



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“IDENTIDAD-IPSE: UNA SALIDA ÉTICA A LA  
REIFICACIÓN DE LOS CUERPOS EN EL ARTE  
CONTEMPORÁNEO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
NICOLÁS VARGAS LEBERT

DIRECTOR DE TESIS  
DR. FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

UNAM  
POSGRADO  
Artes Visuales



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

A la memoria de mi abuela Nena.

Al Dr. Fernando Zamora, mi tutor; quien supo dar el golpe de timón necesario a la dirección de mis ideas, cuando todo parecía confuso.

A mi madre y a mi padre.

A la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A los maestros que acompañaron este proceso y que aportaron a mi trabajo con sus ideas y propuestas, los que guardo con inestimable cariño y respeto. Especialmente: Mtro. Francisco de Santiago, Mtra. Blanca Gutiérrez, Mtro. Arturo Miranda y Dr. Julio Chávez.

A la familia y los amigos que me acompañan a la distancia: Chile, Bolivia y en otras latitudes. Abuela Lobelia, Leo, Martín, Rodrigo, Alejandra, Anne, Gonzalo y los muchos que faltan por nombrar.

A Jonathan Maya López y a toda la familia que lo acompaña en las cercanías del metro Hidalgo, por ayudarme a materializar este trabajo.

A mis compañeros de escuela y vida, en especial los que me ayudaron a realizar los proyectos que acompañan a esta tesis: Federico Valdés, Genlizzie Garibay, Jaime Díaz, Jhoffre Flores, Jorge Zaldumbide, Jose Aguilera, Kotik Villela, Mayra Céspedes, Niki Chai, Noé Caffese, Rubén Ramírez, Salvador Santana.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1.....	9
1. Identidad-ipse, identidad-idem.....	10
2. Del Sujeto moderno al <i>cogito</i> quebrado.....	11
3. El sujeto en el siglo veinte.....	14
4. Hacia una subjetividad femenina.....	23
5. El estadio de la dialéctica fracturada.....	27
6. Identidad-ipse en Paul Ricoeur y la cuestión del mal.....	31
CAPÍTULO 2	
1. Santiago Sierra, ¿una aporía en cuanto a la problemática del sí?.....	34
CAPÍTULO 3	
1. La liberación de San Pedro / El ángel exterminador.....	40
2. Cuerpo ausente / Cuerpo quebrado Lonquén diez años / Goliat degollado por David.....	47
3. “Rúbrica”, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas.....	60
3.2. La obra y las citas a Santiago Sierra.....	67
3.3. Entrevista a Jonathan M. L. ....	70
CONCLUSIÓN.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	88
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	91

## INTRODUCCIÓN

Tratar el tema del sujeto moderno es una tarea compleja, ya que éste no se ha visto de manera unívoca a lo largo de la tradición filosófica, antropológica, sociológica, psicológica, artística, que ha servido de andamiaje para su elaboración.

La empresa de intentar definir una identidad, única -en relación al sujeto- que abarque toda la modernidad, rebasa con creces la intención de la presente investigación. Frente a esta problemática me sitúo de inmediato ante la afirmación de que hay tantas subjetividades como posibilidades del yo en el mundo, pero también reconozco mi pertenencia a la tradición filosófica, en relación a la ontología, la cual me ayudaría a trazar a grandes rasgos lo que nos caracteriza como hombre y mujer pertenecientes a la modernidad y nuestras relaciones con el entorno social y natural. Situación que me obliga a hacer un repaso de cómo han devenido las filosofías del sujeto moderno, desde René Descartes y Michel Eyquem de Montaigne hasta la actualidad, pero sin caer en la ingenuidad de que éstas abarcan todas las posibilidades del ser.

Christa Bürguer y Peter Bürguer, fijan tres momentos que nos pueden servir para entender estas tensiones, todas cuestionables y susceptibles al *autoengaño*<sup>1</sup>, concepto que acompañará a todas estas teorías hasta la actualidad. La cuestión está en definir el campo de la subjetividad y para esto nos puede ayudar la siguiente cita:

La delimitación más importante que implica el campo podría consistir en que implica al sujeto como *uno*. Ciertamente vive en el mundo, entra en relaciones con otros, pero en tanto que sujeto es un yo

---

<sup>1</sup> Enumerar a lo largo de la historia de la subjetividad en los distintos autores que componen ésta, sería adelantarse a explicar conceptos y teorías que ya se explicarán a lo largo de la tesis. Pero si podemos adelantar un ejemplo que puede aproximarnos a este concepto. En la autobiografía, que es una manera de acercarse al sujeto podemos encontrar dos yo que pueden resultar contradictorios. Uno es el yo que escribe y que se puede encontrar en los enunciados, y el otro es un yo que se autorepresenta en las acciones descritas en el texto y que necesariamente tiene que justificar desde una moral común sus acciones. Uno es un yo más espontáneo y que se desnuda en el acto de la escritura; el otro es un yo pensado, que toma una postura ante el lector. Para profundizar más en esto véase el capítulo siete, El proyecto autobiográfico de Rousseau, del libro, *La Desaparición del Sujeto*, de Christa Bürguer y Peter Bürguer.

individual. El tú no posee significado alguno para su autodeterminación. Ya se lo interprete con Montaigne como unidad corpóreo-anímica, ya con Descartes como yo-entendimiento o con Pascal como yo-angustia, no precisa para su constitución de ningún tú. El «apiádate de mí para que pueda hablar» de Agustín pertenece a la prehistoria del sujeto.<sup>2</sup>

A partir de esta cita, que nos deja más dudas que afirmaciones, podemos reconocer tres momentos que conforman la subjetividad moderna -los cuales se han negado, rebatido, contrapuesto y reafirmado- y que se esbozan a continuación:

a) El primero, tiene que ver con la seguridad que establece René Descartes en el yo a partir de la duda.

b) El segundo, tiene que ver con el yo-angustia, que se da en el hacer consciente nuestra finitud y el enfrentamiento ante el absoluto -Dios- y en el temor a éste, en Blaise Pascal, o en el salto hacia la nada en Sören Kierkegaard.

c) El tercero, es la unidad corpóreo-anímica que da cabida a los ensayos de Michel Eyquem de Montaigne.

Todos estos conceptos serán tratados con profundidad a lo largo de la presente investigación. La cuestión al introducir en este momento la cita, está en dar claridad al lector, respecto a, que pese a las diferencias que se han mostrado en cuanto a la subjetividad moderna, podemos identificar un eje común que no ha sido rebasado, incluso en la impropiedad que se le da al sujeto en Heidegger con la caída al «se»<sup>3</sup>, que ya explicaremos en el primer capítulo; y en el estructuralismo y el posestructuralismo, con la explicación sintáctica de las acciones, en las cuales el agente queda desplazado, lo que también trataremos con detenimiento más adelante. Que son el motivo por el cual me acerco a la identidad-ipse, que si le da una salida ética a la teoría de la acción al comprender los

---

<sup>2</sup> Bürguer Christa / Bürguer, Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid, Akal, 2001, p. 316

<sup>3</sup> el «se» el reflexivo de todos los pronombres personales, incluso de los pronombres y locuciones impersonales, tales como «cada uno», «cualquiera que», «uno».

enunciados no solamente desde la sintaxis, sino que desde la semántica dando cabida así a su interpretación hermenéutica.

Este punto es fundamental en el traspaso de la teoría a la práctica artística, pues este trabajo de investigación, busca tener puntos de encuentro con la práctica artística. Para ser más precisos, hace un camino de ida y vuelta en cuanto a la teoría.

Esta tesis, toma la teoría en un sentido parecido al que da la crítica de arte chilena Adriana Valdés a su libro *Memorias Visuales*. Ella dice que éste “*es teórico sólo si tomamos la palabra en su acepción etimológica estricta y simple, en la dupla theoria-poiesis: la primera mira lo que la segunda hace.*”<sup>4</sup> Claro, esto funcionaría a la perfección si la tesis no abordara mi proceso creativo, lo que me obliga a tomar una postura interpretativa o epistemológica ante la obra y participar del proceso creativo a la vez, o sea, tomar dos posturas en sí contradictorias, actitud que se podría definir como esquizofrénica, a la cual se le puede dar una salida positiva.

Para esto propongo una salida, y se encuentra en que, si en un primer momento la *theoria* mira a la *poiesis*, en un segundo momento la primera pasa a ser parte de la segunda. Esto sólo se logra en pasajes en los cuales la teoría abandona la especulación y se presta a significar como documento complementario a la obra. Esto se encuentra en las descripciones de las obras, entrevistas a personas que no son del medio del arte; pero que activan la obra, o cartas enviadas por mail, en relación a la última que fue realizada como coautoría.

La hipótesis de esta investigación es que a partir de la identidad-ipse, analizada desde la perspectiva de Paul Ricoeur, que trataremos a continuación, se plantea una salida ética a la problemática que se ha desarrollado en los últimos movimientos artísticos que como reacción al minimalismo, o la pureza formal o análisis sintáctico de las formas, han recurrido

---

<sup>4</sup> Valdés, Adriana, *Memorias Visuales, Arte Contemporáneo en Chile*, Santiago, Metales Pesados, p. 7

a hacer un desplazamiento desde la sintaxis a la semántica. Esta vuelta hacia una narrativa que se puede leer semánticamente o desde la metáfora, permite hacer un análisis político o discursivo desde el arte, y en los casos que analizaremos se llega a reificar el signo e incluso a los cuerpos o las personas. Para desarrollar esto nos centraremos en el análisis de la obra de Santiago Sierra.

La salida que aquí se propone es menos pesimista y trata, más que de comprender al *otro* como un objeto pasivo dentro de la acción, en una dialéctica entre «amo» «dominado» o «empleador» «empleado»; de verlo como un agente activo en la acción.

Pensar juntos la obra. Tenemos que darnos a la tarea de pensar más y mejor. Ampliando así los límites de lo artístico hacia la «vida» y otorgándole un rol orgánico y dinámico al arte.

Soy consciente de que esta empresa ya ha sido iniciada con anterioridad, tanto desde el arte como de la teoría. De hecho encontramos pretensiones parecidas en el arte conceptual; en la visión «ampliada del arte» de Joseph Beuys, en artistas feministas en Norteamérica y Cuba; como en toda Latinoamérica, poniendo especial énfasis en México, Colombia, Brasil, Argentina y Chile. El asunto es identificarlos y matizar las diferencias.

En el primer capítulo comienzo por hacer un acercamiento a la identidad-ipse y la identidad-idem, para abordar así la problemática del sí y hacer una aproximación incipiente al cómo se puede replantear el yo de una manera alternativa a la que se nos ha presentado en la modernidad, asunto que recién comienzo a revisar en el punto dos del primer capítulo. En este punto trato de no posicionarme como apologista ni como detractor de la subjetividad moderna, la idea es que esta encuentre un asidero en el arte que dé cabida a una ética

común, que de una alternativa a la tendencia a reificar a los sujetos y a los cuerpos en el arte contemporáneo.

Haré un repaso de las filosofías del *cogito* cartesiano, tomando en cuenta a los pensadores que han querido tomar distancia de esta filosofía y han dado cabida a lo que Paul Ricoeur llama *cogito quebrado*.

En el 1.3., trataré al sujeto en el siglo veinte, pero tratando de buscar un anclaje con ciertos movimientos o perspectivas artísticas, desde las vanguardias históricas a las posvanguardias, para finalmente desembocar en el feminismo, tratando de otorgarle el lugar de resistencia y de reformulación del *ser* en el seno de la modernidad poscapitalista.

A lo largo de todo el primer capítulo y de toda la tesis trataré de no obviar las fuentes morales que han constituido al sujeto moderno, haciendo especial hincapié en el cristianismo y tomando como contrapunto al budismo.

Al terminar el primer capítulo, retomaré la cuestión de la ipseidad, pero relacionada ya con el rodeo teórico que se hizo a lo largo del primer capítulo y en especial con el *mal* como un asunto que se ha de abordar al revisar los objetos y acciones artísticas se analizarán en el segundo y el tercer capítulo.

En el segundo capítulo se analizará la obra *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, de Santiago Sierra (Madrid 1966), la cual entablará un diálogo sorprendente con toda mi obra y en especial con *Rúbrica*, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas, la cual nos llevará a hacer conclusiones sobre la responsabilidad del agente de la acción y sobre todo, la participación de distintos actores sociales en la obra, además del compromiso que el autor puede asumir al desplazar la obra del *yo* al *ello*, en un plano que vaya más allá de la intertextualidad, sin perder de vista a occidente, que es justamente lo que se tratará en el tercer capítulo y que servirá para abordar las conclusiones de la tesis.

## CAPÍTULO 1

He tomado como punto fijo para comenzar a hablar de una subjetividad moderna a Descartes, sin embargo desde San Agustín ya se encuentran ciertos rasgos que han venido formando la concepción del sujeto moderno tal cual lo entendemos ahora.

En esta trayectoria filosófica debemos tener en cuenta desde un comienzo tanto el anticartesianismo de Pascal como los ensayos de Montaigne. Por lo cual, tal como indica Peter Bürger, no se trata de trazar una historia de la subjetividad tan solo desde Descartes, sino que hay que reconocer que, desde un principio, al sujeto no se lo muestra unívocamente. Hay ambivalencias, y hay que aprender a soportarlas<sup>5</sup>

Ello, trasladado a un estadio actual dificulta aún más la tarea de identificar la subjetividad moderna, ya que se nos hace extremadamente complejo comprender el acercamiento a la identidad en autores como Paul Ricoeur -que es hacia donde me dirijo-, no sin antes comprender el *cogito* cartesiano de la mano de sus apologistas y sus detractores. Para finalmente llegar a una casi disolución del sujeto que se da en el seno de la mayoría de las corrientes filosóficas que son la antesala del panorama actual (filosofía analítica, estructuralismo, teoría de sistemas e incluso teoría de la comunicación) “El paradigma (del sujeto moderno), según se dice, se encuentra agotado.”<sup>6</sup> Es este desplazamiento el que queremos tratar en nuestro trabajo. Hacer un recorrido desde el sujeto moderno hasta la noción de individuo desarrollada en *Sí mismo como otro*, de Paul Ricoeur, para ver si esta teoría es aplicable al arte de acción, obras performáticas y algunas pinturas.

---

<sup>5</sup> Bürger, Christa / Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid, Akal, 2001, p. 23.

<sup>6</sup> Ibid. p. 9.

## 1.1. Identidad-ipse, Identidad-idem

Lo primero es aclarar que la cuestión de la ipseidad para Paul Ricoeur es un concepto que atraviesa toda la problemática del sí. Tratar el problema de la identidad desde el sí es una manera de desmarcarse del *cogito* cartesiano, que acá, siempre irá de la mano de las *filosofías del yo*. Paul Ricoeur opone el *sí mismo* al *yo*. El *yo* acá, es aquel que encuentra la certeza de su existencia en el *yo pienso* de René Descartes, que es una forma de interiorización que al obviar la alteridad en el individuo, la pregunta por el ¿quién?, que es donde reside la ipseidad y donde se encuentra el sujeto moral de imputación, el cual será fundamental para esta tesis.

La identidad-ipse, se pone como contrapunto de la identidad-idem, que sería lo que dentro de una temporalidad se mantiene inmutable o idéntico a sí, en un individuo, aunque ambas encuentran el mismo origen acá se ve identidad-idem como sinónimo de mismidad, mientras que en cuanto a la ipseidad Paul Ricoeur sostiene:

Nuestra tesis constante será que la identidad en el sentido de *ipse* no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad.<sup>7</sup>

Para Paul Ricoeur es necesario tender una relación dialéctica entre identidad-idem e identidad-ipse, para entender la identidad como algo dinámico.

Acá se sostiene como fundamenta esta reflexión sobre el *sí mismo*, ya que es la manera en la que podremos abordar la problemática de la reificación de la persona y de su cuerpo en el arte contemporáneo y hacer un posicionamiento de tipo moral, que no es lo mismo que plantear una ética que rija todo el arte.

---

<sup>7</sup> Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*, México D.F., Siglo Veintiuno, 2006, p. XIII

## 1.2. Del sujeto moderno al cogito quebrado

Para emprender la tarea de hacer un recorrido desde el sujeto moderno hasta la noción de individuo desarrollada en *Sí mismo como otro*, de Paul Ricoeur, para ver si esta teoría es aplicable al arte de acción, obras performáticas y algunas pinturas: se me hace urgente -en un primer momento- explicar cómo se estructura el sujeto en el método cartesiano, y especialmente en el texto *Meditaciones metafísicas*, del filósofo francés.

Con respecto a Descartes, tal como se explica antes, ya en San Agustín se ven los primeros rasgos de interioridad, que van a ser completamente necesarios para estructurar al sujeto cartesiano. De hecho, Charles Taylor advierte que Descartes es, de muchas maneras, profundamente agustiniano.

Su énfasis en la reflexividad radical, la importancia del cogito, el papel principal que desempeña la prueba de la existencia de Dios que parte desde «dentro», desde algunos rasgos de las ideas propias, en lugar de partir desde el ser externo, como vemos en las pruebas tomistas, todo ello le sitúa en la vertiente de la reactivada piedad agustiniana que domina el Renacimiento tardío, a ambos lados de la gran división confesional.<sup>8</sup>

No obstante, a San Agustín no lo podemos situar más que en la prehistoria del sujeto moderno, pues toda interioridad -como cada movimiento del yo- en Agustín está necesitada de Dios.

En cambio, el vuelco en Descartes es evidentemente más radical, pues él no ve su interioridad como una forma de mediación con Dios; es en ella donde se encuentran las fuentes morales. En ella surge la duda cartesiana y se instala el sujeto pensante. Es todo

---

<sup>8</sup> Taylor, Charles, *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 203.

esto lo que hace que Descartes marque un antes y un después en la historia del pensamiento.

La búsqueda principal de Descartes, la que finalmente lo conduce hacia la introspección ascética, está relacionada con la *verdad*. Hay una necesidad de llegar a unas pocas certezas, pero que de algún modo éstas sean inquebrantables. Para llegar a ellas, introduce la duda radical a su pensamiento, o sea, dudar de todo aquello que hasta ahora se le ha mostrado como cierto y -por sobre todo- aquello que se muestra a través de los sentidos.

[...] me era preciso emprender seriamente, una vez en mi vida, la tarea de deshacerme de todas las opiniones a las que hasta entonces, había dado crédito, y comenzar todo de nuevo desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante en las ciencias.<sup>9</sup>

Esta duda se justifica bajo la hipótesis fabulosa de un gran embustero o un genio maligno, que es la imagen invertida de un Dios veraz. Una vez puestos en este escenario, es innegable que hasta la verdad más evidente puede resultar falsa. Así dice, “Podría ocurrir que él haya querido que me equivoque todas las veces que sumo dos más tres”.<sup>10</sup> Tal como dice Ricoeur, es un sujeto que carece de anclaje radical, ya que el mismo cuerpo en el que se encuentra es arrastrado al desastre de los cuerpos. Es un yo desligado de todas las referencias espacio-temporales en las cuales se ve inserto el cuerpo. “El «yo» que conduce a la duda y que hace reflexivo en el *Cogito*, es tan metafísico e hiperbólico como la misma duda lo es, respecto a todos sus contenidos. En verdad no es nadie.”<sup>11</sup>

Es importante enfatizar en el análisis de las obras performáticas que ese sujeto carece de

---

<sup>9</sup> Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*, trad. cast .de Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 13.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>11</sup> Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*, México D.F., Siglo Veintiuno, 2006, p. XVI.

corporalidad, por lo cual es inaplicable a las necesidades que rigen en un origen al arte de acción o a la performance. Además de ser un sujeto construido desde la razón con fines netamente epistemológicos, lo cual hace del *otro*, un objeto de estudio. A la vez, al ser un objeto analizable desde el *yo*, pasa a ser un individuo creado desde la subjetividad. Como veremos más adelante, este sujeto carece de anclaje material. Por lo cual, si quisiera trasladar esta teoría al campo del arte, lo tendría que hacer desde lo que Martin Jay llama un régimen escópico, no me quedaría otra, más que relacionarlo con el perspectivismo clásico.

La duda aplicada dentro del método cartesiano se puede leer teleológicamente, tiene un fin, el cual es llegar a una certeza. La certeza de *mi* existencia.

“No hay, pues, ninguna duda de que, si me engaña, es que soy, y engáñeme cuanto quiera, nunca podrá hacer que yo no sea nada, mientras yo piense que soy algo.”<sup>12</sup>

El mundo existe sólo *en y a través* de un sujeto, el cual cree estar produciendo el mundo al producir su presentación. Termina por convertir al sujeto en el fundamento de la inteligibilidad del mundo. De este sujeto se desprende la capacidad del hombre con la cual se concibe como autor consciente y responsable de sus pensamientos y de sus actos que deriva en el humanismo. Tanto la emergencia como el lugar central que ocupa el sujeto moderno ve el génesis de su fundamento en Descartes, él al conceder al sujeto el privilegio a expensas del objeto instauro el *primado de la subjetividad* respecto del mundo de los objetos. Heidegger, entre otros, presenta a Descartes como el filósofo que establece la soberanía del sujeto e inaugura el discurso filosófico de la modernidad.

---

<sup>12</sup> Descartes, René, *Meditaciones metafísicas*, trad. cast .de Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 19.

### 1.3. El sujeto en el siglo veinte.

El posestructuralismo lleva a la teoría semiótica de Ferdinand Saussure al campo social y cultural, se dice que la cultura es susceptible de ser analizada como un sistema de signos. Se opaca al autor para dar paso a un operador de sistemas de textos, así se llega a la intertextualidad,

...establecer correlaciones de las funciones acotadas, con frecuencia separadas, superpuestas, entremezcladas o incluso trenzadas pues un texto (del latín *textus* = tejido) es, efectivamente, un tejido de correlatos que pueden estar separados entre sí por la inserción de otros correlatos pertenecientes a otros conjuntos. Roland Barthes distingue dos grandes tipos de correlaciones en los textos: las internas y las externas. En las primeras como es obvio, el elemento correlativo se encuentra en el mismo texto; en las correlaciones externas en cambio, el término inicial se encuentra en el texto y su correlato está fuera: puede remitir a una totalidad global o, incluso, puede remitir a otros textos en lo que Julia Kristeva llama la intertextualidad.<sup>13</sup>

Nos resulta ineludible también la cultura de mercado, que se ve tan presente en la reificación del signo cuando se le da un valor intercambiable.

Los movimientos en los que pretendo detenerme surgen como reacción al formalismo, pero también a la austeridad teórica propia de los movimientos más inmediatos, como son el arte conceptual y el ala del minimalismo más cercana a éste. Esto propicia un retorno a la pintura, pero “más específicamente, a la imagen y a su potencial narrativo.”<sup>14</sup> Nos referimos principalmente al apropiacionismo y en especial a la obra de Sherrie Levine, que pone en cuestión el concepto de originalidad.

---

<sup>13</sup> Pérez, Martínez Herón, En Pos del signo, Colegio de Michoacán, 2000. p. 270.

<sup>14</sup> Guasch, Anna Maria. El Arte Último del Siglo Veinte, Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza Editorial, 2007. p. 241.



Fig. 1



Fig. 2

En cuanto a la situación en México, los movimientos en los que se ve una clara influencia del conceptualismo a mediados de los setenta están especialmente marcados por la situación política y la ineludible matanza del 68, por lo cual la influencia se da en la sustitución matérica por los documentos, ya sean fotográficos o escritos, y la especial preocupación por los problemas específicos del lenguaje. Pero siempre al servicio de un contexto geográfico y político, lo cual le otorga, aunque no se quiera un carácter más narrativo. Está marcado por cierta especificidad de periferia a centro. Del artista que está consciente de lo que sucede en cuanto a la situación global, pero que tiene adherido en su lenguaje la carga local, lo que hace que su discurso sea híbrido y no se tenga claro si se halla en lo específico o lo general, o si va de manera invisible en un camino de ida y vuelta. Como se da en el grupo Proceso Pentágono y específicamente en la obra de Carlos Aguirre.



Fig. 3

Para finalmente detenerme en un grupo de obras interdisciplinarias en las cuales ya no queda claro dónde situarlas. Donde está presente la utilización de la fotografía, pero no es la base en la cual se sustenta la obra, no viene a justificar el campo pictórico ni escultórico. Donde el *ready-made* duchampiano está presente, pero para cumplir con una función del todo distinta. O sea, donde el *ready-made* puede ser un referente a la realidad, pero no tiene por qué cumplir con el requisito de ser un objeto industrial al cual se le quita el uso que tenía anteriormente y se lo lleva al campo estético. Acá puede ser tanto un cartel publicitario o un cráneo humano, el cual sí lleva una carga específica del lugar del cual es sacado. En este sentido, hacemos una clara alusión a Gabriel Orozco, que si bien es escultor, también está en un terreno en el cual las disciplinas se confunden o están al servicio de su quehacer

artístico. Lo importante en él, y que me puede ser de gran ayuda es la reintroducción del sujeto en el objeto, ya sea a través de un gesto manual, como en *Mis manos son mi corazón* o en *Estrella pellizcada*, o al hacer que el objeto tenga su misma masa corporal, como en *Piedra que cede*, el asunto es, que siempre queda la huella del sujeto inscrita en el objeto, siempre y cuando se entienda que en el cuerpo del artista reside su individualidad o se tome al cuerpo como anclaje corporal de su pensamiento y sus sentimientos. Todo esto sin dejar de tener una clara influencia tanto del minimalismo al hacer que el signo se active recién entre la obra y el espectador; como del arte conceptual en la utilización de la fotografía; sin olvidar a Piero Manzoni o el arte povera. Pero principalmente vamos a revisar la obra de Santiago Sierra, en la cual el signo-mercancia se da en la persona. Son personas a las que se les paga por cumplir con tareas inútiles u operaciones estéticas en las cuales se ven intervenidos sus propios cuerpos. O sea, es la persona la que se reifica al ser pagada para tatuar en ella una línea. Ya trataremos más a fondo esto en el segundo capítulo.



Fig. 4

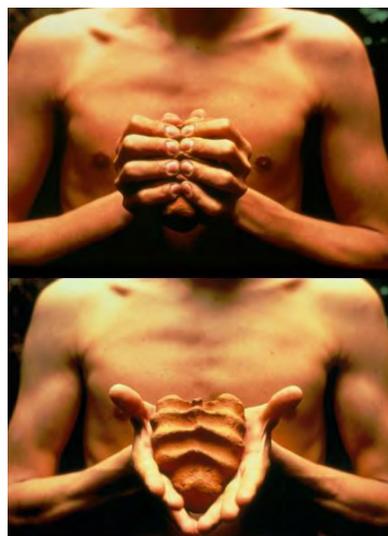


Fig. 5

La continua transformación, dislocación, reificación, opacidad que se le ha dado al signo dejando sólo la huella del significante y al significado huérfano, pero proclive a la multiplicidad; y finalmente la vuelta a cierta narratividad y al sentido alegórico de la obra.

Todos estos procesos, no son más que la muestra de que desde mediados del siglo pasado la revisión del lenguaje en toda su pureza ha sido una constante. Puede que también se dé la reproducción de un trauma que recién venimos a digerir de manera positiva, tal como lo presenta Hal Foster, en *Quién le teme a la neovanguardia*. Acá me refiero a la neovanguardia en cuanto a las vanguardias, y en primer término a la llamada “vanguardia histórica”. Se podría decir que ella aún de manera inestable la crítica y la utopía y, por más que se esfuerce en articularlas, sólo puede intensificar su inestabilidad.

Deja ella la solución de la tirantez del sujeto que constituye en la interpelación –en la provocación- del gesto vanguardista. Este es el sello esencialmente político de la vanguardia. Pero su algidez se pone de manifiesto en cuanto se advierte que la constitución del sujeto no puede coincidir puntualmente con su desmontaje, de modo que la eficacia política del gesto vanguardista es inseparable de un espasmo y una apraxia; es, si quiere decirse así, la inevitable parálisis del show.<sup>15</sup>

Se me hace urgente demostrar que, a pesar de la evolución histórica que ha tenido el signo a través de la materialidad en el último siglo, el lenguaje constituye al sujeto, por lo cual, el espacio de uno está supeditado en el del otro, y que es justamente esta la contradicción con la que se ha tenido que lidiar y que no ha permitido la superación del trauma. En palabras de Severo Sarduy:

...tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio del uno es el del otro, que nada en el lenguaje es puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.<sup>16</sup>

En las obras personales, que me abocaré a analizar en el siguiente capítulo, reconocemos la influencia del minimalismo y del arte conceptual en cuanto a lo formal y la utilización de ciertos materiales, como es la luz alógena, o la imagen fotográfica o el video,

---

<sup>15</sup> Oyarzún, Pablo. *Arte y Política*. Universidad Arcis; Universidad de Chile, Facultad de Artes; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005, p. 21.

<sup>16</sup> Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 25.

pero que no se justifican por sí solos, como fotografía artística o video arte, respectivamente. Es en la asimilación y contraposición de estos movimientos donde podemos poner en tensión las relaciones entre «forma» y «contenido» ya que estas dos formas han tenido una relación dialéctica que se ha mantenido en la discusión teórica y en la práctica artística hasta ahora, en la obra personal no pretendo buscar pureza ya que, supongo, desde el lugar en que nos encontramos, la periferia, nos compete problematizar y desafiar el discurso hegemónico ya sea buscando referentes internos o externos a él y no buscar la pureza que tanto daño nos ha hecho. Específicamente en esta obra, los elementos se justifican sólo en el ensamble total y en pos de una idea. La obra tan sólo se justifica en interacción con el espectador, por lo cual, se sitúa cerca del espacio escultórico, pero aquel que nace como consecuencia del minimalismo. También asumo distancias, que ubican a la obra más cerca de los movimientos posminimalista y neoconceptuales. Como es el hecho de considerar quimérica la empresa de desmaterializar la obra, de hecho pretendo reinscribir el gesto pictórico en el objeto, pero sin dejar de ver en esto un gesto desde la decadencia.

Es en el paso del minimalismo a un arte que incluye su potencial narrativo, haciendo suyas ciertas estrategias del arte conceptual, el lugar donde la tesis encuentra el campo de discusión más fértil. Pues es acá donde se da el paso de la sintaxis a la semántica, fundamental para comprender a Ricoeur, pero también fundamental para comprender el paso de un arte que busca la pureza formal y tan sólo la encuentra en la sintaxis o en la relación formal de los elementos. No es un secreto que los minimalistas tomaron mucho prestado de ciertas disciplinas científicas como el estructuralismo al vaciar sus objetos de significado. Estas estrategias, propias del minimal, son fecundas para los movimientos u estrategias que utilizan los artistas que vamos a revisar y que también ocupó para hacer las obras que analizaré más adelante



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

En este sentido, Paul Ricoeur tiene una postura crítica con respecto al estructuralismo, aunque también lo considera fecundo para la hermenéutica. Sobre todo si lo tomamos desde su origen, la lingüística de Saussure, o la ampliación del modelo lingüístico estructural, a la filosofía antropológica, Claude Lévi-Strauss.

El estructuralismo para nuestro autor nos acerca más al “cómo” del lenguaje y de la cultura: es un análisis sintáctico. La hermenéutica, por lo contrario, debe de conducirnos hasta el “qué” o significación de ambas realidades: es un análisis “semántico”.<sup>17</sup>

Este desplazamiento en relación al arte abre un fructífero campo para la práctica política que el arte desde las vanguardias históricas en mayor o menor grado desdeñaba, o que todavía no sabía canalizar, según el análisis de Pablo Oyarzún.

Hoy en día hay una amplia tradición con respecto a esto, sobre todo desde la periferia, tomando a ésta como parte fundamental del discurso legitimizador del arte que se da en una relación dialéctica entre centro y periferia y desde los movimientos ya mencionados anteriormente.

La crítica al sujeto se ha dado posteriormente en los años sesenta, desde el estructuralismo, el deconstruccionismo y el postmodernismo, caracterizados por su puesta en cuestión del humanismo y de la subjetividad. Sin embargo, tanto en la escuela de Frankfurt como en autores como Michel Foucault, se le ha dado un nuevo espacio al sujeto, aunque lo estructuran de manera externa, casi en oposición al sujeto pensante del idealismo cartesiano y hablan a favor de abandonar el primado del sujeto, lo ven como un paradigma agotado. Tanto en Foucault como en Max Horkheimer y Theodor W. Adorno se presenta al sujeto como resultado de procesos de disciplinamiento y, sobre todo, autodisciplinamiento, ya que los tres asombrosas, no coinciden en todos los puntos. Mientras Foucault ve al sujeto como un esquema donde se dan los mecanismos de la violencia, en el cual queda un espacio para el autodisciplinamiento; Horkheimer y Adorno nos hablan de una ambivalencia mítica, en la que la autorrealización está supeditada a una autolimitación, que es aprendida en el tránsito de la naturaleza a la cultura. Estos autores coinciden en que “no nacemos como sujetos, sino

---

<sup>17</sup> Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración, configuración del tiempo en el relato histórico*, Presentación de la edición española, por Manuel Maceiras, Siglo Veintiuno, 2007, México D. F., p. 22.

que somos convertidos en sujetos.”<sup>18</sup> Aunque las coincidencias de la escuela de Frankfurt con el pensamiento de Foucault son circunstanciales.

En efecto, se hizo evidente que los proyectos de sujeto -relacionados entre sí- de Montaigne, Descartes y Pascal, que surgen en el lapso que va desde el final del renacimiento hasta el comienzo del alto absolutismo, forman una constelación de posiciones subjetuales, cuya copertenencia no se descubre en última instancia en la historia de su influencia. De este modo, el intento de querer captar la sucesión de los diferentes conceptos de sujeto, se iba quedando cada vez más rezagado respecto de una presentación que destaca el poder de influencia de la constelación de partida, que designo como el campo de la subjetividad moderna.”<sup>19</sup>

Dentro de esta constelación se encuentra la que Ricoeur denomina *el cogito quebrado*, que para él se podría instalar como una tradición menos continua que la del *cogito*, pero que, en su virulencia, culmina con Nietzsche en su alegato a la retórica, al que sitúa como opositor privilegiado de Descartes.

Antes nos referimos al anti-cogito nietzscheano. Para justificar la duda, Descartes habla de la indistinción entre vigilia y sueño. Para Ricoeur el anti-cogito de Nietzsche también se sostiene en la duda, sin embargo ésta procede de la indistinción hiperbólica entre mentira y verdad. El ataque de Nietzsche va dirigido al positivismo. “...allí donde éste dice: no hay hechos, Nietzsche dice: lo que no hay son los hechos; solo hay interpretaciones”<sup>20</sup>

Según se ha explicado uno de los parteaguas de la modernidad, se da con la irrupción de la subjetividad. Y tal como se ha dicho, no es que en Agustín o en los griegos no se haya tratado la problemática del yo, sino que desde la modernidad en adelante el yo se afirma de manera interna. Es un yo que se relaciona con otros, “*pero en tanto que sujeto es un yo*

---

<sup>18</sup> Ibid, 21.

<sup>19</sup> Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid, Akal, 2001, p. 24.

<sup>20</sup> Nietzsche, Frederich, *La voluntad de poder*, traducción de Anibal Froufe, Madrid, EDAF, 2000, p. 476

*individual*".<sup>21</sup> Se podría decir que sólo a partir del hombre y para el hombre<sup>22</sup> puede haber en el mundo sentido, verdad y valor. Heidegger dirá que ese estadio de la historia es dominado por la metafísica de la subjetividad al que denominamos, cuando el mundo se convierte en imagen y el hombre en *subjectum*. Si el mundo existe desde la propia interioridad de un sujeto, el cual asegura estar produciendo el mundo al producir su presentación, se podría decir que el sujeto se convierte en el fundamento de la *inteligibilidad* del mundo.

#### **1.4. Hacia una subjetividad femenina.**

¿Pero qué sucede en el campo del arte, cuando la mujer ha sido relegada a ser imagen a lo largo de la historia del arte?

En la presente tesis decidí abordar el tema del sujeto como algo que se enmarca dentro de una tradición filosófica occidental que casi en su totalidad está escrita por hombres, sobre todo si vamos a los textos clásicos. Sin embargo, ciertas líneas teóricas y sobre todo el feminismo, se ha encargado de rescatar una historia de la filosofía en la cual se encuentran pensadoras, que no han sido parte de la tradición filosófica, pero que la han acompañado desde la sombra, ya sea desde la autobiografía o desde la relación epistolar con distintos filósofos a lo largo de la historia. Específicamente el libro se desarrolla en el análisis de la escritura de las siguientes mujeres: El diario y cartas de Marie de Rabutin Chantal o Marquesa de *Sévigné*; nace en París en 1626 y muere en 1696, las cartas de Henriette a Rousseau,<sup>23</sup> Las cartas de Marie von Herbert a Kant, Karoline von Günderode y las cartas a su hija, las cartas a Flaubert de Marie-Sophie Leroyer de Chantepie y Colette Peignot (1903-1938) y su relación con Georges Bataille. En el libro *La desaparición del sujeto*, de Christa

---

<sup>21</sup> Bürger, Christa / Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid, Akal, 2001, p. 23.

<sup>22</sup> Aquí hablo del hombre como ser humano. Aunque se le pueda dar una segunda lectura si se toma en cuenta que la filosofía clásica está hecha por hombres, y en este caso si hablo de varones. Se abordará este tema más adelante.

<sup>23</sup> Rousseau, Correspondance compléte, Ginebra, R. A: Leigh, 1965.

Bürger y Peter Bürger se muestra una experiencia poliforma y ambivalente de la desaparición del sujeto moderno. En este escenario se le da un lugar a la subjetividad femenina, dentro de la historia de la filosofía. Son mujeres que han acompañado el pensamiento filosófico desde la sombra, manteniendo una relación epistolar con diversos pensadores o desde una relación activa dentro de algunos grupos sociales con influencia en la cultura, pero sin intervenir directamente el curso de la filosofía. En realidad son mujeres que no encuentran un lugar dentro del discurso del ser, o si bien se encuentran, es desde la negación del ser o desde una ontología negativa. Piensan en relación a esta tradición, pero sin dejar de ser conscientes de que ésta no las toma en cuenta fuera de sus funciones sociales.

El asunto es que dentro de la tradición ontológica a la mujer se le ha otorgado un lugar muy específico el cual cumplir. O es desde la pasividad o desde la vida práctica, ya sea como madre o como sostén moral de un hogar. Pero la libertad creadora ha sido relegada al hombre. María Zambrano hace el siguiente análisis:

La mujer queda encerrada por el hombre en una imagen sagrada. Una manera quizás la más bella y creadora que tiene el hombre de tratar con lo sagrado, es reducirlo *a una imagen*. El proyectar una realidad en imagen es una manera de preservarse de ella alejándola.<sup>24</sup>

Y en relación a éste texto Adriana Valdés prosigue:

La imagen permite protegerse de la fuerza de aquello que es capaz de perturbar o incluso destruir el orden simbólico, porque es ajeno a él, *“tremendum et fascinans”* como lo religioso -o como lo infinitamente reprimido, lo que queda más acá y más allá de la simbolización.<sup>25</sup>

Así es como María Zambrano habla de que la virtud en la mujer, trata de no desmentir esta imagen con su realidad, “en suma quedarse quieta”.

Para esta tesis es importante el lugar que le da el feminismo a la mujer, sobre todo en las artes. Pues acá se trata de buscar obras que rescaten distintos actores sociales que

---

<sup>24</sup> Zambrano, María, *La razón de la sombra. Anología crítica*, Madrid, Siruela, 2004, p. 461.

<sup>25</sup> Valdés, Adriana, *Memorias visuales. Arte contemporáneo en Chile*, Santiago, Metales Pesados, 2006, p. 307.

pongan en tensión las distintas fuentes en las que la moral moderna ha asentado sus formas. Se trata de reconocer las posibilidades del ser que se han decantado desde la filosofía moderna, pero también las que ésta ha negado. No tanto porque estas formas no convivan en un mismo mundo, sino porque tienden hacia el mal y desde una perspectiva agustiniana, tienden hacia la nada.

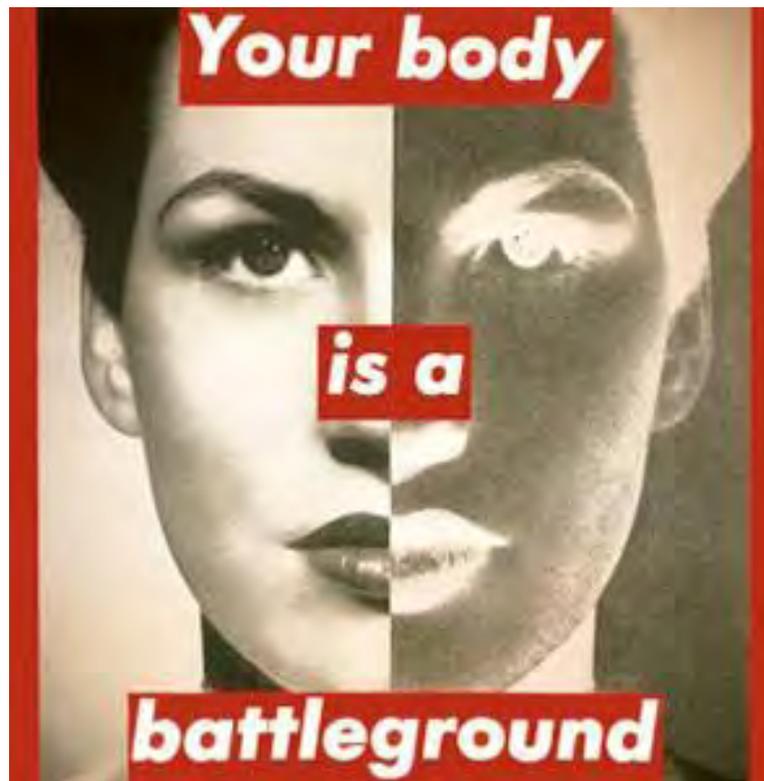


Fig. 9

## 1.5. El estadio de la dialéctica «fracturada»<sup>26</sup>

Al extender la mano para acercar una silla  
he arrugado la manga de mi chaqueta  
he rayado el suelo  
he derramado la ceniza de mi cigarrillo.  
Al hacer lo que quería hacer, he hecho miles de cosas no  
deseadas. El acto no ha sido puro, he dejado huellas y al  
borrar esas huellas, he dejado otras.  
Cuando la torpeza del acto se vuelve contra el fin  
perseguido, nos encontramos de lleno en la tragedia.  
Como la presa que huye en línea recta por la llanura  
cubierta de nieve al escuchar a los cazadores  
y deja, de ese modo, las huellas que serán su ruina.  
De este modo, somos responsables más allá de nuestras  
intenciones.<sup>27</sup>

Emmanuel Lévinas.

El mal es un problema que no se va a poder eludir en las obras que analizaremos a continuación.

Si bien, el mal se puede hallar agazapado en el mismo acto creativo ¿esto tan sólo se puede dar desde nuestra precaria condición, o es que Dios al negar el mal es participe de él, pues es una batalla que él mismo libró en la tierra a través de Jesucristo?

El capítulo 5 del libro *El mal* de Paul Ricoeur, se desarrolla desde las problemáticas que atañen a la teodicea desde el teólogo Suizo Karl Barth y en especial desde su artículo titulado «Dios y la Nada».<sup>28</sup> Trata de explicar el cómo y el lugar desde el que justifica Barth la existencia de un Dios bondadoso con la presencia del mal en el mundo. Lo que Paul Ricoeur

---

<sup>26</sup> Éste es el título del capítulo cinco del libro *El mal, Un desafío a la filosofía y la teología*, de Paul Ricoeur, Buenos Aires, Amorrortu, 2006

<sup>27</sup> Lévinas, Emmanuel, *¿Es fundamental una ontología?*, Texto publicado en la Revue de métaphisique et de morale, número 1, enero-marzo de 1951, Traducción de José Luis Pardo en: *Entre Nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Pre-Textos, Valencia, 2001

<sup>28</sup> Ricoeur, Paul, *El Mal, Un desafío a la filosofía y a la teología*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006

intenta desentrañar en un primer momento, es, si a través de lo que Barth llama una teología «fracturada» realmente se encuentra una dialéctica, aunque sea fracturada entre el mal radical o el sufrimiento humano y la bondad de la creación, o si ambas forman parte de un Dios que se adviene o manifiesta de manera más compleja de como se venía pensando a través de las teologías clásicas. O sea, si de alguna manera la teología fracturada de Barth sobrepasa a las teodiceas clásicas o si tan sólo insinúa de una manera timorata una problemática en Dios que no es capaz de rebasar.

En palabras de Ricoeur, “Barth concede que sólo una teología «fracturada», es decir, una teología que ha renunciado a la totalización sistemática, puede aventurarse por el peligroso camino de pensar el mal.”<sup>29</sup> El problema residirá en saber si el autor fue fiel hasta el final a esta confesión del inicio.

Si bien las teodiceas clásicas, desde Leibniz en adelante, intentan exculpar a Dios del mal; acá de lo que se trata es de *reconocer en el mal una realidad inconciliable con la bondad de Dios y con la bondad de la creación*, ahí reside esta fractura.

Una manera de justificar esta paradoja en la cual conviven un Dios omnisciente y bondadoso con el mal en todas sus formas se encuentra en atribuir todo lo negativo a lo netamente humano. Si bien la bondad está relacionada con la creación, el mal siempre tiende hacia la nada y el humano en su poder elegir, se puede inclinar hacia cualquiera de los dos lados. Barth, para que su elaboración teórica se diferencie radicalmente de lo que se llama “costado negativo de la experiencia humana”,<sup>30</sup> relacionado con Hegel y Leibniz le reserva a la realidad que se da en su fractura el término *das Nichtige*. Para esto dice que “es necesario pensar una nada hostil a Dios, una nada no sólo de deficiencia y privación, sino

---

<sup>29</sup> Ibid. p. 54.

<sup>30</sup> Ibid. p. 53.

también de corrupción y destrucción.”<sup>31</sup> Así arribamos al mal radical entendiendo por él, el lado inescrutable del mal moral, y se hace manifiesta la protesta del sufrimiento humano que se escinde de toda explicación moral sobre el mal.

Teniendo presente lo hasta ahora dicho, ya cabe responder la primera pregunta que se hace Ricoeur en cuanto el alcance que puede llegar a tener el librepensamiento de Barth, él dice que la única manera de sobrepasar las teodiceas clásicas es buscando en la teología el nexo doctrinal.

Es así como Ricoeur se adentra a explicar el cómo Barth profundiza a través de la cristología en la cual descansa este nuevo estadio de la Teodicea. Y dice:

“Aquí se reconoce bien la intransigencia de Barth: la nada es lo que Cristo venció al aniquilarse él mismo en la cruz.”<sup>32</sup> Acá, como decíamos al comienzo se nos explica el cómo Dios a través de Jesús batalló con la nada. Jesucristo la *encontró* y lo demuestra en el ya conocido lamento, que podemos leer de manera introspectiva: ¡Padre!... ¿por qué me has abandonado? Es así como *Dios encontró y combatió la nada*, y bajo este rótulo nosotros «conocemos» la nada. Y prosigue con una nota esperanzadora, pues si el asunto con la nada corresponde en primer lugar a Dios, y a nosotros nos llega a través del libre albedrío, el combatir con ella nos hace cobeligerantes. Si nuestras creencias se reafirman en el hecho que Dios ha vencido el mal a través de Cristo dice Ricoeur que el mal ya no puede aniquilarnos. Aun así, este discurso alrededor de la nada no se puede tornar ligero, pues no hay una manifestación clara de que el mal haya sido eliminado. De hecho, *en este punto Ricoeur acota el asunto al decir que si “Barth otorga a la idea de *permissio* de la antigua*

---

<sup>31</sup> Ricoeur, Paul, *El mal, Un desafío a la filosofía y la teología*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006. p. 53.

<sup>32</sup> Ibid. p. 55.

dogmática, es sólo para designar la distancia entre la victoria ya obtenida y la victoria manifestada.”<sup>33</sup> Y en este punto, Ricoeur lanza una cita a Barth en relación a que Dios «permite» que no veamos su reino y que sigamos amenazados por la nada, hace que el enemigo se vuelva su servidor, y la cita dice “un extraño servidor en verdad y que continuará siéndolo”. Cita que suponemos se refiere a la visión agustiniana de que no hay bien posible sin la presencia del mal. Pero que deja entrever al mal necesario en términos Hegelianos, que dio paso a que Marx dijera que la violencia es la partera de la historia.<sup>34</sup>

En el Génesis 44 con la historia de José, André La Cocque<sup>35</sup> dice que la historia se desarrolla alrededor de dos ejes, el político y el familiar. Desde la perspectiva de esta investigación lo vemos como un drama familiar repleto de relaciones enfermizas entre los hermanos que se dan a partir de las relaciones padre-hijo, en la cual casi todos los personajes tienen un comportamiento esquizofrénico y poco consecuente con su historia. En la interpretación de André La Cocque que se encuentra en *Pensar la biblia*, él ve una comunión entre padre e hijo en la cual se produce un efecto reflejo en el que los roles entre padre e hijo son reversibles. Acá, no se ve más que a un padre autoritario y favoritista que pone en conflicto a sus hermanos y a un hijo incapaz de revelarse ante los poderes y en primer lugar ante la figura paterna. En la personalidad esquizoide de José, La Cocque ve el reflejo del pueblo de Israel que a pesar de las penalidades que han llegado a sufrir en el exilio, éstos llegan a ser primeros ministros, visires o reines. Dice que su decisión de confiar en Dios como única salvación acaba por hacerlos salvadores de judíos y no judíos por igual. En este personaje La Cocque ve el ágape y la capacidad de perdonar, como virtud

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* p. 55.

<sup>34</sup> En palabras de propio Marx: “La violencia es la partera que ayuda a la antigua sociedad que está embarazada de una nueva. Ella misma es una potencia económica.” *El Capital*, cap. 6.

<sup>35</sup> LaCocque, André / Ricoeur, Paul, *Pensar la biblia: Estudios exegético y hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2001.

inestimable en cualquier ser humano. Sin embargo, acá yo no veo más que una persona acomodada y que su fortuna reposa en el hecho de ser el *elegido* y favorecido por Dios, pero en esto también radica su desgracia.

El reconocimiento del *otro* no se da de manera natural ni desinteresada. Acá hay una relación de sometimiento. Para entender mejor esto podríamos repasar el problema de identidad en Paul Ricoeur, que profundiza en su libro *Sí mismo como otro*. En primer lugar, podemos precisar que este autor se desmarca de las filosofías del sujeto, las que considera equivalentes a las filosofías del *Cogito*, que al plantearse al sujeto desde la razón con fines netamente epistemológicos, hace del *otro*, un objeto de estudio. A la vez, al ser un objeto analizable desde el *yo*, pasa a ser un individuo creado desde la subjetividad. Tal como dice Ricoeur, es un sujeto que carece de anclaje radical, ya que el mismo cuerpo en el que se encuentra es arrastrado al desastre de los cuerpos. Es un yo desligado de todas las referencias espacio-temporales en las cuales se ve inserto el cuerpo. “El «yo» que conduce a la duda y que hace reflexivo en el *Cogito*, es tan metafísico e hiperbólico como la misma duda lo es, respecto a todos sus contenidos. En verdad no es nadie”.

## **1.6. Identidad-ipse en Paul Ricoeur y la cuestión del mal**

La noción de individuo que propone Ricoeur se justifica gramatical y filosóficamente. Con lo dicho hasta acá, podemos afirmar de paso, que un paradigma presente en las filosofías del sujeto es que están formuladas en primera persona y que en el *Sí mismo como otro*, descansa cualquier persona gramatical.

Hablemos de gramática: El *sí* se define en principio como pronombre reflexivo. Bien, es verdad que el uso filosófico que de él se hace a lo largo de estos estudios impone una restricción recalcada por los gramáticos, a saber, que «*sí*» es un pronombre reflexivo de la tercera persona (él, ella, ellos). No obstante, esta restricción desaparece si se relaciona el término «*sí*» con el término «*se*», referido, a su vez, a verbos en modo infinitivo; se dice: «presentarse», «llamarse». [...]; el «*se*» designa entonces

el reflexivo de todos los pronombres personales, incluso de los pronombres y locuciones impersonales, tales como «cada uno», «cualquiera que», «uno», [...]. Pero esta digresión en torno al «se» puede ser superflua, si consideramos que el propio pronombre reflexivo «sí» accede a la misma amplitud omnitemporal cuando completa el «se» asociado al modo infinitivo «designarse a sí mismo»<sup>36</sup>

Digamos que Ricoeur se acerca al problema de la identidad personal, señalando que éste surge de la confrontación entre los dos usos más importantes del concepto *identidad*. A saber, entender de la misma manera la identidad con la mismidad y entender la identidad como ipseidad. Lo que hace notar Ricoeur en su planteamiento sobre la mismidad, es que a través de esta dialéctica se manifiesta el interior de la mismidad en una doble dimensionalidad de la identidad.

[...] La identidad-ipse pone en juego la misma dialéctica complementaria de la ipseidad y de la mismidad, esto es, la dialéctica del *sí* y del otro *distinto de sí*. Mientras se permanece en el círculo de la identidad-mismidad, la alteridad de cualquier otro distinto de sí, no ofrece nada original: «otro» figura, como de paso ya hemos subrayado, en la lista de antónimos de «mismo», al lado de «contrario», «distinto», «diverso», etc.<sup>37</sup>

De esta manera, a través del problema de identidad e ipseidad en Ricoeur llegamos al plano ético. Sin embargo, cuando hablamos acá del *otro* nos referimos al otro que no tiene puntos de referencia contigo.

Volviendo al texto sobre el mal, Ricoeur formula su primer juicio al decir que los argumentos no son suficientes como para que a esto lo llamemos dialéctica, aunque sea fracturada.

Desde aquí en adelante, los argumentos de Ricoeur van dirigidos a explicar cómo el pensamiento de Barth tiende a dilucidar la dicotomía más desde la unidad que desde una dialéctica fracturada. Dice que la nada depende de Dios, en un sentido diferente al de la creación. Acá se habla de elección, pero no en un sentido humano, dice que "... para Dios,

---

<sup>36</sup> Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México D.F., Siglo Veintiuno, 2006, p. XII.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p.48.

*elegir*, en un sentido de la elección bíblica, es rechazar algo que por ser rechazado, existe en la modalidad de nada”. Esto lo lleva a elaborar una disquisición entre mano izquierda (*opus alienum*) y mano derecha (*opus proprium*), en la cual se encuentra en la mano izquierda el mal, como “objeto de su ira”, que deja intacta la soberanía de Dios.

Y es en este extraño pensamiento, en el cual estas dos manos conviven y se coordinan sin llegar a conciliarse, donde Ricoeur ve un débil compromiso más que una dialéctica fracturada. Dice, que si se sigue la línea interpretativa que hasta ahora se ha hecho Barth no sobrepasa las teodiceas clásicas y no sale de su lógica conciliatoria. Pues *no quiso responder al dilema que había puesto a la teodicea en acción*.

No obstante Ricoeur presenta una segunda interpretación, en la cual Barth acepta en un primer momento el dilema suscitado por la teodicea, pero que no acepta la lógica de no contradicción y totalización sistemática en la cual se regían sus soluciones. Según Ricoeur: “Todas sus proposiciones deben leerse, entonces según la lógica kierkegaardiana de la paradoja, eliminando de sus fórmulas enigmáticas el menor asomo de conciliación.”<sup>38</sup>

Pues, aunque resulta inviable pensar racionalmente el mal y el costado demónico de la deidad, resulta necesario el esfuerzo de pensar más y de otra manera.

A partir de los imperativos categóricos kantianos, donde todos tenemos que actuar razonando si nuestras acciones se pudieran elevar al reino de lo universalmente bueno.

Ya sea salida a partir de un idealismo crítico o desde la hermenéutica Ricoeuriana que acá se nos presenta muy cercana al temblor kierkegaardiano, tenemos que darnos a la tarea de pensar más y mejor, sin olvidar nuestro anclaje corporal en la tierra.

---

<sup>38</sup> Ricoeur, Paul, *El mal, Un desafío a la filosofía y la teología*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006. p. 56.

## CAPÍTULO 2

### 2.1. Santiago Sierra, ¿una aporía en cuanto a la problemática del sí?



Fig. 10

#### **LÍNEA DE 160 CM TATUADA SOBRE 4 PERSONAS El gallo Arte Contemporáneo. Salamanca, España. Diciembre de 2000**

Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para ser tatuadas. Normalmente cobran 2.000 ó 3.000 pesetas, entre 15 y 17 \$, por una felatio, mientras que el precio de una dosis ronda las 12.000 pesetas, unos 67 \$.<sup>39</sup>

Al abordar la identidad-ipse, ya habíamos dicho que Ricoeur considera al sí mismo en términos de identidad personal. De aquí se descubren dos formas de ser:

a) Corresponde a la noción de mismidad en su sentido fijo, estático (identidad-ídem).

b) Atañe al momento de alteridad de la mismidad en su sentido cambiante, no

---

<sup>39</sup> [http://www.santiago-sierra.com/200014\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200014_1024.php)

estático (identidad-ipse).

La mismidad en la persona, la podemos entender desde la problemática del *carácter*. Que para Ricoeur, es el “*conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo un individuo como siendo el mismo.*” Pero tenemos que tener en cuenta que el carácter puede pertenecer a las dos categorías de identidad en la narración, o para ser más precisos, en la trama de la narración.

Se trata, pues, de saber lo que la categoría narrativa del personaje aporta a la discusión de identidad personal. La tesis sostenida aquí será que la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de la construcción de la trama aplicada primero a acción narrada; el personaje mismo -diremos- es “puesto en trama”.<sup>40</sup>

Ricoeur inscribe en la ficción literaria a la ipseidad o a la relación dialéctica entre ipseidad y mismidad. En la disolución del sujeto y en la descomposición de la forma narrativa, se pierde la identidad del personaje en una buena parte de la literatura moderna. Pues si bien, en el desmarque del sujeto, puedes evitar la forma narrativa y la identidad del sujeto narrativo, lo que no puedes eludir es el yo que escribe, lo que inevitablemente te acerca al ensayo.

Mi tesis es que, situados de nuevo en el ámbito de la dialéctica idem y del ipse, estos casos desconcertantes de la narratividad se dejan reinterpretar como una puesta al desnudo de la ipseidad por la pérdida del soporte de la mismidad. [...]

Pero, ¿qué es la ipseidad cuando ha perdido el soporte de la mismidad?<sup>41</sup>

En este punto hablé del yo cuando escribe, pero Ricoeur le otorga otra salida a esta problemática. Hace una relación, entre ficciones literarias y ficciones

---

<sup>40</sup> Ricoeur, Paul, *Si mismo como otro*, México D. F., Siglo Veintiuno, 2006, p. 142

<sup>41</sup> Ibid. p. 142.

tecnológicas. Muestra sus distancias en relación a que la segunda encuentra sus fuentes en la imaginación, pero las relaciona en cuanto ambas tienen su *anclaje en el corporal en el mundo*. Pone al cuerpo como la estructura de ser en el mundo para así extender el rango de la ipseidad.

Este rasgo califica la condición terrestre como tal y da a la Tierra la significación existencial que, de diversos modos, le otorgan a Nietzsche, Husserl y Heidegger. La tierra es así más que un planeta y otra cosa distinta de planeta: es el nombre mítico de nuestro anclaje corporal en el mundo.

Entonces, partiendo desde este punto, la obra de Santiago Sierra permite ser leída como narración, ya que sus rasgos semánticos son superpuestos a los sintácticos, en los que se puede ver su filiación con la corriente minimalista. Claro, es una narración en la cual el carácter del sujeto, es reducido a la dialéctica entre «empleado» «empleador» o «verdugo» «víctima». Por lo cual tiende a tener pretensión de universalidad. Una vez que analicemos sus características formales, volveremos a profundizar en esto, para ver su potencial político.

El asunto acá, es responder qué tipo de identidad se ve inscrita en el trabajo de Santiago Sierra. De entrada, podemos decir que la disolución del sujeto como de la narratividad está más cerca del minimalismo en las artes visuales, como lo está de Blanchot en la literatura.<sup>42</sup>

En cuanto a su filiación con el minimalismo, Santiago Sierra dice:

Los minimalistas tomaron mucho prestado de las disciplinas científicas, pretendiendo participar de ese estatus de irrefutabilidad de lo sobradamente demostrado.

---

<sup>42</sup> Véase, Bürguer, Christa / Bürguer, Peter, *La desaparición del sujeto*, La aniquilación del yo en el acto de escritura: Maurice Blanchot, Madrid, Akal, 2001.

Adaptaban su metodología creativa a la formulación de identidades sin carga representativa, sin anécdotas, a cosas reales por sí mismas, algo independiente de significados, algo esencial. Pero lo que lograron no fue la invención del cubo, o la serialidad, o de los colores planos, que ya se encontraban en otra parte y de otras formas; a lo que llegaron fue a que les trajera sin cuidado todo lo demás, a ese gesto de suprema soberbia, difícilmente inigualable por artista alguno, de anteponer la inmanencia a la necesidad. Me sorprende que la búsqueda de la esencia del objeto fabricado no nos lleve a la mercancía, que no se relacione al prisma con su facilidad de almacenamiento o que la concreción material de un plano liso no se asimile con un momento de la industria. También me sorprende mi propia fascinación por el objeto minimalista. En el fondo soy un minimalista con complejo de culpa. He visto pocas obras más bellas que las de Judd, Le Witt o el primer Morris. Me adhiero a su máxima de «menos es más» y nunca sus métodos constructivos andan demasiado lejos de los míos.<sup>43</sup>

Se podría decir que la narrativa en Santiago Sierra encuentra su potencial ético-político en la oposición de dos actores sociales, los cuales nos acercan a la problemática de la identidad personal. Podemos ver una identidad inalterable o unívoca en los sujetos en condición de vulnerabilidad, los cuales ya no son vistos como persona, ya que cumplen con funciones específicas que responden a un patrón universal relacionado con la condición de «oprimido» y no con el de sus características personales, que es donde podemos encontrar su *mismidad en un sentido cambiante*. Por lo cual hasta ahora no nos topamos con la identidad-ipse, concepto fundamental para abordar el tema de identidad personal en Paul Ricoeur. El sujeto que encontramos en la obra de Santiago Sierra es un sujeto pasivo, el cual no puede intervenir en el curso de la obra, más bien sirve de elemento para fijar una alegoría que nos muestra una ontología negativa del ser.

El segundo actor social se encuentra en la institución del arte, que a pesar de reducir a la persona a un objeto de mercancía, está ahí tan solo para cumplir con el proceso de transformación. Es el aparato en el cual se hace posible el

---

<sup>43</sup> Martínez, Rosa, *Pabellón de España. 50A Bienal de Venecia, Santiago Sierra*, Entrevista con Rosa Martínez, Turner, 2003.

sistema de opresión, pero como tal no se activa solo. Por lo cual, toda la responsabilidad recae en el artista, él es el que activa con su gesto todo este aparataje, pero es además quien ha de justificar socialmente su gesto.

Santiago Sierra se autodefine como un *minimalista con complejo de culpa*, por lo cual se podría catalogar como moralista, pero a su vez es alguien que transita desde el papel de «opresor» al de «denunciante», hace una denuncia social, pero a su vez es quien activa el aparataje de la opresión, en última instancia, él es quien reifica el cuerpo del «oprimido».

Se podría decir que es tan solo en el autor, como agente de la acción, en donde encontramos la identidad-ipse dentro de la narración, es un sujeto que atañe al momento de alteridad de la mismidad en su sentido cambiante, no estático. No se reconoce en el otro, pero ante él se transparenta su fragilidad moral y sus contradicciones personales, en última instancia, se deja de percibir unívocamente.

En el fondo Santiago Sierra lleva a cabo un arte de denuncia, pero para eso toma el papel del héroe sádico. Denuncia los mecanismos internos del arte, pero también denuncia sus propias contradicciones. Su obra es un arma que apunta hacia el arte, pero también hacia su persona. La relación entre la obra de Sade y Santiago Sierra puede asombrar por sus distancias y cercanías.

En “Kant avec Sade”, Jaques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto. En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto. El héroe kantiano, si existiera, sería justamente lo contrario: para él no habría ningún objeto a que dar alcance, lo único que contaría sería la moral sin finalidad, sería sujeto puro.

Sujeto moral sin objeto, el kantiano sería un héroe sano; búsqueda del objeto sin sujeto, el sádico es un héroe perverso.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 14.

Para Severo Sarduy, el pensamiento de Sade se haya en el movimiento, si se toma en cuenta que el principio de todo es la muerte. El movimiento es lo único real y para él las criaturas no representan más que fases cambiante. De allí que el héroe sádico encuentre el placer en fijar un instante.

De allí su retórica de la atadura, del nudo, de lo que priva al Otro y así, por ley de contraste restituye al sádico su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo “desata”.<sup>45</sup>

Si bien la búsqueda de Santiago Sierra es opuesta, sus métodos de polarización son los mismos. La transgresión en Sade es netamente literaria y es justamente eso lo que no se tolera; que la obra se encierre en sí misma. La transgresión en Santiago Sierra se confunde con los límites de la vida y su oposición nunca queda del todo zanjada.

Las pasiones en Sade son las que marcan las que subvierten su moral, ya que a Sade también se puede considerar como un moralista. En el prólogo de Georges Bataille de *La filosofía del tocador* de Sade, nos habla de un tema ya bien sabido: a lo largo de la historia el mundo opone dos principios; e del espíritu y el de la materia. No es que se sostenga de entrada que uno se relacione con el bien y el otro con el mal. Sin embargo las grandes religiones han tendido a conceder a la materia el sentido del mal y al espíritu el sentido del bien. En éste sentido Bataille indica:

Sin lugar a dudas esta es una forma ingenua de la oposición, pero se encuentra en el trasfondo de una noción que es menos rudimentaria y que constituirá mi punto de partida.

Esta noción se encuentra en la moral de Platón (aún cuando fue una realización de los gnósticos platónicos) y puede enunciarse aproximadamente de la siguiente manera: el

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 11.

bien no es el espíritu, tampoco es la idea o la razón, sino el gobierno de la razón; en consecuencia, el mal consiste en el hecho de que la razón sea gobernada por la materia, vale decir, si se trata de costumbres, por las pasiones. El mal comienza cuando las pasiones dominan la razón.

Sade dio una forma sorprendente a un principio diametralmente opuesto. Consideraba la pena de muerte como un acto condenable, pero al mismo tiempo su obra es una apología al crimen.<sup>46</sup>

Las pasiones son las únicas que pueden justificar un crimen, las pasiones por estar más cercanas al movimiento natural, pero además por ser la transgresión que permite fijar un momento de soberanía en el cual la persona se asemeja a un pequeño Dios. En el caso de Santiago Sierra el gesto sádico a pesar de compartir el mismo movimiento, su finalidad no son las pasiones, sino más bien el hallazgo del objeto mercantil en la persona y las fronteras hegemónicas que nos dividen.

---

<sup>46</sup> Bataille, Georges, Prólogo de *La filosofía del tocador* de Sade, Libros ètre, Buenos Aires, p. 7.

## CAPÍTULO 3

### Obra Personal

#### 3.1. La liberación de San Pedro / El ángel exterminador

Los pájaros hablan en pajarístico  
pero los escuchamos en español.  
El español es una lengua opaca,  
con un gran número de palabras fantasmas.  
El pajarístico es una lengua transparente  
y sin palabras.

Juan Luis Martínez.<sup>47</sup>

Fig. 11

Acá analizaremos una pintura que es parte de la obra personal y que lleva el mismo título que acompaña este capítulo.

Nos enfrentamos ante la reproducción de una obra clásica o renacentista, como es “La liberación de San Pedro” de Rafael.

La primera variación evidente es compositiva, ya que el mural tiene una composición abierta y circular, mientras acá se extrae el fragmento en el cual se encuentra a San Pedro todavía en prisión, por lo cual la



<sup>47</sup> Martínez, Juan Luis, *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo.

retícula de la prisión pasa a ser absoluta, en tanto que forma parte de toda la composición. Esto fractura la narración, ya que se omite el desenlace, en el cual se ve a San Pedro acompañado del Arcángel salir erguido y triunfal, mientras los guardias se encuentran sumidos en un sopor que apenas los mantiene en pie. No obstante, esto puede que carezca de importancia, ya que tan sólo la aparición del ángel se puede tomar como un signo de suficiente peso, como para que el lector de la obra complete la narración.

La segunda variación se encuentra en la intromisión violenta de elementos actuales, de carácter urbano, que dislocan el discurso inicial y en los cuales se puede ver una resuelta ironía ya que juegan con los límites que rigen o dan parámetros de comportamiento dentro de la ciudad, o bien, si se quiere de función.

Finalmente, podemos encontrar un tercer elemento, el cual nos puede acercar a una tercera lectura. Éste elemento está compuesto por fotografías sacadas de ciertas escenas del *Ángel Exterminador* de Luis Buñuel. Una película que con una atmósfera que nos somete a una constante claustrofobia y que pone en cuestión comportamientos propios de la burguesía que se traducen en un discurso hegemónico en el cual también está inserta la industria del cine. Esta intromisión es poco inocente y fuerza al lector a posicionarse ante la obra, pero aun así le deja la última palabra.

La idea central del tema a desarrollar se ubica en el examen del lenguaje visual. En el orden de yuxtaposición, sustitución, alternación, similitud, identidad, representación, etc. que se da en los medios utilizados. Todo esto con la intención de articular un discurso en la obra que sea capaz de introducirse en lo más

profundo del lenguaje y en su vecindad con el sujeto. Teniendo en cuenta al lenguaje como el lugar donde se puede encontrar al sujeto.

Los medios utilizados son: La pintura, tomando en cuenta su representabilidad; la fotografía, tomando su carácter ilusorio, de repetición y la temporalidad que lleva inscrita; y ciertos objetos escogidos, en este caso industriales. Éstos son el eje central del trabajo, y en su articulación se halla toda la capacidad discursiva que en él se pueda encontrar. Nos disponemos entonces a relacionarlos, pero que en su ensamblaje repose la unidad y autonomía del lenguaje en cuanto a la representación. Ésta se puede encontrar en la pintura como temática y en un estado arcaico de la palabra, pero no en su unidad.

A mi parecer es importante para los trabajos a realizar la interacción de estos medios, guardando de cada cual sus caracteres específicos para desarrollar los conceptos en su plenitud. Pues cada cual contiene cualidades que por sí mismas pueden potenciar el discurso en su relación. La idea principal es que la pintura mantenga la posibilidad de representar; la fotografía su carácter ilusorio y su marca temporal; y el objeto nos traiga a un estadio actual que nos permita problematizar desde el ahora y que al ser confrontado con la pintura, nos muestre que la violencia a la que nos someten para seguir ciertos comportamientos, es una espiral que se viene dando desde hace mucho, pero nunca con una misma máscara. La idea es que al ser relacionados cada cual se disloque en pos de una unidad no simbólica. Que el objeto sea marcado por un signo el cual no lo deje como mera representación de sí mismo y que en su relación cada cual pueda tener roles intercambiables. Por lo cual podemos deducir que el cuadro se lee de manera fragmentaria y los signos se nos muestran desde su materialidad. Son

residuos industriales que se resignifican en la obra. En primer lugar, el signo se da desde su propia materialidad, por lo cual nos desplazamos del plano sintáctico al semántico lo que nos da una libertad político discursiva, que ya más adelante relacionaremos con nuestra finitud. Si quisiéramos hacer una explicación simple de lo que es la alegoría, tendríamos que decir que es una representación gráfica, una imagen poética o literaria en la que se muestran ideas abstractas, por lo general conscientes, basadas en la personificación, no obstante la alegoría benjaminiana subvierte el sentido de la alegoría haciéndola más cercana a nuestra sociedad. Desde aquí se podría hacer una relación con la alegoría benjaminiana en el sentido de que son los signos que desde su materialidad se nos muestran como desechos de una sociedad posindustrial, digamos que en el signo se muestra la ruina de un sistema que no ha caducado ¿Pero si todos estos residuos industriales se nos muestran cómo ruinas, qué pasa con la reproducción del mural de Rafael? ¿Es una ironía o es el *cogito* cartesiano que desde entonces se niega a desaparecer dejando a su paso los envases de una sociedad que se consumió a sí misma?

En definitiva, quisiera definir esta relación entre pintura clásica y las estrategias neoconceptuales y posminimalistas que hacen uso de la materialidad como un elemento más de significación y que en este caso son objetos industriales, como una dialéctica fracturada en la cual descansa. Más que darse una relación de tesis, antítesis, síntesis; reposa en una unidad que se da desde los fragmentos de una sociedad que convive con su propia calavera. O sea, no se da una historicidad lineal, evolutiva o ascendente, sino que una comprensión temporal desde la finitud y desde los fragmentos de una realidad que se nos

escapa a cada instante.

Si trasladamos esta revisión teleológica que hicimos con respecto al capítulo 5 de *El Mal* de Paul Ricoeur en el primer capítulo de la tesis, al campo del arte, podemos decir que dentro de la narrativa del cuadro no se trata de manera explícita el tema del mal. Pero la idea es ir más allá, vaciar todo el significado que contiene la materialidad, y en este caso, toda aquella que se nos muestra con un filtro cultural. He ahí el costado demónico con el cual convivimos sin necesidad de recurrir a una dialéctica. En cuanto a las estrategias neoconceptuales relacionadas con la pintura clásica, la vemos como un espiral, pero me sitúo más cerca del barroco en la estrategia de montaje.

Ahora, es importante centrarse en el estudio del objeto en sí, pero no con las pretensiones cubistas, de acomodarse en el mero análisis de sus formas. La idea es centrarse en el corazón del lenguaje, quedar suspendidos en un espacio poético o discursivo, donde el sujeto ocupa un lugar fundamental.

En este punto es importante mencionar el lugar que ocupa el autor, en el orden o disposición de los objetos. Para que se lleve a cabo de una manera efectiva lo planteado hasta ahora y no entorpezca el estudio del lenguaje a través del objeto, el murmullo atrás de las cosas. Es necesario que se aleje lo más posible de la obra, sobre todo de este cúmulo de relaciones. Y que se mantenga relegado a la tarea de articular los medios, para que surjan los entes. En este caso, la intromisión del nombre del autor tan solo haría ruido. Es ineludible la contribución del posestructuralismo en el desarrollo de los conceptos que sustentan esta obra, y esto se debe a antecedentes muy visibles en el arte de los setenta en los Estados Unidos de América y en especial a los grupos que

surgieron como reacción al dogma formalista de Clement Greenberg y de Michael Fried.

En cuanto a la interpretación, me parece que en esta obra y que en general como artistas no nos queda más que ser intérpretes del arte, y sobre todo del arte que ya no es actual. Si bien, esta es una relación de poder agresiva y desigual en la cual se detenta lo significado, no podemos olvidar que como artistas también somos lectores e intérpretes de lo pasado. Por más que haga un esfuerzo, no puedo dejar a un lado a Nietzsche, cuando dice: No hay hechos, solo interpretaciones.<sup>48</sup>

Si a lo ya dicho le sumamos la capacidad de rearticular el lenguaje ya existente al resignificar obras del pasado, a veces despojando a la obra de su sentido prístino, podremos acercarnos a lo que se refería Juan Luis Martínez cuando habla del pajarístico, en el poema que hace de epígrafe en este capítulo y que el mismo autor explica más a fondo en una nota que es parte del mismo poema:

El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio<sup>49</sup>

Si consideramos el rimbombante título de este poema: *Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la “confabulación fonética” o “lenguaje de los pájaros” en las obras de J. P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros;* podemos observar que acá se hace referencia a los retruécanos literarios que a

---

<sup>48</sup> Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, traducción de Aníbal Froufe, Madrid, EDAF, 2000, p. 476

<sup>49</sup> Martínez, Juan Luis, *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo.

través de la ironía nos guían hacia el silencio.

Si doy por sentado que esta es la ruta que sigue esta obra, y en general las obras personales que aquí se presentan; la pregunta que sigue es si el lugar del autor que opta por enfrentar de esta manera su obra realmente se desmarca de lo que se ha explicado hasta ahora como *filosofías del yo*, o si ese silencio es más cercano a ciertas formas de religiosidad, como el budismo Zen.

En el caso de Juan Luis Martínez, Enrique Lihn y Pedro Lastra, en su libro: *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*,<sup>50</sup> afirman que el norte de Martínez es el oriente, en palabras de ellos:

El trabajo de J.L.M. Está animado por una noción de la “ciencia oriental” que redundando en su forma de hacer poesía occidental: la “*nomismisidad*” ensimismada del sujeto que habla, que proviene de la oposición “sí mismo” / “no, sí mismo”. Buda opone la ilusión de la individualidad -el *sí mismo*, condenada a percibir ilusoriamente el mundo- al *no sí mismo* como una manera de acceder a la iluminación o a la verdadera sabiduría (en un comentario de esta doctrina se lee que “mientras hay luces y sombras, el principio de la individualidad nos abruma”)<sup>51</sup>

Entonces, si tomamos la afirmación de Enrique Lihn y Pedro Lira en este texto de que a través de un sistema de citas (falsas o verdaderas) accedemos a una autoría transindividual, que desde oriente pretende superar la noción de intertextualidad según se ha entendido en occidente, podremos decir que esta superación a través de la negación de la existencia de las individualidades en el arte: “al hacer fluir bajo nombres distintos una misma corriente, que es y no es

---

<sup>50</sup> Lihn, Enrique / Lastra, Pedro, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago, Archivo, 1987.

<sup>51</sup> *Ibíd.* p. 14.

él”,<sup>52</sup> damos por superado el problema del sí mismo en relación al sujeto moderno o las *filosofías del yo*, pero aún no accedemos al plano ético, que esta tesis pretende abordar que está en relación a un *otro*, y que solo podremos ponerlo en cuestión cuando tratemos el problema de la *ipseidad* en acciones personales que si incluyan a distintos actores sociales, que se tratará más a fondo, en el capítulo 3.3.

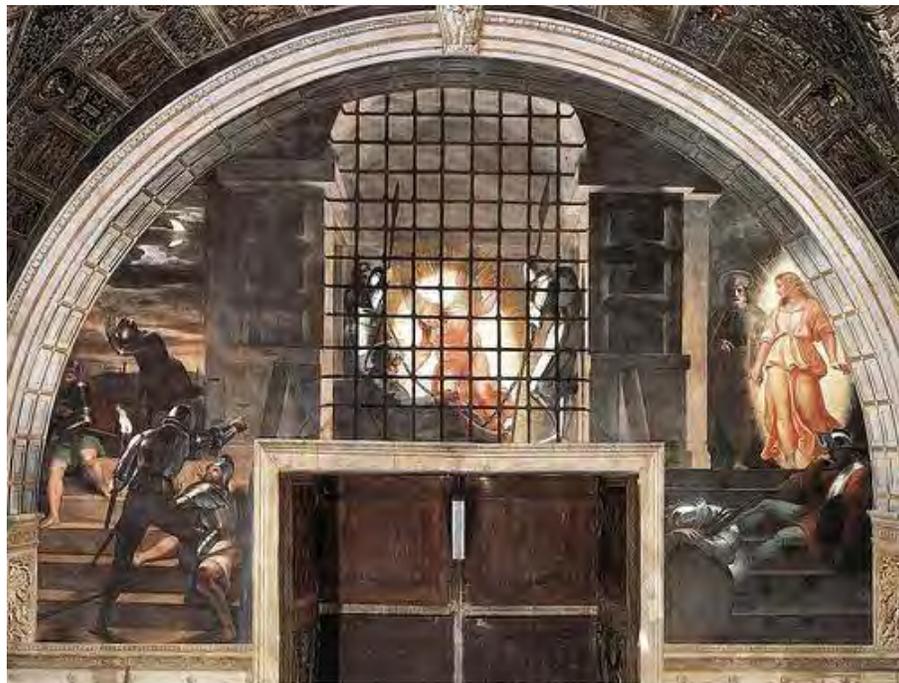


Fig. 12

---

<sup>52</sup> *Ibíd.* p. 14

### 3.2. Cuerpo ausente / cuerpo quebrado

#### Lonquén diez años / Goliat degollado por David

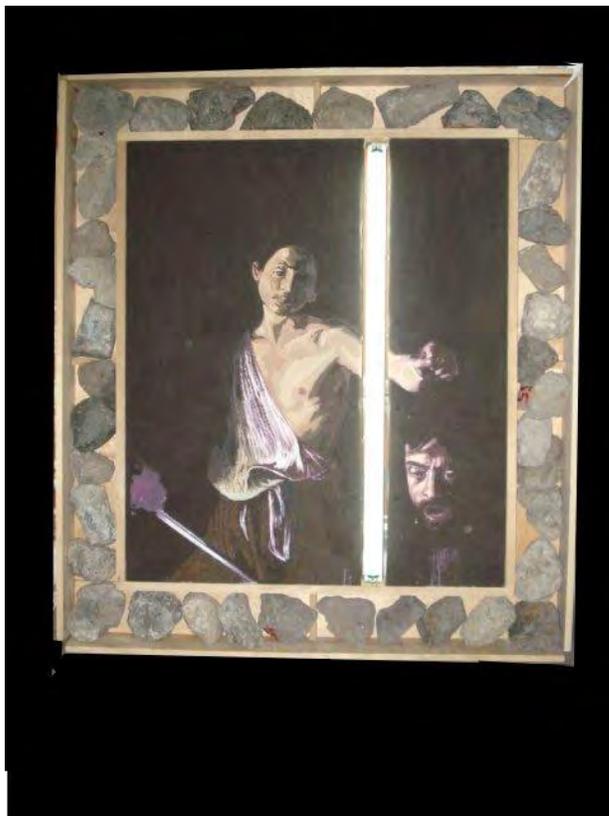


Fig. 13



Fig. 14

Antes de referirnos a la manera en que la obra se acerca de manera axiológica y personal a una escala de valores, se me hace de capital importancia contextualizar histórica y temáticamente la obra, pues no es una obra que se nos muestre de manera literal ni narrativa, y sin embargo nos remite a hechos concretos de la historia latinoamericana, y en este caso, Chile.

Es una obra en la que se articulan discursos de otras obras completamente identificables *Goliat degollado por David*, de Caravaggio y *Lonquén, diez años* de Gonzalo Díaz. Lo cual nos ubica en el origen o prehistoria de la Teoría de los

valores, exactamente el *eidolon*, para llegar posteriormente a la copia del original o concepto de mimesis elaborado por Platón. No obstante ya dijimos que antes de profundizar en estos temas haremos una descripción y sobre todo de la segunda obra ya que de la primera la distancia histórica nos permite tener una imagen interna más clara de la intención velada que se encuentra en su inclusión.

El 12 de enero de 1989 se inaugura, en una ajustada sala rectangular de Santiago (Chile) llamada Ojo de Buey, la instalación *Lonquén 10 años*, del artista Gonzalo Díaz. Los visitantes disponen de una cantidad reducida de elementos de apreciación. En tres costados de la sala, sobre sus paredes, se encuentran suspendidos catorce cuadros idénticos con marcos neoclásicos negros, lacados, bajo cada uno de ellos se encuentra un ordinal romano de bronce haciendo clara alusión a la repetición seriada de las catorce estaciones del Vía Crucis. Cada uno de ellos se encuentra cubierto con un vidrio protector y con una iluminación convencional, un aplique de bronce que fija la atención tanto hacia el vidrio mismo como a la lija oscura que éste cubre donde se encuentra la leyenda:

En esta casa,  
El 12 de enero de 1989,  
le fue revelado a Gonzalo Díaz  
el secreto de los sueños

En la base de cada uno de estos marcos se encuentra una repisa, en la cual se erige un vaso de agua. Pero todavía queda por describir en dónde descansa la única referencia que se puede percibir de los acontecimientos reales a los que alude la instalación, en esta obra que tiende hacia la aporía en el campo de la representación. Si se ve el dolor y la violencia absoluta -en el sentido de

gratuidad-, como irrepresentables, veremos el giro lingüístico que se le da a la obra como algo más que un algodón que sutura la herida de lo irrepresentable, sino como un callejón sin salida al cual Gonzalo Díaz se enfrenta el cual ha de trasladar a otra esfera del lenguaje para poder ser tratado sin riesgos. En este sentido se puede tomar la aporía en la obra de Gonzalo Díaz, hay dos formas de tratar el problema y ambas son irreconciliables.



Fig. 15

El nudo convocante se encuentra contenido en uno de los muros de la sala, donde se han apilado, en forma de túmulo, doscientas piedras numeradas que son retenidas por un alto enrejado metálico rectangular: el conjunto se encuentra aprisionado por una armazón triangular de pesadas vigas de madera, cuyos tres listones de base se deslizan bajo el rectángulo de piedras, proporcionándole sustento. En la parte superior derecha, una luz de neón en forma de vara se alza desde la parte superior del armazón hasta el techo, un acento o trazo que despiden una luz lívida y mortecina.

Uno de las primeras *perplejidades* que produce la obra se encuentra en lo evocador del título de la obra y las vagas referencias materiales que nos presenta

la obra en cuanto a lo formal, no hay nada concreto que represente los terribles hechos históricos a los que refiere el título y que pasaremos a relatar a continuación. No sin antes mostrar una cercanía entre la obra aquí presente y lo hasta aquí expuesto de la obra de Gonzalo Díaz. También en ésta obra la alusión a los hechos históricos se muestran de manera poco narrativa, y anteponiendo la distancia de tener que dialogar con otra obra para acercarte a ellos. Lo cual obliga al espectador a buscar referencias fuera de la obra y a partir del título. Sigamos con el relato.

En octubre de 1973, a poco menos de un mes del golpe militar en Chile, en una zona campesina al suroeste de Santiago son detenidos quince lugareños, sin que llegara a conocerse su posterior paradero. Ya en 1974, las familias presentan un recurso de amparo, solicitando una investigación. Supuestamente, habían sido conducidos al campo de prisioneros del Estadio Nacional, donde un oficial de turno había registrado el supuesto ingreso. A fines de 1978, en los hornos de una mina abandonada en el sector de Lonquén, son encontrados los restos de los quince campesinos, a partir de una denuncia anónima hecha llegar a un sacerdote de la Iglesia Católica. Al poco tiempo se filtró la noticia por el único medio de prensa que mantenía un cierto grado de desobediencia vigilada respecto de la autoridad militar. Sobre esa base, se inició una investigación a cargo de un ministro en visita, el primero que se restó a la complicidad que vinculaba al poder judicial con la dictadura. No obstante, tiempo después éste tuvo que declararse incompetente, al dilucidarse que los detenidos habían sido ultimados a bala por personal uniformado. El caso pasó directamente a la Fiscalía Militar, que llegó a decretar encargatoria de reo en contra de los agentes implicados. Sin embargo,

como es ya sabido, en virtud del decreto de amnistía de 1978, una sentencia judicial los sobreseyó total y definitivamente. “Se dispuso que los cadáveres – ninguno de ellos salvo uno, era reconocible- fuesen entregados a los familiares, lo que no llegó a ocurrir: mientras éstos estaban reunidos en un templo para celebrar su misa fúnebre, sin mediar consulta o aviso, funcionarios del Servicio Médico Legal enterraron los restos en una fosa común del cementerio municipal de Isla de Maipo, localidad vecina. Brutalmente se repetía así la práctica del entierro clandestino.”<sup>53</sup>

Este es uno de los tantos sucesos que registra el archivo de las atrocidades del régimen militar chileno, y su espesor humano, político y simbólico no se puede dejar de tener en cuenta al analizar esta obra.<sup>54</sup> Es importante destacar que, a partir de Lonquén, comienza a hablarse en Chile y otros países, de “detenidos-desaparecidos” De este modo, la obra -como bien explicábamos- a pesar de tener un referente histórico evidente, al cual nos acercamos desde el título, posee una lectura que nos presenta múltiples dificultades. Se nos muestra inasible y de difícil acceso. Sus características formales nos recuerdan la austeridad con la que Carl André o Dan Flavin enfrentan sus obras. También se aprecia el gesto repetitivo con el que dispone los marcos en la sala, sin embargo, resulta evidente que en este caso no se da la inopia teórica de estos últimos autores.

Entonces bien, resulta evidente que no nos enfrentamos a una abstracción que se

---

<sup>53</sup> Oyarzún, Pablo. *El rabo del ojo*. Ed. Arcis. 2003. p. 115.

<sup>54</sup> Op. cit. Los hechos expuestos en el texto *El rabo del ojo* de Pablo Oyarzún, fueron registrados y expuestos ampliamente por el jurista Máximo Pacheco, perteneciente a la Comisión Chilena de Derechos Humanos, en el libro Lonquén.

nos dé a través de aspectos puramente formales, pero tampoco se nos muestra dentro de una narrativa a la que nos podamos referir directamente por medio de sus aspectos simbólicos. Más –o también menos- que un espesor constituido por estratos de sentido cuya geología pudiera ser unívocamente describable, y que se ordenara jerárquicamente a partir de su último fundamento, nos encontramos frente una “densidad de *experiencia*, minada en todas partes por la falta de guías ciertas, obligada a cada instante a decidir por su cuenta y riesgo su sentido, tan frágil y transitorio como discutible.”<sup>55</sup> Por lo cual no estamos frente al sujeto del régimen perspectivista burgués y aislado, aquel que “...no reconoce su corporeidad, su intersubjetividad, ni el hecho que está inmerso en la carne del mundo.”<sup>56</sup>

Gonzalo Díaz habla del tiempo que le llevó abordar este suceso, tanto en el título como en un breve texto rescatado del catálogo de la obra, en el cual hace latente esa *densidad de experiencia*, de la que habla Oyarzún:

“Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan las fauces fotográficas de medio punto –arquitectura adecuada de una masacre- se me ha hecho posible enfrentar directamente el Vía Crucis de este pavoroso asunto. Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo –que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones que resume en cada *pedra de escándalo* de sus oscuros arcos todos los lugares de fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...”<sup>57</sup>

Esta reflexión nos permite encontrar un segundo punto de distancia con las obras minimalistas: el sujeto que transita por estas obras es justamente ahistórico.

---

<sup>55</sup> Oyarzún, Pablo, op. cit., p. 118.

<sup>56</sup> Jay, Martin.

<sup>57</sup> Díaz, Gonzalo, catálogo de la exposición Lonquén diez años, Santiago, 1989.

En Gonzalo Díaz la retención metabólica, o sea “esta relación secreta que una subjetividad intenta trazar a partir de la fractura de toda representación que ejerce esta violencia operante sobre los cuerpos, sobre la voluntad de traer-a-la vista y a una consideración –tematizable- de, estos acontecimientos”,<sup>58</sup> es lo que nos permite operar dentro de esta fuga o en palabras de Zúñiga: enfrentar el desencuadre de la matanza.

Resulta curioso| que esta verdad velada sea a su vez revelada a través del secreto de los sueños al artista, y que a través de esa revelación nos interpele como espectadores. Acá en el principio de carácter de excepción del Cogito respecto a la duda que Descartes dirigía contra la distinción entre el mundo del sueño y el de la vigilia, está quebrada. Ante la evanescencia de los hechos, el sujeto es forzado a recurrir a los sueños para ser portador de la verdad y de ésta se hace depositaria tan solo al autor. ¿Encierra esto una ironía? Al menos se parodia la expresión clásica del deseo del descifrador del deseo, el día en que llevó a cabo por primera vez el análisis completo de un sueño. “El 12 de junio de 1895, Freud envía una carta a su amigo Wilhelm Fliess en que le pregunta si en la casa de Bellevue “podrá leerse algún día una placa de mármol que diga así”.<sup>59</sup>

En esta casa,  
el 24 de julio de 1985,  
le fue revelado al doctor Sigmund Freud  
el secreto de los sueños

El asunto es que el hecho fue revelado como confesión y no a la luz

---

<sup>58</sup> Zúñiga, Rodrigo. Arte y Política. Posdictadura y la conmoción del secreto. Editores: Pablo Oyarzún, Nelly Richards, Claudia Zaldívar. 2005. p. 28.

<sup>59</sup> Oyarzún, Pablo. op. cit., p. 121.

pública. De alguna manera, este enunciado contiene el secreto en un momento previo a su desnudez, retarda su pura exterioridad y lo hace bajo la metáfora del sueño, pero también bajo la estética de la sed "...se esquivo y se retarda la puesta en forma pública del azoro de ese innombrable. Rumiando la investidura de lo inconfesable y asomándose a la perturbación de un sueño inquietante, el espacio doméstico así asaltado por el pavoroso asunto se descoordina en zona de tránsito de la cifra pública a un nudo histórico",<sup>60</sup> Chile vive un momento de transición y no está preparado para despertar y beber del vaso que está sobre la veladora.

Gonzalo Díaz profundiza en esta relación entre confesión y sueño, que tiene la forma de un cruce o un quiasmo. La explicación que da Freud de lo siniestro, *das Unheimliche*, se deja ver en parte del escrito que hace Gonzalo Díaz para el catálogo de esta exposición:

"Una condición para poner el *dedo del arte en la llaga de la política*: Una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo sale a la luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto."

Es aquella densidad de la *experiencia*, entonces, la que entrega sentido a una obra anclada en la fragilidad discursiva y la apertura de sus signos.

Si bien es verdad que toda esta dialéctica entre sueño y verdad no se encuentra en la obra aquí presente, sí se encuentra inserta la voz del victimario, que muchas

---

<sup>60</sup> *Ibíd.*

veces no se nos revela en la confesión del victimario sino más bien en el cuerpo y voz de las víctimas, a través de ellas se expresa el victimario.

Entonces, ¿desde qué lugar se hace visible el discurso de los valores en esta obra? Primeramente y tomando en cuenta lo recién dicho, se encuentra más cerca de lo mórbido, ya que es la voz del victimario, y en este caso de David la que se expresa en la obra. Sin embargo, hay un alto grado de denuncia en esta obra. Y es un hecho que cuando la violencia se hace palpable y evidente, nos encontramos más cerca de la verdad y más lejos de relativizar los hechos. Si somos conscientes que toda escala de valor ético se genera en pos de un *bien común*, y que ése *bien común* es detentado por un grupo generalmente minoritario. También somos conscientes de que nada de esto se impone si no es a través de la violencia. Por lo cual en democracia hablamos de una violencia velada que debe ser revelada.

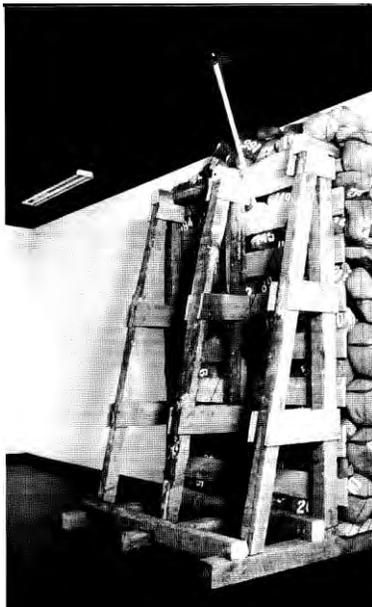


Fig.16

En *Vigilar y Castigar*, Michel Foucault habla de que con la modernidad el cuerpo

del presidiario como receptor de la violencia correctora se ha ido desplazando hacia la privación sobre libertades corporales, o sea se ejerce la violencia en la psique de la persona al privarla aquello que lo hace identificable socialmente hasta anularlo como individuo, la violencia se ejerce en el miedo a no ser nadie. En el detenido desaparecido lo que se esconde es el cuerpo de la persona, lo cual repercute indudablemente en la psique de los familiares a los cuales se les impide vivir su duelo, el castigo se extiende más allá del cuerpo de la persona, buscando la coerción de los sujetos sociales y las personas a través del trauma, o si bien se quiere de la inevitable parálisis del *shock*. En este caso el valor del cuerpo excede a su existencia, se hace imprescindible para poder vivir el duelo y por lo cual su ocultamiento, otra forma de coerción social en la cual se expresa el victimario.

El ocultamiento del cuerpo es una forma de castigo y coerción, que se viene dando en el último tiempo, sin embargo no es la única que se muestra en el cuadro. Hay otras formas de expresión del victimario sobre el cuerpo de la víctima que se han dado a lo largo de la historia y que tiene una tremenda efectividad simbólica (desde la alegoría) y repercusión en la psique de los cercanos que sobreviven al cuerpo, ésta es la disgregación del cuerpo y sobre todo de algunas partes de aquel. Esto se ve claramente, en el cuadro y tiene una larga tradición, incluso bíblica.

En fin, resulta evidente que en el cuadro la escala valórica se da desde una dimensión ética, ya que trae a la luz acontecimientos sociales y de manera externa, tal como explica Risieri Frondizi, "los valores no existen por sí mismos, sino que descansan en un depositario o sostén que por general es de orden corporal.". O sea, descansan en un cuerpo pero el cuerpo en ellos funciona como

significante de algo que se construye bajo convenciones sociales. Pero esto no hace que participe del todo dentro de los objetos ideales, en este sentido Frondizi llama a "... distinguir los valores de los objetos ideales, se afirma que estos últimos "son", mientras que los valores no "son" sino que "valen".

Si bien en la obra personal, la pintura instalación *Lonquén 10 años / Goliat degollado por David*, vemos también que no es una obra que se pueda leer narrativamente y contiene la misma aporía conceptual que vemos en la instalación. También vemos en ella una obra que se puede descifrar desde sus signos que se nos muestran de manera fragmentaria. En este sentido afirmamos que no contiene el carácter orgánico y de unidad del símbolo. O sea se puede leer alegóricamente, pero cuando hablamos de alegoría nos referimos a la alegoría, tal como la presenta Walter Benjamin en su libro *El origen del drama barroco alemán*. Para aclarar este punto se nos hace preciso aclarar las diferencias entre símbolo y alegoría antes de la obra de Benjamin.

Tal cual dije en la página 41, si quisiéramos hacer una explicación simple de lo que es la alegoría, tendríamos que decir que es una representación gráfica, una imagen poética o literaria en la que se muestran ideas abstractas, por lo general conscientes, basadas en la personificación.

Por ello la alegoría tiene un carácter mucho más parecido al del *signo* que al del símbolo, lo que no le impide que en ella haya material simbólico. Por lo general, se podría decir, sobretodo en cuanto al mito, que son representaciones de la naturaleza, en las cuales se demuestra la exuberancia, pero llevada al campo humano a través de dioses o seres mitológicos que representan vicios o virtudes. Estos sirven para mostrar, de manera exaltada, hechos que se reproducen en la

naturaleza, pero que claramente se repiten en el carácter destructivo o constructivo de la naturaleza. Aquí se puede reforzar el vínculo entre la alegoría y lo sagrado, pero en los términos que se refiere Rene Girard a lo sagrado, cuando dice:

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre, con tanta mayor facilidad en la medida que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es pues, entre otras cosas, pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias, que diezman la población. Pero también es de manera solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan al hombre desde afuera.<sup>61</sup>

En la medida de que la violencia se nos muestra desde afuera es que la alegoría barroca se nos muestra desde una calavera y es lo que nos va acercando con la teoría elaborada por Benjamin. Pero lo dicho hasta ahora no es suficiente, para arribar a la alegoría tal como nos la presenta Benjamin. Tal como decimos, a lo largo de la historia las discusiones en torno a este concepto, han sido mucho más complejas y como tal, nos encontramos con grandes detractores de la alegoría. Esto se aprecia, sobre todo en la confrontación entre símbolo y alegoría. Lo importante para comprender las condenas a la alegoría, es entender que el símbolo, -al contrario de la alegoría- es capaz de llegar de lo particular a través de lo general, lo que aparece imposible en la alegoría, vista su necesidad de externalidad. En este contexto, el gran problema de la alegoría es habitar en la fría materialidad de los objetos, dejando de lado cualquier tipo de individualidad, cualquier tipo de subjetividad que pueda conectarse con algo más universal, en la obstinación de dar con problemáticas de mayor amplitud. Para Benjamin en la

---

<sup>61</sup> Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983, p. 74.

alegoría, “no hay el más remoto vestigio de una espiritualización de lo físico, sino el último estadio de la externalización”. En el ensayo de Jorge Luis Borges *De las alegorías a las novelas* se señala la afirmación de Coleridge, acerca de que todos los hombres nacemos Aristotélicos o Platónicos. Dice Borges:

Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquellos, es el mapa del universo. El Platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el Aristotélico puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial.”<sup>62</sup>

Está claro -según lo revisado acerca de la visión que cada uno tiene del arte- que toda la filosofía del arte, posterior a estos autores se inclina a una visión del arte en términos valóricos, al menos más cercana al segundo, en aquella búsqueda de espiritualidad del arte que se da a través del individuo, que a su vez es el espectador. Pensadores como Hegel, han profundizado mucho más a este respecto, al afirmar que la alegoría es incapaz de llegar a una individualidad, “...puesto que para que haya congruencia entre subjetividad y sentido abstracto, el ser alegórico debe hacer la subjetividad tan vacía que toda individualidad desaparece...”. En este acto condenatorio de Hegel, se deja ver que en la alegoría hay una desviación horrorosa del sentido orgánico que puede tener el símbolo, y -por ello- termina condenándolo a un simple estado de signo, lo que parece indiscutible. Cuando Benedetto Croce señala que “la alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de criptografía o escritura” (Estética, 39), es así como un primer acercamiento a la alegoría benjaminiana se

---

<sup>62</sup> Borges, Jorge Luis, *Obras completas, Otras inquisiciones (1952), De las alegorías a las novelas*, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 122.

da desde un detractor de la alegoría. Bien claro, si entendemos que la alegoría es una manera de representar vicios y virtudes o una escala de valores de un determinado momento histórico a través de imágenes-signo. Cuando Frederich Hölderlin explica que “lo posible entra a la realidad mientras la realidad se nos disuelve”,<sup>63</sup> podemos entender que la alegoría se nos muestra como una representación de un instante muerto, lo que nos entrega es una relación entre alegoría y cripta. Es aquí donde podemos dar cabida a la ya reconocida *nostalgia del presente* de la que habla Borges en su libro *La cifra* (1981). No obstante - como dijimos antes- la alegoría tiene también una relación directa con lo divino, pues tanto las pinturas alegóricas de la Edad Media como en los jeroglífos egipcios, hay una representación de lo sagrado a través de signos pictórico profanos.

Entonces en *El origen del drama barroco alemán*, se nos muestra como en el arte barroco desde lo descriptivo, que pone énfasis a las partes en las cuales el autor fija su atención y no en su totalidad orgánica, como una asimilación desde la cultura a la naturaleza, en palabras de Benjamin.

Mientras que el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho en una calavera.<sup>64</sup>

Entonces, es en este proceso de asimilación que se da una tendencia mórbida en las obras barrocas, que no tan solo se muestran en su estructura narrativa en la

---

<sup>63</sup> Hölderlin, Frederich, *Das Werden im Vergehen*, Werke, Briefe, Dokumente, Munich: Verlag, 1963.

<sup>64</sup> Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 159.

cual el autor pone énfasis a las partes, sino que esta tendencia hacia lo mórbido hace que los fragmentos corporales sean parte de su temática. Y este es el caso del cuadro barroco de Caravaggio.

Lo que se hace en esta reinterpretación del cuadro barroco es hacer que el discurso de los fragmentos se nos muestre como parte de una estrategia posminimalista o neoconceptual y no solo como temática. El discurso en ambos casos se disloca, y tiende hacia una aporía conceptual que aunque se nos muestre como unidad es un discurso hecho desde el fragmento.



Fig. 17

### 3.3.1. “Rúbrica”, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas

“Cuanto más pienso en ello, menos entiendo que haya una felicidad real consistente en encerrarse en sí, en no estar más que consigo, no quererse más que a sí, me parece que se trata de un estado contra natura y, por consiguiente, penoso y laborioso. (...) Y sé bien que a menudo posee un cierto encanto estar solo y pensar solo. Pero este encanto se torna bien rápido en tristeza, si por desgracia se descubre que no se podrá nunca dejar de pensar solo. Es preciso no notar que se está solo y que se tiene en el fondo del corazón la esperanza de que un día se pensará con otro.”

Cartas de Henriette a Rousseau.<sup>65</sup>

Este trabajo está compuesto por muchos momentos de acción, cuatro de los cuales yo he podido fijar en documentos.

La pregunta es por el *agente de la acción*, por lo que ésta es una obra que se ha de leer más desde la semántica que desde la sintaxis. El asunto es pasar del *¿qué?* de la acción al *¿quién?*, para preguntarse luego por el *¿por qué?*, y el *¿cómo?* de la acción, que es lo que nos lleva irremediabilmente a poner atención a los problemas éticos, o de responsabilidad en el agente.

Más allá o más acá del análisis teórico, se trata aquí de dejar significar a la obra por sí sola. Creo profundamente que el potencial discursivo de la imagen, muchas veces no necesita de la teoría. Si analizamos, además, esta problemática desde la teoría de la acción, no es difícil caer en inevitables aporías en relación al *¿qué?* y al *¿quién?* de la acción.<sup>66</sup>

Parece importante mencionar que esta obra arranca de una cita al trabajo

---

<sup>65</sup> Rousseau, Correspondance compléte, Ginebra, R. A: Leigh, 1965.

<sup>66</sup> Véase, Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, Cuarto estudio, de la acción al agente, México D. F., Siglo veintiuno, 2006.

de Santiago Sierra, relevando su importante labor en la denuncia de las políticas internas del arte en relación a la institucionalización y hegemonía de éste; tanto como se evidencia la relación entre ser humano y mercancía propia del capitalismo tardío o del estadio actual del capitalismo, del cual no queda exento el arte. No obstante, la obra que realizamos con Jonathan Maya no se dirige a hacer explícitas las distancias entre arte y vida, sino más bien a señalar el libre desplazamiento de una hacia la otra, buscando algo dinámico, orgánico, o si se quiere; que la obra tenga patas. No es una tarea nueva, ya podemos encontrar rastros de esto en el arte conceptual y en Joseph Beuys, pero –en todos los casos- los posibles hallazgos se dan en la acción.

Se trata de vivir el mejor de los mundos posibles y de llegar a pensar con el *otro*, no de denunciar los mecanismos internos del arte, que tienden a mercantilizar a los cuerpos y a poner en función la dialéctica entre «verdugo» y «víctima», o «empleado» y «empleador». Se trata de superar dialécticamente este estadio. De pensar más y mejor, y de no pensar solos, de pensar en relación a un *otro*, si es posible, de pensar juntos.

## **Descripción**

Mi primer acercamiento al mundo de Jonathan fue hace aproximadamente un año. Era otro proyecto el que tenía en mente. Quería trabajar con un faquir. En el camino hube de lidiar con casa-hogares de acogida, las que con frecuencia me exigían elaborar proyectos que se acomodaran a una convencional manera de ayudar a personas en riesgo social. Por lo que decidí acercarme, sin

intermediarios, a la zona urbana de la Ciudad de México en la cual vive Jonathan junto a un grupo de alrededor de treinta “chavos de la calle”.

El proyecto inicial no prosperó y, poco a poco, comenzó a emerger un proyecto que se acomodaba más a las afinidades surgidas en el diálogo. El *tatuaje* y la *religiosidad popular* eran temas que me acercaban a ellos, y si bien, yo jamás los hubiese vivido y pensado como ellos, me servían de código de acceso a un mundo compartido. Es así como charlando elaboramos juntos esta obra, cada quien aportando desde lo suyo, desde sus intereses, estrategias y destrezas.

### 1. Acción en la Antigua Academia de San Carlos



Fig. 18



Fig. 19

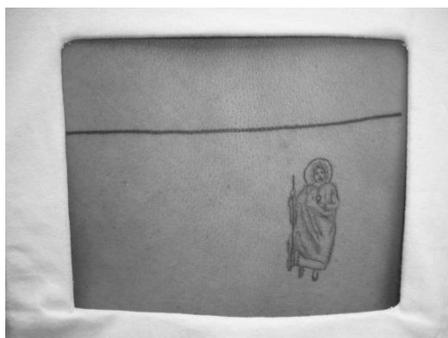


Fig. 20



Fig. 21

El edificio de la antigua Academia de San Carlos fue el primer escenario en el que presentamos la obra, frente a un público mayoritariamente estudiantil, y bajo la supervisión del Maestro Julio Chávez.

La acción: Ambos damos la espalda al público. Cada uno está vestido con una playera que tiene un recorte rectangular de 15 por 12 cm en el centro de nuestras espaldas. Éste deja ver una línea tatuada de 3 mm. de espesor que va desde la espalda de Jonathan a la mía, en una clara alusión a algunos trabajos del artista español Santiago Sierra. Debajo de la línea, a 3 cm., en el lado inferior derecho del recuadro, se encuentran dos dibujos tatuados. En la espalda de Jonathan es la imagen de la Santa Muerte dibujada por mí, y en la mía, se encuentra la imagen de San Judas Tadeo por línea y trazo de Jonathan. Mi cabeza se encuentra inclinada hacia la de Jonathan y también se encuentran unidas por una flecha que va hacia ambos lados, rapada sobre nuestras cabezas. Éstas fueron rapadas en otro momento por una compañera de la maestría, bajo la dirección de Jonathan.

## 2. Acción en el Caballito de Simón Bolívar



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

Nos encontramos a las 4:30 p. m., en el Paseo de la Reforma, en la Glorieta Simón Bolívar, Delegación Cuauhtémoc, -a unas cuadras de Tepito- lugar en el que vive Jonathan junto con un grupo de “chavos de la calle”, cerca de treinta niños y jóvenes de distintas edades.

La acción: Yo había preparado los implementos con los que trabajaríamos el día anterior, entre ellos se encontraba: una plantilla de la flecha que nos raparíamos en la nuca, dos playeras blancas; con un marco rectangular recortado en la espalda para dejar ver nuestros tatuajes; de las mismas medidas que las utilizadas en San Carlos, dos playeras negras; también con el marco, y una máquina de cortar el pelo de corriente alterna y un alargador.

No había encontrado ninguna que tuviese batería, pero recordaba que algunas de las veces que los había ido a visitar, ellos se encontraban reunidos alrededor de un televisor pequeño. Resultaba evidente que se colgaban del alumbrado público para conectarlo.

Nos quedamos charlando hasta las 6:00 p. m. y -entre otras cosas- me comentaron que habían cortado la corriente del cable desde el cual se colgaban al alumbrado, pero que en el camellón de al frente había otro del cual podíamos conectarnos.

Cruzamos la avenida, les pasé el alargador y ellos se dispusieron a hacer la conexión, con un encendedor, que les sirvió para quemar el material aislante que recubre el cobre por donde pasa la electricidad. Una vez conectados, nos dispusimos a recortar nuestro cabello. Comenzaron ellos conmigo, “el Yogui” -uno

de los chavos-, decía conocer el oficio, así que procedió con la ayuda de Jonathan a dejar la flecha dibujada en mi nuca. Después seguimos con Jonathan, que hace unos tres días se había rasurado el cabello, por lo cual nos vimos en la necesidad de repasar con un rastrillo la flecha.

Terminada la tarea, cruzamos la avenida con un grupo de “chavos”, para proceder a sacar las fotos frente al monumento ecuestre de Simón Bolívar, mientras otros se quedaron en el lugar, haciéndose diversos cortes de pelo.

### 3. Exposición de fotos en el Caballito de Simón Bolívar / exposición en el Encuentro N 200 ¿quién emerge? ¿quién cura?



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

Ésta obra fue seleccionada en el Encuentro N200 ¿Quién emerge? ¿Quién cura?

Un ciclo de exposiciones y mesas redondas que se dio en Chile, entre octubre y diciembre del 2009. Instancia que invitó a artistas, gestores y galeristas a dialogar en torno a las obras y a la situación del arte emergente en Chile. Y que surge como reacción a la trienal que se hace en Chile, con motivo del Bicentenario. Pone en cuestión la manera en que el arte se hegemoniza, a través de la academia, las bienales y las ferias de arte.

Las fotografías iban acompañadas de los documentos acá descritos, pero también de un material audiovisual, en el que se mostraba la misma exposición realizada la estatua ecuestre de Simón Bolívar. La exposición fue acompañada de un *cocktail* y de jugo de uva. Todo servido por mozos, simulando una inauguración tradicional en una galería. Se aprovechó la instancia para entrevistar a los otros “chavos” que participaron de manera menos activa que Jonathan.

#### **4. La entrevista**

Éste el cuarto momento de acción y el documento se encuentra en el apartado 3.3.3 de la tesis.

##### **3.3.2. La obra y las citas a Santiago Sierra**

Las citas a Santiago Sierra están extraídas de sus obras, “10-inch shaved on the two junkies who received a shot of heroin as payment”, 2000, y la obra “160 cm line tattooed on four people”, 2000. Ambas obras se sitúan dentro del arte que denuncia los mecanismos internos del arte como extensión de la vida “real”. Se muestran los mecanismos de poder que le dan poderes plenos al artista de llevar

a cabo sus obras sobre cuerpos de personas que se encuentran en situaciones precarias.

Esta obra en contraposición a las recién expuestas pretende abrir un espacio ético dentro de la obra, aunque sea ambiguo y también cuestionable desde distintos puntos de vista.

Refiriéndonos específicamente al tema del autor en la obra "*Rúbrica*", por *Jonathan M. L. y Nicolás Vargas*, podemos decir que se abre a la intertextualidad, ya que es un texto que queda supeditado a otros textos, específicamente la obra de Santiago Sierra, que se toma como punto de partida para abrir nuevos espacios de discusión, o sacudir nuevos valores, los cuales no se podrían poner en cuestión sin este referente. Si bien la intertextualidad no es algo que pueda ser posesión de una obra en específico, acá podemos ver que distintos textos son facilitados al espectador, a la vez que se le muestra que hay otros que ya escaparon a su dominio, pero que no por eso dejan de ser parte de la obra. También en relación a los distintos actores sociales que participan en esta obra, podemos ver un sistema de citas: que tal como se expone al final del capítulo 3.1., intenta superar la intertextualidad, a través de una transindividualidad que funge como un puente con ciertas concepciones del budismo Zen. Todo esto, orquestado por dos autores, que finalmente puede ser uno encapotado por distintos actores sociales.

Esta obra se presenta como coautoría. Se activan nuevas lecturas a partir del *otro*, en este caso el "chavo de la calle", ya que él quien propone al mismo nivel que el "artista". Se abre un relación dialéctica en la cual cada quien se marca con algo del *otro* en la espalda. En este caso un dibujo que contiene el trazo de

cada cual.

Desde un plano hermenéutico esta obra se justifica en un primer nivel desde lo sintáctico, tal cual y en directa relación con los conceptos presentados en “Sí mismo como otro” de Paul Ricoeur. Con respecto a esto Beuchot dice que para hacer una correcta interpretación de un texto debemos empezar por la implicación y esta es:

... Aquí se va al significado del texto mismo, pero no ya como sentido, sino como referencia, es decir, en su relación con los objetos, y por ello es donde se descubre cuál es el mundo del texto, esto es, se ve cuál es su referente, real o imaginario. Y finalmente se va a la *subtilitas applicandi*, correspondiente a la pragmática (lo más propiamente hermenéutico), en la que se toma en cuenta la intencionalidad del hablante, escritor o autor del texto, y se lo acaba de insertar en su contexto histórico-cultural y en el intérprete. Esto coincide además con tres tipos de verdad que se darían en el texto: una verdad sintáctica, como pura coherencia, que puede ser tanto intratextual (en el interior del texto) como intertextual (con otros textos relacionados); una verdad semántica, como correspondencia con la realidad (presente pasada) o con algún mundo posible (futuro o imaginario) a que el texto alude; y una verdad pragmática, como convención entre los intérpretes (e incluso con el autor) acerca de lo que se ha argumentado y persuadido de la interpretación, a pesar de que contenga elementos extratextuales (subjetivos o colectivos).<sup>67</sup>

Esto lo entiende muy bien Paul Ricoeur, y como ya hemos explicado acá se trata de decantar la obra hacia lo semántico y no quedarse en lo meramente sintáctico. No es que una verdad se imponga sobre la otra, sino que las aporías que presenta lo sintáctico para llegar a la problemática del sí, nos hace imposible abordar la obra desde esa perspectiva. Entonces, si la sintaxis nos impide abordar la acción desde el «agente» y por lo cual nos impide hablar desde la ética, esta obra ha de asentar en los derroteros de la semántica. También la búsqueda de la pureza formal del minimal, que se da desde su sintaxis, nos impone una segunda

---

<sup>67</sup> Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*. Hacia un nuevo modelo de interpretación, México D. F., Itaca, 2000, p. 86.

aporía, relacionada con el carácter político de la obra. Si bien, todos estos puntos nos acercan aún más a la obra de Santiago Sierra, acá no se trata de mercantilizar los cuerpos, olvidando así una ética común. Se trata de ampliar el espectro de la obra, sacándola a la calle, ocupando así una estrategia más cercana al conceptualismo que a la superación del minimalismo. Creo que la utilización semántica de Santiago Sierra es más cercana a la desmarcación de la filosofía del «sí» desde el «se», propia de Heidegger y los posestructuralistas que al de la «identidad-ipse», lugar que nos permite abordar la ética como problemática y no exponer las acciones desde su inmanencia, o inmutabilidad.

Como ya dijimos, se trata de vivir el mejor de los mundos posibles y de llegar a pensar con el *otro*, no de denunciar los mecanismos internos del arte, que si bien, tienden a mercantilizar a los cuerpos y a poner en función la dialéctica entre «verdugo» y «víctima», o «empleado» y «empleador», se trata de superar este estadio. De pensar más y mejor, y de no pensar solos, de pensar en relación a un *otro*, y si es posible, de pensar juntos.

### **3.3.3. Entrevista a Jonathan M. L.**

#### **Datos de la entrevista:**

Lugar: Academia de San Carlos, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Hora inicio: 4:38 p.m.

Hora final: 5:10 p.m.

Fecha: 30-09-2009.

**Datos del entrevistador:**

Nombre completo: Jaime Bernardo Díaz Díaz.

“Apodo”: Jaimiko.

Edad: 28 años

Profesión: Etnólogo.

**Datos del entrevistado:**

Nombre completo: Jonathan Maya López.

Apodo: Dragón

Edad: 22 años

Tiempo de vivencia en la calle: 15 años

**Entrevista:**

**Jaime:** Yo soy Jaimiko y me gustaría saber tu nombre.

**Jonathan:** Jonathan Maya López.

**Ja:** ¿Y cómo te dicen tus cuates (amigos)?

**Jo:** El Dragón.

**Ja:** ¿Cuántos años tienes?

**Jo:** 22.

**Ja:** ¿Y cuánto tiempo tienes viviendo en la calle?

**Jo:** Llevo como 15 años.

**Ja:** ¿Y tienes familia?

**Jo:** Si, ella (indica a la chica que lo acompaña) y mi hermano.

**Ja:** ¿Ella es tu esposa?

**Jo:** Sí.

**Ja:** ¿Y tu carnal (hermano) vive en la calle también?, ¿viven ahí mismo en el caballito?

**Jo:** Sí, Simón Bolívar (estatua ecuestre del prócer, que se ubica en un camellón del centro histórico de la Ciudad de México, cerca de Tepito y Garibaldi).

**Ja:** ¿Cuántos viven ahí?

**Jo:** Como treinta.

**Ja:** ¿Son todos de la misma edad o hay de varias edades?

**Jo:** Hay de varias edades, el más grande tiene como 26 años.

**Ja:** ¿Y a qué se dedican ahí, generalmente?

**Jo:** Sh, unos a la maldad... no vayas a grabar eh [risas]. [...]; otros limpiamos parabrisas otrossss p... inaudible, otros les ayudamos a los comerciantes; otros paletean ahí, dulces; otros nomásss huevonean (Holgazanean).

**Ja:** ¿Y las morras (mujeres)?

**Jo:** Ella nada más anda conmigo (su esposa), chambea (trabaja) en lo que yo chambeo. Yo voy a los puestos, ahí va conmigo. A donde voy, ella va.

**Ja:** ¿Y cuánto tiempo tienen juntos?

**Jo:** Cuatro años.

**Ja:** Ya un rato.

**Jo:** En noviembre cumplimos cuatro años... ¿noviembre, diciembre, no? (se dirige

a su esposa).

**Jennifer S. A.** (su esposa): noviembre.

**Ja:** Inviten a la fiesta.

**Jo:** ¿Sí, quieres ir a una fiesta?

**Ja:** Ya po'.

**Jo:** Ya ahorita te lo llevas el Sábado (se dirige a Nicolás Vargas, coautor de la obra)

**Ja:** ¡Ah lo malo es que voy a viajar!, pero si puedo, sí me lanzo.

**Jo:** ¿Cuándo viajas?

**Ja:** Viajo este jueves, viajo mañana.

**Jo:** ¿Y cuándo regresas?

**Ja:** El martes, pero si se suspende sí me lanzo, ¡a huevo! (¡seguro!)

**Jo:** Ps que se suspenda para que te vayas el sábado.

**Ja:** ¡Va!, nos echamos unas cumbias ahí.

**Jo:** Ahí va a haber de todo.

**Ja:** Bueno, vamos entonces un poco al...

**Jo:** Es que mi hermana tiene su casa ahí, y ella sí vive en su casa, se casó. El chavo (su esposo) sí le da varo (dinero) y todo eso. Entons yo manejo, manejo un sonido (de sonidero, fiestas en las cuales pone un equipo de sonido y cierran las calles para que llegue todo el barrio, generalmente se escucha cumbia) en Cuajimalpa (Delegación al norte de la Ciudad de México), pero yo le dije a mi hermana que no gastara para el sonido, pero no me hizo caso, entonces como tengo otro valedor (amigo) que también tiene su sonido, o sea somos varios

sonideros. El sonido no es mío, es de mi valedor. Pero este, mi hermana prefirió gastar su dinero. Yo le dije que no gastara, que yo lo llevaba, pero no me hizo caso. Pos este, yo le iba a regalar diez horas gratis. Pero el otro bato (tipo), quien sabe cuánto le va a cobrar, dos mil varos...

**Ja:** ¿Y qué, es bautizo?

**Jo:** Cumpleaños de mi sobrino. Bueno, sí, es confirmación de una de mis primas y mi sobrino. Entonces las dos, pero va haber sonido, todo, comida. Para que se vayan, a las dos en la misa y ahí nos vamos al reventón. Comemos y a reventar.

**Ja:** A reventar

**Jo:** Si tienen más hambre me dicen y ya le digo a mi hermana que nos sirva más. Yo como un chingo (mucho) [risas]. Le digo a mi hermana sírveme de a doble y sí, me sirve. Es la banda mi hermana.

**Ja:** Ah chido, ¿Qué, es mayor que tú o menor?

**Jo:** Menor, tiene 20. Ya tiene tres hijos.

**Ja:** Órale. ¿Y tú?

**Jo:** ¿Qué?

**Ja:** ¿Tienes hijos?

**Jo:** Dos gemelas. Aquí no las traigo [mientras revisa su celular].

**Ja:** ¿Y con quien viven tus chavitas?

...[silencio]...

**Ja:** ¿Con quién viven?

**Jo:** Con su... abuela.

[Nos muestra a su hermana, hermano, familia, amigos y a un perro en su celular].

**Ja:** Ya estamos inmortalizados, yaaaaa [risas]. Ya vamos entonces a las preguntas. Bueno un poco el Nico te contó lo que va a ser de la obra ¿no?

**Jo:** Sí.

**Ja:** Que vas a viajar a...

**Jo:** Chile.

**Ja:** ¿Qué significa para ti la obra que hicieron juntos?

**Jo:** Bueno pues, me parece como una hermandad. Este, pss una obra de arte. Hermandad entre dos valedores de dos diferentes países, la unión y bueno.

**Ja:** ¿Y cómo participaste tú en la obra?, porque la gente que está allá no topa (sabe) cómo fue, van a ver las fotos, nada más. O sea para contarles a ellos en qué interviniste y de qué forma participaste pues.

**Jo:** Ah pues, en el trabajo, en el tatuaje, en la línea, en la flecha. En todo lo que hicimos.

**Ja:** Y cuando el Nicolás llegó y te planteó hacer la obra, ¿cuál fue tu primera impresión?

**Jo:** No nada, ps yo ya lo conocía hace un chorro (cantidad) de tiempo. Por eso nunca le desconfié ni nada, ¿no?. Ya lo conozco de tiempo y dije, yo lo ayudo. Ps, soy su valedor, ¿no?. Para eso estoy, ¿no?. Para eso son los amigos.

**Ja:** Desde mi punto de vista, cuando uno hace algo se ve reflejado, en este caso, la obra. Tomando en cuenta esto. ¿Cuál es el significado más chingón (profundo) que tiene la obra?

**Jo:** Como hermandad, como te digo, ¿no?. Como hermanos de dos países. Como si fuéramos del mismo barrio, como hermanos. Una placa que nos va a tener pa toda la vida y siempre va a estar unida. La flecha, las líneas que traemos. Aunque no sean del mismo santo, son diferentes, pero son como hermanos también ellos, ¿si me entiendes? San Judas y la Muerte también se llevan.

**Ja:** Siguiendo esta línea. ¿Qué significado tiene para ti San Juditas Tadeo y el hecho de que tu valedor (amigo) acá (Nicolás) se lo tatuara también?

**Jo:** Ps no, ps, San Judas Tadeo tiene dos misiones, ¿no?. Una, es un apóstol de Dios. Dos, les ayuda en problemas difíciles; como cuando no tienen trabajo; cuando están desesperados; cuando alguien se enferma. Le van y le hacen plegarias, le piden y le prenden veladoras y él se dedica a ayudar, a hablar con Dios, todo eso. Para ayudarles, a mucha gente le ha hecho favores y sí. Y entonces, este, él se lo hizo porque le late mucho San Judas Tadeo, ¿no? Él me comentó que le gusta mucho San Judas Tadeo, y se lo hizo por respeto y porque le gusta San Judas Tadeo, ¿no? Y yo me hice la Muerte, porque yo creo mucho en la Muerte, porque yo sé que... yo no sé si exista el Cielo o el Infierno, ¿no?. Pero si sé que la Muerte es segura, ¿no? Entonces yo me la hice porque la respeto. Y tanto como San Judas Tadeo hace favores, la Muerte hace igual lo mismo. Yo los quiero invitar también a una misa de la Santa Muerte, pa que vean cómo es. A todo lo que dicen, y como mucha gente va. Se reza el Padre Nuestro, todo lo que es una misa. Pero nada más que con la Santa Muerte. Es lo mismo que el San Judas Tadeo, igual, lo mismo, o sea que los dos van a lo que van. O sea, los dos hablan con Dios, te apoyan en lo que necesitas. Protección, Salud, Trabajo, que te

vaya bien, tu protección. O sea, cosas así. Entonces los dos son... directamente van con Dios, o sea los dos son creación de Dios. Como nosotros somos creación de Dios, ellos también, sólo que uno es Apóstol y el otro es la Muerte, pero los dos se encuentran ante Dios siempre, ¿no?. Porque uno es apóstol y el otro lleva a la gente cuando se muere, ¿al Cielo o al Infierno, no sé, no?. Pero siempre están con Dios. Es, como a la muerte le puedes pedir un favor, como que te proteja; como le puedes pedir un favor, que te ayude a conseguir trabajo, salud, dinero. O sea puede sacarte a una persona que está gravemente en el hospital. O sea, tú para pedir a una persona que está grave en el hospital, vas, le dices que confíe en la Santa Muerte, le pones una fotografía de la Santa Muerte en su almohada, abajo. Prendes una veladora con la foto de la persona y una de la Santa Muerte. Así, pegas la de la Santa Muerte. Una veladora de la Santa Muerte con la fotografía de la persona que está mala, y la foto de la Santa Muerte, la enrollas y le haces la oración que se tiene que hacer. Y la estás prendiendo hasta que la persona se vitaliza completamente.

**Ja:** Órale (expresión de asombro).

**Jo:** Y si han salido mucha gente, porque uno de mis hermanos, uno de mi ami... mi hermana, la que tengo ahí (señala el celular), estuvo en el hospital, ya se iba a fallecer cuando [...] inaudible, yo estaba en la regular (primaria), más chavito. Entonces yo le pedí mucho a Dios y a la Santa Muerte, que me los cuidara. Entonces yo fui a la misa, le pedí, entonces me dijeron que tenía que hacer eso. Compré la veladora, me prepararon la veladora, pegué la foto de mi hermana, la de la Santa Muerte, la enrollé con cinta, puse unos inciensos en forma de una

pirámide y otro abajo, pero los pegué y los prendí. Y este, y la foto de mi hermana con el nombre de mi hermana y la petición y todo lo que yo quería. Y abajo de su almohada, de la almohada del hospital le puse ésa, así. Cuando ella salió, la Santa Muerte la recogió y se la di yo a ella y se la di y le dije que se la quedara. Y ya cada vez que hay misa ya ella (su hermana) va a la Muerte a darle gracias. Y sí está bien mi hermana, sana de salud, no tiene nada, se encuentra en perfectas condiciones. Y va a cumplir un año mi sobrino, ya le va a hacer su fiesta. Tiene una Santa Muerte grandota, un altar machín (opulento), donde le dan gracias a Dios y a la Santa Muerte también. Tienen un altar de Dios y la Santa Muerte. San Judas Tadeo en el otro cuarto.

**Ja:** Oye y para ti, la línea, no la flecha. La línea ¿qué sentido tiene, o sea qué significa, qué te provoca?

**Jo:** O sea, como los santos son como los hermanos. La línea como, la unión.

**Ja:** La unión de los dos santos.

**Jo:** Si, de los dos santos y de él y yo. De los dos santos como que Santa Muerte a San Judas Tadeo, San Judas Tadeo La Muerte. Él y yo. Yo a él, él a mí.

**Ja:** ¿Y la flecha?

**Jo:** Mmmm, ps que siempre vamos, así como... el signo Géminis, hacia el centro.

**Ja:** Se encuentran.

**Jo:** A como hermanos pa pronto, ¿no?. Yo estoy con él y él está conmigo. En la bronca, vamos a estar en las buenas y en las malas.

**Ja:** Oye... y tus cuates (amigos) qué te dijeron...

**Jo:** Varios se querían hacer la Santa Muerte. Todos me decían vámonos a hacérnosla igual. La misma flecha, la misma línea.

**Ja:** ¿Ah sí?, órale. O sea les latió (les gustó).

**Jo:** Pero yo quiero que sea una cadena mundial. O sea yo lo que quisiera es que aparte de él (Nicolás), con otros vales (amigos), haz de cuenta, como él y como yo. Como un europeo, un gringo, un argentino. No sé, pero varios que estén así alrededor.

**Nicolás Vargas:** Ah, qué buena. Un círculo estaría chingón (excelente).

**Ja:** Estaría rayado (buenísimo), toda la banda ahí, alrededor aquí del Simón Bolívar.

**Jo:** O sea algunos con el San Judas y otros con la Muerte. Un San Judas, una Muerte; un San Judas, una Muerte. Alrededor, todo alrededor. Pero un argentino, un chileno; un europeo; o sea asiáticos, no sé; africanos (risas); toda la bandilla (grupo de amigos). De cada país, imagínate.

**Ja:** Shhhh, estaría chingón.

**Jo:** Uno de cada continente pa pronto. Dos de como él y yo, de un continente. Un norteamericano; un alaskaño. Pero uno de cada país. Y el otro ps, será un asiático, ¿no?. Un europeo, ¿no? Un japonés (risas).

**Ja:** Rayado (espectacular) ¿no?

**Jo:** Y todas las flechas serían así, una tras otra (risas). Estaría chingón, no?

**Ja:** Entonces a tu banda (amigos del barrio) les latió (gustó) lo que hicieron

**Jo:** Si, a todos, varios me dijeron que dónde se la hicieron, que querían hacérsela. Yo les dije, Torres de Potrero (Barrio en el que vive el tatuador que nos ayudó con el trabajo), pero yo no sé llegar. Ellos si quieren pagar su varo para ir.

**Ja:** Si, está colgado (lejos).

**Jo:** Es que está re colgado güey. Son trabajos que cuestan, tanto como les van a cobrar un varo, como tanto que, muy difícil. También como nos dijo el chavo (el tatuador), no? Un desmadre (una complicación), este, lo de los Santos, dice. Tienes que encontrar la forma para hacerlos chido. Para que se vean como tiene que ser.

**Ja:** Si p', pa que queden chido (bien hechos). Oye y, ¿qué te dijo tu familia de la obra, o no les has comentado?

**Jo:** ...[bostezo] El único que sabe es ella y mi hermano, y mi hermana, bueno mi hermana no sabe siquiera que lo traigo.

**Ja:** ¿Y a tu chava le latió (gustó)?

**Jo:** Ps trae el mismooo

**Ja:** ¿Y la línea?

**Jo:** Ella no la trae.

**Ja:** Y, ¿qué te parece que la obra se vaya para Chile, que te vayan a conocer allá?

**Jo:** Chidooo (bien). Si me conocen en varios países. Me conocen en Inglaterra,

Estados Unidos, un chavo viene de Japón, China. Un chingo de valedores (amigos). Cada mes vienen, este, una escuela de cristianos, donde vienen un resto de valedores. Chinos, japoneses, coreanos, norteamericanos, europeos. Vienen de todo lado del mundo. Son cristianos, entonces paran y llegan a la banda, les hablan de Dios, rapean, hacen dos, tres cosas. Hacen, es que, todo ese pedo, ¿no? Hacen obra, todo eso, van con la banda (gente del barrio), les sirven de comer, juegan fútbol, o sea. Como yo mucha gente, como yo he visto muchos turistas que van, que no son cristianos ni nada, ven y se espantan de los chavos de la calle [masculla], pinches rateros. Como ustedes no son así, pero tampoco otros valedores que conozco, que no son así. Entonces van y cotorrean (hacer la plática) con nosotros, como si fuéramos carnalillos (hermano-amigo) de todo el barrio, como si nos juntáramos en el mismo lugar.

Me han conocido en varios lados también, pero me gustaría que también ahí, porque nunca he con... más que ustedes son los únicos que conozco, que son de Chile. Pos si, de otros países si. Ps quiero que llegue pa allá.

**Ja:** Si p', a ver si se hace lo de la obra grande, acá todo, con su tatuaje acá, la línea.

**Jo:** que se arme todo el show.

**Nicolás Vargas:** Oye si, eso estaría chido, ah. Deberíamos hacerla.

**Ja:** Oye y tú vives ahí... te fuiste de tu casa porque quisiste o porque te...

**Jo:** No es que, yo vivía antes ahí (nos encontramos en un salón en el último piso de la Academia de San Carlos desde el cual se ve todo el centro, hacia Tepito. Él señala el lugar en el que vivía), las torres esas, se ven hasta allá. No sé si se vea

el monte ese y las torres que están arriba. ¿Ya lo viste?

**Ja:** Sí.

**Jo:** Yo vivo atrás. Mi hermana vive abajo. Pero la casa la tiene aquí en Garibaldi.

**Ja:** Ah, ahí con los mariachis.

**Jo:** No va a haber mariachis, pero ahí está toda la banda. Todos los días oigo mariachis, ahí están al lado, y toque y toque (risas), todos el día los oigo. Hay música de hip-hop con banda (música popular mexicana con muchos bronces).

**Ja:** ¡¿Ah sí?!

**Jo:** ¿Sí la has oído?

**Ja:** No.

**Jo:** Te voy a traer uno. Dos tres batos que tocan hip-hop con banda.

**Ja:** De Chile, ¿tú qué sabes de Chile?

**Jo:** Ps nadaaa.

**Ja:** ¿Nada?

**Jo:** Ps quisiera conocer.

**Ja:** A ver si la banda ahora que te vea ahí te escribe pa contarte de Chile.

**Jo:** Tengo correo electrónico también, que me manden fotos.

**Ja:** Y entonces, ¿estás contento con la obra?

**Jo:** Siii.

**Ja:** Ah ps, está chido.

**Jo:** Yo pensé que no había jalado (se había quedado ahí), pero me volvió a decir (Nicolás) que si voy para Chile.

**Ja:** Oye, y algún mensaje que le quieras mandar a la banda (gente) allá en Chile.

**Jo:** ¿Sobre qué?

**Ja:** sobreee... en general, así algo que les quieras decir.

**Jo:** Ps dos mensajes, ¿no?. Primero, ps que aprecien el arte que se está haciendo, ¿no?. Que vean que las cosas en México no son fáciles, y que, donde quiera que anden que Dios les bendiga y que le echen pa adela pa todo, que no se dejen caer. Y la otra es ps es sobre los papás a los hijos. Ps que si tienen hijos, familiares más chicos, que no les peguen, no los maltraten. Para que el día de mañana sus hijos no tengan rencor, no se salgan a las calles, se anden drogando y vagando por toda la ciudad, de donde sean. Y ps, que los quieran mucho y los comprendan, porque las morras y morros (hijos), cualquier chavo, es como más despapayoso (desordenado), ¿no?. De que le tengan comprensión, porque me imagino que también ellos lo eran. Como cualquier papá de morro (niño) le latió el desmadre (algarabía, fiesta, desorden) como a los hijos les gusta. Pero ps, que les hablen de las adicciones, de la protección del VIH, todo ese pedo (asunto), ¿no?. Que se deben de cuidar, ¿todo eso, no?. Pa que el día de mañana no tengan enfermedades, consecuencias, de nada de ese pedo. Yo no tengo nada, pero sí conozco varios amigos, como por no cuidarse, se ya murieron de sida, otros se pasonearon (quedarse en el viaje, relativo a las drogas), otros están en las cárceles, en psiquiátricos. Esteee... luego rencores con tus jefes, y (¿venden?) las calles, porque les pegan, no tienen familia, los..., abusan de ellos. Lo que yo quiero decirles es que no les peguen, y que los quieran un chingo (mucho), que los comprendan. Para que no anden vagando por las calles, que los entiendan pa pronto, ¿no?. Pa que no sean... (Jaime le ofrece un cigarro) no...

mejor me corras las tres (que lo compartan).

## CONCLUSIÓN

“... una ontología sigue siendo posible en nuestros días, en la medida que las filosofías del pasado sigan estando abiertas a nuevas interpretaciones y apropiaciones, gracias a un potencial sentido no utilizado, incluso reprimido, por el proceso mismo de sistematización y de escolarización al que debemos los grandes cuerpos doctrinales que, de ordinario, identificamos por sus creadores: Platón, Aristóteles, Descartes, Spinoza, Leibniz, etc. A decir verdad, si no pudiese reavivar, liberar estos recursos que los grandes sistemas del pasado tienden a asfixiar y enmascarar, no sería posible ninguna innovación, y el pensamiento de hoy sólo podría elegir entre la repetición y la errancia.”<sup>68</sup>

Paul Ricoeur.

Por las características de los trabajos analizados en el segundo y el tercer capítulo, que tienden a poner en cuestión problemas propios de la *atestación*, tal cual la ve Ricoeur y analizamos en el segundo capítulo, es que resultó más provechoso rescatar la disciplina hermenéutica. No para aplicar el método fragmentario, tal cual lo entiende Ricoeur.

Según este esquema, la hermenéutica es el lugar de articulación de tres problemáticas:

1. Aproximación indirecta a la reflexión mediante el rodeo del análisis.
2. Primera determinación de la ipseidad mediante su contraste con la mismidad.

Segunda determinación de la ipseidad mediante su dialéctica con la alteridad.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Ricoeur, Paul, *Sí mismo como otro*, México D.F., Siglo Veintiuno, 2006, p. 330.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 328.

Acá el asunto es claro. Los conceptos son trasladados al análisis de la obra y también a los métodos constructivos de las obras, sobre todo en el trabajo de Santiago Sierra y en "*Rúbrica*", por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas. Pero acá no se pretende hacer un aporte a la hermenéutica como tal, de hecho cuando uno se compromete desde la acción y no desde la teoría, la ética pasa a ser un arma de doble filo. El compromiso y la responsabilidad ante las acciones pasan a ser el campo de batalla del artista, y ya puestos en ese lugar, todo el mecanismo de la obra se ve expuesto a ser blanco de críticas. Ya no sólo el objeto representado es puesto en cuestión, sino todos los agentes de acción que están involucrados en la obra. De alguna manera, todos los sujetos de la obra pasan a ser imagen, o si se quiere, se fetichizan en la obra. Resulta evidente que las problemáticas desarrolladas en las presentes obras giran alrededor de la ética y del lenguaje. Pero hay una especial coincidencia entre la obra, *Línea de 160 cm. Tatuada sobre 4 personas*, de Santiago Sierra y "*Rúbrica*" por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas. Se nos hace imperativo sacar conclusiones entre las cercanías y distancias entre una obra y otra, para salvaguardar éste análisis de ciertas ingenuidades teóricas, que sin lugar a dudas más de algún lector puede haber localizado en más de algún pasaje de la presente tesis.

Como se dijo, en ambas obras se fetichiza a los sujetos. Pero en *Rúbrica* los autores son un agente de acción más, los cuales tienen voz y tienen una postura ética ante la obra. Cada cual forja sus utopías según los elementos de la obra. Ambos tienen voz en este proceso. En la obra de Santiago Sierra, toda la responsabilidad cae sobre el autor. Él sería quien emulando a Guillermo Tell,

pondría sobre su propia cabeza la manzana y apretaría el gatillo. Él es responsable de las acciones y los datos que entrega de la obra complementan la acción y la hacen más compleja en sus interpretaciones. Pero los sujetos expuestos en ellas no salen del lugar de objetos de mercancía. Ésta sería la principal diferencia entre una obra y otra. Otra distancia que no se puede obviar, está en que el primero es un artista con una larga trayectoria abalada por la crítica.

La idea, como se dijo desde un principio era hacer un camino de ida y vuelta en cuanto a la teoría, y esto se puede tomar en cuenta en el último capítulo, donde la entrevista es parte de la investigación, pero también parte viva de la obra, la manipula desde afuera, pone en evidencia problemáticas que ya están en la obra, pero que no se harían patentes si uno de los agentes de la acción -en este caso, el que escribe la tesis- velara el discurso de los otros actores sociales o de los sujetos implicados en el proceso creativo de la obra, asunto que también puede resultar una utopía, ya que si es uno el que escribe o ensambla las distintas partes que puedan componer una obra, en ningún caso va a ser capaz de abarcar todos los aspectos de ésta, tan solo le puede dar dinamismo y elasticidad, tratando de recabar todos los aspectos que vea involucrados a ella y dejar que se abra a nuevos aspectos que puedan haber pasados inadvertidos por el mismo autor.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍN, Santo, Obispo de Hipona, *Confesiones*, Traducción, notas e introducción, Gustavo A. Piemonte; con la colaboración Cristóbal Caballero Vidal, Buenos Aires, Colihue, 2006.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos. La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. 1989 Alfaguara, primera edición.

BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*. Hacia un nuevo modelo de interpretación, México D. F., Itaca, 2000.

BÜRGER, Christa / Burgüer, Peter, *La desaparición del sujeto*, Madrid, Akal, 2001.

CALABRESE, Omar. *El Lenguaje del Arte*, Paidós, 1987.

DESCARTES, René, *Meditaciones metafísicas*, trad. cast .de Vidal Peña, Madrid, Alfaguara, 1997.

FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real*, Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Esto no es una Pipa*. Ensayo sobre Magritte. Anagrama, sexta edición en, Argumentos: Octubre 2001.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo veintiuno, Argentina, 2002.

GUASCH, Anna Maria. *El Arte Último del Siglo Veinte. Del posminimalismo a lo*

*multicultural*. Alianza Editorial, 2007

GUASCH, Anna Maria. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*, Textos de exposiciones 1980-1995. Akal, 2000.

JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el instituto de investigación social (1923-1950)*, Madrid, Taurus, 1974.

JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo*, Madrid, Akal, 2007.

JUANES, Jorge. *Más allá del arte conceptual*. México, CONACULTA. 2002.

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México D.F., Taurus, 2006.

LACOCQUE, André / Ricoeur, Paul, *Pensar la biblia: Estudios exegéticos y hermenéuticos*, Barcelona, Herder, 2001.

LIHN, Enrique / Lastra, Pedro, *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago, Ediciones Archivo, 1987.

LUCIE-SMITH, Eduard. *Art Today*. Editorial Phaidon Press Limited 1995.

MARCHÁN Fiz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto*, Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Ediciones Akal, 2001.

MARTÍNEZ, Juan Luis, *La nueva novela*. Santiago, Ediciones Archivo, 1977.

MONTAIGNE, Miguel de, *Ensayos*, Buenos Aires, Austral, 1949.

OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del Ready-made*. 1ª ed. Santiago, Chile. LOM

Ediciones / Universidad ARCIS. Agosto 2000.

OYARZÚN, Pablo / Richard, Nelly. *Arte y Política*, Universidad Arcis, 2005.

PASCAL, Blaise, *Pensamientos*, Buenos Aires, Losada, 1977.

RICOEUR, Paul, *El mal, Un desafío a la filosofía y la teología*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

RICOEUR, Paul, *Sí mismo como otro*, México D.F., Siglo Veintiuno, 2006.

TAYLOR, Charles, *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 2006

VALDÉS, Adriana, *Memorias visuales, Arte Contemporáneo en Chile*, Santiago, Metales Pesados, 2006.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1. Duchamp, Marcel, *fountain*, Milan 1964, Replica of the Readymade (New York, 1917) from the edition of galleria Schwarz, Milan, 5/8 Upturned porcelain urinal, 36 x 48 x 61 cm., Tate collection,

Fig. 2. Levine, Sherrie, *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* (1991), urinario de bronce,

Fig. 3. Proceso Pentágono, Réplica de la ambientación presentada simultáneamente en la X Bienal de Jóvenes de París y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM (1977), instalación, 200 x 360 x 360 cm.

Fig. 4. Manzoni, Piero, *Merda d' artista* (1961),

Fig. 5. Orozco, Gabriel, *Mis manos son mi corazón* (1991).

Fig. 6. Andre, Carl, *144 Magnesium Square* (1969), Magnesio 1 x 365,8 x 365,8 (½ x 144 x 144), Tate Gallery.

Fig. 7. Kosuth, Joseph, *One and three chairs* (1965), instalación.

Fig. 8. Meireles, Cildo, *Inserções em Circuitos Ideologicos: Projecto Coca-Cola* (1970), Botellas de coca-cola y texto transferido, 18 cm de altura, Tate Britain, Londres.

Fig. 9. Kruger, Barbara, *Untitled (Your body is a battleground)* (1989), serigrafía

fotográfica sobre vinil, colección: The Broad Art Foundation, Santa Mónica.

Fig. 10. Sierra, Santiago, *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas* (2000), El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España.

Fig. 11. Vargas, Nicolás, *Liberación de San Pedro / El ángel exterminador* (2009), Acrílico sobre fotografía.

Fig. 12. Sanzio, Rafael, *Liberación de San Pedro* (1514), Pintura al fresco.

Fig. 13. Vargas, Nicolás, *Goliat degollado por David / Lonquén 10 años* (2009), Acrílico sobre tela, instalación.

Fig. 14. Caravaggio, Michelangelo Merisi, *David con cabeza de Goliat* (1605), Óleo sobre tela.

Fig. 15, 16, 17 Díaz, Gonzalo, *Lonquén 10 años* (1989), instalación Sala Ojo de Buey, Instituto ARCOS, Santiago.

Fig. 18, 19, 20, 21. Vargas, Nicolás, *Rúbrica, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas* (2009), tatuaje, acción en la Antigua Academia de San Carlos.

Fig. 22, 23, 24, 25, 26, 27. Vargas, Nicolás, *Rúbrica, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas* (2009), tatuaje, acción en el caballito de Simón Bolívar, México D.F.

Fig. 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41. Exposición de las fotografías de la acción, *Rúbrica, por Jonathan M. L. y Nicolás Vargas* (2009), en el caballito de Simón Bolívar, México D.F.