

UNA APROXIMACIÓN AL RAP BOGOTANO A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS
APROPIACIONISTAS DESDE LA PLÁSTICA

JOSE MANUEL GRANADOS

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE
BOGOTÁ
2016

UNA APROXIMACIÓN AL RAP BOGOTANO A TRAVÉS DE LAS PRÁCTICAS
APROPIACIONISTAS

JOSE MANUEL GRANADOS

Tesis de grado para optar por el título de Maestría en Estética e Historia del Arte

Felipe Beltrán
Maestro en artes en Medios Interactivos y Magister en semiótica

UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
FACULTAD DE HUMANIDADES
MAESTRÍA EN ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE
BOGOTÁ
2016

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá D.C., 13 de diciembre de 2016

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. REFERENTES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA NOCIÓN DE APROPIACIÓN	11
1.1 WALTER BENJAMIN	11
1.2 MARSHALL MCLUHAN	12
1.3 ROBERT NELSON	15
1.4 NICOLAS BORRIAUD	18
1.5 PAULO FREIRE	23
2. APROPIACIÓN	28
2.1 "PICTURES", EL RECONOCIMIENTO DE LA ACTITUD APROPIACIONISTA	29
2.1.1 Jack Goldstein	32
2.1.2 Robert Longo	34
2.1.3 Phillip Smith	37

2.1.4 Troy Brauntuch	39
2.1.5 Sherrie Levine	41
3. RAP	49
3.1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL RAP	49
3.2 CONFIGURACIÓN TÉCNICA DEL RAP	51
3.3 RAP EN BOGOTA	54
4. CASOS DE ESTUDIO	57
4.1 TECNOLOGÍA Y SU POTENCIAL CREATIVO	57
4.2 LO CREADO COMO MATERIA PRIMA. SINTETIZADOR COLLAGES SONOROS	64
4.3 SUBJETIVIDAD ESTÉTICA COMO SENTIDO DE VIDA	72
4.4 CRACK FAMILY. ESTÉTICA Y CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD	74
5. CONCLUSIONES	81
BIBLIOGRAFÍA	83
VIDEOGRAFÍA Y SONOGRAFÍA	87

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1 Mito según Barthes	16
Figura 2 Apropiación según Nelson	17
Figura 3 Jack Goldstein: Metro Goldwyn Mayer	32
Figura 4 Robert Longo: Study for “the Soldier and the Quiet Schoolboy	34
Figura 5 Frame Rainer Werner Fassbinder: The American Soldier	35
Figura 6 Philip Smith: Bring	37
Figura 7 Troy Brauntuch: White Statue	39
Figura 8 Sherrie Levine: Snapshots of shoes from shoe sale	41
Figura 9 Caratula contra el muro – Gotas de Rap	58
Figura 10 Poster Gotas de Rap	63
Figura 11 Caratula el ataque del metano – La Etnnia	64
Figura 12 Carátula Cacería – Arawak	65
Figura 13 Collage Imágenes La Etnnia	70
Figura 14 Fotografía Crack Family	74
Figura 15 Crack Family - Topoz (Video Oficial)	77

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1 Cuadro comparativo apropiación en "Pictures"	43
Tabla 2 Relaciones de estrategias apropiacionistas entre las Plásticas y el Rap	72

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone una mirada al fenómeno de la música Rap en Bogotá, observando sus prácticas apropiacionistas -presentes también en las artes plásticas- como estrategia de creación, y así hacer un análisis comparativo de estas prácticas en el rap y en las artes plásticas, contribuyendo a la comprensión del fenómeno -rap- como manifestación estética que configura un entorno socio-cultural, proponiendo a la vez indagar el carácter político de éste en lo concerniente a la construcción de identidad.

El apropiacionismo se puede definir como el proceso por el cual se toma un producto ya creado (imágenes, sonidos, textos), puede ser de carácter masivo o privado, para ponerlo en funcionamiento en el mismo o en otro contexto, de tal manera que se presenta una nueva interpretación o un nuevo sentido gracias a las manipulaciones o traslados impuestos al objeto apropiado.

Al atender esta característica de algunas obras en las que se asume en su proceso de producción como punto de partida lo ya creado, se hace importante observar características, constantes técnicas y conceptuales de la práctica apropiacionista, que posteriormente se podrán comparar con estas mismas estrategias creativas en el rap bogotano.

El Rap, forma musical que hace parte del Hip-Hop, movimiento que surge en Estados Unidos a mediados de la década de 1960, desarrolla pistas sonoras a través de la apropiación de Samples¹ o sonidos cotidianos para ponerlos en funcionamiento en nuevos temas sobre los cuales el raperero monta las letras.

Una mayor comprensión del rap bogotano como manifestación estética exige observar el concepto de apropiación, de manera tal que se pueda hacer un paralelo entre su manifestación en la plástica y en el rap, prestando atención a sus formas de producción y a la relación con el espectador, es además importante en esta tesis, atender al carácter político de la apropiación en cuanto a que es un fenómeno que se presta para indagar sobre la construcción de identidad en un determinado grupo social. La apropiación se convierte en parte fundamental en la creación

¹ Término que viene del inglés Sample, al español muestra. Samplear: hace referencia a tomar un fragmento de una pieza sonora y repetirla constantemente como fondo en un nuevo tema musical, sobre el cual el raperero compone sus letras

musical *popular* dando voz a un grupo de jóvenes en un entorno social con carencias socioculturales claramente definibles, que gracias a los medios de comunicación pudieron ver y ubicarse en el universo, convirtiendo sus experiencias de vida en capital simbólico a través de sus manifestaciones musicales.

Se iniciará haciendo una aproximación a la exposición “Pictures” desarrollada por Douglas Crimp en 1977 en Nueva York, siendo uno de los primeros acercamientos teóricos que abordan el tema de la apropiación con intenciones estéticas, con el fin de proponer una tipología de esta práctica, teniendo en cuenta: qué es lo que se apropia, cómo se apropia o cómo opera la apropiación, recursos técnicos y consecuencias políticas o sociales de esta práctica, para posteriormente comparar estos resultados con el rap bogotano, determinando constantes y diferencias de la práctica apropiacionista en la plástica, en la música y en el carácter crítico-político de cada uno.

Para tal efecto se presentarán algunos autores, que servirán como insumo para comprender el concepto de apropiación, señalar algunos antecedentes y consecuencias políticas y estéticas de ésta, y así ponerlos en diálogo con las prácticas del rap.

Así pues se tendrá en cuenta a Walter Benjamin y su texto “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, escrito en 1936; para este autor la nueva imagen adquiere funciones (políticas, por ejemplo) en relación a sus posibilidades de estar y hacer parte activa de la cotidianidad.

Por otro lado, Marshal McLuhan en su texto “Comprender los medios de comunicación” (1964) quien analiza la influencia que tienen los medios en el mensaje, así como las consecuencias de éstos en las prácticas cotidianas, definiéndolos como extensiones de los sentidos que intervienen en los asuntos humanos.

También se presentará la obra de Robert S. Nelson, quien en su texto “Appropriation”, en “Critical Terms for Art History” (1996), presenta la apropiación como una forma de manipulación de las identidades culturales. En su análisis, el autor equipara el concepto de apropiación al de mito de Roland Barthes, ya que considera que tanto el mito como la apropiación se cargan de identidad, enriqueciéndose en el proceso y configurando incluso capital simbólico social.

Otro autor con el cual se realizarán encuentros es Nicolás Bourriaud -y su texto Postproducción (2004)- para quien las lógicas de producción y postproducción generadas por la aparición en la red, proponen modos de relación a partir de formas ya producidas. En este orden de ideas, la pregunta de los nuevos realizadores es ¿Qué se puede hacer con...? afirmando así el carácter comprometido del arte, el cual reclama ver “la cultura mundial como una caja de herramientas, como un espacio narrativo abierto, antes que como un relato unívoco y una gama de productos” (Bourriaud, 2004, pág. 123). Así mismo, en este texto, el autor construye una tipología de la postproducción (Bourriaud, 2004) que se puede comparar con los resultados de las estrategias observadas en los artistas de “Pictures”.

Para terminar se realizará un acercamiento al fenómeno rap en lo concerniente a su potencial crítico, acercándose al posible cuestionamiento político y estético que propone el Hip-Hop a jóvenes marginados, que construyen identidad a partir de una propuesta cultural que incluye la música, la literatura, el grafiti y el Break dance, y en el caso del rap, analizando el poder que tiene la palabra, en términos políticos, de nombrar el mundo y de esta manera construir lugar, gracias a la celebración que realiza el rapero de su marginalidad, en donde las propuestas sonoras y literarias intervienen en la forma cómo ha sido señalada una población con marcadas condiciones económicas y culturales; por lo tanto acciones como dar lugar nombrando realidades, contando historias, se convierten en una de las formas de actuar y proponer cambios en el entorno y en la forma de ver el mundo que viven estos sujetos.

Lo particular de esta propuesta y sus posibles transformaciones sociales radica en que es a partir de los cuestionamientos que hace el hip hop (un influencia foránea) a un grupo de jóvenes que terminan por producir, gestionar y promover un movimiento cultural que pretende vincular a la vida cotidiana, un cúmulo de prácticas de creación y acción, en las cuales el cuerpo con la danza, la pintura con el grafiti, la música con el Dj, y la literatura con el rap, terminan por convertirse en una estrategia sensible de contar y hacer un lugar en el mundo.

Como aporte estético, en este texto se propone observar el rap desde las prácticas artísticas apropiacionistas, en relación a sus propuestas creativas, subrayando que las prácticas del rap no se encuentran tan alejadas de la tradición estética plástica como se pensaría, esta situación estaría mediada por las tecnologías de la comunicación en donde cada vez se hace más fácil la creación, reproducción y masificación de productos audio-visuales por cada vez más sujetos, no necesariamente formados académicamente.

1. REFERENTES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA NOCIÓN DE APROPIACIÓN.

Los siguientes referentes se enfocan en observar elementos que permiten rastrear la práctica apropiacionista, sus relaciones estéticas, técnicas y políticas, así como el papel que juega el espectador y la sociedad en la relación o experiencia con la obra de arte, de manera que nos permitan construir un acuerdo de ¿qué es apropiación? y las consecuencias de ésta en las prácticas artísticas y en la sociedad.

1.1 WALTER BENJAMIN

El concepto de apropiación se puede empezar a rastrear desde los análisis críticos que frente a la copia y el aura de la obra de arte hace Walter Benjamin (2009) en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

En este texto Benjamin subraya que los procesos de copiado en el arte no son cosa nueva, pero sí se incrementan gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción que permitieron al arte gráfico colocar en el mercado productos de manera masiva, proporcionándole a la técnica de reproducción no sólo la posibilidad de apropiarse de todas las obras de arte, sino conquistar “un lugar propio entre los métodos artísticos” (Benjamin, 2009, pág. 86), atribuyéndole a las imágenes que antes habían sido vedadas, debido a sus funciones míticas y/o religiosas, nuevas relaciones con el público.

Estas nuevas relaciones con el arte a través de los medios de comunicación masiva, parten, para Benjamín, desde el campo de investigación estética, hacia discusiones políticas frente al arte y a las ideologías dominantes. Cuando se pone en crisis la idea del genio creador y la del espectador versado que reconoce el aura de la obra de arte, se despliegan nuevas formas de relación con el objeto sensible, proponiendo nuevas relaciones activas con la obra por parte del espectador.

La técnica que permite la reproducción de las imágenes se confronta con las prácticas excluyentes que limitaban la experiencia de la obra a unos pocos, además de la formación que se debería tener para poder acceder a su significación, definiendo la obra como una entidad cerrada la cual debería ser comprendida por el espectador en actitud contemplativa, que limitaba la exploración de significaciones

de la obra a las ya establecidas bien por intenciones políticas o religiosas y la dejaba inoperante, es decir aparecía como ya concluida, impidiendo la construcción de posibles relaciones y por consiguiente nuevas significaciones.

La reproducción de la obra abre discusiones frente a la función de la imagen en el análisis de la realidad social, gracias a la cercanía con el usuario que se aproximó con nuevas actitudes, favoreciendo la construcción de significaciones a partir de la subjetividad de los lectores, poniendo en funcionamiento la obra, en otras palabras, el papel activo del sujeto y de la obra se hace inherente a la experiencia estética.

Las técnicas de reproducción en lo concerniente a su potencial creativo ya empezaban en el tiempo de Benjamín a mostrar cómo cualquier sujeto podía acceder a publicar, exponer o difundir sus productos u obras, e inclusive, gracias a la apertura que tuvieron los correos de lectores, a la posibilidad de exponer sus ideas frente a éstas. “[D]e esta manera, la diferenciación entre autor y público está en curso de perder su carácter fundamental” (Benjamin, 2009, pág. 110) diluyendo los límites entre estos, “la facultad literaria ya no se funda en una educación especializada, sino en una politécnica; y así se hace patrimonio común” (Benjamin, 2009, pág. 110).

La reproductividad de las imágenes (signos) configuró una nueva forma de relacionarse con éstas y sus contenidos, no sólo interviniendo las significaciones anteriores, sino que incluso sería una herramienta en la transformación de las relaciones sociales, políticas y económicas, reconfigurando el campo cognitivo de la sociedad que las consume.

1.2 MARSHALL MCLUHAN

Cuando McLuhan plantea los medios como extensiones del cuerpo humano y sus capacidades, permite observar cómo éstas afectan no sólo al individuo sino al conjunto social en general “Difícilmente podrían tratarse las cuestiones sobre las extensiones del hombre sin considerarlas todas a la vez. Cualquier extensión, sea de la piel, de la mano o del pie, afecta a todo el complejo psíquico y social” (McLuhan, 1996, pág. 26).

Es así como los diferentes actores de la sociedad que se nutren de las herramientas técnicas que permiten la reproducción (Heliograbado, Daguerrotipo, Fotograbado, Litografía, entre otras), y que además desarrollan propuestas creativas con estos medios: publicidad, arte, diseño, terminan por construir nuevas formas de ver, de

representar y de transformar la realidad. Al observar los medios como extensiones de los sentidos, desencadenan nuevas relaciones sensibles con la realidad, permitiendo reconocer el carácter fenomenológico de los medios en la aprehensión cognitiva del mundo.

Cuando McLuhan propone comprender los medios como una extensión de los sentidos, reconoce los efectos de esta experiencia en el sujeto “que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar” (McLuhan & Fiore, 2001, pág. 26)² por ejemplo la publicidad que irrumpe y modifica el ideal de cuerpo.

En contraposición, si el sujeto observa las posibilidades que le brindan los medios para producir y producirse -tarea que reconoce McLuhan en los artistas, con su tendencia antisocial, “que no pueden estar de acuerdo con las corrientes y tendencias” (McLuhan & Fiore, 2001, pág. 88)- propondrá o develará la realidades impulsando cambios y/o trastornando hábitos.

Las apropiaciones con intenciones comunicativas en el arte y en la publicidad se pueden observar como consecuencia de la interacción con estas extensiones que invitan al sujeto a relacionarse con el material simbólico presente en el entorno, manipulando o cuestionándolo.

La posibilidad que brindan los nuevos medios de entrar en contacto con el capital simbólico de la humanidad y la capacidad de ver en diferentes planos a la vez la historia y los símbolos con los cuales ha sido redactada, se convierten en un material al cual difícilmente se le puede dar la espalda cuando se tiene intenciones de poner en cuestión la realidad, siendo una de las características de las prácticas apropiacionistas el poner en duda discursos o formas de ver, evidenciando el carácter con el cual se ha señalado su potencial subversivo crítico.

Así pues, la capacidad de apropiación que posibilitan los medios se constituiría como un potencial crítico frente al mundo, dando como resultado una explosión tanto de creadores como de consumidores de signos; en otras palabras, el medio expandiría el potencial creativo, y en el caso del rap se evidencia en la proliferación de sujetos que interactúan sensiblemente con el mundo simbólico gracias a las posibilidades que brinda el medio como potenciador de la creatividad. Esta actitud la comparten los raperos bogotanos al no aceptar la realidad dada, sino al contrario afirmarse como sujetos que se implican adquiriendo un papel y un compromiso profundo para con la sociedad. Es en esta línea de ideas McLuhan afirma:

² El texto original no está paginado.

Los jóvenes que acaban de experimentar una década de televisión se han impregnado naturalmente de un ansia de implicación en profundidad al lado de la cual todos los objetivos lejanos y entrevistados de la cultura corriente parecen no sólo irreales, sino inadecuados, y no sólo inadecuados, sino sin fuerza. Es la implicación total en un ahora completamente inclusivo que se da en la juventud por el mosaico de la imagen de televisión. Este cambio de actitud no tiene nada que ver con la programación, y sería igual aunque ésta consistiera exclusivamente en contenidos cultos y culturales. Este cambio de actitud, fruto de relacionarse con el mosaico de la imagen televisiva, se daría de todos modos. Por supuesto, no sólo debemos comprender este cambio, sino también explotar su riqueza pedagógica. El niño televidente espera implicación y no quiere un futuro empleo especializado. Quiere un papel y un compromiso profundo para con la sociedad malentendida y abandonada a sí misma, esta rica necesidad humana puede llegar a manifestarse en las distorsionadas formas retratadas en *West Side Story*.

El niño televidente no puede ver más allá porque quiere implicación y porque no puede aceptar, ni en su educación ni en su vida, una meta o un destino fragmentario y meramente visualizado (McLuhan, 1996, pág. 339).

Que la historia no tenga significación para los jóvenes, dependería quizá, de los objetivos que proponen los medios en la realización del sujeto, en las alternativas que brindan para actuar en el mundo o incluso en las significaciones que se les estén ofreciendo de estos *objetivos lejanos*.

La implicación que los raperos han logrado en su presente está alineada a la posibilidad de producir contenidos, visibilizar realidades o proponer discusiones, manifestándose tanto en las letras de sus canciones, como en las actividades sociales que realizan en pro de sus comunidades, proponiéndose como sujetos activos en la construcción de memoria e identidad

Los medios también les ha permitido por otra parte, producir y producirse, usándolos para ofrecer su producto –obra- que surge de factores como: la pasión por un movimiento cultural, las características políticas que el Rap conlleva o la necesidad de realización personal.

1.3 ROBERT NELSON

Este compromiso con la sociedad, se evidencia en la obra de Nelson (1996), quien rescata el carácter activo de las prácticas apropiacionistas y las pone en evidencia en la construcción manipulada de identidades sociales.

Visitando la tumba de su padre, Nelson encuentra en un cementerio en Texas (EEUU) una versión de los caballos que son emblema de la Basílica de San Marcos, escultura a partir de la cual realiza un recorrido y un análisis por sus diferentes apropiaciones a través de la historia. Según el autor, la apropiación en este caso de estudio se convierte en objeto de exploración de la identidad ya sea individual, empresarial, cívica o nacional.

Nelson (1996) acentúa el carácter activo de la acción apropiacionista, evidenciando que esta práctica se presenta en múltiples capítulos de la historia, especialmente en la construcción manipulada de identidades culturales: “estudiar la apropiación es cuestionar estos cambios semióticos y asumir la responsabilidad de lo que la historia del arte en sí crea” (Nelson, 1996, pág. 172).

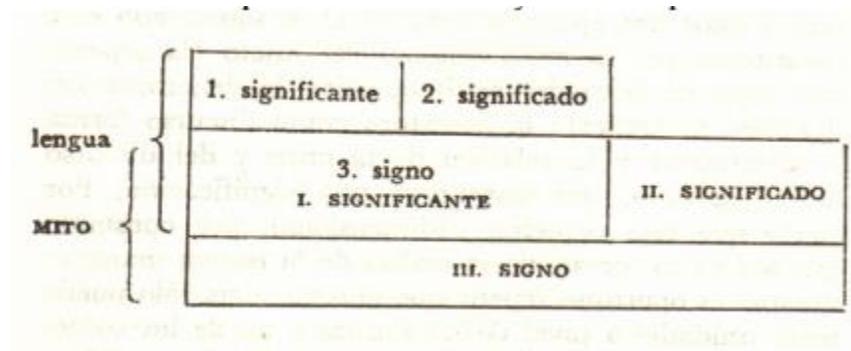
Nelson (1996) realiza una aproximación a los términos “préstamo” e “influencia”, los cuales han sido usados para describir objetos artísticos que evidencian la no originalidad de algún elemento en la configuración de una obra.

El término “préstamo” (borrowing) conllevaría dentro de sí una condición ética o moral, “como si lo que se tomara estuviese siempre compensado” (Nelson, 1996, pág. 162), es decir, como si el apropiado y el apropiador se encontraran de acuerdo en el trato. Entretanto, el término “influencia” según Nelson (1996) “requiere observación, puesto que se refiere a una constelación de términos, que funcionan para afirmar y mantener la continuidad y la integridad de la historia, la tradición y el discurso” (Nelson, 1996, pág. 162), vislumbrando una “agencia difícil de alcanzar, por el cual alguien o algo infecta, informa, provoca, o guía a la producción o recepción de la obra” (Nelson, 1996, pág. 162); negando la actitud –activa- tanto del autor que asume la tarea de la apropiación como estrategia en la transformación simbólica del mundo, como la del público –crítico- que se relaciona con la obra.

Para observar la apropiación dentro de las dinámicas de trasmisión y comunicación, Nelson (1996) se acerca a Barthes (1999), para quien “el mito es un habla [...] un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un

objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma” (Barthes, 1999, pág. 108) en donde el mito –que se ubica en el segundo orden de la significación- se hace forma, en el sentido que es el resultado de la relación entre significante y significado.

Figura 1. Mito según Barthes. (Barthes, 1999, pág. 111)

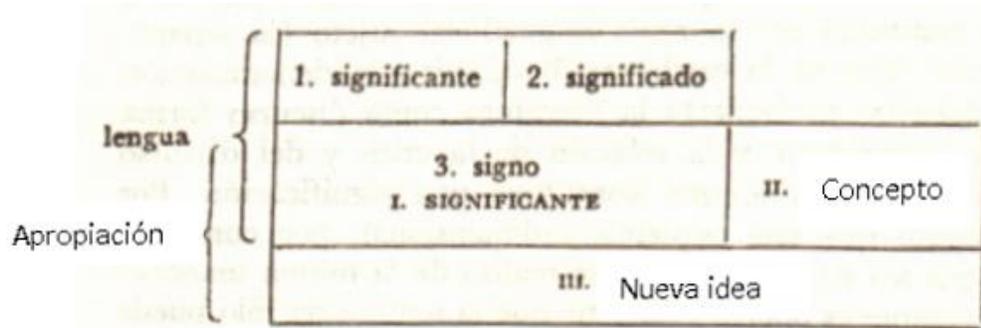


Es aquí cuando Nelson (1996) al cambiar el concepto de mito por el de apropiación propone comprender, al igual que Barthes, dos hechos:

Primero, por “lenguaje, discurso, habla, etc., toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual” (Barthes, 1999, pág. 109); es decir, toda imagen o sonido, que en el momento de ser apropiada conserva dentro de sí el origen de su primera significación.

Segundo, es en esta apropiación que se construye una nueva idea, (mito según Barthes) “puesto que el Mito -la apropiación según Nelson- se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente, es decir, es un sistema semiológico segundo. En otras palabras, lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo” (Barthes, 1999, pág. 111). “Lo que antes era completo y significativo ahora es asumido por la apropiación en el segundo sistema y obligado a presentarse en una nueva idea” (Nelson, 1996, pág. 162).

Figura 2. Apropiación según Nelson



La apropiación estudiada en el ejemplo de Nelson (1996) desde el desplazamiento de un emblema del arte (Caballos de San Marcos) y puesto en un cementerio olvidado en Estados Unidos, apropiado por una comunidad, lo invita a ver cómo estas apropiaciones “kitsch” según él autor, permiten construir puentes entre diferentes clases sociales, a través de la adquisición de capital simbólico.

Estas nuevas relaciones o asociaciones a partir de lo simbólico permiten observar como la construcción de identidad esta mediada por estas apropiaciones, las cuales no se configuran en una sola línea de desarrollo, es decir, no sólo es el sujeto de clase inferior el que toma textos de la gran cultura para ubicarse en otro plano, también se toman objetos -signos- populares para convertirlos en arte, por ejemplo en arte Pop.

Sin embargo, la apropiación es aún más complicada. Como desde hace tiempo lo ha entendido Edward Said, en cada apropiación cultural están aquellos que actúan, aquellos sobre los cuales se actúa, y aquellos para quienes sus memorias e identidades culturales son manipuladas por apropiaciones estéticas, académicas, económicas o políticas, cuyas consecuencias pueden ser inquietantes o dolorosas como en el ejemplo personal con el que empecé. Estudiar la apropiación es cuestionar aquellos cambios semióticos y tomar responsabilidad por aquellos que la historia del arte misma crea. En contraste con los términos tradicionales de la historia del arte –por ejemplo, “influencia”- considerar la apropiación reorienta la búsqueda hacia los agentes activos de significación en la sociedad e ilumina el contexto histórico. Corta la autonomía privilegiada del objeto artístico o al menos permite el estudio de la construcción de esa autonomía. Al mismo tiempo, la noción de apropiación hace posible que la utilidad social del objeto

artístico en el pasado o en el presente sea reafirmada abiertamente y no de modo encubierto. El arte fue importante, y aún lo es. El término “apropiación” nos invita a preguntarnos por qué y cómo. (Nelson, 1996, pág. 172).

Estos desplazamientos, en el campo de los análisis sociales, permiten entrever que detrás de cada apropiación siempre hay una intención que se apoya en la utilización de significantes -formas-, para conseguir transformaciones o afirmaciones sociales o culturales; lo cual sería imposible sin la proliferación de medios tecnológicos que permiten realizar y distribuirlos, incluso sería importante analizar la calidad de la imagen, puesto que esta es cada vez superior, lo cual se puede observar en el campo de la publicidad. Tal es el caso de los caballos de San Marcos, que en algún momento representaron la apropiación de la ciudad de Constantinopla por parte de Venecia, la representación de los cuatro evangelistas en San Marcos o el poder de Napoleón en la entrada al Palacio de las Tullerías en París, para terminar ubicados de manera museística en San Marcos, en razón de la creciente intención comercial del turismo, proporcionándole nuevos sentidos según las experiencias de los visitantes.

La importancia aquí de la apropiación según este autor radica en la actitud activa del apropiador y del contexto en el cual se realiza la apropiación, en el cual influyen intereses estéticos, políticos e incluso económicos.

Aquí el objeto que se apropia de un contexto lejano guarda o manifiesta una carga simbólica *original* que lo conecta con las nuevas significaciones, una especie de identidad, que es precisamente la que le permite al apropiador apropiarse y producir nuevas relaciones intertextuales con el símbolo apropiado, afectando por supuesto al entorno social en el cual se instala.

1.4 NICOLÁS BOURRIAUD

En Postproducción se presta atención a los procesos de postproducción, que Nicolás Bourriaud (2004) designa como:

el conjunto de procesos efectuados sobre un material grabado: el montaje, la inclusión de otras fuentes visuales o sonoras, el subtítulo, las voces en off, los efectos especiales. Como un conjunto de actividades ligadas al mundo de los servicios y del reciclaje, la post producción pertenece pues al sector terciario, opuesto al sector industrial o agrícola de producción de materias en bruto (Bourriaud, 2004, pág. 7).

Según el autor, las formas o estrategias creativas que actualmente usan algunos artistas, exigen cuestionar teorías, prácticas y nociones sobre las cuales se ha fundamentado el arte: la unicidad de la obra, la idea del objeto terminado, la necesidad del mismo, las relaciones entre el espectador y la obra o la obra y el mercado, el papel del artista en la sociedad, el artista formado en la academia, los entornos culturales en los cuales se desarrollan estas prácticas y los medios a través de los cuales se difunden las mismas.

El acceso a dichos medios, la visualización masiva de contenidos a escala global y su rápida difusión, convierten al creador en un sujeto que se relaciona con un amplio imaginario visual, siéndole posible construir constantemente nuevos significados. Para Bourriaud este sujeto está lejos de verse abrumado por la cantidad de creaciones de múltiples disciplinas de las artes y los medios, encuentra en esos materiales, infinitas posibilidades de apropiación, combinación y remezcla.

Como ya se observa, las técnicas de reproducción empleadas por los medios permiten involucrarse activa y rápidamente con el capital simbólico -próximo o lejano-, y entre más potentes, hábiles y masivas, crecen las posibilidades de interactuar, convirtiendo a los medios no sólo en una forma de acceder a signos, sino de explorar su potencial como instrumento de creación.

Si el medio -de comunicación- opera con contenidos, es fácil entender por qué estos pronto se convierten en nuevos signos, ya que al estar involucrados en otras relaciones sensibles mediáticas, se impulsan otras interacciones perceptivas con el mundo.

La apropiación, señala el autor, es un estadio en el proceso de postproducción, donde tomar objetos para la creación no es el objetivo, “sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica” (Bourriaud, 2004, pág. 24). Y es aquí que se acentúa el carácter activo de las apropiaciones como propuestas que desarrolla un sujeto y que afectan directa o indirectamente los imaginarios culturales de un conjunto social.

En este sentido, los artistas –observados por Bourriaud (2004)- ya no se preocupan por “¿Qué es lo nuevo que se puede hacer? sino más bien: ¿Qué se puede hacer con?” (Bourriaud, 2004, pág. 13), y en este punto es importante resaltar la noción de estética relacional acuñada por este autor, quien señala “una sensibilidad colectiva en el interior de la cual se inscriben las nuevas formas de la práctica

artística [...] donde los artistas se dedican a producir modelos de sociabilidad, situándose dentro de la esfera interhumana” (Bourriaud, 2004, pág. 8).

Y ¿por qué no? abriendo la pregunta sobre la obra de arte y su carácter relacional, esta que invita o exige el encuentro de sujetos en torno a ella, situación que no es exclusiva del arte relacional, pero que las obras apropiacionistas evidencian en la medida en que exigen al creador indagar sobre el origen de los signos apropiados, entablando un diálogo con la historia y cuestionando su nueva puesta en escena y los alcances que de ella se desprenden, tal como señala Bourriaud

(no se trata de) lamentarse por el hecho de que todo "ya se habría hecho", sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos, es ante todo saber apropiárselas y habitarlas (Bourriaud, 2004, pág. 14).

Así mismo, el autor señala cómo en las prácticas artísticas de los años noventa “un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, re exponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles [...]” (Bourriaud, 2004, pág. 7) incluyendo en el mundo del arte “formas hasta entonces ignoradas o despreciadas” (Bourriaud, 2004, pág. 7) dando cuenta de una nueva experiencia con el entorno tecnológico y simbólico que los cobija.

Por consiguiente y como lo señala el autor “Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original” (Bourriaud, 2004, pág. 7) encontrando en el mercado un mundo prístino de objetos creados “es decir, ya informados por otros” (Bourriaud, 2004, pág. 7) y material para diseñar (crear) experiencias nuevas.

Bourriaud (2004) analiza la postproducción a través de tres ámbitos creativos: el Dj (creador musical a partir de Samples), la actividad de los web surfer (navegadores en la red) y los artistas de la postproducción -a los cuales denomina “semionautas” (Bourriaud, 2004, pág. 14) puesto que producen recorridos originales entre signos-configurando una cadena infinita de contribuciones, en donde todo puede servir, haciendo énfasis en que la cuestión no es destruir o desvalorizar la obra de arte, “sino hacer uso de ella” (Bourriaud, 2004, pág. 42).

Bourriaud propone una tipología de la postproducción que presenta algunos paralelos con la apropiación, esta es:

- a. Reprogramar obras existentes, obras en las cuales los signos usados, manipulados o intervenidos son afectados en su estructura simbólica o práctica, que luego de esa operación, terminan por construir una idea diferente o insospechada en la apropiación, según Bourriaud: Mike Kelley, Paul MacCarthy, R. Tiravanija, Pierre Huyghe)
- b. Habitar estilos y formas historizadas, usando técnicas, conceptos, estrategias, objetos con cargas históricas puntuales, según Bourriaud: Félix Gonzales Torres, Daniel Pflumm, Sara Morris.
- c. Hacer uso de imágenes, una categoría que Bourriaud propone pero que en realidad hace parte de las anteriores, según Bourriaud: Angela Bulloch, Douglas Gordon, Kendell Geers.
- d. Utilizar la sociedad como un repertorio de formas, obras en las cuales los artistas desarrollan sus prácticas usando estrategias que hacen parte de la estructura política, comercial, turística, entre otras. Según Bourriaud: Matthieu Laurette, Jens Haaning, Daniel Pflumm.
- e. Invertir la moda, en donde los artistas asumen códigos o estrategias propias de la moda, con estrategias de creación o difusión de la moda o usar paletas de color características de este medio, como una estrategia creativa en las obras, según Bourriaud: Vanessa Beecroft, John Miller.

En este proceso de habitar diferentes universos simbólicos se descubre también que la obra –signo- ya no es estática, por el contrario está dispuesta a ser apropiada por aquel semionauta que esté presto a interactuar o implicarse con su sentido original, aportando nuevas cadenas semióticas dependiendo de las relaciones que se tengan con los signos *originales*.

Por otro lado, los medios tecnológicos le dieron la capacidad a mucha más población de relacionarse, recrear y crear material con una calidad incluso superior frente a las técnicas del pasado, lo importante aquí, resalta el autor, es no quedarse en una cultura del consumo y pasar a una “cultura de la actividad” (Bourriaud, 2004,

pág. 121); en este sentido, es importante resaltar que el papel de los artistas que se mueven entre los signos, consiste en la responsabilización (Bourriaud, 2004, pág. 121), de todo aquel que se mueva entre signos haciéndose de las formas y de sus funcionamiento sociales “no porque la tarea de los artistas consista en denunciar, militar o reivindicar, sino porque todo arte está comprometido” (Bourriaud, 2004, pág. 122); y en las prácticas del Rap este compromiso crítico es evidente.

Esta actitud y estrategia se exagera con el establecimiento de los medios informáticos en la vida cotidiana y su interface *copiar pegar* que despliega el potencial de interactuar con el capital simbólico de cualquier lugar del mundo, favoreciendo la oportunidad de usar este mismo medio y recurso en la creación estética.

Cuando Bourriaud analiza el concepto de posproducción observando el recorrido que la obra –producción- tiene en el paisaje cultural, propone una actitud activa tanto del productor como del consumidor,

[e]n lugar de prosternarse ante la obras del pasado, servirse de ellas.(...) pensar que las obras proponen escenarios y que el arte es una forma de uso del mundo, una negociación infinita entre puntos de vista (...) juzgar las obras de arte en función de los vínculos que producen dentro del contexto específico en el que se debaten. (...) Porque el arte (...) es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo (Bourriaud, 2004, pág. 123).

En este orden de ideas, es que se propone el análisis de la apropiación en la construcción de identidad en un mundo globalizado, en el entorno del Rap bogotano que, siendo un movimiento foráneo, con estrategias claras de creación, termina por dar lugar y voz a un grupo de sujetos, es un movimiento que permite la relación de los análisis estéticos con la vida cotidiana y las creaciones populares, que evidentemente se ubican activamente en términos sensibles en el panorama cultural actual.

Un elemento particular en los análisis estéticos planteados por los autores citados ha sido el carácter político que trasciende a estos; en primer lugar, en la reproducción como lucha contra el *fascismo*, planteada por Benjamín, que permite posteriormente observar que no es el medio o mejor su carácter técnico el que determina sus discursos, sino la apropiación que los usuarios le den a estos recursos en la construcción de sus identidades estéticas o políticas, entre otras; en

segundo lugar, con McLuhan, quien reconoce el medio como una extensión de los sentidos, los cuales propenderán por la construcción de nuevas comprensiones y relaciones con el mundo. Finalmente, con Nelson se observa la importancia de tener en cuenta el potencial del arte en la construcción de identidades y la forma en que lo hacen, a partir de la apropiación de significantes –mitos, según Barthes-, que deben ser observados puesto que en estos subyacen memorias, sentidos, que al ser manipulados en un contexto ponen en marcha nuevas relaciones simbólicas y/o políticas.

Es así como el Rap –bogotano- expone los conflictos que tienen los grupos sociales con las dinámicas económicas, culturales y políticas dominantes, en donde los recursos técnicos que brinda internet les permite entrar en contacto con una gran variedad de posibilidades simbólicas, implicándose sensiblemente en la forma en que son definidos social, política y culturalmente.

Las relaciones que tienen los Raperos con el mundo a partir de los medios de comunicación y sus interfaces construyen y dinamizan prácticas de encuentro en tiempos y espacios con diferentes actores e intenciones frente a una obra que no se da por terminada, puesto que se pone a disposición de nuevas formas de relación -de artistas, medios y espacios-.

Obras en constante proceso, en donde incluso el creador único se permite el encuentro con los múltiples actores, con nuevas formas de distribuir las obras, de conseguir retribución económica por su trabajo y especialmente por la capacidad que le dan los medios tecnológicos a los sujetos (cualquiera) de ingresar en el mundo de la creación, que apropiándose de los medios y las tecnologías desarrollan propuestas que pronto son compartidas y disfrutadas (Rap de barrio).

1.5 PAULO FREIRE

Por otro lado, teniendo en cuenta la importancia de la palabra en el rap, es necesario mencionar los postulados de Paulo Freire -pedagogo brasileiro (1921-1997)- quien propone la construcción de una educación que transforme la realidad, haciendo consciente al sujeto de las presiones ejercidas por las ideologías dominantes, las cuales propenden por mantener al sujeto dócil a través de una educación que Freire denomina *bancaria*, ésta no permite que el sujeto emprenda procesos de reconocimiento de su realidad y por lo tanto que tampoco busque transformaciones a la misma.

En contraposición a este tipo de educación se encuentran las propuestas de los raperos, quienes con sus prácticas plantean una mirada subversiva a la realidad, la cual no se queda en discursos y pasa a la práctica a través de su corporeidad, sus experiencias creativas e incluso en los movimientos sociales que en muchos casos lideran o acompañan, promoviendo y desarrollando espacios de reflexión social, en lo que Freire denomina la Educación Crítica.

En este orden de ideas, es necesario definir los conceptos de *palabra* y *crítica*, puesto que –como lo señala Freire- estos son parte sustancial en el desarrollo de una práctica educativa, como elementos fundamentales en la transformación de la realidad, atendiendo al poder que tiene el oprimido como sujeto histórico y su responsabilidad de actuar, reflexionar y develar la realidad.

Freire expone la relación entre *palabra* y *praxis*, ya que en ésta se encuentra la acción y reflexión, en donde la palabra verdadera lleva dentro de sí el carácter dialógico, un encuentro con argumentos más que con pretensiones de poder, permitiendo cuestionar la realidad, ya que para el autor, quienes carecen de las posibilidades de nombrar su mundo, de señalar las condiciones de vida en las cuales se encuentran sumergidos, las estrategias de los dominadores y de los dominados para mantenerse en estados de letargo, se encuentran “castrados en su poder de crear y recrear, en su poder de transformar el mundo” (Freire, 1972, pág. 29), puesto que su palabra es una palabra inauténtica y “(p)or ello alienada y alienante. Es una palabra hueca de la cual no se puede esperar la denuncia del mundo, dado que no hay denuncia verdadera sin compromiso de transformación, ni compromiso sin acción” (Freire, 1972, pág. 68).

Por consiguiente, la palabra no es privilegio de unos, sino derecho de todos los hombres -como afirma Freire-; el encuentro con las diferentes formas de comprensión del mundo se activa a través del diálogo creador, “[d]ecir la palabra, referida al mundo que se ha de transformar, implica un encuentro de los hombres para esta transformación” (Freire, 1972, pág. 69), en donde el pensar verdadero de un sujeto es indispensable para el diálogo y por ende para la transformación.

Aparece, entonces, la crítica como manifestación de este pensar verdadero, que no acepta la dicotomía “mundo- hombres” (Freire, 1972, pág. 73). Esta crítica se reconoce transformadora y por lo tanto parte constituyente en la construcción de historia; es palabra que implica reflexión y acción; que enfrenta a modelos

dominantes que señalan a los marginados, negándoles la posibilidad de ser parte de la temporalidad de la humanidad, a partir de sus propias manifestaciones -en el caso de los raperos sensibles- y sobre todo la posibilidad de transformar la realidad; ya que para Freire “[e]xistir, humanamente, es —pronunciar el mundo, es transformarlo. El mundo pronunciado, a su vez, retorna problematizado a los sujetos pronunciantes, exigiendo de ellos un nuevo pronunciamiento” (Freire, 1972, pág. 69), esta acción implica a la vez producción, la cual no se limita a “los bienes materiales, las cosas sensibles, los objetos, sino también las instituciones sociales, sus ideas, sus concepciones [...] los hombres simultáneamente crean la historia y se hacen seres histórico-sociales” (Freire, 1972, pág. 81).

Es decir, la crítica se funda a partir de la palabra, la cual proporciona a quienes la pronuncian la posibilidad de pensarse y ubicarse frente a las palabras de los otros; tener el coraje de decir su palabra, como lo plantea Ernani María Fiori (Freire, 1972, pág. 16), exige la observación objetiva de la realidad, poniéndola en juego con la experiencia subjetiva del sujeto; al respecto Freire señala que para alcanzar una posición crítica frente al mundo, es necesario comprender que no se puede dicotomizar lo objetivo de lo subjetivo, puesto que éstos se encuentran “en permanente dialecticidad” (Freire, 1972, pág. 29).

Una aproximación crítica al mundo exigiría una relación intersubjetiva, que parte de la observación de la realidad y su posterior pronunciación, en otras palabras, poder decir, nombrar el mundo, permite a los diferentes sujetos encontrarse, pues en este diálogo que se funda, se hace el mundo, “[e]l diálogo como encuentro de los hombres para la pronunciación del mundo es una condición fundamental para su verdadera humanización” (Freire, 1972, pág. 120).

En el rapero se observa la manera en que el sujeto funda a través de la celebración de la marginalidad su posición en el mundo, a partir del reconocimiento de su realidad, en donde se evidencian carencias económicas, sociales y culturales, entre otras, esta actitud se manifiesta en la intersubjetividad, es decir, en el diálogo de las subjetividades individuales mas no asiladas.

En la tarea de descubrirse singular en el mundo, el rapero puede ser simplemente entendido como un sujeto que expone en primera instancia manifestaciones propias de su experiencia marginal, pero son éstas las que le dan la posibilidad de posicionarse ante el mundo, cuestionando los discursos ideológicos que los definen

como sujeto no válido para el diálogo. En este sentido el ejercicio crítico se encuentra ligado a la praxis, “que es reflexión y acción de los hombres sobre el mundo para transformarlo” (Freire, 1972, pág. 30), la primera transformación radica en la celebración de su lugar en el mundo, una transformación que se inicia en el interior del sujeto.

Esta transformación inicia en el sujeto que al asumirse e identificarse como marginal a través de una propuesta estética como el rap, irrumpe en los discursos que dan valor a modelos culturales ya historiados o dominantes, cuestionando las estructuras sobre las cuales se han fundamentado las hegemonías culturales dominantes:

El acto de decretar implica, para quien lo realiza, el reconocimiento de los otros como absolutamente ignorantes, reconociéndose y reconociendo a la clase a que pertenece como los que saben o nacieron para saber. Al reconocerse en esta forma tienen sus contrarios en los otros. Los otros se hacen extraños para él. Su palabra se vuelve la palabra —verdaderall, la que impone o procura imponer a los demás. Y éstos son siempre los oprimidos, aquellos a quienes se les ha prohibido decir su palabra (Freire, 1972, pág. 117).

La palabra -para Paulo Freire- resulta fundamental, puesto que es ella la que funda humanidad, “(c)on la palabra el hombre se hace hombre” dice Ernani María Fiori (Freire, 1972, pág. 8); este mismo concepto es presentado por Freire en *La Pedagogía de la Esperanza (2011)*, en este texto habla de cómo el sujeto que rompe la cultura del silencio descubre que no sólo no podía hablar, sino que tampoco podía reconstruir su mundo, en palabras del autor:

Era como si de repente, rompiendo la "cultura del silencio", descubrieran que no sólo podían hablar, sino también que su discurso crítico sobre el mundo, su mundo, era una forma de rehacerlo. Era como si empezaran a percibir que el desarrollo de su lenguaje, dándose en torno al análisis de su realidad, terminaba por mostrarles que el mundo más bonito al que aspiraban estaba siendo anunciado, en cierto modo anticipado, en su imaginación (Freire, 2011, pág. 59).

Pero entonces surge un peligro, que la palabra se vuelva simple activismo, lo cual sucedería si la acción que propone la palabra, no está acompañada de reflexión, según Freire:

“Si los hombres son seres del quehacer esto se debe a que su hacer es acción y reflexión. Es praxis. Es transformación del mundo. Y, por ello mismo, todo hacer del quehacer debe tener, necesariamente, una teoría que lo ilumine. El quehacer es teoría y práctica. Es reflexión y acción. No puede reducirse ni al verbalismo ni al activismo” (Freire, 1972, pág. 108).

Entonces la palabra que es reflexión y acción -según Freire- desemboca en la construcción de una posición política frente mundo, se manifiesta en la forma cómo el sujeto nombra el mundo y así haciéndose actor y narrador de si y de su entorno, se reconoce como parte de los relatos, de la historia, y en términos estéticos como un sujeto sensible, capaz de apreciar y crear a partir de su realidad.

2. APROPIACIÓN

La apropiación como práctica artística, pone en evidencia una forma de relacionarse con el capital simbólico, propone discusiones relacionadas con conceptos como *autoría, genialidad o autenticidad*; en términos políticos, plantea la relación libre con el conocimiento y la cultura, que despliega nuevas operaciones mentales y técnicas configurando una gran riqueza simbólica, en donde la herramienta (tecnológica) invita a jugar, crear y recrear constantemente con el material simbólico presente.

Dinámica que se va a encontrar en las propuestas de rap en el momento de montar sus pistas, relacionándose con la historia de la música, estableciendo conexiones con otras obras, actualizándolas, subvirtiéndolas y particularmente en el caso del Rap, configurando nuevas identidades a partir de apropiaciones, en este caso culturales (el movimiento Hip-Hop) y posteriormente en la elaboración de las piezas que también son el resultado de la apropiación de recursos técnicos.

En términos sociales, esta apropiación, el rap, configuró un grupo cultural, dando paso a que nuevos sujetos con intenciones creativas tuvieran la oportunidad de exponer sus ideas, estableciendo nuevos lugares de intercambio o de encuentro con la obra y explorando el potencial crítico subversivo del arte en lo concerniente a su capacidad para montar y desmontar ideologías.

La noción de apropiación –en este documento- implica el reconocimiento del potencial que tienen los medios para reproducir información. Este aspecto ya era intuido por Benjamin, quien expone el poder político de esta cualidad de la técnica, la cual permite el acercamiento a cada vez más sujetos a la información, propiciando así el intercambio conceptual y crítico a través de los mismos medios de comunicación, en este sentido McLuhan aporta a la noción de apropiación descubriendo en los medios no sólo el poder político sino la transformación cognitiva que logran en sujeto y por consiguiente en la sociedad, configurando nuevas formas de relación simbólicas y vivenciales con el mundo; este nuevo elemento permite -a Nelson- entrever el carácter político de los signos, que transitan el tiempo y el espacio según las intenciones políticas de la sociedad o el sujeto que se apropia de estos, en un ciclo constante de mitificación y desmitificación que permite revelar las capas de significación ocultas dentro del signo, permitiendo rehacer el mundo con cada nueva apropiación; en el caso del Rap y su relación con la palabra, constituyen un movimiento cultural que trasciende espacios y tiempos que cuestionan estética y políticamente a sujetos *marginados*, dándoles la posibilidad de refundar o configurar su mundo.

2.1 “PICTURES”, EL RECONOCIMIENTO DE LA ACTITUD APROPIACIONISTA

Para realizar el primer acercamiento al concepto de apropiación en el arte y construir una tipología de esta práctica, se usará como punto de partida el texto y obras de la exposición “Pictures” (imágenes) desarrollada por el crítico Douglas Crimp en 1977, en la cual se encuentran obras de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo y Philip Smith.

Son dos las razones que motivan el acercamiento a esta exposición como punto de partida en el análisis de la apropiación en las prácticas creativas, la primera es contribuir en la definición del fenómeno como propuesta estética usada en el arte, y la segunda, es que en “Pictures” se presenta la primera, o quizá una de las primeras, muestras que reconocen directamente la apropiación como estrategia creativa en las artes, exposición que según Crimp indagaba en las prácticas de artistas que desarrollaban su obra a partir de imágenes reconocibles y muy especialmente en “las ambigüedades que contienen. Como suele ocurrir en lo que se ha dado en llamar posmodernidad” (Guasch, 2000, pág. 87).

Esta exposición, el texto que la acompaña y las posteriores versiones de la primera exhibición terminaron por definir a estos artistas como la *generación de las imágenes*, un grupo de jóvenes, como Crimp, que se identificaban porque sus obras evidenciaban una relación con los medios masivos de comunicación, artistas que se ubicaban políticamente como un grupo de “jóvenes de izquierda que reivindicaban el valor político del arte frente a la privatización y contracción de la esfera pública y la mercantilización de lo artístico” (Crimp, 2005, pág. 9).

El hecho de que estos artistas sean *nativos de las imágenes* de los medios, les permitió una relación sensible particular con éstos, lo cual es comparable con la experiencia que vivieron frente a las tecnologías de producción y grabación los raperos de Bogotá para el año de 1985, fecha en la cual aparece el fenómeno cultural en Colombia.

La generación de las imágenes se enfrenta a conceptos como la originalidad en el arte, el museo como un aparato en ruinas que le “hacía volverse perpetuamente sobre sí mismo para generar la ilusión de dinamismo [que] había acabado por alinear del mismo cualquier atisbo de vida y de capacidad crítica” (Crimp, 2005, pág. 10) haciéndose necesario una redefinición de las relaciones entre arte y sociedad.

Y aquí nuevamente se encuentra una relación con los raperos, puesto que cuando éstos asumen su posición estética-crítica frente a los espacios y dinámicas de lo artístico como aquello que hace parte fundamental de la vida cotidiana efectivamente ponen en evidencia nuevas relaciones entre arte y sociedad.

Estas obras generan una crisis en el establecimiento artístico, que consideraba válidas las expresiones artísticas desde su singularidad; entonces nuevas técnicas como el cine, la fotografía y el performance se ponen al servicio del creador, no necesariamente formado en la academia, construyendo así nuevos espacios de intercambio como la calle o la discoteca.

Así pues cuando Crimp propone observar las “actividades estéticas” (Guasch, 2000, pág. 88) que dan forma y son constante en las obras de los artistas de “Pictures”, tales como la temporalidad de la experiencia de la obra, las exploraciones de los tiempos narrativos (el tiempo fragmentado, distorsionado o detenido) y la puesta en escena, se cuestiona y propone observar lo que está detrás de estas imágenes, ante lo cual Crimp afirma:

Esos procedimientos de citas, detalles, enmarcamientos y escenificaciones que constituyen las estrategias de las obras de las que he tratado, precisan dejar al descubierto estratos de representación. Huelga decir que no estamos en búsqueda de fuentes u orígenes, sino de estructuras de significado: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen (Guasch, 2000, pág. 95).

“Pictures” presenta obras que se prestan para esta discusión, obras que abiertamente asumen imágenes ya hechas, aparentemente ya dichas, para ser reeditadas, reconfiguradas o reprogramadas, develando el poder de la apropiación como estrategia creativa, que permite repensar el signo ya hecho, que en la nueva puesta en escena se expone o propone nuevas interpretaciones, que permite develar discursos o proponer miradas a imágenes (signos) que en el signo inicial no existían o no eran evidentes.

En esta exposición se observan artistas que trabajan a partir de imágenes extraídas del entorno cultural, que “subvierten la función típica de sentido de esas imágenes, enlazadas a sus títulos, sus comentarios, sus secuencias narrativas, enlazada, esto es, a la ilusión de que son directamente transparentes con respecto a lo que significan” (Crimp, 1977, pág. 5).

De acuerdo con Crimp (1977) algunas características que se pueden observar en esta exposición son: el carácter crítico-reflexivo, en la intención de tomar, transformar y re-significar lo que se apropia y el potencial de ampliar conceptualmente los discursos, al estar estas apropiaciones acompañadas de los títulos y comentarios; haciéndose visible el juego de tiempos y espacios con los cuales relacionarse y experimentar las obras, en donde la ilusión de transparencia es el punto de partida para la pesquisa simbólica, política y estética de esta acción.

Lo anterior *aparentemente* se desprende de la técnica moderna con su actitud y aptitud para desarrollar productos a partir de cualquier tipo de material, relacionándose con conceptos como hibridación, diálogo y encuentro. La apropiación como práctica exige reflexiones tanto a los artistas como al espectador, en torno a la producción, el consumo, el mercadeo y la interacción de la obra de arte con las culturas, ubicándose como una estrategia para cuestionar proyectos hegemónicos o los discursos totalizadores.

La apropiación pone de manifiesto la tensión entre creador y espectador, productor y usuario, puesto que en cada uno de estos la intención de develar las capas de significación estará mediada por los intereses ya sean críticos, lúdicos o comerciales y por otra parte, con el desarrollo de la técnica y los medios de comunicación, el usuario se ha convertido en parte activa de la obra, aportando, generando nuevas experiencias o relaciones con esta, lo que lo convierte en una especie de cocreador.

Así mismo, la técnica ligada a los medios de comunicación propone nuevas formas de difusión de las obras, muchas veces superando los circuitos tradicionales del arte, configurando nuevos sujetos sensibles -como ya lo observaba Benjamín y McLuhan- gracias a la reproducción de la obra y a la posibilidad que brindan los medios de comunicación de entablar relaciones, incluso entre espectadores con diferentes líneas de investigación, compartiendo sus análisis y ampliando tanto las discusiones como los lugares de esta, gestando nuevas formas sensibles a partir de las nuevas tecnologías.

Para los años sesenta el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, la masificación de medios de grabación, reproducción y manipulación de sonido e imagen, permitió al consumidor entablar una relación diferente con las imágenes (signo-obra), que en el caso del rap, desarrolló un movimiento cultural que a partir de problemas sociales o políticos, propició la configuración de un fenómeno estético que celebra la marginalidad, la pobreza y las condiciones de vida que se manifiestan en estas condiciones, aprovechando precisamente el impulso y acceso a las tecnologías de la comunicación.

Y aquí se pone en relieve el problema de la identidad, en tanto que la práctica rap recoge las producciones de otros para ponerlas al servicio de su propias manipulaciones o creaciones, lo cual abre la pregunta por cómo se construye identidad en un mundo en el que la información e intercambio cultural permanente diluye los límites culturales, políticos o religiosos, problematizando a la hora de definir la singularidad del sujeto en el mundo.

A continuación se exponen las estrategias de apropiación desarrolladas por los artistas que participan en "Pictures" para así determinar algunas constantes de esta práctica -apropiacionista- en las artes, las cuales se compararán con las prácticas creativas del rap, que permitan observar este fenómeno con respecto a su poder en la construcción y de-construcción de sentido.

2.1.1 Jack Goldstein

Figura 3. Jack Goldstein: Metro Goldwyn Mayer (1975), 16 mm Color Sound Film. Duración: 2 minutos.³



En este video se observa la icónica imagen de la Metro Goldwyn Meyer, el león envuelto en una cinta dorada, acompañada del texto "Ars Gratia Artis", (arte por el arte) un loop que anuncia repetidas veces un film el cual nunca se presenta. El continuo repetir de sonido e imagen, expectativa narrativa que se contiene a sí misma.

³ Tomado de: <http://www.artcritical.com/2013/08/22/jack-goldstein/>

La apropiación aquí supera la acción de tomar un objeto simbólico del contexto, se aprovecha de su intención inicial, pero en el momento en el que opera en el nuevo contexto, su primera significación es sólo el punto de partida para una nueva experiencia, para dar nuevo sentido. El loop evidencia en esta apropiación la dimensión temporal de la experiencia de la obra, en donde el medio –cine 16 mm- es fundamental en el encuentro, en primera instancia su objetivo puede ser lúdico, un Sample visual y sonoro que se repite.

La carencia aparente de relato se evidencia en el medio que se contenta con anunciar una narración y no mostrarla, en esta negación el texto *-arte por el arte-* subraya irónicamente esta intención; el goce de los elementos plásticos y técnicos son su objetivo, un propósito de construir totalidad a partir de un fragmento; en Goldstein la obra se contiene a sí misma “el todo no es sino un fragmento [...] la interpretación de la película se detiene, pero no se puede decir que haya finalizado” (Guasch, 2000, pág. 90) acentuando el carácter psicológico de la experiencia del tiempo en el espectador, con el texto se dirige al arte, con el lugar de origen de las imágenes se conecta con el cotidiano, abriéndose a la experiencia y conocimiento del espectador, los conectores están ahí, la forma de relacionarlos queda a disposición del público.

En resumen, ¿Qué es lo que se apropia? Se apropia un fragmento del inicio de una película, una marca registrada que produce material fílmico, la integración de imagen y sonido propios de un medio -cine-, es un caso de “utilizar la sociedad como un repertorio de formas” (Bourriaud, 2004, pág. 11), una de las tipologías señaladas en Postproducción. ¿Cómo opera esta apropiación? Se realiza un loop asumiendo el medio de origen (película de 16 mm) en donde el texto *arte por el arte* es irónicamente recogido en la puesta en escena de Goldstein, evidencia la crítica que se le hace al cine, que no es desinteresado, por el contrario está definido por el mercado, los beneficios económicos. ¿Cuál puede ser el objetivo? Realizar un encuentro lúdico entre el concepto del “arte por el arte” y la negación del relato que se esperaríamos del medio -cine-.

En esta apropiación se hace evidente la relación temporal de la experiencia de la obra por parte del espectador que es activado a través del oído y la vista, actitud minimalista que se acerca a la negación de la importancia del mensaje en la obra, dando preeminencia a la experiencia de los sentidos.

Al subvertir la función del significante y exponerla a una nueva experiencia por parte del receptor, la imagen-signo opera de manera particular, no permite el olvido de su

origen pero se hace *nueva*, gracias a las *nuevas* relaciones sensibles y simbólicas del objeto apropiado en el *nuevo* contexto, lugar tanto del espectador como de la obra y de las discusiones y prácticas que emergen de sus análisis.

Esta estrategia compositiva propuesta por Goldstein, se podrá comparar con los samples desarrollados por los raperos en la realización de sus composiciones, quienes apropiándose de fragmentos de sonidos, configuran nuevas atmósferas o pistas sobre las cuales desarrollan sus letras.

2.1.2 Robert Longo

Figura 4. Robert Longo: Study for “the Soldier and the Quiet Schoolboy”, 1977. Grease pencil on newspaper, 5” x 3” (Crimp, 1977, pág. 27)⁴



⁴Trabajo que en años posteriores desemboca en la serie Men In The Cities

Figura 5. Frame Rainer Werner Fassbinder: The American Soldier (1970)⁵



En la imagen de Longo encontramos un cuerpo masculino en una posición nada habitual, quizá un bailarín en éxtasis, encuentro de Eros y Tánatos. Una imagen tomada de la película de Fassbinder “The American Soldier” (1970) en el momento en que le disparan a un personaje, es importante anotar el trabajo actoral, puesto que surge dentro de un grupo de actores alemanes que fundan el grupo Antiteater⁶ que se oponía a los estereotipos teatrales establecidos por entonces, es así como la escena se convierte en una especie de danza acompañada de música.

Al alejar la imagen de su contexto original (cine), tanto técnico como conceptual, la libera de su significación inicial pero en el cambio de contexto y de técnica, “la fetichiza. La imagen es un objeto de deseo, de deseo de una significación que se sabe ausente” (Crimp, 2005, pág. 31).

En este caso el trabajo técnico *propio* del arte plástico, el carboncillo, re-convierte el sentido inicial de la imagen, el tema de la muerte violenta se enfrenta al frenesí del baile, complejizando el significado de la obra.

La apropiación aquí de un fotograma -representación de un cuerpo- vincula kinésicamente al espectador con la obra, a través de una técnica que alejaría a la imagen de su contexto inicial, y es precisamente ésta intención de alejamiento la que renueva el valor de la imagen primera.

⁵ Tomado de https://www.youtube.com/watch?v=-hEHJVpcl_M

⁶ Grupo que Fassbinder termina liderando, cuestionando los estereotipos actorales de la tradición teatral en 1968

Recordando a Nelson (1996) y su comprensión de la apropiación como el mito en Barthes, el signo constituido en la primera puesta en escena del cuerpo baleado en la película de Fassbinder, es mitificado por Longo, el cambio de medio -carboncillo- refuerza la identidad del signo -del sentido primero- convirtiéndolo nuevamente en significante, la apropiación a través del carboncillo, la puesta en escena en la galería (significado segundo) configuran la significación, el proceso de mitificación - apropiación- está concluido.

En conclusión, ¿Qué es lo que se apropia? Un fragmento de una pieza en movimiento (cine), un gesto corporal descontextualizado de su medio inicial y a primera vista de su significación inicial. ¿Cómo opera esta apropiación? En la permutación de medios y en el borrado del entorno en el cual se encuentra el cuerpo en el encuadre original. ¿Cuál puede ser el objetivo? Explorar nuevas significaciones a partir de la permutación de la materialidad y temporalidad de un signo, afirmar que la identidad de un signo (sentido) puede ser re-interpretada en una nueva experiencia mediada por la técnica.

Esta apropiación juega con la conversión de medios y la memoria del signo -forma- inicial, así como con la experiencia kinésica del espectador tanto de su propio cuerpo como de las experiencias presentadas signo original.

La crítica, según el mismo autor, expone dinámicas de poder “Desde los principios de mi carrera han sido muy importantes los aspectos psicológicos de la obra, y desde siempre mi trabajo se ha desarrollado como una meditación sobre los efectos del *poder* en el individuo” (Longo, 1999).

Y cuando Longo (1999) afirma “Mi trabajo no es sobre figuras, es sobre sociedad y cultura. *Men in the city* tiene la intención de identificar gente y espacios humanos, tiene que ver con una idea de representación cultural [...] una crítica sobre mi propia cultura” (Longo, 1999), evidencia el carácter político de su obra y el poder de abstracción que tiene.

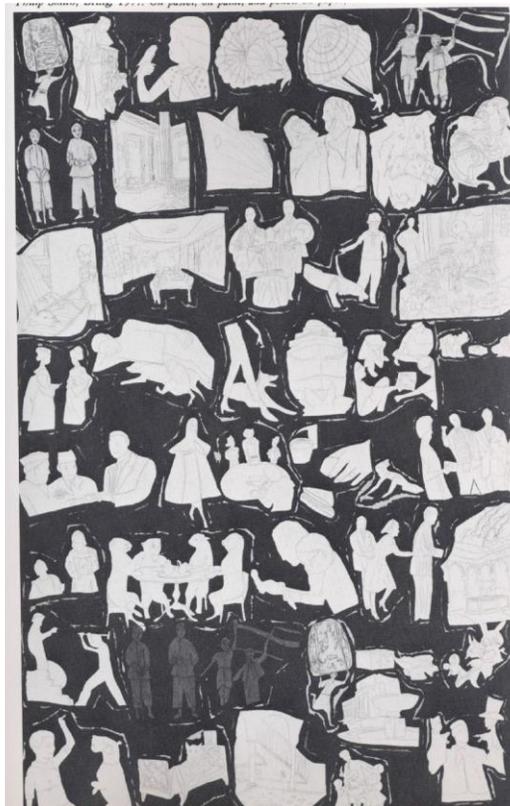
Si Goldstein se apropia del medio de la imagen -incluido el movimiento- para la realización de la obra, Longo al seleccionar un instante de una secuencia de movimiento, pone en evidencia lo paradójico del sentido original de la fuente que se apropia, en relación con las propuestas actorales acogidas por Fassbinder en donde el aparente realismo, es cuestionado y presentado como sobre estilización de la acción que resulta todo menos natural deteniendo el movimiento de la película y

concentrando la mirada en el fragmento, el cambio de medio y la posición no habitual del cuerpo, lo cual le permite enfatizar en la dimensión psicológica de sus imágenes.

Esta práctica apropiacionista propuesta por Longo se puede equiparar en el rap con el Beat⁷, que aprovecha los medios tecnológicos de edición y grabación para elaborar nuevas piezas estéticas, en este caso, con mensaje político. En otras palabras, en Longo, el cambio de técnica es una estrategia para resaltar la crítica frente a su sociedad, en donde la apropiación es un pretexto para exponer las opiniones particulares, descubriendo la relación que tiene la forma de usar la técnica por parte del artista y los análisis que se despliegan a partir de estas manipulaciones.

2.1.3 Philip Smith

Figura 6. Philip Smith: Bring, 1977. Oil pastel and pencil on paper, 100" x 60" (Crimp, 1977, pág. 23)



⁷ Ritmo base, sobre el cual se realiza la improvisación (letras del rapero)

La obra de Philip Smith, aparece como el compendio de imágenes que “se proponen para ser leídas” (Crimp, Pictures, 1977, pág. 20), la obra es un depósito de imágenes que aunque reconocibles, carecen de significado en conjunto, produciendo ruido a partir de signos que intentan articulación; la forma como se presentan (estrategia compositiva que propone lectura lineal) desubica al espectador en la intención, el sentido es el caos.

Lo apropiado aquí es una selección de imágenes inconexas a través de un acto repetitivo constante e incluso monótono, una especie de mantra, que evidencia el acto de dibujar, de dejar huella, y en esta actitud es que se encuentra sentido a la acción.

En este caso las imágenes apropiadas de magazines y libros infantiles, entre otros, se asemejan al Scratch⁸ del Dj, a la utilización del ruido como medio de expresión del Noise Music, “El noise, como mínimo, perturba las relaciones normales con el orden simbólico, tanto del intérprete como del oyente, rechazando dirigir el placer musical a través del orden simbólico (las relaciones simbólicas se definen aquí como un agregado de culpa, ley, logro y autoridad)” (Toth, 2011, pág. 30).

La particularidad de esta apropiación radica precisamente en esta irrupción en la estructura *sintáctica formal de la viñeta*, de la cual emerge el ruido, que en el caso de la música Rap encontrará paralelos con el Scratch, el rayado del vinilo en el tornamesa, creando como lo plantea Toth “un caos de sensaciones y sentimientos” (Toth, 2011, pág. 30), que en términos sonoros configuran una nueva experiencia sensorial acompañada del ritmo del beat.

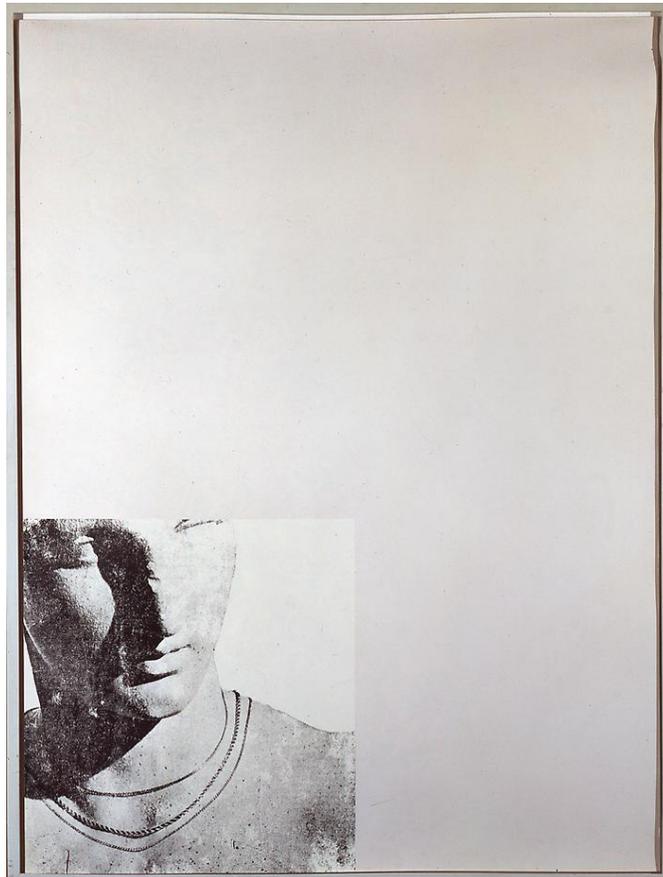
Así pues, ¿Qué es lo que se apropia? Fragmentos -Beats- de la acumulación de signos del entorno. ¿Cómo opera esta apropiación? Al ubicar los fragmentos en una composición que semeja las viñetas del comic irrumpe en esta intención de hacer una lectura coherente –haciendo ruido-. ¿Cuál puede ser el objetivo? Crear perturbación en el espectador ante una estructura que incita a la lectura y la imposibilidad de lograrla. Los elementos que intervienen en la percepción se encuentran sometidos a estructuras codificadas de lectura, de izquierda a derecha, de arriba abajo, que han sido incorporadas culturalmente, estructuras formales que sugieren ser leídas, pero los elementos en la estructura lo imposibilitan.

⁸ Sonido que emite el Dj al rayar los vinilos en el tornamesa.

La propuesta compositiva de Smith se puede comparar con el Scratch del Dj, una estrategia sonora que acompaña el rap, en la cual el rayado de las pistas de los acetatos y sus diferentes variaciones (adelantos y retrocesos de los sonidos) construyen una propuesta sonora nueva, en donde el ruido y la distorsión se convierten en parte fundamental de la nueva pieza, en ésta interviene también la serialidad (ensamble de diferentes samples) como recurso compositivo, aquello que se repite constantemente incluso con pequeñas o grandes variaciones.

2.1.4 Troy Brauntuch

Figura 7. Troy Brauntuch: White Statue, 1976. Serigrafía y litografía, 50" x 40"⁹



⁹ Tomada de: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1122-view-usa-profile-brauntuch-troy.html>
<http://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef0163007a38ad970d-popup>

Con Troy Brauntuch se observará una pieza que vincula la serigrafía y la litografía, en la cual se encuentra una imagen en la parte inferior izquierda, y el resto del papel limpio, crudo.

La imagen de una escultura griega en primer plano, cortada, fragmentada, a la cual se le han puesto cadenas, alhajas, exacerbando su carácter “fetichista [...] como objeto de deseo” (Crimp, 1977, pág. 14) Este trabajo técnico permite ubicar la imagen en un nuevo estado, en el cual su sentido inicial es el punto de partida, para la actualización del signo, proceso que reafirma la obra inicial como fetiche, o quizá “Habitar estilos y formas historizadas” (Bourriaud, 2004, pág. 10), otra de las tipologías expuestas por el autor.

En este sentido es importante anotar que en la apropiación no siempre se encuentra presente la crítica, aunque es uno de los puntos esenciales en este texto, esta obra de Brauntuch, pone de relieve este asunto, en donde el cambio de las tres dimensiones (escultura) al ejercicio bidimensional, a partir de la fotografía, manifiesta el poder que tienen las imágenes (signos) de transitar por tiempos, espacios, formas, disponiéndose al encuentro del creador, el cual no necesariamente tiene que usarla con intenciones directamente políticas.

En este caso, como en la obra de Longo, la intención de tomar un signo está mediada por los intereses o empatías emocionales que pueda tener el artista - sujeto- tanto con el signo primero, como con la intención de la apropiación, que acerca al artista al signo con el cual se relaciona en la intención de dar sentido a su subjetividad; en Longo presentando su posición crítica frente a su sociedad, apropiándose de un signo propio de un medio -cine- que empáticamente le inquieta.

En Brauntuch también se hace evidente una empatía con la imagen -signos- *clásica* descubriendo quizá un sentimiento melancólico, pero aunque la manipulación, fraccionamiento y renovación técnica de la imagen es evidente, no afecta el relato del signo inicial, por el contrario lo exalta fetichizándolo, afirmando su estado original.

En términos compositivos se descubre la postura crítica-irónica del artista, al fragmentar el signo inicial, juega con la idea de la escultura griega que de por sí llega a la actualidad fragmentada (son pocas las obras griegas originales y las que existen tienen en común que actualmente se encuentran rotas), juego que puede estar presente, pero también propone la imposibilidad de ubicarse ante una pieza del pasado y su contexto real.

La fragmentación en esta composición evidencia el alejamiento que se tiene del signo inicial, confrontándose con los vacíos que lo definen como parte de la historia, la cadena de oro la actualiza, poniendo en juego el carácter hedonista -placer y bienestar, adorno y decoración- estrategias que la publicidad usa permanentemente en la formulación de sus discursos visuales.

En el rap se puede observar la misma estrategia apropiacionista cuando el Dj toma fragmentos de uno o varios temas y los pone a interactuar en una nueva composición, en donde el juego permanente con los tiempos -adelantando, retrocediendo y rayando las pistas en el tornamesa- plantea o imposibilita nuevas lecturas, proponiendo el goce de la mezcla en si, en donde el ritmo es el eje fundamental del goce estético.

2.1.5 Sherrie Levine

Figura 8. Sherrie Levine: Snapshots of shoes from shoe sale, 1977. Metropolitan Museum of Art Installation view of a Sherrie Levine exhibition at 3 Mercer Street Gallery, New York.



Levine presenta en “Pictures” un registro fotográfico –instantáneas- de una acción realizada en Mercer Street Gallery, New York, acción performática en la cual había exhibido y vendido a dos dólares el par, setenta y cinco pares de zapatos comprados en una venta de usados.

En "Pictures", Levine juega con los procesos de fetichización y mercadotecnia de la obra, las imágenes y el título de éstas atestiguan la acción anterior, aquí la apropiación de un elemento cotidiano se concretiza como estético en el desplazamiento al que somete Levine a estos objetos de segunda, de la cotidianidad a la galería -a la institución- que da valor a esta operación vinculándola, acercándose e incluso cuestionando el ready made.

A través de su trayectoria artística, Levine ha *reeditado* la obra, presentándola en diferentes formas: encofrados en cristal, en postales y fotografías. Estas piezas han alcanzado un precio de entre £700 y £1,000 en la casa de subastas Christie's, cuestionando así la acción performática, ya que supuestamente este tipo de prácticas criticaban la mercantilización del objeto artístico. En este caso, la obra adquiere un precio, es decir es asimilada por el mercado y por la academia la cual la convierte en parte de sus currículos.

En Levine se evidencia el poder del sujeto de hacer signo -encontrar sentido- en un objeto cotidiano, en donde el desplazamiento por parte del artista aporta un nuevo sentido, gracias al acto de cambiar de lugar un objeto, primero en Mercer Street Gallery, complejizándose posteriormente en el desplazamiento técnico (fotografía – registro de la acción) en la postal, o como escultura encofrada. Este desplazamiento, es una "reprogramación del signo inicial" (Bourriaud, 2004, pág. 9) que es ubicado en un nuevo contexto cultural: la galería.

En resumen ¿Qué es lo que se apropia? Se presentan dos apropiaciones, en la primera se toma un objeto de la vida cotidiana -objeto usado- que se consolida en el desplazamiento que se hace del objeto a la galería, acción performática que posteriormente es reeditada; en la segunda, se apropia de la acción performática primera, a través de las fotografías, y que gracias al contexto en el cual el autor firma la obra y las diferentes apropiaciones, junto con el prestigio del mismo, se convierte en objeto de culto.

Este proceso de reediciones constantes -reprogramaciones de la obra- conlleva un elemento particular, porque en este proceso, la obra hace memoria de sí a través de sus nuevas interpretaciones, situación que no es inocente en el trabajo de Levine, en tanto que juega con los procesos de fetichización de la obra, además de cuestionar la intención crítica del arte no objetual; esta situación permite hacer un paralelo con las propuestas comerciales de los raperos, quienes cuestionan las relaciones políticas y económicas, a la vez que construyen estrategias de intercambio y memoria de sus productos (obra) como estrategia de documentación y cimentación de la marca.

¿Cómo opera esta apropiación? La apropiación logra sentido en el cambio de espacio, acentuando el marco conceptual –programa- que cobija cada lugar. De ser objeto de segunda, de intercambio comercial en la tienda, pasa a ser un objeto de análisis estético, de sentido simbólico en la galería y posteriormente de memoria de la acción performática, evidenciando otro de los tipos de apropiación propuestos por Bourriaud el de “Reprogramar obras existentes” (Bourriaud, 2004, pág. 9), en este caso gracias al desplazamiento del objeto y la reedición del mismo, siendo ésta una reapropiación.

¿Cuál podría ser el objetivo? Si bien se apunta a la crítica del objeto fetichizado, puesto que la acción performática a través de la re-edición de la obra afirma su plusvalía. La re-edición acentúa el carácter objetual de la obra, lo cual se contrapone a la intención del arte no objetual (performance), que invita a la experiencia y activación de la obra por parte del espectador en un tiempo y espacio definido. Su reedición (performance, zapato, postal, fotografía) ironiza el sentido del arte no objetual, ampliando la experiencia de la obra gracias a su tránsito técnico.

La reedición de la obra en este caso no es exclusiva ni de Levine, ni de los raperos, lo particular de esta propuesta radica en cómo el artista toma signos, imágenes o - en el caso de los raperos- sonidos, los cuales al ubicarlos en diferentes contextos, permiten configurar nuevas lecturas. Así como Levine aprovecha la reedición constante de la obra para cuestionar la fetichización de ésta, incluso en el arte no objetual como es el caso del performance inicial, los raperos utilizan este mismo recurso tanto en el estudio de grabación como en sus conciertos.

En conclusión, cada artista de los presentados, asume la apropiación de manera diferente: Goldstein tomando directamente la forma y la técnica; Longo por medio de la ocultación –transitoria- del origen; en Smith es compulsiva y en el caso de Brauntuch con la intención de dialogar, intervenir o confrontarse con la historia del arte, una intención de ser parte de algo a través de una representación que evidencia su ausencia. De esta misma manera se puede observar el concepto de tiempo en las diferentes apropiaciones: en Goldstein es bucle; en Longo se detiene; con Smith se hace diacrónico, caótico; con Brauntuch se hace discontinuo –intermitente y con Levine el tiempo de la acción se actualiza permanentemente.

A continuación se presenta un cuadro comparativo en el cual se ponen de manifiesto las estrategias de apropiación de cada artista expuesto:

Tabla 1. Cuadro comparativo apropiación en “Pictures”

Artista	Origen técnico del signo	Técnica de la obra terminada	Operación	Significado inicial	Sentido de la apropiación	Tiempo
Goldstein	Cine	Cine	Bucle, repetición usando la misma técnica Fragmentación	Marca registrada de empresa productora de cine Arte desinteresado.	Juego con la técnica (cine). Crítica a los medios. La experiencia del espectador en la activación de la obra.	Bucle Repetitivo
Longo	Cine	Carboncillo	Cambio de técnica, de frame de una película, pasa al dibujo a carboncillo Fragmentación, Descontextualización	Muerte de un personaje de una película.	Crítica a la sociedad La kinesis como parte fundamental en la lectura de la obra.	Detenido Fragmentado Ampliación de un fragmento
Smith	Revistas	Pintura Dibujo gran formato	Dibujo repetitivo, calco, en una nueva composición Viñeta Descontextualización	Múltiples desconocidos del mercado de imágenes	Imposibilitar la intención de dar sentido a signos en conjunto. Ruido.	Diacrónico.
Brauntuch	Escultura Fotografía	Serigrafía Litografía	Cambio de técnica Escultura Serigrafía Litografía.	Esta ha pasado por varias apropiaciones: originalmente escultura griega, quizá una copia romana, luego fotografiada; las cadenas de oro pueden ser instaladas en la escultura o por medios gráficos, (no se sabe). Posteriormente serigrafía y litografía.	Juego, exaltación. Acentuar la ausencia del signo inicial.	Diacrónico Reiteración
Levine	Cotidianidad Mercado	Performance Escultura Fotografía Fotografía postal	Cambio de lugar del objeto. Calle – museo Reprogramación conceptual	Objeto de uso de mercado.	Crítica al objeto arte que cobra valor de intercambio económico. Crítica al artista como genio creador y a la institución como la que valida la obra.	

En conclusión, algunas características de las prácticas apropiacionistas en las artes plásticas son: el aprovechamiento de las nuevas tecnologías como medio para la creación, que dentro de su arquitectura propone dinámicas de relación con el material simbólico; la intención de auscultar las imágenes como signo y como manifestación u ocultación de la realidad, lo cual permite indagar el carácter político de las artes, en lo referente a la construcción de identidad.

El acervo de estrategias de creación que se ponen al servicio de los artistas, tales como el copiado y con este la posibilidad de repetir, fragmentar, descontextualizar o reprogramar los signos iniciales, proponen observar cómo en las obras de "Pictures", el origen y el resultado técnico de éstas pueden descubrir o agenciar nuevas capas de significación.

Este interés particular en la selección de fragmentos, ya sean de obras reconocibles dentro de la historia del arte o de medios masivos de comunicación, la trasposición de una técnica a otra o los desplazamientos de objetos –signos- para reeditar y reconfigurar su sentido inicial, evidencian el carácter político de esta práctica en tanto que irrumpe en los discursos ideologizantes propios de la historia de las imágenes.

En donde el papel que jugó la proliferación de imágenes desembocó en la presunción de ésta como posible herramienta de conocimiento "para integrar cada vez más acontecimientos disociados de la experiencia e independientes de ella" (Sontag, 2006, pág. 219), "por lo tanto de poder" (Sontag, 2006, pág. 17),

Entonces la imagen se convierte en campo de estudio, en conocimiento, en donde el cúmulo de imágenes que transitan por el mundo, no sólo se transforma, sino que también modifican al sujeto que interactúa con ellas, en palabras de Sontag "las nociones de imagen y realidad son complementarias. Cuando cambia la noción de realidad, también cambia la de imagen y viceversa" (Sontag, 2006, págs. 224-225)

Es de anotar, que ésta intención de seleccionar o fragmentar es una condición previa a la tecnología, como lo señala Sontag:

Visualizar la realidad como una sucesión infinita de situaciones que se reflejan mutuamente, extraer analogías de las cosas más disímiles, es anticipar la manera característica de percepción estimulada por las imágenes fotográficas. La realidad misma empieza a ser comprendida como una suerte de escritura que hay que decodificar, incluso cuando las imágenes

fotográficas fueron al principio comparadas con la escritura. (Sontag, 2006, pág. 224)

La apropiación como estrategia creativa exige al productor y al espectador el desmontaje y re-significación de mitos, exhibiendo su carácter político en la transformación sensible-cognitiva de la sociedad, acompañada de la técnica - tecnología- que hoy se pone al alcance de los usuarios; así mismo, abre la puerta para que sujetos que no han pasado por la academia puedan realizar objetos con intenciones estéticas, desplazando el lugar del museo, por las discotecas, la calle, adquiriendo dominio en nuevos medios, evidenciando formas de relación sensibles con el mundo, gracias al desarrollo de técnicas y tecnologías que abren la posibilidad de nuevos modos y medios de producción, de difusión, por consiguiente de significación de la realidad.

Las posibilidades de la tecnología actual, plantean nuevas formas de relación crítica, estética, haciendo más fácil y rápida la apropiación, acentuando que esta actitud no depende exclusivamente de los alcances tecnológicos actuales, pero si permite nuevas relaciones con las obras y sujetos, gestando por ejemplo: prácticas colaborativas, propuestas estéticas en donde el intercambio de experiencias de información y datos se convirtió en cotidiano.

En este momento es importante resaltar nuevamente el papel que desempeña el signo en las prácticas apropiacionistas, pues es este precisamente el afectado, como lo plantea Nelson con los Caballos de la Basílica de San Marcos, el símbolo que es apropiado trascurre y deposita sedimentos sobre los cuales se construye o cuestiona imaginarios culturales, los artistas de "Pictures" reafirman esta dimensión de la práctica apropiacionista, cuestionando políticamente su acontecer y reformulando en el presente relaciones, nuevos mitos que terminan por ser parte de un conjunto social o cultural, o como ya lo decía Nelson haciendo "posible que la utilidad social del objeto artístico en el pasado o en el presente sea reafirmada abiertamente y no de modo encubierto" (Nelson, 1996, pág. 172).

Este aspecto es importante tenerlo en cuenta respecto al Rap como propuesta creativa y cultural, puesto que la apropiación juega un papel fundamental en la configuración de este género musical, evidenciando cómo el signo puede ser alterado, reconfigurado, reprogramado, con intenciones ideológicas o políticas, acentuando la "responsabilidad" –señalada por Nelson (1996)- en la construcción de identidades o en el campo de los análisis culturales o estéticos, buscando sentido a la existencia a partir de sus propias experiencias y manifestaciones sensibles, estéticas.

Éstas propuestas apropiacionistas tienen dentro de sí implícita la toma de posición, que acompañadas con las tecnologías, abren campos de relación a sujetos que se disponen a hacer parte activa en la re-configuración del universo simbólico; es decir, proponen y ponen en práctica un comercio interhumano *no* necesariamente sometido por el dinero como lo plantea Bourriaud (2004).

La relación entre la tecnología y los potenciales de ésta en términos creativos observados en la propuestas apropiacionistas, dan muestra de una mayor “democratización” del universo simbólico, ya que las tecnologías de la comunicación actual permiten actuar de forma diferente en el mundo, por ejemplo comunicándose directamente con los usuarios, distribuidores, compradores y críticos de los productos artísticos de manera inmediata, en donde las distancias geográficas no son un impedimento, proponiendo nuevos usos para el acervo cultural humano, que es asumido en algunos casos con intenciones de reflexión estética-crítica, exponiendo sus ideas -formas-, como es el caso del Rap bogotano.

La apropiación como estrategia creativa exige observar, cómo opera en el espectador la relación significado-significante de la imagen –signo- extraída de la cotidianidad e intervenida por la publicidad, el arte, la sociedad. También propone observar, cómo en el caso del rap bogotano, las formas simbólicas, con sus respectivas dinámicas ideológicas, se encuentran con nuevas intenciones, relaciones y disposiciones políticas de un grupo sociocultural determinado.

Estos nuevos objetos -sensibles- desembocan en propuestas que dan cuenta de una forma diferente de vivir de un sujeto y un colectivo, acentuando el carácter político de manifestaciones culturales como el Rap en la construcción de identidades, en la necesidad de ubicarse estética y políticamente ante el mundo, poniéndose en discusión la importancia de las prácticas estéticas en la construcción de identidad, ya que estas permiten dar forma a entornos culturales, políticos e incluso cosmogónicos, que despliegan formas sensibles-estéticas, frente al mundo.

El rapero que navega en el mar de signos evidencia esta nueva relación con el acervo cultural humano, el trabajo realizado con lo ya hecho se presenta como parte de la normalidad, no hay temores morales o éticos, la tarea fundamental se encuentra ligada a la idea de construirse estética y políticamente ante su entorno.

Hacer un paralelo de la práctica Rap desde las estrategias apropiacionistas de las artes tales como: copiar, enmarcar, repetir, aislar, descontextualizar o distorsionar signos y ponerlos en nuevos contextos, interviniendo las tradicionales estructuras

narrativas, las relaciones temporales y espaciales e incluso la difusión de la obra, permite observar al rap como manifestación sensible que encontró en los medios y sus herramientas de creación, la forma de producirse y difundirse globalmente, sobre todo por el potencial de intercomunicar empáticamente sujetos con características políticas y sociales ligadas a la marginalidad y la violencia.

El carácter político de los signos que transitan gracias a las técnicas de reproducción y a la tecnología que modifica la experiencia del mundo, invita a observar cómo las expresiones artísticas afectan, transforman o manipulan conjuntos sociales que en el caso del rap se ponen de manifiesto.

A continuación se contextualizará el caso de estudio dando los primeros pasos a la relación entre rap y apropiacionismo, acentuando la construcción de identidad como resultado de esta apropiación, primero de un género estilístico foráneo (el rap) que de manera particular termina construyendo procesos de identificación social y cultural en el nuevo contexto, en tanto que surge de la apropiación de un fenómeno cultural foráneo.

3. RAP

*Servicio militar
conmigo no vas acabar
servicio que me ata y me obliga asesinar
me manada a un mundo de locos
donde hay que disparar
mi parche sigue inocente
porque desde arriba me toca matar
las balas no van a parar
las madres no van a callar
Gotas de Rap
MILITARES (Revolución. 1997)*

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO DEL RAP

El rapero hace parte del universo del Hip Hop, movimiento que surge en Estados Unidos en la década de los sesenta del siglo XX, de la mano de personajes como Dj Kool Herc, los Ghetto Brothers, El DJ Afrika Bambaataa y de grupos emblemáticos como The Last Poets, Gil Scott-Heron y Jalal Mansur Nuriddin.

El hip-hop se reconoce por la puesta en escena de una serie de manifestaciones - los cuatro pilares del hip- hop-, como el graffiti, el breakdance, el Dj y el Mc o Rapero, es una construcción cultural que se acompaña de una forma de vestir, de caminar, de hablar, una proyección kinésica -lenguaje corporal cotidiano- expresión de rebeldía frente a las condiciones sociales.

Escritores como Bakari Kitwana y Jeff Chang al definirse “Generación hip-hop” (Chang, 2014) se identificarían dentro de un acumulado histórico-social “post-derechos civiles, post- modernos, post- estructuralistas, post- feministas, post- negritud, post- soul,”¹⁰ (Chang, 2014), ubicando al Hip-hop como un fenómeno social cultural propio de la juventud, que surge en medio de un complejo acontecer político-social, que ha trascendido el tiempo y el espacio y que cimentó una estructura visual, sonora y corporal propia a nivel mundial.

¹⁰ Dentro de las cuales están: 1901 – 1924, La Generación grandiosa; 1925 – 1942, La Generación silenciosa; 1943 – 1960, La Generación Baby boomer; 1961 – 1981, La Generación X.

Nombrar al Hip Hop como generación no responde al fenómeno cultural, ya que luego de 50 años desde su surgimiento y consolidación aún aparecen jóvenes individuos que evidencian el interés por identificarse con las mismas manifestaciones.

Jeff Chang¹¹ hablando del hip-hop, se presenta afirmando que “somos los íconos de lo post, los últimos resabios del ágape del pasado” (Chang, 2014, pág. 12), es decir, atestigua la fiesta, reconoce que a partir de los restos de los íconos devorados es que se alimenta una nueva forma de actuar, un momento en el cual las *altas* y *las bajas* culturas son citadas a contemplar el tiempo y a trasgredir categorizaciones, una generación que se siente invitada a soñar, a tomar sin permiso el *acervo* cultural de la humanidad.

El Hip Hop surge en medio de acontecimientos políticos, sociales, económicos, caracterizados por la desigualdad; cincuenta años después, estas condiciones se repiten en muchos lugares del planeta; sumado a que internet, elemento técnico *comunicacional democratizado*, ha exhortado al intercambio cultural, despertando en algunos individuos la pregunta por qué y cómo consolidar identidad en un mar de información y de posibilidades culturales.

Al observar internet como un entramado de signos y símbolos dispuestos a las intenciones de los usuarios, el nuevo navegante edifica -gracias a las posibilidades del mismo mar (la red)- el reino y las normas de su identidad, quebrantando las fronteras entre creador y espectador, consumidor y crítico, en este caso el medio ha propuesto nuevas formas de relación y significación del mundo.

Así pues, este movimiento surge en un entorno de lucha por derechos civiles, manifestaciones radicales conceptualizadas por sujetos como Marcus Mosiah Garvey (1887-1940) “buscando una nación para los negros”; su hijo Malcolm X (1965- 1965) “En este país nunca obtendréis una libertad y un reconocimiento real por parte de los blancos sin haber destruido antes el país”¹²; Martin Luther King (1963) “yo tengo un sueño”; Rosa Louise McCauley en Montgomery (1955), con su acción performática en un autobús, y Muhammad Ali, negándose a ir a la guerra de

¹¹ Periodista y crítico musical de padres hawaianos, sus textos se especializan en hip-hop. Algunos de sus textos son: *Generación Hip-hop* y *Total Chaos: The Art and Aesthetics*. Es director Ejecutivo del Instituto para la Diversidad en las Artes de la Universidad de Stanford, California y como miembro del sello independiente SolerSides, ha editado a artistas como Dj Shadow, y the Watts Prophets.

¹² Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=a8z9CMdKaKA>

Vietnam, pensamiento que acompañado de los avances tecnológicos le permitió al hip hop la creación musical, en este caso, como punto de encuentro.

3.2 CONFIGURACIÓN TÉCNICA DEL RAP

Haciendo un repaso de las influencias que configuran en términos teóricos y sonoros al Hip Hop se encuentra el Blues, que canta a la cotidianidad, al trabajo, siendo interpretado en sus inicios por los negros esclavos en Norte América, cantos que acompañan el remar, el cortar o recoger algodón y regresar del trabajo.

Posteriormente aparece el Góspel, música espiritual, palabra de Dios, practicada en la iglesia, vivencia de la alegría de Dios, expresión de comunidad; el Soul una propuesta sensual de alegría, de la dignidad negra; el Jazz creación colectiva con la improvisación como fundamento; el Ska y el “sound systems” sistemas de amplificación de sonido jamaicano, de la mano del Rastafarismo surgido a mediados de 1950, que se ubicaban en las plazas y calles, alrededor de estas se congregaba la comunidad a disfrutar de la música colectivamente a la cual pocos tenían acceso de forma individual, una propuesta comunal que como lo dice Chan invita a “la democratización del ocio y la diversión” (Chang, 2014, pág. 47).

La producción y comercialización masiva de vinilos y los tornamesas para las décadas de los sesenta y setenta, permitió el acceso a producciones musicales con mayor facilidad, así como la experimentación *in situ*, en la fiesta, de los Dj que se apropiaban de los temas creados y que jugando con las velocidades y mezclas construían nuevas experiencias sonoras que posteriormente con la llegada del casete permitió grabar estas prácticas convirtiendo en objetos de culto las grabaciones que en sus inicios sólo eran parte de una fiesta de liberación y juego lúdico.

En este entorno surgen, según Chang, Bambaataa, y Benjy Meléndez, planteando encuentros entre pandillas, las cuales para la época ya desarrollaban prácticas relacionadas con la música, estrategias visuales para definirse como pandilla y en general características formales de identificación, propiciando el intercambio cultural, representado por los puertorriqueños, cubanos y afrodescendientes, en medio de sonidos como el “Bugaló, y la música de James Brown, Joe Cuba y Pete Rodríguez” (Chang, 2014, pág. 72).

Dentro de estos encuentros de sonidos, formas de bailar y de actuar aparece el Dj o pincha disco, un sujeto que con un tornamesa, apoyado en el sound systems

Jamaiquino y practicando el Scratch o scratching le da vida a la fiesta; el maestro de ceremonias (Mc) se ubicaba en un segundo plano, era el encargado de amenizar al público, posteriormente tomó protagonismo; sus intervenciones se hicieron más extensas, retomando las emociones de su público e involucrando acontecimientos de su entorno, aportando a la atmósfera de sonido, luces y baile, los relatos de la vida, crítica, ironía y violencia, acompañada de juegos constantes de palabras y ridiculizaciones, siendo la rima imprescindible en la composición.

De lo anterior se puede concluir que el Rap es una manifestación desarrollada especialmente por sujetos en entornos de desigualdad política y social, con la necesidad de ubicarse estéticamente, trascendido el tiempo y el espacio, como parte de un proceso cultural iniciado en los sesenta convirtiéndose en uno de los cuatro pilares de la cultura llamada Hip-Hop. Es una recitación de rimas y juegos de palabras que se puede realizar tanto a capela como sobre una pista musical nombrada comúnmente como “beat”.

Esta manifestación cultural atraviesa el tiempo y el espacio, hoy el Rap se encuentra difundido por el globo, nutriéndose de las temáticas, condiciones técnicas y aportes culturales del entorno.

La lucha política, manifestada en la tarea de dar voz a la marginalidad (ubicarse y darse forma dentro de la sociedad), en donde la crítica y la confrontación son dos de las características que lo definen (al hip-hop) como movimiento, surge en contextos de abandono, desigualdad y desarraigo, en donde la tarea de construir identidad se manifiesta en sus textos y acciones performáticas, respondiendo a estas falencias.

Las simbiosis culturales presentes en estos trabajos, la fe puesta en la palabra como dispositivo que propone reflexión y cambio, junto con las propuestas de encuentro comunal dan cuenta de una nueva concepción de identidad personal y grupal, la intención constante de no separar arte (Rap) y vida plantea formas de ser y vivir en términos estéticos.

Esta propuesta foránea llega a Colombia a mediados de los años ochenta y se anida en grupos sociales con similares características sociales y políticas de exclusión y desigualdad económica y cultural, convirtiéndose en una forma de “auto-representación” como lo afirma Arévalo (2008), quien plantea cómo la marginalidad se convierte en el referente para la identificación social y política “No hay un interés por vincularse a ninguna institución que esté regulada por el Estado, y aún más,

este discurso marginal es tan fuerte que lo han interiorizado, adoptado como forma de auto-representación” (Arévalo, 2008, pág. 59).

Arévalo (2008) indaga la forma cómo se representa el país a través del discurso de los raperos bogotanos, reconociendo en esta población una fuerte resistencia a figuras de poder, ya sea estatal, de la escuela, de las fuerzas militares o de los grupos al margen de la ley; es así como los raperos se convierten en voz de un grupo de marginados que en algunos casos asumen formas de subsistencia tales como la prostitución, el narcotráfico o el sicariato.

En el trabajo de Arévalo, el concepto de resistencia es central, puesto que, como ella lo señala, el rap no sólo es un discurso sino una práctica:

“conjunto de luchas transversales que no se encuentran limitadas a un grupo o lugar determinado y que tiene como objetivo oponerse a los efectos del manejo del poder, de las instituciones que actúan directamente sobre los individuos o el grupo en resistencia, con el fin de replantear el estatuto del individuo, reafirmando su derecho a ser diferentes” (Arévalo, 2008, pág. 9).

El énfasis de Arévalo (2008) en el análisis del discurso¹³, se fundamenta en el poder que tienen los sujetos de vigorizarse, en todos los espacios discursivos por los que se mueven los raperos, los cuales se cristalizan en el rap, una manifestación cultural que recoge diversas manifestaciones artísticas como son la pintura, la danza y la música y una relación kinésica (cuerpo y forma de vestir) que implica formas de relacionarse, hablar, caminar, entre otras.

Además se hace pertinente observar las estrategias de creación, que permitirán observar sus referentes, las herramientas técnicas o los medios de difusión, puesto que en estos se puede observar cómo una comunidad estructura sus redes de intercambio simbólico.

Para los raperos los medios de creación y difusión que les permite mantener el control de sus productos se convierten en parte fundamental de esta resistencia a los establecimientos ideológicos o comerciales, dándoles la posibilidad de presentar

¹³ El análisis del discurso se aborda a partir del desarrollo del discurso crítico propuesto por Norman Fairclough donde se parte de la idea de que el discurso social incluye todos los espacios sociales y discursivos por los que se mueven los seres sociales como individuos pertenecientes a un grupo o a una cultura; la actividad laboral, la vida pública y privada. (Arévalo, 2008, pág. 11)

discursos que muchas veces no son del interés de las estructuras políticas dominantes, configurando grupos con afinidades sensibles –fruto de los entornos en los que viven- que se convierten en escenarios simbólicos con los cuales entablan una relación.

A continuación se presentará el contexto social, y político del rap en Bogotá, señalando algunas de sus características principales, acentuando cómo las experiencias de la calle construyen en el sujeto un universo de signos y símbolos con los que le resulta posible identificarse o definirse.

3.3 RAP EN BOGOTÁ

Le apostamos a la paz porque pienso que es la base fundamental para una vida digna para nuestro legado, tengo un hijo de 5 años y quisiera que él viviera en una tierra llena de alegría, por eso le apuesto a la paz...
(Yeto Smile - Integrante de Quinto Sello Crew)¹⁴

Son pocas las investigaciones que abordan el Rap y su carácter estético, en este momento es un tema estudiado especialmente por estudiantes de maestrías en comunicación e historia, al respecto son de mencionar los trabajos: “Rap, entrando al juego de las identidades políticas” (Ceballos, 2001), “Gotas de Rap una historia por contar” (Chavez Morales, 2007), “El rap es mi nación” (Espitia Arévalo, 2008) y “Las rutas del giro y el estilo. La historia del Breakdance en Bogotá” (García Naranjo, 2000).

Otros estudios que son de mencionar ya que se acercan a estos grupos sociales en Colombia son: “Ciudad Bolívar la hoguera de las ilusiones” (Alape, 1995), “Generación X” (Castro Caycedo, 1999), “Jóvenes, cultura y sociedad” (Rodríguez Leuro, 1998), “Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente de Bogotá” (Perea, 1998), “Imaginario, presencia y conflictos entre los jóvenes de Santafé de Bogotá” (Salazar, 1998), estas investigaciones abordan el Hip Hop desde los asuntos sociales, la violencia juvenil, las drogas y las pandillas.

Es de mencionar la revista “Soñando se resiste: Hip Hop en la calle y al parque” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá,

¹⁴ Comunicación personal vía Facebook, 17 de mayo de 2016

2010), publicación que aborda la complejidad cultural del fenómeno, que hace parte de *Hip-hop al parque*, un festival bogotano organizado por Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT) que abre un espacio de reconocimiento a esta forma estética en la escena cultural de la ciudad, ubicándolo al nivel de un conjunto de manifestaciones culturales que cuentan con una memoria cultural, representadas en festivales musicales en los cuales se exponen otros géneros como la Salsa, el Jazz y el Rock.

El crecimiento de la población bogotana desde los años cuarenta impulsó cambios en la experiencia de vida en la calle, la ciudad acogió los desplazados por acontecimientos traumáticos y sueños de progreso del país (conflictos armados y proyectos de vida), configurando un nuevo universo simbólico, en donde la calle aparece como crisol de metáforas, signos, símbolos que alimentan el acontecer de los habitantes.

El barrio de Las Cruces es reconocido por ser el origen del Rap en la ciudad de Bogotá, de ser un barrio obrero en los años cuarenta, posteriormente acoge a los desplazados de diferentes zonas del país, convirtiéndose así en un referente de pobreza, abandono, drogas, una manifestación de la desigualdad cultural y económica de la nación.

Es así que en este barrio confluyen diversas manifestaciones culturales, generando un encuentro de ritmos y costumbres, que sumado a las necesidades básicas insatisfechas configuró un espacio de conflicto social, representándose en pandillas, drogas y violencia entre otras, en el cual surgen y se desarrollan los primeros grupos de Rap en Bogotá.

La ciudad es habitada por subjetividades que se manifiestan en propuestas sonoras, culturales, políticas, éticas y estéticas, las cuales construyen relaciones simbólicas. Este espacio promueve el desarrollo de fusiones, mezclas, simbiosis, sentidos de vida, dando cuenta de las nuevas formas de relacionarse con el espacio y sus posibilidades, una ciudad que se transforma constantemente en la experiencia cotidiana.

Estas experiencias construyen un acervo popular representado en dichos como *la calle es la universidad de la vida, caminando se aprende*, expresiones que dan cuenta de una experiencia promovida por la vivencia en la urbe.

Las experiencias que propone la calle, en especial en estos sectores, exponen al sujeto a decisiones ligadas a la violencia, lucha para conseguir elementos básicos de existencia, reconocimiento y poder como estrategia para sobrevivir, configurando un acervo de signos y símbolos con los cuales se espera dar sentido a su realidad.

En este contexto de violencia y marginalidad también surge la pregunta por el sentido de la existencia, ya que como afirma Pablo Fernández “parece que lo estético forma parte de la vida sin que nadie se dé cuenta” (Fernández, 2014) es decir, la estética está relacionada con las emociones o los afectos, en este caso -emociones y afectos- surgidos en entornos de desigualdad económica y cultural. En este sentido Fernández (2014) citando a Kundera señala: “sin saberlo, el hombre compone su vida de acuerdo con las leyes de la belleza aún en los momentos de más profunda desesperación”.

Este proceso creativo implica construir espacios de creación, producción y difusión, tales como la calle “en las discotecas de barrios como el 20 de julio y las Cruces..., practicando breakdance en los parques”, como lo cuenta Javier “Tormento” miembro creador del grupo Gotas de Rap (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010).

El rapero se dedica a extraer el material brindado por la cotidianidad que lo configura, desarrolla juegos de creación construyendo nuevas relaciones simbólicas con el entorno, estos encuentros simbólicos se hacen identidad, construyen pertenencia y sentido de vida, y como lo afirma Fernández: estas “ilusiones sueños... tienen sentido porque son estéticas” (Fernández, 2014), incluso en los momentos de desesperanza “porque dan sentido a la existencia, a la “desesperanza”, que en este caso, hablando del rap, “se traduce en delincuencia” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010)

Bogotá, gracias a las migraciones, se nutre de sonidos, sabores, costumbres, tradiciones de toda Colombia, construyendo una nueva relación simbólica con el país; es fusión, es encuentro cultural, por lo tanto se convierte en el lugar que -en ocasiones- pretende representar el sentimiento general de la nación.

El rapero en su constante intención de encontrar sentido, recoge abandonos, temores, silencios, esperanzas, sueños, pasado y presente, micro relatos; inquietudes frente a la política nacional, la religión, la salud, la economía y la violencia para convertirlas en letras, voz, y de esta manera encontrar lugar en un entorno político-cultural.

4. CASOS DE ESTUDIO

A continuación se observarán, tres grupos de Rap que han influenciado la escena del género Rap en Bogotá, desde los cuales se analizará en términos estéticos la práctica apropiacionista como estrategia creativa, así como las manifestaciones políticas del género en lo concerniente a la construcción de identidad y manifestación de subjetividad tanto de los artistas que lo crean como de los grupos sociales que representan, desde su apropiación cultural a mediados de 1984.

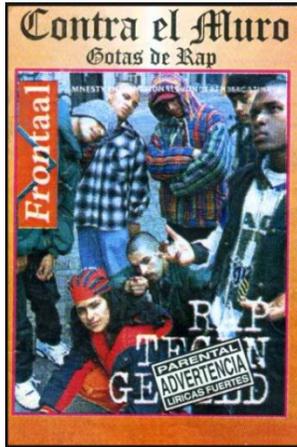
Primero, indagando sobre la influencia de la técnica y su potencial creativo en la apropiación del movimiento musical y la producción de las piezas sonoras con el grupo *Gotas de rap*, en el cual se muestra cómo el primer acercamiento del género en Colombia, requirió de la consecución y exploración –técnica- como forma de expresión.

Luego, se analizarán los grupos *La Etnnia* y *Arawak*, en los cuales se observarán las estrategias apropiacionistas –el aprovechamiento de lo creado como materia prima- a través del encuentro con los artistas de “Pictures”, permitiendo observar cómo las estrategias apropiacionistas desarrolladas en la plástica, también se encuentran en las manifestaciones sonoras como el rap.

Finalmente, con *Crack Family* se indagará sobre la forma en que el Rap permite al sujeto que socialmente ha sido desplazado o marginado, ubicarse política y estéticamente en el mundo a partir del reconocimiento y manifestación de su realidad, una forma de dar sentido a la existencia a través del arte que les permite celebrar su lugar en el mundo.

4.1 TECNOLOGÍA Y SU POTENCIAL CREATIVO. Experimentación técnica, sintetizadores, mezcladores, pc y equipos de grabación.

Figura 9. Caratula contra el muro – Gotas de Rap



Gotas de Rap: Contra el muro
Contra el Muro Records (1995)
Integrantes: Javi, Kontent, Marlon, Popo, Carlos, Andrés, Ever y Meliza.

Los New Rappers Breakers inician su trayectoria en 1988 practicando break dance, emulando las hazañas acrobáticas acompañadas de un sonido traído de Norteamérica, tomando como punto de partida películas como Flashdance dirigida por Adrian Lyne (1983), Beat Street de Stan Lathan (1984), Electric Boogaloo por Sam Firstenberg (1984), Wild Style de Charlie Ahearn (1983), cintas que relatan, entre otras, historias de lucha por el reconocimiento de los derechos civiles en Estados Unidos, así como la exploración técnica y conceptual del movimiento hip hop.

Para aquel entonces, en Colombia era difícil adquirir el material -películas, casetes, discos-, surgiendo diferentes lugares de intercambio como las casetas de la 19 en el centro de Bogotá, las discotecas Studio 51, Tropicisco y Kronos y la emisora 103.9, además de los polizones o amigos que lograban traer material desde el país del norte, convirtiéndose en objetos de culto.

Por el contrario, en Estados Unidos la asimilación del Hip Hop por parte del mercado discográfico entreveía la pérdida del *aura* de rebeldía que le había dado origen en los sesentas, generando reacción de descontento por parte de los nuevos habitantes de este género en Colombia quienes propendían por mantener el espíritu de lucha política.

Es así como Javier –Tormento-, integrante creador de Gotas de Rap, se declara en contra de las posturas de los raperos vinculados al mercado de masas, además de hacerse una auto-crítica como consumidores pasivos de “líricas” –término con el cual el Rap nombra sus letras-, con las cuales no se identificaban, “Entonces comenzamos a componer. Empezamos a componer contra la droga, contra el servicio militar” (Castro Caycedo, 1999, pág. 232).

En este estado surge en el barrio Las Cruces a mediados de 1988 el grupo Gotas de Rap “éramos Rapers de todo lugar, tarima, esquina, cancha de futbol, básquet, potrero, cárcel, Media torta, Plaza de Bolívar y en general donde hubiera un micrófono amplificado [...] nosotros con nuestro Rapeo” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010, pág. 39).

Patricia Ariza, actriz del teatro La Candelaria, los descubre y los invita a participar en el proyecto Opera Rap, dirigido por la Corporación Colombiana de Teatro la Candelaria, obra que viaja a países como Alemania, Bélgica, Inglaterra, Gales, Holanda y Estados Unidos. Esta actriz los motiva a grabar a su primer trabajo “Contra el Muro” (1994 – 1995), convirtiéndose así en el grupo pionero en presentar su producción en formato casete y en desarrollar su propio sello discográfico llamado Contra el Muro.

Esta propuesta, que cala especialmente en la juventud asociada a contextos como periferia, gueto, pobreza, exclusión y violencia, entre otros, les exige sentar una posición crítica, que los “implica” -en términos de McLuhan- a actuar para y con la sociedad, actitud que es expresada a través del Hip Hop, espíritu que se comparte con el origen de las luchas por los derechos civiles norteamericanos.

La conjunción de estos elementos -políticos, estéticos, históricos, conceptuales y técnicos, con los medios de comunicación masiva- en torno al movimiento juvenil exigen hacer una reflexión sobre el origen, desarrollo y lugar de las diferentes violencias ejercidas en la sociedad; es así que estos sujetos construyen un estilo de vida que involucra la música, la pintura (grafitti) la danza (breakdance) y la palabra (rap) una suerte de arte total, que permitió reaccionar ante los acontecimientos que marcaron la historia de Colombia de 1985 a 1995¹⁵, dejando en medio a una sociedad que opta por el silencio para no ser señalada por las balas.

¹⁵ La toma del palacio de justicia por parte del M 19 (1985), la Masacre de Tacueyó por las FARC (1985), la Muerte de Guillermo Cano Isaza por parte del Cartel de Medellín (1986), la Masacre de El Tomate y de la Mejor Esquina por el paramilitarismo (1988), el atentado al edificio del DAS por parte del Cartel de Medellín (1989), Operación Casa Verde (1990), Asesinato de Carlos Pizarro

Gotas de Rap se presenta como voz de un grupo social que permanecía en silencio: “parecía que las realidades locales esperaban al hip-hop para activarse” y en especial a los jóvenes “ofreciendo esperanza” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010, pág. 38) vinculándose con grupos objetores de conciencia, grupos parroquiales y organizaciones no gubernamentales -ONG- realizando sus muestras de danza y música, construyendo nodos de relación y reflexión.

En las letras de Gotas de Rap se aprecian las condiciones de vida de muchos barrios de Bogotá, una muestra de las desigualdades sociales las cuales se traducen en prácticas de violencia, abandono y temor; es precisamente en medio de estas condiciones que estos jóvenes deciden exponer sus realidades convirtiéndolas en rimas acompañadas de sonidos rítmicos.

La decisión de convertir esta realidad en Rap es producto de la necesidad de construir una identidad que pone de manifiesto a un sujeto que es afectado por el contexto, invitándolo a la “superación del alma” (La Etnnia, citado por Arévalo, 2008, pág. 32), en palabras de Kontent “[...] un medio de desahogo contra la misma gente” (Gotas de Rap, 1995)

En su primer trabajo, Gotas de Rap le canta a las decisiones violentas que asumen los jóvenes en un entorno de maltrato, a la policía que usa la violencia como medio de control, al secuestro, a la discriminación por raza y género; su propuesta está dirigida especialmente a los jóvenes a quienes “no les están dejando participar en nada [...] que les faltan oportunidades, espacios, les hace falta un poco de poder” como lo afirma Melissa, integrante de Gotas de Rap (Gotas de Rap, 1995)

Entonces surge la inquietud ¿Cómo influyen los medios técnicos y tecnológicos en la apropiación de un fenómeno cultural que integra en su puesta en escena la imagen, el cuerpo y el sonido, en donde la subversión es un elemento fundamental en su estructura?

Para estos jóvenes del barrio Las Cruces, niños de 8 a 12 años, que fascinados por una propuesta cultural caracterizada por los retos corporales, la crítica y la

(1990), Constitución de Colombia (1991), las cuales dan cuenta de los diferentes actores en pugna por el dominio territorial, de mercado y de poder, dejando en medio a una sociedad que opta por el silencio para no ser señalada por las balas.

subversión, y que además requiere de pocos elementos técnicos: una grabadora, un espacio donde practicar, un trozo de cartón para el piso y la previa observación de los movimientos en formatos de video VHS o BETA, facilita a sujetos con bajos recursos económicos el encuentro con una propuesta innovadora que involucra el cuerpo, la música y la pintura, proponiendo una práctica que invita a vivir la cotidianidad en términos estéticos, en donde el cuerpo como elemento fundamental en la dialogicidad con el mundo encuentra un espacio de exploración importante en la intención de construir o consolidar por parte del sujeto su dimensión estética.

El cuerpo como condición y posibilidad “incesantemente se está experimentando y re-creando” (Villamil, 2010, pág. 54), por tanto es importante entender que el hombre no es un ser vivo por un lado y un ser racional por otro; al contrario “el hombre es un ser corpóreo tanto en la experiencia vivida como en la experiencia reflexiva” (Villamil, 2010, pág. 54), es así como los sentidos abiertos al mundo son capaces y exigidos a crear cultura, en este sentido el rapero se exige y propone una práctica cultural que involucra no sólo un goce corporal sino una propuesta de acción, que puede ser ubicada dentro de propuestas subversivas o reflexivas en las que se involucra la creación musical y la experimentación con el cuerpo en términos dancísticos.

Con respecto a la creación musical, Cap afirma: “El proceso fue muy largo [...] trabajábamos con instrumentos de juguete, batería electrónica y un teclado de casa [...] En esa época no existía internet” (Documental Gotas de Rap 1995 - Hip Hop colombiano, 1995). Como se puede observar, el proceso no fue fácil; tener una revista era ya mucho para saber cómo se producía la música, los primeros trabajos empezaron con organetas y baterías electrónicas baratas, tiempo después encontraron el MIDI (Musical Instrument Digital Interface), un hardware que permite que varios instrumentos electrónicos se comuniquen entre sí, permitiéndoles desarrollar propuestas de sonido más elaboradas.

Con estos recursos técnicos se presentan a Estudios Ingeson, reconocido por grabar a artistas como The Speakers, Lucho Bermúdez, Joe Madrid y Binomio de Oro, entre otros. El proceso de grabación inicia con los ejercicios de improvisación *freestyle* y luego con la definición de letras, como lo señala Javier –Tormento- miembro de Gotas de Rap:

El estudio tenía todo lo necesario, en esa época se grababa en cinta analógica, no recuerdo bien exacto cuantos tracks le cabían a la cinta, pero la consola era como de 24 o 32 canales. Las pistas fueron compuestas con

un Roland SH 101, y con un par de Casios, teclados de los baratos más un secuenciador en Windows, una de las primeras versiones de Cakewalk.¹⁶

Así se desarrolla la primera propuesta musical, el álbum *Contra el Muro* (1995) - el que para los Raperos bogotanos es el padre del género en Colombia- en una grabadora analógica de cinta, equipo que era especializado y que sólo una empresa productora podía adquirir.

Los sonidos presentes en este trabajo evidencian la influencia de los sintetizadores de Afrika Bambaataa, el bit y las atmósferas sonoras de las películas que los influenciaron; Como lo señala Cap, los sonidos que se realizan son el resultado de apropiaciones de temas musicales existentes acompañados de “un sintetizador, de un Akai, y empezar uno a crear, o sea de cualquier lado sale música” (Documental *Gotas de Rap 1995 - Hip Hop colombiano*, 1995)

Como se puede apreciar, la producción y grabación de los sonidos requería de una inversión (económica, temporal, investigativa) que en la actualidad es superada gracias al acceso a internet, debido a la posibilidad de saber rápidamente cómo se producen técnicamente los sonidos, gracias también a la información, expuesta incluso por los mismos productores, acerca de los grupos en la escena musical. En palabras de Cap “se democratizó la música”; el paso del diskete a las memorias y CD han facilitado la creación de sonidos y la exploración técnica con más fluidez y sobre todo con más seguridad, “hoy es más complicado que se borre una pista o se pierda trabajo” (Documental *Gotas de Rap 1995 - Hip Hop colombiano*, 1995)

Lo cual permite observar como los procesos creativos vinculados a las tecnologías actuales contienen dentro de sí, la posibilidad de ser copiado -reproducido- característica que les permite en el momento de elaboración –las piezas artísticas- salvar los pasos de la creación, individualizando capas, sectores, niveles, (lo digital), estratificaciones de información que se prestan como punto de partida para nuevas apropiaciones.

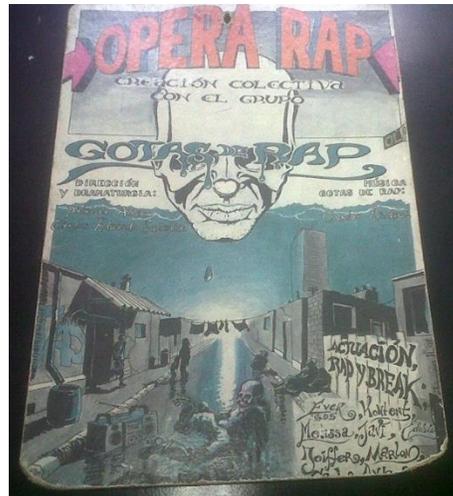
Luego de este proceso viene la presentación y comercialización del producto, en el cual el contacto directo con la comunidad es muy importante, según Javier, “la distribución del material se realizaba en los conciertos, de mano a mano, siendo fundamental el reconocimiento en el exterior gracias a las giras tanto con la Opera Rap, como personales”.¹⁷ Este intercambio directo del material de las producciones

¹⁶ Entrevista personal con Javier -Tormento- miembro de Gotas de Rap, Vía Facebook. 02/02/ 2016

¹⁷ Javier, comunicación personal, Vía Facebook. 02/02/ 2016

implica escuchar los aportes y críticas de manera directa de los demás productores y aficionados, característica que dinamiza una relación social, el encuentro en torno de la obra.

Figura 10. Poster Gotas de Rap¹⁸



La decisión de grabar y la oportunidad de conocer Europa con la obra Opera Rap los separó de otros grupos de Rap que surgieron por la misma época, pero no del lugar de donde se nutre la propuesta estética, la necesidad de fortalecer los vínculos con el lugar de origen determina en el rapero una actitud de reconocimiento social.

La práctica de la apropiación en este caso evidencia su relación con los medios de comunicación y las prácticas mismas que éstos proponen, tales como copiar, pegar, repetir, distorsionar, los cuales despliegan nuevas formas de hacer objetos estéticos, configurando un universo simbólico a partir del encuentro de diferentes experiencias, en este caso a través de la exploración de los recursos técnicos, construyendo comunidades con afinidades sensibles.

Las tecnologías de la comunicación que cuentan con herramientas de creación (tornamesas, organetas, etc.), difusión (Cassettes, VHS, Beta, Cd, Memorias) y reproducción (equipos de sonido, reproductores, etc.) pusieron al alcance un movimiento cultural que fue apropiado por estos nuevos sujetos, que pronto se vieron implicados, exigiéndose a sí mismos realizar sus propias producciones en las

¹⁸ Poster Opera Rap. Corporación Colombiana de Teatro la Candelaria

cuales se evidenciaran las experiencias de su entorno y sobretodo sentando una posición política frente a su acontecer social.

Los raperos bogotanos encuentran en las tecnologías de difusión, creación y grabación, un cofre con herramientas técnicas de difícil acceso en el nacimiento del género en Bogotá –dificultades rápidamente superadas- lo que les permite desarrollar propuestas estéticas, impulsando modos de acción y de relación con el mundo, particularmente produciendo nuevas experiencias sensibles.

A continuación se observará como luego de adquirir dominio en las tecnologías de creación, grabación y difusión, los raperos se pueden concentrar en realizar sus piezas, momento en el cual se compararán las estrategias apropiacionistas observadas en los artistas de “Pictures” con las propuestas musicales de los raperos, insumos que posteriormente permitirán analizar el carácter político de este fenómeno en relación a la creación de subjetividades como resultado –de un grupo de jóvenes raperos- de concebirse y realizarse sensiblemente en el mundo.

4.2 LO CREADO COMO MATERIA PRIMA. SINTETIZADOR COLLAGES SONOROS

Figura 11. Carátula El Ataque del Metano – La Etnnia



La Etnnia

Integrantes: Kany, Kaiser, Ata, Buitre, Zebra y Fonxz

Figura 12. Carátula Cacería - Arawak



En el año de 1995, en Colombia, el movimiento Hip Hop se consolida, aparecen grupos como La Etnnia, con su trabajo “Ataque del metano” y Arawak con “Cacería”. En este momento son ya superados muchos problemas técnicos e incluso aparecen ya los primeros productores que se enfocan en este fenómeno cultural. Los grupos se concentran en la producción, pues ya no es un problema el carácter técnico de la creación, dando como resultado una mayor exploración sonora, lo cual propició la apropiación de sonidos de diferentes lugares.

La Etnia¹⁹ pone en marcha su empresa discográfica “5-27 records”, número que corresponde con la dirección de la casa en el Barrio las Cruces en Bogotá, lugar en el que se puso en marcha el proyecto musical, junto con la producción de Jason

¹⁹ Por allá en 1984, en las calles del barrio Las Cruces de Bogotá, se reunieron Kany, Kaiser, Ata, Buitre, Zebra y Fonxz para dar vida a La Etnnia, un combo que surgió en el ambiente duro del *breakdance* y del graffiti. Pioneros junto a Gotas de Rap de lo que hoy es una de las escenas musicales más fuertes de Bogotá. La Etnnia debutó en 1994 con *El ataque del metano*, editado inicialmente en formato casete, donde se incluyó *Manicomio 5-27*, una dura declaración de principios que, nombrada con la nomenclatura de una de las calles donde “parchaban”, prefiguró lo que vino después: lírica arrebatada, mensaje de paz y pensamiento crítico. Recordada como una de las agrupaciones más destacadas de la historia subterránea del Hip Hop capitalino, La Etnnia también fue pionera en la autoedición de discos con el sello 5-27 que fue bautizado, precisamente, en honor a aquella crónica explícita que da cuenta de una generación de jóvenes sin esperanza que encontraron en la música una mediación simbólica para escapar de la violencia y la delincuencia. Tomado de: http://www.rollingstone.com.co/50_canciones_colombianas_20_11.html

Roberts quien ha trabajado con: Control Machete, Plastilina Mosh, Cypress Hill, Ice Cube y House of Pain.

Desde su primer trabajo en 1995, La Etnnia demostró la libertad y capacidad que tiene el género para adaptarse y apropiarse de los sonidos y recursos a su alcance; en *El ataque del Metano* se puede apreciar el potencial plástico del sonido producido en estudio. En este trabajo se encuentran atmósferas sonoras como el poema sinfónico *Así Habló Zaratustra* (1895) de Richard Strauss, el cual fue usado en el intro del trabajo, sobre el cual se anuncia la llegada de “El ataque del Metano”.

Esta fanfarria compuesta por Strauss, inspirado en el texto de Friedrich Nietzsche *Así Habló Zaratustra*, escrito entre 1883 y 1885, el cual anuncia el nacimiento del Superhombre, confrontándolo con el hombre que debería ser visto como “una irrisión o una vergüenza dolorosa” (Nietzsche, 2001), que a la vez es usada por Stanley Kubrick en la película *2001* (1968), en el cual se anuncia el amanecer del hombre.

Definir la fuente particular de dónde fue tomado el tema sería apresurado, pero el referente de la película como introducción y anuncio del nacimiento de una nueva forma del ser, se mantiene en la apropiación de los raperos de la Etnnia y su Ataque del Metano, que con una voz grandilocuente, teatral, anuncia el trabajo:

“1995,

Desde lo más oscuro de las calles

De la Atenas suramericana,

Se rompen los esquemas y sale a flote la realidad,

Esta es la voz del metano

Un ataque frontal a todo lo establecido,

Representando la pobreza, la calle

Y todas sus manifestaciones y formas de vida,

Inimaginables para muchos,

Dolorosa y cruel para otros,

La supervivencia, donde la necesidad existe.

Trasforma y rompe muchos de los valores establecidos

*La vedad oculta de lo que esta reprimido,
Prepárense porque lo que viene es fuerte,
La Etnnia y,
Su más fuerte y contundente ataque
Este es el ataque del Metano”.*²⁰

En este caso se puede apreciar como el vínculo tanto emocional, producido por la fanfarria, como con la historia de la música, gracias a su sentido inicial en Strauss, se convierten en el punto de encuentro con el manifiesto promulgado por la Etnnia. Vínculo fortalecido por la puesta en escena del tema en la película, operación que permite observar como el objeto –signo- apropiado, se relaciona con las intenciones artísticas e ideas políticas de emancipación y rebeldía propuestas por la Etnnia.

El signo inicial, en la apropiación hecha por la Etnnia mantiene el carácter de anuncio, de exaltación a un acontecimiento. “El amanecer” un trabajo que está dispuesto, parafraseando a Nietzsche, a las manos que se quieran extender, con los raperos dispuestos a compartirla, a “repartir hasta que los sabios entre los hombres hayan vuelto a regocijarse con su locura, y los pobres, con su riqueza” (Nietzsche, 2001) siendo particular esta actitud mesiánica, una constante en el Rap.

La apropiación aquí es una estrategia que permite liberar el ejercicio creativo, enfocarse en el *¿qué se quiere decir?* y jugar lúdicamente, en este caso con la historia de la musica, aprovechando la significación inicial del signo para activar el concepto en el nuevo contexto.

La apropiación de la fanfarria en el Intro de la Etnnia permite observar cómo los signos transitan tiempos y espacios, con Nietzsche en el texto filosófico, posteriormente en el poema sinfónico de Strauss como vínculo entre la filosofía y la música, posteriormente con la película de Kubrick con un nuevo factor fundamental, la posibilidad técnica de ser reproducido, copiado manipulado ya sea como película o como pista de sonido, situación que es novedosa en la experiencia del usuario – espectador-.

El llamado a una postura política se puede observar tanto en el texto que acompaña la apropiación de la fanfarria, como en la imagen de la portada del cd, en donde los

²⁰ Intro “Ataque del Metano” - La Etnnia (1985).

raperos se ubican saliendo de la basura (convertidos en metano). El despertar de un grupo social que encuentra la manera de activarse con y a través de los medios, dando forma a sus emociones, a través de una manifestación artística que los interpela política y estéticamente en el mundo.

En el “*Ataque del Metano*” también se pueden apreciar sonidos tomados de la cotidianidad como en el caso del tema número 8 “Asesino por naturaleza” en donde la sirena de las ambulancias, los disparos o el fragmento popular de un réquiem “brille para ella la luz perpetua” se ubican en la canción según la historia, reforzando la teatralidad del trabajo (Etnnia, 1995).

La fragmentación y repetición se convierte en una estrategia creativa que puede ser usada tanto en términos formales, la exploración con el sampler, los tornamesas, instrumentos electrónicos y equipos de grabación permitió la manipulación de sonidos ya hechos convirtiéndolos en materia prima, en donde la singularidad de las piezas depende de las interacciones o apropiaciones que el artista realice de estas.

Aquí el potencial del aparato tecnológico y sus periféricos se pone al servicio de los creadores, tomando fragmentos de temas preexistentes que al ser modificados e intervenidos en sus frecuencias y tonos, ajustándolos al compás de 4/4 se convierten en la base rítmica del Rap, complejizando el rastreo de sonido inicial por parte del usuario y sobre todo haciéndolo único, singular; ya sea por la manipulación del mismo como en Goldstein cuando toma el fragmento del rugido y la imagen del león para repetirlo frenéticamente, o como en el caso de Longo, donde se muestra el poder que tiene el cambio de lugar y la descontextualización del signo apropiado en la creación de nuevas experiencias sensibles, afirmando la actitud de los artistas, según Bourriaud (2004), en donde lo importante es ¿qué se puede hacer con?, liberándose de las ataduras sobre lo nuevo como una camisa de fuerza que limita la expresión.

Estas piezas producidas con la mediación de la tecnología informática tiene dentro de sí un aspecto nuevo, el poder ser grabada directamente en la producción, la posibilidad de salvar los procesos, trabajar por las capas y manipular individualmente cada una, situación que entabla una nueva experiencia en el momento de creación, en donde cada fragmento puede ser de por sí una obra que se presta para ser constantemente re-apropiada.

Por la misma línea aparece la Masterización, un producto de excelente calidad (gran cantidad de información) a partir del cual se realizan las copias o re-ediciones en el caso que así se desee, abriendo la obra a próximas ediciones e intervenciones.

Continuando con la Etnnia, la adquisición de equipo profesional como el de la empresa Roland permitió el desarrollo de nuevas propuestas musicales, que gracias a la preproducción realizada en 5-27 y culminada en Oasis Mastering en Los Ángeles, bajo la dirección de Jason Roberts, le dio un “toque internacional” según afirma Kaiser, integrante de la Etnnia (Sonido Bta., 2015), permitiendo el encuentro del movimiento bogotano con otros actores dentro del circuito de productores musicales que ya se encontraba consolidado en Estados Unidos para 1999.

Posteriormente los sonidos se hacen más elaborados; si en el *Ataque del Metano* (1995) las apropiaciones se hacen evidentes, en *Criminología* (1999) el trabajo de estudio se depura construyendo una propuesta sonora propia, que responde a las expectativas del mercado consolidado.

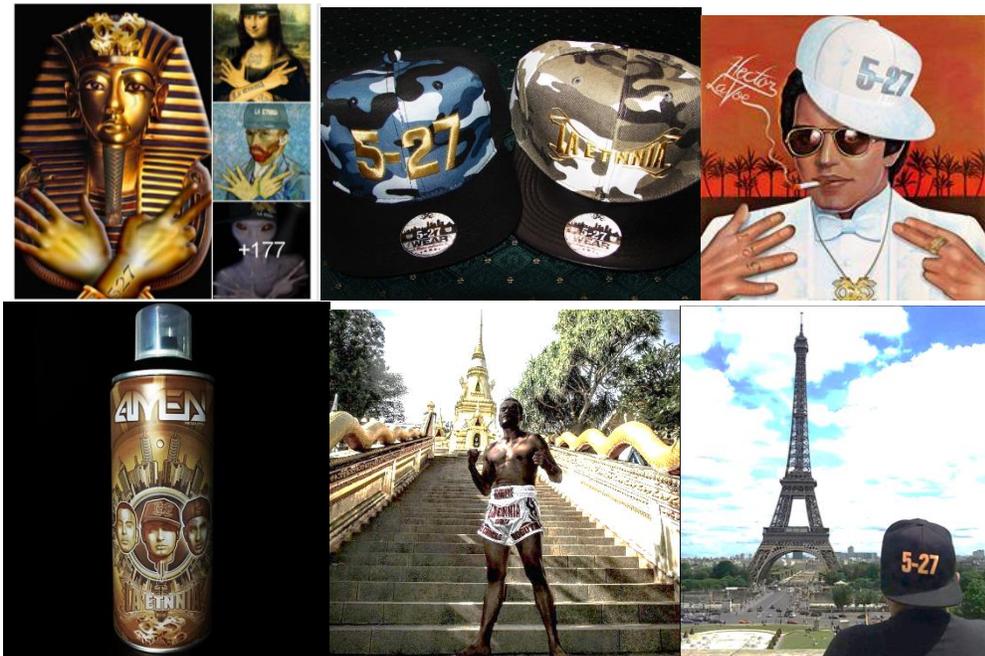
Con respecto a sus letras, Kaiser afirma que sus temáticas no han cambiado a lo largo de su carrera, “y si ponemos el *Ataque del Metano*, desde *Pasaporte Sello Morgue* hasta *Manicomio*, seguimos viendo que la realidad sigue siendo casi la misma, porque la Colombia que encontramos en esa época la seguimos viendo en esta época” (Sonido Bta., 2015)

Los procesos creativos que se piensan desde y/o para los medios de comunicación parece que tienen en su esencia el poder de ser reproducidos, copiados, para ser interpretados en diferentes tiempos y espacios, esta característica en común se puede apreciar tanto en los conciertos de los raperos, como en las obras plásticas que son desarrolladas con medios tecnológicos en los cuales la reedición es fundamental en su configuración técnica (grabado, fotografía, ediciones digitales).

La posibilidad que tiene el rapero y el Dj de intervenir sus propias creaciones en los conciertos, aprovechando el momento o el lugar, hace de las piezas objetos en permanente transformación; las reediciones y la puesta en escena del sello discográfico en chaquetas, gorras, camisetas, entre otras, permiten nuevos encuentros sensibles –estéticos- y económicos con el objeto original. Esta actitud se puede comparar con las diferentes *ediciones* del performance de Levine y las diversas reapropiaciones de los zapatos de su primer performance en: cofres de cristal, postales y fotografías, que permiten observar como el objeto es reapropiado por el mismo autor. Las reapariciones de la primera acción construyen la memoria del objeto, historia de las apropiaciones, el rap aprovecha esta característica que le

da el sampler y el tornamesa de reinterpretarse de manera singular en cada apropiación.

Figura 13. Collage Imágenes La Etnnia²¹



Por otra parte, Arawak y su trabajo *Cacería* (1999) configura un ambiente sonoro diferente, la intención de rescate de lo indígena tiene una carga conceptual que se hace evidente en el nombre del grupo.

En la introducción de *Cacería* se aprecia de fondo el sonido –quizá- de la flauta nativa norteamericana de Carlos Nakay²², de las ocarinas o de las zampoñas incas, dando cuenta de lugares comunes, de relatos simbólicos que invocan un imaginario de lo indígena Americano.

Los sonidos de quenas, gaitas, guitarras y ambientes sonoros de aves se mezclaban con una batería que desarrollaba el beat y las pistas que se conseguían en el mercado, confirmando cómo los medios tecnológicos permiten las

²¹ Imágenes tomadas de la página de Facebook del grupo.

²² Compositor e intérprete nativo americano de origen navajo –ute.

apropiaciones sonoras con más fluidez, dando como resultado un sonido de mejor calidad técnica y una variedad de diálogos interculturales.

A diferencia del trabajo de la Etnnia, en Arawak las apropiaciones de material sonoro que refieren a lo latino son más evidentes, probablemente el hecho de haber sido producido de manera independiente les permite -a diferencia de la Etnnia- no buscar este *toque internacional* del cual Kaiser se sentía orgulloso.

La apropiación de estos sonidos “nativos” intervenidos con el compás, el scratch y sus intenciones expresivas, permite observar como esta apropiación –nuevo mito según Nelson-, del signo inicial es reevaluada, para aportar nuevos sentidos, haciendo patente como el artista las actualiza a partir de sus propias relaciones sensibles con el mundo, en este caso generando reflexión y acción, en donde lo aborigen es el centro de esta, desplegando el poder que tiene el sujeto para actuar en el mundo, un sujeto que se hace consiente de su posición política y estética. Es importante mencionar el impacto de la tecnología -hoy internet-, la cual permite el acceso y manipulación de signos –información- en donde las experiencias compartidas a través del medio despliegan constantemente nuevas formas o sentidos de vida, de realidad.

Al respecto, La Etnnia, como todos los raperos, se precian de ser voceros de la realidad “real”, de expresar las circunstancias de desigualdad del entorno en el cual crecieron con un lenguaje común, fuerte y directo, actitud que los hace *Mensajeros de la verdad* un premio que les entrega las Naciones Unidas en septiembre de 2004, como reconocimiento por su compromiso social, en palabras de Kaiser “lo que hace la Etnnia es narrar las historias del barrio de Latinoamérica, cosas concretas” (Vida Urbana T.V. , 2015).

Las nuevas técnicas de producción sonora en el rap evidencian un campo de exploración técnica infinita que permite desarrollar piezas con gran facilidad, en donde la apropiación se convierte en una herramienta útil y válida en la creación; sin embargo no se queda en esto, la pregunta sobre cómo opera el arte en la construcción de identidades y en este caso en la apropiación como estrategia de construcción de identidad se hace pertinente, ya que implica la creación no como el resultado de un sujeto aparte del contexto, sino que está comprometida directamente con las formas de verse y expresarse de una comunidad con características simbólicas compartidas.

Para concluir este aspecto a continuación se presenta un cuadro comparativo de las prácticas apropiacionistas en las plásticas -observadas en “Pictures”- y en el rap que permite ver claramente las relaciones técnicas en la creación de las piezas.

Tabla 2. Relaciones de estrategias apropiacionistas entre las Plásticas y el Rap.

Manifestación artística	Relación de estrategias de apropiación entre los artistas de “Pictures” y el Rap Bogotano				
Plásticas	Copiar Repetir Loop Artista: J. Goldstein	Fractura de los tiempos narrativos. Distorsiones Artista: P. Smith	Fragmentaciones Artista: T. Brauntuch	Reediciones Artistas: R. Longo. S. Levine	Trabajos producidos por diferentes especialistas técnicos Artistas: S. Levine J. Goldstein
Rap	Sampling Zip y Zap	Scratch Beat ²³ Repeticiones Toma y fragmentación de diferentes géneros. Modulación de frecuencias y tonos	Beat Break ²⁴	Reediciones Multicopiados	En La producción y postproducción de la música hay un amplio grupo de conocedores técnicos.

4.3 SUBJETIVIDAD ESTÉTICA COMO SENTIDO DE VIDA

En la apropiación el potencial crítico y creador de los productores anónimos – quienes son dueños de todo y de nada- se libera es como si inconscientemente se hubiese configurado en el sujeto anónimo la segunda tesis de la revolución cultural de Debord: “El arte puede cesar de ser un informe sobre sensaciones y convertirse en una organización directa de sensaciones más intensas. Es una cuestión de producirnos a nosotros mismos, y no de producir objetos que nos esclavizan” (Debord, 1958).

²³ Golpe o compas en la música,

²⁴ El break es el tramo de una canción de funk o jazz donde la música "rompe" ("break" en inglés) para dejar que la sección rítmica toque sin acompañamiento.

En esta tarea de deshacerse y re-hacerse surge la pregunta por la subjetividad, lo que se trae y se forja en la construcción de ésta y fundamentalmente en qué tipo o cómo se puede hablar de identidad en un mundo de intercambio cultural veloz, multimedial o inmediato, en donde la apropiación de movimientos culturales –formas de vestir, hablar, comer, etc.- cuestionan cómo se construye identidad en un entorno de intercambio permanente de relaciones entre lo foráneo y lo local.

La pregunta por la identidad manifestada por el rapero pasa por posiciones románticas de identificación nacionalista, partidista o cultural, sierte menifestacion romántica indigenista, lo particular en el caso del rap, es que estas se fortalecen y transforman a partir de la apropiación de un fenómeno cultural foráneo, que les permitió construir nodos de intercambio, reconocimiento y construcción de proyectos de vida a partir de su posicionamiento como artistas y consumidores de ésta; es decir, sujetos con la intención de exponer simbólicamente sus experiencias sensibles, dando lugar a un entorno social que hasta entonces era marginado.

Los recursos aportados por los medios de comunicación, como ya se ha planteado, proporcionaron el acceso a un movimiento cultural, permitiendo la apropiación de un género que exteriorizaba un conjunto de situaciones y propuestas políticas las cuales encontraron empatía precisamente por compartir realidades similares. A la vez que –los medios y sus tecnologías- les propusieron a los nativos un cúmulo de posibilidades creativas, que les permitió: primero, realizar sus productos activando procesos de auto gestión y formación en la tarea de alcanzar y dominar estas tecnologías; segundo, con sus productos, hacer visible a una comunidad que rápidamente encontró –gracias a los medios- un objeto artístico que les dio la posibilidad de pensarse de manera singular desde el reconocimiento de un otro que los interpelaba a indagar su dimensión estética y con esta su implicación en la historia -en la realidad-; y tercero, la posibilidad de promocionarse, gestionar y difundir directamente sus productos, mediatizándose, haciéndose parte de los contenidos de los medios.

Los signos –imágenes o sonidos- liberados en la época de la reproductibilidad técnica de las ataduras del original de los claustros, hoy son materia prima que se presta a las nuevas interpretaciones, manipulaciones, usos y/o reflexiones de los usuarios. En donde el dominio que el sujeto desarrolle de la tecnología le proporcionan la posibilidad de informarse, identificarse, compartir, opinar, contradecir, adherirse a discursos, definiendo su diferencia frente al otro.

Es así como se comprende por qué artistas como los de “Pictures” “han recurrido a la cultura de imágenes disponibles alrededor de ellos” (Crimp, Posiciones Críticas,

2005, pág. 5) como fragmentos del mundo, puesto que a través de estos no sólo se experimenta sino que se transforman en búsqueda de una nueva totalidad.

O como lo plantea Nelson, reconociendo el papel del arte en la construcción de identidades, y en este caso en particular (el rap), la estética como aquella que permite la comprensión de la existencia ubicando al sujeto en contextos políticos, éticos, sociales y/o cosmogónicos. Y es que ubicarse, tener o consolidar un lugar, resulta capital en la construcción de identidades, en donde interpretar o relacionarse con el mundo en términos sensibles (estéticos) es fundamental en esta tarea, en este caso, el rapero da cuenta de las intenciones de un sujeto que en un entorno sensible compartido, definido por la marginalidad, con características de desigualdad económica y cultural entre otras, acaba configurando un universo simbólico que lo identifica, asumiendo y dando valor a estas circunstancias.

Este entorno sensible se expande también al mundo de la comunidad rapera, que construye estrategias de encuentro e intercambio, nuevamente exigiendo reconocimiento de su actividad artística como del lugar de donde nacen sus propuestas.

4.4 CRACK FAMILY. ESTÉTICA Y CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Figura 14. Fotografía Crack Family²⁵



Crack Family
Integrantes: Cejaz Negras y Money \$

²⁵ Foto por Guijoint // Crack Home Music. Tomada de: http://noisey.vice.com/es_co/blog/el-evangelio-segun-cejaz-negraz

Temáticas como el abandono, las drogas y la violencia tienen mayor visibilidad tanto en las artes como en los medios de comunicación, ya sea por el carácter político de las artes o como estrategia comercial de las empresas mediáticas. En contraposición, los raperos se enorgullecen de ser calle, en sus propuestas la violencia no es sólo un tema para la creación sino que hace parte de la cotidianidad de la vida misma.

Son pocas las ocasiones en que los medios registran las acciones de estos grupos en los barrios de la periferia o el Bronx de Bogotá, tal es el caso del grupo Crack Family, que nace en 1997 en la localidad de Ciudad Bolívar en Bogotá con el nombre de Fondo Blanco.

El líder de esta agrupación, Cejaz Negras -como se presenta- funda lo que hoy se conoce como Crack Family, un juego de palabras que se puede relacionar con un derivado de la cocaína -altamente adictivo- o con las características que identifican a una persona extraordinariamente habil -ser un crack-, ambivalencia que se suma al concepto de familia.

Cejaz Negras constantemente da testimonio de situaciones y decisiones no legales en su infancia, expone cómo los jóvenes de su barrio tenían o tienen que tomar acciones de hecho para conseguir elementos básicos de subsistencia, en un entorno de violencia en donde confluye la necesidad de sobrevivir, con la ansiedad de adquirir los objetos de poder que plantean los medios como símbolos de éxito social, por ejemplo: ropa de determinada marca, accesorios como gorras, audífonos, joyas, entre otros.

Cuidándose de no dar detalles de estos asuntos, Cejaz Negraz deja claro que es a partir de estas vivencias y de su pasión por el Rap que construye una forma de vivir que lo separa de las acciones que dañan tanto el cuerpo como la Familia, al respecto relata: “cada quien toma sus decisiones”, fundamentando su trabajo en el “progreso continuo [y] lucha por la no degradación” (Vallejo-Cano, 2014), conceptos que desembocan en un proyecto que no se limita a las propuestas musicales, desenvolviéndose en el campo de la producción musical y en el diseño de ropa Hip-hop, locales comerciales en varias ciudades de Colombia, distribuyendo sus productos por medio de Facebook, MySpace, Twitter y su página web, lo cual sustenta su propuesta de progreso continuo y el título de familia, ya que ésta es una empresa que cuenta con un grupo robusto de personas que trabajan en conjunto.

Las giras por países como Alemania, España, Noruega, Estados Unidos y México les han permitido entablar relaciones comerciales y de trabajo con otros raperos, realizando conciertos y entrevistas en las emisoras de estos países, dando testimonio de su lugar de origen y de las condiciones sociales en las que nacen sus letras.

En España, por ejemplo, esta agrupación se presenta como orgullosa de ser latina y frente a la pregunta ¿De dónde viene la música?, responden rapeando:

“Nací en el continente pobre
Escaso de dinero,
Diamante de mi barrio soy,
Nunca me los dijeron.

Las compañías musicales
No me descubrieron,
Ni padre ni madre
Ni dios, ni abuelos
Que apoyaran mis talentos cuando estaba pequeño
Rap en la sangre lo que anhelo y lo que quiero.

Bogotá latina tercer mundo,
Manifestaciones del perro.

Directamente argumentada del estrato cero,
Donde ser rata es hambre y nos levantamos del suelo”
(Radio Activa Europa 103.7 F.M., 2012)

Luego reitera, hablo de las diferentes formas de crecer de una persona, muchas personas son lo que son porque les toca ser, no porque hayan querido, muchas quieren ser lo que otras les toco ser” (Radio Activa Europa 103.7 F.M., 2012)

Respetar el lugar de origen es parte fundamental del raperos, esta devoción al terruño y sobre todo a su gente les ha generado múltiples críticas, por lo que implican estas relaciones en términos políticos y éticos “tenemos amigos de todos los círculos sociales, mafia, prostitutas, directores de cine, fotógrafos, nuestro círculo social es grande” dice Cejaz Negraz en la emisora Vida Urbana de New

York²⁶. Esta relación sensible con lo marginal los lleva a realizar conciertos exclusivos para el Bronx o la cárcel La Modelo de Bogotá, afirmando categóricamente que estas muestras son para los habitantes de estos lugares, no para los “pelaos que pueden pagar” (Cejaz Negraz, 2013). Cejaz Negras también afirma que no está interesado en propiciar esta forma de vida, “por medio de la música tratamos de educar personas y educar barrios y educar gente del bajo mundo que es la que escucha en realidad esta música” (Cejaz Negraz, 2013).

Figura 15. Crack Family - Topoz (Video Oficial)²⁷



Su música y actitud evidencian el lenguaje de la calle hecho Rap, expone el devenir de los habitantes de estos sectores, decisiones ligadas a la delincuencia y la anarquía como única salida a la subsistencia diaria.

Al respecto Cejaz negras señala que mostrar esta realidad sólo pone las cartas sobre la mesa, esas son, tal como lo relata en sus canciones:

“si por mi fuera la vida nos cambiaría...
Sería un paraíso sin barreras...

²⁶ Vida Urbana es un espacio creado en New York el 23 de octubre del 2008 para todos los artistas independientes del movimiento Hip Hop. Motivados a crear este espacio por la falta de difusión al Rap en español en New York y toda la unión Americana, en estos tiempos ya con más de 5 años de trabajo promoviendo y haciendo eventos de puro Rap latino en español, podemos decir que ya se está dejando sentir la movida por estos lados. Tomado de: <http://vidaurbanaradioRap.com/staff-de-vida-urbana/>

²⁷ Video en la cárcel La Modelo de Bogotá. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dB8LzLRPzTQ>.

Pero suerte, soy otro que camina bajo las mismas estrellas”²⁸
(Anhelos, 2011-2012)

“es una cuestión de decisiones, el camino corto o largo, cada quien escoge”²⁹

La realidad se configura con las diferentes experiencias sensibles que le ofrece el mundo al rapero, quien convierte en obra sus letras y apropiaciones sonoras, expresando su realidad, asunto fundamental en la intención de ubicarse en el mundo, permitiendo dar forma -sentido- al ser y por consiguiente encontrando lugar, que en este caso surge del reconocimiento de un sujeto en su dimensión sensible y política.

Aquí el poder y la importancia de la palabra en la tarea de señalar y configurar nuevas realidades resulta importante, ya que brinda al sujeto la posibilidad de ubicarse y ponerse frente a la realidad -como lo plantea Paulo Freire- resaltando la importancia de la palabra en la construcción de identidad, puesto que el rapero al presentar su realidad y ponerla en relación con otras subjetividades -con otras realidades- permite hacer presencia, ubicándose como ser consciente, estético e histórico, gracias al dialogo de las intersubjetividades, que se logra en el momento en el que este es consciente de su voz, la cual es relato y manifestación sensible del mundo.

En el caso de los raperos colombianos el reconocimiento de lo propio para compartirlo, terminó por convertirse en una estrategia para contar y ser contada de la mano de los medios de comunicación; los productos de los raperos (obra) han permitido visibilizarlos más que como sector violento o segregado, convirtiéndose en interés para el campo académico, ya que las historias contadas por estos grupos hacen parte de los relatos de nación que permiten ampliar y cuestionar los discursos totalizantes, en donde los diferentes imaginarios que la construyen se encuentran; en este caso la construcción de la “Nación Rap”, como lo plantea Arévalo (2008) dando cuenta de esa construcción subjetiva de nación, a partir de la resistencia a las figuras de poder (estado, escuela, ejercito, movimientos armados fuera del estado...), el vínculo emocional con la marginalidad y la violencia, y el cuestionamiento como sujetos estéticos y políticos, que les hizo a los jóvenes este movimiento cultural.

Como ya se habrá observado, el concepto de apropiación aquí transita tanto por el carácter creativo del artista, como en la capacidad que tuvieron estos grupos de

²⁸ Crack Family - Anhelos [Cara O Sello] (Video Oficial)

²⁹ Portada del álbum Cara o Sello trabajo de 2011-2012

adoptar, producir, gestionar un movimiento foráneo para convertirlo en propio y a través de este descubrir su singularidad. Cejaz Negraz y su familia confirman cómo después de 40 años de arribar el género a Colombia, de tomar las pistas, efectos de sonidos del extranjero, juegos creativos en estudio o la calle y aportar las vivencias de un entorno, surgieron exponentes que se encargaron en producir música rap (obra), en donde las historias de sus barrios y las formas como se manifiestan los sentimientos, ideales de éxito, éticos, políticos y culturas, configuraron un entorno sensible que se refleja en las producciones de rap.

Aquí la apropiación de un objeto simbólico (rap) para re-significarlo, conllevó cambios al contexto, su significación inicial fue sólo el punto de partida para una nueva experiencia, para dar nuevo sentido a lo individual y lo colectivo, exponiendo sus vivencias y sueños. En el caso del Raperero, el sentido de la vida está atado a la intención de dar forma a sus sentimientos (desarraigo, soledad, desprecio, rencor) y a sus pasiones (música, la danza) entonces, dar forma, al igual que encontrar lugar, -forma y lugar, conceptos plásticos- terminan por fusionarse en la vida del raperero, que entiende el rap como parte indisociable de la vida, es decir la obra y la vida como una sola.

Al dar forma y lugar a su realidad, lo estético reverbera con mayor fuerza en su carácter social, gracias al poder de intercambio que tiene el símbolo como posibilitador de encuentros de símiles y contrarios, no sólo dando nuevos sentidos a los espacios y símbolos apropiados sino también dando sentido al sujeto que goza de estos, *intentando* reconstruir otra de las fracturas en la historia de las artes: la relación arte y vida cotidiana. Reconocerse desde las condiciones de desigualdad le da a los raperos la capacidad de verse y ubicarse dentro de la amalgama de símbolos de identidad actuales, que congrega a una comunidad fortaleciendo sus procesos de construcción de identidad, dando cuenta del entorno político desde la dimensión estética -de sentido-

Esto se da no con el fin de dar soluciones o insertar a los raperos a las formas simbólicas dominantes, sino de mostrar una realidad, como lo relata Cejaz Negraz:

*“Perder ¿cuál juicio?
Sin apostar somos pobres o millonarios,
Cruzando la puerta cruzando caminos,
Deambulando por el incierto destino”.*³⁰

³⁰ Fragmento: “Más que real” - Crack Family (Cejaz Negraz). Tomado de:
https://www.youtube.com/watch?v=KhNpAod_sns

Y es que por cruda, insensata, tozuda, insulsa que parezca esta realidad, los raperos -sin saberlo- también componen su vida de acuerdo con las leyes de la belleza al darle forma a los sentimientos a través de la expresión de palabras, gestos y trazos (líricas), como lo propone Pablo Fernández:

“el sentimiento es el contenido de las formas. La estética es una psicología de las formas y la psicología es una estética de los sentimientos. Por el lado de la psicología filosófica, Ch. Calhoun lo pone así: tener una emoción es, en parte, que el mundo parezca estar en cierta forma” (Fernández, 2014).

Cuando estos grupos dedican tiempo a escribir, a improvisar sistemas de grabación en sus casas, a compartir mano a mano sus tiempos de trabajo o a construir sellos disqueros independientes, se pone en marcha la liberación, la sublevación, en este caso a través de la apropiación del género, recordemos a Javi –tormento integrante de Gotas de Rap- que no encontraba sentido en un movimiento que había perdido para 1985 la esencia, y por lo tanto le exigía actuar en consecuencia.

Entonces es cuando se pone en marcha esta liberación, no sólo al modo de la deriva de los situacionistas, como una política de la liberación de la subjetividad del tiempo de producción, sino que también pone en marcha luchas políticas que tienen que ver con el reconocimiento de lo particular desde el reconocimiento de su entorno social –sensible-.

Es decir, el concepto de apropiación se encuentra ligado a otros conceptos como: mestizaje, sincretismo, aculturación, inculturación; en tanto que estos discuten la idea de identidad de un grupo cultural. Lo anterior permite concluir que el verdadero valor de los raperos y del género Rap es que lejos de las academias, estos construyen grupos de participación y creación, configurando un nicho cultural, promovido por los medios de comunicación.

En conclusión, son jóvenes que se encuentran implicados en el mundo, lo cual los impulsa a indagarse como sujetos y a propiciar cambios y reflexiones en su entorno construyendo y manifestando subjetividad a través del arte, permitiendo definir en este caso la estética como una forma de comprensión del mundo.

5. CONCLUSIONES

El rap bogotano hace parte de una forma de expresión sensible de una comunidad a la cual no se le prestaba valor estético, manifestación de un grupo de sujetos que descubrieron en la tecnología herramientas que les permitieron encontrar empatías con realidades que aunque lejanas en términos espaciales, son próximas con respecto a sus vivencias en un entorno político-económico global.

Las tecnologías de la comunicación junto con los mecanismos de interacción hombre - máquina y sus posibilidades creativas proporcionaron un universo nuevo de experiencias sensibles a sujetos no necesariamente formados en la academia, lo cual dejó de ser exclusivo de los conocedores para transitar libremente a la espera de nuevas interacciones, interrogantes, pesquisas, desenmascaramientos o propuestas lúdicas, donde las experiencias sensibles locales se conjugaron con los viajes semióticos globales, descubriendo diferencias y similitudes, exigiendo una toma de posición frente al mundo.

Encontrar o descubrir sentido a través de la producción de obras -objetos con intenciones estéticas- se convierte para los raperos en la oportunidad de contarse, de revelarse y al mismo tiempo dar forma y lugar a su entorno, característica importante del rap como manifestación artística, que no pretende separar arte y vida, interpelado estéticamente por una expresión cultural que en su seno cultivaba y subvertía las manifestaciones clásicas del arte como la pintura, la música y la danza, respondió primero apropiándose del género, que curiosamente estaba ligado a las formas de interactuar con la información a través de los medios tecnológicos (copiar, pegar, reproducir), lo cual pronto abrió posibilidades creativas a la descontextualización, distorsión, trasgresión de signos (imagen-sonido). Esta posibilidad abrió un campo de exploración estética a través de nuevas interpretaciones o usos de los signos y símbolos (información), cuestionando o reafirmando el papel del arte en la manipulación o formación de discursos, ideologías o políticas.

Aquí se descubre el carácter político del rap en la construcción de comunidad, en donde la obra hace parte fundamental para esta, puesto que fortalece y propone la construcción de identidad-memoria, invitando a una comunidad a pensarse en términos estéticos, encontrando lugar y forma, dando sentido a su existencia a partir de una manifestación que propone elaborar la marginalidad y darle sentido a la vida.

Un elemento fundamental en este trabajo consistió en indagar acerca de las estrategias apropiacionistas, con la intuición de encontrar paralelos en estas prácticas en las dos manifestaciones, plásticas y musicales (rap), con un elemento en común en el carácter técnico proporcionado por las tecnologías de la comunicación. Estrategias como la fragmentación, descontextualización, distorsionar, reeditar, copiar y repetir se manifiestan en el rap con el sampling, el scratch en los juegos de tornamesa, el beat que se apropia y las distorsiones que hacen parte fundamental en la producción del rap.

Hoy, jóvenes de los barrios se siguen apropiando del género, nuevamente trasgreden su *esencia*, mezclando nuevos sonidos, irrumpiendo en el compás de 4/4, realizando vínculos con el Estado, entidades gubernamentales, comunidades -no precisamente marginadas-, grupos indígenas, e incluso participando en la fiesta de quince años o en la manifestación política del aspirante de turno.

Si bien no se puede tomar categóricamente el hecho de la tecnología como promotor de las estrategias apropiacionistas, tampoco se puede negar la influencia que ha tenido en la divulgación y desarrollo de propuestas estéticas por parte de cada vez más sujetos, no necesariamente formados en la academia, activando nuevas relaciones, discusiones e intervenciones a los objetos artísticos, en donde el interés por seleccionar, fragmentar, descontextualizar y reubicar signos y símbolos, irrumpe políticamente, cuestionando derechos de autor, discursos, e incluso, las formas de comercialización de los objetos artísticos, agenciando un sujeto que intenta producirse a sí mismo, cuestionando su entorno y transformando la forma de verse.

Por otra parte la apropiación como una estrategia técnica y conceptual permite al artista develar o proponer nuevas relaciones con los discursos que proponen las imágenes, permitiendo entender el poder político tras estas, activando nuevos significados o sentidos, que inevitablemente terminan por configurar nuevas subjetividades y por lo tanto otras formas de actuar y relacionarse con el mundo, gracias a la capacidad que revela la práctica apropiacionista de descubrir, develar o configurar capas de significación tras los objetos simbólicos ya establecidos, develando el poder político de ésta.

Analizar el rap en términos estéticos sólo es parte del asunto, el hecho de que el rapero indague, se lamente o exponga su realidad y para esto recurra a una práctica musical, expone el carácter político de esta práctica artística, ubicándolo como sujeto estético, creando música, textos que relatan y cuestionan su realidad, dando valor a un universo simbólico que termina identificándolo, siendo esto último primordial en la intención de ubicarse en el mundo, dando sentido y por lo tanto

encontrando lugar, como resultado de reconocerse como un sujeto sensible y un actor político, que con sus propuestas musicales plantea el encuentro entre intersubjetividades, como sujeto con voz -como lo propone Freire-. Y es que la voz, la palabra en este caso, da lugar y propone acción, que en el caso del rapero es fundamental, puesto que al reconocer su voz (el rapero) se convierte en un interlocutor dentro del diálogo de las intersubjetividades y así en las posibles transformaciones sociales y/o políticas.

BIBLIOGRAFÍA

Alape, A. (1995). *Ciudad Bolívar: La hoguera de las ilusiones*. Bogotá: Planeta.

Arévalo, J. A. (2008). *El rap es mi nación*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Mexico: Siglo XXI Editores.

Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Estética y política* (págs. 81-128). Buenos Aires: Las cuarenta.

Bourriaud, N. (2004). *Post producción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Castro Caycedo, G. (1999). *Generación X*. Bogotá: Planeta.

Ceballos, M. (2001). *Rap, entrando al juego de las identidades políticas*. Bogotá: CESO, Universidad de los Andes.

Chang, J. (2014). *Generación Hip Hop*. Argentina: Caja Negra Editores.

Chavez Morales, I. (2007). *Gotas de Rap una historia por contar*. Bogotá: Universidad Javeriana.

Crimp, D. (1977). *Pictures*. New York: Committee for the visual Arts. Inc. Recuperado el 25 de Febrero de 2016, de <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>

Crimp, D. (2005). *Posiciones Críticas*. Madrid: Ediciones Akal S.A. Recuperado el 25 de Febrero de 2016, de <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>

- Debord, G. (1958). *TEORÍA DE LA DERIVA* . # 2 de Internationale Situationniste.
- Espitia Arévalo, J. (2008). *El rap es mi nación*. Bogotá: Tesis de Grado. Pontificia Universidad Javeriana.
- Freire, P. (1972). *Pedagogía el oprimido*. Buenos Aires: Tierra Nueva y Siglo XXI Argentina Editores. Obtenido de http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/pablo_freire_-_pedagogia_del_oprimido.pdf
- Freire, P. (2011). *Pedagogía de la esperanza* . Mexico: Siglo XX editores.
- García Naranjo, J. (2000). *Las rutas del giro y el estilo*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Guasch, A. M. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid: Akal.
- Kant, I. (1784). *¿Qué es la ilustración?* Madrid: Alianza Editorial.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M., & Fiore, Q. (2001). *El Medio es el masaje*. Claeen & Bosse. Obtenido de <https://godsav印rint.files.wordpress.com/2009/01/themediumisthemassage2.pdf>
- Nelson, R. (1996). Appropriation. En R. Shiff, & R. Nelson, *Critical Terms for art history* (págs. 160-173). Chicago: Chicago University.
- Nietzsche, F. W. (2001). *Así habló Zaratustra*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Perea, C. (1998). Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente de Bogotá. En H. Cubides, M. Laverde, & C. Valderrama, *Viviendo a todo. Jóvenes territorios culturales y nuevas sensibilidades*. (págs. 129 - 150). Bogotá: Siglo del Hombre.

Rodríguez Leuro, J. (1998). *Jóvenes, Cultura y Sociedad*. Bogotá: Observatorio de cultura urbana, Servigraphic.

Salazar, A. (1998). *Imaginarios, presencia y conflictos entre los jóvenes de Santafé de Bogotá*. Bogotá: Observatorio de Cultura Urbana.

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá. (2010). *Soñando se resiste Hip-Hop: en la calle y al parque*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Alfaguara .

Toth, C. (2011). La teoría del Noise. En A. Iles, Mattin, C. Toth, E. Prevost, R. Brassier, B. Russell, . . . H. Slater, *Ruido y Capitalismo*. España: Arteleku Audiolab. Obtenido de http://www.mattin.org/ruido_capitalismo.pdf

Villamil, M. Á. (1 de Junio de 2010). La corporeidad como apertura del hombre al mundo. *Pensamiento y cultura*, 13, 53-65. Recuperado el 15 de octubre de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3257813>

VIDEOGRAFÍA Y SONOGRAFÍA

Cejaz Negraz. (19 de abril de 2013). Entrevista Cejaz Negraz Parte 1. Recuperado el 17 de marzo de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=m8flrHC-qYs>

Documental Gotas de Rap 1995 - Hip Hop colombiano (1995). [Película]. Recuperado el 06 de mayo de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=WVbuFk9w1UQ>.

Fernández, P. (25 de Marzo de 2014). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sxmHnWxgMNg>

Gotas de Rap. (28 de Octubre de 1995). Alto riesgo. Bogotá, Colombia. Recuperado el 27 de Julio de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=UNmN0NI7LNc>

La Etnnia, (1995). Asesino por naturaleza [Grabado por La Etnnia]. De *El Ataque del Metano*. Los Angeles, California , Estados Unidos: Oasis Mastering.

Longo, R. (diciembre de 1999). Artium. (J. C. Rego, Entrevistador) Obtenido de <http://catalogo.artium.org/dossieres/1/robert-longo/obra/entrevista>

Radio Activa Europa 103.7 F.M. (17 de noviembre de 2012). Cejaz Negraz-Crack Family Gz-Entrevista en Radio Activa Europa 103.7 FM Madrid-España. Pt. 1. Madrid, España. Recuperado el 11 de abril de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=YbboGtzTNmo>

Sonido Bta. (2015). La Etnnia especial-Evolucionar sin perder la esencia. Recuperado el 05 de septiembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=dEJFKyhznWg>

Vallejo-Cano, N. (27 de Agosto de 2014). El evangelio según Cejaz Negraz. *Noisey Music by Vice*. Recuperado el 29 de julio de 2016, de http://noisey.vice.com/es_co/blog/el-evangelio-segun-cejaz-negraz

Vida Urbana T.V. . (01 de Febrero de 2015). Kaiser - Integrante de la Etnnia 527- en entrevista para Vida Urbana T.V. New York 2015. New York, New York, Estados Unidos. Recuperado el 30 de Abril de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=Gzg0y36zVvg>

Material no referenciado

Cejaz Negraz: Ciudad Bolívar. Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=gQwflnWdYA0>
Cejaz Negraz: Ghetto (Vivo En Septimazo) [Fondo Blanco / Crack Family GZ]
Tomado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dxTG4fx0kOo>

Crack Family: Anhelos [Cara O Sello] (Video Oficial)
Crack Family: Mafiaz (Video Oficial)

La Etnnia: Vox Populi (Video oficial)
La Etnnia: Vida & Muerte (Video Oficial)
La Etnnia Ft Doctor Krapula: La Gran Epidemia (Video Oficial HD)
La Etnnia: Elementos (Video Oficial)
LA Etnnia: Desconectado (cortometraje)
La Etnnia Ft Alerta Kamarada: Ata
La Etnnia: La Vida En El Ghetto

El espejo Canal Capital. (2014). Detrás de cámara "Las tetas de mi madre" de Carlos Zapata. Recuperado el 03 de marzo de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=tWEg2k677iE>