

No hay aquí la simple relación sujeto-objeto. El visitante no contempla objetos significativos, más bien, se descubre situado dentro de una estructura simbólica que lo incluye. La red no representa la comunidad: la configura espacialmente.

El momento del reconocimiento que la obra exige puede comprenderse estructuralmente a la luz de la concepción hegeliana de la autoconciencia como *deseo* en la *Fenomenología del espíritu* (Hegel, 1807/2018, §104, pp. 103), Hegel sostiene que la autoconciencia no es una identidad estática, sino negatividad activa: es deseo en cuanto impulso por suprimir la exterioridad que la enfrenta y afirmarse a sí misma. El deseo expresa así el intento de cancelar la diferencia entre sí y el objeto, reduciendo éste al momento de la propia certeza. Sin embargo, esta dinámica revela su insuficiencia cuando el objeto puede ser simplemente consumido o anulado sin que se pierda, con ello, la posibilidad misma de autoafirmación. La estructura del deseo muestra entonces que la autoconciencia solo alcanza verdad cuando la exterioridad no es destruida, sino reconocida como portadora de una significación que no se

deja absorber. En este sentido, el paralelismo con la obra radica en que el espectador, inicialmente situado frente a ella como ante un objeto, experimenta la insuficiencia de una relación propiamente apropiativa: la obra resiste su reducción a cosa disponible y exige una transformación del deseo en una relación que preserve la alteridad. No se trata de una analogía psicológica, sino de una correspondencia estructural, así como en Hegel el deseo revela una necesidad de una forma superior de relación con lo otro, la experiencia estética aquí obliga a la autoconciencia a abandonar la lógica de la apropiación y a abrirse a una afirmación de — sí — que solo es posible en la aceptación de aquello que no puede simplemente suprimir.

Superación de la intención subjetiva

Desde la lógica de la esencia desarrollada por Hegel en *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, el aparecer no se reduce ni a la inmediatez sensible ni a la interioridad subjetiva que lo inicia, sino que adquiere verdad en la medida en que se constituye como ser reflexionado, es decir, como una objetividad que remite una estructura mediada (Hegel, 1817/1997, § 112-114, pp. 208-211). La esencia no es un fondo psicológico oculto, sino el movimiento por el cual lo inmediato queda interiorizado y devuelto como forma objetiva.

Aplicado a *The key in the hand*, esto implica que la instalación no puede comprenderse como simple exteriorización autobiográfica ni como dramatización subjetiva de la memoria. Aunque el punto de partida del proyecto pueda vincularse con experiencias personales — la memoria, la pérdida, la migración —, la obra no se agota en esa intención originaria, porque además está mediada por el anonimato. La acumulación de llaves suspendidas en una trama de hilos rojos, así como la presencia de las barcas, no remiten a una interioridad psicológica privada, sino que se configuran como un campo objetivo de significación en el que la memoria deja de ser vivencia individual para devenir estructura colectiva compartida.

La instalación supera así la intención subjetiva en la medida en que su sentido no depende de la conciencia individual de la artista ni de la interpretación particular de cada espectador. La red de hilos que conecta las llaves no simboliza simplemente recuerdos personales, sino que objetiva la estructura relacional misma de la memoria; cada llave es singular pero sólo adquiere

sentido en la trama que la vincula con otras. Lo que aparece no es la interioridad de un yo, sino la forma reflexiva de una intersubjetividad posible.

En términos hegelianos, la obra se emancipa de su origen subjetivo porque su verdad no reside en la intención, sino en la configuración objetiva que se sostiene públicamente. Instalado en un espacio institucional y accesible a múltiples conciencias, el entramado de llaves deviene realidad efectivamente mediada: no mera expresión, sino objetividad que exige reconocimiento. La memoria deja de ser contenido interior para convertirse en forma objetiva de relación, y en esa medida la obra se inscribe en el ámbito del Espíritu objetivo (Hegel, 1817/1997, § 142, pp. 231-232), donde las significaciones adquieren validez no por la psicología individual, sino por su existencia pública compartida.

Desde la concepción hegeliana de la *Doctrina del concepto* (Hegel, 1817, 1997, §160-163, pp. 245-248), esta superación puede formularse con mayor precisión: el concepto no es una representación privada, sino una totalidad que se determina a sí misma mediante la articulación interna de sus momentos. En *The key in the hand*, la relación entre llave, hilo y embarcación no funciona como metáfora libremente subjetiva, sino como sistema de determinaciones que se sostienen recíprocamente. La obra no expresa una vivencia; configura una estructura. Y en esa configuración, la intención inicial queda superada por la objetividad del concepto que la obra misma despliega.

Desde la metafísica hegeliana, el concepto [*Begriff*] no debe entenderse como un contenido mental alojado en la conciencia individual, sino como la estructura objetiva mediante la cual el ser se determina a sí mismo. En su reconstrucción del idealismo de Hegel, Robert Stern subraya precisamente este punto al rechazar las lecturas que “fundan” las categorías en el yo o en las condiciones psicológicas de la autoconciencia. Para Stern, Hegel no propone una metafísica derivada de estados internos del sujeto, sino una lógica que expone las determinaciones necesarias del ser mismo; por ello, el concepto no es una representación privada ni un acto mental, sino una estructura normativa ontológica. El yo no constituye el fundamento último de la objetividad, sino que aparece como un momento en el que el concepto alcanza explicitación reflexiva. De este modo, la objetividad no depende de la experiencia subjetiva, sino que la subjetividad misma es comprendida como momento del despliegue objetivo del concepto (Stern, 2008, pp.135-141).

No reducibilidad a experiencia sensible

En la sección sobre el fenómeno de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel afirma que el fenómeno no es mera apariencia subjetiva ni mero dato sensible, sino “la esencia que existe” (Hegel, 1817/1997, §.131-141, pp. 224-231). El aparecer no consiste en una suma de impresiones, sino en la manifestación de una estructura relacional que se sostiene objetivamente. Lo sensible, en cuanto fenómeno, no es inmediatez pura: es ya esencia que ha pasado a la existencia y se mantiene como totalidad articulada.

Desde este punto de vista, *The key in the hand* no puede comprenderse como una experiencia estética reducible al impacto visual de miles de llaves suspendidas en hilos rojos. La impresión inicial — densidad cromática, suspensión aérea, acumulación material — no agota el sentido de la instalación. Lo que aparece no es simplemente un conjunto de objetos perceptibles, sino una configuración estructural donde cada elemento sólo adquiere determinación dentro de una red relacional. La multiplicidad de llaves no funciona como estímulo sensible aislado, sino como momento de una totalidad organizada; su ser fenoménico consiste precisamente en estar vinculadas.

La obra, por tanto, no ofrece un contenido empírico inmediato, sino un mundo fenoménico construido: una trama espacial que integra objetos cotidianos, tensión material de los hilos, disposición arquitectónica y circulación del público. Esta totalidad no se deja reducir a sensación individual porque su sentido no depende del afecto privado del espectador, sino de la estructura objetiva que lo precede y lo excede. El espectador no “proyecta” significado sobre una materia neutra; se encuentra ya inserto en una red que lo sitúa dentro de una configuración significativa previamente articulada.

Aquí Houlgate es ideal para desmotar la reducción empirista, pues basándose en *La lógica* hegeliana expresa que lo que parece dado inmediatamente a la sensibilidad está ya siempre determinado por categorías lógicas fundamentales; no existe percepción humana no estructurada conceptualmente (Houlgate, 2008, pp.111-117). Aplicando esto a la obra *The key in the hand*, esto implica que la experiencia del visitante no es un cúmulo de sensaciones dispersas, sino la aprehensión de una totalidad inteligible. La multiplicidad se

presenta como multiplicidad organizada; la singularidad de cada llave sólo se categoriza como momento de una unidad estructural.

En consecuencia, la instalación no es una experiencia estética privada, sino una objetividad fenoménica en la que la esencia — la estructura relacional de conexión, separación y tránsito — existe públicamente. Lo sensible aparece ya mediado, ya configurado y categorizado como totalidad significativa. En este sentido, la obra no pertenece al ámbito de la mera subjetividad estética, sino que se sitúa en el terreno del Espíritu objetivo: su significación no reside en la interioridad del sentir; sino en la forma objetivada que adquiere validez en el espacio público compartido.

Condición histórica de posibilidad

Siguiendo la reconstrucción de Robert B Pippin, en *Hegel and the absence of aesthetics* (Pippin, 2008, pp. 396-403), el arte no debe entenderse como una esfera autónoma definida por propiedades sensibles internas, sino como una práctica social históricamente configurada cuyo estatuto depende de formas vigentes de reconocimiento. En esta línea, el sentido de una instalación no se agota en su materialidad — llaves suspendidas, hilos rojos, disposición espacial — sino en el entramado normativo que permite que tal configuración sea comprendida como portadora de significado público.

En el caso de *The key in the hand*, su posibilidad histórica no radica únicamente en la intención autobiográfica de Chiharu Shiota, sino en la transformación moderna del concepto de obra hacia formas relacionales, espaciales y procesuales. La inteligibilidad de una acumulación de objetos cotidianos suspendidos en una red no depende de su mera visibilidad, sino del horizonte institucional que reconoce en la instalación la forma legítima de objetivación simbólica. Sin la historia del arte conceptual, la expansión del espacio museístico como ámbito de experimentación y la consolidación de prácticas curatoriales que legitiman lo efímero y lo instalativo, tal configuración habría permanecido en el ámbito de lo decorativo o lo artesanal.

Desde criterios hegelianos, esta condición no es externa de la obra, sino constitutiva de su realidad efectiva. En términos de la *Fenomenología* y de la *Enciclopedia*, la obra solo adquiere estatuto objetivo cuando su forma encuentra reconocimiento en una comunidad que comparte estructuras

normativas de comprensión. No se trata de que el público “decida” subjetivamente que algo es arte, sino que la obra se inserta en un sistema institucional donde ciertas materialidades pueden funcionar como portadoras de sentido universalizable.

En este contexto, el elemento decisivo no es la experiencia emocional privada del espectador, sino la mediación social que convierte una multiplicidad de llaves en una configuración significativa de memoria, tránsito y pertenencia. La red que las articula no solo organiza objetos; hace visible una forma de relación históricamente inteligible: la memoria como archivo colectivo, la identidad como entramado y no como sustancia fija. Esta conceptualización es inseparable de formas contemporáneas de pensar la subjetividad como relacional y fragmentaria.

Aquí puede apoyarse este argumento con La lectura de Allen Speight, (Speight, 2008, pp.378-380), quien subraya que, para Hegel, el arte pertenece al ámbito del Espíritu objetivo en tanto institución socialmente mediada, y que su significación depende de las prácticas compartidas de reconocimiento y validación pública. La obra no es mero objeto sensible ni pura interioridad expresiva; es una objetivación cuya posibilidad histórica descansa en un entramado normativo que la hace inteligible como tal.

Así, la condición histórica de posibilidad de *The key in the hand* no se reduce a su producción material, sino que reside en el desarrollo moderno de las formas de racionalidad que permite comprender la instalación como configuración simbólica pública. Su ser – obra — no es atemporal, sino efecto de una mediación histórica que la sitúa plenamente en el terreno del Espíritu objetivo.

Resultado ontológico

En las instalaciones de Chiharu Shiota, el entramado de hilos que invade el espacio expositivo no funciona como simple recurso visual ni como metáfora subjetiva de la memoria, sino como configuración ontológica de la relación misma. La obra no presenta objetos aislados, sino que los inscribe en una red que los despoja de autosuficiencia y los sitúa en un campo de mediaciones visibles. Desde esta perspectiva, la red no añade un significado externo a los elementos que envuelve, sino que hace patente una estructura constitutiva:

aquello que es, es en la medida en que se encuentra articulado en un sistema de referencias que lo excede y lo sostiene. La materialidad del hilo, lejos de ser ornamental, objetiva la condición relacional de la identidad, mostrando que la unidad no es sustancia cerrada sino efecto de articulaciones internas. En este sentido, la instalación puede comprenderse como figuración sensible de una ontología de la mediación, en la que la objetividad no se define por presencia compacta, sino por la red de determinaciones que la constituyen.

En la *Enciclopedia*, se introduce la identidad como determinación reflexiva, distinguiéndola de la igualdad abstracta (Hegel, 1817/1997, §115, pp. 213). La identidad verdadera no consiste en la mera afirmación tautológica de lo mismo, sino en una unidad que contiene la diferencia como momento interno. Desde este punto de vista, la universalidad que se configura en *The key in the hand*, no puede entenderse como homogeneización simbólica de las experiencias individuales, sino como identidad mediada: cada llave conserva su singularidad irreductible, pero solo adquiere pleno sentido en la red que la vincula con otras. La obra no suprime la diferencia, sino que la integra en una totalidad estructurada. En esta medida, la identidad que allí se objetiva no es psicológica ni abstracta, sino reflexiva y concreta, lo cual permite comprender la superación de la intención subjetiva como tránsito desde la singularidad interior hacia una forma universal efectivamente configurada.

El núcleo ontológico que permite comprender la objetivación del arte conceptual puede fundamentarse en la categoría hegeliana de realidad efectiva [*Wirklichkeit*], desarrollada en *La doctrina de la esencia*, en el § 142 de *La Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel define la realidad efectiva como la unidad devenida de la esencia y existencia, esto es, como la coincidencia no exterior entre interioridad y manifestación. Lo real efectivo no es mera presencia empírica ni simple inmediatez, sino una estructura en la que lo interior se exterioriza permaneciendo idéntico a sí mismo en esa exteriorización (Hegel, 1817/1997, §142, pp. 231-232). Esa estructura funciona de esta forma: algo no es plenamente real simplemente porque aparece, sino cuando las condiciones que lo hacen posible se conectan entre sí y lo realizan efectivamente. Al comienzo puede parecer algo meramente posible o incluso contingente, es decir, algo que podría ser de otra manera. Pero cuando todas sus determinaciones se articulan — cuando su interior se expresa en su exterior y su exterior remite a su fundamento — entonces emerge como necesario. Esa necesidad no es una fuerza que lo obligue desde

afuera, sino el resultado del entramado de relaciones que lo constituyen. En otras palabras, lo real efectivo es aquello cuya forma visible es ya expresión de la red de mediaciones que lo sostiene, no hay un núcleo oculto detrás, sino una estructura que se realiza haciéndose patente. (Hegel, 1817/1997, § 145-147, pp. 234-236).

Tomando todo ello en cuenta, la red ontológica que se hace visible en instalaciones como *The key in the hand* de Chiharu Shiota puede comprenderse no como metáfora psicológica ni como mera configuración formal, sino como configuración sensible de esta estructura de realidad efectiva. La identidad de los elementos no reside en su autosuficiencia sustancial, sino en el sistema de condiciones y mediaciones que los hace efectivamente reales. La red no añade un significado externo, sino que objetiva la condición misma de lo real como unidad dinámica de interior y exterior. De esta manera, la obra no ilustra la teoría, sino que participa en la lógica de la *Wirklichkeit* al hacer visible que lo que efectivamente real es aquello cuya exterioridad es ya expresión de su fundamento inmanente.

Esta interpretación de *Wirklichkeit* como estructura de mediación inminente ha sido defendida por intérpretes contemporáneos que destacan el carácter ontológico — y no meramente modal — de estas determinaciones. En su estudio sobre la lógica hegeliana, Stephen Houlgate sostiene que el tránsito de la posibilidad y contingencia a necesidad no debe entenderse como imposición externa ni como simple modalidad formal, sino como el resultado del despliegue interno de las propias categorías, cuyo desarrollo revela las condiciones que las hacen necesarias (Houlgate, 2008, pp.118,123). La necesidad es así el momento en que el pensamiento reconoce que aquello que parecía contingente expresa en realidad la coherencia interna del concepto. En un sentido convergente, John W. Burbidge enfatiza que la lógica en Hegel no consiste en un inventario estático de formas, sino en el movimiento autorreflexivo del pensar que, al detectar las limitaciones internas de una determinación, genera su superación desde dentro y no por adición extrínseca (Burbidge, 1993, pp. 87-92). El desarrollo lógico es, por tanto, inmanente: cada categoría surge como respuesta necesaria a la insuficiencia de la anterior. Robert Stern, por ejemplo, cuestiona que Hegel “Fundamente” las categorías en el yo como condiciones de autoconciencia, y sostiene que, en la *Ciencia de la lógica*, las categorías deben entenderse como “formas del ser” no simplemente como conceptos mediante los cuales comprendemos lo real

(Stern, 2008, pp.142). En esta forma, la investigación lógica no se limita a describir la estructura de nuestro esquema conceptual, sino que expone determinaciones del ser mismo. Stern rechaza que Hegel necesite recurrir a un antirrealismo fuerte para responder al escepticismo moderno, pues considera que la supuesta brecha entre pensamiento y realidad es ya una presuposición problemática heredada del modelo Kantiano (Stern, 2008, pp.143-144). La necesidad lógica no se impone como constricción externa, sino que emerge del desarrollo interno de las determinaciones mismas, mostrando que lo concebible no expresa un límite subjetivo, sino la estructura inteligible de lo real (Stern, 2008, pp.145-146). De forma sencilla, no es que tengamos conceptos en la mente y los usemos para entender el mundo, sino que esos conceptos son la estructura misma de la realidad, no “pienso así el mundo”, sino “el mundo es así, y por ello puedo pensarlo de esa manera”. Así entonces, la identidad no puede comprenderse como autosuficiencia sustancial, sino como posición dentro de una totalidad de mediaciones, lo que permite interpretar la *Wirklichkeit* como red ontológica en la que cada determinación es lo que es solo en virtud de su relación con las demás.

Nuevamente, repitiendo el ejercicio analítico que se hizo anteriormente con las dos primeras configuraciones estéticas, se repite el análisis ahora con las obras de Olafur Eliasson y Chiharu Shiota. Mientras una instalación despliega la mediación en el plano del fenómeno y de la constitución intersubjetiva del aparecer, la otra lo hace en el nivel lógico

ontológico de la relación y la singularidad mediada. El cuadro que se muestra busca, por tanto, clarificar en qué sentido pueden comprenderse como objetivaciones diferenciadas del espíritu objetivo.

Olafur Eliasson**Chiharu Shiota**

El modo de exteriorización sensible del contenido espiritual es atmosférica y fenomenológica, donde lo espiritual comparece como experiencia compartida de la percepción.	El modo de exteriorización sensible del contenido espiritual es simbólica-relacional, donde lo espiritual comparece como trama objetiva de memoria, ausencia y vínculo.
Problematiza la inmediatez natural	Problematiza la autosuficiencia de la singularidad mostrando su inserción en una totalidad conceptual
Vulnerabilidad de la conciencia aislada	Vulnerabilidad de la identidad sustancial
Negatividad en la constitución intersubjetiva del fenómeno	Negatividad en la estructura del deseo apropiativo
Espacio institucional como ámbito de aparición del “nosotros”	Espacio institucional como objetivación de memoria relacional
Transito sujeto – objeto — sujeto – comunidad	Transito objeto – aislado — singularidad – mediada
Mediación fenomenológica pública	Mediación ontológica estructural

Desde una lectura accesible de G.W.F. Hegel, la negatividad no significa algo “negativo” en sentido moral, sino el momento en que algo deja de sostenerse como inmediato y autosuficiente. Es la ruptura de la apariencia de independencia. En Olafur Eliasson y su instalación *The weather project*, la negatividad opera cuando la supuesta naturalidad del fenómeno — la luz como “sol”, la atmósfera como dato inmediato — se deshace: el espectador descubre que aquello que parecía naturaleza es una construcción técnica y espacial. Se niega así la idea de una percepción puramente individual. Esa negación no destruye la experiencia, sino que la transforma; el fenómeno sólo se sostiene en la experiencia compartida, en la constitución intersubjetiva de un “nosotros”. La negatividad aquí afecta a la inmediatez perceptiva.

La obra pone en cuestión la idea de una percepción puramente individual y muestra que el fenómeno se constituye intersubjetivamente, es decir, en la formación visible de un “nosotros”.

En Chiharu Shiota en *The key in the hand*, en cambio, la negatividad es más estructural: cada llave parece un objeto singular con identidad propia, pero esa autosuficiencia queda negada al mostrarse que su sentido depende

enteramente de la red que la sostiene. Lo que se rompe aquí no es la percepción natural, sino la idea de identidad sustancial aislada. La obra niega la autosuficiencia del objeto y del yo que se identifica con él, mostrando que toda la singularidad está atravesada por relaciones que la constituyen.

Mientras la primera instalación problematiza la inmediatez del aparecer y conduce al sujeto aislado a la comunidad visible, la segunda problematiza la sustancialidad de la singularidad y conduce del objeto aislado a la totalidad relacional. En ambos casos se trata de experiencias estéticas que desestabilizan la autosuficiencia del individuo, pero lo hacen en niveles distintos: una en el plano fenomenológico del reconocimiento intersubjetivo, la otra en el plano ontológico de la mediación constitutiva de lo real.

CAPITULO V.

Consideraciones finales

Lejos de contradecir a Georg Wilhelm Friedrich Hegel, el presente trabajo asume su diagnóstico fundamental acerca de la historicidad del arte y de su pérdida de centralidad como forma suprema de manifestación de la verdad. Se acepta, en este sentido, que el arte ya no ocupa el lugar del Espíritu absoluto y que la reconciliación especulativa no acontece en la forma sensible contemporánea. Precisamente por ello, el análisis aquí desarrollado no sitúa al arte conceptual en el ámbito del absoluto, sino que lo comprende como configuración histórica del Espíritu objetivo [*objektiver Geist*]: como estructura institucional de mediación [*Vermittlung*] en la que la libertad [*Freiheit*] se objetiva, se reconoce públicamente y se experimenta bajo condiciones compartidas.

La delimitación metodológica del análisis respecto del Espíritu absoluto se apoya en que si bien es cierto que en el sistema hegeliano el arte encuentra su ubicación en el ámbito del Espíritu absoluto, la presente investigación no pretende agotar el análisis del arte conceptual en dicho momento del sistema. Esta decisión no supone un desconocimiento de la función que Hegel atribuye al arte como manifestación sensible de la Idea, sino una delimitación metodológica derivada del propio objeto del estudio. En efecto, muchas manifestaciones de arte conceptual problematizan la relación entre idea y materialidad, desplazando el peso de la obra hacia procesos de mediación interpretativa, reconocimiento intersubjetivo y legitimación institucional. Por ello, esta investigación privilegia el análisis desde la fenomenología del reconocimiento, el desarrollo del concepto y las determinaciones del Espíritu objetivo, entendidos como condiciones que permiten pensar un estatuto ontológico de la obra sin presuponer, para los fines de este trabajo, el desarrollo exhaustivo del arte en el Espíritu absoluto.

En este sentido, las *Lecciones de estética* de Hegel permiten advertir una diferencia relevante entre las formas artísticas clásicas y el estatuto de ciertas expresiones conceptuales. En la arquitectura, Hegel subraya el carácter mediador de la obra, cuyo significado se encuentra referido a otro y cuya función consiste en constituirse como un “receptáculo circundante” del Ideal (Hegel, 2006, pp. 293-297). Por su parte, la escultura representa para Hegel el centro del arte clásico, pues en ella la Idea encuentra una forma sensible

adecuada, reconciliada y plenamente determinada; la figura escultórica aparece “abismada en sí”, consumada en una presencia que no requiere mediaciones externas (Hegel, 2006, pp. 321-326). No obstante, entre el ideal clásico y las formas contemporáneas del arte resulta necesario considerar brevemente el papel del arte romántico en la filosofía hegeliana. Si el arte clásico representaba el momento de mayor adecuación entre idea y forma sensible, el arte romántico inaugura una transformación decisiva: la creciente primacía de la interioridad espiritual sobre la materialidad externa. Para Hegel, la subjetividad, la libertad interior y la experiencia espiritual propias del mundo cristiano desbordan progresivamente la representación sensible, desplazando el centro de gravedad del arte hacia formas más ligadas a la expresión subjetiva, como la pintura, la música y la poesía. En este sentido, el arte romántico puede comprenderse como un antecedente filosófico de la progresiva autonomización del contenido reflexivo, que, en el horizonte contemporáneo, permitirá la emergencia de prácticas donde el concepto adquiere centralidad frente al objeto material.

A diferencia de esta clausura característica del ideal clásico, numerosas prácticas del arte conceptual dependen de marcos institucionales, procesos interpretativos, mediaciones relacionales, y reconocimientos de autoconciencias para adquirir inteligibilidad y legitimidad. Por ello, el presente trabajo sitúa su análisis principalmente en el ámbito del Espíritu objetivo, donde las mediaciones históricas, institucionales y conceptuales permiten comprender la ontología de la obra sin exigir una resolución plena en el Espíritu absoluto.

Lejos de invalidar la función filosófica del arte, la creciente complejidad de estas mediaciones muestra la transformación histórica de su modo de manifestación. Si en el ideal clásico la Idea encontraba una presencia sensible inmediatamente reconciliada con su forma, las prácticas contemporáneas hacen visible esa misma Idea a través de la reflexión, la institucionalidad, la participación del espectador y las condiciones históricas que hacen posible su reconocimiento. En *The Artist is present*, Marina Abramović convierte el reconocimiento intersubjetivo en la materia misma de la obra, En *Roden crater*, James Turrell hace sensible la mediación perceptiva mediante la cual la conciencia descubre que incluso la experiencia de la naturaleza está configurada; en *The Weather project*, Olafur Eliasson transforma la luz, el espacio y la atmósfera en una experiencia compartida que revela la

construcción de nuestra percepción colectiva; y en *The Key in the hand*, Chiharu Shiota objetiva la memoria, la ausencia y los vínculos humanos en una trama material que exterioriza contenidos espirituales sin reducirlos a una representación figurativa. En todos los casos la Idea continúa haciéndose presente en lo sensible, aunque ya no bajo la forma de la unidad inmediata propia de la escultura clásica, sino mediante una sensibilidad atravesada por mediaciones históricas, conceptuales e institucionales. Precisamente por ello, las Lecciones de estética conservan plena vigencia para comprender el arte conceptual; no porque éste reproduzca el ideal clásico, sino porque permiten reconocer que la tarea esencial del arte sigue siendo hacer sensible el espíritu.

Lo que ha cambiado no es la validez de esa función sino la forma histórica en que el espíritu alcanza su manifestación, ahora consciente de que su verdad sólo puede aparecer a través de las mediaciones que constituyen la libertad y la autoconciencia del mundo moderno.

La elección del arte conceptual como eje de estudio responde a que, en el panorama artístico contemporáneo, una parte significativa de las prácticas actuales se encuentran catalogadas — directa o indirectamente — bajo esta denominación o dentro de su herencia expandida; por ello, constituye un terreno privilegiado para examinar la condición ontológica del arte en la modernidad tardía.

Al mantener abierta la mediación, esta tesis no clausura el proceso ni absolutiza la forma actual del arte, sino que propone una lectura estructural válida mientras el arte continúe operando en el horizonte moderno de la libertad objetivada y del reconocimiento institucional. Desde esta base sistemática se desprende una consecuencia más amplia: el presente trabajo no propone una teoría restringida a un estilo histórico determinado, sino una ontología estructural del arte en la modernidad tardía y en sus posibles desarrollos futuros.

Lo que aquí se define no es un contenido temático ni una técnica específica, sino la forma ontológica de su mediación: el modo en que la obra configura institucionalmente condiciones de experiencia, reconocimiento y objetivación de la libertad y finalmente cómo se hace posible reconocer la sensibilidad que existe en ese andamiaje que sostiene a la Idea. En la medida en que esta estructura no depende de un lenguaje artístico particular, sino del horizonte moderno de mediación en el que el arte opera, el marco desarrollado puede

extenderse a prácticas post-conceptuales, tecnológicas, híbridas e incluso configuraciones futuras aún no determinadas. No se trata de anticipar formas históricas concretas, sino de sostener que, mientras el arte permanezca inscrito en la lógica de la mediación objetiva y del reconocimiento público, la estructura aquí descrita conservará su validez y reactivará nuevas formas de percibir la Idea sensible que existirá detrás de nuevas mediaciones que se vayan originando de acuerdo con el desarrollo histórico del Espíritu.

Precisamente porque la tesis se formula en términos estructurales y no estilísticos, la posición aquí defendida se sitúa deliberadamente entre dos extremos que han marcado buena parte del debate estético contemporáneo. Por un lado, evita el relativismo posmoderno que reduce la obra de arte a mera interpretación contingente o a construcción discursiva presentes en autores como Arthur Danto o, en otra clave, como Nicolas Bourriaud. Por otro lado, se distancia también de posturas críticas que, como las defendidas por Avelina Lésper, tienden a juzgar el arte conceptual desde criterios normativos fuertes que exigen una plenitud estética equiparable a formas tradicionales. Asimismo, se rechaza cualquier forma de dogmatismo que pretenda ver en el arte conceptual contemporáneo la encarnación plena de la idea o una reconciliación especulativa equivalente al momento del Espíritu absoluto.

Como puede reconstruirse a partir de la lectura de Robert B. Pippin en *The Cambridge Companion to Hegel* (2008), lo decisivo en la estética hegeliana no es la formulación de criterios normativos del gusto, sino la comprensión del arte como momento interno de la vida ética y social. En este marco, tres núcleos resultan fundamentales para la presente investigación: en primer lugar, la negación de una autonomía estética fuerte: el arte no constituye una esfera separada, sino una práctica inserta en tramas normativas e institucionales que determinan su inteligibilidad. En segundo lugar, la superación del dualismo entre pensamiento y sensibilidad: la obra no es mera representación sensible de un contenido previamente dado, sino configuración en la que lo conceptual se realiza sensiblemente y lo sensible adquiere estructura inteligible, el arte conceptual confirma la tesis central de las *Lecciones de estética*; el arte continúa siendo el ámbito en el que la Idea alcanza la manifestación sensible. Lo que la historia ha transformado no es esa función, sino las condiciones bajo las cuales dicha manifestación resulta posible. La sensibilidad ya no oculta el concepto ni el concepto sustituye a la

sensibilidad; ambos se requieren mutuamente para que el espíritu pueda hacerse presente en su forma históricamente adecuada.

En tercer lugar, la noción de exteriorización: el sentido no permanece en la interioridad subjetiva, sino que se objetiva en formas públicas que reclaman reconocimiento. En conjunto, estos tres ejes permiten comprender el arte no como expresión privada ni como instancia del Espíritu absoluto clausurado, sino como momento del Espíritu objetivo, donde las configuraciones sensibles participan en procesos históricos de autocomprensión colectiva sin agotar en sí mismas la totalidad del saber.

En lugar de optar por una disolución del arte en interpretaciones subjetivas o por su absolutización metafísica, la tesis sostiene que el arte opera como estructura objetiva de mediación histórica: un ámbito en el que la libertad se configura institucionalmente y donde la experiencia se organiza bajo condiciones normativas compartidas. Esta posición no diluye el valor ontológico del arte ni lo sobredimensiona, sino que lo sitúa en el plano sistemático que le corresponde dentro del horizonte moderno.

En términos precisos, puede afirmarse que el valor ontológico del arte conceptual no depende del objeto como tal, sino del tipo de mediación dialéctica que pone en acto. Su alcance se intensifica y aumenta su valor cuando logra hacer visible la estructura de la libertad mediada por el Espíritu objetivo, la cual puede darse de modo reflexivo-perceptivo como en el caso de Turrell o de modo ético-interactivo como en el caso de Abramović.

Desde el punto de vista lógico, esta estructura puede comprenderse de manera más precisa a partir de la figura del silogismo en *La ciencia de la lógica*, en la que lo universal lo particular y lo singular no permanecen aislados, sino que se median mutuamente en una unidad concreta. En el ámbito del arte conceptual, esta estructura se traduce en la articulación entre el contenido conceptual (universal), las condiciones institucionales y prácticas (particular) y la obra en su realización efectiva (singular). La obra no es, por tanto, un objeto autosuficiente, sino el resultado de esta mediación, en la que el concepto deviene efectivamente real. En *The key in the hand*, de Chiharu Shiota, esta estructura encuentra una expresión especialmente significativa: las miles de llaves suspendidas, los hilos entrelazados y las embarcaciones no constituyen un conjunto de objetos con un significado fijo, sino que representan la sensibilidad de la objetivación de la interioridad, en ese momento la idea

alcanza la realidad sensible. La universalidad del concepto de memoria solo adquiere existencia mediante la particularidad de los relatos y de las llaves donadas por múltiples individuos, culminando en la singularidad irrepetible de la instalación como obra de arte. Desde la perspectiva de *Las Lecciones de estética*, esta mediación no permanece en el plano del pensamiento, sino que alcanza una manifestación sensible: la obra produce una sensibilidad relacional, en la que el espectador no contempla simplemente objetos, sino que experimenta la trama de vínculos, ausencias y recuerdos que constituyen la vida espiritual compartida. La Idea no aparece como una abstracción separada de la materia, es el concepto vivo que se está articulando y configurando en un momento histórico dentro de un espacio compartido.

En consecuencia, el valor ontológico del arte conceptual no reside en su materialidad ni en su mera declaración institucional, sino en su capacidad de objetivar configuraciones históricas del concepto dentro del ámbito del Espíritu objetivo, manteniendo abierta la mediación entre racionalidad, forma sensible y relacionalidad.

En última instancia, el presente trabajo ha mostrado que el arte conceptual no constituye una anomalía ni una degradación del arte en sentido hegeliano, sino una transformación coherente con el desarrollo histórico del espíritu. Al desplazar el centro de gravedad desde la materialidad sensible hacia la mediación conceptual e institucional, estas prácticas no disuelven el contenido racional del arte, sino que lo reinscriben en el ámbito del Espíritu objetivo, donde la libertad se hace efectiva como reconocimiento público y estructura compartida de sentido. Desde esta perspectiva, el arte conceptual no marca el fin del arte, sino lo reconfigura como otra forma de objetivación mediada, en la que el concepto no se limita a ser pensado, y tampoco se agota en la mera interpretación, el arte conceptual revela que la verdad del arte en la actualidad reside en su capacidad de hacer visible la racionalidad inmanente, la afirmación de Hegel en cuanto a que la lógica coincide con la “metafísica propiamente dicha” (Hegel, 1817/1997, §24, pp. 130-131) no es una metáfora, sino una tesis fuerte: comprender los conceptos es comprender la realidad.

Estas obras conceptuales activan procesos de pensamiento que reproducen la lógica de lo real, es un espacio donde el pensamiento se vuelve consciente de sí mismo y al hacerlo es cuando entra en contacto con la racionalidad inmanente del mundo. Así, lejos de ser una forma vacía o puramente intelectual, el arte conceptual puede ser interpretado, en clave hegeliana, como

una manifestación que abre la posibilidad de una experiencia estética que no solo interpreta la realidad, sino que piensa en su verdad.

Sin embargo, la realización efectiva del concepto no agota la especificidad del fenómeno artístico. Las Lecciones de estética permiten comprender el paso decisivo por el cual esa estructura lógica adquiere una configuración sensible sin perder su articulación conceptual. La Idea no se diluye en la materialidad ni se convierte en una mera representación empírica; por el contrario, conserva su organización interna al hacerse perceptible mediante una forma capaz de exteriorizar el contenido espiritual. La sensibilidad artística no sustituye al concepto, sino que constituye el modo propio en que éste aparece en la experiencia. La verdad de la obra reside precisamente en hacer visible aquello que solo existe como mediación, de manera que la forma sensible no oculta la Idea, sino que la manifiesta en una configuración históricamente adecuada.

Las obras analizadas en esta investigación permiten reconocer este desplazamiento. En *The artist is present*, de Abramović, la Idea del reconocimiento no permanece como una categoría abstracta, sino que adquiere una sensibilidad inmediata en el encuentro silencioso entre dos autoconciencias, donde el cuerpo, la mirada y la duración hacen perceptible la constitución recíproca del sujeto. En *Roden Crater*, de James Turrell, la mediación de la percepción deja de ser un problema exclusivamente epistemológico para convertirse en una experiencia sensible de espacio, de la luz y del tiempo, revelando que la naturaleza sólo aparece como tal a través de las condiciones que hacen posible su percepción. En *The Weather project*, de Olafur Eliasson, la luz, la niebla y la arquitectura producen una sensibilidad atmosférica compartida que hace visible el carácter construido de la experiencia colectiva, convirtiendo la percepción misma en objeto de reflexión sin abandonar su dimensión sensible. Finalmente, *The Key in the hand*, de Chiharu Shiota, la memoria, la ausencia y los vínculos humanos se objetivan en una trama material de llaves e hilos que hace sensible la interioridad compartida, mostrando que la universalidad del espíritu solo alcanza realidad cuando se configura en relaciones visibles y habitables.

En todos estos casos, la mediación no constituye un obstáculo para la manifestación de la Idea, sino la condición histórica de su aparición. Si la escultura clásica alcanzaba la reconciliación mediante la inmediatez de una forma plenamente adecuada, estas prácticas contemporáneas realizan la misma exigencia filosófica bajo condiciones distintas: hacen sensible la Idea

precisamente a través de las mediciones que organizan la experiencia moderna. La estructura conceptual permanece intacta, pero encuentra una configuración sensible acorde con un momento histórico en el que el espíritu ya no puede aparecer como identidad inmediata consigo mismo, sino como una realidad que se comprende y se manifiesta reflexivamente mediante las relaciones, las instituciones, la memoria, la percepción y el reconocimiento.

Lejos de invalidar la concepción hegeliana del arte, estas obras muestran que la tarea fundamental señalada en las *Lecciones de estética* — hacer sensible el contenido espiritual— continúa vigente, aunque bajo formas en las que la mediación ha pasado a ser el elemento constitutivo de la propia sensibilidad artística. La mediación la sustituye; produce una nueva forma de la otrora sensibilidad.

Esta fórmula permite releer las *Lecciones de estética* sin negar a Hegel ni forzar sus categorías. La Idea sigue haciéndose sensible, pero ya no mediante la transparencia inmediata de la belleza, sino a través de una **sensibilidad mediada**, en el que el espectador percibe relaciones mediadas (Turrell), procesos y memorias objetivadas (Shiota), experiencias colectivas mediadas (Eliasson), o reconocimientos intersubjetivos (Abramović).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beiser, F. C. (ed.). (2008). *The Cambridge Companion to Hegel and nineteenth-century philosophy*. Cambridge University Press.
- Bourriaud, N. (2024). *Estética relacional*. A Hache.
- Charpenel Elorduy, E. (2025). *El proyecto de la filosofía del arte en el pensamiento de Hegel. Una discusión sobre sus alcances sistemáticos como una filosofía de la cultura*. Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte, 43, 214-243.
- <https://doi.org/10.14482/eidos.43.357.159>
- Danto, A.C. (1999). *Después del fin del arte*. Paidós.
- Dutton, D (2010). *El instinto del arte*. Paidós.
- Forster, M.N (2008) (Hegel and hermeneutics. En F.C. Beiser (Ed.) *Cambridge Companion to Hegel and nineteenth-century philosophy*. Cambridge University Press.
- Gadamer, Hans. (1992). *Verdad y Método*. Salamanca Ediciones.
- Hartnack, J. (1998). *An Introduction to Hegel's Logic* (L.Aagard-Morgensen, Trans.; K.R.Westphal, Ed). Hackett Publishing Company.
- Hegel, G.W.F. (1997). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. (R. Valls Plana, Trad.). Alianza. (obra original publicada en 1817).
- Hegel, G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o Estética. (verano de 1826): Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler* (A. Gethmann-Siefert & B. Collenberg - Plotnikov, Eds.; D. Hernández Sánchez, Trad.). Abada Editores.

- Hegel, G.W.F. (2018) *The Phenomenology of Spirit* (T. Pinkard, Trans.). Cambridge University Press.
- Hegel, G.W.F. (2024), *Introducción a la filosofía de las bellas artes*. Lectorum. (Obra original publicada circa 1820).
- Houlgate, S. (2008). Hegel's logic. En F.C. Beiser (Ed), *The Cambridge Companion to Hegel and nineteenth-century philosophy*. Cambridge University Press.
- Kuspit, D. (2012). *El fin del arte*. Akal.
- Lésper, A. (2023). *El fraude del arte contemporáneo*. Editorial de Vecchi.
- LeWitt, S. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. *Artforum*, 5(10), 79-93.
- Peters, J. (2015). *Hegel on Beauty*. (Routledge Studies in Nineteenth-Century Philosophy, Vol.7). Routledge.
- Pippin, R. (2015). *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. University of Chicago Press.
- Pippin, R.B. (1993). *You can't get there from here*. Transition problems in Hegel's Phenomenology of Spirit. En F.C. Beiser (ed.), *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge University Press.
- Pippin, R.B. (2008). *The absence of aesthetics in Hegel's aesthetics*. En F.C. Beiser (Ed.). *The Cambridge Companion to Hegel and nineteenth-century philosophy*. Cambridge University Press.

- Speight, A. (2008) Hegel and aesthetics: The practice and “Pastness” of art. En F.C. Beiser (ed.), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy* Cambridge University Press.
- Stern, R. (2008) Hegel’s Idealism. En F.C. Beiser (Ed.) *Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*. Cambridge University Press.
- Wartenberg, T.E. (1993) Hegel’s idealism: The logic of conceptuality. En F.C. Beiser (Ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge University Press.

