



INTERCAMBIOS POROSOS

POROUS EXCHANGES

DOI: 10.25100/n.v0i31.12267

Alejandra Toro Calonje¹
Universidad del Valle, Cali, Colombia
alejandra.toro.calonjea@correounivalle.edu.co
ORCID: 0000-0003-0136-5637

Recibido: 6 de marzo de 2022
Aprobado: 23 de mayo

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909
Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¿Cómo citar este artículo? / How to quote this article?

Toro Calonje, A. (2022). Intercambios porosos. Nexus, (31), e50012267. <https://doi.org/10.25100/n.v0i31.12267>.

Origen del artículo

Entrevista con Carlos Jiménez Moreno, Profesor emérito de Estética por la Universidad Europea de Madrid, Historiador y Crítico de arte.

Por Alejandra Toro Calonje, Editora de la revista Nexus
Profesora de la Escuela de Comunicación social de la Universidad del Valle

Carlos Jiménez Moreno nació en Cali en 1947. Es Arquitecto de la Universidad del Valle (1973) y Máster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia (1994). Está radicado en España desde 1980. De 1981 a 1982 realizó estudios de Filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid. En 1993 regresó a Colombia y hasta el año 2000 permaneció en el país donde realizó sus estudios de Maestría y asumió la decanatura de la recién creada Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle —que vinculó los programas de Arquitectura, Comunicación social, Artes visuales, Diseño, Artes escénicas y Música.

Su trayectoria como crítico de arte se remonta a 1980, cuando empezó a escribir reseñas para el semanario español *Cambio 16*. Al año siguiente inició sus colaboraciones regulares con las revistas de arte contemporáneo *Lápiz* y *ArtNexus* (antes *Arte en Colombia*). Como crítico de arte se reconoce su contribución a la internacionalización del arte latinoamericano contemporáneo ocurrida en los años 80 y 90 del siglo pasado en la que destacan sus análisis e interpretaciones pioneras de artistas como José Bedia, Alfredo Jaar, Regina José Galindo, Oswaldo Macia, Teresa Margolles, Oscar Muñoz y Doris Salcedo y el hispano-mexicano Santiago Sierra. Ha sido curador de exposiciones de arte en las ciudades de Salamanca, Badajoz, Trento, Cali, Bogotá y Tetuán.

También ha ejercido la crítica de arte en los diarios españoles *El Sol*, *El Mundo* y *El País* y en revistas de arte contemporáneo como *Artishock*, *Brumaria*, *Exit* y *Third Text*. En 2010 inició la publicación del blog [El arte de husmear de Carlos Jimenez](#), que desde entonces mantiene activo. Es columnista del diario *El País* de Cali.

Es autor de los libros *Extraños en el paraíso: ojeadas al arte de los 80* (1993), editado por el Instituto Colombiano de Cultura; *Los rostros de Medusa: estudios sobre la retórica fotográfica* (2002), editado por la Universidad Nacional de Colombia; *Retratos de Memoria*, editado por Arquitrave (2005), *Darío Corbeira en la encrucijada: arte, política e historia entre dos siglos*, editado por Brumaria, (2021); *El santo, el militante y artista*, editado por Ekobios (2021) y del libro de poemas *Travesía del ojo*, editado por la Editorial de la Universidad del Valle (1993). Actualmente está preparando un libro sobre el arte afroamericano, que tiene su origen en el seminario permanente *Afroarte* inscrito en el área cultural de la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle.

Son las 10 de la mañana en Cali, en Madrid ya el sol de este invernal día de febrero se está ocultando. Carlos Jiménez nos recibe en su casa en las afueras de la capital española, en Villaviciosa de Odón, mientras espera plácido la llegada de sus dos nietas. La distancia que genera la pantalla no es obstáculo para iniciar una conversación cálida y que nos da importantes luces sobre el tema central de esta edición: la interdisciplinariedad de las artes. En ese sentido, hablamos de la creación de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle, de la cual él fue el gestor. También conversamos sobre una temática de enorme relevancia para las artes en la actualidad, el impacto de la pandemia del Covid-19 en las prácticas artísticas² y sobre el rol del arte para restablecer los vínculos que ha roto la pandemia.

“Pensamos, a partir de la experiencia histórica, que las artes siempre se han retroalimentado”

Alejandra Toro (AT): *Carlos, cuéntame cómo fue el proceso de creación de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle.*

Carlos Jiménez (CJ): La idea de crearla se dio durante la administración del rector Jaime Galarza. En ese momento se planteó la necesidad de reorganizar la universidad mediante una reforma académica, que preveía dotarla de un área que entonces no existía, que era justamente el área de las Artes. En la Constitución política de 1991, se incluyó un artículo que establecía las condiciones requeridas para que una universidad fuera considerada como tal. Hasta ese momento existía tal indefinición legal que cualquier “universidad” se podía autoproclamar como tal. Se establecieron entonces las siete áreas fundamentales del conocimiento que un centro de educación superior debía incluir en su estructura académica y curricular para que obtuviese el reconocimiento como universidad por parte del gobierno nacional. La Universidad del Valle, que era muy fuerte en términos de Ciencias y de Ingenierías y sobre todo en Medicina y en Economía y tenía su Facultad de Filosofía y Letras, le faltaban sin embargo las Artes. Por lo que el rector Galarza decidió abrir esa área, con el fin de cumplir con los requisitos exigidos por la ley. Su decisión coincidió con el deseo del entonces departamento de Comunicación social de separarse de la Facultad de Humanidades de la que formaba parte y alcanzar el rango de Escuela para concederle al cine, la radio, la televisión y en general, la comunicación audiovisual la importancia académica que merecen. En el seno de la Facultad de Humanidades, nacida del seno del departamento de Filosofía y Letras, el predominio lo tenían la literatura, la historia y la misma filosofía. El departamento de Comunicación social necesitaba un cambio, que le permitía su incorporación al proyecto de la Facultad de Artes Integradas. El periodismo, en sus momentos de auge histórico en el siglo XIX y en el primer tercio del XX, fue sobre todo literario. La radio y después la televisión, como ahora las redes sociales, trastocaron ese predominio y dieron lugar a un predominio de la imagen y el sonido e incluso la teatralidad sobre la palabra escrita al que era necesario responder. De allí que tuviera sentido que Comunicación social se incorporara como Escuela al proyecto de una facultad de artes que le permitiría asumir en mejores condiciones



este desafío potenciándose y diversificándose.

La nueva facultad también suponía un cambio en la Facultad de Arquitectura porque al incorporarse a la misma con el rango de Escuela, se ponía en contacto directo con las artes y la comunicación social, al mismo tiempo que su departamento de diseño, cobraba una nueva importancia separándose de unidad académica donde su misión se veía muy condicionada por las demandas específicas de los arquitectos. La incorporación del departamento de música y la creación de los departamentos de artes escénicas, artes visuales y estética generaba un poderoso polo artístico, capaz de generar diálogos e intercambios fecundos con arquitectura, diseño y comunicación social.

Pensamos, a partir de la experiencia histórica, que las artes siempre se han retroalimentado. El arte, la arquitectura, la música, el teatro, el diseño, siempre han estado en conexión alimentándose mutuamente. Así surgió la composición de la Facultad de Artes Integradas que, por un lado, recogía unidades académicas previamente existentes, con su propia trayectoria, vida, experiencia e historia, con otras de nueva creación, formando un conjunto respondía a la esperanza de que, al juntarlas dentro de un nuevo marco conceptual e institucional, propiciaría el mutuo conocimiento y la comunicación.

A esta filosofía, que era la de la reforma académica mencionada antes, se debió la decisión de construir del edificio de la Facultad de Artes Integradas. Pensábamos que, si reuníamos todas sus unidades académicas en un mismo sitio, habría muchas más posibilidades de unos encuentros y unos intercambios, por decirlo así, porosos, que no serían solamente entre las líneas curriculares ni entre las distintas piezas del engranaje académico-administrativo, sino entre la gente. Entre los estudiantes, los profesores y los investigadores, compartiendo un espacio común. Por eso las bases del concurso público convocado para definir la arquitectura de la nueva facultad, se le concedió gran importancia a la cafetería. Se la concibió como una gran cafetería, independiente de la cafetería central de la sede de Meléndez de la Universidad, convencidos de que es en las cafeterías donde se juntan los estudiantes de diversas disciplinas académicas donde se producen los intercambios porosos que suelen ser muy estimulantes.

AT: *Me gusta mucho esa expresión de intercambios porosos. ¿Tú crees que las artes de manera general, como lo decías ahora, siempre se han retroalimentado, pasan por ese proceso de “contaminación”, diríamos?*

CJ: Sí, yo creo que sí. Las relaciones que han existido entre las disciplinas artísticas, entre la literatura, el cine, la música, las artes visuales, siempre han tenido una dimensión programática. Existe, por ejemplo, la música barroca, pero también la arquitectura barroca, la escritura barroca, la pintura barroca, etc. Pero si estas vocaciones de integración programática se han llevado a cabo finalmente a cabo es porque los artistas de las distintas artes se han encontrado, han coincidido, han tenido

espacios comunes, espacios compartidos, donde lo programático finalmente se vuelve realidad. Esa ha sido siempre la expectativa que hemos tenido con la Facultad de Artes Integradas, esos intercambios entre los músicos, los comunicadores sociales, los arquitectos, los artistas visuales, los diseñadores, potencian esos intercambios, esa interdisciplinariedad de la que tú hablas.

AT: *¿Qué relevancia le das tú al arte en una institución pública?*

CJ: Creo que es crucial. El arte considerado en un sentido amplio, genérico, más allá de las diferencias existentes entre las artes visuales, la arquitectura, cine o la música, es una forma de la conciencia social. El arte es *la* forma de la conciencia social. La sociedad tiene siempre, en cada momento de su historia, en cada etapa o en cada coyuntura, una consciencia de sí. Se piensa de una manera, cree ser de tal manera, se imagina ser de tal forma. Esta consciencia de sí se expresa en términos literarios, musicales o cinematográficos, es decir en términos siempre imaginarios. La sociedad necesita una imagen de sí misma y el arte construye esa imagen de sí misma que le da sentido a la vida en común. Evidentemente, la universidad pública tiene que estar allí, cumpliendo un papel en una cuestión tan decisiva como esta ¿no? Tú sabes que la imagen de la sociedad, así como de la gente que la compone, son objeto de controversia, un campo afectado inevitablemente por la polémica, porque la sociedad no es homogénea sino conflictiva, de intereses contrapuestos entre los que destacan los privatizadores.

En la universidad ocurre un fenómeno que muestra de manera condensada o metafórica lo que ocurre en otros ámbitos de la sociedad. En la universidad también se intenta privatizar el lenguaje común, apropiárselo, hacerlo suyo, asociando indisolublemente los términos a intereses particulares. Y, claro, si dejamos que la imagen de la sociedad esté en manos exclusivamente de los intereses particulares, pues asistimos a una privatización del imaginario común. En este punto es indispensable llamar la atención sobre el poder que tiene actualmente Hollywood de acuñar la imagen de la sociedad, de cualquier sociedad, y que por lo mismo debe ser cuestionado. Lo que no se puede permitir, y que es lo que se está permitiendo, es que la imagen de sí misma que tenga nuestra sociedad sea la imagen de la misma acuñada Hollywood. A mí el Oscar concedido este año a la película *Encanto* en vez de alegrarme me alarmó.

Hay sin embargo momentos de resistencia, que no tendría que limitarse al campo puramente crítico. Criticar Hollywood, y las estrategias y los paradigmas y estereotipos que genera, se debe plantear en términos teóricos. Pero también se deben generar alternativas en el campo imaginario, como la que representa por ejemplo la Facultad de Artes Integradas y específicamente la Escuela de Comunicación social, donde a lo largo de los años se han generado imágenes alternativas a las imágenes estereotipadas por Hollywood, en lo que en lo que en la práctica constituye un ejercicio de contrapoder.

AT: *¿Y tú crees que funcionó? ¿Esa esperanza de juntar ámbitos tan diversos bajo una misma apelación, concretamente en la Facultad de Artes de la Universidad del Valle, funcionó?*

CJ: La verdad, en este momento, yo no podría hacer un balance de lo que es hoy la Facultad. Yo llegué a la Universidad, invitado por el rector Jaime Galarza, como decano gestor. Me concedieron las atribuciones de un decano, pero con una finalidad específica, la de poner en marcha la Facultad. Eso hice, puse en marcha la Facultad, el proyecto se aprobó y se cumplió todo ese trámite después de año y medio de debates en el Consejo Académico y Consejo Superior, propuestas y contrapropuestas. Convoqué entonces a elecciones de decano, y creo que fue tu padre el que las ganó y se convirtió en el primer decano en propiedad ¿no?

AT: *Creo que sí (risas).*

CJ: Y después me desvinculé. Quedé como profesor y luego ya me retiré porque finalmente tenía otros proyectos, por lo que hoy no podría darte una respuesta. Además, han pasado ya qué, ¿25 años?

AT: *Sí, casi 30 ya.*

CJ: Bueno, pues imagínate. Yo estuve digamos en la gestación, en el alumbramiento, en el bautizo, y luego tuve un poco en la andadura, pero ya como profesor raso.

AT: *Bien, continuemos. A partir de mis investigaciones yo he propuesto un concepto al que llamo “transcodificación artística”. Ese es un concepto hermenéutico de interpretación semántica, que surge de mi doctorado en Historia y Artes con especialización en Gestión de la Paz y los Conflictos en la Universidad de Granada, y de un proyecto de investigación inspirado en el doctorado. Lo que propongo es que personas que no tienen una formación artística puedan abordar una obra, en este caso obras pictóricas, y producir otra obra artística a partir de un lenguaje propio. Trabajé con unas estudiantes de la Universidad en situación de vulnerabilidad que hicieron ese ejercicio de traslado semántico, a partir del cual hicimos un montaje, una puesta en escena donde ellas interpretaron obras de artistas reconocidos, Diego Rivera, Frida Kahlo, Velásquez, Jesús Abad Colorado, Klimt, con un lenguaje artístico propio. ¿Tú crees que con este concepto que yo traigo aquí se podría asociar con la transdisciplinariedad?*

CJ: Sí, yo creo que sí, porque la transdisciplinariedad supone precisamente que, de alguna manera, las disciplinas sobrepasen sus límites e intercambien papeles y contenidos con otras, este sería un buen ejemplo de ello. Sería una fórmula. Y a propósito de eso, fíjate que hay un caso que he conocido hace poco gracias al profesor, cineasta y director importante que es Antonio Dorado. Es el trabajo que él hizo sobre *El gran olvidado*, Augusto Rivera. Este ejemplo también podría responder a esa concepción tuya y al trabajo que hiciste con los estudiantes. Antonio Dorado realizó una exposición interactiva en el Museo de la Tertulia, con imagen en movimiento, en interacción, que a su vez está conectada con la realización de una película. Esta no es

puramente ilustrativa, en el sentido que podrían tener las ilustraciones de los textos literarios o periodísticos, sino que efectivamente el propio lenguaje cinematográfico es forzado, sometido a una torsión por parte de Dorado para que conecte de mejor manera con la obra de Rivera, como ilustrador, como pintor, como muralista. Y fíjate que a mí me parece que eso es un logro de la Facultad de Artes Integradas. Como parte del balance general, eso para mí es un logro, ¿no?

AT: Claro, es un buen ejemplo.

CJ: Esa experiencia de una posición inmersiva, interactiva, o lo que tú haces, que partes de obras de arte de pintura, y haces un trabajo que ya es de otra dimensión, serían ejemplos de esa transdisciplinariedad.

AT: Hablemos ahora del Covid-19. ¿Tú crees que la pandemia ha afectado nuestras prácticas artísticas?

CJ: Sí, sí las ha afectado, claro. Mira, yo soy el director de un simposio permanente de arte y ciencia que organiza el CNIO, Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas de Madrid. Desde hace cinco años está realizando un proyecto de frecuencia anual que da lugar al diálogo entre un científico de excelencia y un artista de primer nivel, cuyo resultado es una obra de arte que luego se expone y se pone a la venta en beneficio de las investigaciones sobre el cáncer. Hace 3 años las directoras de este proyecto decidieron que había que ampliar ese diálogo, que había que crear un escenario más amplio, de debate e intercambio, y ese escenario es el simposio de Arte y Ciencia, del cual soy el director científico. Implica la realización de cuatro conferencias sobre un tema elegido en función de la naturaleza del trabajo del artista y el científico elegidos ese año y se aborda desde las perspectivas del arte, la estética, la historia del arte y la filosofía. Vengo precisamente de realizar el miércoles pasado la tercera edición, y el tema del simposio en esta ocasión fue *Arte, Ciencia y Pandemias*³. Para preparar la conferencia que ofrecí, me documenté muchísimo e hice una lectura de las relaciones entre las pandemias y los medios artísticos, que sorprendió enormemente al público y a los ponentes del simposio porque pensaban que el arte y las pandemias no tenían nada que ver. Hice entonces una apretada revisión histórica de las representaciones que las sociedades occidentales han hecho de las epidemias y de las pestes (las pandemias antes se llamaban pestes), desde la peste negra del siglo XIV hasta el Covid-19, que dejaba claramente demostrado, con ejemplos muy notables, qué es lo que el arte hecho con las plagas y las epidemias, las imágenes que ha forjado de las mismas.

La representación de la peste negra que asoló a Europa y al mundo en el siglo XIV, corrió a cargo de los grabados fundamentalmente y de la pintura. Cuando digo representación, lo digo en un sentido fuerte, es decir que la representación no es puramente especular, no es poner la realidad del modelo frente al arte y que el arte sea un espejo que fielmente refleja el modelo. La representación artística, por el contrario, es una reelaboración del motivo puesto delante de la misma por



la realidad. Esa reelaboración pone en juego también lo que la sociedad piensa de sí misma y cree de sí misma, lo que cree que es una enfermedad y cómo la califica en términos morales, políticos y religiosos, etc. Todas las lecturas que la sociedad hace de la epidemia ponen en evidencia tanto lo que la sociedad piensa de la epidemia como de sí misma.

A partir de la gripe española del 1918 al 20, que mató a 40 millones de personas en todo el mundo, el arte que se hace cargo de esa epidemia es la fotografía. Y luego será la que domine la esfera de las representaciones de las pandemias a lo largo del siglo XX. Hasta cuando aparece otra epidemia, la del SIDA, y quien se hace cargo de la representación artística de la misma es el cine. Hay una película paradigmática que es *Philadelphia*, de Jonathan Van Ness, con Tom Hanks y Denzel Washington de protagonistas.

Pero al tiempo que el cine se hace cargo surge otro medio artístico: la performance. A escala internacional se hicieron muchas performances asociadas con el activismo político de quienes denunciaban la inacción de los gobiernos ante el SIDA y el estado de abandono en el que dejaban a sus víctimas. Aquí en España se realizó una que pronto se convirtió en ejemplar, la que hizo Pepe Espaliú, un artista que contrajo el SIDA e hizo una performance que se llamó *Carrying*⁴. Consistió básicamente en el recorrido que realizó el artista entre el Museo del Prado, un sitio emblemático, canónico del arte clásico, y el Museo de la Reina Sofía, que es el museo de la vanguardia, de la contemporaneidad. Fue un recorrido que, en términos físicos son unos 800 metros, y a lo largo del mismo, se dispuso un corredor formado por una multitud de parejas que se le relevaban en la tarea de transportar en sus brazos, como en una sillita, al artista. Cada pareja lo llevaba en andas un tramo de 20 metros antes de pasarlo a la siguiente. Lo que se buscaba era mostrar la dimensión social del SIDA y la necesidad de una respuesta al mismo distinta y desde luego contrapuesta a la de los moralistas que lo condenaban como un castigo divino al homosexualismo. Se suponía que los homosexuales eran los principales portadores y las principales víctimas y hubo un discurso moralizante muy fuerte y una controversia moral muy importante en torno a ese problema. Precisamente con esa performance, que involucró una multitud muy numerosa, miles de personas logró transmitir la imagen de que se trataba de un mal social, un problema de la sociedad, que no podía reducirse a las conductas sexuales de los portadores y enfermos del SIDA. Eso fue interesante.

Concluí mi presentación en el simposio trayendo a cuento dos performances, elegidas entre las muchas que se realizaron en España en tiempos del Covid. La primera la realizó Fernando Baena, también artista español, durante los 51 días que duró este país el confinamiento más duro, cuando estaba prohibido salir de casa, a menos que fuera para recabar alimentos, medicinas y atención médica y solo podían salir a la calle los bomberos, la policía o el personal médico. Baena sí lo hizo, salió a la calle en Madrid, contrariando las prohibiciones, y en un acto de defensa de su individualidad. La performance se llama *Andar al alba* y la realizó durante el confinamiento caminando

entre las 6 y las 7 de la mañana. Puso el centro en su propia casa y trazó un círculo de 800 metros alrededor y fue recorriendo a pie las calles incluidas en ese círculo durante 51 días haciendo fotografías, que después recopiló en un libro.

Y luego hubo una artista mujer que hizo lo contrario. Por un lado, está el Robinson Crusoe del arte que, desafiando la ley, se lanza a recorrer en solitario las calles de una ciudad desierta y por el otro Ana Matey, la artista que se quedó encerrada en su casa durante todo el confinamiento. Ella vive en un pueblo cercano a Madrid. Y eligió como fondo o lienzo de su performance la ventana inclinada que hay en el techo abuhardillado de su apartamento, ante la que puso una cámara con un programa que permite reducir horas de grabación a minutos. Grabó las 24 horas del día durante los 51 días del confinamiento total reduciendo, sin embargo, cada día a 12-14 minutos de grabación. En cada una ella aparece y desaparece y el cielo delante de la ventana cambia continuamente, mientras se escucha la banda sonora compuesta por uno de los 51 artistas amigos suyos, a quienes invitó a ponerle sonido a cada episodio diario. La edición final de estas grabaciones dio lugar a la obra *Retratos en mi ventana*.

En resumen: tenemos en primer lugar *Andar al Alba* de Fernando Baena que, con sus 51 imágenes fotográficas tomadas subversivamente en un Madrid confinado, pone en evidencia la ruptura de los vínculos sociales, el confinamiento que los destruye. La ciudad que, por definición es vínculo social, con sus calles y plazas, no se puede pensar sin gente y su incesante actividad diurna y nocturna, aparece en esas imágenes vacía debido a la ruptura brutal de los vínculos sociales que generó la pandemia. Y en segundo lugar *Retratos en mi ventana* que, aunque realizada en situación de extremo aislamiento, es sin embargo una obra fruto de la colaboración de un grupo de artistas que, gracias a la invitación de Ana Matey, fueron capaces de reconstruir y actualizar los vínculos que normalmente los unen. La primera obra es una denuncia, la segunda una respuesta imaginativa a la abrupta ruptura de los vínculos sociales impuesta por el confinamiento, permitida además por las nuevas tecnologías de generación de imágenes, así como por el internet y las redes sociales. Es un buen ejemplo de artes colaborativas.

AT: *Y transdisciplinarias, también, porque interpelan el sonido, la imagen, una serie de movimientos artísticos. Son muy interesantes estos dos ejemplos que me das, pero si vamos al cotidiano de las salas de exposición, los museos, los artistas plásticos, ¿cómo se han enfrentado ellos al Covid-19? ¿Hay nuevas formas de hacer arte, se han creado nuevos implementos? Ya en la práctica de los artistas menos visibles, ¿cómo ha afectado el Covid estos procesos?*

CJ: El Covid a escala internacional ha sido devastador para la escena artística en el sentido físico. Del espacio físico, porque las artes visuales, como ya sabes, necesitan de museos, centros de arte, galerías, ferias de arte y bienales, que son sus escenarios habituales y que sin embargo han estado muy afectados. Solamente desde el otoño para acá es que ha comenzado a restituirse la presencialidad. Ahora, los artistas



han seguido trabajando, pero en el aislamiento. He puesto el caso de Ana Matey porque precisamente las redes, lo multimedia y los soportes digitales permiten unas reconstrucciones en el ámbito y en los espacios virtuales de aquello que está roto en el espacio físico y que son los vínculos sociales. Hay trabajos también de fotógrafos y pintores que dan testimonio de los padecimientos, de la dimensión patética de la pandemia y también los hay literarios, realizados por gente que está todavía en el ámbito analógico y no en el ámbito digital. Finalmente, como hemos dicho, las artes han dado cuenta de la pandemia misma, como ocurrió desde la peste negra, representando al enfermo y a sus manifestaciones y a sus síntomas.

AT: *¿En ese sentido, tú crees que el arte en un contexto de pandemia mantiene esa capacidad de generar reflexiones, de cuestionar, de humanizarnos, y finalmente de reconectarnos con el otro?*

CJ: Yo creo que es absolutamente fundamental reconocer que el arte finalmente es un medio de comunicación también. Es muchas cosas, pero también es un medio de comunicación, y comunicación en el sentido de que nos pone en conexión con otro, con el otro y con lo otro. Porque finalmente y pese a las objeciones de algunos, que nunca faltan, todos los artistas no hacen más que hacer para otro. Siempre aparece este discurso del que “No me importa que no me lean”, “no me importa que no se entienda”, “esto es exclusivamente para mí”, pero son burradas porque la realidad efectiva de la práctica artística, cualquiera sea el género, las técnicas o las estrategias que se utilicen, muestra que se hace arte para los otros. Ahí está el comienzo de la acción comunicativa.

AT: *Entonces, Carlos, sin ese otro espectador ¿para ti no hay arte? Si un bailarín baila solo en su casa y no en un escenario o frente a un público, ¿no es arte?*

CJ: No, no es que diga que no es arte, sino que lo pongo en el plano de la intencionalidad. Cuando tú bailas, bailas para otro, aunque el otro esté ausente.

AT: *O bailo también para mí misma....*

CJ: Evidentemente el músico, el escritor, el pintor, el video artista, el cineasta o el actor obtienen una satisfacción en sí misma por hacer su performance. Pero la dirección hacia el otro siempre está presente, aunque el otro no esté presente. Y aunque nunca se presente.

AT: *Claro. Conectando esta charla con el conflicto, ¿tú crees que el arte ayuda a la resolución de conflictos? O, dicho de otra manera, ¿a la transformación positiva de los conflictos?*

CJ: Pues mira, ahí sí tengo que discrepar un poquito (risas). Porque yo creo que al arte no le podemos quitar su sombra de malditismo, no podemos quitar que lo condenen los moralistas como condenaron a *Las flores del mal*. El arte son *flores del mal*, es decir que el arte está más allá del bien y del mal. Y el arte también está más allá de la

pedagogía. Después, se puede hacer pedagogía con el arte, ¿sabes? Porque cuando yo hablo de la conciencia social, no hablo de una conciencia social en el sentido de moral platónica, del bien y del mal o por lo menos, no hago la lectura que los neoplatónicos florentinos hicieron de Platón que impuso un sesgo moralizante a la definición del bien. Cuando realmente, para el arte el problema no es que lo que hace sea bueno o sea malo, sino que esté bien hecho (risas). Así sean las *120 jornadas de Gomorra*, de Sade, o *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, en fin. Yo sí tomo distancia con esa función pedagógica, bondadosa del arte, por una razón sencilla. Para decirlo en términos moralistas o dentro de ese ámbito, en la sociedad estamos juntos los buenos y los malos, somos todos parte de la sociedad: el criminal y el santo, la prostituta y la monja. Yo entiendo que hay una preocupación latente porque nos pongamos al servicio de la pacificación del país, pero yo creo que el arte muestra más bien por qué el país es ahora imposible de pacificar.

AT: Una última pregunta en relación con lo que estamos diciendo, ¿tú crees que la experiencia estética sirva a la construcción de la paz?

CJ: Bueno, sí, en ese sentido sí. Esto es hoy tan válido como hace no sé, veintitantos siglos, en *La poética* de Aristóteles, ahí está la definición de la catarsis, que sigue siendo un efecto deseable del arte. Mediante la catarsis el arte es capaz de representar el mal y al representarlo generar la identificación del espectador con el mal de la que a renglón seguido lo libra. La representación del fanatismo y la violencia curan del fanatismo y la violencia. Eso es la catarsis aristotélica y sigue siendo cierto, en la medida que nosotros como espectadores nos identifiquemos con el criminal, con el violento, con el fascista, seremos capaces gracias al arte de liberarnos de la tentación de serlo. O para decirlo en términos freudianos: sublimamos esas pulsiones agresivas y le damos fines que son pacíficos.



Notas

1. Directora y editora de la revista Nexus. Profesora Asistente de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. Correo electrónico: alejandratorocalonjea@correounivalle.edu.co. ORCID: 0000-0003-0136-5637. Doctorado en Historia y Artes con especialización en Gestión de la Paz y los Conflictos de la Universidad de Granada, España. Maestría en Ciencias de la Información y de la Comunicación, Universidad París III, Sorbonne-Nouvelle, París. Maestría en Estudios Latinoamericanos en el Instituto de Altos Estudios para América latina, París III, Sorbonne-Nouvelle, París. Diploma de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en Sociología de la defensa y estudios estratégicos, París. Comunicadora social y Periodista, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Cali, Colombia.
2. Este tema será objeto de la edición 32 de la revista Nexus, que se publicará en el segundo semestre de 2022. Nota de la editora.
3. Tercera edición del simposio de Arte y Ciencia, celebrada el día 16 de febrero de 2022, organizada por el Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas de Madrid, CNIO: <https://www.cnio.es/cnio-y-sociedad/simposios-de-arte-y-ciencia/iii-simposio-de-arte-y-ciencia/>. Nota de la editora.
4. *Carrying*, fue una acción performática del artista español Pepe Espaliú, quien, con los pies descalzos es cargado por peatones en recorridos simbólicos de las ciudades de San Sebastián (septiembre de 1992) y Madrid (diciembre de 1992) para visibilizar el SIDA y denunciar el rechazo y la segregación que habían padecido los pacientes que habían contraído esta enfermedad: <https://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-carrying/>. Nota de la editora.
5. Durante el 2020, impuestos por la pandemia del Covid-19. Nota de la editora.

