

APROXIMACIÓN A LA FUNCIÓN DEL ARTE EN LA ACTUALIDAD: ENTRE EXPERIENCIAS ESTÉTICAS Y SITUACIONES DE VIOLENCIA

Approach to the Function of Art in Contemporary Society: Exploring Aesthetic Experiences and Situations of Violence

Maicol Mazo Gaviria*

maicol.mazo@upb.edu.co

Resumen

A favor de establecer relaciones entre diferentes formas de conocer y el mundo social para plantear alternativas de solución a las persistentes acciones violentas en el ser humano, se analiza el vínculo entre estética, arte y violencia. Un ligero recorrido por la consolidación de la estética como forma de conocimiento independiente, el detenimiento en la evolución que tuvo el concepto de *arte*, la reflexión alrededor de planteamientos teóricos y situaciones prácticas destacan la importancia que tienen algunas ideas que se desprenden de ciertas expresiones artísticas para el cambio de estructuras sociales.

Palabras clave: arte, estética, experiencia estética, experiencias de violencia, filosofía.

Abstract:

In order to establish meaningful connections between different ways of knowing and the social world to propose solutions to the persistent violent actions in the human being, the link between aesthetics, art and violence is analyzed. A slight journey through the consolidation of aesthetics as a way of independent knowledge, a thorough review of the evolution of the art concept, the reflection around theoretical approaches and practical situations, highlighting the impact that certain artistic expressions can have on reshaping societal structures.

Keywords: art, aesthetics, aesthetic experience, experiences of violence, philosophy.

* Doctorando y magíster en Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana. Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad de Antioquia.

Introducción

La indeterminación actual del significado de *arte* no puede llevar a que se clausure la posibilidad de describirlo. En el intento por precisar el sentido de cada una de las múltiples apariciones del arte contemporáneo, se pueden encontrar derivas de prácticas sociales que pueden ir en contra de experiencias determinantes en la vida de los seres humanos, como la violencia. Los trabajos de algunos artistas, al modo de lo que hace Doris Salcedo, y de algunas organizaciones, como el Museo Casa de la Memoria, demuestran la importante relación que hay entre prácticas artísticas y fenómenos de violencia para la construcción de formas de vida diferentes en la sociedad. Pero no siempre se pudo asumir así la conexión entre algunas expresiones en el arte y acciones violentas.

En lugar de la obra de arte, la experiencia estética —de lo cual hablan Innerarity (2002, p. 10) y Jauss (2002, pp. 10-39)—, que caracteriza la situación actual del arte, tiene tras de sí un largo trayecto, relacionado con la evolución de la estética en cuanto campo de conocimiento autónomo: el paradigma que estableció René Descartes (2016) con su epistemología desmembrada, en parte, entre lo claro y distinto (p. 106), que deja poco lugar a lo que, en respuesta crítica, Gottfried Leibniz llamó “claro y confuso”, lo que para Christian von Wolff era claro e indistinto (citado en Sánchez, 2013, pp. 4-8), para construir el espacio de un conocimiento diferente a lo absolutamente racional; la reconsideración que hizo de estos planteamientos Alexander Baumgarten para hablar de la independencia de la estética como ámbito del conocer de lo sensible —*cognitio sensitiva*— y la confirmación que llevó a cabo Immanuel Kant sobre esta manera de acercarse a la comprensión del mundo (citado en Sánchez, 2013, pp. 10-12).

A su vez, la evolución estética tuvo repercusiones inmediatas en el concepto de *arte*, el cual pasó por diferentes momentos. Entre ellos, se destaca que estuvo supeditado al mito y la religión, en lo que Hans-George Gadamer (2002) llamó “arte bello” (p. 186); afrontó la liberación de toda materialidad en dirección hacia sí mismo, y llegó al punto donde necesitó de la intervención activa del espectador, para que completara el sentido de la obra de arte mediante su interpretación. Esta situación es la causante del presente estado volátil del arte, pero que, en lugar de ser un problema, se manifiesta en este texto como la oportunidad de derivar de él posibilidades de modificar la experiencia de una persona que haya tenido relación alguna con la violencia.

Lo realizado en la ciudad de Medellín en materia artística para afrontar los hechos violentos de las décadas de los setenta y de los ochenta son

insumos de respaldo empírico, mientras que la función compensatoria del arte es fundamento conceptual para presentar en esta ocasión algunas conclusiones parciales en torno a la cercanía entre experiencias estéticas y de violencia.

La evolución de la estética y del arte

El arte, en sus diversas manifestaciones, durante los antiguos griegos y romanos tuvo una fuerte carga mítica y religiosa. En el siglo v antes de la era común, el arte estuvo en función de la mimesis, la belleza y la verdad. De ahí que Gadamer (2002), hablando de lo común que hay entre las artes mecánicas y las bellas artes, señalara que, para aquella época, el arte no se concebía como un tipo de conocimiento; era, más bien, un espacio contemplativo que implicaba placer, lo que el mismo autor referenciado llamó “arte bello” (p. 183). Textualmente, el filósofo alemán expresaba lo siguiente: “unas y otras ‘imitan’ un modelo. Esto se aplica tanto al artesano que, por ejemplo, imita el zapato ideal, como aun más al pintor que pinta bien un zapato. Ambas cosas son mimesis, imitativo, imitación, siguiendo a Platón” (p. 184).

Superada la época clásica, donde el progreso en diferentes esferas de lo humano fue notorio (arquitectura, filosofía, política, artes...), se llegó a la Edad Media. En este período, sobre todo cerca de su etapa final, alrededor de los siglos xiv y xv, el arte seguía debiendo su existencia a asuntos religiosos, máxime cuando en estos años la concepción del mundo que predominaba era la escolástica. Este movimiento filosófico y teológico, amparado en los planteamientos de Aristóteles y Tomás de Aquino, buscaba la explicación de la creencia por medio de la razón, cuyo medio era el silogismo, un tipo de razonamiento con dos premisas —un principio general y un enunciado particular—, de donde se extrae una conclusión que sería el nuevo conocimiento (Fronzizi, 2016, pp. 14-15). La fe era la base de esta seguidilla de ideas lógicas.

Tal fundamento del conocimiento era equivocado para Descartes, en los albores intelectuales del empoderamiento subjetivo en la modernidad que inauguraba el Renacimiento, porque el origen podría ser falso y sus hallazgos podrían ser ya conocidos. En vez de ello, para personajes como Francis Bacon, debería estar la experiencia en los cimientos del conocer, es decir, el método empírico para comprender la verdad (Fronzizi, 2016, pp. 16-17). Sin embargo, de acuerdo con el filósofo francés, una epistemología así concebida sería frágil, ya que con que hubiese un solo caso excepcional en el mundo de la experiencia, el principio general

entraría en contradicción. Por eso, como fuente cercana a las mayores certezas, tenía que estar el uso de la razón y los pasos del método científico, por cuanto la formación humanística conllevaba a dudas y errores, a decir de René Descartes (2016, p. 95). En la filosofía, todo era objeto de dudas y de disputas; la matemática, pese a su evidencia y certeza, no revelaba su verdadero uso; en los viajes por el gran libro del mundo se notaba la misma diversidad de opiniones que en la filosofía, y el comportamiento entre los seres humanos obedecía al ejemplo y la costumbre, aunque sean ridículos y extravagantes. Limitado por todo lo anterior, no quedó mejor camino para Descartes (2016) que dirigirse hacia sí mismo (p. 97).

Desde su interior, se permitió establecer que, debido a lo incierto de los conocimientos estudiados y adquiridos hasta el momento, dudará de todo. Luego, si está dudando, podría afirmar que piensa, y si piensa, existe; en consecuencia, pienso, luego existo (*cogito ergo sum*) (Descartes, 2016, p. 122). Con la duda metódica como base, Descartes (2016) desarrolló su proceder en ciencia del siguiente modo: la evidencia es el criterio de verdad que contempla la claridad —una idea que no se confunde con las demás— y la distinción —las partes de su interior se diferencian entre sí—; a continuación, se presenta la división de las dificultades en sus partes más simples, o sea, hasta su parte indivisible, lo cual sería aprehendida por la intuición con arreglo a la disposición pura y atenta del espíritu (que se asume como entendimiento en oposición a la concepción medieval de alma); después, ascender en las deducciones de las más simples a las complejas y, finalmente, revisar la derivación desde lo deductivo en búsqueda de algún error (p. 106).

Este cambio de paradigma influiría notablemente en el arte. Mucho más con la crítica de Leibniz a Descartes. A partir de la lógica, como disciplina del conocimiento, el filósofo alemán le critica al francés que es imposible conocer las partes que constituyen la distinción de un elemento para crear diferencia con los demás. Suficiente sería con distinguir alguno de los componentes de la cosa sometida al análisis para diferenciarla de otra; en palabras cercanas al autor: “podemos distinguir una cosa de todas las demás aunque no podamos a su vez conocer con claridad ni aducir las notas internas en que se sustenta esta distinción” (citado en Sánchez, 2013, p. 3). Lo anterior perfila un espacio para que sea ocupado por un conocimiento no racional. De modo que el intuicionismo cartesiano, de claro y distinto, tenga que sustituirse por claro y confuso, porque no es necesario conocer discursivamente las partes de la distinción.

En el punto anterior, Wolff estaría en línea con el pensamiento leibniziano. Con la distinción entre *lógica naturalis* y *lógica artificialis*, este autor coincide con Leibniz en que hay algo en el conocimiento de las cosas que

no es discursivo. El segundo de los autores lo refiere al espacio del símbolo, mientras que el primero lo explica mediante la *lógica naturalis*, entendida como “la propia capacidad natural del ser humano para conocer la verdad, la cual presupone reglas innatas que se aplican y observan de forma confusa, sin necesidad de ser consciente de las mismas” (Sánchez, 2013, p. 9), o sea, casi en sentido opuesto a la *lógica artificialis*, donde el conocimiento distinto de las reglas se debe a su encuadre, en cuanto a forma y fundamento, en un conjunto de normas.

Aunque despectivos, porque relegan a un segundo plano lo que escapa de lo discursivo, los aportes de Leibniz y Wolff permitieron a Alexander Baumgarten hablar de la “facultad inferior de conocer”, es decir, de un tipo de conocimiento ligado a lo sensible y no a la razón conforme a lo habitual, donde tiene posibilidad “una capacidad de conocer por la que es posible una representación sensible de una totalidad de notas que no siempre pueden ser recogidas en una definición” (Sánchez, 2013, p. 12). En otras palabras, se trata de las aristas que conforman la figura de la *cognitio sensitiva*; una pretensión por darle ciertos criterios de objetividad a lo sensible como un tipo de conocimiento propio de las artes, según sostiene Gadamer (2002, p. 185).

Así que la autonomía que iba ganando el mundo de lo sensible respecto al intelectual tuvo una característica de mayor desarrollo en el pensamiento de Kant (citado en Sánchez, 2013, p. 13). El filósofo prusiano sostuvo que la fundamentación de la objetividad solo sería posible si se atiende al origen bifurcado del conocimiento humano: el entendimiento y la sensibilidad. Con esta clara diferenciación, referida al pensamiento y a la recepción, la estética se instauró como medio de conocimiento del mundo.

De esta manera, el arte se liberó de la materialidad que lo vinculaba con el mito y la religión. Se dirigió hacia sí mismo en lo que Gadamer (2002) llamó “arte absoluto” (p. 193). En este sentido, la belleza pasó de constante a variable, y del placer por la obra de arte se llegó a construir pensamiento. Del mismo modo, las finalidades del arte se desligaron de alguna utilidad práctica; era un arte trascendente y simbolista. Por ejemplo, la pregunta por “para qué sirve” recibía una respuesta más especulativa que pragmática. Se podría decir que no sirve para algo más que estar ahí, a sabiendas de que

[...] cuando se rechaza la pregunta de “para qué sirve”, se está rebotando sin duda el marco del objetivo vital de la supervivencia, que abarca todo aquello que está al servicio de este objetivo general y que determina también al hombre como ser natural. (Gadamer, 2002, p. 186)

Con este giro, el espectador presencia obras de arte abstractas donde haya sonido sin voz, “descomposición cubista de las formas, la renuncia a representar objetos en la pintura, la resuelta deformación vinculada al expresionismo” (Gadamer, 2002, p. 192), entre otros tipos de presentaciones. Por eso, a partir de Gadamer (2002), podría afirmarse que si antes del siglo XVIII el ejercicio del receptor en la obra de arte era encontrar lo insólito en lo común, el arte moderno y sobre todo el contemporáneo exigen lo contrario: en lo insólito, hallar lo común (p. 191). De lo cual se tiene que quien asiste a la presentación de una obra actualmente tiene que estar en una posición más activa para elaborar una interpretación que logre acercarse a la comprensión del indescifrable mensaje que tiene ante sí. Entonces, si todos los espectadores son activos y el arte no, el papel que desempeña el espectador está por encima de la obra misma, puesto que estaría estrechamente ligado a la interpretación.

En este contexto aparece la *experiencia estética* como sustituta de la obra de arte, es decir, el arte sería parecido en algo a un crisol de experiencias, donde se puede fundir la experiencia del espectador y la del mundo; es la apertura para experimentar con la experiencia misma. El arte concebido de esta manera permite el cambio en quien participa de él, aun cuando sea solo porque le presenta nuevamente lo que había tomado por rutinario. De ahí que sea en este “volver a presentar” que la reflexión del sujeto puede ser encendida y direccionada hacia sentidos que no consideraba en su habitual relación con el mundo, por lo cual se puede aseverar que “las virtualidades de la experiencia estética son las de una crítica a la experiencia omitida, escasa, reprimida, corta” (Innerarity, 2002, p. 24).

Función social de los sentidos del arte

Aunque se conocen iniciativas encaminadas a que el arte vuelva a sus antiguos parámetros, como la del Museo Europeo de Arte Moderno,¹ por ahora se asiste a su presencia masiva casi en cualquier acción humana. Lejos parece estar el reconocimiento inmediato que había en la obra de arte de la época clásica porque, entre otras variables, reflejaba la mimesis en sus esculturas, a través de criterios como la simetría y la proporción, por ejemplo, en el *Discóbolo* de Miron de Eleuteris. En la trastienda del

1 En el Museo Europeo de Arte Moderno hay una clara apuesta por volver a las variables pretéritas que definían las obras de arte, a saber, verdad, belleza y mimesis. Es una forma de reclamo para que el arte regrese a lo que era. Verbigracia, hay una entrada en su página oficial de internet que invita a la presentación de una exposición de arte figurativo —que en una de sus manifestaciones cuenta con un constante compromiso con la verosimilitud— titulada “Mimesis” entre el 21 de abril y 25 de junio de 2023, donde reza: “Las obras muestran el mundo que nos rodea, a menudo con un enfoque realista o una representación exacta, desde la condición humana, pasando por cuestiones sociales y culturales, hasta la percepción de nuestro entorno”. (Museo Europeo de Arte Moderno, 2023).

pasado igualmente parece estar la identificación que se lograba hacer en el medioevo de la categoría artística que alcanzaba una pintura o escultura que, sobre todo, estaba supeditada al mito religioso, como se puede evidenciar en la *Madona con niño* de Paolo Veneziano.

Tampoco parecen estar muy presente, en la actualidad del arte, algunas de esas mismas variables que estaban en las obras renacentistas, pero que enfatizaban en destacar al autor como *artista-genio* (Bosch, 2016, p. 57), situación apenas consecuente con el contexto en el cual surgió. El interés que hubo por las ideas griegas durante el humanismo que antecedió a la época renacentista delata la predilección que tenían por la armonía, la simetría y la perfección en la belleza, además de tener clara la importancia del ejercicio de la razón y la independencia en relación con el credo religioso para la reconsideración de lo humano como centro para la explicación del mundo (Galeano, 2016, p. 154). Las ideas cartesianas, aunque criticadas, pusieron a la propia subjetividad como principio de realidad y fundamentaron la filosofía del Renacimiento, igual a como sucedió, pese a que ahora es material de insumo para los antihumanistas que la recusan por reforzar un ideal de ser humano sesgado con respecto a la pluralidad del mundo (blanco, varón, europeo y racional) (Sandrone, 2021), con la famosa obra de Leonardo da Vinci, *El hombre de Vitruvio*, pero también con *El David* de Miguel Ángel, entre otras, que representaron con precisión lo que sucedió en este período histórico.

Ahora, respecto a la indeterminación del arte, sin mayores obstáculos de aprobación, se podría hacer pasar por él “cadáveres polimerizados, instalaciones de materiales de derribo y música que no suena ni se compone” (Vilar, 2000, p. 19).

Si todo es arte, deliberadamente se podría dejar de hacer, porque la dinámica de las actividades cotidianas lo produciría como remanente. ¿Para qué el esfuerzo de hacer arte en un campo autónomo? El interrogante obliga, *grosso modo*, a revisar la función del arte en las sociedades humanas, no sin antes advertir que la mayoría de las concepciones tomadas en cuenta la ubican en un lugar externo y contrario al movimiento de la vida.

De acuerdo con el recorrido que hace Gerard Vilar (2000), Aristóteles decía que el arte servía para perfeccionar la naturaleza, y para Friedrich Hegel, era el medio para superar la extrañeza del mundo y alcanzar la apropiación del entorno (p. 21). Otros coincidían en que era el entretenimiento necesario para ir en contra de las obligaciones, según Arthur Schopenhauer, y en algunos de los nombres más importantes del pensamiento moderno y contemporáneo, caso Sigmund Freud, estuvo instaurada la idea de que el arte era una forma de compensación contra la insatisfecha condición humana (citado en Vilar, 2000, p. 26).

Debido a que el ser humano es un animal que tiene una naturaleza indefinida —no completa, sino compartida entre instinto y razón—, le ha tocado construir cultura para suplir todo aquello de lo cual la naturaleza no lo dotó. Así, desde Platón se ligó el arte a una función ética, se pasó por Hegel con una utilidad cognitiva, y se llegó a su acepción compensatoria en Freud, según el estudio que hace de estos pensadores Gerard Vilar (2000, pp. 23-26). El dominio de la voluntad sobre los individuos es el causante de asumir la existencia como sufrimiento y horror, según Schopenhauer, por lo cual, frente a este lúgubre panorama estaría la idea de que el arte ofrecería conocimiento de la verdad del mundo y, fundamentalmente, consuelo (citado en Vilar, 2000, p. 25). Gustave Flaubert estaría en esta línea. Sostiene, en palabras de Vilar (2000), que para soportar lo horrible de la vida está la verdad en lo bello del arte (p. 25).

En el mismo sentido compensatorio, pero con diferencias en lo que se encontraría en la obra, Freud (citado en Vilar, 2000, p. 26) dice que ve en el arte un espacio donde se sublima la represión de los instintos. Hay que recordar que, para el creador del psicoanálisis, la cultura es posible solo porque controla las pulsiones eróticas y de muerte que se desarrollan por la fuerza del placer en el ser humano. Gracias a esta contención, se puede hablar de “grupo” o “familia”, pero sin que por eso signifique la renuncia a la transgresión. Por el contrario, el deseo por lo prohibido es la muestra clara de la insatisfacción humana. La cultura apoca la fuerza de los impulsos, pero no por completo. No puede evitar que en todos los casos del accionar humano se presenten situaciones como el incesto, el homicidio y el canibalismo. Entre el grito interior de los impulsos y la represión de la cultura, desde esta perspectiva, el arte sería el contenedor de la explosión latente.

A todas estas consideraciones urgidas por encasillar al arte en funciones determinantes para los seres humanos, Vilar (2000) objeta que si algo cumple una función, no es igual a decir que exista solo en virtud de ello (p. 29); además, en oposición a lo que se anotaba anteriormente de Schopenhauer y Flaubert, el arte está más cercano a la incomodidad y al movimiento que a la satisfacción y la quietud. En lugar de responder al descontento primigenio de la naturaleza humana no dotada de instinto por completo, el arte sigue este curso natural y renueva la búsqueda incesante; extiende y nunca cierra el interrogante de la vida por su naturaleza.

Incógnita en el arte que puede verse como ventaja. Con apego a la metáfora que utiliza Carlos Galeano (2016) para aludir a la disgregación y el esparcimiento del arte y sus componentes, la apertura de la *pitthos* por parte de Pandora no significó la pérdida de los males o virtudes que contenía. En línea con el autor aludido, lo que se perdió fue su contención (p. 75). Si la esperanza que se quedó en su interior está a la espera de que algún día

tendrá de nuevo reunidos dichos elementos, mientras ello se consigue —si es que llega a suceder—, se puede aprovechar el ambiente esperanzador creado por las múltiples manifestaciones que tiene el arte contemporáneo para, entre todo lo posible que deriva de su aparición, tomar en cuenta las ideas que susciten sentidos contracorrientes, a la manera como en general se lleva la vida actualmente, en particular vinculada a formas de violencia.

Experiencia estética y violencia

A la represión del Estado contra los hechos de violencia hay que contribuir con variables para su solución que escapen a la fórmula *violencia + violencia*. Si el fin del estado de caos en el cual se encontraban los seres humanos antes de ingresar a la vida social fue el Estado asumido como pacto (Hobbes, 2000, p. 43); si, visto desde el ángulo negativo, el origen de los mayores problemas humanos, como el de la desigualdad, también es social, pues, de acuerdo con Jean-Jacques Rousseau, “el primero que, tras poner cerco a un trozo de tierra, se atrevió a decir: ‘esto es mío’, y encontró a otros suficientemente estúpidos como para creerle, fue el verdadero fundador de la sociedad civil” (citado en Camps, 2011, pp. 30-31); si, además, se toman en cuenta argumentos de autores más recientes en términos de tiempo, como los de John Searle (citado en Posada *et al.*, 2017, p. 188), quien sostiene que los hechos institucionales constituidos por acuerdos interpersonales son los que constituyen la realidad social, la más sencilla conclusión a la que se puede llegar es que el estado de cosas que existe en la vida social solo depende del consenso establecido entre los seres humanos, por lo cual la salida a los mayores problemas por los que atraviesa la vida está en manos de ellos mismos.

Por utópica que parezca la idea, las manifestaciones artísticas son un acuerdo que se puede establecer entre los habitantes de este mundo para intentar contrarrestar la violencia por medio de la experiencia estética. Trabajos como los de Doris Salcedo y lo que viene haciendo el Museo Casa de la Memoria de Medellín, dejan la sensación de que el arte puede ser un *antídoto* contra muchos de los males de la sociedad.

Por ejemplo, Salcedo presentó, recientemente en Madrid, una instalación a la que llamó *Palimpsesto* (citada en Mantilla, 2017). En el Palacio de Cristal de la capital española, la artista colombiana realizó ciertas modificaciones en el suelo para que brotaran, de manera artificial, pequeñas corrientes de agua que, en lugar de desparramarse sobre la superficie, formarían los nombres de algunos de los migrantes de origen africano que naufragaron en el mar mediterráneo tras el intento de llegar a Europa. A

leguas puede verse que es un llamado de atención a la indiferencia que existe sobre esta problemática, que por el contrario debería tocar las fibras de la sensibilidad a nivel planetario y que podría leerse como un intento por modificar, desde el arte, el pensamiento que agrede al otro.

Por su parte, el Museo Casa de la Memoria publicó, en el año 2018, una investigación titulada *MEDELLÍN/ES 70, 80, 90. Memorias por contar*, donde pone en evidencia el camino inverso que permite tomar la experiencia estética cuando la vida parece condenada a divisar y vivenciar, como único horizonte posible, los pliegues y repliegues de la violencia, puesto que allí se menciona, entre otras cosas, que en la década de los setenta del siglo xx, cuando se tramita el Decreto 1188 por el cual se expide el Estatuto Nacional de Estupefacientes (1974), se da el discurso del presidente Alfonso López Michelsen que reconoce la existencia de bandas narcotraficantes en el país (1975); aparecen el Cartel de Medellín (1976) y el Cartel de Cali (1977), y se registran 615 homicidios en Medellín (1979). Casi al tiempo, se dan las Bienales de Arte de Coltejer (1968, 1970, 1972), el Festival de Ancón (1971) —evento de *rock* realizado en La Estrella (Antioquia), al estilo del *Woodstock* que se llevó a cabo en Nueva York (1969) para favorecer la paz y condenar la violencia—. A la par, igualmente, se crean: la Galería La Oficina, La Fanfarria, la Escuela Popular de Arte (1972); la revista *Alternativa* (1974) —proyecto periodístico que contó con la participación de escritores reconocidos en el ámbito local, como Gabriel García Márquez y Antonio Caballero—; el Pequeño Teatro (1975), el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) (1978) y el Teatro Matacandelas (1979).

En esta dispareja pero efectiva conexión entre experiencia estética y violencia, los años ochenta no se quedaron rezagados. Si bien la lista es larga, entre los mismos diez años fueron asesinados Rodrigo Lara Bonilla (1984), Guillermo Cano (1986), Héctor Abad Gómez (1987) y Luis Carlos Galán Sarmiento (1989), notables personajes de la sociedad colombiana. Estos magnicidios no fueron todos en Medellín, pero al igual que todo el país, la afectaron considerablemente. Además, esta vez sí en la capital del departamento de Antioquia, el poderío que habían alcanzado los grupos armados ilegales se evidenció con suficiente claridad con la fuga en helicóptero de Dandeny Muñoz Mosquera, alias 'La Kika' de la cárcel Bellavista (1988). En semejantes condiciones de atrocidad, aparecieron las milicias y bandas con núcleos familiares: Los Nachos, Los Calvos, Los Triana, Los Pachely, entre otros. Pero, como el calor que se aferra al fuego en medio del invierno, en sentido opuesto a estas prácticas sociales, se produjo el surgimiento del movimiento teatral Águila Descalza (1980), el Primer Coloquio y Muestra de Arte de Objetual MAMM, la Cuarta Bienal de Arte de Medellín (1981) y espacios de cultivo poético como la revista *Prometeo* (1982) y el subsiguiente Festival Internacional de Poesía (1991).

De ambas labores, la de la artista y la del museo colombiano, queda como corolario que las perspectivas desprendidas del arte pueden ser usadas a la manera de tamiz para que todo aquel que haya experimentado la violencia pase por experiencias estéticas que hagan factible el cambio de los recuerdos que elaboró a partir de episodios violentos, ya que solo quien tuvo experiencia con la violencia tiene memoria de ella, sea víctima o victimario. Por consiguiente, solo esa persona podría expresarla de nuevo, según se puede inferir de la relación que hace Wilhelm Dilthey entre *experiencia vivida*, *memoria* y *formas expresivas*: “la *experiencia vivida*, se comunica a través de las *formas expresivas* que son a su vez vehículo reproductor de la memoria” (citado en Zapata, 2012, p. 40).

Contra este panorama, desolador por cierto, la experiencia estética puede interrumpir la línea de sentidos que ha edificado la violencia en el sujeto, de manera que pueda construir otro tipo de recuerdos que reconduzcan sus prácticas de vida, o en palabras del autor mencionado con anterioridad, tenga otro tipo de *formas expresivas*.

El cruce de una salida

En el mismo orden de los argumentos presentados puede concluirse que, con respecto a la breve historia de la estética presentada, así como Leibniz dudó del intuicionismo cartesiano a propósito del conocimiento claro y distinto del mundo, para darle paso a lo confuso que escapa de lo racional, se convierte en tarea apremiante para la filosofía, por medio de la estética, analizar las manifestaciones de la violencia en una lógica inicial que escape a los límites de la razón. Si es esta facultad humana la que más se declara en ausencia al momento de estar en una situación violenta, es porque su aparición no está inscrita, al menos por completo, en un sentido discursivo. La estética, como campo de conocimiento no enteramente racional, podría contribuir con su sensibilidad al paso de la víctima por los significados que se desencadenan de las formas del arte entendido como *antídoto*.

Acerca de la función compensatoria del arte, ligada enteramente a lo que se entiende por *arte anarquista*, parece claro que la experiencia estética haría posible que una persona que haya recibido los golpes de la violencia parta por un camino diferente al que conduce directamente al mundo de lo violento. Porque, como se podría decir desde la propuesta del autor a quien se debe la expresión, Vilar (2000), el arte en la vida está para formar, reformar y transformar el mundo (p. 31). Es decir, la realidad es, para el arte, el pretexto donde proyecta su permanencia en el cambio, y el ser humano, la escala menor que se puede redimensionar si pasa por

una *dieta estética* que ofrezca sentidos diferentes a los que tuvo cuando atravesó por el fenómeno de la violencia.

En síntesis, mucho más que el placer en la contemplación o el disfrute en la adquisición de una mercancía a merced de la oferta y la demanda del mercado, actualmente el arte puede ser considerado un creador de sentidos, que guardan proximidad con la concepción de la filosofía llena de incógnitas y preguntas abiertas en la que pensaba Estanislao Zuleta (2015), más que conforme con un océano de mermelada sagrada, como seguiría desarrollando este pensador colombiano (pp. 13-14). Por eso, la presencia del arte en la vida traería interrogantes que, ciertamente, incomodarían con disensos e indecisiones, pero que, también, por la novedad de sus manifestaciones, podría romper con fuerza sólidas costumbres instaladas en los seres humanos, como aquellas que ponen a la violencia en calidad de forma válida de relación humana. El cruce entre experiencia estética y violencia, en este sentido, podría ser una salida al estado de cosas que se encuentra en las sociedades, siempre y cuando se opte por las manifestaciones artísticas, el menos cierto de los caminos, pero en el que, sin duda alguna, habrá descubrimientos.

Referencias

- Camps, V. (2011). *Filosofía política, conceptos y textos*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Bosch, C. (2016). El arte renacentista como dispositivo de subjetivación. *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 10, 43-57. http://dx.doi.org/10.5209/rev_INGE.2016.v10.54730
- Descartes, R. (2016). *Discurso del método*. Alianza Editorial.
- Fronzizi, R. (2016). Estudio preliminar. En R. Descartes, *Discurso del método* (pp. 13-73). Alianza Editorial.
- Gadamer, H.-G. (2002). *Acotaciones hermenéuticas*. Editorial Trotta.
- Galeano, C. (2016). *Estética noética: hacia una experiencia crítica comprensiva de la obra de arte* [Tesis doctoral]. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Hobbes, T. (2000). *De Cive*. Editorial Alianza.

- Innerarity, D. (2002). Introducción. La experiencia estética según Jauss. En H. R. Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética* (pp. 9-27). Ediciones Paidós.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós.
- Mantilla, J. (2017, octubre 3). Doris Salcedo: “Lo difícil es lograr una imagen invisible, una iconografía sutil”. *Elpaís.com*. https://elpais.com/cultura/2017/09/29/babelia/1506702218_231288.html
- Museo Casa de la Memoria. (2018). *MEDELLÍN/ES 70, 80, 90. Memorias por contar*. Medellín.
- MuseoEuropeodeArteModerno.(2023,mayo31).*Mimesis.Representational art 2023*. <https://www.meam.es/es/exhibitions/116/mimesis.html>
- Posada, J., Díaz, P. y Jaramillo, D. (2017). La construcción de la realidad social de John Searle, una ontología social sin imágenes. *Anagramas*, 15(30), 183-197. <https://doi.org/10.22395/anogr.v15n30a9>
- Sánchez, M. (2013). La teoría de los tipos de representación en Leibniz y sus principales influencias en la estética y la lógica de la Ilustración alemana. *Revista de História e Teoria das Ideias*, 32, 1-20. <https://doi.org/10.4000/cultura.2073>
- Sandrone, D. (2021, septiembre 23). Antropófugos. *Hoy Día Córdoba*. <https://hoydia.com.ar/columnistas/cultura-y-tecnologia/87561-antropofugos-html/>
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Editorial Idea Books.
- Zapata, C. (2012). Las formas expresivas de la violencia en Colombia. En Instituto Popular de Capacitación, *Conflicto y formas expresivas de la violencia en contextos situados: aproximación a cuatro territorios en Antioquia* (pp. 7- 83). Editorial Instituto Popular de Capacitación.
- Zuleta, E. (2015). *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Editorial Ariel.