

¿A QUÉ SUENA *LA PERSE*?

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y
EXPERIENCIAS DE COMUNIDAD

Convocatoria:

Reconocimientos a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia.

República de Colombia, Programa Nacional de Estímulos, 2015.

Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes

Seudónimo: Jack Napier

Categoría 1: Texto largo

“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte pero mi vida no?”

Michel Foucault

“We humans are more concerned with having than with being.”

Professor Norman. Lucy (2014). Dir: Luc Besson

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2013 se inauguró *La Otra Bienal de Arte de Bogotá*¹, una iniciativa que tiene como objetivo activar diferentes espacios de la ciudad a través de intervenciones artísticas que reflexionan en torno a temas como memoria y ciudad, gentrificación, fronteras visibles e invisibles, ecología radical, comunidades autosostenibles y soberanía alimentaria. *La Otra Bienal* se concentra en tres barrios: *La Perseverancia*, *Macarena* y *Bosque Izquierdo*, en los cuales es posible trazar una relación de varios años entre prácticas artísticas y su contexto inmediato. Como bienal de arte alternativa se diferencia del circuito comercial hegemónico al establecer vínculos entre la producción artística y la historia social, cultural, arquitectónica y ecológica de los lugares en que interviene. Su formato no responde al *cubo blanco* ni a los pabellones de las ferias, lo que permite experimentar con las distintas formas en que una práctica artística se puede emplazar en lugares específicos, ubicando en primer plano ya no la contemplación del objeto del arte y su circulación en el mercado, sino sus vínculos con ejercicios políticos y éticos donde la noción de arte se redefine constantemente, incluyendo nociones de autoría y del público -o lo público. De ahí su nombre, *La Otra*.

Si bien como evento cultural estuvo abierta al público durante un mes, como proyecto requiere de la consolidación de unas relaciones con espacios de la ciudad y sus habitantes, que necesitan esfuerzos sostenidos en el tiempo para resultar en un formato expositivo. En

¹ Es la octava versión como evento cultural, pero la primera como bienal, así que el formato es distinto esta vez. Desde su primera edición como feria alternativa se ha interesado por propiciar debates entre diversos tipos de públicos y prácticas artísticas contemporáneas, interviniendo en distintos espacios urbanísticos y arquitectónicos. Cinco de sus ediciones se han llevado a cabo en Bogotá, una en el centro histórico de Cartagena (2012) y otra en la isla de Tierra Bomba (2013).

este caso, hablamos de una octava edición, de más de 9 años de trayectoria, y de una historia que vincula actores del campo del arte e instituciones culturales con lógicas barriales.

En este contexto aparece el proyecto *Personidos*. A continuación describiré su proceso de configuración, apoyado en entrevistas semi-estructuradas a la artista Alexandra Gelis, a la directora de *La Otra* Elisabeth Vollert, a Paola Camargo², y a Donny y Pegajoso³, dos raperos de *La Perseverancia*, que ocupan un papel central en el proyecto. A partir de ahí construiré un escenario en el cual distintas miradas e intereses se cruzan, y desde el cual se pueden desprender consideraciones que permitan una revisión crítica de las prácticas artísticas contemporáneas interesadas por procesos comunitarios - prácticas que han hecho carrera en la escena del arte internacional en las últimas dos décadas, configurando una tendencia que se ha insertado en el sistema del arte y en el mercado. Finalmente, señalaré cómo *Personidos* se distancia radicalmente del llamado *arte relacional*, *arte comunitario* o *reconstrucción del tejido social a través del arte*, ya que aquí se encuentran claves para entender apuestas de orden político y ético que pueden encontrar asidero en ejercicios de ciudadanía, que al separarse de la esfera autónoma del Arte pueden resonar en tanto praxis vital.

PERSONIDOS

Elisabeth Vollert conoció a Alexandra Gelis en 2012, en un viaje que Gelis hizo a Cartagena donde visitó el proyecto de *La Otra* en esa ciudad. A Elisabeth le interesaron los proyectos de Alexandra sobre arte sonoro, así como su experiencia en trabajo con diferentes comunidades -latinas, africanas e indígenas- en Toronto y Panamá, donde desarrollaba talleres de video en torno a necesidades de auto-representación. Alexandra fue invitada a

² Ella es historiadora del arte y ha tenido vínculos cercanos con *Personidos* desde sus inicios. Mantiene una comunicación frecuente con Alexandra y Elisabeth por motivos personales y profesionales.

³ Aunque ninguno tiene problemas con decir sus nombres propios, prefieren aparecer aquí por sus alias, ya que así los conocen en el barrio y en la escena del hip-hop. Donny es integrante de La Kupula, un grupo de rap que se consolidó a mediados del 2013. Pegajoso es un líder comunitario que lleva haciendo música desde 1997, hace parte de la agrupación KBN y su labor allí consiste además de hacer música, en promover la producción de agrupaciones más jóvenes que no cuentan con las oportunidades para subir a una tarima y presentarse en público, insistiendo en la música como un modo de vida y una salida a una serie de problemas que aquejan a sectores marginales de la sociedad. Me cuenta que han ayudado aproximadamente a doce grupos en Bogotá. Los integrantes de KBN son los pioneros de *La Perseverancia*, los 'hermanos mayores', como ellos mismos se llaman, los que 'abren camino' y de los cuales aprende el resto. Cuando los llaman para hacer presentaciones, ellos a su vez presentan a otros grupos, de los cuales los más cercanos son La Kupula y Kalibre Grueso.

participar de *La Otra Bienal* y entró en contacto con el trabajo que Elisabeth y Jito Romero venían realizando en *La Perseverancia*, incluyendo la construcción en colaboración de una huerta⁴, que fue posible gracias al establecimiento de relaciones entre habitantes del barrio y algunos actores del mundo del arte⁵.

Elisabeth y Jito reunieron en la cancha de baloncesto a las personas con quienes estaban trabajando. Presentaron a Alexandra y su propuesta de arte sonoro. Alexandra llegó vestida con minifalda, medias de malla, tacones y su cabello pintado de color magenta. Sabía que entraba a un territorio dominado por lógicas masculinas y cargado de estereotipos sobre violencia y delincuencia. Sabía que la recibían con sospecha y que era en el primer contacto con *la comunidad* que el proyecto podía o no tener éxito. Ingresó al barrio poniendo en crisis la idea misma de comunidad: no idealizó a sus habitantes, no dio por sentado que existía una comunidad previamente establecida y estaba al tanto de que existían conflictos⁶. Se presentó demostrando amplia experiencia en trabajo con otros grupos sociales. Sabía

⁴ La huerta es el primer proyecto *in situ* de *La Otra* en *La Perseverancia* en 2012, y existe dentro pero también fuera de los marcos institucionales de exhibición del Arte a nivel local. Fue posible gracias a la relación de amistad que Elisabeth y Jito fueron tejiendo con los habitantes del barrio en actividades como salir a escalar a Suesca. El proyecto necesitó de bastante tiempo de gestación, ya que en principio respondía a intereses personales de todos los involucrados, que luego se cruzó con los ejes conceptuales de *La Otra*, como la ecología radical, donde se responde críticamente a la privatización y comercialización de semillas en acciones que buscan promover la soberanía alimentaria a través de la autogestión. Allí, *la comunidad* participa de un diálogo creativo que se intersecta con intereses de diverso tipo: no sólo artísticos, sino políticos, que se manifiestan en la emergencia de iniciativas como ésta, en donde se responde en colectivo a unas necesidades de cohesión, de intercambio, redistribución e incluso de auto-representación. Esto quiere decir que es la misma *comunidad* la que hace posibles procesos de agenciamiento a través de determinadas prácticas a fin de atender a necesidades sentidas. Es importante aclarar que la huerta no es sólo un proyecto artístico, es más que eso. Sin embargo, es posible decir que funciona también a nivel estético y político en la medida en que tiene un efecto en la manera en que se responde desde dentro a las representaciones negativas sobre el barrio.

⁵ Hay que decir que la calidad de los vínculos, como en cualquier relación personal o profesional, incide decisivamente en la concreción de posibilidades. Es necesario además aclarar que la producción de relaciones en este caso hace parte de las necesidades vitales y de los proyectos profesionales de las personas involucradas. Se entablan amistades como en cualquier otro ámbito. Por tanto, insisto en no hacer una referencia a lo que Nicolas Bourriaud describe como *estética relacional*, que consiste en tratar como materia plástica el campo relacional para luego exponerlo como obra de arte. Los vínculos entre algunos habitantes del barrio y el círculo del arte empezaron a darse cuando los primeros son contratados como miembros del equipo de logística para *La Otra 2007*. Luego, en *La Otra Bienal* (2013), son contratados como parte del equipo de producción y como guías, lo que implicó un acercamiento con los artistas durante toda la bienal. Al mismo tiempo, siendo habitantes del barrio y figuras visibles allí, estaban en plena capacidad de introducir a los artistas en las lógicas barriales que para ellos son el día a día, sin mencionar que participaron activamente en los proyectos con Alexandra Gelis, José Luis Bongore, Todo por la Praxis, Elkin Calderón, Lefthand Rotation, Constanza Camelo, Fidel Castro, Rene Francisco y Demian Flores, entre otros.

⁶ Más adelante podrá entenderse la importancia de complejizar la noción de comunidad, ya que es una categoría que puede ser usada indiscriminadamente. Aunque insisto en su uso, me interesa señalar las maneras en que se configura dependiendo de circunstancias concretas, con tipos y calidades de vínculos específicos.

que el respeto y la autoridad se lo otorgaba el empoderamiento a través de su experiencia profesional. Sin embargo, al mismo tiempo declaró sus intenciones por trabajar en conjunto, de forma sincera y ‘de corazón’. Una sensibilidad particular hizo que su entrada al barrio estuviera marcada por un interés genuino en las condiciones de vida de sus habitantes, sus deseos, sueños y expectativas. Buscó establecer diálogos que resultaran en posibilidades de movilizar al colectivo, incluyéndola a ella.

Al llegar al barrio, reconoció que existía un movimiento de hip-hop donde la música podía ser un instrumento de cambio social, y propuso unos talleres en los cuales se gestara un proyecto colaborativo. Son varias agrupaciones diseminadas en el barrio que nunca habían trabajado en conjunto. Jito facilitó una primera reunión y Alexandra propuso un taller de paisaje sonoro. También les presentó un proyecto previo, resultado de una residencia artística en Pereira, que consistía en una mesa con ocho parlantes, ocho micrófonos y un sistema programado que permitía grabar, mezclar y hacer sonorización en vivo. Era un dispositivo que permitía hacer intervenciones sonoras o performances, con la limitación de ser un objeto para artistas, según ella. Sin embargo, su interés en este caso era ofrecer la posibilidad de buscar un nuevo sonido hip-hop geográficamente localizado⁷. La idea era poner ese artefacto al servicio de los músicos empíricos, de manera que les permitiera complejizar y refinar su práctica. Pegajoso dice que al conocer la pieza se dio cuenta de que podía servir como estudio de grabación portable, lo que animó al resto de personas a sumarse al proyecto, ya que podían suplir una necesidad: grabar y post-producir sus creaciones musicales.

Aceptaron la propuesta y se formó un grupo de trabajo con intereses comunes, dispuestos a la colaboración. Apareció un espacio de encuentro. La música sirvió para *hacer familia*, para *hacer parche*⁸. Alexandra sabía que era una propuesta arriesgada, ya que nunca había

⁷ Alexandra cuenta que al inicio del proyecto los jóvenes raperos insistían en que el hip-hop debía sonar igual en cualquier lugar, y que lo único que había por hacer era escribir las letras, ya que sus producciones musicales las concebían a partir de sonidos pregrabados descargados de Internet. Sin embargo, estos jóvenes tenían claro desde el inicio que su objetivo era cambiar la imagen del barrio –de ladrones, atracadores y traficantes- a través de la música. Por eso la importancia y urgencia de insistir en producción de significados que articulen estos intereses, y de pensar en la localización y especificidad geográfica de la producción simbólica –musical en este caso.

⁸ Es necesario anotar que *la comunidad* estaba compuesta sólo por hombres. Alexandra explica esto diciendo que el mundo del hip-hop es marcadamente masculino, lo que implica formas de exclusión. La única mujer que hizo parte del taller se encargó de manipular la parte electrónica, de hacer de DJ, ya que demostró

trabajado así. Por primera vez ofreció más que talleres: ofreció su trabajo como artista, dispuesta a transformarlo en un ejercicio de co-creación sin ninguna garantía de éxito. Eso lo determinaría el proceso de trabajo con ellos.



Imagen 1: Taller de fabricación de micrófonos de contacto. De izquierda a derecha: Alexandra Gelis, Brian Stivel (KBG), Dueñas (La Kupula), Donny (La Kupula). Foto: Jito Romero. Septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá.

Consiguieron prestado el salón comunal, sillas, mesas, y empezaron una exploración sonora del barrio, cuya primera parte fue un taller de fabricación de micrófonos de contacto, que incluía desde el funcionamiento técnico hasta la soldadura de los circuitos (Imagen 1). Luego aprendieron a usar grabadoras, que llevaron en caminatas sonoras conformando una base de datos de sonidos. El taller también incluía nociones básicas de fotografía con cámaras profesionales y celulares⁹. Donny y Pegajoso cuentan que recibieron estas clases y

destreza en el uso de la tecnología. Su nombre es Nikoole, y tanto Pegajoso como Donny se refieren a ella con admiración por la labor que desempeñó en el proyecto. Sin embargo, ella no hacía presencia en *la escena*, que estaba compuesta por hombres fuertes improvisando en el micrófono; ella se ubicaba detrás de ellos, manejando los equipos. Menciono estos detalles porque hay una cuestión de género, íntimamente relacionada con las condiciones de vida de estas personas, que soporta todo el trabajo y permite su concreción de esta manera y no de otra. Así mismo, doy detalles respecto al aspecto físico de Alexandra ya que esto también juega un papel central en su entrada al barrio y al establecimiento de relaciones con *la comunidad*: es una mujer cuyo aspecto corresponde al código de *lo femenino*, que ingresa a un espacio moldeado por *lo masculino*, y que ocupa un lugar privilegiado al presentarse como artista, al demostrar su experiencia, pero también al entablar una particular relación con los hombres de *la comunidad*, de mucha confianza, que ella misma define como “entre madre, hermana y novia” (Gelís, 2014).

⁹ El uso de celulares era clave, ya que son aparatos que tienen más a la mano. Con ellos aprendieron también a hacer video.

herramientas de muy buena gana, ya que les permitían acceso a formación técnica que después podrían aprovechar en otras circunstancias.

Salieron a las calles y empezaron a capturar sonidos, a poner a prueba su percepción del barrio¹⁰ y a fijarse en detalles que antes pasaban por alto (Imagen 2-5). Este reconocimiento sonoro hizo posible una experiencia distinta de ese territorio. Según Donny, le empezaron a “parar más bolas a cosas que antes eran comunes” (Personidos, 2014), lo que implicó la modificación de su cotidianidad; hubo una transformación de lo ordinario. Pegajoso cuenta que hubo un cambio en la manera en que lo trataba la gente: antes no lo saludaban por creer que era un marihuanero, ahora lo saludan por *ser artista*, por traer gente al barrio y contribuir a su transformación. Así, obtuvo respeto de parte del resto de la comunidad barrial. Al vincularse con *La Otra* se volvió todavía más visible, ya que permitía el acceso de los artistas al barrio, los cuidaba y garantizaba que los procesos creativos se pudieran dar¹¹.



Imagen 2: Caminatas sonoras por el barrio La Perseverancia. Pegajoso (KBN), Dueñas (La Kupula). Foto: Alexandra Gelis. Septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá.

¹⁰ Alexandra dice que se dio cuenta de cómo los jóvenes con experiencia en calle habían desarrollado un excelente oído y vista, y su propuesta en los talleres iba dirigida al aprovechamiento de esas habilidades para la creación.

¹¹ El cambio que nota aquí Pegajoso no tiene que ver con un ejercicio terapéutico del arte, sino con un efecto de su protagonismo en los procesos de *La Otra*.



Imagen 3: Caminatas sonoras por el barrio La Perseverancia. Pegajoso (KBN), Dueñas (La Kupula). Foto: Alexandra Gelis. Septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá.



Imagen 4: Caminatas sonoras por el barrio La Perseverancia. Dueñas (La Kupula), Donny (La Kupula), Pegajoso (KBN). Foto: Alexandra Gelis. Septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá.



Imagen 5: Caminatas sonoras por el barrio La Perseverancia. Donmy (La Kupula), Dueñas (La Kupula) Foto: Alexandra Gelis. Septiembre, 2013. La Perseverancia, Bogotá.

Según Elisabeth, el taller de paisaje sonoro es un ejercicio práctico, técnico, que luego se convierte en poético. Su interés con *La Otra* en relación a las prácticas artísticas, es señalar el componente práctico de sus ejercicios. Es enfática al decir que lo que le interesa de las prácticas artísticas son las prácticas, no necesariamente el resultado *artístico*. Esto quiere decir que sirven para algo, se usan, se integran a algo *real* y tienen efectos en la realidad; el énfasis se desplaza de los objetos de exhibición a las relaciones, a las acciones y su utilidad en situaciones concretas de la vida. Para ella “son procesos creativos, no necesariamente artísticos, que se vuelven experiencias, y una experiencia se vuelve un proceso de integración, de cambio, de redefinición, un nuevo camino” (Vollert, 2014).

La primera fase de *Personidos* ofreció herramientas no sólo para el desarrollo del proyecto, sino para que estos jóvenes músicos sin formación profesional pudieran estar capacitados para ser asistentes de grabación en cualquier producción. A partir de esa experimentación técnica se puede concebir el proyecto en colaboración, para luego reflexionar en torno a la manera en que estos jóvenes ocupan el espacio y la manera en que funciona el barrio al interior de dinámicas urbanas. Encontraron que hay fronteras visibles, en términos arquitectónicos, que separan a *La Perseverancia* de los barrios vecinos, así como fronteras invisibles, determinadas por las cartografías que hacen los grupos sociales y sus conflictos:

por dónde se puede transitar y por dónde no, en dónde se puede estar y en dónde no. Encontraron que ese levantamiento de fronteras está determinado por procesos de exclusión y violencia, y que la vinculación con *La Otra*, el trabajo con los artistas y la experimentación con ejercicios creativos las vuelven porosas¹².

Una vez conformado el inventario de sonidos, empezó la conceptualización, planeación y construcción de un artefacto audio-visual, que se instaló en la plaza de *La Perseverancia* y en una casa dispuesta por *La Otra* para tal fin. Este artefacto se usó para una presentación en la que participó *la comunidad*. La mesa con ocho parlantes, ocho micrófonos y un sistema programado para mezcla de sonido en vivo sirvió de base. Sin embargo, esa primera pieza que aportó Alexandra se vio seriamente modificada. En eso consistía la colaboración: en entrar en sintonía con las necesidades de los músicos, de manera que se construyera en conjunto un aparato funcional a sus necesidades. La mesa tuvo que ser ajustada, reconstruida parcialmente y reprogramada, ya que *la comunidad* necesitaba de un artefacto más complejo.

El resultado fue un dispositivo que capturaba sonido en vivo, reproducía los sonidos pregrabados del taller y mezclaba todo en *beats*, de manera que podían producir una pista que servía de base instrumental rítmica para hacer improvisación en vivo. La máquina grababa además el audio de la presentación y las voces cantando, de manera que quedaba un registro sonoro del performance (Imagen 6-7).

En eso consistió la primera fase de *Personidos*. Así se empieza a responder la pregunta ¿A qué suena *La Perse*? Pero *La Otra* termina y se hace un balance. Elisabeth propone continuar con el proceso y *Personidos* responde ampliando el proyecto¹³.

¹² No hay que ser ingenuo con este tema. *La Otra Bienal* produce una situación que implica centralmente a tres barrios distintos entre sí, abre canales de comunicación, tráfico de información y circulación de personas. El proyecto en que se ven involucrados los jóvenes raperos y Alexandra, incide también en que las cartografías que se habían hecho de estos territorios se vean alteradas. Sin embargo, *La Otra Bienal* como evento cultural y situación en desarrollo también tiene fin, aun cuando haya procesos que la excedan y permanezcan. Por lo tanto, así como no se puede hablar de cambios definitivos luego del evento, tampoco se puede hablar de una vuelta contundente a un estado de cosas anterior.

¹³ Hay mucho por hacer. Alexandra sabe que el proyecto necesita más trabajo. Para ella *Personidos* todavía suena muy a hip-hop clásico ya que su unidad rítmica se parece mucho a lo que estos raperos suelen hacer. Actualmente trabajan en varias ideas para la segunda fase. Se está diseñando una pieza sonora, también de 8 canales pero móvil, que pueda circular en el sistema de transporte urbano, espacio que tienen bien mapeado. Quieren cambiar los micrófonos de contacto por uno ambisónico, lo que resultará en un sonido envolvente y una espacialización sonora. Hay un interés en que *Personidos* pueda crear sus propios *beats*. Alexandra quiere



Imagen 6: Proceso de montaje en la Galería de La Otra Bienal. Pegajoso (KBN), Donny (La Kupula), Brian Stivel (Kalibre Grueso), Paola Camargo, Camilo Mendoza, Alexandra Gelis. Foto: Pegajoso.



Imagen 7: Inauguración Galería de La Otra Bienal, 2013. Donny (La Kupula), Nikoole Martin, Hakbol (Lirika Street). Foto: Alexandra Gelis.

conseguir a una persona para que les enseñe esto a los jóvenes, ya que por el momento carecen del soporte técnico. Ella quiere intervenir más en la parte sonora, y de allí proponer una mirada y un ejercicio de escucha centrado en el barrio. Quieren crear un sitio web, una *App* para Android y están planeando diseñar trajes especiales para reproducir sus creaciones. La idea es que *Personidos* se convierta en un sello discográfico.

ENTRAR Y SALIR DEL ARTE

Hasta aquí he procurado describir en detalle el estado de *Personidos*, teniendo como marco institucional *La Otra Bienal de Arte de Bogotá*. No obstante, el proyecto excede no solo *La Otra* como evento cultural, sino también el arte como sistema y los modos de producción artística como productores de sentido.

En primer lugar hay un desmonte de la categoría de autor. Esto no es nuevo para el arte contemporáneo ni para el ámbito de la cultura. Han sido numerosos los ejercicios que han minado la noción de autoría en el último siglo. En este caso, si bien el germen de todo es una bienal de arte, que hace una invitación a Alexandra en calidad de artista, es ella quien a su vez se desprende de la necesidad de centrar en torno a sí misma el ejercicio de producir significados. La propuesta se configura como un ejercicio creativo de co-producción con *la comunidad*. Pero hay que tener cuidado con esos ideales democráticos: hay maneras de participar, hay formas de conectar, hay tareas que repartir y hay roles más visibles que otros; éstas son en todo caso las condiciones en que se da la cooperación. Por eso ubico a Alexandra no como autora sino como integrante del proyecto, con unas funciones muy específicas. Es igual con Donny, Pegajoso y el resto del grupo.

El problema con las marcas de autor en obras que intervienen en comunidades es que responden al modelo de representación. Las ideas de Hal Foster (2001) son centrales para abordar este asunto críticamente. En *El artista como etnógrafo*, resalta lo complejo que puede ser usar herramientas de otras disciplinas -de la antropología- al representar los modos de vida de otros sujetos¹⁴, ya que pueden ser alienantes para ellos, donde el *otro* es oscurecido y el yo del artista pronunciado. Esto puede llevar a rechazar el compromiso social, a una sobreidentificación reductora con el otro, en el cual es victimizado y su sufrimiento explotado¹⁵. En las ciencias sociales ha sido notable el impacto del trabajo de Gayatri Chakravorty Spivak (2003), quien ha revisado la manera en que ejercicios de

¹⁴ Usualmente se trata de tragedias.

¹⁵ Foster llama la atención a una encrucijada en la que se encuentran tanto la política cultural de izquierda como de derecha, y radica en los sistemas de representación que se ponen en funcionamiento cuando el arte se enfrenta a un *otro*. La primera resulta en la sobreidentificación reductora, donde ese *otro* es victimizado e idealizado; la segunda resulta en la desidentificación criminal donde ese *otro* es sistemáticamente excluido. La resolución a este problema, dice, no es posible. Sin embargo, resalta la importancia de la reflexividad de la obra paraláctica que “intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro” (2001, pág. 207). La experiencia de *Personidos* me sugiere que si hay posibilidades de escapar productivamente a este problema.

representación de un *radicalmente otro* pueden ser tremendamente opresivos para quien se encuentra en situación de subalternidad.

En segundo lugar, aunque el resultado del proyecto para efectos de *La Otra* es un evento que consiste en una presentación musical, usando un dispositivo que reproduce audio y video, *Personidos* dista de ser sólo un performance o una instalación interactiva. Incluso, es diferente de lo que se entiende como *arte comunitario* o *arte relacional*. Me refiero aquí a una tendencia que ha tenido un *boom* en las últimas dos décadas, cuyo modelo paradigmático en la teoría del arte es la *Estética Relacional* (Bourriaud, 2006). Por un lado, aun cuando las relaciones humanas se encuentran en la base del proyecto -son su condición mínima-, el modelo del *arte relacional* sigue ubicando la figura del artista como centro en torno al cual se produce significado¹⁶. Bourriaud describe este tipo de arte como una producción interactiva en la cual el trabajo del artista posibilita conexiones en el campo relacional. Es un tipo de arte que se interesa por producir un tejido de relaciones humanas, por exponer “los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos o grupos humanos” (2006, pág. 51). Arguye la inexistencia de un estilo, temática o iconografía que relacione directamente la *diversidad* de propuestas de las que se ocupa en su teoría. Sin embargo, da por sentado que la crisis que supone la sociedad del espectáculo¹⁷ puede ser resuelta poniendo a prueba “los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (2006, pág. 34), celebrando unas micro-utopías de lo cotidiano, que tendrían como posibilidad abrir el abanico a múltiples procesos de subjetivación, a territorios existenciales que puedan “reconstruir un territorio político

¹⁶ No es sino revisar casos paradigmáticos del *arte relacional* y cómo circulan en el mundo del arte, sobre todo en las ferias. Esos proyectos no dependen de colaboraciones con sujetos en específico. Se podría decir incluso que aquellos *otros* que no son *el artista* son intercambiables y solamente intervienen en *la obra* siguiendo unos patrones de participación diseñados previamente por *la estrella*. Más aún, esos proyectos son comercializables en tanto obras de arte, lo que de plano los distancian de iniciativas que radicalizan el *site-specific* y que se toman en serio asuntos de orden ético y político. Es de notar que en el libro de Bourriaud (2006), las múltiples descripciones siguen ubicando la figura central del artista (con nombre propio), y a unos *otros* anónimos que participan de los proyectos artísticos. Ésta es la evidencia de cómo a nivel discursivo se conciben estas formas de producción, soportadas en mecanismos de exclusión por muy incluyentes que parezcan ser; o parafraseando a Walter Benjamin, es la manifestación de una lejanía, por muy cercana que pueda estar.

¹⁷ El aislamiento de los individuos, la privación de conexiones significativas con *otros* y con el mundo, poniendo en primer plano el imperativo del consumo.

perdido, destrozado por la violencia desterritorializante del ‘Capitalismo mundial integrado’.” (2006, pág. 127).

Las críticas a este modelo han sido bastante notables. En particular, Claire Bishop dice que:

La calidad de las relaciones en “estética relacional” nunca son examinadas o puestas en duda. Cuando Bourriaud dice que “los encuentros son más importantes que los individuos que los componen”, tengo la sensación de que esta cuestión es (para él) innecesaria; todas las relaciones que permiten “diálogo” son automáticamente asumidas como democráticas y por tanto buenas. Pero ¿qué es lo que “democracia” realmente significa en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, entonces la siguiente pregunta lógica por hacer es ¿Qué tipos de relaciones están siendo producidas, por quién y por qué? (2004, pág. 65)¹⁸

Bishop señala una producción formalista, que usa como materia plástica el campo relacional¹⁹ y que por tanto no tiene en cuenta asuntos importantes de las relaciones humanas como la diferencia, los conflictos o el antagonismo. Sus reflexiones están soportadas en ideas de Rosalyn Deutsche, Ernesto Laclau y Chantal Mouffe sobre la democracia, de los cuales extrae la tesis de que “una sociedad democrática es una en la que las relaciones de conflicto son *sostenidas*, no borradas” (2004, pág. 66). Dice que el problema del arte relacional es no tener en cuenta que una de sus condiciones de posibilidad es estar soportado en un campo relacional previamente conformado: el campo del arte. Y esto tiene implicaciones importantes, ya que es un campo que opera bajo códigos compartidos, en el cual el sentido del *estar juntos* se despoja fácilmente de sus implicaciones políticas para poner en primer plano la festividad del espectáculo del arte, expresado a través de sus instituciones y protocolos, lógicas de inclusión y exclusión que suponen además un público formado e informado que se reúne porque de entrada ya tiene algo en común. El ejemplo más claro de esto es un coctel de inauguración. Lo anterior

¹⁸ Las traducciones al español del texto de Bishop son mías.

¹⁹ Ni siquiera se habla de tejido social, que es distinto para efectos de análisis.

quiere decir que aunque la intención sea poner el acento en las relaciones externas al Arte, en un intento por experimentar con espacios de intercambio social, Bourriaud olvida ingenuamente su inserción en un campo cuyos límites no permiten de facto alcanzar sus objetivos.

Uno de los contraejemplos que ofrece Bishop es Santiago Sierra, de cuyo trabajo destaca el hecho de enfrentar al Arte con la evidencia de su separación respecto a la sociedad, pese a que ha habido varios intentos por llevar a cabo el proyecto vanguardista de unir arte y vida. Así, con lo que se topa el mundo del arte es con la irrupción violenta en su esfera -por lo demás bastante comfortable- de la cadena de producción de los bienes de consumo en el capitalismo salvaje: un sistema de desigualdades y exclusiones²⁰. A esto le llama Bishop antagonismo relacional, y subraya su importancia en cuanto nos provee de “unas bases más concretas y polémicas para repensar nuestra relación con el mundo y los demás” (2004, pág. 79).

Aunque me afilio a la crítica de Bishop, sigo identificando algo problemático. Al concebir una obra de arte, bien sea en los términos de Bourriaud o en los de Bishop, permanece aquello que está en la base misma de la producción artística: ciertos modos de producción, circuitos de exhibición, unos modos de recepción y unas funciones sociales vinculadas a ellas. Sigue habiendo una distinción entre lo que es arte y lo que no. Y esto es justamente lo que configura al arte como sistema: su régimen discursivo expresado a través de disciplinas como la Historia del Arte e instituciones como el museo, productoras de sujetos como artistas y espectadores. Son esas condiciones las que hacen posible el mantenimiento de la esfera del arte en oposición a lo que no lo es; la epistemología moderna del arte, que según Douglas Crimp sería “una función de la reclusión del arte en el museo, donde el arte se hizo aparecer autónomo, alienado, algo aparte, refiriéndose sólo a su propia historia interna y dinámicas”²¹ (1997, pág. 13).

Los problemas que allí se advierten los ha señalado Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia* (1974), donde revisa la manera en que gracias a la aparición de la estética en el S. XVIII, se instaura el concepto de arte, vinculado necesariamente a una ética burguesa

²⁰ Que a su vez incluye la fetichización de la mercancía Arte y la alienación de quienes participan en la cadena de producción.

²¹ Las traducciones al español de los textos de Crimp aquí citados son mías.

que insistía en su autonomía, expresada en el juicio de gusto kantiano. Este proceso histórico de separación entre arte y vida es, siguiendo a Bürger, ideológico, ya que funda y naturaliza unos modos de producción, circulación y recepción que permanecen actualmente como esenciales a la actividad artística en tanto espacio que reproduce las lógicas etnocentristas, clasistas, sexistas y homofóbicas de la cultura dominante.

El *arte relacional* no solo opera obviando consideraciones de clase -como mínimo- que impiden que su potencial emancipatorio a nivel micro pueda tener un soporte político serio, sino que además cree haber superado la cuestión estilística al jactarse de la heterogeneidad de artefactos al interior de un modo de producción que a todas luces es una tendencia. El estilo del *arte relacional* parece ser la entrada de las experimentaciones en el campo social como tema a partir del cual se elaboran las obras²². No obstante, quisiera proponer que una reflexión de orden político no es solamente incluir temas políticamente relevantes en la producción artística²³, sino también cuestionar los discursos que sostienen la división entre arte y no-arte, escapando del mismo sistema y atendiendo a procesos sociales²⁴. No siendo así, el *arte relacional* pareciera operar como un experimento en el peor de los sentidos: como un espacio aséptico donde poner a prueba ciertos juegos sociales y extraer

²² Quisiera sugerir que lo que entendemos como tema no es sino una contingencia en el proceso creativo de muchos artistas. La experiencia me ha demostrado que cuando uno pregunta a un artista por su trabajo, en la forma de “¿en qué te encuentras trabajando ahora?”, su respuesta es “en una serie de pinturas, de dibujos, de fotografías, en una instalación interactiva, en un proyecto pedagógico, etc.”. Esa experiencia me lleva a pensar que esta autoreferencialidad no es un efecto de la economía del lenguaje con el objetivo de escapar rápidamente a una pregunta impertinente, sino la manifestación del funcionamiento discursivo del arte. Esto quiere decir que dada su autonomía, los temas que orientan la producción artística en realidad son los modos de producción artística y no las importantes y urgentes reflexiones que desde el arte se puedan hacer a los problemas de la sociedad.

²³ Esto no quiere decir que menosprecie la importancia del arte como un ámbito de representación en el que diversas problemáticas y grupos sociales necesitan hacer presencia. Sin embargo, si es el reconocimiento de los límites que tiene ese ámbito de representación.

²⁴ Esto no es lo mismo que promover la crítica institucional, de la manera en que se ha conocido a lo largo del S. XX, que aunque necesaria y refrescante, mantiene el estatus quo del sistema del arte. Hal Foster señala con agudeza cómo las estrategias deconstructivas del arte posmoderno se convierten fácilmente en tácticas donde la institucionalidad del arte se vuelve más hermética y narcisista, “conservando el *status* social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica” (2001, pág. 200). Otro ejemplo dicente de lo que quiero decir con esto es la actividad que el mismo Douglas Crimp lleva a cabo en movimientos activistas, en “trabajos que eluden el museo, no porque nunca son exhibidos allí sino porque son producidos por fuera del límite de la institución. Emergiendo de un movimiento colectivo, (...) [las] prácticas artísticas de los activistas articulan, para ser exactos *producen*, las políticas de ese movimiento. A menudo anónimamente y colectivamente hechas; apropiando técnicas del “arte elevado”, la cultura popular, y la publicidad de masas; apuntando a y constitutivas de públicos específicos; relevantes sólo para circunstancias locales y transitorias; inútiles para la preservación y la posteridad – ¿no es este arte un ejemplo de la “vinculación del arte en la praxis de la vida?”” (1997, pág. 22) (N. de T. Crimp utiliza la expresión “sublation of art into the praxis of life”)

conclusiones apresuradas. Este *modus operandi* parece ser el de lo simulacral. No en vano una gran cantidad de prácticas artísticas celebran su condición de *laboratorios*.

En esa perspectiva debe tomarse el reclamo por prácticas artísticas cada vez menos *artísticas* y cada vez más prácticas, es decir útiles. La inutilidad del arte parecería ser la suspensión del utilitarismo en objetos o prácticas capaces de poner en jaque las lógicas de funcionamiento del capitalismo. Tal vez por eso se le suele adjudicar un poder revolucionario. Sin embargo, esa aparente inutilidad, cuya expresión máxima es la contemplación desinteresada²⁵, esconde un sistema de organización social altamente excluyente en el cual la producción artística se dirige a un sector privilegiado de la población. Por lo tanto, mantener la producción artística enmarcada institucionalmente significa mantener el estatus quo.

Esto es así, incluso en iniciativas de *reconstrucción del tejido social a través del arte*, tan en boga últimamente en la administración pública. Aunque en primera instancia la categoría puede estar llena de buenas intenciones, el marco teórico que he esbozado aquí permite hacer algunas consideraciones. En las entrevistas previas a este texto, el tema generó un debate interesante con Alexandra y Paola, por lo que quisiera exponer sus argumentos. Para Alexandra, *La Otra* sirve como un primer encuentro y queda una responsabilidad con el proyecto. Hay una necesidad de hacer una segunda etapa²⁶. Ella concibe a *Personidos* como una colaboración entre artistas, mano a mano, uno a uno. No se trata de llevar trabajo planeado para que la comunidad lo desarrolle, sino que el proyecto se configura a partir del cruce de intereses y necesidades de sus integrantes. Paola contrasta con un ejemplo: dice que ha visto casos donde un artista hombre llega a *la comunidad* a ofrecer herramientas que fortalecen su trabajo. Sin embargo, ese artista se encarga de hacer obra usando a *la comunidad* para tal fin. Firma su producción, aplica a convocatorias, hace estadías cortas en varios lugares y llena su portafolio. Es usualmente alguien que tiene *feeling* para entrar a *la comunidad*. Paola considera este *modus operandi* problemático y oportunista²⁷. Habla de su vínculo con *Personidos* diciendo que entró lentamente al

²⁵ O en el caso del *arte relacional* la participación que no puede sino ser desinteresada e ingenua.

²⁶ Que es necesario subrayar, también excede el marco de *La Otra*.

²⁷ Ella señala una cuestión de género que no se puede eludir, ya que habitamos un país heteropatriarcal donde los varones se relacionan más fácilmente con otros varones. En este caso podríamos decir que hay

proyecto, desconfiando del mismo y con prevención. Sospechaba de un *modus operandi* que es un teatro para cumplir con unos objetivos, beneficiarse de dineros públicos y luego irse a otro lugar. Pero luego de ver que Alexandra invierte su propio dinero para hacer trabajo de campo, nota un compromiso distinto a ese modelo de artista descrito previamente. Vio cómo ambas partes eran libres de decidir las calidades del vínculo, sin estar sujetos a compromisos impuestos por la bienal o instituciones culturales. Establecieron relaciones de mucha confianza ya que correspondieron a los afectos que allí se gestaron. Son relaciones que no obedecen a intercambios económicos. Aquí Paola se da cuenta que se trata de un proyecto distinto²⁸, ya que todos están dispuestos a ofrecer tiempo, energía y afecto con el objetivo de sacar el proyecto adelante, pero insiste en que no hay que sublimar este tipo de relación. Afirma que Alexandra fue una de las personas que facilitó²⁹, impulsó y promovió una plataforma para el trabajo “y el asunto de *comunidad* funcionó” (Personidos, 2014). Dice que es un grato encuentro que permite que ambas partes suplan necesidades y compartan intereses³⁰.

La reconstrucción del tejido social a través del arte parte del supuesto de que el Arte puede producir cambios sociales, lo que otorga privilegios al artista por encima del resto de personas o de ejercicios de ciudadanía. *La comunidad*, por tanto, no se entiende como agente de sus propios procesos de cambio y termina siendo subalternizada en función de lo que un tercero considera más apropiado. Parte del supuesto que hay un tejido social descompuesto o que reconstruir, en una postura asistencialista que hace eco de la idea ingenua de que en un pasado las cosas estaban bien y eventos traumáticos las dañaron.

condiciones que permiten de entrada una mejor relación entre artistas hombres y líderes comunitarios también hombres.

²⁸ Quiero dejar claro que el objetivo de este texto no es hacer una apología a *Personidos*. El tema salió en las entrevistas, y agradezco que tanto Alexandra como Paola, Donny y Pegajoso reconocieron en la misma bienal otros dos trabajos que llamaron su atención, ya que encuentran grandes afinidades. Estos proyectos son los que desarrollaron con José Luis Bongore y Elkin Calderón.

²⁹ Es necesario recordar que el facilitador principal de todos los proyectos en *La Perseverancia* fue Jito Romero.

³⁰ Paola aclara que mientras el proyecto se encuentra en plena emergencia no es posible hacer estas lecturas. Es *a posteriori*, es en este artículo que es posible revisar lo sucedido. Dice también que en términos metodológicos, las artes tienen que afrontar la incertidumbre, en oposición a las ciencias básicas, sociales y humanas, donde se trazan cronogramas y programas de desarrollo más o menos detallados. Por lo tanto, esto no se puede entender a través de los procesos etnográficos de ingreso a una comunidad. Aquí no se sabían detalles del proceso, no se sabía la metodología. Sin embargo, responde ella misma que la incertidumbre tampoco puede convertirse en cliché. El asunto del cual a veces termina dependiendo un proyecto de creación lo explica con algo más coloquial: hacer *click*. Eso no se puede prever ni insertar en un proyecto.

Teniendo esto en cuenta, quisiera decir que *Personidos* es algo distinto. Si no he centrado el análisis en lo que fue mostrado en *La Otra*, sino que he revisado el proceso de configuración del proyecto, es porque me atrevería a decir que *Personidos* es más que *solo* arte. Alexandra llega al barrio y pone en las manos de *la comunidad* una serie de herramientas³¹, de las cuales ellos luego se apropian con intereses distintos³². Lo que ocurre es que *la comunidad* produce distintos tipos de agenciamientos, que se materializan de varias formas: se abren posibilidades desde el saber técnico que pueden permitirle a este grupo de jóvenes una experiencia distinta de su barrio en la manera en que lo perciben sensorialmente, en la forma en que ocupan el espacio, en sus relaciones con distintos sectores sociales y en el acceso al trabajo.

Según Donny y Pegajoso, esta experiencia les permitió “tener una mayor estabilidad y un interés común con los grupos de rap del barrio” (Personidos, 2014). Dicen que *La Perse* es distinta después de *La Otra*, ya que quedan contactos y amistades. Se activaron campeonatos de fútbol, hay una mayor integración entre sus habitantes ya que reconocen que el barrio necesita transformación y aparecen actividades donde mucha gente se ve involucrada. Dicen que el barrio se abrió, se crearon canales de comunicación entre éste y la ciudad, que después de los artistas llega el público y luego los turistas³³. Tienen claro que la música es una manera de movilizar afectos y emociones, y que a través de sus composiciones cuentan su realidad. *Personidos* termina siendo un proyecto que sale del barrio y se dirige a la ciudad, lo que me lleva al último punto que quiero elaborar.

³¹ Ella dice: “como artista a mí me interesa crear espacios de encuentro” (Gelis, 2014). Espero estar señalando de qué manera estos espacios de encuentro funcionan, y cómo ella no es la única agente del proceso. En la entrevista me cuenta que a partir de su experiencia propia como *el otro* (porque es una mujer latina, artista, *queer*, e inmigrante en Canadá) tiene claro que los cambios se hacen en pequeños encuentros con los demás, creando *comunidad*. Me dice que los talleres brindan herramientas para “agruparse y pelear por un espacio de representación que nos muestre” (2014).

³² En el cuerpo del texto desarrollo esta cuestión, de cara a los directamente implicados. Sin embargo, quisiera decir al margen que en la entrevista Alexandra me responde a esto diciendo que tiene como regla no crear dependencias, ni con ella ni con el Estado, ya que no se sabe si los procesos puedan continuar porque eso depende de múltiples variables y circunstancias. Me dice que no importa si los jóvenes con que trabaja no siguen en la música ni en la fotografía, que lo importante es que produjeron un giro en su manera de habitar el mundo.

³³ En tono muy seguro expresan que están al tanto de lo que significa la gentrificación, pues fue un tema que se desarrolló en *La Otra* gracias al trabajo del colectivo Lefthand Rotation, y que *la comunidad* se apropió del lema ‘el barrio no está en venta’. Son conscientes, en todo caso, que esta es una dinámica que posiblemente puede ser inevitable en una ciudad en crecimiento. No obstante, rescatan que es un barrio de varias generaciones, y por eso el arraigo y el orgullo, relacionado a su vez con las tradiciones que allí se implantan.

AUTO-REPRESENTACIÓN

El objetivo final de *Personidos* y por tanto de *la comunidad* de raperos es limpiar la imagen del barrio, insistiendo en que es más que drogas y violencia. En sus letras ya es posible notarlo y en el ejercicio que están llevando a cabo con *Personidos* es posible rastrearlo como un nodo central. Por eso la importancia de localizar la producción artística-creativa-sonora.



Imagen 8: Leonardo Sánchez, Donny (La Kupula), Dueñas (La Kupula), Dos K Ortiz, Cristian Salamanca (Lirika Street), Hakbol (Lirika Street), Punchline (Kalibre Grueso), Paola Camargo, Charly (La Kupula), Alexandra Gelis, Pegajoso (KBN), Germán, Briian Ale Xis. Leonardo Sánchez, Donny (La Kupula), Dueñas (La Kupula), Dos K Ortiz, Cristian Salamanca (Lirika Street), Hakbol (Lirika Street), Punchline (Kalibre Grueso), Paola Camargo, Charly (La Kupula), Alexandra Gelis, Pegajoso (KBN), Germán, Briian Ale Xis.

Un ejemplo bastante elocuente me permite pensar en ello. Es un gesto con la mano que se ha extendido entre *la comunidad*, y se fuga a través de quienes visitan el barrio y conocen su proyecto. Es un acto de habla, un *performativo*³⁴ que va produciendo efectos en lo real.

³⁴ Entiendo este término como Judith Butler lo expone en su libro *El género en disputa* (2007), diciendo que ‘produce lo que dice’. Los actos performativos han sido centrales en la conceptualización de las políticas

Se trata de hacer una **P** con la mano, gesto que ellos mismos elaboran aludiendo al cambio que quieren hacerle al barrio. Del señalamiento del que frecuentemente son sujetos, vinculados a representaciones negativas y estereotipos, hacen un giro, también señalando pero abriendo ligeramente la mano para que se vea la **P** (Imagen 8)³⁵. Según Donny y Pegajoso, es la **P** de *Perseverancia*, pero también de personas. Esto quiere decir que a través de ese gesto se ubican como sujetos con posibilidad de des-sujetarse de esas representaciones negativas, se ubican como agentes de sus propios procesos de auto-representación y circulación de significados; lo hacen a través de la música, de la producción visual y sonora que rodea su trabajo, y a través del cuerpo³⁶. La gente que ve esto, cuenta Pegajoso, responde inmediatamente intentando emular el gesto, trazando un primer vínculo con *la comunidad*.

Antes de terminar hago una breve advertencia metodológica. El presente texto es en últimas un ejercicio de representación, que está sujeto a no hacer justicia respecto de cada versión de los hechos. Hay descripción, interpretación y análisis, lo que hace que los datos empíricos circulen de otro modo. En todo caso, intento recoger la experiencia del proyecto de la manera más compleja posible y ofrecer un análisis que en todo caso es provisional³⁷. Una cuestión central en todo esto es la auto-representación, por tanto, es algo que les concierne a *ellos*. Dado que no se trata exclusivamente de una *obra de arte*, no necesariamente se configura un público de espectadores y por lo tanto somos *nosotros* (quienes no pertenecemos a *la comunidad*) los que resultamos por fuera de sus procesos,

identitarias, ya que producen la sensación de una ontología, unidad y coherencia de los cuerpos que performan, sus modos de expresarse y orientar su deseo.

³⁵ Lxs lectores de este texto pueden hacer el ejercicio de cerrar el puño y extender el dedo índice como si estuvieran señalando algo. Luego pueden abrir un poco los dedos que se encuentran cerrados, de manera que se forma la **P**, como en la imagen 8 se puede ver.

³⁶ Este gesto está además conectado con una cuestión bastante cara a los movimientos sociales y a las políticas de la identidad: el orgullo. A través de este gesto movilizan el orgullo de pertenecer a esa comunidad.

³⁷ Ya que discutí las celebradas micro-utopías de Bourriaud, quisiera aclarar que no descarto la posibilidad de que éstas ocurran, pero sí sospecho de la manera en que éste autor las dimensiona. Por esa razón he llevado aquí un análisis específico de un caso en específico. Si partimos del supuesto de que el capitalismo mundial integrado puede ser resistido a través de la micropolítica, que se pueden abrir líneas de fuga y se pueden inventar *otros* modos de vida y procesos de subjetivación, es únicamente en una revisión densa y detallada a cada caso que esto puede comprenderse. Y esto, en todo caso, necesitará de una toma de distancia crítica respecto del rango de acción del sistema del arte.

aunque podamos conectarnos con estos en calidad de ejercicios de ciudadanía³⁸. En las entrevistas se dan cuenta de la oportunidad que escribir este artículo representa para el proyecto en términos de visibilidad, y por lo tanto me acogen. En todo caso, necesito hacer esta precisión de manera que pueda dejar clara la diferencia entre mi texto y la propuesta de *Personidos*.

³⁸ La relación entre *Personidos* y *nosotros* no es la misma que entre una obra de arte y sus espectadores. Por lo tanto, lo que se encuentra en juego aquí son las posibilidades y capacidades de conectar subjetividades y experiencias de vida distintas, no en un ejercicio de contemplación sino politizando la relación entre *ellos* y *nosotros*, en tanto individuos, como ciudadanos. La función de este texto es recoger una experiencia creativa de manera que pueda circular en otros circuitos, con otras dinámicas, donde al contar qué hacen *ellos* podamos preguntarnos ¿cómo podemos responder *nosotros*?

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a Alexandra Gelis, Elisabeth Vollert, Paola Camargo, Donny y Pegajoso por la información que me proporcionaron, su tiempo y buena voluntad en concederme las entrevistas. A Alexandra, Elisabeth y Paola les debo un agradecimiento especial por la revisión de la versión preliminar de este artículo, pues sus comentarios me permitieron hacer precisiones sobre el desarrollo de los procesos tanto en *La Otra Bienal* como en *Personidos*. Agradezco a Marta Cabrera por la revisión previa del texto y sus comentarios que me ayudaron a afinar el marco teórico. Agradezco a Luisa Piedrahíta la invitación a discutir una versión previa de este artículo en su seminario de la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, ya que su interlocución me permitió incluir nuevas reflexiones. Agradezco inmensamente a Mónica Ramos por su compañía y las nutridas conversaciones que hemos sostenido, en las cuales se gestaron muchas ideas aquí expuestas. Es gracias a ella que este material puede luego empezar a circular.

LINKS DE INTERÉS

La Otra -Bienal de Arte de Bogotá: <http://laotrabiennial.com/>

Página de KBN en YouTube: <https://www.youtube.com/user/Kbnoofficialpage/feed>

Página oficial de La Kupula: <http://www.lakupulaperse.com/>

Perfil en Facebook de Kalibre Grueso: <https://www.facebook.com/kalibregrueso.kgc>

Retrato de familia - PEGAS / RETRATO DE LA PERSEVERANCIA. Videoclip de José Luis Bongore: <https://www.youtube.com/watch?v=anElBKL910w>

Personidos, video de Alexandra Gelis: <https://www.youtube.com/watch?v=0L0jJ2WjXq0>

Página Web de Alexandra Gelis: <http://www.alexandragelis.com/>

BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 51-79.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Crimp, D. (1997). *On the Museum's Ruins*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Donny, Pegajoso, Camargo, P., & Gelis, A. (2 de Octubre de 2014). Personidos. (J. Napier, Entrevistador)
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Gelis, A. (25 de Agosto de 2014). (J. Napier, Entrevistador)
- Spivak, G. C. (Enero-Diciembre de 2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Vollert, E. (10 de Septiembre de 2014). (J. Napier, Entrevistador)