

Hermen-ética del arte neoconceptual: tensiones y retenciones para una práctica interpretativa

Hermen-Ethics of Neo-Conceptual Art: Tensions and Retentions for an Interpretative Practice

Álvaro Fernández Melchor ^a

Abstract:

The relativization of morality in the current era has had a direct impact on art, which highlights the need for a hermeneutical task, whose tools allow not only the better understanding of works of art typical of the neo-conceptual avant-garde, but also, its confrontation from an ethical and deontological debate, sharpening the need for a critical study around affective subjectivations in contemporary art. In this text, a fusion of horizons is carried out between the phenomenological perspective and the ethical perspective, seeking return points for the hermetic-ethical interpretation, a novel proposal in pursuit of the understanding of some of the most radical current artistic practices.

Keywords:

Hermeneutics, Ethics, Neo-conceptual Art.

Resumen:

La relativización de la moral en la era actual, ha repercutido directamente en un arte, que, pone de relieve, la necesidad de un quehacer hermenéutico, cuyas herramientas permitan no solo la mejor comprensión de obras de arte propias de la vanguardia neo-conceptual, sino también, su confrontación desde un debate ético y deontológico, agudizando la necesidad de un estudio crítico alrededor de las subjetivaciones afectivas en el arte contemporáneo. En el presente texto, se realiza una fusión de horizontes entre la mirada fenomenológica y la mirada ética, buscando puntos de retorno para la interpretación hermen-ética, una novedosa propuesta en pos del entendimiento de algunas de las más radicales prácticas artísticas actuales.

Palabras Clave:

hermenéutica, ética, arte neo-conceptual.

Metodología

El presente trabajo de discusión filosófica emplea un enfoque hermen-ético, combinando diversas perspectivas para proporcionar un entendimiento básico del fenómeno artístico en cuestión, al que he denominado 'neo-conceptual'. Partiendo de una genealogía estilística, discursiva y plástica, se exploran ciertas disrupciones que se hacen latentes en el arte contemporáneo de este siglo, sobre todo, en obras directamente confrontadas con el debate ético. Precisamente, el enfoque hermen-ético consiste en la unificación entre los principios de la hermenéutica y las herramientas de análisis ponderadas en la ética filosófica. La ulterior propuesta metodológica da pie a una interpretación crítica de las cualidades del

arte 'neo-conceptual', para atisbar las actitudes que se hacen manifiestas en los creadores y espectadores de dicha corriente artística, tomando como referente la dinamización que el arte 'neo-conceptual' aporta al status quo.

El trabajo se estructura en varias secciones. En primer lugar, se presenta una revisión sucinta de una línea genealógica del arte conceptual y sus transformaciones hasta llegar al 'neoconceptual'. A continuación, se explorarán las características principales de este fenómeno artístico, haciendo hincapié en la aplicación de conceptos ético-filosóficos y fenomenológicos para dar mayor profundidad al estudio, tomando como base los fundamentos de la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot. Dicha implementación permite una interpretación equilibrada, evitando los extremos del

^a Autor de Correspondencia, Profesor Investigador, Universidad Autónoma de Zacatecas | Zacatecas, México, <https://orcid.org/0000-0003-3091-9475>, Email: alvarofernandez07942@gmail.com

absolutismo y el relativismo, reconociendo al mismo tiempo similitudes y diferencias sin caer en interpretaciones rígidas, alejando al análisis tanto del dogmatismo, como del escepticismo radical.

Estado del arte

El presente estado del arte tiene como objetivo proporcionar una breve revisión de la literatura filosófica, así como de ciertas obras de arte relacionadas con el fenómeno de los 'neo-conceptualismos', mismos que iremos detallando posteriormente, con la finalidad de desglosar fuentes de investigación, cuyos atributos nos permitan situar nuestra lectura interpretativa dentro de un marco hermen-ético, que como he mencionado anteriormente, tiene que ver con un análisis crítico en donde se unifican las visiones de la hermenéutica y la ética, en pos de una mejor comprensión de las expresiones artísticas de la radicalidad 'neo-conceptual'.

Por 'neo-conceptual' entiendo una corriente artística contemporánea que surge como una evolución del arte conceptual de los años setenta. Esta corriente se caracteriza por su énfasis en la idea y el concepto como elementos centrales de la obra de arte, mismos que buscan desafiar las nociones tradicionales, e incluso ortodoxas de la estética clásica, para proponer nuevas formas de interacción y significación. Ahora bien, los 'neo-conceptualismos' a los que me refiero, se insertan dentro del plano coyuntural de la sociopolítica cultural contemporánea, esto es, dentro de un contexto donde las prácticas artísticas están ligadas a las dinámicas de globalización y comunicación de masas, situándose así en un paradigma que en efecto es 'neo', precisamente por articularse en una era inédita, nunca antes vista.

Según Anna María Guasch (2017),

(...) los artistas neoconceptuales buscaron sus referentes en modelos estructuralistas, lingüísticos y filosóficos del conceptualismo ortodoxo de los setenta, lo hicieron desde unos presupuestos con netas implicaciones sociales cuestionadoras del sistema de la obra arte/mercancía e incluso de la obra de arte/documento (p. 428).

Aunque Guasch no responde, cuando menos en estas líneas, de manera directa en qué consiste lo neo, sí nos aproxima a la concepción filosófica que dicha corriente mantiene consigo misma. De hecho, en este texto, la relevancia del estudio de los 'neo-conceptualismos' se justifica en virtud de las controversias no resueltas al interior del relato del nuevo arte contemporáneo, que ante todo, es susceptible de una crítica árida, la mayoría de las

veces desmesurada, puesto que el nivel de interpretación rebasa lo analógico, es decir, se desequilibra hacia una lectura ya sea unívoca o equívoca, esto es, con una gran polisemia, o bien, hacia un solo sentido, debido a las grandes capas de subjetividad que este tipo de piezas despiertan en el espectador, desmantelando en buena parte la hegemonía de la belleza en el arte.

Así pues, a continuación desgloso una breve genealogía para dar cuenta del origen de los neo-conceptualismos, mismos que navegan en un péndulo cultural, entre la osadía de la innovación y la apología de una suerte de 'maldad' en el arte radical, concepto que a su vez, podemos asociar con lo abyecto, lo obscuro, y lo perverso, mismos que revisaremos más adelante.

Para la realización de una genealogía crítica, me remito primeramente a un conjunto de estudios empíricos realizados desde la práctica artística, para ubicar sus orígenes más recientes y trasladarlos al estudio de lo neoconceptual en el ámbito hermen-ético. Aunque la tendencia del arte conceptual tiene una gran tradición en el arte, debo de limitar mis esfuerzos a las expresiones más recientes de esta forma de creación, puesto que las aportaciones teóricas al arte conceptual son abundantes y redundantes en muchos sentidos. Bien aquí podríamos remitirnos a las tesis de Kosuth, Duchamp o LeWitt, sin embargo, considero que es necesario hacer una renovación de los referentes de análisis para no caer en tautologías *ad infinitum* que repliquen incansablemente el mismo discurso sin llegar a una conclusión convincente.

Por ello es que haré un contraste entre diversos conceptos propios de la filosofía ética, estética y fenomenológica, para dar cuenta, a partir de ellos, de la múltiples posibilidades de interpretación que contienen este tipo de piezas, explorando asimismo las lagunas que existen en el enfoque hermen-ético que he propuesto. Aquí, se examinarán conceptos clave de pensadores como Aristóteles, Kant, Heidegger, y Gadamer para entender cómo sus teorías se pueden aplicar a la interpretación hermen-ética contemporánea, tomando como fuente vinculativa a la propuesta analógica de Beuchot.

He dicho que se explorarán las lagunas del enfoque hermen-ético propuesto; esto implica una crítica reflexiva sobre las limitaciones y las áreas que requieren mayor desarrollo teórico y metodológico. Por ejemplo, la integración entre hermenéutica y ética puede presentar desafíos en términos de coherencia y aplicabilidad, que deben ser cuidadosamente abordados para fortalecer la propuesta. En ese orden de ideas, este trabajo de investigación, expresa un interés (entre otros) por

reconocer las complejidades inherentes al método de interpretación hermenéutico.

Con todo, lo que se pone de relieve en este estado del arte permanece en un estado de hermenéutica analógica, dado que, por un lado, se bifurca el estudio entre las innovaciones radicales del 'neo-conceptualismo' y las críticas vehementes que a menudo enfrentan estas corrientes. Esta bifurcación refleja las tensiones inherentes en el arte contemporáneo, donde la búsqueda de nuevas formas de expresión se encuentra constantemente con la resistencia y la incomprensión por parte de ciertos sectores del público y la crítica, empeñados en perpetuar la tradición clásica de manera monolítica.

En efecto, uno de los hitos conceptuales de la hermenéutica radica en los estudios de la tradición; ahora bien, tradición y traición comparten una misma raíz etimológica que nos remite a la transmisión de conocimiento y prácticas a lo largo del tiempo, así como a la posibilidad de subvertirlas. Este juego de continuidad y ruptura es esencial para comprender cómo los 'neo-conceptualismos' operan dentro del campo artístico contemporáneo.

La tradición, en su sentido más amplio, implica la conservación y el respeto por las formas y los significados establecidos, mientras que la traición sugiere una transgresión, una desviación que cuestiona y redefine esos mismos parámetros. En este sentido, los 'neo-conceptualismos' pueden ser vistos como una traición creativa a las tradiciones del arte, una traición que, paradójicamente, se convierte en una nueva forma de tradición dentro de su propio contexto histórico y cultural.

A continuación, señalaré en específico diversas piezas ubicadas en los albores del arte 'neo-conceptual', para conceptualizar su origen, señalar sus características y comprender su relación con los procesos de creación e interpretación en el arte contemporáneo. He de aclarar que no es de mi interés construir una genealogía lineal, ni, mucho menos, situarme en la temporalidad histórica duchampiana para dar cuenta del origen de los conceptualismos en el arte. Tampoco me interesa del todo situarme en la latitud norteamericana de los años 60. Pretendo, en todo caso, localizar la narrativa 'neo-conceptual' a partir de los 70, tomando como puntos cardinales el estudio de 8 piezas, cada una representativa de alguna época hasta llegar a los 2000. Me anticipo al argumento de lo reductivo y reitero que esta selección pretende ser una herramienta para el análisis crítico más que una lista exhaustiva o definitiva. Ello nos conduce a un ejercicio de corte curatorial en el que se busca trazar

un mapa conceptual que permita explorar algunas imbricaciones, recurrencias o divergencias en el ámbito de las piezas artísticas 'neo-conceptuales'.

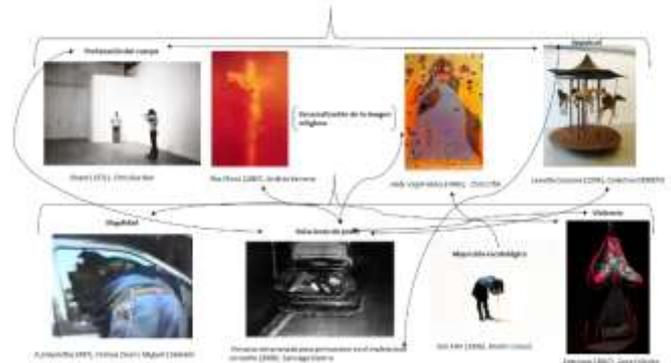


Figura 1. Genealogía del arte neo-conceptual.

De manera rizomática, en el cuadro presentado, ejemplifico con algunos conceptos clave que nos permitirán entrelazar las piezas de corte 'neo-conceptual' aquí desarrolladas. En primera instancia, me permitiré describir brevemente cada pieza a la par de un ejercicio de interpretación hermenéutica en pos de la fundamentación ética-estética que revisaremos a posteriori.

Shoot (1971) consistió en un performance en el que Chris Burden solicitó a un asistente que disparara en su brazo con un rifle calibre .22. *Piss Christ* (1987) de Andrés Serrano es una fotografía de un crucifijo hundido en un vaso de orina. *Holy Virgin Mary* (1996) de Chris Ofili es una pintura de la Virgen María decorada con estiércol de elefante y recortes pornográficos. *Lavatio Corporis* (1994) de Colectivo SEMEFO es un carrusel con cadáveres de animales sometidos a procesos taxidérmicos. *A propósito* (1997) de Yoshua Okón y Miguel Calderón es una pieza de videoarte en donde los artistas realizan un robo de estéreo. *Persona remunerada para permanecer en el maletero de un coche* (2000) de Santiago Sierra consiste, precisamente, como su título lo indica, en un performance de resistencia corpórea al interior de un vehículo motorizado. *Sick Film* (2006) de Martin Creed, es un metraje de una persona provocándose el vómito en una galería de arte. Por último, *Evermust* (2017) de Zoya Falvoka es un costal de boxeo realizado a partir de la silueta del torso de un cuerpo femenino.

Estas obras de arte, son concebidas en nuestro relato interpretativo desde diversas sendas conceptuales, tomando como bastiones neurálgicos los siguientes enunciados: profanación del cuerpo, desacralización de

la imagen religiosa, la noción de lo sepulcral, la ilegalidad, las relaciones de poder, la abyección escatológica, y la violencia. En el cuadro expuesto podemos observar cómo es que se vinculan estos conceptos en algunas de las piezas y de qué maneras van generando choques de fuerzas que revelan ciertas recurrencias en el plano creativo de lo 'neoconceptual'.

Dichos elementos establecen un *quid pro quo* entre lo tradicional y lo 'traicional'; por ejemplo, a través de la profanación del cuerpo y la desacralización de lo religioso, se pone en tela de juicio la percepción tradicional de lo sagrado y lo prohibido, dotando de un sentido opuesto a las autoridades y los iconos idiosincráticos de control. Por otro lado, y en relación con la idea de la ilegalidad, estas obras exploran el aspecto jurídico de la performatividad en el arte, haciendo susceptible al mismo de una legislación exterior, cuando menos, en el plano de la crítica discursiva. Esta cuestión no menor difiere de la supuesta libertad del arte y se fortalece bajo la potencia de la censura. Es de hecho, el revolcamiento del *statu quo* lo que conduce a la represión / persecución de estas peculiares expresiones artísticas. No obstante, estas dificultades tienen mucho que ver con la idea de una moralina al interior de las culturas, que necesariamente, están inscritas en una eticidad, punto en el que profundizaremos más adelante.

Consecuentemente, las ideas de abyección escatológica y violencia dialogan en el marco de esta lectura hermenéutica, en la medida en que ambos expelen al espectador y lo arrojan a un espacio de indeterminación para hacerle detectar la rareza ética del mundo, a través de una poetización política de la imagen, mostrando el lado cruento de lo repulsivo y lo indeseado, asuntos que por cierto, no son cuestión baladí en la orbe contemporánea, dado el espasmo vertiginoso de la crisis política, ecológica y humanitaria que atraviesa al siglo XXI.

Existen tres figuraciones que deseo emplear para eficientar la metaforización de este relato, a saber, lo obsceno, lo abyecto y lo perverso. Para elucidar dicha elucubración, quiero remitirme a las etimologías de cada una de ellas. Lo obsceno, derivado del latín *obscenus*, a su vez, derivado de *ob caenum*, que literalmente significa 'de la basura'. Se refiere a aquello que es ofensivo o repugnante en términos de moralidad y decoro, y también puede estar asociado a lo que es sacado de un escenario seguro y protegido, llevándolo al ámbito de lo público o expuesto.

Lo abyecto, del latín *abjectus*, que significa "arrojado" o "rechazado", se refiere a aquello que es despreciable o

indigno. La abyección es el estado de ser relegado a los márgenes, aquella materia residual del estado de las cosas. Este concepto, profundamente explorado por Julia Kristeva, implica una confrontación con lo que amenaza la identidad y el orden, situándose en la periferia de la seguridad confortable. La abyección no solo señala lo que se rechaza y se considera impuro, sino que también revela las fronteras de lo humano y lo monstruoso, lo familiar y lo extraño, lo diestro y lo siniestro.

En el contexto de estas obras, lo abyecto se manifiesta a través de la exposición de lo que es generalmente oculto y relegado, como la degradación física, el deterioro y la decadencia. Esta perturbación poética a menudo disloca al Ser, *desdomiciliándolo* de su propia casa, si es que queremos hablar en términos heideggerianos. Puede ser que de esta manera, lo encubierto (*Verbergung*), finalmente es develado (*Entbergung*); conceptos en los que por cierto, no me detendré más que para puntualizar que esta reflexión se enfoca en cómo se devela el mundo de la eticidad moral en las piezas de arte neoconceptual.

Al final de la cadena conceptual, encontramos lo perverso, proveniente del latín *perversus*, que significa "desviado" o "torcido". Se refiere a un comportamiento que se aparta de lo que se considera moralmente recto. La perversión implica una desviación deliberada de las normas éticas y sociales, un acto de subversión que desafía por completo al orden normativo.

Ahora bien, quisiera ampliar esta dimensión interpretativa sumando una breve lectura sobre el fenómeno escatológico en el arte, que en su primera condición, implica el uso de materia corporal y residuos orgánicos fecales, vomitivos, salivales, entre algunos otros, frecuentemente considerados tabú en contextos sociales y culturales. Basta con revisar los argumentos de Mary Douglas (1973), quien afirma que "(...) las reglas (...) de la impureza prestan atención a las circunstancias materiales de un determinado acto y de acuerdo con ellas lo juzgan bueno o malo (...) el contacto con los cadáveres, la sangre o el esputo puede considerarse (...) transmisor de peligro" (p. 26).

Por su habilidad para provocar una reacción intensa, la escatología en el arte da cuenta de la artificialidad de nuestras construcciones sociales sobre lo considerado éticamente agradable o desagradable. Nuevamente, hablamos de una moralidad inscrita en la eticidad de una determinada cultura, donde las normas y valores son contingentes. Rubem Fonseca ejemplifica con gran elocuencia una historia sobre la mierda en *Copromancia*, un cuento del 2002 en el que el protagonista del relato tiene la extraña capacidad de practicar actos adivinatorios

y bizarras predicciones en una suerte de hermenéutica de sus propias excreciones. Un día, el protagonista observa su destino irrefutable: el augurio de la muerte de su madre.

El ulterior argumento narrativo no es en vano, pues hay que recordar que lo escatológico en la filosofía significa una cosa radicalmente opuesta, siendo el estudio de los destinos finales de la humanidad y del cosmos, abarcando temas como el juicio final, la vida después de la muerte, y la eventual culminación del mundo. Aunque el término se usa con frecuencia en contextos teológicos, vale la pena tomar en cuenta su relevancia en la filosofía de la ética desde una perspectiva racional y crítica. Por ejemplo, la filosofía de la ética, cuando se une a la escatología, investiga cómo nuestras concepciones del fin último y el destino final influyen en nuestras normas y principios morales, particularmente depositando creencias místicas en torno a la idea de un premio o un castigo *post-mortem*, considerando así el uso o abuso de comportamientos virtuosos y/o viciosos. Confrontar la ética con destinos finales hipotéticos abre las compuertas de la moral hacia un territorio de especulación profunda, que sin embargo, irradia al sendero de interpretación hermen-ética en el campo de las artes.

He hablado de lo teológico y su relación con la filosofía escatológica, y he de enriquecer el argumento diciendo que en el análisis de las piezas neo-conceptuales, observamos una recurrencia temática cuyo interés radica en la crítica hacia la religión. Aquí me interesa cuestionar la etimología de "religare" (que significa "volver a ligar" o "reconectar") y cómo estas conexiones han sido pervertidas o desafiadas por narrativas que transgreden lo sacro y lo profano. La religión, particularmente la judeocristiana, en este contexto cobra una importancia fundamental, en la medida en que la inducción de los 10 mandamientos de la ley de Dios "asegura" la cohesión social a través de la obediencia a un código divino.

Las piezas de arte aquí analizadas, particularmente aquellas que establecen críticas directas a la religión, ponen en tela de juicio dicha instrumentalización religiosa de los mitos y la imaginería cultural mística-cosmogónica, que en este sentido, no sólo dicta conductas, sino que además establece un sistema de recompensas y castigos al interior de la eticidad cultural de los distintos momentos históricos. No quiero detenerme más en este punto, y quisiera, en todo caso, señalarlo como un marco de referencia desde el cual se pueden abordar las obras de arte que implican una crítica religiosa.

Hasta ahora, no he logrado especificar del todo a qué me refiero con el concepto de hermen-ética, por más obvio e intuitivo que pueda llegar a ser dicho neologismo. La

hermen-ética sugiere la convergencia entre la ética y la hermenéutica. Para Gadamer (1977), estamos hablando de una fusión de horizontes, que consiste precisamente en una hibridación entre distintas temporalidades históricas o distintas formas del saber.

comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos" (...) la fusión tiene lugar (...) pues en ella, lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos (p. 377).

Así pues, por consiguiente, la fusión de horizontes implica que el proceso de comprensión no es simplemente la aplicación de un marco interpretativo sobre un texto o situación, sino más bien un diálogo dinámico entre diferentes perspectivas y contextos temporales. La fusión de horizontes ocurre cuando las diferentes temporalidades históricas o formas de conocimiento se entrelazan y se enriquecen mutuamente, que en este caso, son la hermenéutica y la ética, mismas de las que se pueden extraer conceptos medulares, a saber, la *epojé* y la *phronesis*, respectivamente de las tradiciones fenomenológica y aristotélica. *Epojé*, según la tradición fenomenológica, es una suerte de ensimismamiento en la que el sujeto se abstiene de juzgar. En un análisis realizado por Mendoza-Canales (2018) sobre la *epojé* se menciona que "se ocupa del planteamiento en torno a la tesis de la actitud [*Einstellung*] natural, a la original copertenencia del yo empírico y su mundo circundante, y de la posibilidad de su suspensión para, subsecuentemente, efectuar el análisis estrictamente fenomenológico" (p.125).

Este proceso de suspensión del juicio permite al investigador fenomenológico explorar el fenómeno en su pureza, separando las presuposiciones y prejuicios para poder observar directamente la experiencia tal como se presenta. De esta manera, la *epojé* permite considerar procesos de medida en la interpretación de obras de arte neo-conceptuales, ya que se analiza de manera experiencial a las piezas, intentando prevenirse de prejuicios y preconcepciones, sin vehemencia ni indiferencia, es decir, desde una hermenéutica analógica.

He hablado de medida, y con ello hago hincapié en el concepto de *phronesis*, que en un lenguaje más llano, podemos nombrar como prudencia práctica, siguiendo las líneas de pensamiento de la filosofía ética aristotélica, misma que sugiere que la virtud no reside en los extremos, sino en un punto medio óptimo. Aristóteles define la *phronesis*, o prudencia práctica, como la capacidad de deliberar correctamente sobre lo que es bueno y beneficioso para la vida humana. Es una forma

de sabiduría moral que guía la acción correcta a través de la razón y la experiencia, permitiendo al individuo discernir la mejor manera de actuar en diversas situaciones.

Aristóteles comenta:

Hablo, bien entendido, de la virtud moral, que tiene por materia pasiones y acciones, en las cuales hay exceso y defecto y término medio. Así, por ejemplo, en el tener miedo, el tener audacia, el desear, el airarse, el compadecerse, y en general en el tener placer o dolor, hay su más y su menos, y ninguno de ambos está bien. Pero experimentar esas pasiones cuando es menester, en las circunstancias debidas con respecto a tales o cuales personas, por una causa justa y de la manera apropiada, he ahí el término medio, que es al mismo tiempo lo mejor, y esto es lo propio de la virtud. En las acciones, asimismo, hay exceso y defecto y término medio. La virtud, por tanto, tiene por materia pasiones y acciones en las cuales se peca por exceso y se incurre en censura por defecto, mientras que el término medio obtiene la alabanza y el éxito, doble resultado propio de la virtud (Aristóteles, trad. en 2009, pp. 38-39).

Aristóteles enlista un cúmulo de sensaciones propias de la *aisthesis* que encontramos de manera no aislada en el arte neo-conceptual. En este tipo de arte, las emociones y respuestas del espectador son elementos clave que se exploran y manipulan, frecuentemente llevando al límite las pasiones humanas. Sin embargo, Aristóteles sugiere que estas emociones deben ser experimentadas en el momento adecuado, en las circunstancias correctas, y por razones justas. A su vez, juzga cómo ninguna acción repercute a rajatabla bajo la idea de 'bien' directo. Resulta por demás interesante pensar en los juicios de valor que se hacen presentes en la analítica hermen-ética, a saber, 'bueno', 'malo', 'bello', o 'desagradable', por mencionar algunos.

A la par, la idea de *phronesis* o prudencia práctica que hemos analizado, se concatena con los términos medios de la hermenéutica analógica de Beuchot, calificando así como virtuosa a esta forma de interpretación. Además, hay que poner énfasis en la *phronesis* aplicada no tanto en el espectador, sino en el creador de las obras de arte, quien cada vez debe ser más cauteloso y prudente dentro de sus metodologías confrontativas de la moral, haciendo un ejercicio autocrítico. Un artista neo-conceptual, por ejemplo, busca generar un impacto estético para cuestionar y redefinir las normas establecidas. Sin embargo, esta búsqueda de confrontación y desafío no debe ser llevada al extremo sin una consideración prudente de sus consecuencias. La *phronesis* permite al

artista evaluar cuándo y cómo abordar temas sensibles de manera constructiva, deconstructiva y significativa.

En ese orden de ideas, la *phrónesis* no es simplemente una habilidad técnica, sino una virtud moral que se cultiva a través de la experiencia y la reflexión constante sobre nuestras acciones y sus consecuencias. Este ejercicio autocrítico implica que el artista examine constantemente sus propios motivos, asegurándose de que su obra no solo choque, eclosione o haga efervescencia por el simple hecho de hacerlo, sino que también contribuya al diálogo y la comprensión. La prudencia en este contexto no es sinónimo de censura o autocensura, más bien de una meditación ética que busca equilibrar la audacia creativa con la responsabilidad moral.

Aunque no me detendré demasiado en el concepto de *sophrosyne*, ya que de alguna manera es redundante respecto a la *phronesis*, es de mi interés mencionar la relevancia de la moderación, la discreción y el autocontrol que sugiere este concepto práctico. En el contexto de la creación artística, *Sophrosyne* se manifiesta en la capacidad del artista para equilibrar su deseo de innovar y confrontar con una prudente consideración de las repercusiones de su obra. Este equilibrio es crucial para evitar que el arte caiga en provocaciones vacías o en una búsqueda de impacto que desatienda las responsabilidades éticas, sin renunciar a la justicia o a la denuncia de la injusticia, otra vez, hablamos de una hermenéutica práctica analógica.

Un artista y un espectador guiados por *sophrosyne* y *phronesis* están mejor equipados para abordar temas de injusticia de manera que no solo se exponga el sufrimiento, sino que también promueva una reflexión y un cambio constructivo/ deconstructivo. El objetivo es crear y percibir una obra que sea lo suficientemente impactante para despertar conciencia y movilizar al espectador, pero también lo suficientemente mesurada para evitar caer en la explotación del dolor ajeno o en la mera *shock value*.

En ese sentido, las condiciones de posibilidad del análisis hermen-ético gravitan entre el *ethos* y el *pathos*, entendidos como disposiciones afectivas y morales, y como marcos interpretativos que informan y configuran la comprensión de las obras de arte neo-conceptual. El *ethos*, como carácter o disposición moral, nos guía en la evaluación ética de las prácticas artísticas, mientras que el *pathos*, como experiencia emocional, nos permite acceder a las dimensiones afectivas y estéticas de dichas obras.

No perdamos de vista los distintos tipos de *ethos* y *pathos* en la configuración de nuestras interrogantes a partir de su uso práctico; hablamos entonces de la simpatía, la empatía, la apatía y la antipatía. La simpatía implica una preocupación y sensibilidad hacia los sentimientos y circunstancias del mundo circundante a partir de los afectos alegres, potentes en tanto que reafirman la existencia. La empatía, en contraste con la simpatía, implica una profundización significativa en la comprensión del otro al intentar experimentar sus emociones y perspectivas como si fueran propias.

La apatía, por otro lado, se caracteriza por una falta de interés o preocupación por las emociones y circunstancias de los demás. La apatía puede llevar a un *ethos* de indiferencia, donde las acciones no están guiadas por una consideración moral hacia los otros. Hermenéuticamente, la apatía puede limitar nuestra capacidad para interpretar y valorar adecuadamente las experiencias y obras de los demás, dado que una actitud desapasionada puede resultar en una comprensión superficial. Es importante distinguir que una actitud apasionada no implica necesariamente impulsividad o falta de control, sino más bien una apertura a la sensibilización del *pathos*, es decir, a la capacidad de experimentar y comprender las emociones y perspectivas de los demás desde una posición emocionalmente implicada.

Finalmente, la antipatía implica una aversión o rechazo hacia los sentimientos y circunstancias de los otros y el mundo circundante. En términos de *ethos*, la antipatía puede fomentar un ambiente hostil y conflictivo, donde las relaciones están marcadas por la desconfianza y la animosidad. La antipatía puede sesgar nuestras interpretaciones, llevándonos a evaluar negativamente las obras y acciones de aquellos hacia quienes sentimos antipatía, independientemente de su verdadero valor o intención.

Es crucial reconocer que ninguna de estas disposiciones es inherentemente superior a las otras. Cada una puede manifestarse de manera virtuosa o viciosa, por exceso o por defecto, dependiendo del equilibrio alcanzado. Por ejemplo, un exceso de simpatía podría llevar a una sobreidentificación que obstaculiza la objetividad, mientras que una falta total de empatía podría traducirse en una insensibilidad prejudicial; sin embargo, todas estas disposiciones éticas y emocionales ofrecen diferentes perspectivas y enfoques para interpretar el *pathos* humano y las obras de arte que reflejan estas experiencias. Hay que recordar que el *ethos* proporciona el fundamento normativo y el *pathos* abre la puerta de la *aesthesis* o la percepción sensorial.

De esta serie de contradicciones entre los conceptos de filosofía ética, estética y fenomenológica aquí propuestos, es que nace la necesidad de un enfoque mediador que pueda conciliar estos puntos diferentes. Así pues, la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, con su elasticidad de interpretación, nos permitirá navegar entre las interpretaciones unívocas y equívocas, traídas a colación desde las tradiciones romántica y positivista. En la tradición positivista, lo unívoco se refiere a la claridad y precisión en la definición de los conceptos, evitando cualquier ambigüedad. El positivismo, basado en el empirismo y la lógica, sostiene que los términos y conceptos deben tener un solo significado claro y determinado como garante de la objetividad y la verificabilidad de las afirmaciones científicas. La univocidad en este contexto asegura que los términos no se presten a múltiples interpretaciones, facilitando así una comunicación precisa y sin ambigüedades.

Por otro lado, lo equivocado en la tradición romántica se celebra por su capacidad de capturar la riqueza y la complejidad de la experiencia humana. Los románticos, valorando la subjetividad y la profundidad emocional, abrazan la ambigüedad y la multiplicidad de significados como una forma de reflejar la complejidad del mundo y la experiencia individual. Lo equívoco permite múltiples interpretaciones y lecturas, reconociendo que la realidad y la experiencia humana no pueden ser reducidas a definiciones simples.

Con el modelo hermenéutico analógico, la hermen-ética se presenta como un enfoque equilibrado que permite una interpretación dinámica y matizada. "Lo análogo es preponderantemente diverso (...) respeta y hasta privilegia las diferencias; pero evita la pura diferencia al punto de ser tratado incluso en silogismo, de manera dilogística dinámica, no cerrada y fija" (Beuchot, 2005, p. 26). Esto implica que, aunque se valoran las diferencias y la diversidad interpretativa, se evita caer en una relatividad extrema que impida cualquier tipo de arrojo en la interpretación.

Podemos encontrar, en cambio, tal objeción que sugiere que un enfoque puramente unívoco o equívoco no logra capturar adecuadamente la riqueza de las interpretaciones posibles. Aquí es donde el modelo analógico que "elude la univocidad inalcanzable y evita la caótica equivocidad, puede ayudar a suavizar la ardua polémica entre la hermenéutica y la pragmática" (Beuchot, p. 27). Este modelo proporciona un marco flexible en aras de retomar nuestra lectura hermen-ética de las obras de arte neo-conceptuales, situadas en el

límite, donde la univocidad y la equivocidad cruzan sus caminos de manera irremediable.

Por el momento, quisiera cerrar este apartado y decir que este estado del arte es solo una breve premisa de la complejidad y riqueza del tema. El análisis y pensamiento hermenéutico representan un gran desafío, pues implican la integración de los principios de la hermenéutica con herramientas de análisis ético-filosóficas, lo cual demanda un enfoque riguroso y crítico. Mi interés en este campo es profundo, y considero fundamental que se siga trabajando y desarrollando más en esta línea de investigación. Mi intención es poder aportar un breve pero significativo avance en esta tarea, con la esperanza de contribuir a un mayor entendimiento y apreciación de las obras de arte neo-conceptuales desde esta perspectiva.

1. Introducción: la experiencia subjetiva del arte y la moral

Del constreñimiento feroz
de los coeficientes de elasticidad
y de la viscosidad jesuíticas
por las estructuras éticas implacables
de las tablas de la modernidad
nacen las grandes obras de arte.

Salvador Dalí

A finales del último siglo, artistas de las llamadas vanguardias neo-conceptuales, comenzaron a decantarse por nuevas formas de expresión que resultaban complejas en sus líneas de pensamiento y en sus discursos teóricos; las revoluciones plásticas y procedimentales del arte contemporáneo daban fruto a partir de profusas experimentaciones. El arte había superado sus cánones tradicionales, pues la ruptura se instauraba como una narrativa continua para fraguar a la subjetividad de lo sensible a partir de un elemento primordial, a saber, la transgresión. Por supuesto, la alternancia y los desplazamientos del formalismo a lo conceptual significaron un cambio de paradigma en los dispositivos interpretativos y prácticos del arte contemporáneo, dado que se empezaban a abandonar las estructuras rígidas y más bien, aparecían momentos clave de gran ebullición creadora.

Dicho lo anterior, habría que considerar la siguiente premisa: las producciones del arte neo-conceptual, se vuelcan sobre un conjunto de herramientas que tienen la capacidad de esgrimirse bajo argumentos de carácter filosófico, es decir, hay un proceso mayúsculo de investigación, reflexión y defensa de las ideas, en donde se agudiza la capacidad analítica del artista para justificar su relevancia y su impacto en el mundo contemporáneo. Este arte no se contenta con ser una mera representación estética, sino que busca tener una incidencia real en la manera en que entendemos y nos relacionamos con el mundo, por lo tanto, a partir de variopintas actitudes como

lo son la provocación y la problematización, se buscan detonar complejas conmociones bajo la finalidad de impactar en las percepciones de los espectadores con una actitud crítica, la mayoría de las veces, incrédula y de sospecha.

En ese sentido, se generan algunos desfases entre la contemplación del que observa y la avidez de la práctica artística, de tal suerte que se crea un espacio sociocultural de incertidumbre que sucumbe frente a la necesidad de reinterpretar la eticidad de las artes, no sólo desde la desestabilización de las narrativas morales, sino también a partir de la poetización de un determinado conflicto político, ético, social, cultural, religioso, etc. Al operar en este callejón sin salida, se lubrica un diálogo crítico, osado y desmesurado, casi todo el tiempo. Hay que decir que estas obras no buscan ofrecer respuestas claras ni mucho menos soluciones definitivas, y que más bien, son mayéuticas, en la medida en que interrogan y aumentan el abanico de preguntas, actuando como catalizadores de debate público. Son obras políticas en el sentido etimológico de la palabra 'polis', ya que se relacionan con la ciudad y sus asuntos, abordando temas que afectan y preocupan a la comunidad en su conjunto, obligando tanto al creador como al receptor a cuestionar sus propias suposiciones y participar en la construcción de ese debate público.

Ahora bien, uno de los rompecabezas centrales para la comprensión del arte neo-conceptual radica en el uso de materiales sumamente exóticos: cuerpos rescatados de la morgue, sangre humana, cadáveres de animales. Del mismo modo, se acuden a técnicas altamente peligrosas: automutilaciones, desfiguraciones mediante cirugías estéticas y radicalismos que ponen en punto de quiebre al ser humano. En algún momento, el famoso artista británico Damien Hirst degolló a una vaca (muerta), para realizar con su cabeza una monolítica pieza escultural con abyectos materiales: ora sangre, ora larvas muertas, ora carne en descomposición. La solidificación de las prácticas artísticas radicales ha derivado en un uso indiscriminado de la violencia en el arte, no necesariamente apologética.

Es preciso ante todo considerar el concepto de moralidad. Kant investigó la moralidad a través del prisma de la razón pura práctica, postulando que la moralidad se basa en el deber categórico, un imperativo moral que es universal y se aplica independientemente de los deseos o consecuencias. Para él, la moralidad no depende exclusivamente de las inclinaciones personales o de los resultados esperados, sino de la intención pura detrás de la acción. Hay, por otro lado, quienes sostienen que la moral es relativa. Pensemos, por ejemplo, en el harakiri japonés, el kamikaze terrorista en Medio Oriente, el uso del burka como parte de ciertas creencias de la religión islámica, así como la poliginia y la gran intolerancia a la

homosexualidad en países como Qatar¹ y Arabia Saudita², geografías en donde incluso hay códigos penales para castigar el incumplimiento de la "norma", yendo en contra de los principios de autonomía y libre desarrollo de la identidad.

2. Análisis hermen-ético aplicado a una obra de arte



Figura 2. *Ham Cybele, Century Banquet'*, Mao Sugiyama, 2012.

El abuso de la transgresión artística nos incita a participar de un trabajo deontológico, cuya premisa es la de descifrar desde la apreciación hermen-ética a la divergencia de sendas prácticas del arte. La fusión de horizontes a la que se refería Gadamer se hace presente cuando la *epojé* y la *phronesis* se conjugan para dar luz a un nuevo engendro interpretativo, una vez que el desgaste ha azotado las puertas del tribunal de la conciencia kantiana; cabría preguntarse si el desafío neo-conceptual al *statu quo* no implica una zozobra en la gestión de los afectos morales. Por supuesto, la deconstrucción es un síntoma relevante de las relaciones artista-espectador en la contemporaneidad, sin embargo, en este afán de relativizar a la subjetividad cada vez más tambaleante, sería necesario producir una serie de reflexiones que cuestionen a las lógicas de la hiper creatividad tardía.

A esta altura del texto, vale la pena puntualizar las diferencias entre ética y eticidad. La ética se refiere al estudio y la reflexión sobre los principios morales y las normas que guían el comportamiento humano. Es el campo filosófico que investiga qué es lo bueno, lo justo y lo correcto en las acciones individuales y colectivas. En

otras palabras, la ética se centra en los ideales y principios universales que fundamentan nuestras decisiones y juicios morales.

Por otro lado, la eticidad, derivada del término alemán "*Sittlichkeit*" utilizado por Hegel en *la Fenomenología del espíritu*, se refiere a las normas y valores éticos que son específicos de una comunidad, cultura o contexto histórico particular. La eticidad abarca las prácticas y costumbres éticas arraigadas en una sociedad en particular, que pueden variar significativamente de una cultura a otra y a lo largo del tiempo. Es el estudio de cómo estas normas éticas se desarrollan, se transmiten y se practican dentro de un contexto social concreto.

Con la obra de Sugiyama, hay un punto de inflexión radical que abre las compuertas de los juicios éticos y estéticos, sintéticos *a priori* y analíticos *a posteriori* si queremos hablar en términos kantianos. En el análisis hermen-ético, debemos considerar cómo la *epojé*, o suspensión del juicio, permite al espectador abrirse a nuevas formas de entendimiento, dejando de lado los prejuicios morales iniciales. La *phronesis*, o sabiduría práctica, por otro lado, nos guía en la aplicación de principios éticos para evaluar las implicaciones y consecuencias de las obras de arte. La clave radica en la integración de estos dos conceptos para abordar la complejidad de la obra de Sugiyama, situada en un territorio liminal donde la normatividad es puesta en tela de juicio.

La reacción legal y moral frente al acto de Sugiyama destaca la tensión entre la libertad artística y las normas sociales establecidas. El debate ético se intensifica al considerar cómo los espectadores perciben y participan en obras que desafían convenciones profundamente arraigadas. La *epojé*, como suspensión del juicio, se vuelve crucial aquí, permitiendo al espectador abrirse a nuevas perspectivas más allá de las reacciones iniciales de *shock* o repulsa.

En el contexto de la obra de Sugiyama, la *phronesis* implica evaluar moralmente el acto en sí mismo a partir de la consideración de las intenciones del artista, las reacciones de la audiencia y las implicaciones culturales más amplias, es decir, comprender las eticidades que albergan a este escenario, comprendiendo las simpatías, apatías, antipatías y empatías que se reúnen analógicamente.

Encontramos distintos tipos de pathos, en la medida en que hay reacciones de cuatro caracteres, cada cual con distintas modalidades de fuerza. Hablamos de la simpatía, la apatía, la empatía y la antipatía. A

¹ Human Rights Watch. (2023). World Report 2023: Qatar. Recuperado de <https://www.hrw.org/world-report/2023/country-chapters/qatar>

² Human Rights Watch. (2023). World Report 2023: Saudi Arabia. Recuperado de <https://www.hrw.org/world-report/2023/country-chapters/saudi-arabia>

continuación haremos un análisis sucinto de la aplicación de cada una de ellas, tomando como médula ósea el modelo analógico que Beuchot nos recuerda.

1. *Simpatía*: La simpatía en la obra "*Ham Cybele, Century Banquet*" se manifiesta como una inclinación positiva y una afinidad emocional hacia el trabajo de Mao Sugiyama. Los espectadores que sienten simpatía pueden encontrar en la obra un reflejo de sus propias inquietudes y valores, lo que los lleva a apoyar y valorar la provocación artística, tomando en consideración la potencialidad de los afectos alegres que reafirman esta obra de arte, particularmente, a partir de lecturas que aprueban y celebran la anulación sexo-genérica en términos genitales por parte del artista, esto se convierte en un acto libertario frente al sistema hegemónico de dominación, es decir, no puramente ético, sino, propio de la eticidad. Estos espectadores pueden experimentar una sensación de alegría y empoderamiento al ver reflejadas sus propias luchas y aspiraciones en la obra de Sugiyama, posicionándose como aliados de dicha praxis.

2. *Apatía*: En el extremo opuesto, la apatía representa una falta de reacción emocional o interés hacia la obra. Los espectadores apáticos pueden percibir la "provocación" (si queremos hablar en términos reaccionarios) de Sugiyama como irrelevante o insustancial, sin que les provoque una respuesta significativa. Esta indiferencia puede surgir de una desconexión con el contenido de la obra o de una resistencia a involucrarse con las cuestiones desafiantes que esta presenta. La apatía puede también ser una respuesta defensiva ante la incomodidad o el choque que la obra podría generar. Para estos espectadores, "*Ham Cybele, Century Banquet*" no logra suscitar una emoción radicalmente poderosa, aunque, resulta por demás interesante señalar que incluso en esta forma de pathos, hay una suerte de *aesthesis* presente, una sensibilidad que aunque es apática, no deja de ser sensorialmente perceptible.

3. *Empatía*: La empatía implica una profunda conexión emocional y una capacidad para ponerse en el lugar del artista, similar a la sensación simpática, aquí quienes tienen la mayor facultad de comprender estas acciones, son las personas inscritas en las divergencias sexo-genéricas que a través de sus historias de vida pueden relacionarse de manera directa, e incluso corporal con el discurso y la acción de Sugiyama, inscribiéndose directamente en relato desde implicaciones personales. Esta reacción puede generar una comprensión más profunda del mensaje del artista, resaltando la dimensión de la eticidad sexo-genérica en la obra. A manera de espejo, aquí los espectadores entran en una empatía afirmativa con la de Sugiyama, ya que comprenden de manera directa la implicación sociocultural que tiene esta

forma de reivindicación corpórea. Esta eticidad se manifiesta en el reconocimiento de la autonomía del cuerpo y la importancia de la autoafirmación frente a las normas sociales restrictivas. Al ver sus propias experiencias reflejadas en la obra de Sugiyama, los espectadores empáticos pueden sentir un fortalecimiento de su identidad y una validación de sus propias historias, fortaleciendo el sentido de pertenencia y conexión entre individuos que comparten experiencias similares.

4. Por último, la *antipatía* se manifiesta como una aversión o rechazo hacia la obra. Los espectadores pueden sentirse ofendidos o perturbados por la obra performativa de Sugiyama, viéndola como una transgresión inaceptable de las normas y valores. Esta reacción negativa puede estar motivada por una fuerte oposición moral o cultural, y puede llevar a una crítica vehemente de la obra y sus implicaciones. La antipatía puede ser una respuesta visceral a la "provocación", reflejando una resistencia a cuestionar las propias creencias y a aceptar las disrupciones que la obra plantea. Para estos espectadores, "*Ham Cybele, Century Banquet*" puede ser vista como una amenaza a la estabilidad y coherencia de sus valores, provocando una reacción de rechazo y condena.

Conviene subrayar que las reacciones de simpatía, apatía, empatía y antipatía hacia la obra de Mao Sugiyama reflejan la rica complejidad y el poder provocador del arte contemporáneo. Cada una de estas respuestas emocionales y cognitivas abre diálogos profundos y multifacéticos sobre la identidad, las eticidades y la sociedad. Como mencioné en párrafos anteriores al hacer un recorrido por conceptos de la ética y la fenomenología, la *phrónesis* no tiene que ver con la denuncia, sino con una postura para interpretar de manera seria a las prácticas neo-conceptuales, más allá de la ecuanimidad; mientras que la epojé no tiene que ver con la indiferencia cínica.

En conclusión, en esta obra no hay una exegesis alrededor de lo bueno y lo justo, lo virtuoso o lo vicioso, ya que la remoción genital implica una decisión personal, marcada por una eticidad propia, la mayoría de las veces, acompañada por una convicción sexo-genérica que es precisamente una coyuntura contemporánea en donde la libertad irrumpe con total fortaleza y voluntad sobre el *statu quo*, en pos de una realización personal, que en última instancia, no debería ser cuestionada en términos moralinos. sino más bien comprendida en el contexto más amplio de la expresión individual y la redefinición de los límites del arte y la identidad (o la diferencia) en la sociedad contemporánea.

Más allá de los juicios éticos convencionales, hay que hacer un esfuerzo por comprender la formación del artista, sus motivaciones, su historia de vida, y los

impulsos creativos que lo llevaron a realizar esta acción performática. Esta comprensión profunda es fundamental para realizar una hermenéutica completa de su obra, evitando caer en la represión de su práctica y, más bien, potenciándola afirmativamente.

3. Conclusión: pre- lógica deóntica y refutabilidad interpretativa: auto objeciones epistémicas

Si la hermenéutica requiere cierta amplitud de criterio y apertura hacia las diversas formas de expresión del arte, nos encontramos aquí ante un verdadero desafío. Ahora bien, por más ecléctica que sea la mente hermeneuta, pareciera, en un primer momento, que hay que sucumbir al reconocimiento de elementales valores éticos para ponerlos a disposición de un razonamiento crítico cargado de verdad. El universo semiótico ya no es suficiente para aproximarnos a estas difíciles obras de arte, más bien, requeriríamos imbricar perspectivas que se coloquen como intermediarias entre las subjetividades del artista y del espectador, es decir, dar pie a relaciones pragmáticas capaces de configurar a las múltiples sensibilidades puestas en juego dentro de la experiencia estética neo-conceptual. Regularmente escuchamos una sentencia popular que dicta: "en el arte todo se vale". Esto pone de relieve una especie de laxitud del pensamiento, argumentado por falacias de carácter lógico con una importante carga de asunciones generalizadas. Nos colocamos en un *impasse* que se extiende como parámetro narrativo del arte contemporáneo. Otro vértice que agudiza el problema aquí tratado, radica en el nihilismo que niega la posibilidad de acceder a conocimiento certero sobre el arte creado por vías neo-conceptuales, pendulante entre la cultura moralina y la eticidad personal. Desgraciadamente, estas deliberaciones contingentes, impiden que encontremos respuestas en el orden de ideas que estamos siguiendo. Habría que replantearnos una ductilidad en nuestras interpretaciones; ¿debe imperar el uso de la razón sobre las reacciones viscerales de las pasiones?

No se trataría en lo absoluto de que los *imperativos categóricos* primen como amos y señores en el reino de la interpretación artística, pues hay que reconocer, que, en el arte, los sentimientos y la irracionalidad abren puertas sin las cuales estaríamos condenados al exacerbado uso cerebral. Es pues, esencial, poner en marcha un andamiaje que remueva prejuicios sujetos a intransigencias frente a las prácticas del arte neo-conceptual. El amagamiento bipartito constituido por dos clásicos conceptos de la filosofía clásica occidental entre la *epojé* y *phronesis* nos conducirá por derroteros ético-fenomenológicos para afianzar discusiones libres de la

polémica dogmática y la reaccionaria crítica incendiaria. Cada cual demanda demostraciones concluyentes, o en su defecto, hipótesis sujetas a funambulismo alrededor del *bien* y lo *justo*, oscuras dilaciones deontológicas.

Si bien, podemos constreñir aquí una hermenéutica simbólica connotativa que dé sentido a este conjunto de quehaceres estéticos, me parece que la encomienda de este texto es dejar impronta ética alrededor de los cortocircuitos reticentes del arte neo-conceptual. Los artistas neo-conceptuales, en su pretensión de dar rienda suelta al potenciamiento de experiencias estéticas libres de obsolescencia, terminan por perpetuar una increíble demolición de las buenas costumbres, ajustando este gran derrumbamiento como salvoconducto para el quehacer artístico. Anular la gigante infraestructura de la moral mediante la suspensión de los juicios (*epojé*) es también un razonamiento sumamente ideal. ¿Podríamos enmarcar al arte dentro de las categorías de *correcto* e *incorrecto*? Una perspectiva *hermen-ética* del arte podría abrir intersticios en medio del laberíntico *cul-de-sac* que impera en la comprensión del arte contemporáneo, concomitando, por supuesto, con una necesidad innegable de redescubrir a la *est-ética*. Tirar cuesta abajo la bondad es cosa fácil, reivindicarla sin caer en el fanatismo moral es una hazaña epopeyita. Concedámosle al arte el beneficio de la duda.

Anquilosada está la presencia de una ética, supuestamente atravesada por una debacle en cuanto que se elucubra por un crucigrama irresuelto. Al sur y al norte, el despliegue insulso de la frivolidad, en cada extremo peninsular la movilización de dudas estéticas sujetas a legitimaciones discursivas. Parece importante asumir que un revire desquiciado ha cooptado a la interpretación a consecuencia de lecturas neo-conceptuales; no hay que perder de vista que la moralización de las costumbres no solo repele a una adecuada aproximación, además, abogaría a la pérdida de un arco simbólico que evoca a sensibilidades potentes de lo neoconceptual, altamente efectivas para la concientización *hermen-ética*; el punto focal no es el desdén, ni la romantización, sino el sentido crítico, es decir, no dejar impune aquello deficitario. El riesgo tenaz de romper tabúes y exceder los límites paradigmáticos del arte abre fiscalizaciones éticas; las denuncias conflictivas contra las herramientas de la estética actual se dan en un tono de reclamo con cierto grado de obstinación. No se me malinterprete; juicios arriesgados, requieren procesos de medida.

Solemnizar o aplaudir al arte extremista al servicio de la corte, a saber, grandes museos y grandes galerías de la hegemonía cultural, sería un craso argumento de nuestra

parte (pensemos por ejemplo en la industria de la tauromaquia); antes bien, a la postre de equilibrar las vastas tramas de la *hermen-ética* extraviada en un campo fértil de posibilidades, consideremos una solución paliativa para huir del atolladero y cuya propuesta se yergue a través de una negociación entre la *phronesis* y la *epojé*: las experiencias de la medida, la moderación y el buen juicio, anticipando el contenido de posibles dificultades; una virtud que ponga en tela de juicio a la relación inestable entre ética y estética.

En la medida en que se nos exija una libertad cautelosamente interpretativa, estamos obligados a emprender una responsabilidad en torno a nuestras propias sensibilidades, en tanto que de ellas hagamos gravitar particulares constelaciones críticas, sentada pues, la vieja imagen aristotélica, en la que el implacable acercamiento de la ética-fenomenológica da potencia a una hermenéutica analógica.

Resultados obtenidos

Al reflexionar sobre las prácticas artísticas desde una perspectiva hermen-ética, cualitativamente se revela que la naturaleza de estas acciones no requiere una interpretación desde actos supererogatorios. Por lo tanto, debemos evitar caer en una parafernalia erudita centrada únicamente en juicios éticos.

A medida que mejoramos nuestra comprensión, podemos abordar con mayor seriedad la inevitable incertidumbre que caracteriza al arte. Este enfoque nos permite explorar ambos lados de la misma moneda: el arte, la ética y la estética. La intersección entre estos dominios es crucial para entender cómo las obras artísticas desafían normativas sociales y culturales, ofreciendo además nuevas perspectivas sobre la experiencia humana, y su estar en el mundo, que no es otra cosa que pura hermenéutica práctica, o más aún, hermen-ética práctica, en la medida en que va añadiendo capas de subjetividad en las eticidades propias y ajenas.

El estado apabullante del siglo XXI y sus prácticas socioculturales, cuyo impacto es irrefutable en el arte, nos invita a no cerrar ese círculo hermenéutico, y más bien, dejarlo abierto analógicamente en la medida en que se comprendan los diversos sentidos y cuestiones que nos fascinan y, a su vez, expelen del arte neo-conceptual. Un hallazgo concluyente radica en esta *ratio essendi* de la estética en el arte, cuyo interés no solo abarca y critica a los principios universales y hegemónicos de lo ético para proponer no deliberaciones éticas, sino, ejercicios de comprensión flexibles frente a las nuevas propuestas del arte contemporáneo, que en última instancia, son el

escenario en donde toda esa violencia sociocultural puede canalizarse simbólicamente, funcionando como válvula de escape.

A su vez, hemos reiterado las conexiones intrínsecas entre la ética aristotélica y el modelo hermenéutico analógico de Beuchot. En esta síntesis filosófica, encontramos que la ética aristotélica, centrada en la *phronesis* o prudencia práctica, se entrelaza de manera significativa con la hermenéutica analógica de Beuchot, que enfatiza la interpretación conciliadora entre lo equívoco y lo unívoco, conceptos que aclaremos en la primera parte de nuestro texto. Esta convergencia o *fusión de horizontes* opera en circunstancias específicas mega textuales, donde se unen diversas formas de *pathos*, de acuerdos y desacuerdos, inclinaciones éticas-normativas y de reconsideraciones sobre las eticidades en el arte contemporáneo.

El arte neo-conceptual encierra una dialéctica que, en el fondo, desea replantearse las formas de civilidad impuestas sobre nosotros, y en ese sentido, nuevamente hablamos de un arte político, es decir, centrado en los asuntos de lo público. Esta dosis de civilización puesta en tela de juicio implica una defensa en contra de aquellas represiones que mantienen al mundo al margen de la normatividad cultural, que es ante todo, una suerte de contractualidad en la que los individuos se comprometen unos con otros a vivir en una determinada moralidad, donde las eticidades propias son confrontadas con las ajenas en un ejercicio de verificación endógena y exógena, es decir, de auto reflexividad hacia uno mismo y de ejercicio dialéctico o dialógico con los demás.

Hemos comprobado que el arte neo-conceptual tiene una enorme capacidad de incidir en el espacio sociocultural de debate crítico, poniendo en el centro del relato a las preguntas éticas, como prismas de una mayéutica que se interesa en los diálogos y las conversaciones que genera el horizonte artístico en el plano de la vida cultural. Así pues, el arte neo-conceptual no es meramente una expresión estética, sino un terreno fértil para el ejercicio crítico de la *phronesis* y la hermenéutica analógica, que desafía las nociones de verdad propia (eticidad) y verdad común (moral), revelando la polisemia inherente a las obras y a los discursos que emergen de ellas para reevaluar la normatividad cultural más dura. Lo que se pone en juego en el arte neo-conceptual es el mayor bien y no el bien mayor, en la medida en que la toma de conciencia crítica tanto del artista, como del espectador, implica un sacrificio a partir de una acción susceptible de "anti-eticidad" para poder abrir preguntas que de otro modo se mantendrían anestesiadas, en pos de una analítica de lo ético en el arte. Estamos frente a la

apertura de un mayor bien, que se enfoca en la búsqueda de verdades profundas a menudo ocultas tras las convenciones socioculturales. Asistimos pues a la época en donde el bien mayor de las éticas utilitarias se encuentran en crisis, dado que los bienes mayoritarios y tangibles no son evidentes, y su capacidad de satisfacer las necesidades humanas más profundas es cada vez más cuestionada.

La crisis de las éticas utilitarias refleja una creciente insatisfacción con los enfoques tradicionales que priorizan la maximización del bienestar general basado en parámetros cuantificables y tangibles. Este paradigma, que ha dominado gran parte del pensamiento ético y político, se enfrenta ahora a críticas que señalan su incapacidad para abordar cuestiones más complejas y sutiles relacionadas con la justicia, la autenticidad y la realización personal. Las verdades profundas que el mayor bien busca revelar están ocultas precisamente porque desafían las narrativas predominantes que simplifican la realidad a esquemas binarios de beneficio y pérdida.

El arte neo-conceptual se posiciona en este debate como un agente de transformación. La "anti-eticidad" en el arte neo-conceptual se manifiesta como una estrategia para desestabilizar las certezas morales y provocar una reevaluación profunda de lo que significa vivir éticamente en el mundo actual, radicalmente en vértigo y crisis. En la medida en que la comprensión mejore, la inestable incertidumbre del arte podrá ser abordada con la máxima seriedad, lanzando los dados para finalmente ver las dos caras de una misma moneda: Arte, ética y estética. Quisiera cerrar este texto con una no tan breve cita del filósofo del esquizoanálisis para que nuestras reflexiones no sean concluyentes, y en cambio, permanezcan abiertas, unívocamente equívocas.

La univocidad significa: lo que es equívoco es el ser mismo; lo que es equívoco es aquello de lo que se dice. Exactamente lo contrario ocurre con la analogía. El ser se dice de acuerdo con formas que no rompen la unidad de su sentido, se dice en un solo y mismo sentido a través de todas sus formas; por ello hemos opuesto a las categorías nociones de otra naturaleza. Pero aquello de lo que se dice, difiere; aquello de lo que se dice es la diferencia misma. No es el ser análogo el que se distribuye en categorías y reparte en un lote fijo a los entes, sino los entes los que se reparten el espacio del ser unívoco abierto para todas las formas. La apertura corresponde esencialmente a la univocidad. A las distribuciones sedentarias de la analogía se le oponen las distribuciones nómades o las anarquías coronadas en lo unívoco. Allí, solo resuena "¡Todo

es igual! Y "Todo retorna!" Pero el *Todo es igual* y el *Todo retorna* sólo se pueden decir allí donde se alcanza la última extremidad de la diferencia. Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un solo y mismo Océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes. Siempre que haya alcanzado para cada ente, para cada gota y en cada camino, el estado de exceso, es decir, la diferencia que los desplaza y los disfraza, y los hace retornar, volviéndolos sobre su extremidad móvil (Deleuze, 2002, p.446).

Referencias

- [1] Aristóteles (2009). *Ética Nicomáquea*. Éxodo.
- [2] Beuchot, M. (2005). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- [3] Beuchot M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Itaca.
- [4] Dalí, S. (2013). *El mito trágico de él ángelus de Millet*. Tusquets Editores.
- [5] Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.
- [6] Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro*. Siglo XXI Editores.
- [7] Gadamer, H.G. (1998). *Verdad y método*. Sígueme.
- [8] Guasch, A. (2017). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma.
- [9] Hegel, G.W.F (2017). *Fenomenología del espíritu*. FCE.
- [10] Human Rights Watch. (2023). World Report 2023: Qatar. Recuperado de <https://www.hrw.org/world-report/2023/country-chapters/qatar>
- [11] Human Rights Watch. (2023). World Report 2023: Saudi Arabia. Recuperado de <https://www.hrw.org/world-report/2023/country-chapters/saudi-arabia>
- [12] Kant, I. (2005). *Crítica de la razón práctica*, FCE.
- [13] Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- [14] Mendoza-Canales, R. (2017). *La fenomenología como teoría del conocimiento: Husserl sobre la epojé y la modificación de neutralidad*. Madrid: Ediciones Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/158648184.pdf>