

**Configuración y Resignificaciones del imaginario Político en Colombia: Un análisis
anacrónico desde la obra República de Débora Arango y Violencia de Alejandro Obregón
junto a La Producción Artística durante las protestas de los años 2019 y 2021**

Sergio David Oviedo Mora.

Trabajo de Grado para optar por el Título de Licenciado en Artes Plásticas y Visuales

Director de Trabajo de Grado:

Ricardo Suarez Alba

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

BOGOTÁ D.C.

2023

Tabla de contenido

1-Introducción	3
2-Planteamiento del Problema.....	4
3-Objetivos.....	7
4-Justificación.....	8
5-Estado de la Cuestión	11
5.1 El arte como dinamizador en la configuración de Imaginarios Sociales y el Paro nacional del 21 de noviembre 2019	12
6-Referentes Historiográficos de la producción visual de las manifestaciones en los años 2019 a 2021.....	19
7-Referentes historiográficos de la pintura “Violencia” de Alejandro Obregón	27
8- Referentes historiográficos de la pintura “La Republica” de Débora Arango	30
9-Marco Teórico.....	33
10-Capítulo I: El imaginario como realidad estética, y la configuración del imaginario en la producción visual de la protesta en Colombia durante los años 2019 y 2020.	35
10.1 La identificación del Imaginario como objeto de estudio dentro de representaciones sociales y estéticas.	35
10.2 La significación de lo político como imaginario y la estetización del discurso.	45
11- Capitulo II: El Anacronismo como cuestión teórica y su vinculación al estudio de los imaginarios en la protesta.	46
11.1 Contexto del Anacronismo de Warburg y la controversia del paradigma de Erwin Panofsky.....	46
11.2 L El Anacronismo como método de análisis para la producción visual durante el estallido social en Colombia, años 2019-2020..	48
12- Capitulo III: El síntoma de Arango y Obregón: La genealogía de un imaginario	54
12.2 L El Anacronismo como método de análisis para la producción visual durante el estallido social en Colombia, años 2019-2020..	67
13- Metodología.....	68
14- Conclusiones.....	66
15- Referencias	71

1. Introducción

El contraste existente entre arte y sociedad, hace parte del estudio del desarrollo cultural y las construcciones subjetivas, objetivas o abstractas de representaciones estéticas o simbólicas, a partir de la transformación del imaginario social y la concepción humana, estos objetos de estudio son engranajes metodológicos en la investigación de las ciencias sociales y de las artes en general. Posicionar la práctica de determinada expresión estética encarna parte de la conjugación del hecho social en las estructuras sociales, y su relación con los hechos que se vinculan a dichas estructuras, donde se permite dar una denominación específica al arte junto con hechos estrictamente establecidos en un grupo social, siendo influenciada por los contextos, las épocas, ambientes físicos donde se desarrollan las diferentes prácticas que acuden a el campo de las artes plásticas como una dinámica social, cultural, antropológica y estética.

El análisis de esta investigación busca centrar una relación de los estudios historiográficos y la concepción de realidad a partir de los elementos visuales, sonoros y sensiblemente diversos, tomando como hecho la protesta social en Colombia durante los años 2019 a 2021, teniendo en cuenta que la producción estética en este escenario, es útil para distinguir la configuración de imaginarios, propiamente identificados en las sensibilidades individuales o grupales, que se encuentren implícitas, entendiendo que esta interpretación de lo estético, se imbrica como parte de la cultura y la historia, tal como lo planteó Max Weber al referirse a dicho valor como Verstehen, “Es decir, la comprensión interpretativa resulta ser el tipo de explicación empleado para entender los datos de la historia cultural y de sus procesos”. (Muños, B. 1991.p.92).

Afirmar desde los diferentes campos del saber que abordan la importancia de estas prácticas, como aportes a la construcción del concepto contemporáneo de arte y sociedad con respecto a realidades sociales y el papel del individuo de forma visual, responde a múltiples interrogantes que transversalizan el lugar de las imágenes, más allá de la tradición histórica. Siendo actualmente Colombia uno de los países, que concentra fenómenos sociales considerados adversos, como la violencia interna transicional y generacional, siendo la protesta una síntesis de estos hechos, y el artista como actor en la instrumentalización de las prácticas estéticas para entender, describir, contener y configurar estructuras de representaciones simbólicas, buscando dar un sentido descifratorio de estos hechos adversos.

Un análisis de la realidad social o individual como única reafirmación y materialización de las perspectivas, actitudes, y posibles causas que orientan a concepciones legítimamente colectivas o contenidas en el registro visual, situando la naturaleza de las protestas, manifestaciones y expresiones en oposición a los lineamientos políticos, este estudio deja entrever lecturas desde diferentes campos del saber, que elementalmente permiten la identificación y configuración del imaginario político como una codificación cultural, que es sobreviviente al hecho social, y que es reconocido desde la interpretación visual, y que permite traducir los contenidos de la producción visual como inmutaciones de la realidad.

Es allí donde el ejercicio del anacronismo toma sentido, teniendo en cuenta que la comparación de las obras *Violencia* de Alejandro Obregón y *La Republica* de Débora Arango, orientan a una retrospectiva analítica, identificando el concepto de “síntoma” como razón teórica en la obra de Georges Didi Huberman (2009) *La imagen Superviviente Historia del Arte y del tiempo de los Fantasma* según Aby Warburg. Texto que permite entender el propósito y la necesidad de crear paradigmas flexibles en el reconocimiento de la historia y de la imagen como supervivencia más allá de la contextualización temporal y la necesidad academicista.

En ese sentido la identificación del imaginario político en las obras previamente mencionadas, será importante para identificación la supervivencia del síntoma en la producción artística de la protesta en los años 2019 y 2020, también circunscrito en la obra de Georges Didi Huberman. Se opta por realizar dicho análisis desde el anacronismo, pero tomando como matriz teórica los textos *Investigación sensible Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones Sociales* de Felipe Aliaga Sáez y *Sociología del arte* de Pierre Bourdieu para contextualizar las convergencias epistemológicas de la historiografía y sociología como anclas del valor social de las imágenes expuestas en el presente estudio.

2.Planteamiento del Problema

El escenario del paro Nacional en Colombia durante los años 2019 y 2020 propiciaron espacios alternos para el encuentro de los diferentes grupos sociales que buscan expresar ejercicios de protesta y rechazo a las políticas públicas, las cuales no eran aceptadas en algunos sectores sociales, allí, líderes sociales, sindicalistas, estudiantes y algunos militantes políticos fueron participantes activos, y pese a que se cuenta con un registro visual y documental de los eventos relevantes durante la manifestación, esta investigación se centra en fundamentar y articular un eje teórico, desde lo que las artes plásticas y visuales pueden ofrecer como multidisciplinarias en este caso la historia, sociología y filosofía del arte, abren un puente que permite justificar teórica y metodológicamente, lo que se describe como lo imaginado políticamente de la cuestión artística en Colombia.

En este orden se reconoce que el análisis propuesto, circunscribe el ejercicio del anacronismo situado en ciertas producciones plásticas y su asociación como ejemplos de resignificación en un contexto particular, en este caso la manifestación social, allí vale la pena contener como primera cifra epistemológica lo planteado por Georges Didi Huberman “Es decir que, cuando el artista plantea la posibilidad de referirse a la imagen de otros modos, la dota de potenciales” (Cerviño. 2020.p. 10).

Además, se propone que, desde la obra, se encuentren algunos relatos casi cifrados como elementos ajenos a la generalidad académica, y propiamente contenidos en la individualidad del artista, quien produce e instrumentaliza la técnica para efectuar la imagen, y por qué no el imaginario como relato, constreñidos como objetos plásticos, y ambos ejercicios como la síntesis de una experiencia sensible, que es determinado, interpretado y aceptado desde la concepción colectiva. Dicha producción visual también es dotada de ser resiliente, y objeto de memoria, o simplemente un eje discursivo, lineal o transversal de una narrativa sociopolítica, que sin tener juicio de valor alguno ciertamente obedece a la plástica.

Independientemente su intención permite entender la transición de los imaginarios y su resignificación en la construcción del concepto político de la imagen en un panorama colectivo. En el ejercicio de rastreo nos encontramos con el caso de varios artistas plásticos, ilustradores,

fotógrafos, que participaron activamente de dichas protestas, publicando una documentación fotográfica y visual de lo que fuesen las expresiones estéticas, que no solo fue contestatarias a la estructura estado, y su representación simbólica de las instituciones o los miembros del servicio público, así mismo la explícite gráfica, aparece como hechos de violencia, asesinatos, desapariciones, y una lista de posturas discursivas en medios de comunicación, junto con diferentes actores que fuesen confrontadas a la revuelta, en una búsqueda de un discurso en todas las partes involucradas.

Cabe aclarar que estos hechos no son exclusivos para el tiempo de la expresión estética o de la instrumentalización de las mismas para un fin político o filosófico, pues entender la revuelta, propuesta, manifestación o cualquier categoría como hecho social, es inherente de forma progresiva en cualquier grupo humano y cualquiera de las anteriores dinámicas, son cambios considerables dentro de las estructuras políticas, religiosas, científicas, y culturales, por ello es pertinente vincular la obra de Débora Arango y Alejandro Obregón, pues evocan un retrato de la Colombia de mitad del siglo XX, cifrada en una realidad política análoga a la violencia, división social y el reclamo a ciertas necesidades de la época (aclarando que la comparación histórica no se sitúa como el elemento vital del análisis), allí vale la pena contar a el artista como observador de un panorama especial y sensible, así lo relataba el artículo el Susurro de la Imagen y la Violencia de Obregón.

El tema de la violencia en Colombia se actualiza constantemente, se manifiesta en imagen como la historia de las atrocidades que algunos le hacen al cuerpo de otros y al territorio en común. Estas imágenes perviven en nuestra memoria. Nuestros artistas quieran, o no, crean en ese contexto (Díaz. 2017.p. 2).

El anterior argumento sobre la representación estética como un añadido práctico y teórico, permite alinear de manera compacta la investigación, hacia un encuentro argumentativo que sitúan un estado del arte y la implementación de algunos soportes visuales que proveen un orden metodológico, y un soporte textual de naturaleza abierta, puntualmente referido a la hermenéutica como medio para el análisis de la materia visual, pictórica y por qué no como objeto transformador de las vivencias, y los elementos enmarcados en el agregado histórico, cultural o meramente sensible de la sociedad y el artista. Por lo mismo se establece la siguiente pregunta de investigación desde los campos previamente revisados:

- ¿Cómo se configura y resignifica el imaginario político en las expresiones plásticas durante las manifestaciones sociales del año 2019 a 2021, y cómo se relacionan desde el anacronismo con las Pinturas La República de Débora Arango y Violencia de Alejandro Obregón ?

La idea del arte como hecho social, suele permear una acción inclusiva y connotada en la construcción de la realidad colectiva como primer objeto de desarrollo, pues el direccionamiento del ejercicio multidisciplinar, tomando áreas como la sociología del Arte, la Filosofía y la Historia, soportan el estado del arte, más que decidir sobre el deber ser del arte en un análisis ajeno a la concepción plástica, ya que los métodos investigativos de estas áreas establecen un ambiente flexible ya que ligan el valor estético más allá de un mero producto de la realidad social o como una mera cualidad materialista de la historia, es lo que anteriormente se da por asociativo, y con esto podemos justificar lo anteriormente dicho desde una mirada sociológica, ya que Theodor Adorno lo establece como una premisa fundamental, que aboga por esa idea de flexibilización del arte en cuanto una idea multidisciplinar en la metodología,

Hegel tiene razón en que los procesos estéticos siempre tienen su lado de contenido, igual que en la historia de las artes plásticas y de la literatura se han ido volviendo visibles capas nuevas del mundo exterior que han sido descubiertas y asimiladas, mientras que otras se extinguen, perdían su aptitud para el arte y ni siquiera incitan al último pintor de cuadros de hotel a eternizarse a corto plazo en el lienzo. (Adorno. 1970.p. 248)

Lo anterior propone una experiencia metodológica desarrollada con la puntualidad de conceptos transversales, que no busca una distinción, sino más bien la propuesta de reafirmar capas del mundo exterior y la realidad como productos históricos, sino que precisamente contribuye a un horizonte historiográfico y a un afán de que el artista y espectador trasciendan ambos roles al de pensador, soportándolo este propósito en la obra de arte.

3.Objetivos

La anterior orientación y la metodología empleada como un macro componente de la realización y viabilidad de esta investigación, lleva a la interpretación de un objetivo general que se desea encontrar en las expresiones estéticas el cual pretende:

1. Analizar la configuración de los imaginarios sociales dentro de las expresiones artísticas visuales en el estallido social de los años 2019 y 2020 centrándose en el ejercicio del anacronismo y las resignificaciones de los imaginarios sociales, específicamente en la obra “La violencia” de Alejandro Obregón y “La República” de Débora Arango.

Adicionalmente se proponen los siguientes objetivos específicos, los cuales responderán a la síntesis teórica de las categorías multidisciplinares que se proponen vincular.

2. Identificar cómo se configuran los imaginarios sociales en la producción artística durante las protestas de los años 2019 a 2021.
3. Comprender como la producción artística en la protesta de los años 2019 y 2021 se convierte en una realidad estética.
4. Desde la perspectiva teórica del anacronismo, determinar cuáles son los imaginarios implícitos en la obra La República de Débora Arango y Violencia de Alejandro Obregón.

4. Justificación

Numerosos han sido los estudios que sugieren que el arte en Colombia ha atravesado muchas etapas, contenidas en realidades selectas de la estructura social del país, desde el asunto precolombino, hasta la contemporaneidad, incluyendo su cenit después de mitad del Siglo XX, con el realismo mágico y la validación del folclor como matriz de esas realidades, parecería que estas facetas del arte y su directa imbricación en la estructura cultural rebosa de significaciones y muchas veces una línea narrativa, incluso de la técnica que a veces oculta situaciones muchas veces más relevantes en el vivir común del individuo, atribuyendo acontecimientos puntuales en una región controvertida en la totalidad de dinámicas, quizás únicas, y propias a una historia singular, si se piensa como una estructura idealista diversa del arte en Colombia, Arte Colombiano, o de Colombia en el arte.

Allí la relación del arte y la protesta social no solo deja una estela de acciones que llegan a ser significadoras, o en este caso, un producto cultural temporal que obedece a fines discursivos y simbólicos de un estado que goza de ser una democracia contemporánea, más allá del individuo, el

poder y el territorio, y que contiene como elementos básicos una culturización del estado, como narrativa e imagen, pues se sabe que el arte colombiano desde mediados de los años 60 en el país ha contenido ese trasfondo histórico y representativo, generando una vinculación lingüístico, superando el reduccionismo de lo folclórico, o artesanal para posteriormente ser concebido como discurso.

Estos elementos propios de la producción estética, como agregado cultural-social denotan productos tales como la diferenciación étnica, transformaciones identitarias y representaciones que traducen un imaginario habitado en el valor analítico del espectador y el artista que ciertamente reúnen lo que se mencionaba anteriormente como la relación Colombia-Arte-Individuo, entramado categorías y hallazgos que permiten situar el asunto visual en dichas configuraciones, también como procesos de transformación en esa transición cultural y lingüística, diagnosticando que desde una acción política la producción visual posee un discurso mayoritariamente de opositor, crítico y contestatario de la sociedad o una estructura estatal, a través de la imagen. fundando una noción estética de la protesta.

De allí es evitable que el contenido superfluo de la concepción social establezca el discurso como motivación única de la creación artística, sin descartar que el establecimiento político del estado Colombiano sea ajeno a controversias reflejadas en lo visual, entonces se opta por conceptualizar hechos como la desigualdad exacerbada, el conflicto generacional y mutable en toda naturaleza, antítesis de la materia política, la representación, la injerencia institucional como realidad que ciertamente segrega la concepción pública o colectiva del rol de artista, inclusive del rol maestro o docente de artes, o como sea que se auto determiné un individuo que produce o capta la circunstancia para darle una interpretación al hecho, su comunicación y replicación, haciendo uso de una práctica estética.

Por esto se considera importante tomar el anacronismo como consolidación de lo comparativos, pues en cada obra se encuentra un acento del mismo y de esa realidad que goza de permanencia, adaptada naturalmente en el actuar vital del pasado junto a distintos imaginarios, así mismo, los artistas entregados a este trabajo no solo refuerzan el valor simbólico de lo que fue es o será este imaginario, especialmente cuando existe una necesidad de responder también desde la acción artística a ciertos interrogantes, así, se propone también que el estudio de los fenómenos

vinculados a la plástica y la producción estética ofrezcan no sólo paradigmas abiertos sino que enriquecen el ejercicio docente.

Entonces, recapitulando los anteriores planteamientos se sugiere que el maestro en artes plásticas no sea ajeno a los valores sociales y filosóficos de cualquier cuestión, es un sujeto que, igualmente, apropia las aproximaciones conceptuales del término arte o artista, y que lo acciona en el ejercicio formativo, creativo, así lo expone el Artículo, El Arte Como Posible Herramienta Metodológica para la Construcción de Paz, donde su autora señala que “Otra de las aproximaciones conceptuales hacia el término arte es la que expone Sanfeliu (2008) al decir que éste es un medio de expresión mediante el cual la persona intenta describir el mundo que le rodea, el artista da a conocer su creación convirtiendo su individualidad en social” (Tolosa. 2015.p. 22).

Este argumento sugiere que la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Santo Tomás también está abierta a replicar, comunicar y analizar como fin último el obrar de su comunidad, sin necesidad de caer en una postura ideológica, sino más bien del arte y de su significación que es respondido en cualquier espacio formativo, e investigativo, para validar la propuesta técnico-teórica sin necesidad de alinear el proceso educativo, una función apartada de la naturaleza tecnocrática que la enseñanza de las artes plásticas ha concentrado, careciendo muchas veces de profundidad epistemológica, hecho enriquecedor en la formación de los estudiantes, pues muchas veces el afán por dominar la técnica, segrega la necesidad intelectual, y como se piensa el obrar artístico de forma apropiadamente.

Ahondar en las consideraciones del concepto filosófico del arte, podría llegar a tomar distancia del objeto de estudio, pero salvaguarda la claridad de un acercamiento al mismo, no solo trayendo una convención desprendida del arte como práctica qué va más allá de lo subjetivo, en el caso de la educación colombiana, representa el interés de la naturaleza interdisciplinar en la comunidad académica, poder tomar el arte no solo como mecanismo de construcciones acorde al contexto, sino también de reconocimiento de un hecho, apreciación de la forma, y participación de aquellos que se ven vulnerados por algún hecho adverso como la violencia, inequidad, o en sí mismo el detestable concepto del arte como decisión política. El estado de la cuestión permite entender a profundidad, y explicar mejor que el arte que sucede en Colombia también está fuera de

todos esos elementos hegemónicos, ocasionalmente burocráticos o academicistas, que fluctúan también como estigma de la enseñanza y el oficio artístico.

5.Estado de la Cuestión

La naturaleza multidisciplinar de la presente investigación ha llevado a una revisión documental de textos que cumplen con la delimitación planteada en el ejercicio de rastreo de literaturas y fuentes, ya que la sistematización de documentos encontrados en la web permite orientar a un primer propósito documental que limita tres diferentes aspectos que son relacionales, y cuentan con un lineamiento sobre lo que es la protesta social en Colombia y los valores sensibles, estéticos adscritos en el mismo fenómeno, que incluye no solo el registro visual, sino que converge el direccionamiento del comportamiento del fenómeno protesta-arte, y de los actores, junto a un margen que evoca algunos imaginarios sociales.

Este hecho permite que exista una revisión y selección documental de treinta archivos entre trabajos de grado, artículos académicos, tesis de maestría y doctorado, delimitando las tres categorías propuestas en la investigación, y relacionando la producción Artística durante las manifestaciones de 2019 al 2021, junto a análisis historiográficos de la obra de Alejandro Obregón y Débora Arango durante la violencia progresiva de Colombia en las primera mitad del siglo XX, junto a representaciones estéticas que sitúan lo anteriormente dicho, de esta manera se ha confirmado que estos documentos son análogos a el papel de la imagen como producción artística dentro de diferentes escenarios de protesta en Colombia.

Esto también permite sugerir dos abordajes de la imagen, en primera instancia como se establece en el artículo El papel de la imagen, el imaginario y memoria política en Colombia donde el autor sugiere que “En efecto el imaginario y la memoria política del país son fenómenos que hacen parte de un “arquetipo” que incide de manera directa en el inconsciente colectivo de los colombianos” (Jiménez. 2012.p. 7), conteniendo la necesidad de situar el concepto de lo imaginado como una construcción, muchas veces indescifrable, ya que su alcance puede estar lejano del entendimiento regular y no el de la academia.

Ciertamente entender lo subjetivo y lo simbólico de la imagen, va más allá de los colores de la bandera, o de los elementos del escudo de armas, y en si lo que representa la institucionalidad,

dicho esto, la asociación entre los tres elementos convergen en una reserva específica que no es la de construir un imaginario, sino la inferencia de un Imaginario habitado y definido, aquí se toma en consideración lo expuesto en la tesis, *La Creación Artística y la Institucionalización de Imaginarios Sociales*, al proponer que dentro del estudio de imaginarios,

Metodológicamente se diseñó la búsqueda de los imaginarios sociales a través de un análisis crítico del discurso (tramas semánticas), con el propósito de “hacer explícitos los aspectos culturales e históricos que soportan la comprensión de los imaginarios sociales “(...) no existen dinámicas naturales o deterministas en un conjunto social, sino que los sujetos imaginan realidades, necesidades y estructuras, para posteriormente luchar por su institucionalización, tratándose de dos momentos que representan la constante transformación histórica del orden social, el fundamento imaginario ideacional, y la acción de su materialización en prácticas sociales concretas”(Román. 2019. pp. 22,23).

De esta manera se introduce al siguiente apartado que conjuga las dos tesis, previamente señaladas, desarrollando un estudio no solo de los valores históricos de las pinturas, sino también de su consideración desde la función interdisciplinar, es decir la que esta argumentada en la multidisciplinariedad, pero que es necesario contextualizar para entender el hecho concreto por el cual tiene una materialización del imaginario, la protesta.

5.1. El arte como dinamizador en la configuración de Imaginarios Sociales y el Paro nacional del 21 de noviembre 2019

Han sido bastantes los postulados, paradigmas y enfoques que atribuyen en sí la idea del arte como un concepto fecundo de procesos apartados de la propia experiencia o en correlación, el propio hecho social, experimental y encapsulado en una sola estructura -la cultura- junto a la profundidad de las investigaciones que se realizan y toman como objeto de estudio la volatilidad del arte como un imaginario en sí; la postura relacionada en este apartado, asegura desde la obra de Theodor Adorno (1970) *Teoría Estética*, una clara circunscripción en un paradigma obediente a la filosofía, sociología, incluso antropología como una disciplina que complementa el discurso de la funcionalidad o el valor instrumental del arte, concepto imbricado de la historia, la narración y su valor expositivo o de libre interpretación desde la creación plástica.

Desde una revisión documental del concepto “Imaginario” bastaría fijar la contextualización de este concepto y el de imagen, como componente o como eje conductivo, contrastable de los fines del arte, contemplado también desde La Teoría Estética de Theodor Adorno, fijando el imaginario en relación a la pieza gráfica o a la obra de Arte, se dejará claro pues que esto también existe de manera prescindible al tiempo, y obedece ulteriormente al lugar histórico, pero valiendo una claridad que es solo un paradigma sociológico, no la verdad sobre el propósito de la obra.

Así como las imágenes estéticas no se pueden traducir en conceptos, tampoco son «reales»; no hay imagen sin lo imaginario; su realidad la tienen en su contenido histórico; no hay que hipostasiar a las imágenes, ni siquiera a las históricas. Las imágenes estéticas no son algo inmóvil, no son invariantes arcaicas: las obras de arte se convierten en imágenes cuando hablan de los procesos que en ellas se han objetivado (Adorno. 1970.p. 155).

Inicialmente el arte tomará un discurso que no se puede evitar, lo cual acude a que se observe en la investigación los diferentes panoramas que exponen, el cómo las manifestación o la protesta también se sitúa en los acentos, las formas, imágenes o valores compositivos dinámicamente en la participación de cada artista, y es allí donde cobrará un sentido comparativo, la idea de que un artista más allá sea un actor político mediante ese valor instrumental del arte, así este ejercicio comunica, codifica y configura un imaginario muchas veces reproducido y constante en esa colectividad repitiendo el discurso implícito en el imaginario.

Un vistazo a lo que en la cultura simbólicamente representa o da vitalidad a la imagen es la mera interacción del espectador con la misma, pero es quien la produce el que toma una postura frente a un hecho social concreto, la oposición y la idea de protesta puede ser una de las formas a priori en este caso se fundamenta desde la obra Sociología del Arte de Pierre Bourdieu como uno de los análisis más detallados en cuanto a ese proceso instrumentado del arte o la imagen, aunque difiriendo de los análisis de Adorno, se propone articular ambos, el paradigma filosófico y sociológico desde Georges Didi Huberman, con el fin de delimitar el concepto de Imaginario, lejos de su valor materialista o instrumental y fijarlo en uno historiográfico.

También algunas investigaciones proporcionan metodologías centradas en el descrito menester, pero para ello el contraste de metodologías y revisión documental permita flexibilizar la adaptación de las expresiones estéticas a revisar, para evocarlas en otros ámbitos y concretamente

en los escenarios del estallido social, y de la temporalidad. Algunos de los referentes que supone esta investigación podrían abordar el anacronismo más allá de la síntesis sobre la técnica de las obras a visualizar dejando de lado esbozos objetivos que pueden errar en el enfoque instrumental, aquí es donde se abre un espectro mayor a la importancia del trasfondo y el arte como producto social, esto se puede afirmar desde el planteamiento de Ana María Pérez Rubio en su artículo “Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades.

Los cambios, además, remiten a la relación que se establece entre la obra, el receptor y el artista, en especial, debido a la implicación del público en ella (...) Esto puede explicarse desde distintas perspectivas, en principio, porque superada la etapa de la representación del mundo exterior, la obra deviene un mensaje ambiguo susceptible de asumir diferentes significados. En consecuencia, no expone el mundo real, sino que se constituye en un artefacto –objeto o acontecimiento– que se construye simultáneamente con la observación del espectador que la comprende y a la vez lo incluye (Pérez. 2012.p. 9).

Lo anterior describe la búsqueda de un enfoque que se ajuste al análisis de la obra lejos de generar juicios de valor desde el valor técnico, creando un engranaje para la transformación de la crítica social o la oposición hacia la institucionalidad pública o privada, y evidencie no solo a los lectores e investigadores a verificar una percepción de arte como modelo de resiliencia, crítica transgresora lejos de introducirla completamente a hegemonías intelectuales o académicas o que denote como ejemplo el desprendimiento de las prácticas estéticas y su contraste con los objetos de estudio como lo es los fenómenos sociales.

Aquí el horizonte investigativo es palpitante cuando la mera reflexión de la forma estética, más allá de gozar de adaptaciones en el discurso y la propia experiencia del sujeto artista como actor en una dinámica, este último es quien finalmente es quien hace posible la transformación de la realidad, hay que aclarar que este proceso es a la vez sensible , e inevitablemente haciendo una mixtura entre lo que significa el arte con una intención política, y lo que es la experiencia estética encerrando allí las técnicas, conceptos inclusive el montaje, pues esta delgada línea en la pretensión es a la vez una discusión que ha sido fácticamente enriquecida, un acercamiento a esto se narra en el artículo, Arte y Política como modos de conocimiento Estético de Hans Eduardo Stange, quien permite flexibilizar el estudio y evitar los juicios de valor.

Esto hace que dicho concepto aparezca, en el mejor de los casos, como un ideal, y en todos los casos como algo que no alcanza a ser adecuadamente realizado. Así, tanto el arte como la política superan o ponen en crisis esta dicotomía entre la cosa real y la

cosa representada, tanto en el sentido de un concepto de representación política que se va desustancialización, como en el sentido de un arte que ya se entiende de una manera posrepresentacional, o que entiende la representación clásica como un momento histórico del pensamiento del arte que no es el que define su contemporaneidad. Esto obliga a repensar, en los últimos noventa años, la relación entre arte y política (Stange. 2020.p. 4).

Una premisa que se fundamenta a partir de los escenarios que pueden no solo utilizarse como valores teóricos para la experiencia artística, precisamente reiterando el carácter hegemónico que la academia otorga, pues el desarrollo de estas dinámicas podría llegar a componerse no únicamente del valor político, sino también la resignificación de lo que se concibe como el imaginario político, o lo que se entiende como el arte político, pues en diálogo con ambas manifestaciones darle prioridad a lo que es sensible que en efecto afirma el imaginario y la aceptación colectiva.

En este caso la aceptación de lo representativo en la manifestación o las lógicas del estallido social, y que supone la contundente respuesta al Gobierno del entonces presidente Iván Duque Márquez, al optar por ciertas decisiones que avivaron las insatisfacciones en un sector poblacional, del cual son necesarias exponer para contextualizar lo que fuese una manifestación, iniciada por la visible corrupción en las instituciones públicas como una constante en las decisiones económicas por parte del estado, así como serían las propuestas de reforma tributaria, junto a múltiples actos de represión por parte de la fuerza pública.

Se denominó paro nacional, a ese conjunto de manifestaciones entablando la total ruptura de las actividades rutinarias en el territorio nacional, entendiendo que la mayoría de los medios de comunicación, cubrían el fenómeno categorizando el mismo como un estallido social por parte de las clases populares, minorías étnicas o como una confabulación por parte de grupos políticos y grupos armados disidentes, esta polarización no es novedad, históricamente Colombia ha atravesado por múltiples rupturas y disociaciones en la institucionalidad y gobernanza, así lo sugiere un estudio por parte de la Universidad del Rosario en Compañía de la Fundación Ideas para la Paz , quienes destacan cuatro momentos claves en el origen de la manifestación social:

- 1.La convocatoria formal al primer paro nacional del 21 de noviembre (21N) de 2019.
2. La declaratoria del confinamiento a nivel nacional, establecida por el Gobierno nacional para hacerle frente a la pandemia de Covid-19, el 25 de marzo de 2020.
3. El asesinato de Javier Ordóñez por parte de miembros de la Policía Nacional, el 9 de

septiembre de 2020. 4. La convocatoria formal al segundo paro nacional del 28 de abril de 2021 (Universidad del Rosario 2021.p. 6).

Pero más allá de la brevedad en este fenómeno y el contexto que puede ser el escenario de las dinámicas, es la riqueza de imágenes y expresiones artísticas que trajeron consigo, pues los actores y la representación del conflicto a través de las mismas tuvieron un poder significativo, como lo ha sido de forma transicional en el país, sería simplemente señalar los tres colores primarios como una correlación a la institucionalidad o a lo simbólico de la misma como sería por ejemplo el escudo y la bandera, allí es donde cuidadosamente se debe delimitar partiendo de la premisa expuesta en el artículo Lo Político en el Arte, un aporte desde la teoría, ya que el imaginario político podría ser igualmente un proceso sensible:

Un ejemplo del régimen estético es la propuesta de Krzysztof Wodiczko⁵ quien se caracteriza por realizar proyecciones al aire libre. (...) una forma sensible heterogénea en el marco del régimen estético, en tanto, a través del arte, permitieron reponer la figura del excluido de la sociedad, Así, los excluidos se corren del rol y lugar asignado por el orden policial, para retornar mostrando su existencia en espacios de los cuales fueron desalojados. Ranciere se propone estudiar las mutaciones del tejido sensible a partir de diferentes escenas particulares (denominados acontecimientos, por ejemplo, una representación teatral, una exposición de arte visual, un libro o una película), las cuales generan modificaciones en el orden de la sensibilidad (Capasso. 2018.pp. 12,13).

Esta sensibilidad descrita llega a tener en cuenta desde el análisis aquí propuesto, que si bien, los artistas modernos optan por la utilización de fórmulas y experiencias o encontrar la riqueza de los materiales para brindar un objetivo en lo que respecta al ejercicio artístico, las muestras artísticas durante el estallido social gozan de un valor intrínseco que es la resignificación pues asociativamente la idea de poseer esta característica, momentánea o flexible al contexto donde se aplique, cada una de las expresiones tiene su valor sensible que es individualmente concebido y posteriormente colectivamente aceptado, pues esa aceptación de los espacios físicos o de los actores inmersos en la apreciación o desarrollo artístico en el espacio público.

Es por ello que se decide aplicar desde otra arista epistemológica y teórica este valor de la resignificación, transversal al ejercicio del arte, y muy acentuado en las artes visuales pues ejemplos como la misma reproducción moderna de piezas clásicas como lo fuese en su momento el afán de los artistas modernistas por producir un arte más allá de lo figurativo o de lo narrativo, bajo esta consideración un acercamiento discutible, pero puntualmente funcional desde la obra de

Bourdieu en comparación con una postura encontrada apropiada en el artículo Artes de acción: resignificación del cuerpo y el espacio urbano pues su Autor expone que:

El poder de lo corpóreo reside en su condición dúctil y versátil (...)la acción artística reitera la alteridad, en tanto construye significados. En la obra, la acción traza un plano que contiene aquello que muestra y otro de aquello que significa: una acción no es una imagen que está ahí, un registro visual, o una unidad plástica que se expresa sólo como contenedor plano o contenido sin cuerpo, se trata de un modo necesario para apropiarse de la presencia de la ciudad. De allí que la naturaleza de lo performativo recurra a la memoria como entidad que completa lo que está ausente y evidencia la capacidad intuitiva del sujeto sin la presencia del objeto. Es la naturaleza de la memoria. Esta condición hace que el espacio adquiere sentido dentro del tejido social, construyendo una realidad simbólica (Gonzales. 2011.p. 7)

Como se mencionaba con anterioridad las investigaciones que propician el hilo teórico para el desarrollo de los ejercicios de análisis anacrónicos desde los dos artistas considerados relevantemente observadores de los mismos procesos políticos o de la historia contada desde lo pictórico, esto no solo se debe objetar desde el plano interdisciplinar, sino que la teoría sociológica evidencia dentro de la ejecución investigativa una conducta en la individualización de los artistas como actores incluyéndoles como sujetos del discurso político o como decoradores del hecho social, este proceso revisando el estado del arte nos demuestra que en la planeación el mayor reto está en el arte configurado como un mero producto social validado por el espectador.

Ya que se corre mayor riesgo de caer en la distracción disciplinar donde quizá se acostumbra a darle el valor conceptual más allá del estético como propia manifestación de lo sensible, con respecto a las hegemonías, purismos artísticos y centralización en los análisis, de acuerdo con que se exprese la mínima interacción en lo político, que no se pueden evidenciar por una lectura inherente al propósito de las circunstancias en un país que tiene una diversidad cultural notable, allí buscamos en las artes visuales una razón fundamentada contrastada a las ciencias sociales y a la vez como un solo escenario, de esto que esa nueva conceptualización termine también construyendo el concepto de significación e imaginario si es preciso en el momento al cual se refiere este sentido.

Además, la presente investigación busca alejar el concepto de un propósito globalizado de los fenómenos políticos, no define una generalidad de las situaciones con las que el imaginario o su valor estético los cuales se proponen investigar, allí el ancla teórica se da de manifiesto en un

paradigma sociológico, que lo hace entendible, o al menos abierto, y no justifica las razones que advierten de un pensamiento conceptual bursátil, en ese sentido el siguiente razonamiento responde desde la lejanía global del hecho político.

En cambio, los elementos que son susceptibles de mayor precisión de significación y, por tanto, de una utilización ideológica y pragmática, son puestos de relieve. Tal es, particularmente el caso del elemento simbólico y figurativo. Por "figurativo" entendemos aquí las correlaciones directas entre la naturaleza de la obra y la realidad bien conocida del consumidor de masas —las descripciones en literatura, la conformidad con los contornos de las formas y con los colores de los objetos en las artes plásticas, la aprobación y la memorización fácil de las melodías en música, las escenografías trucadas en los films de gran espectáculo, etcétera (Bourdieu. 1968.p. 140).

Este argumento órbita dentro del marco que se propone en esta investigación pues cuando se da validez al discurso artístico no solo se puede tomar la apreciación bella del mismo, sino que se debe tener en cuenta que, en el planteamiento, este deberá incluir congruente y determinadamente las manifestaciones, más allá de la cuestión política, incluso actos meritorios ante las expresiones artísticas.

Si bien no se puede tener una lectura profunda de la estética sin la intervención de una percepción individual, no se puede discernir la aproximación de la totalidad de los manifestantes con estas expresiones para ser sometido ante pretensiones discursivas, que generan todo lo contrario a la resignificación, sino que a su vez excluya el arte como objeto decorativo o folclórico sin ser peyorativa la analogía del último, es allí donde el desarrollo de estos ejercicios pueden tener una contracara no benéfica, pero que al tener en cuenta en el plano académico, hechos como los que Bourdieu señalan más propensos a contener, “La conducta individual del consumidor de arte, las modas artísticas, las motivaciones y los modelos de comportamiento del oyente, del espectador o del lector, el gusto artístico, la economía del arte, la política artística y la educación artística, el comportamiento colectivo de los consumidores de arte, el control social, etcétera” (Bourdieu. 1968.p. 34).

Por ello vale la pena en esta investigación que la intención primaria obedezca al desprendimiento de toda ideología, y ulteriormente de toda acción que trate de implantar una influencia, pues no solo el anacronismo nos puede datar un breve contexto de la idea de Imagen contra Imaginario, pues podemos situar que este ejercicio también dentro de la teoría de Aby

Warburg dota la multidisciplinariedad para nutrir el sentido del concepto imaginario, simplemente pensarlo desde una aproximación filosófica, y que no solo tiene una concepción academicista, quizás hegemónica, sino que la presente de una manera alterna, tal es el caso del trabajo Warburg, heredero de Nietzsche. Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura, al tomar uno de los conceptos que aquí se presentan y es la imagen anacrónica, atribuido a la producción plástica, así esta autora señala que:

La investigación warburgiana de las imágenes se preocupa también por la trayectoria histórica de los elementos gráficos (...) Para Warburg, las imágenes a pesar de verse afectadas por cambios dependiendo del tiempo al que pertenezcan, tienen en sí mismas una fuerza mnémica que permite que afectos o entramados emotivos vivan en ellas desde su primera aparición hasta tiempos completamente ulteriores (Cárdenas. 2021.p. 39)

Este sería el cenit de la línea investigativa, del estudio, y de los límites que circundan la presente investigación, de tal manera el estudio riguroso de previos estudios y la fusión de los elementos que componen el objeto de estudio podrá equilibrar al plano meramente de la plástica, composición, color, el ritmo implícito de las figuras y las técnicas, factores que son inconmensurablemente atractivos en la reflexión de la creación y expresión plástica, pero que no se desprende de un sistema social y de una naturaleza blindada en las humanidades, un genoma de las concepciones del arte.

6. Referentes Historiográficos de las manifestaciones de los años 2019 a 2021 en Colombia

El periodo comprendido entre 2019 y 2021 no solo estuvo condensado en hechos que cambiaron el mundo de manera significativa, era la primera vez que en la segunda década del siglo XXI atravesaba por un frenesí social derivado del fracaso económico, las tensiones mundiales y el palpable regreso de un colonialismo económica alienante, no solo en los países más desarrollados, sino también en las regiones más pobres, todo parecía transcurrir en esa amalgama de hechos revolucionarios que es materia de lo político, pero que suscito lo impensable, una pandemia junto a una crisis económica y social a nivel mundial.

Colombia no era un territorio ajeno a ello, durante el 2019 el país se vio inmerso en un estallido social producto de las decisiones políticas del entonces gobierno dirigido por Iván Duque Márquez, pero que suscitaba también esa necesidad de reprochar los fracasos globales, era

evidente lo bursátil y dañino que el modelo neoliberal o para algunos conservador, resultaba como causa del colapso en el acceso a los sistemas básicos como la salud, educación, alimentación entre otras, pues según el estudio realizado por la Universidad del Rosario titulado El paro Nacional y la movilización social en Colombia, formuló que la causa del paro fue:

(...) la conjugación de varios factores: la articulación lograda previamente entre varios sectores y organizaciones sociales movilizadas, el aliento y las expectativas derivadas de las movilizaciones realizadas en otros países, y la indignación suscitada por los excesos en el ejercicio de la fuerza pública (Universidad del Rosario, 2021).

Este clima no sólo propiciaba las movilizaciones, el hacer artístico en sus diferentes expresiones era una constante, inclusive para quienes no circundaban bajo alguna expresión estética, música, danza, muralismo fotografía y performance eran las prácticas más elocuentes para ambientar el reclamo social, sin embargo, en el caso de la plástica, la aparición del mural grafiti y la ilustración digital primaron como medios visuales, según una reseña del medio digital Al día, Escrita por Ana María Enciso, previo a el segundo momento de la protesta el salón nacional de Artistas disponía de una exposición, donde se relata que:

El primero de los casos se dio en septiembre de este año: los artistas Lucas Ospina y la artista Powerpaola retrataban a Donald Trump haciendo de titiritero, controlando al expresidente colombiano Álvaro Uribe (Imagen 1). quien a su vez controlaba al actual presidente, Iván Duque. Este mural hacía parte del 45 Salón Nacional de Artistas y fue realizado en uno de los muros externos del Centro Colombo Americano, en Bogotá, una institución que trabaja en los vínculos culturales entre Estados Unidos y Colombia (Enciso. 2019)

Una segunda composición fue el mural que atraía a colación el fenómeno de violencia durante el 2002 y el 2008 sobre las masacres perpetradas por el ejército nacional (Imagen 2), denominados “falsos positivos” pues el gobierno durante 2019 era producto de los partidos políticos que se habían visto envueltos en dichos crímenes de estado, allí también no existía una claridad unánime sobre las desapariciones, los avances de la Justicia Especial para la Paz imputan a ciertos integrantes del ejército, los cuales fueron evidenciados en el Mural Urbano “Quien Dio la Orden” esta composición no solo presentaba datos oficiales, sino que también se abrió el debate nuevamente sobre estas masacres.



Figura 1. Tomado de: Powerpaola (2019). Yanquis go Home [Fotografía]. Instagram.



Figura 2. Tomado de: Colectivo de Abogados José Alevear Restrepo (2019) [Fotografía]. CAJAR

Sobre esta obra vale la pena señalar que existe un caso especial en su permanencia, pues según el origen de este Mural-Panfleto comenzó a ser difundido por el movimiento de víctimas MOCIVE durante el 2019, y el artículo, Colombia: el papel del arte y de la justicia transicional en la salida de la violencia realizado por Sophie Daviaud y Johanna Carvajal señala que la aparición de estas expresiones descrita como hecho que:

Pasó por primera vez en octubre del 2019, con un mural sobre la calle 80, cerca de la Escuela militar de cadetes con los rostros de los militares y la cifra de 5.763 víctimas. A la madrugada, un grupo de uniformados lo tapó de blanco y arrestó a varios artistas; el acto se volvió viral y levantó un grito de denuncia contra la censura y le hizo una publicidad inédita a la campaña (Daviaud. Carvajal. 2019.p. 8).

Siendo una de las piezas más importantes durante el estallido, aquí ya había una transición especial de las expresiones visuales, incluso con un valor publicitario. Aunque el 2019 fue el año en donde la manifestación tomaba un cuerpo, los registros fotográficos anexados de las movilizaciones en las diferentes ciudades del país, dejaban entrever otros murales, que desafortunadamente fueron censurados o de cierta manera rechazados por los sectores que se oponían a las manifestaciones, así lo señalan los registros digitales del movimiento 070 de la Universidad de los Andes, en su podcast, donde reportaban dichas censuras.



Figura 3. Tomado de: Registro Visual del Medio Digital 070. Censura de los Murales en la 80 en Medellín. [Fotografía]

No son las únicas representaciones visuales Censuradas desde la temprana mitad del año 2019, pues también progresivamente hubo transformaciones significativas como fue la toma del monumento a los Héroes en Bogotá, la ruptura de la iconografía del siglo XIX, y la posibilidad de condicionar los elementos simbólicos del estado, efectuando un ambiente señalado en las lógicas de violencia, sucedidas también de forma simbólica. Diferentes Colectivos de artistas e ilustradores ante la censura optaron por difundir sus obras a través de las redes sociales, los más notables la Bogotana, Careximbas, y La ración fueron medios que aprovecharon para difundir piezas digitales que en efecto también poseían una naturaleza opositora.



Figura 4. Tomado de La Ración Col [@la_racion_col] (2021). Sin Título. [Ilustración Digital]. Instagram.

La coyuntura generada por la contingencia sanitaria y el posterior confinamiento por la llegada del virus SARS-COV 2 o Covid 19 al país llegó a significar una abrupta pausa en las manifestaciones y la toma de las calles junto a la preocupación de una latente crisis generada por un factor externo, que no obedecía a una orientación política, sino que condensaba también las múltiples manifestaciones a nivel global, pues comparando investigaciones que contextualizaron

este específico momento de la protesta, según Penagos, A. (2021), la transición de la segunda mitad de 2019 a la primera del 2020 describe la transición a los medios digitales, y la reafirmación de un nuevo espacio, así:

En los recientes años, las medidas de aislamiento en el marco de la pandemia por covid-19 conllevaron a un cambio en las dinámicas del arte urbano y la protesta debido al vaciamiento del espacio público, donde según Barrera (2022), las pintadas a gran escala reafirmaron un papel protagónico en la visibilidad de las demandas sociales, soportada por su masiva transmisión en redes sociales mediante formato foto o vídeo; junto con el retorno al espacio público y la protesta, “la lógica de permanencia específica a cada uno de los medios se vio trastocada en esta ocasión: la pintura, pensada como efímera, y la acción performática, pensada para permanecer en el tiempo a través de su reproducción como imagen” (Penagos. 2021.p. 86).

A pesar de los diferentes cambios abruptos que la sociedad colombiana tuvo durante finales del año 2020 e inicios del 2021, las expresiones plásticas continuaron teniendo un papel contundente en las colectividades, la figura 5 que documenta la instalación de la escultura titulada “Monumento a la Resistencia” en la ciudad de Cali, no solo reunió a los colectivos artísticos, sino que rompió los medios de producción y apropió técnicas como la escultura, mezclando diferentes acciones desde el modelado y hasta la mampostería para poder intervenir con muralismo un monumento que representaba la acción resiliente de la manifestación, incluso rompiendo los límites y haciendo una apropiación del espacio público.

Esta transición también despliega el cenit para una transformación de la protesta como elemento de participación e inclusión, durante el confinamiento las expresiones visuales se vieron sometidas a la naturaleza del medio digital (Figura 6), también anticipando lo que sería el devenir durante la pandemia, que no sería hasta la segunda mitad del 2020 en donde empezó la apertura de ciertos sectores, siendo los sectores culturales de los últimos en lograr tener una total apertura, sin embargo los movimientos no dejaron de trabajar en su enmienda crítica, cada vez más se apropiaban las vivencias para generar un carácter a la manifestación, en ese sentido podría señalarse que el cambio de la protesta física a la protesta



Figura 5. Tomado de Diario El Espectador (2020). “Monumento a la Resistencia” [Fotografía].

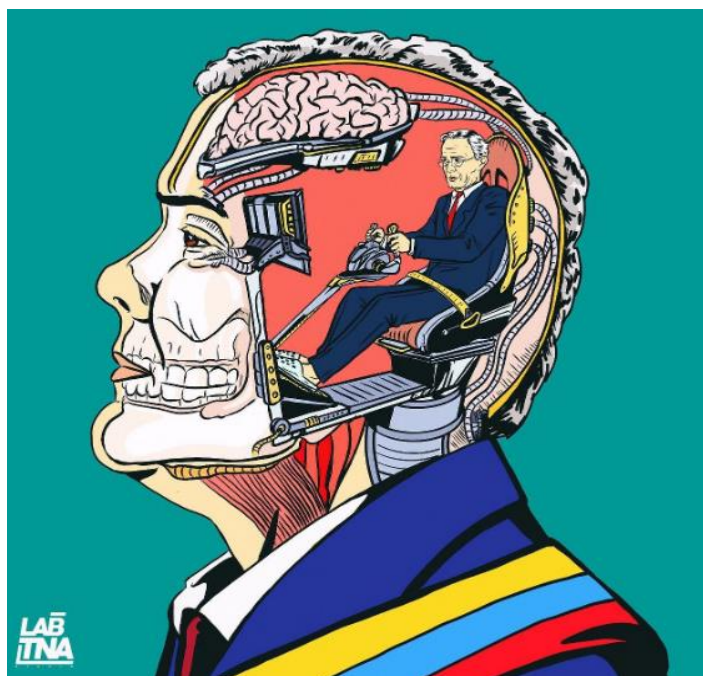


Figura 6. Tomado de La Bogotana [@labtna] (2021). “Sin Título” [Ilustración]. Instagram.

Finalmente, los colectivos artísticos continúan en su producción visual, mostrando su trabajo a través de medios de comunicación independientes, que han trasgredido los medios de difusión y apreciación del arte y la crítica social, es bien sabido el rol de artistas y caricaturistas para generar contenidos, se estima también que la pandemia dinamizó no solo sectores culturales, sino que también existió una mayor apreciación y acceso a la realidad social descrita desde el fin ulteriormente transgresor de las imágenes.

7. Referentes Historiográficos de la pintura “Violencia” de Alejandro Obregón

Alejandro Obregón fue un Artista colombo-español, nacido en Barcelona en el año 1920, fue uno de los artistas más relevantes artistas del siglo XX en Colombia y representante del arte moderno latinoamericano, tras su instalación en Bogotá en el año de 1944, Obregón comenzaba su segunda etapa de producción visual en la que representaba en su obra los hechos de violencia que ocurrían en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX incluyendo hechos relevantes que lo fue el Bogotazo, el régimen de Gustavo Rojas Pinilla, y el bipartidismo político, siendo estos hechos producto de las respuestas sociopolíticas en la joven república.

Si bien las fuentes oficiales y documentos sobre la obra (Figura 7.) no advierten un origen específico, o un tiempo exacto desde el boceto o el trabajo de la obra, varias reseñas y posibles remembranzas en la cultura popular asignan un origen para la pintura, tal como relata un artículo periodístico por parte de Gustavo Tatis para el diario el Tiempo quien relata el origen de la obra “La Violencia” desde una mirada un poco más asertiva en lo que respecta al relato, pues se sitúa la finalización del trabajo en la fecha de Julio 08 de 1962, sin embargo la obra se pueda configurar tal como lo relata Tatis.

Obregón vio el instante en que los transeúntes sacaban sus pañuelos para guardar la memoria ensangrentada de ese día. El pañuelo blanco quedó teñido de un rojo instantáneo. La sangre de Gaitán. Uno de los muertos de aquel día en medio de la multitud enardecida era esa mujer embarazada. Él iba con su cartapacio de lienzos bajo el brazo. Su taller quedaba en la calle 23, arriba del Teatro Faenza, que él evocaba con su encanto de art nouveau, en donde por las mañanas y las tardes empezó a pintar su inolvidable cuadro (El Tiempo 2021).

Así otras perspectivas develadas del origen de Violencia (Figura 7), se volvieron temas de discusión en los medios artísticos, pues los estudios posteriores a la muerte de Obregón no situaban a la obra en las dimensiones que esta contenía.

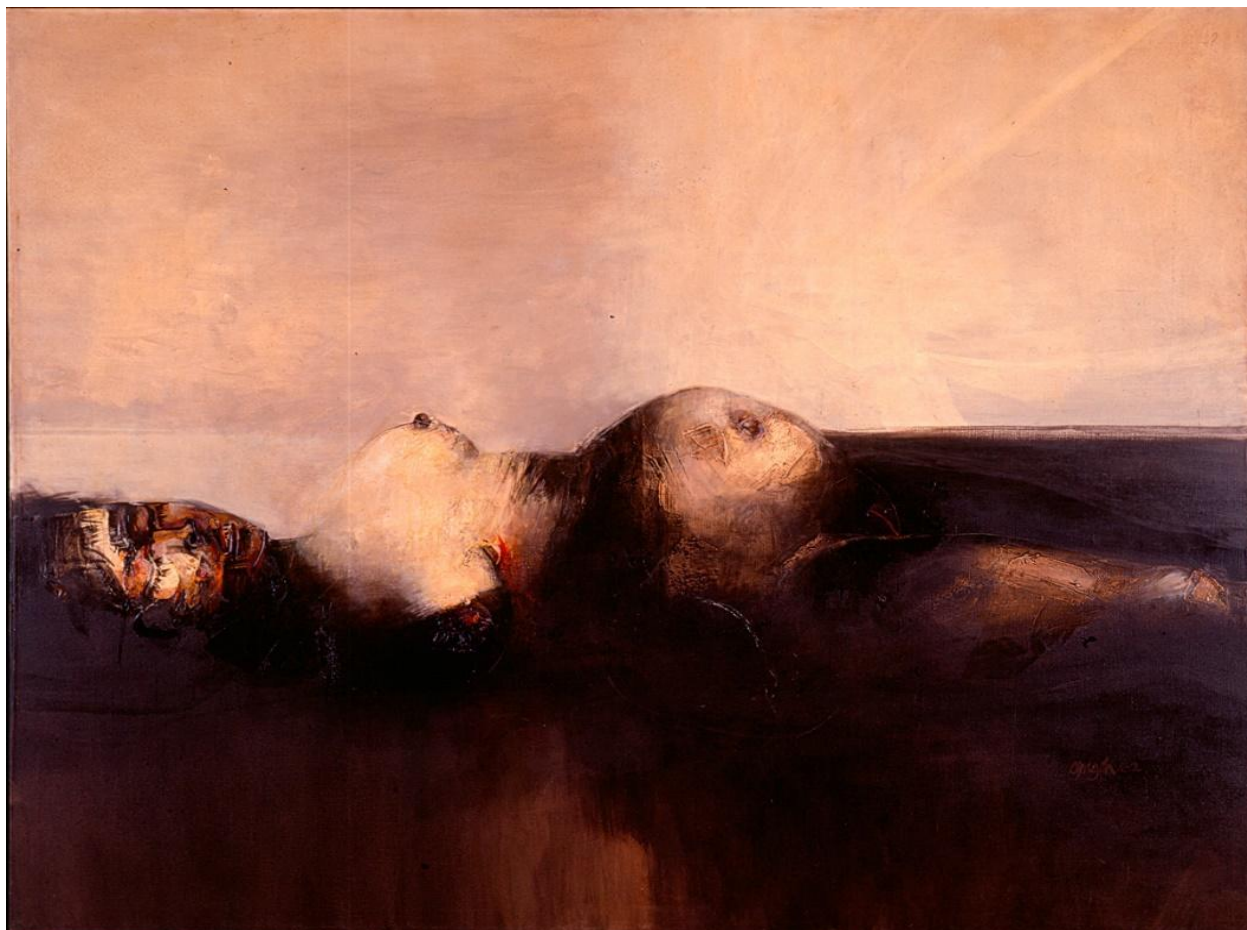


Figura 7. Tomado de Obregón Alejandro. (1962). “Violencia” [Pintura]. Colección del Museo del Banco de La Republica Colombia.

Otras de las perspectivas que tienen un valor mayormente histórico sobre la pintura es lo que documenta el Banco de la Republica, quien no solo conserva la obra final, sino que también, posee los contenidos oficiales del valor histórico de “La violencia” no solo como una pintura definida y premeditada, sino que también un estudio técnico de Obregón, aunque la obra sea producida casi dos décadas después de los hechos que serían motivo de reproducción, el Banco de la Republica en su enciclopedia digital de su colección de Arte señala que:

Violencia no evidencia un hecho histórico en concreto, aunque Obregón la produce en el momento en que surgen informes como “La violencia en Colombia” de Eduardo Umaña Luna, Orlando Fals Borda y el monseñor Germán Guzmán Campos sobre la situación de las zonas más afectadas por la guerra bipartidista. Marta Traba, importante

crítica de arte para la época, describiría el cuadro como “absolutamente gris, absolutamente sordo, absolutamente silencioso: por vez primera la tragedia tiene un intérprete a su inmensa medida”, frase que pareciera seguir vigente ante la guerra que no tiene fin en el país (Banco de la Republica. 2022)

Si contrastáramos ambos referentes se puede dar lugar que si bien los estudios previos de los fenómenos sociales sobre violencia para Obregón significaron también un descubrimiento y la tercera etapa de su producción que encarnaría una mirada crítica del arte, si se quiere tener en cuenta que quizás el propósito no era lo histórico, sino cohesionar esos hechos de violencia desde una mirada creativa, razón por la cual vale la pena señalar la reseña realizada por Álvaro Medina (2017) para sostener la información de la obra como parte de la colección de Arte del Banco de la Republica, de esta manera:

No obstante, Violencia es una obra esencialmente obregoniana. Responde, como otras pinturas realizadas entre 1948 y 1968 (Masacre 10 de abril, Velorio-Estudiente fusilado, Homenaje al estudiante muerto, Violento devorado por una fiera, Homenaje a Camilo y Muerte a la bestia humana) a un conjunto de lienzos que el artista realizó porque tenía que protestar a conciencia contra la incivilidad característica de una época que no ha concluido todavía (Medina, A. 2017).



Figura 8. Obregón Alejandro. (1962). “Estudio para la Violencia” [Pintura]. Colección del Museo del Banco de La Republica.

De esta manera también se puede inferir que la obra *Violencia* no solo hace parte de una colección de trabajos, sino que también de un análisis socio histórico tomando referentes del pensamiento colombiano, que no solo condujo a Obregón a la reflexión de la propia realidad, a suscitar un estudio de color que llegara a trascender la profundidad de una circunstancia, ya hay estudios y análisis de la pintura, que fueron entendidos más tardes desde los bocetos y los previos estudios del artista, estos son los elementos que se rescatan para hablar de violencia más allá de una pintura espontanea, sino de un estudio completo no solo de las técnicas que usó o de los materiales, fue una exploración exhaustiva.



Figura 9. Obregón Alejandro. (1962). “Apunte para la Violencia” [Pintura]. Colección del Museo del Banco de La Republica.

Obregón desde una matriz social, que no censuraba o romantizaba la variable de los fenómenos coercitivos en el país, el enfoque plástico del artista supera lo narrativo, y así mismo lo expresó en algún momento para una entrevista, Díaz, I. (2018) en su artículo cita un fragmento de la entrevista realizada por el periodista Fausto Panesso para el espacio “Los informantes” en

el año 1975, donde Obregón deja también clara su postura de lo que fue el desarrollo de Violencia en la Violencia.

Hay muchos momentos en que una lectura me bota al cuadro. No por cómo está escrita, sino por la veracidad del retrato, de lo que cuenta. Los títulos también son una forma de entrada. La gente está entrenada para la palabra, para el verbo, y por eso es importante el título, es una palmadita en el trasero para que se metan en el cuadro, la gente es muy virgen visualmente. Y en cuanto a mí, parto también del título. Inicio con él el cuadro. Veo mis cuadros todos y a ninguno le cambiaría el título, me gustan sus nombres (Díaz. 2018.p. 24)

Es así que se concluye este apartado, reiterando desde un paradigma historiográfico fuertemente acentuado en las nociones que motivaron la creación de la obra, sino que también se concibe como un conjunto y un proceso en la experiencia creativa del Obregón, y la apropiación de elementos sociales, incluso transgredidos en la técnica y el material, algo que puede estar inmortalizado en la historia del Arte colombiano del siglo XX.

8. Referentes Historiográficos de la Obra La Republica de Débora Arango

Han sido bastante los estudios que han permitido fijar a Débora Arango como una de las precursoras del Arte Moderno en Colombia, su espíritu más que rebelde, desafío y enfrente las épocas más reprochables de Colombia, pues la artista nacida en Medellín Antioquia, en el año de 1905 hoy en día sigue siendo uno de los referentes visuales cuando se quisiera hablar de temas como la Violencia del siglo XX y de una manera prematura, el rol de la mujer en una sociedad conservadora en su totalidad sin distinguir orientaciones políticas, Arango no solo simboliza el arte femenino o crítico de la realidad social del país, rompe los paradigmas estéticos para entregar un trabajo que despliega la imagen a través de una narrativa que no fue imprevista en su tiempo y que hoy en día es resiliente incluso a los cambios significativos de la sociedad Colombiana contemporánea.

La historia de la pintura La Republica (Figura 10), en la segunda mitad del siglo XX no tuvo una importancia relevante, incluso con Arango en Vida, no fue mucho lo que se documento acerca de la obra, y sería hasta después de la primera década del siglo XXI en el cual se comenzaron algunos estudios para determinar el año de la producción de la obra, según el artículo La Republica, Débora Arango, de Juan Cárdenas para la Revista Semana (2014) esta obra que es una Acuarela,

no puede establecerse en los años de 1957 y 1958, sin embargo desde el canal oficial del Museo de Arte Moderno de Medellín, sitúa a esta obra en el año de 1957.

El contexto en el cual se narra la composición tiene elementos precisos que fueron la toma del poder por parte del General Gustavo Rojas Pinilla en el año de 1953 y la posterior transición del bipartidismo hasta lo que se denominó el Frente Nacional, donde se discute una noción de reparto entre las elites políticas de Colombia, acentuando la predominancia de los discursos bipartidistas, que no son ajenos a la temática de Arango, que atravesó por momentos de una visualización mínima, pues tal como lo plantea Sven Schuster en su ensayo *Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria*.

Sólo a mediados de los años 70 comenzó el lento proceso de revalorización de sus pinturas, como muestra la exitosa exposición *Arte y política* que tuvo lugar en 1975 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), y en la cual también se presentaron artistas más jóvenes. Schuster (Schuster. 2011.p. 36)

Esto también significo que la obra no estuviera dentro del panorama artístico, incluso casi dos décadas después de la fecha en la cual se había inspirado la artista para desarrollarla, y esencialmente existe otro panorama que no permitía una visualización del trabajo de Arango, así Schuster (2011) señala que:

Hasta los años 80 la obra de Débora Arango fue simplemente menospreciada en Colombia, salvo algunas pequeñas exposiciones locales y regionales. El reconocimiento oficial como “pionera del arte moderno en Colombia” llegó finalmente en 1984, cuando la Gobernación de Antioquia le concedió el Premio de las Artes y Letras. El mismo año, 233 de sus cuadros fueron expuestos de manera permanente en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) donde se pueden apreciar hasta el día de hoy (Schuster. 2011.p. 36).

Aunque parezca que la obra de Arango ha tenido una trayectoria especial o significativa, es tardía la documentación y recopilación que permitan entender no solo esta obra, sino lo que estuvo contenido en este periodo de la artista, pues ni siquiera hay reportes o datos de exposición en el cenit del Arte Moderno en Colombia o Latinoamérica, incluso cuando otros artistas influían en los movimientos artísticos más relevantes del país o estaban en el radar mundial del Arte Moderno, la obra de Débora Arango seguía como un vino, añejando para servirse incluso hasta hoy en día, pues los elementos visuales y técnicos eran premonitorios para la época de su trabajo.



Figura 10. Tomado de Revista Estado. Arango, Débora. (1957). “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín.

El artículo Develando el Caos Débora Arango, la artista y su obra, desde la perspectiva de Cornelius Castoriadis (2021), dejará una premisa que será esencial para el desarrollo del siguiente apartado, no obstante, cabe señalar que la obra de Débora continua siendo materia de estudios, pues la recopilación historiográfica de la producción de esta artista contiene temáticas del imaginario de la década de los 50 a 60, y sobre todo lo que respecta a la indirecta censura que tuvo la artista al permanecer cierto tiempo lejos de la muestra, cabe señalar que :

Débora Arango decide rebelarse ante las significaciones imaginarias sociales de su sociedad, aquellas que la oprimen; tal vez emerge en ella esa fracción de la psique que para Castoriadis no renuncia del todo al autoinvestimiento y que le permite asumir el rechazo de los contenidos social-históricos. Débora Arango se atreve a tocar lo intocable por la vía de la resignificación de las formas (Gómez. 2021 par. 37)

Débora ha sido muchas veces relacionado con el sentir resiliente, pese a que su obra no fue de gran exuberancia dentro de su clase social, la reivindicación que se le ha dado deja no solo al desvelo un conglomerado de situaciones de la época plasmada, sino que condensa una técnica atrevida, poco pensada para el origen conservador y el paradigma de la época, más que oculta, parece que la obra de Débora Arango evoca un mapa para entender la lucha completamente oculta de la artista.

9. Marco Teórico

Este apartado divide la presente investigación en tres capítulos, que desarrollaran extensivamente definiciones de los conceptos encontrados en la pregunta problema y que conciernen al estudio de las artes plásticas, generando un ejercicio específico como lo es el anacronismo, que más que querer ser una estructura conceptual multidisciplinar en el estudio historiográfico, es un instrumento que permite la construcción de paradigmas abiertos y versátiles, dotando la disciplina también de un fundamento teórico, que llega a propiciar otras variantes más allá del fin técnico del arte, dando protagonismo a la naturaleza sensible en la experiencia creativa, lejos de posicionarla únicamente como discusión psicoanalítica o materialista de la obra.

Entonces esta investigación establece que desde paradigmas encontrados en la filosofía, sociología, historiografía, se desarrollen convergencias teóricas, que permitan categorizar el objeto de estudio, en una corporeidad entendible al lector, al igual que en la música, esta

convergencia establece elementos funcionales que permitan armonizar criterios teóricos y referencias históricas revisadas previamente, como la contextualización del imaginario político o la resignificación del mismo, y su inferencia natural como experiencia estética concretamente en un hecho como lo es la protesta social.

Los tres apartados además, de imperar en el sentido hermenéutico, ciertamente están basados en evidencia de previas investigaciones, lo que permite puntualizar el concepto de imaginario como una noción filosófica y estética, ambas razones encontradas en el texto, *Investigación Sensible*, *Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*, una revisión académica del Doctor Felipe Aliaga Sáez, como base de estudio en las ciencias sociales nutriendo esta investigación en cuanto respecta a metodología y el estudio de imaginarios.

Una segunda revisión permitirá articular el ejercicio anacrónico como función pura del elemento artístico, respondiendo a los objetivos específicos, ya que las imágenes, como elementos que poseen la representación, de lo simbólico y la narrativa visual-documental del asunto histórico, inclusive, más allá de estas nociones académicas, una experiencia sensible que es legítima en cuanto haya una síntesis colectiva o individual, ya que en el desarrollo de la investigación, la manifestación como hecho social posee la clave para entender la validez simbólica del arte en la singularidad y pluralidad, ambos factores encontrados en la obra *Sociología del Arte* de A. Silbermann y otros, allí también Pierre Bourdieu provee de importantísimos niveles de significación, que podrán ser contrastados en la producción artística durante las protestas en los años 2019 a 2021, en el territorio colombiano y obras previas a este acontecimiento.

El tercer y último capítulo de este apartado responde a los objetivos específicos de esta investigación, desde el ejercicio del anacronismo, se establecen los niveles de significación en las obras *Violencia* de Alejandro Obregón, y *La república* de Débora Arango, rescatadas como objeto de análisis y también determinar qué elementos compositivos de dichas obras destacan dentro de la categoría imaginario, haciendo énfasis en la narrativa colectiva, y la transición simbólica de las mismas, en representaciones estéticas directamente involucradas en las protestas de los años 2019 a 2021.

Este último apartado también considerará evidenciar la comparación de los imaginarios frente a los niveles de significación perceptibles en la producción artística del estallido social,

frente a las obras *La República* y *Violencia*, allí el término *Pathosformel* será la columna vertebral para entender este sentido comparativo y responder desde el texto, *La Imagen Superviviente: Historia del Arte y Tiempo de Los Fantasma Según Aby Warburg* de Georges Didi Huberman, la validez de dicha comparación responde al objetivo general, el cual busca identificar la resignificación del imaginario político dentro de la producción artística en la protesta.

10. Capítulo I: El imaginario como realidad estética, y la configuración del imaginario en la producción visual de la protesta en Colombia durante los años 2019 y 2020

Este capítulo da apertura a una estricta contextualización de los conceptos imaginario e imaginario político, la importancia de ambos conceptos permite entender desde la teoría social como la noción política de una imagen genera un trasfondo que pasa por un proceso interpretativo, al cual se le atribuye la cohesión de los imaginarios y la realidad descrita de manera simbólica, no muchas veces un objeto de estudio que brinda posiciones alternas al estudio del arte, y es claro que frente a las diferentes expresiones revisadas, la idea vital de la imagen en el contexto primaria en lo que respecta al criterio fluctuante de una hegemonía teórica.

10.1 La identificación del Imaginario como objeto de estudio dentro de representaciones sociales y estéticas

La definición de imaginario, aunque pudiese ser uno de los conceptos que en la filosofía o en las ciencias sociales ha denotado criterios epistemológicos de variada interpretaciones, muchas veces discutible en los medios académicos, ha sido vital para entender no solo el hecho social, sino la interacción de los individuos y las sociedades, sus interacciones y lo que conciben desde una racionalidad común o singular, que también está dotada de un carácter histórico, de igual forma discutible pues ambos poseen la vitalidad de estas interacciones. Esto es significativo si se añade que el concepto posee una maleabilidad metodológica, pues investigaciones recientes sugieren que no existe una imbricación total del imaginario.

Esto permite entender que desde una recopilación metodológica el concepto imaginario y eventualmente la categorización del mismo estará centrada en la revisión académica e investigativa, tomando como razón teórica a Michael Maffesoli (2022) quien en el texto, *Investigación sensible Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*,

provee de una primera claridad en los estudios de los imaginarios, una definición, que rompe con la pre noción de imaginario y más bien la sitúa como una materialización de los hechos y vivencias, paralelas a cualquier época, puesto que el autor señala que,

De este modo podría percibirse una estetización de la vida cotidiana, discreta pero decidida. Proceso que hace resurgir, revaloriza o, para usar un término que aprecio, “epifaniza” lo real, y que se inscribe en el “juicio de existencia”, muy distinto al “juicio de valor”. En este último, desde luego, persiste algo de juicio, pero siempre atemperado, matizado, relativo y frágil como los fenómenos que describe. En este sentido, lo imaginario permite comprender eso que Ortega y Gasset (1930) llamaba el “imperativo atmosférico”, otra manera de reconocer lo imaginario como algo que está en el “aire del tiempo”, como un clima, una atmósfera mental (Maffesoli. 2022.p. 26).

Ahora bien, el caso de las manifestaciones sociales en Colombia podrían contener innumerables interpretaciones, entendiendo que no todas podrían abordarse desde el sentir académico o disciplinar, y que más bien podrían pasar como un mero asunto político que instrumentaliza una producción estética que sirve como añadido en la configuración de un discurso opositor, casi pasando por un ejercicio publicitario de los individuos, sin embargo esto carecería de diagnóstico, si se entiende que parte de esta producción visual ha logrado transgredir hasta configurarse como lo simbólico de un hecho particular.

Esto se puede admitir, entendiendo que en Colombia, la configuración social de las luchas políticas se han establecido y entendido también desde lo visual, y desde allí se les ha dado el trasfondo político, no por nada la producción visual ha llegado a imbricarse como el arte público y como el imaginario político, ya que en efecto la narrativa encontrada no solo en el ambiente físico del territorio, y con esto hablamos de los puentes, carreteras, parques, edificios o cualquiera que haya sido intervenido pictóricamente durante la protesta ha convertido el imaginario político en una obra en sí, pero cómo asegurarlo, en vez de suponerlo, esto se justifica bajo otro argumento propuesto por el autor.

Hay que entender que la rebelión de las imágenes ha terminado por difractarse en todos los ámbitos de la existencia. Ya no hay nada indemne. Las imágenes contaminaron la política, la vida de la empresa, la comunicación, la publicidad, el consumo y, por supuesto, la vida cotidiana. Quizás, para hablar de esta estetización creciente y del ambiente específico que propicia habría que retomar la expresión alemana de Gesamtkunstwerk (“obra de arte total”) (Maffesoli. 2022.p. 27)

La validez de esta idea de “obra de arte total” permite referirse al concepto de imaginario político como un constructo narrativo expuesto desde la producción visual, encontrada como pública, ya que se origina en un evento colectivo, y si fuese individual no por ello perdería su naturaleza política, pues las artes plásticas como expresión estética han girado a favor de la universalidad ya que posee un valor epistemológico, entendido también como un propósito metodológico que es estudio en las ciencias sociales, y un panorama que encuentra viabilidad en el estudio de imaginarios, así también lo contrasta el mismo autor al sugerir que:

Así, el arte no se limitaría a la producción artística, es decir, la de los artistas, sino que se convierte en un hecho existencial vivido en lo cotidiano que conduce, en términos de Nietzsche, a “hacer de la vida una obra de arte” (Maffesoli. 2022.p. 28).

Este carácter universal del arte como realidad sujeta a la existencia del individuo y del imaginario como parte de dicha realidad, responde al cómo sucede la configuración e identificación del mismo, pues es sabido que no es una idea premeditada dentro de la producción artística o visual, como se mencionaba anteriormente, el imaginario no puede concebirse como la experiencia artística, es decir la creación, la técnica, el medio o material, embargo se debe tomar en cuenta que la ciudad al ser el escenario de protesta, y ser el ambiente físico donde se recrean estas representaciones estéticas, es inevitable no considerar que la ciudad indirectamente es el medio o el escenario dentro del cual el proceso creativo ocurre y este lugar es un puente entre el imaginario y la expresión estética, convirtiendo este conjunto en realidad.

El panorama descrito explica la flexibilidad al entender la concepción del imaginario construido desde cualquier producto social en donde la colectividad aparece en debate, exista o no aceptación del mismo, en dicha colectividad, (y esto también obedece a ese sentido de lo público) es también factible entender la producción visual de las protestas como la remanencia del movimiento social, pero antes es necesario entender que estas piezas visuales no solo obedecen al sentir urbano de imaginario, sino también del discurso permeado como un paralelo, no necesariamente real, tal vez comparado con esa Maffesoli, M. (2022) como obra de arte total, pues es indiscutible virar a una apreciación estética hegemónica de las obras en protesta, sin siquiera reconocer la validez colectiva o los escenarios, en este sentido Armando Silva (2022) también propone desde el texto, Investigación Sensible, Metodologías para el estudio de

imaginarios y representaciones sociales, como evitar que dicha producción sea una mera parafernalia del evento colectivo, y más bien sea de interés del individuo codificar la producción visual dentro de la urbanidad:

Los estudios de los imaginarios urbanos no buscan la verdad en sus resultados, sino que quieren entender la percepción del mundo y, por ello, no aspiran a constituirse en estudios científicos, si bien usan —y con estricto rigor— técnicas de las ciencias, como las estadísticas o los análisis semióticos de las imágenes y los discursos. Al no tener como objetivo la verdad, sino la percepción de los ciudadanos, se instituye que, como se verá, no es la ciudad física sino la imaginada la que se busca (Silva. 2022.p. 46).

Entendido como la flexibilidad del concepto ha conjugado también una manera de situar la teoría social como soporte de estudios alternos, hay dos imperativos que son constante, el primero es la naturaleza abierta de la metodología, la segunda que no establece un lineamiento positivista científico del imaginario dentro del arte, esto también dota la configuración del imaginario como una narrativa que obedece transversalmente a la historia y a la pertinencia de las artes como ejercicio vinculado toda oferta visual y toda demanda social, pues existe una materialización de los actores dentro de dicho imaginario.

Así, los grupos sociales como negritudes, pueblos indígenas, políticos, empresarios, miembros de la fuerza pública, el Clero, estudiantes, comunidad LGBTIQ, y celebridades del espectáculo se conciben como protagonistas en la composición visual del imaginario, no por nada existe una sobre excitación o una estigmatización desde la otredad, basando la realidad de dicho imaginario en una narrativa, que contempla la producción estética categóricamente en muchas aristas, por nombrar algunas como obras de arte, como actos vandálicos, como discurso político, como registro histórico, como publicidad o como un mero producto espontáneo y casual, pero que no es ajeno a una percepción estética, esto es respaldado desde Maffesoli, M. (2022), al decir que:

Todo lo que pueda ser contenido en la palabra estética. Podría hablarse también de una “sensibilidad de la razón” para designar lo que, en varios ámbitos (político, profesional o moral), perturba a la razón con las fuerzas sensibles propias de la vida privada o pública (Maffesoli, M. 2022.p. 26).

El imaginario considera un valor estético si se entiende que las representaciones estéticas son reales, siempre y cuando contemplen en algún punto parte de esa narrativa, esa racionalidad no necesariamente tiene que consolidar la verdad de lo que expresa el producto plástico, dentro de una orilla, sino que también la obliga a responder a una cifra cultural y a un nivel de significación dentro de la apreciación visual, estos dos elementos introducen el segundo apartado en donde se puntualiza los imaginarios y su noción como imaginario político, todo reunido en una imagen.

10.2 La significación de lo político como imaginario y la estetización del discurso

Se entiende el cómo la configuración del imaginario se conecta dentro de un proceso artístico, la idea de respaldar este paradigma es necesario, si se tiene en cuenta que la anterior contextualización permite entender cómo se puede entablar el análisis a partir del reconocimiento de las expresiones estéticas, previamente, una revisión de propuestas visuales permite ejemplificar desde nuestra matriz teórica, dos nociones para concretar los conceptos de imaginario y realidad, y entenderlos como hecho existente, replicable y constante dentro de cualquier expresión estética que suceda en la ciudad, y se imbrica en la cultura.

Ambas nociones están permeadas por un paradigma abordado con anterioridad, aquí la idea del imaginario político provee a la producción visual un sentido de la realidad social, entonces una discusión a considerar es la que permite entender la producción estética de las protestas en un sentido legítimo, es decir aceptado por un grupo social y también rechazado, incluso censurado por otra parte de la población colombiana, esta acción colectiva valida un primer enfoque que desde la teoría social establece como la experiencia, a pesar de ser transitoria en un hecho empírico, como lo es la interpretación del rol artista, o quien ejecuta la técnica, y posteriormente la interpretación del espectador y el juicio de valor que se da sobre la obra.

Allí lo que se denomina sentir político es en efecto el mensaje o concepto de la producción visual, aparentemente responde de manera obvia a la oposición política, sin embargo construye una narrativa y un mundo que pasaría por surreal y satírico, pues aquí la voluntad del rol artista contempla una racionalidad iracunda y en muchos casos explícita, ambas consideraciones están más sujetas a la necesidad de mostrar, en vez de narrar, y esta muestra posee una constante que se desenvuelve en un canto, una danza, un filme, novela o pintura, sin embargo la espontaneidad de

la protesta hace mayormente visible el grafiti y muralismo como técnicas para desarrollar dicha muestra.

A esta noción se le agrega la hipótesis planteada por Pierre Bourdieu, en el capítulo Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, pues allí el autor expone un análisis que obedece a efectos prácticos del reconocimiento y la interpretación de la obra, también optando por la censura por un desconocimiento o en palabras del autor por una falta de desciframiento, entendido desde el autor de, manera directa.

Si los espectadores menos cultivados de nuestras sociedades son tan propensos a exigir el realismo de la representación es, entre otras razones, porque, careciendo de categorías de percepción específicas, no pueden aplicar a las obras de la cultura erudita otra cifra que aquella que les permite aprehender los objetos de su entorno cotidiano como dotados de sentido (Bourdieu. 1971.p. 46).

Nuevas dinámicas aparecen desde todas las orillas como codificación del sujeto o personaje de la obra en un acto civil interiorizado violentamente, junto a la construcción del enemigo en ambas partes, esto se ve reflejado no solo en los grafitis, sino también en el activismo de las redes sociales, sin dudar la protesta avivó el fuego del debate hasta traducirse en los medios coercitivos, entonces el reconocimiento de las obras mutaron a una forma de violencia simbólica que captaba la tragedia de la división social, entablando una relación de reproducción- censura, y este ejercicio es clave para entender como el imaginario ciertamente posee un valor cultural.



Figura 11. Tomado de El Tiempo. Romero, Vanexa (2021). Mural de la avenida circunvalar con Calle 38, realizado por colectivo feminista.[Fotografía].



Figura 12. Tomado de El Tiempo. Romero, Vanexa (2021). Murales borrados en Barranquilla. [Fotografía].

Esta mutación de violencia simbólica creó otro imaginario, el imaginario de la subversión, en donde algunos medios de comunicación y parte de la población opositora a las manifestaciones especulaban acerca de la inferencia de grupos armados dentro de las manifestaciones, creando un panorama aún más especulativo de la legitimidad de las expresiones culturales en el escenario de protesta, siendo el argumento que propicio al sector opositor y crítico de las manifestaciones la motivación para cambiar e incluso desde la misma imagen, crear una respuesta, como se argumentaba con anterioridad, trasladar el discurso de lo textual a lo visual.



Figura 13. Tomado de CaceroloArt (2020). Nos Quieren Silenciar [Fotografía]. Facebook.

Todo este debate solo tiene una certeza encontrada en la imagen, muchas veces inconsciente pues lo que se entiende como experiencia colectiva frente a la imagen, fundamenta el hecho de protesta y el hecho de censura, que resumidamente deja entrever el imaginario como el reflejo cultural y del tiempo en la imagen, posteriormente convertido en el imaginario político cuando se le agrega un afán de descifrarlo en el sentir ideológico o filosófico, es decir la que está sujeta a la realidad, como ejemplo, las protestas contuvieron una notable represión por parte de la fuerza pública, como la defensa a la infraestructura pública, a la par que ambos ejercicios eran constantes soportes de imágenes al azar, plasmando simbólicamente esa violencia.

El imaginario político, es sin más preámbulo la expresión estética que contesta a cualquier experiencia de lo civil o de lo público y que está anclado a un proceso de desciframiento, que la imagen capta sin importar cuál apreciación contenga, la imagen es dotada de significado dentro de una noción casi metafísica, pues no da cabida al protagonismo o a señalar directamente las dinámicas sociales en la protesta, por ejemplo, la represión toma una significación igualmente metafísica, casi como si las imágenes dieran apología al inframundo y a la muerte del propio discurso por acción coercitiva, más sin embargo desde la otredad el imaginario se consideraría una forma de violencia, estigmatización, desperdiciando la exaltación de las fuerzas públicas como razón moral, la verdad hallada en el statu quo, o la necesidad política de justificar dicha violencia.

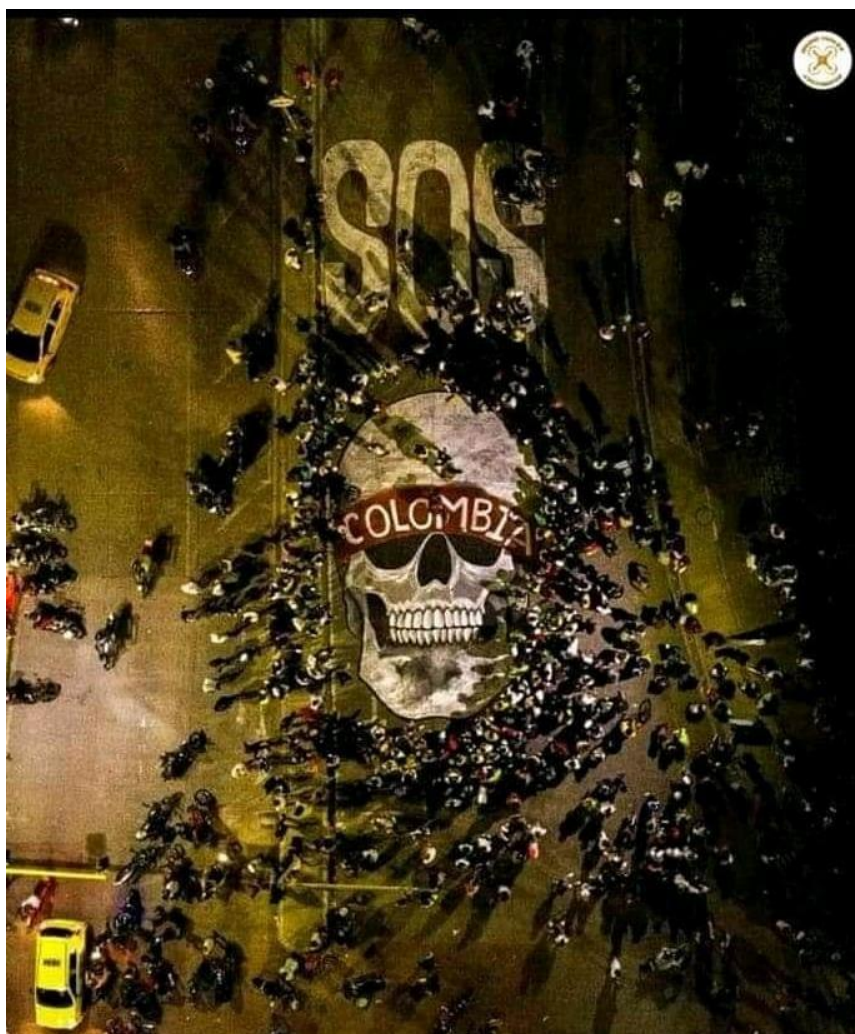


Figura 14. Tomado de Radionica.rocks. (2021) Sin Título. [Fotografía] Imagen cortesía del Colectivo Arte Siniestro.

La razón por la cual el imaginario político no trasciende el propósito de la obra es porque en la experiencia apreciativa, la colectividad encuentra el sentido y propósito cultural de la imagen, sea bien de forma metafísica, surreal, folclórica o la más racional, ese anhelo es inmediato, no por nada el estímulo de censura es proporcional al afán de crear y representar lo que la imagen contiene, en ese sentido, quien es erudito en la cuestión visual, no encontrara una razón conceptual estética, dejando más bien un producto histórico que no es importante.

La idea de que el imaginario político sea obviamente descifrable no es una cuestión que albergue un tipo de espontaneidad sujeta a la experiencia individual, ni siquiera la del artista que es actor de la revuelta, y como se mencionaba con anterioridad el rol de dicho sujeto esta intrínsecamente relacionado a la configuración del imaginario a través de la reproducción visual, es también quien abre esa oportunidad para conseguir el nivel de significado de la obra, y ciertamente deberá contener el discurso y la narrativa del imaginario político, además, este puente del rol artista justifica también el nacimiento de nuevas condiciones de esta estetización de la protesta.

Según Bourdieu, P. (1971) también se debe entender que no siempre el fin artístico de la imagen es la base de las significaciones sociales, por eso están constreñidas a la significación cultural que el espectador de, sin embargo, Bourdieu señala que esta significación está construida a partir de ciertos niveles de significación que obedecen al código cultural establecido.

La obra de arte, como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se le aplica; las significaciones de nivel inferior, es decir las más superficiales, resultarán parciales y mutiladas, por lo tanto, erróneas, mientras no se comprendan las significaciones de nivel superior que las engloban y las transfiguran (Bourdieu. 1971.p. 48)

En este caso la cultura (que es proporcional a la protesta social), se establecen desde el autor en una vista de niveles inferiores a niveles superiores, que son codificaciones básicas, a codificaciones complejas de estas interpretaciones ligadas a un medio artístico mayormente desarrollado, inclusive Bourdieu lo establece como erudito, pero este análisis realmente obedece al paradigma social, transversal al artístico, pero que no necesariamente afecta su sentido cultural.



Figura 15. Tomado de Radionica.rocks. (2021) Sin Título. [Fotografía] Imagen del Muralista Psylo Sabin

Si la cuestión de las condiciones que hacen posible la experiencia de la obra de arte — y, de manera más general, del mundo de los objetos culturales— como inmediatamente dotada de sentido está radicalmente excluida de esa experiencia misma, es porque la reasunción de la intención objetiva de la obra (que puede no coincidir en nada con la intención del autor) es perfectamente adecuada y se realiza inmediatamente en el caso, y sólo en ese caso, en que la cultura que el creador incorpora a su obra coincide con la cultura, o más precisamente, con la competencia artística que el espectador incorpora al desciframiento de la obra: en ese caso, todo va de suyo y no se plantea la cuestión del sentido, del desciframiento del sentido y de las condiciones de ese desciframiento (Bourdieu. 1971.p. 46)

Esos niveles de significación también encontrados en el imaginario político, permiten que la narrativa y la dinamización de una protesta estetizada, permite concluir este apartado recapitulando que la configuración del imaginario política posee tres componentes claves para establecerse como la estetización de la protesta, el primero es el desciframiento que se dio en el ejercicio propio de la protesta, el segundo el nivel de significación entendido desde la cultura de la protesta, y el tercero será la validación cultural, albergando también la producción y la censura, ciertamente ambos ejercicios políticos.

11. Capítulo II: El Anacronismo como cuestión teórica y su vinculación al estudio de los imaginarios en la protesta.

11.1 Contexto del Anacronismo de Warburg y la controversia del paradigma de Erwin Panofsky

La búsqueda constante de los marchantes por expresar su noción de la realidad no solo contuvo una interpretación de la lucha política y de la representación de dicha experiencia, sino que avivó los productos, transgrediendo el plano cultural. Es sencillo considerar que las imágenes de la protesta se convierten en la realidad material de la protesta, pausada por un hecho mayor, la pandemia por el Coronavirus a inicios del año 2020, estos productos sufren una mutación en la realidad visual de la manifestación, y lo que es el imaginario contenido en la realidad material, considerando la misma como el espacio físico donde la manifestación tuvo lugar.

La imagen se consagra como el registro de estos hechos, y complejiza la razón del porqué surgió la protesta, rebotando en todas las formas de comunicación y difusión en los cuales se relataba esa realidad, terminó mutando en una realidad más sujeta a la Internet, pero que mantuvo su fin ulterior, la crítica hacia las ya conocidas lógicas sociales. Esta transición permitió también que el espacio a la producción visual en formato digital, tuviera un alcance mayor, considerando que no solo la protesta sino una gran mayoría de las vivencias contemporáneas se tradujeron en esa digitalización. A pesar de que estas dinámicas son objeto de estudio desde otras disciplinas, la permanencia de ese sentido crítico alberga en materia una cualidad que es menester en el presente estudio.

La historiografía como complemento al estudio de las artes visuales ha traído consigo numerosos debates en donde se puede encontrar una noción histórica de la imagen que trasciende en el sentido humanístico y teórico, la funcionalidad de la imagen en cualquier época, desprendiendo ese paradigma materialista y ciertamente considerando la obra de arte mucho más descriptiva y descifrable que las biografías de los artistas o los hechos que fueron relevantes para la producción artística de una época en particular, esta dinamización de los paradigmas históricos permitió que la obra de Aby Warburg se considerara también como una faceta empírica para analizar la obra de Arte.

Pero como entender la complejísima obra de Warburg, sin caer en una alienación del deber ser histórico, Didi Huberman, G. (2009) expresa esta controversia en un compilado reflexivo del asunto. Para efectos puntuales de esta investigación es necesario optar por el concepto de anacronismo como un producto que es sobreviviente a la naturaleza positivista del método histórico, y que en efecto epistemológicamente busca contradecir ese sentir que para Didi Huberman (2009) ¹ es erróneo ya que Erwin Panofsky presenta como el método de análisis de las imágenes y del tiempo en el cual se construye la misma.

Entonces el articular el método de Warburg es propicio, si se entiende que la producción plástica no puede ser reducida únicamente a su finalidad materialista, y que simplemente tradujera la narrativa, cualquiera que sea, a un segundo plano, esto se explica en cuanto “La función teórica y heurística de la antropología —su capacidad de desterritorializar los campos del saber, de reintroducir la diferencia en los objetos y el anacronismo en la historia— aparecerá ahora con más claridad” (Huberman. 2009.p. 42).

Esta premisa de Didi Huberman (2009) también es de importancia, pues no solo fundamenta la necesidad de que el análisis expuesto en el presente escrito, primariamente, pueda contener un paradigma abierto y le da una faceta multidisciplinar, sin desechar que el análisis de la configuración del imaginario abordado desde Bourdieu, P. (1971), puede tornarse hermenéuticamente como una cuestión positivista², ya que infiere a una codificación cultural basada en la lectura de Panofsky, allí vale la pena rescatar el sentido que Didi Huberman G. (2009) establece para entenderlo como el sentido modernista del análisis de la imagen. A ello que el autor señale lo siguiente.

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burekhardtiana de los «residuos vitales», el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías

¹ El rechazo de Panofsky al análisis anacrónico es una construcción que se desvela a partir de un enfoque positivista del análisis de la imagen y del tiempo.

² Se entiende mejor lo propuesto por E. Panofsky para establecer como un nivel de significación primario, y no perteneciente a una extensiva revisión academicista, que puede contener parte de la construcción de un imaginario.

del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia. (Huberman. 2009.p. 70).

Esta necesidad de Didi Huberman para establecer desde Warburg un principio mayormente antropológico, complementa el horizonte de esta investigación pues optar por un análisis de la producción artística durante las protestas en los años 2019 y 2020 como un ejercicio desobligado a responder a un método sociológico, o a un paradigma filosófico que se traduzca en psicologismos de la imagen, sino que más bien entienda el imaginario como una noción obediente a causas empíricas y al objeto de estudio, el imaginario es circunstancialmente paralelo a ambos discursos, Silva, A. (2022) lo sugiere señalando que “Lo imaginario se impone inicialmente como un conjunto de imágenes y de signos, de objetos de pensamiento, cuyo alcance, coherencia y eficacia puede variar, y cuyos límites se redefinen sin cesar” (Silva. 2022.p. 51).

11.2. El Anacronismo como método de análisis para la producción visual durante el estallido social en Colombia, años 2019-2020.

Una lectura a Didi Huberman, G. (2009) permite complementar que las imágenes de la protesta no están determinadas únicamente al registro documental, cuando se busca la relación de las mismas con la función histórica de la protesta, más allá de la reivindicación de derechos, la muestra de la excesiva violencia, la iconografía presente y la conmemoración de víctimas, la permanencia de la producción en el ambiente urbano atrae sustancialmente la forma de contextualizarla en cualquier época de la violencia en Colombia se puede objetar que a pesar de que las nociones o ideales políticos fueran distintos, son una atracción que sucede por un ambivalente deseo de entender ese conflicto a términos abstractos y que en ciertas épocas el deseo de verdad parecía casi extinto.

A pesar que la protesta en Colombia en la contemporaneidad, no ha evolucionado más allá de acciones coercitivas, las épocas en las que Alejandro Obregón y Débora Arango, imprimaban sus lienzos de una realidad satírica, igualmente afanando el deseo de modernidad, el

retrato de la vivencia colombiana parece transgredir más allá del tiempo en el cual se supone llamar la “época de la violencia”³

La cuestión artística por aquellas épocas también estuvo influenciada por ese afán de responder de forma alterna e interpretativa de la realidad social, pero vale aclarar que pensar en esos tiempos, e inclusive pensar en los tiempos de las marchas, vira nuestro horizonte investigativo a una noción materialista y un tanto positivista de la cuestión histórica, dejando en un segundo plano el análisis de la imagen. Para fines pertinentes este apartado abordara la definición de tiempo, anacronismo y Pathosformel, desde la plena autoría de Georges Didi Huberman, y su necesidad de reivindicar el sentir socio-antropológico de la teoría de Aby Warburg.

Yace dentro de esta aclaración técnica que Didi Huberman, G. (2009), prefiere tomar el tiempo indescifrable, fuera de los calendarios y fuera del sentido academicista de la imagen como un producto delimitado por una necesidad categórica, esta categoría es variable al hecho de la cultura, entonces cuando se pretende vincular el imaginario contenido en la obra, siendo el ultimo un producto de la validación cultural colectiva o individual, se puede apoyar la noción que rechaza las delimitaciones y la hegemonizarían del sentir de las ideas.

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas—autor, fecha, técnica, iconografía...- no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. (Huberman. 2009.p. 34).

El hecho de que las producciones visuales de las protestas no posean esta delimitación, dada su eventual espontaneidad, y que además establecen una noción de lo público, con una pretensión meramente enfocada al sentir narrativo (como se mencionaba en el estudio del imaginario político), no difieren de la obra de Débora Arango y de Alejandro Obregón, teniendo en cuenta que tanto Violencia como La Republica, de por si son títulos que ya contienen este imaginario, solo que a estas si se les atribuyen su nivel histórico, estas dos ya cuentan con esa

³ La época de la violencia se entiende desde la primera mitad del siglo XX en donde hay un sinfín de conflictos civiles en el territorio colombiano, puntualizando el conflicto bipartidista de una minoría poblacional.

noción, y aquí se pretenden optar por su nivel antropológico. De esta manera Didi Huberman, G. (2009) establece su finalidad hermenéutica de la construcción teórica.

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burekhardtiana de los «residuos vitales», el Nachleben de Warburg aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elegías del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia. (Huberman. 2009.p. 73).

El termino anacronismo está sujeto a la vitalidad de la imagen o como lo define Didi Huberman, G. (2009), una sobrevivencia de lo contenido en la imagen más allá del carente sentir histórico, la imagen superviviente es aquella que trasciende toda novedad de tiempo y todo ese preciso afán por salvaguardar la narrativa sin chance a lo que pueda ser más allá, ese mismo sentir del autor permite que abordemos desde este paradigma de supervivencia, o de Nachleben⁴ que para el autor es todo un devenir epistemológico de la teoría desarrollada por E. Panofsky y el estudio a la obra de Warburg.

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo (Huberman. 2009.p. 33).

Es precisamente esa óptica la que enmarca la producción visual de la protesta como productos totalizados en lo anacrónico, pues, aunque el registro de las mismas permanezca roído por la censura, o las trasformaciones que son posteriores al escenario de protesta, la sobrevivencia está marcada por ese factor documental que el mundo digital permite, si bien Didi Huberman, G. (2009) se remonta al antiquísimo estudio de la edad antigua, y el renacimiento, no cuenta con que el avance tecnológico acentúa la sobrevivencia de la imagen por medio de la fotografía, o la difusión en redes sociales. Entonces la concepción de fantasma de Huberman, se condensa cuando la imagen es materializada de forma distinta, esta transmutación de la imagen propicia el análisis.

⁴ De Warburg a Panofsky, el termino Nachleben, refiere a «supervivencia». Y con él —con su impureza intrínseca— cae también una segunda palabra en él contenida: Leben, la «vida». Panofsky, de ello no hay duda, quiere comprender la sola «significación»



Figura 16. Tomado de Radionica.rocks. (2021) Imagen cortesía del Colectivo Arte Siniestro.
[Fotografía]

La Figura 16, muestra un claro ejemplo de lo que sería la supervivencia no por el hecho de que el personaje, quien es Lucas Villa, una de las víctimas en las protestas del año 2021, sea tomado como iconología de esa acción y se convierta en protagonista, sino que su rostro se resignifica de forma instrumental en la experiencia del colectivo artístico, este fin fue aclarado en el medio difusor de la radio nacional Radionica (2021) en donde el colectivo afirmaba que este retrato se “pintó en el suelo con la connotación de que la pintura iba a ser pisada así como nuestros derechos ciudadanos han sido —y siguen siendo— pisados y vulnerados por parte de la fuerza pública”.

La violencia ciertamente busca protagonizarse como el hecho político de la represión, el imaginario político aparece estetizado como el rostro de Lucas Villa, no creando una noción descriptiva y de un nivel de significación primario, como sugiere Bourdieu, P. (1971) si la acción de desciframiento no poseyera ese valor resignificatorio que el colectivo artístico como creador da a esta imagen, lejos de posicionar a Lucas Villa como representación individual, de un hecho particular, la creación trasciende esa necesidad temporal de situar la imagen en el tiempo de la protesta. Bourdieu también apoya en ese sentido con la siguiente premisa.

El desconcierto y la ceguera cultural de los espectadores menos cultivados recuerdan objetivamente la verdad objetiva de la percepción artística como desciframiento mediato: puesto que la información ofrecida por las obras expuestas excede la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede "decodificarlas", es decir reducirlas al estado de forma inteligible (Bourdieu. 1971.p. 48)

Entonces se cumplen nuestros dos paradigmas, siendo el ejercicio resignificatorio el que da por sentado que la experiencia artística, desde la creación y la interpretación colectiva, no se configura en un nivel de significado básico que opta por usar a Lucas Villa como víctima de la protesta, y su imagen en el tiempo de la protesta, sino que toma el hecho de su muerte como una transición que en el ambiente físico solo tiene un sentir y es el de resistir en cuanto al tiempo, acercándose casi al nivel performativo propio de la obra, a esta resistencia se le llama Pathosformel, una sobrevivencia de la imagen ante el devenir del tiempo, establecido en el hacer artístico. Didi Huberman, G. (2009) lo justifica en el siguiente argumento.

Esta capacidad de «resistencia* puede comprenderse también como una capacidad de supervivencia, de *Nackleben*. La tenacidad histórica de las *Pathosformeln* se explicaría, por tanto, metapsicológicamente, por la imbricación en ellas de conflictos «mantenidos* y de compromisos siempre posibles (Huberman. 2009.p. 270).

Esta configuración teórica nos permite también situar las obras *La Republica* y *Violencia* de la misma manera si consideramos que ambas también constituyen la victimización de un personaje en particular, la imagen 17 toma a la mujer en estado de embarazo que retrato Obregón durante el estallido social del bogotazo, y la imagen 18 muestra una Débora Arango víctima de la censura en el bipartidismo del siglo XX.



Figura 17. Tomado de: Obregón Alejandro. (1962). Fragmento de Violencia [Pintura]. Colección del Museo del Banco de La Republica



Figura 18. Tomado de: Revista Estado. Arango, Débora. (1957). Fragmento de La Republica [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín

El entendimiento de estas premisas nos permite coincidir en que el Pathosformel se cumple y se resignifica por el obrar artístico, no solo de Arango y de Obregón sino de los artistas de las manifestaciones sociales, y que se radica implícitamente en el imaginario político, esto abre paso al elemento codificador de nuestra matriz teórica y respondiendo a nuestros dos objetivos específicos, el síntoma constante de la producción visual en Colombia, como un bien ya radicado en la cultura y con niveles de significado que superan el discurso de lo político, esta lectura se desarrolla en el siguiente apartado, haciendo énfasis al síntoma de la producción artística.

12. Capítulo III: El síntoma de Arango y Obregón: La genealogía de un imaginario.

En nuestra consideración histórica la idea de que el imaginario político presenta el Pathosformel resignificado y transicional en las protestas y en la obra de Alejandro Obregón y Débora Arango, hablamos de genealogía del imaginario ya que, desde una postura filosófica, entender el concepto de genealogía podría establecer una discusión que no necesariamente obliga nuestros paradigmas abiertos, así que el termino es optado bajo la aproximación etimológica del asunto genealógico⁵ llegado a conducir las cualidades del objeto de estudio, en este caso la producción visual y las obras de Arango y Obregón como productos culturales vinculados a un hecho social particular o transicional, el bogotazo que vive obregón, el bipartidismo que censura a Arango, y las manifestaciones de los años 2019 y 2020 como espacialidad y temporalidad del constructo imaginario político, materializado en las obras de estudio.

La genealogía del imaginario político como síntoma, o imagen superviviente desde la producción artística en Colombia de los años 50 a 60, hasta el 2020, encuentra un carácter subjetivo de la procedencia, casi particular en cada noción estética, pero anacrónicamente conecta esa genealogía estableciendo que el imaginario político ha transgredido en última instancia a este concepto de relación filosófica. Esta conceptualización permitirá entender cinco anacronismos relacionados como ejercicios y recapitalización de lo anteriormente descrito.

Son varios los síntomas encontrados, este ejercicio anacrónico nos da una lectura que no es coincidental, pues se describe el imaginario político de la administración del poder, en la obra la República encontramos una asociación clara de la manipulación del poder, Débora Arango

⁵ El Concepto Genealogía se toma desde Nietzsche y Foucault. por otra parte, la genealogía adopta una mirada múltiple (la de Argos) que renuncia de antemano a toda noción de objetividad en el sujeto o en las cosas.

personifica a un Alberto Lleras Camargo siendo manipulado por un Laureano Gómez (Figura 20) que se encuentra como antagonista de la realidad que en su momento Débora Arango encarnaba de forma satírica y casi diabólica, así mismo la ilustración de la cuenta @labtana es más espontánea incluso situando a un Iván Duque encarnado como una máquina que a nivel robótico es operado por un Álvaro Uribe explícitamente figurado como causante de las decisiones de Duque. (Figura. 19)

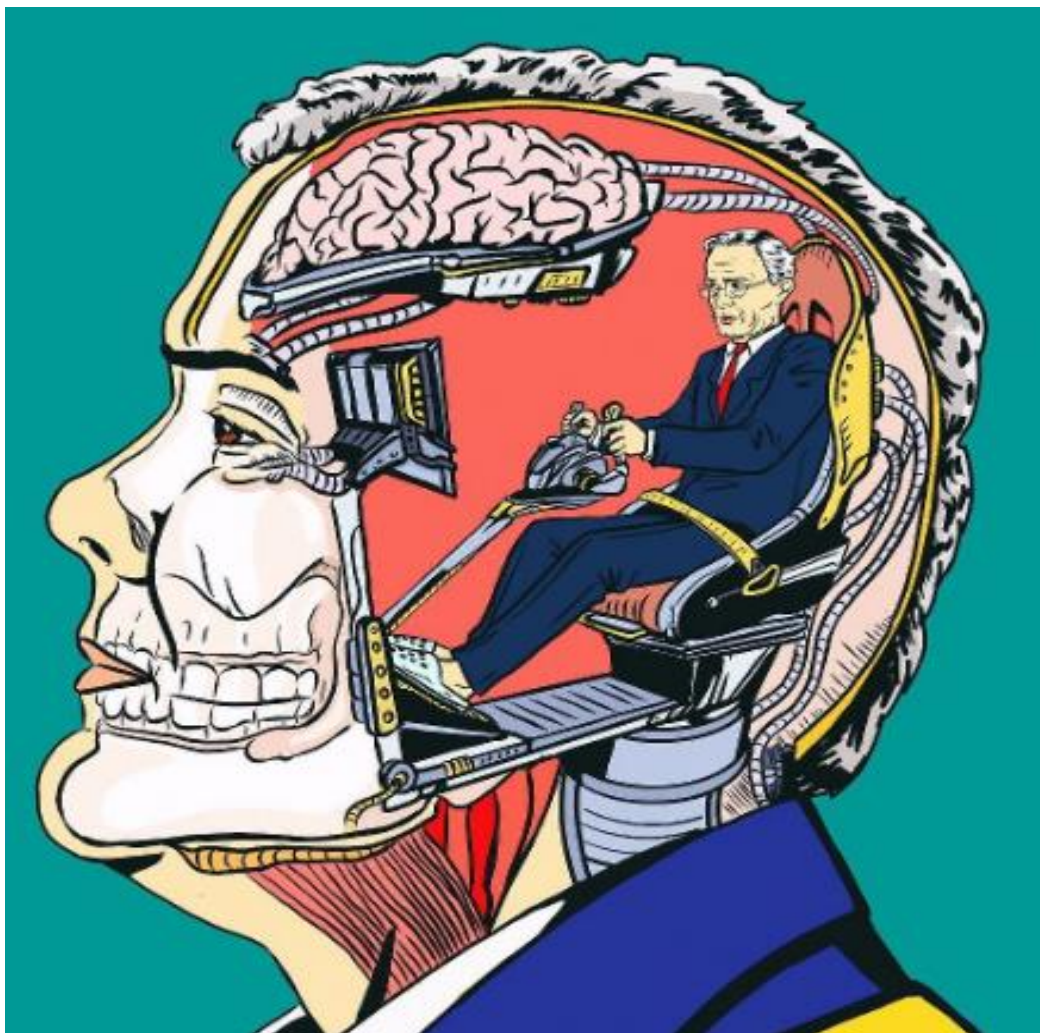


Figura 19. Tomado de La Bogotana [@labtana] (2021). Sin Título [Ilustración]. Instagram.



Imagen 20. (1957). Fragmento de “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín.

Allí no solo reside la sobrevivencia o el Pathosformel de la instrumentalización del poder desde una tercera persona, sino que ambos vinculan una realidad desde el imaginario político y es fundamental que el poder ejecutivo realmente no es más que una herramienta y que allí no se concentra ninguna representación civil o de estado, sino más bien un ejercicio operativo que ha tenido una evolución casi científica, por ejemplo Débora lo traduce en una idea metafísica, mientras que @labtana lo sitúa en una noción positivista del espíritu o el espanto a la tecnificación y la máquina, dos códigos culturales que establecen la transición del imaginario político de la manipulación del poder ejecutivo haciendo analogía a la manipulación de expresidentes.

Ahora dentro de La República el síntoma del bipartidismo aparece como los personajes que avientan un brazo de lado derecho y los otros al lado izquierdo (Imágenes 20 y 21) tomando

este sentido del conservadurismo y del liberalismo, sin embargo la ilustración (Figuras 22 y 23) de la cuenta @Powerpaola sitúa a una población marchante en una izquierda menos disociación, y una noción de Álvaro Uribe e Iván Duque como instrumentos de una silueta que es materialmente Donald Trump como esa tendencia transicional de la influencia norteamericana en la administración del poder, esto ciertamente es algo que también ocurre en la época de Débora Arango, la relación del partido conservador con el gobierno estadounidense fue estrecha, a tal punto que vale la pena recordar la masacre de las bananeras como una acción de los intereses de las empresas norteamericanas y a Miguel López Abadía como perpetrador, a pesar de no recrearlo, esto no es inherente a la historia colombiana.



Figura 21 (1957). Fragmentos de “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín.



Figura 22 (1957). Fragmentos de “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín.



Figura 23. Tomado de Powerpaola (2019). "Yanquis go Home" [Fotografia]. Instagram



Figura 24. Tomado de Powerpaola (2019). Yanquis go Home [Fotografia]. Instagram

El síntoma de la represión y el papel de la fuerza pública aparece en *La República* (Figura 25) construida como dos buitres que engullen el rostro y vientre de Débora Arango, esta apología hace una crítica directa al papel de la mujer, el vientre como noción femenina que es opacada por un machismo exacerbado dentro de la fuerza, y el rostro como la censura que está artista tuvo durante la época, la imagen 26 el cual es un mural habla ciertamente de otra víctima de esta acción, que es imaginario político también, situando una lucha femenina que está buscando detener ese impulso aniquilatorio y de muerte, personificado por un miembro del ESMAD de la policía nacional, aquí una nueva constancia del papel de la mujer y la lucha femenina contra la represión y censura.



Figura 25. (1957). Fragmento de “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín

El lugar donde el ambivalente cuerpo de la mujer de Débora Arango, aparte de representar el imaginario político también tiene en la centralidad otras criaturas que pueden representar la espectancia del poder legislativo, teniendo como una referencia la no injerencia de esta rama del poder en el padecimiento popular, otra apología a lo macabro de esta centralidad se encuentra en la Figura 27, en donde nuevamente sobrevive esa noción metafísica del averno referente al poder legislativo, esta vez, en un sentido pedagógico el mural realizado por el colectivo Sabotage Crew

da una explicación sobre el lema “Desigualdad” que mantiene el sentir pictórico de la realidad adversa que reclamaron los manifestantes.



Figura 26. Tomado de El Tiempo. Romero, Vanexa (2021). “Sin Título” [Fotografía]. Mural de la avenida circunvalar con Calle 38, realizado por colectivo feminista.



Figura 27. Tomado de Radionica.rocks. (2021). Imagen cortesía del Colectivo Sabotage Crew. [Fotografía]

En el caso de Alejandro Obregón también existe una connotación del síntoma, esta vez dentro del rostro de la víctima, cifrando nuevamente el papel de la madre en “Violencia”, tal vez este reflejo de la escena de una madre linchada y aplastada por la revuelta, es el resultado con la cual Obregón se encuentra, posterior al bogotazo, quizás el pecho izquierdo y el vientre gestante de esta mujer acude a un horizonte de la Bogotá ceñida en la penumbra, siendo este volumen una

alusión a los cerros orientales de la ciudad, consagrando el espacio físico a la pesadilla de la revuelta, tal vez la mujer es una República apuñalada en su centro en su vientre Bogotá como la polis de la protesta y de la administración del poder.



Figura 28. Tomado de Obregón Alejandro. (1962). Fragmento de “Violencia” [Pintura]. Colección del Banco de La Republica

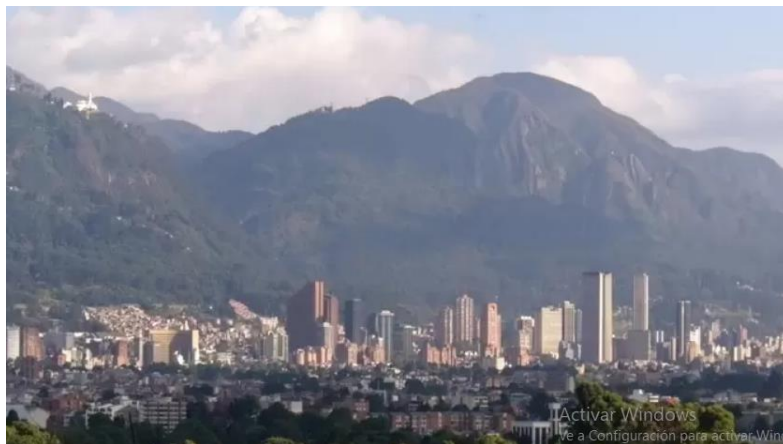


Figura 29. Tomado de RCN radio. (2021). Fotografía de Cerros Orientales de Bogotá [Fotografía]. Fuente Wikipedia.

Estaba quizás Obregón situado en el occidente visualizando la tragedia del Bogotazo, o el estudio de “Violencia es más bien una propuesta surrealista del mismo fenómeno en Colombia,

Otro de los síntomas presentes en Violencia, La Republica, y el mural que fue realizado en el CAI del barrio la conejera en memoria de Julieth Ramírez, una joven que sufrió violencia física y sexual durante las protestas, atrae el elemento que señalábamos como la censura, en la Imagen 28, aparece el rostro de la Joven siendo borrado por miembros de la policía, esto crea una correlación con la mujer de la Violencia de obregón (Imagen 29), la cual despersonifica el rostro de la víctima, hasta desfigurarla, como si la identidad se aislara por la necesidad de desaparecer hasta el sujeto.

Si se pensara esta censura de forma material, no solo en las tres imágenes, (Figuras 17, 18 y 30) desde Didi Huberman, G. (2009) hablaríamos que en las tres se cumple esa idea sobreviviente del Nachleben dentro del acto de censura específicamente a la mujer, en palabras de Huberman (...) “Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles y, sin embargo, se encuentran diseminadas por todas partes” (Huberman. 2009.p. 33). estos fantasmas muestran de que independientemente las formas políticas, no existe el cambio del protagonismo femenino en la idea de imagen de protesta.



Figura 30. Tomado de Revista Semana. (2020). Mural Homenaje a Julieth Ramírez [Fotografía]. Tomado de la cuenta de Twitter @Ccajar



Figura 17. Tomado de Obregón Alejandro. (1962). Fragmento de “Violencia” [Pintura]. Colección del Banco de La Republica



Figura 18. Tomado de Revista Estado. Arango, Débora. (1957). Fragmento de “La Republica” [Acuarela]. Colección del Museo de Arte Moderno de Medellín.

Estos anacronismos también son una fuente vital para digerir lo que denominamos como estetización del discurso, es decir el nivel de significado que determinado imaginario puede contener como cifra cultural, así mismo, también flexibiliza los niveles primarios o básicos de significación, aquellos que están lejos del mundillo del arte, así un espectador puede darle validez de realidad a la imagen en cuanto su querer descifrar la misma aparezca, entonces nuestra teorización de los fenómenos sociales contenidos en el mínimo detalle de la imagen. Así como la imagen perdura a través del tiempo como diría Huberman, de un tiempo que no es de relojes o de calendarios, sino el de la memoria, queremos rescatar también la vitalidad de la obra, que es irremplazable a todo, inclusive al artista, y acentuamos desde Didi Huberman, G (2009) con la siguiente premisa para definir esa vitalidad.

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria -histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura (Huberman. 2009.p. 35)

Revisados estos tres capítulos vemos como se han respondido desde la lectura y la coordinación de nuestra matriz teórica a los tres objetivos específicos y al general, dinamizando desde la imagen el propósito final, determinar la configuración y resignificación de la construcción estética de lo político, y diagnosticando que más allá del discurso, pareciera que las manifestaciones de los años 2019 a 2020 revivieron la imagen de la realidad social de Colombia, expresa en el arte.

Desde luego que la incorporación del anacronismo responde no solo a la argumentación e hipótesis teóricas tomado desde la subjetividad de la imagen como medio hermenéutico visual, alineando de manera compacta la investigación hacia una referencia argumentada que reincide a partir del estado del arte y sobretodo la articulación de la revisión académica de Aliaga, F. (2022) Investigación Sensible, Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales, que entabla las aplicaciones comparativas en el anacronismo, situando la identificación del imaginario político para el desarrollo de la misma, por consiguiente se opta por instrumentalizar el estado del arte y la referencia historiográfica.

Además de reconocer la conexión que existe entre la configuración del imaginario en procesos sociales a partir de niveles de significación, esto respondido desde Bourdieu, P. (1971) y el capítulo que somatizan la creación artística dentro de una concepción sociológica del hecho artístico, encontrando una identidad hermenéutica del análisis, esto definido en el capítulo Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, en donde:

La percepción repetida de obras de cierto estilo favorece la interiorización inconsciente de las reglas que gobiernan la producción de esas obras. A la manera de las reglas de la gramática, estas reglas no son aprehendidas como tales, y aún menos explícitamente formuladas y formulables; por ejemplo, el aficionado a la música clásica puede no tener ni conciencia ni conocimiento de las leyes a que responde el arte sonoro al que está acostumbrado, pero por su educación auditiva, al oír un acorde de dominante se siente inclinado a aguardar imperiosamente la tónica que ve como la resolución "natural" de ese acorde, y tiene dificultades para aprehender la coherencia interna de una música fundada en otros principios (Bourdieu. 1971.p. 61).

12.1. Análisis de Imagen desde el Anacronismo

En los procesos de análisis de imagen, la revisión desde un estado del arte es un ejercicio añadido de la investigación autónoma, para presentación de referentes que contribuyan a la sensibilización de la teoría social y la antropológica, que es correlacionado al documento periodístico, muchas veces valiéndose como que busca generar un interés diametral en la codificación cultural de la imagen, así como el Guernica de Picasso evoca más allá de la técnica el relato del horror, las imágenes de la protesta desde que se configuran como imaginario político, sujetan un hecho social que hace parte de la voluntad de descifrarla, y significarla en un contexto puntual.

El estudio de imaginarios no supone que los paradigmas desarrollados en la presente investigación sean del todo ambiguos en su análisis, pues la metodología y el marco teórico evidencian una rigurosa lectura de los diferentes argumentos expuestos en la multidisciplinariedad. Estos argumentos dan fe de la relación directa del arte y la sociedad como una mixtura transicional y abierta a mutaciones descifrables en la producción de imágenes. Especialmente en una Nación en la cual la idea de arte pasa por una estigmatización paupérrima, pues no da chance a los análisis fenomenológicos de la experiencia estética y más bien sitúa la provisión visual como una síntesis materialista.

Como docentes de bellas artes no se es consciente de la inferencia de los productos visuales como una réplica de la cosmología y el plano simbólico a nivel colectivo, pues no se está al tanto de la configuración de ciertos elementos psicosociales que causan un devenir expresivo en los individuos, y con esto invisibilizando la función social del arte. Por ejemplo, los productos visuales a los cuales se está expuesto cada día, en cada tiempo. Pierre Bourdieu agota los recursos en explicar que la obra de arte dependiendo de un nivel de aceptación y significación pueda convertirse como un bien cultural, pero, en Colombia dichos bienes culturales están anclados a esa naturaleza y estigmatización.

El alcance y la evidencia de la presente investigación considera que el instrumentalizar paradigmas abiertos, convoca a espacios alternos para que el arte rompa con la estigmatización de un arte o de la obra de arte como bien netamente material, por eso opta por analizar la producción visual de las manifestaciones durante el paro nacional 2019 - 2020 como una gran producción lejos de orillas políticas que argumenta la continuación e imbricación de un imaginario político resignificado. En un primer momento desde la realidad que Débora Arango y Alejandro Obregón consideraron influyente en su creación pictórica, pero que hablaba de realidades continuas y transicionales, la idea de falsa democracia, el ejercicio del poder, el protagonismo de los actores administrativos del Estado y la renuente violencia de un conflicto civil que no ha tenido un ocaso definido, sino que es sobreviviente e influyente en la noción creativa.

Estas muestras complejizan y evocan el ejercicio del anacronismo entre la antropología de Warburg y la reflexión que nos deja Georges Didi Huberman, permite el reconocimiento del imaginario y de los actores imaginados como la normalización del conflicto civil, lejos de defender alguna postura política o de establecerse como verdad propia de esta transición, el arte urbano de la protesta contiene un elemento significativo para el ejercicio del docente.

El diagnóstico puede ser que cualquiera que sea el contexto en donde un individuo es expuesto a una imagenología, inconscientemente la misma se convierte en sistemas de influencia. Entonces el interés del arte se encuentra implícito inconscientemente, pues el individuo pasa de la galería o el museo a una exposición espontánea que se vuelve significativa en la realidad social de

la cual provenga creando un imaginario que está expreso en la galería o museo en pinturas y obras traducidas en el contexto del arte público.

El reconocimiento de estas imágenes y de este diagnóstico permite dar método a la investigación de las artes plásticas desde el anacronismo permitiendo desarrollar un diseño metodológico, desde la práctica de observación, articulándolo quizás al diseño curricular donde, se puede concientizar al educando acerca de esta realidad así como también brindarle las herramientas para que el análisis de la imagen sobresalgan al mero ejercicio apreciativo y desinteresado de la imagen permitiéndonos entender que es una buena opción superar y/o transformar los imaginarios que existen en el proceso creativo.

13. Metodología

Se considera esta investigación de orden cualitativo-hermenéutico, como una propuesta para el desarrollo de ejercicios de reconocimiento del imaginario social dentro de expresiones estéticas, y la postura crítica de los análisis históricos del arte, puesto que la lectura de premisas que respondan al problema y su articulación en esta investigación serán variables que sean transversales al valor sociológico, antropológico, histórico y filosófico de las expresiones artísticas como fundamentos en la problemática a indagar, y su repercusión instrumental desde el anacronismo, con hallazgos que permitan protagonizar el arte dentro de los ejercicios de resignificación, adicionando el sentir epistemológico como importancia secular de procesos investigativos.

Para ello también se tendrá en cuenta los análisis hermenéuticos dentro de tres categorías a partir de la recolección y sistematización de fichas de lectura que contengan un Resumen Analítico Especializado (RAE) y mediante el análisis de imagen a partir de la observación. Esta propuesta dará fe de los paradigmas encontrado, teniendo en cuenta una naturaleza multidisciplinar que conlleve a la relación de una apreciación teórica, que brinde una ampliación de método en cuanto refiere a la investigación de las artes plásticas.

Lo anterior obedece a que esta recopilación de documentos pueda demostrar de manera objetiva, los trabajos que tienen que ver con la articulación de la producción visual, como mediación contemporánea de la investigación en las artes, de tal manera que el estado del arte sea

guía clave para la construcción de conceptos previamente revisados, y la organización de textos contiguos a las mismas categorías de una investigación de esta índole, puesto que es cierto que el optar por estas imágenes es un ejercicio de desmitificación del arte con usos históricos e inflexibles. Pero sería un prejuicio no determinar las intervenciones prácticas realizadas por los diferentes autores y su categoría de publicación (Tesis, Artículos, revistas académicas) material cuya finalidad será la analogía entre metodologías de la investigación para generar hipótesis sólidas o contra-argumentación de los elementos empleados en lo que concierne a la identificación de imaginarios sociales dentro de una imagen.

14. Conclusiones

Las artes visuales representan en la actualidad un desafío si se piensa el propósito fuera del taller, la técnica, los lienzos, oleos y pinceles, la razón de esto es que la producción plástica a través de su naturaleza abierta ha tenido épocas de furor y otras de decadencia. Los fines instrumentales del arte han validado conceptos que han sensibilizado el producto estético de estos tiempos, es decir la realidad en sus connotaciones estéticas. Estos elementos son un debate que la filosofía del arte y la sociología han destacado como objeto de estudio, esta acción es grandiosa si se piensa como medio para justificar la estructura académica y lo que se investiga acerca del arte, en todas sus facetas tal vez utilitarias.

El hecho de que el oficio docente necesite flexibilidad en lo que respecta a las formas de investigación de las artes busca una lectura que rompa facetas, y a veces incomode, es un criterio que podría llegar a tomarse en cuenta, si se entiende que el arte realmente no solo está ocurriendo en los espacios que se dispone para la misma, es decir los museos, las galerías, los talleres o los salones de clase, siendo estos lugares sagrados para quienes contemplamos el arte más allá de las especulaciones decorativas, que muchas veces atañen el deber ser del arte como medio, incluso limitando muchas veces el entendimiento de esta dinámica como algo sencillo en la vivencia.

Estos planteamientos contienen una reflexión que surge inicialmente de dos cuestionamientos, ya que en los años recientes el concepto del arte como afán utilitarista rondaban las indagaciones de lectura, los repentinos despliegues visuales en imágenes como lo eran los grabados de Hokusai como el antepasado de los animés, la pictórica técnica de Mark Chagall y las potentes texturas de Pablo Picasso como formas complejas para describir algo que no era netamente visual, sino análogo a lo más vivencial, junto a la necesidad de traducirlo en métodos

entendibles para futuros aprendices que validaran a lo que el oficio destinaba como obrar, la pedagogía.

En los años 2019 a 2021 las ciudades colombianas estaban expuestas a el frenesí desbordado de la protesta, la misma establecía otras formas de arte, sugiriendo el primer interrogante, ¿Qué están diciendo esas imágenes de los manifestantes aparte de la discusión sociopolítica? Parecía que el horizonte cada vez era descifrable en los medios de comunicación, en las redes sociales y a la vuelta de la esquina. Un segundo planteamiento aparece cuando estas imágenes toman una narrativa que no se deberían entender en esa faceta política.

Al revisar el trabajo de Alejandro Obregón y Débora Arango, no se duda en tomar como punto de referencia la historia, lo que las pinturas Violencia y La Republica tenían por ofrecer al contexto de protestas, un comentario en la calle, totalmente desposeído de ambigüedad y más allá de un punto de vista “Eso de la violencia y la pobreza, eso de animalizar los policías, y de criticar a los políticos siempre se ha dicho y nada se ha hecho” Entonces, ¿Qué hace que el artista Colombiano tenga esa tendencia a hacer crítica social de una manera casi metafísica y porque esos elementos son constantes en la creación visual, sin necesidad de recurrir al prejuicio de las imágenes como producto político?

Es allí desde donde la respuesta a los objetivos de esta investigación abre espacio, no solo como ejercicio hermenéutico, sino como punto de referencia para crear una observación que posee desde otros campos del saber una conexión que dota la teoría del arte hacia una multidisciplinariedad que brinde no solo la herramienta técnica para abordar un concepto, sino para descifrar nuevas realidades, y significar la imagen en lo que se considere de esta, ya que la exposición a las imágenes urbanas que permanecen como productos de un hecho particular, han trazado una realidad relativa a lo que alguien puede llegar a imaginar e interpretar desde lo más obvio de la imagen.

Este ejercicio del anacronismo llega a ofrecer esa realidad alterna, puede convertirse en una pequeña propuesta que resuelva profundamente las necesidades que la escuela o la universidad, o cualquier tipo de espacio donde se ejerza la docencia requiera. Entonces esta investigación no solo es una estructura teórica de bases científicas, sino más bien la respuesta a esas conductas del arte que no muchas veces se expresan en el papel, pues la disposición de que la lectura de este documento permee no solo de crítica, de validar o contradecir los argumentos, sirva para optar por una manera sencilla de apreciar la imagen más allá de su historia.

Más allá de responder a los objetivos y la pregunta problema, también da apertura a una continua idea de reconstruir la imagen más allá de la teoría y de lo que la sociedad conciba como modo para entender una realidad imaginada que sobrevive en cada hecho y la espontaneidad de una forma que es más que una visualización de la pobreza o la violencia, más allá de un policía o político animalizado, más allá del tiempo.

Bibliografía.

Aliaga, Sáez. Et al. (2022) *Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*. Universidad Santo Tomás. Bogotá: Colombia. Recuperado de:

<https://repository.usta.edu.co/handle/11634/46328>

Adorno, T. (1970) *Teoría Estética*: Ediciones Akal, Madrid: España Fecha de Edición (2004).

Recuperado de: https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf

Banco de La Republica (2017) *Dos Bocetos de “Violencia”, La Obra Más Representativa de Alejandro Obregón*. Enciclopedia Digital del Banco de La Republica. Bogotá. Colombia. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/noticias/dos-bocetos-de-violencia-la-obra-mas-representativa-de-alejandro-obregon>

Capasso, V. *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière* Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de La Plata Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n58/0121-3628-ef-58-00215.pdf>

Castro, N. (2019) *La Creación Artística y la Institucionalización de Imaginarios Sociales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá: Colombia. Recuperado de: <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/16090/RomanCastroNelson2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Cárdenas, J. (2014) *La Republica*, Débora Arango. Revista Semana. Colombia. Recuperado de:

<https://www.semana.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-la-republica-debora-arango/35042/>

Cárdenas, M (2021) *Warburg, heredero de Nietzsche. Pathosformel y Nachleben como crítica a la cultura*. Universidad Pontificia Javeriana. Bogotá: Colombia. Recuperado de:

<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/56804/Trabajo%20de%20grado%20Michell%20C%C3%A1rdenas%20Zamora.pdf?sequence=1>

Carvajal, M. Daviaud, S. (2021) *Colombia: el papel del arte y de la justicia transicional en la salida de la violencia*. Fondation Maison des Sciences de L’homme. Recuperado de:

<https://sov.hypotheses.org/files/2021/09/Daviaud-Carvajal-Colombia.pdf>

Díaz, I. (2018). *El Susurro de La Imagen y La violencia de Obregón*. Universidad de Los Andes.

Bogotá Colombia. Recuperado de: <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/EL-SUSURRO-DE-LA-IMAGEN-Y-LA-DE-VIOLENCIA-DE-OBREGON..pdf>

Espinosa, A (2021) *Georges Didi Huberman: Un acercamiento a la paradoja de la Imagen*

Universidad Autónoma del Estado de México, México Recuperado de:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28167899009>

Gonzales, L. (2011) *Artes de acción: re-significación del cuerpo y el espacio urbano* Universidad del

Valle. Cali: Colombia. Recuperado de: <https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/52/42>

Gómez, J. (2021) *Develando el caos: Débora Arango, la artista y su obra, desde la perspectiva de*

Cornelius Castoriadis. Revista LuminaR. México. Recuperado de:

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272021000200085

Hans, E. (2020) *Arte y Política como modos de conocimiento estético*. Corporación Universitaria Minuto de Dios- Minuto de Dios Bogotá. Colombia Recuperado de

<https://drive.google.com/drive/u/0/search?q=adorno>

Huberman, D. (2011) *La imagen Superviviente Historia del Arte y del y tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Adriana Hidalgo Traducciones, Buenos Aires- Argentina. Recuperado de: https://imagenesotras1.files.wordpress.com/2016/08/xtra_didi_hubermanante-el-tiempo.pdf

Jiménez, A. (2012). *El papel de la imagen, el imaginario y la memoria política en Colombia*. Ciudad Paz-ando. Revista Académica. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá Colombia. Recuperado de : [https://revistas.udistrital.edu.co > download PDF](https://revistas.udistrital.edu.co/download/PDF)

Medina, A (2017) *Obregón: La Violencia*. Enciclopedia Digital del Banco de La República. Bogotá Colombia. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111/violencia-alejandro-obregon>

Muñoz, B. (1991) *Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico*. Kobie: Bilbao España. Tomado de: https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_8_Bellas_artes_REFLEXIONES%20SOBRE%20LA%20SOCIOLOGIA%20DE%20LA%20CULTURA%20Y%20DE.pdf

Pérez, A. (2012) *Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades*, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Corrientes, Argentina. Recuperado de: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2013000200009#:~:text=Seg%C3%BAn%20esto%20una%20obra%20de,la%20forma%20sobre%20la%20materia.

Román, N. (2019) *La Creación Artística y la Institucionalización de Imaginarios Sociales* Universidad Francisco José De Caldas. Bogotá-Colombia. Recuperado de:

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/16090/RomanCastroNelson2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Silverman, A. Bourdieu, P. et al. (1971) *Sociología del Arte*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires Argentina: Recuperado

de: https://www.academia.edu/28668297/Bourdieu_Pierre_Sociologia_Del_Arte_PDF

<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/16090/RomanCastroNelson2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Universidad del Rosario, Fundación Ideas Para La Paz (2021) *El paro Nacional y la Movilización Social en Colombia ¿Cómo Llegamos hasta aquí, y que Puede venir?* Bogotá-Colombia. Recuperado de: https://multimedia.ideaspaz.org/media/website/nota_estabilizacion04_movilizacionFIP.pdf

Tolosa, A. (2015). El arte como posible herramienta metodológica para la construcción de paz.

Universidad Nacional de Colombia: Bogotá Colombia. Recuperado de:

<https://www.bivipas.unal.edu.co/handle/123456789/727>

Referencias.

Diario El Espectador (2021). *Así es el monumento a la Resistencia, inaugurado en Cali*.

Recuperado de : <https://www.elespectador.com/colombia/cali/asi-es-el-monumento-a-la-resistencia-inaugurado-en-cali/>

Diario El Tiempo (2021) *El origen de la Violencia de Alejandro Obregón*. Diario El Tiempo.

Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-origen-de-la-violencia-de-alejandro-obregon-561319>

Diario El Tiempo (2021) *Las paredes hablan: el arte urbano que le deja el paro a Barranquilla*.

Diario el Tiempo. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/los-murales-pintados-en-barranquilla-durante-el-paro-nacional-2021-591792>

Diario El Tiempo. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-origen-de-la-violencia-de-alejandro-obregon-561319>

Enciso, A. (2019) El Arte del Paro en Colombia. Al Día. [El Paro Nacional y la Movilización Social en Colombia](#)

Museo de Arte Moderno de Medellín. (2020) Video: *Descubriendo la Colección MAMM*. Débora Arango- *La República*. Medellín Colombia. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tR9DXQZAcxA>

Radionica (2021) *Los murales que sacudieron a todo el país en el Paro Nacional*. Recuperado de: <https://www.radionica.rocks/artes/los-murales-que-sacudieron-todo-el-pais-en-el-paro-nacional>