



Los recortables de Darek o la piedra de Rosetta del arte urbano

Darek's paper cutouts or the Rosetta Stone of urban art

Leopoldo Tillería-Aqueveque^{1*}

¹Universidad Bernardo O'Higgins (UBO), Santiago, Chile

Recibido: 13 Feb. 2026 | **Aceptado:** 07 Abr. 2026 | **Publicado:** 20 Jul. 2026

Autor de correspondencia*: leopoldotilleria@gmail.com

Cómo citar este artículo: Tillería-Aqueveque, L. (2026). Los recortables de Darek o la piedra de Rosetta del arte urbano. *Revista Científica Episteme y Tekne*, 5(2), e1529. <https://doi.org/10.51252/rceyt.v5i2.1529>

RESUMEN

Se efectuó un análisis de dos obras del artista francés contemporáneo Darek, ambas realizadas mediante la técnica del papel recortado. En ellas, el artista gallo pone en juego temáticas propias del street art desde una evidente esquina contracultural. Con un encuadre teórico basado en Nietzsche, un enfoque metodológico sustentado en la hermenéutica de Heidegger y una figura de caso único, los resultados corroboraron la hipótesis de que la obra del francés expresa en la forma de recortables de papel la fisonomía de un cosmos contracultural que cabría ser interpretado, con un guiño a Nietzsche, perfectamente como voluntad de arte. En las conclusiones, y de acuerdo a Flyvbjerg, se seleccionaron tres metáforas relevantes, siendo la principal esta: Los recortables de Darek o la piedra de Rosetta del arte urbano. Debido a su potencia en la generación de posibles vinculaciones entre los conceptos u otras metáforas derivadas de la investigación, se la escogió también como título para el artículo.

Palabras clave: arte urbano; contracultura; poder territorial; voluntad de apariencia; voluntad de arte

ABSTRACT

An analysis was conducted of two works by the contemporary French artist Darek, both created using the paper-cutting technique. In these works, the artist explores themes characteristic of street art from a distinctly countercultural perspective. Drawing on a theoretical framework based on Nietzsche, a methodological approach grounded in Heideggerian hermeneutics, and a single-case study design, the findings supported the hypothesis that Darek's paper-cut artworks express the physiognomy of a countercultural cosmos that, with a Nietzschean perspective, can be interpreted as an expression of the will to art. In the conclusions, following Flyvbjerg's approach, three relevant metaphors were identified, the most significant being: "Darek's Paper Cutouts: The Rosetta Stone of Urban Art." Owing to its capacity to generate meaningful conceptual connections and inspire additional metaphors derived from the study, this metaphor was also selected as the title of the article.

Keywords: street art; counterculture; territorial power; will to appearance; will to art



1. INTRODUCCIÓN

Poco es dada la filosofía del arte a preocuparse desde un prisma latinoamericano por los asuntos que pudiéramos llamar de una estética urbana, callejera o más marginal que aquel arte apreciable en colecciones, muestras culturales o alguna otra forma de exposición de la industria artística contemporánea (Monasterio Astobiza, 2022; Moreno García, 2021). Salvo Instagram y su escenario de montaje fotográfico que minimiza y economiza la estructura de un museo digital (Martínez-Sanz & Solano Santos, 2025; Zapata Henao & Vélez Murcia, 2025).

El artículo desarrolla una hermenéutica filosófica sobre la obra post-posmoderna del artista visual francés contemporáneo Darek, que retrata en papeles de escasas dimensiones un mundo contracultural que parece coquetear con la estética del arte callejero o *street art*, al que entenderemos acá, con Marulanda-Montes et al. (2022), como un medio artificial, es decir, como un hecho material que contribuye a identificar, relacionar y relatar la historia de quienes habitan la ciudad. Dicho arte se establece como una herramienta que entrega, desde sus diferentes expresiones, una nueva posibilidad para habitar y pensar la ciudad a partir de sus múltiples manifestaciones discursivas, instituyéndose como intersticios que sugieren casi infinitos lugares de encuentro.

El recortable de papel o papel recortado tiene su origen en China y fue utilizado tradicionalmente como un elemento de adorno, si bien antes de la existencia del papel se realizaban calados en otros materiales como seda, hojas de árboles, oro o pieles (Blanc, 2024). Los expertos en esta técnica creaban diseños intrincados, a menudo con animales, plantas y criaturas míticas, y los usaban como decoración para festivales y ocasiones especiales (Seslow, 2023). En la práctica, se realiza un dibujo sobre una hoja y luego se va calando con tijera o bisturí, descubriendo la forma y la contraforma que perfilan las figuras que se van asomando.

Ahora bien, la trascendencia de este empeño filosófico pudiera ser discutible, claro está, si uno insiste en que la filosofía del arte más bien tiene una suerte de mandato especial por lo regional o lo idiosincrásico, o por una estética neobarroca o precolombina, o americanista o costumbrista, o indigenista (Del Ángel & Ballester Pardo, 2025; Simões Paiva, 2025).

Pero justamente ese no es el punto. Se trata, para ponerlo en blanco y negro, de una preocupación filosófica por el género urbano. Consideraremos, entonces, al arte callejero como un género lingüístico propio, que adquiere un sentido transgresor o de protesta inherente al irrumpir de forma clandestina en un lugar no legitimado para ser escrito y cuya característica primordial es su carácter multimodal, o sea, se inscribe precisamente en una semiótica estética en la que se mezclan ícono y lenguaje verbal (Droguett González, 2024; Vásquez-Bustos, 2022).

El caso se ajusta, como todo esfuerzo por flanquear límites impuestos a punta de argumentos políticos, pseudo-culturales o ideológicos, a una medida que preferimos llamar global, aunque dicho término se vería en serios aprietos si hiciéramos de él un objeto de examen político o jurídico, sobre todo a guisa de los acontecimientos económicos y militares (pseudo-alianzas políticas, escaladas de ataques militares, treguas forzadas, amenazas de nuevas invasiones, acuerdos para la liberación de rehenes o nuevos aranceles a productos importados) que han copado la actual agenda mundial.

Con todo, el binomio contracultura-arte urbano continúa siendo una especie de reducto inatacable, si no indetectable por los poderes del arte de la exhibición o de la exposición (Sloterdijk, 2020).

Precisamente, esta inmersión del *street art* en la trastienda de la post-posmodernidad, detrás de los ferrocarriles en desuso, en las paredes de concreto que hacen las veces de lienzos de un taller abandonado o en los muros inacabables de calles oscuras y perdidas, o hasta en monumentos que representan casi lo opuesto a esta contracultura, como héroes y fundadores de ciudades prominentes o algo parecido, le ha conferido a esta firma pictórica una sobrevida que nuestro artista no duda en reflejar en sus papeles recortables, con imágenes llenas, por un lado, de cuestionamientos a la autoridad y a una pretendida ciudad

inteligente, y, por otro, de ensalzamiento de los modos de vida y de la estética urbana, una de las manifestaciones contemporáneas por excelencia (Cascales & Godoy-Domínguez, 2024; Marulanda-Montes et al., 2022).

No podemos sorprendernos por esta técnica aparentemente innovadora utilizada por Darek, pues la propia globalización es quien la ha influenciado con sus nuevas tecnologías y tendencias del arte callejero. Encima, internet ha cambiado la dinámica de este tipo de expresión y las pandillas o maras se han convertido en comunidades virtuales (en sentido tecnológico) que demuestran sobradas habilidades artísticas y que usan estos mismos medios para darle a sus intervenciones mayor visibilidad e impacto (Ramírez Rodríguez et al., 2016). Como observa Gaviria-Puerta (2022):

[...] en el contexto contemporáneo, las redes sociales permiten, tanto a investigadores y autores del arte urbano como a comunidades virtuales cada vez más internacionales, anónimas y variadas, formar comunidades de interés retomando imágenes de otros autores y lugares, resignificándolas en contextos locales; tal es el caso del grafiti hip-hop [...]. (p. 32)

La investigación tiene su fundamento teórico en la estética filosófica de Nietzsche, en los comentarios que sobre él escribiera Heidegger en su conocido *Nietzsche*, y, desde el punto de vista epistemológico, en la hermenéutica de la facticidad del mismo Heidegger. Como una forma de visualizar este anclaje en la teoría nietzscheana, optamos por exponer sumariamente, a modo de encuadre, aquellas ideas del filósofo de Röcken que funcionarían como conceptos clave para efectos precisamente de nuestra hermenéutica.

De esta manera, nuestra hipótesis quedaría como sigue: «La obra del artista visual francés contemporáneo Darek expresa, en la forma de recortables de papel, la fisonomía de un cosmos contracultural que cabe ser interpretado, con un guiño a Nietzsche, perfectamente como voluntad de arte».

2. ENCUADRE TEÓRICO

Enseguida anotaremos diez ideas o reflexiones que Nietzsche (2000, 2007) y Heidegger (2013), además de Gómez Algarra (2023) y Casado Chamizo (2023), formularon en torno al espectro voluntad de apariencia y arte. En el caso de Nietzsche, recurrimos a su obra temprana *El origen de la tragedia* y a su obra póstuma y compendiada *La voluntad de poder* (que el profesor R. Kevin Hill defiende contra toda acusación de tergiversación), y, en cuanto a Heidegger, a la ya mencionada *Nietzsche*. Las ideas de Nietzsche (2000, 2007) y Heidegger (2013) se citarán a modo de paráfrasis (salvo una, de Heidegger, que se expondrá como cita literal). Las de Gómez Algarra (2023), Casado Chamizo (2023), y Pessis García (2025) se citarán literalmente. Al final, se hará una breve referencia al concepto de contracultura.

1.º Los griegos representaron bajo la figura del dios Apolo el deseo gozoso del ensueño: Apolo, como dios de todas las facultades creadoras de formas, resulta ser, al mismo tiempo, el dios adivinador. Desde su origen, es la apariencia radiante; reina también sobre la apariencia plena de belleza del mundo interior de la imaginación. Refleja, simbólicamente, la analogía de la aptitud de la adivinación y de las artes (Nietzsche, 2007).º Para Pessis García (2025):

La voluntad de poder, en definitiva, no es el principio único y definitivo de la realidad, sino una pluralidad de principios de interpretación y dominio en un mundo de resistencias, caos, acontecer impredecible, destrucción y creación; un mundo tal que no es “externo” a los individuos, sino que los atraviesa y les compete por completo con su desorden y su azar. (p. 127)

3.º Ese mismo instinto que da la vida al arte como culminación de la existencia, dio también nacimiento al mundo olímpico, aquel de los dioses triunfadores de la Gigantomaquia y que implicó para la Voluntad helénica el espejo en que se reflejaba su propia imagen transfigurada (Nietzsche, 2007). 4.º El arte, pensado en sentido amplio como lo creativo, es el carácter fundamental del ente. Es aquella actividad en la que el

crear llega a sí y se vuelve más transparente; no es solo una forma de la voluntad de poder entre otras sino su forma más elevada (Heidegger, 2013). 5.º “El arte tiene más valor que «la verdad»” (Heidegger, 2013). 6.º Lo necesario es una concepción antimetafísica y artística del mundo. La eternidad de la bella forma fue la ilusión de Apolo: la norma aristocrática: «¡así debe ser siempre!». Dionisos, por el contrario, nos ofreció solo sensualidad y crueldad (Nietzsche, 2000). 7.º La abundancia de fuerza y de medida, la más alta forma de la afirmación de sí en una belleza audaz, noble, fría, es el apolinismo de la voluntad griega. El griego dionisiaco (no el bárbaro dionisiaco) sintió la necesidad del devenir apolíneo, de emancipar su voluntad de lo enorme, de lo terrible, haciendo de ello una voluntad de medida, de inserción en la regla y en el concepto (Nietzsche, 2000). 8.º El estado del arte en Nietzsche es aquel estado que se pone a sí mismo bajo la suprema orden de la medida, que se conduce a sí mismo a una voluntad suya que lo envía más allá de sí mismo; aquel estado que es lo que esencialmente es cuando, queriendo más allá de sí, es más de lo que es, y se afirma y sujeta en ese ser soberano (Heidegger, 2013). 9.º Sostiene Gómez (2023) acerca de una voluntad de verdad en Nietzsche:

En ese sentido, más allá de la concepción de la vida, la misma forma nietzscheana de pensar la verdad y la voluntad de verdad heredaría los conceptos determinantes, como son la representación (*Vorstellung*) y la corrección (*Richtigkeit*), véase incluso la verdad como certeza (*Gewissheit*) y el aseguramiento de sí-mismo que estos conceptos implican. Se trata, por un lado, de que Nietzsche no solo retoma la oposición ser y devenir, sino que incluso como supuesto «adversario» a la oposición ser y pensar no deja de moverse en el mismo «marco tradicional», sin llegar a plantear la pregunta por el ser como tal (HGA 65: 215). (p. 126)

10.º Casado Chamizo (2023), por su parte, anticipa en el último Nietzsche una cierta voluntad de *physis*:

El problema con el que se encuentra Nietzsche es que no puede hacer eso desde una metafísica del artista, sino poniendo el énfasis en la fuerza creativa de la voluntad, desalojando de ella todo rastro de metafísica. En este sentido, a partir de esa separación con Wagner y Schopenhauer, empezará a producir una serie de reflexiones que transitan hacia una consciencia de la voluntad desde el cuerpo y el lenguaje en esas construcciones de la razón apolínea y el frenesí de la voluntad dionisiaca. (p. 43)

Breve digresión acerca del concepto de contracultura

Para una comprensión heurística del término contracultura, esencial a nuestro estudio y a nuestra hipótesis, seguiremos el comentario de Aguilar Ramírez (2020), quien la concibe como una serie de características (éticas, estéticas, ideológicas) atribuidas a manifestaciones culturales que no estarían vigentes en la actualidad (aunque sí lo estuvieron en otro momento histórico), pero de las que se habla desprendiéndolas de sus particularidades temporales, geográficas o disciplinares.

En corto, se trataría del ejercicio socio-político, estético y técnico de volver central (es decir, actual) lo que muchas veces es considerado prescindible, ya sea que se niegue o que se asuma su término.

3. MÉTODO

El estudio utilizó una metodología cualitativa basada en el estudio de caso único (Torales & Barrios, 2023), considerándose como tal al artista visual francés contemporáneo Darek. La muestra seleccionada consistió en dos obras del artista galo obtenidas mediante un muestreo de tipo teórico (Córdoba-Mercado et al., 2025; Ruidíaz Gómez & Cacante Caballero, 2024): Busted (2025) y Territory (2025), ambas de 18,5 x 18,5 cm. y realizadas por medio de la técnica del papel recortable.

De acuerdo con Flyvbjerg (2006), se estimó que el caso satisfacía, además, el criterio de caso paradigmático, o sea, se trataba de un caso que teóricamente permitiría elaborar una o más metáforas referentes al ámbito

de interés del estudio. El propio filósofo danés afirmará que el estudio de caso no contiene un sesgo respecto de la verificación de las nociones preconcebidas más marcado que otros métodos de investigación. Al contrario, la experiencia señalaría que el estudio de caso posee un mayor sesgo precisamente hacia la falsación de estas preconociones que hacia la verificación.

Por último, consignar que el artista francés autorizó por escrito, vía correo electrónico al autor, el uso en este artículo de las dos imágenes escogidas.

4. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La presentación de los resultados se realizará como sigue: primero, se hará una descripción estético-formal de las obras, para luego efectuar el análisis hermenéutico correspondiente. Todo ello, en vista de confirmar o refutar la hipótesis planteada.

La hermenéutica aplicada tiene su núcleo en el §15 de la obra de Heidegger *Ontología. Hermenéutica de la facticidad* (2000). Ahí dice Heidegger (1999): “En correspondencia a nuestra posición se trata de volver a configurar de nuevo la posición originaria, es decir, una posición que en correspondencia a una situación histórica diferente es otra y, sin embargo, la misma” (p. 76).

4.1. Iconografía, contracultura, poder territorial

La primera obra que examinaremos, *Busted [Pillados]* (ver Figura 1), muestra en blanco y negro una escena aparentemente común en el mundo del arte callejero: la de un agente de la policía que sorprende a dos jóvenes con sus frascos de espray, seguramente a punto de rayar o después de haber rayado o pintado alguna zona –en principio prohibida– de la ciudad. Sería, pues, el choque definitivo (geo-político, ideológico, cultural, estético) entre una forma de contracultura y la autoridad.



Figura 1. *Busted* (2025), Darek, Recortable de papel, 18,5 x 18,5 cm. (Comunicación personal vía correo electrónico del 06 de mayo de 2025)

La realización de la obra traduce, si nos fijamos bien, la intensidad del choque entre ambos mundos (desde luego aleatoriamente en cuanto a las formas mismas de la obra): un blanco (o *frosted alloy*) que refleja el orden y la asepsia territorial de una ciudad controlada por la policía, y un negro que equivale a la transgresión, al decolonialismo y a la visión estético-política de una ciudad como un lienzo abierto y disponible para pintar o rayar en él el ícono que al artista urbano se le ocurra. Por otro lado, la presencia del policía, como si se tratara de una columna central no solo de la obra sino, metafóricamente, de todo el orden establecido, coincide, en esta suerte de redada estética, con la rigidez de los dos jóvenes que quieren esconder o deshacerse de las evidencias de su “infracción” plástica.

¿O es al revés, y ambos jóvenes hacen cálculos rápidos para enfrentar un falso y desvariado poder estético? Sin embargo, la escena se detiene exactamente donde Darek parece querer ver la mayor tensión de todas: la que eterniza un momento de decisión “más allá de la autoridad” por parte de los grafiteros y una eventual acción represiva por parte del agente.

Es como si tal momento resumiese toda la historia del arte, en la que invariablemente se han venido enfrentando estilos y géneros tan opuestos como el gótico y el románico, el clasicismo y el romanticismo, el impresionismo y el expresionismo, el pop art y el naturalismo o el arte digital y el matérico.

La segunda obra que veremos, *Territory* [Territorio] (ver Figura 2), evoca una manifestación contracultural cada vez más común en diferentes partes del mundo, aunque casi siempre expresada en barrios marginales. Es la presencia de un par de zapatillas o de *tennis* que han sido “colgadas” en los cables eléctricos de ciertas calles o pasajes y que avisa del dominio en ese territorio de un grupo en particular, aunque en algunos casos solo significa un juego de la calle sin mayores implicaciones culturales o ideológicas. No obstante, en la mayoría de los casos, colgar *tennis* en los cables de electricidad supone un signo de poder territorial de una pandilla en un sector delimitado.



Figura 2. *Territory* (2025), Darek, *Recortable de papel*, 18,5 x 18,5 cm. (Comunicación personal vía correo electrónico del 6 de mayo de 2025)

Yendo un poco más lejos, colgar *tennis* puede también implicar la referencia a un territorio donde se da el consumo de droga y su probable comercialización. Si hacemos una especie de *collage* de estas recepciones, debemos en todo caso enfatizar, más que los conceptos de droga o delincuencia, el de poder territorial (Antonelli, 2022), poder que queda reflejado en un ícono irremplazable del caminar y del correr *underground* como son un poderoso par de *Nike*.

Pues bien, este ícono es presentado por Darek casi en los mismos términos de *Busted*, es decir, por medio de una representación en blanco y negro donde justamente el centro del cuadrado es ocupado por las *tennis* marca *Nike* que cuelgan de los cables. Al fondo, sobre un gran espacio blanco grisáceo, se muestra un paisaje idílico de cualquier lugar del mundo: en negro, un gran pino, una casa con chimenea, una segunda casa y, por último, un árbol inmenso que hace las veces de cierre lateral de la obra. Ni el más mínimo rastro de otros posibles elementos de una calle donde pretenda ejercer control una banda, como grupos de personas, paredes rayadas, postes de luz pintados con los colores del equipo de turno u otros símbolos de poder territorial.

La simplicidad de la coloración de los objetos es, también, un concepto esencial de la estética de *Territory*, con los detalles que exhiben en un primer plano los tres componentes principales de esta iconografía del territorio: las *tennis* (en perfecto estado), los cordones (gruesos y vistosos como verdaderas cuerdas de amarre) y los dos cables eléctricos pintados casi con el mismo grosor que los cordones de las *Nike*. Un símbolo perfecto de dominio o poder territorial encapsulado en un cuadrado recortado de 18.5 cm. por lado.

4.2. Voluntad de apariencia, voluntad de poder, voluntad de arte

Como se pergeñó más arriba, nuestro acceso hermenéutico estará delimitado principalmente por dos vías: una, la confrontación directa con las reflexiones teóricas de Nietzsche (2000, 2007) y de Heidegger (2013), y, otra, la aplicación de los presupuestos de la hermenéutica de la facticidad de Heidegger (1999).

Busted, como vimos, plantea una tensión a tres columnas (los dos jóvenes grafiteros y, en el medio, el agente de policía) como si se tratara de un duelo del lejano Oeste. Dicha tensión lo que hace virtualmente es cambiar los revólveres por los frascos de espray, pero dejando en el aire el modo de su resolución [*Entschlossenheit*]. Tal como lo verbaliza Nietzsche (2007), a propósito del sentido del ditirambo griego, el ser humano se siente arrastrado a la mayor exaltación de todas sus facultades simbólicas; siente algo que jamás hasta entonces experimentó: la destrucción del velo de Maya. ¿Y qué otra cosa representa el enfrentarse a la autoridad de la manera en que Darek lo muestra, más allá del título de la obra?

Lo que intuimos es precisamente la solidez del poder estético y cultural de ambos artistas callejeros, que sujetan sus frascos de aerosol con sus casacas arremangadas y dispuestos –aparentemente– a no dejarse sermonear ni menos controlar por la policía y a proseguir con su “tarea decolonizadora”, aquella que ratifica el concepto de ciudad como un lienzo de libre acceso (Álvarez De Moya et al., 2022; Lacarrieu & González Bracco, 2023). En tal sentido, Heidegger (1999) tiene razón cuando afirma que la posibilidad [*Wahrscheinlichkeit*] tiene un modo propio de asumirse y verificarse (“el arte tiene más valor que «la verdad»”), y que no se tropieza con ella en la rutina maquinal ni menos aún tiene un carácter temático.

¿Es posible prever, a partir del primer recortable de Darek, la persistencia de la estética del arte urbano? Esta pregunta es una suerte de oxímoron del arte, pues su respuesta depende de las condiciones de inscripción de los protagonistas en la obra. Pero de ello no tenemos ninguna pista en el cuadrado blanquinegro del francés.

Mas, si volvemos a Nietzsche (2000), lo innegable es esa suerte de instinto de vivificación estética que notamos en los frascos de espray que siguen tomados por los jóvenes. Se trata de ese instinto que da vida al arte como culminación de la existencia; ese instinto –parafraseando a Nietzsche (2007)– que también

dio nacimiento al mundo de los dioses olímpicos, el mundo de la «voluntad helénica» como espejo y reflejo de su propia transfiguración (desde el barbarismo griego al dionisismo griego).

Es, pues, la expresión viva de la fuerza creativa de la voluntad (Casado Chamizo, 2023). En suma, la inscripción en la obra de una esencial voluntad de arte.

¿Hay alguna otra particularidad de *Busted* que resulte crucial para nuestra hermenéutica? Creemos que sí, y aquella tiene que ver justamente con esta aura de superexistencia brindada por la voluntad helénica de apariencia que, al final de cuentas, no es otra cosa que la propia voluntad de poder.

Y tal voluntad, nos ha dicho Nietzsche (2007), no es sino una voluntad de divinización de la existencia, es decir, la más rotunda afirmación del arte como el ente fundamental. *Tout court*, pura voluntad de arte. ¿O no es eso, acaso, lo que nos muestra Darek mediante los frascos de espray enfrentándose al poder de la autoridad? ¿No es el arte, llámese grafiti o arte urbano, el que se juega en el recortable de Darek su existencia divina ante los embates o mutilaciones del poder ideológico o policial? ¿No son los recortables de Darek, en el fondo, según lo refrenda Heidegger (2013), la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder (González Vallejos, 2022; Tuncel, 2026; Vieira, 2025)?

Es a esto a lo que Heidegger (1999) llama “un estar ya familiarizado con lo ente” (p. 75): la constatación del arte como objeto fundamental de la existencia en la forma de la más primitiva voluntad de apariencia. El recortable de Darek con el policía en el centro significa, pues, la tradición conservadora (o anacrónica) que el *street art* está llamado a desmontar. Solo de esa forma puede nuestro artista reflejar en sus papeles recortados un cosmos contracultural que cabe ser interpretado, en principio, como voluntad de verdad (Gómez Algarra, 2023), pero que, en definitiva, no es sino voluntad de arte.

Al respecto, y como bien acota Pessis García (2025), la voluntad en Nietzsche nunca deja de ser el tronco fundamental de su meditación, naturalmente, lejos de la voluntad schopenhaueriana de conservación: “Nietzsche no abandona la ‘metáfora’ de la voluntad para designar uno de los suelos ontológicos del mundo y también sugiere que la dirección ascendente y activa de ésta podría ser la finalidad de lo existente, en sentido prescriptivo” (p. 127).

Territory evidencia una realidad estética algo distinta. Veámoslo con cierto detalle. Es como si lo que primara en *Busted*, en cuanto a sentido de la representación, fuese el enfrentamiento entre poderes estéticos y culturales opuestos, entre un colonialismo urbano y un decolonialismo callejero (Carroza-Athens & Grosfoguel, 2023; Rawicz Morales, 2025). En cambio, lo que confirmamos en *Territory* es la evidencia de lo que bien podríamos llamar poder territorial. Es decir, la muestra de una imagen contracultural ante la que no cabe ninguna figura autoritaria ni represiva: las *tennis* de marca cuelgan de los cables como un ícono absoluto del dominio del grupo o de la ganga sobre el pasaje, sobre la calle o como indicio de su control territorial sobre una parte de la ciudad que consideran de su propiedad.

Con razón Nietzsche (2000) dirá que lo que se requiere es una concepción antimetafísica y artística del mundo. Justo lo que reflejan las *tennis* colgando del techo de la población, al modo de una señal física de que la metafísica y el arte de salón no tienen ni sentido ni cabida bajo esos cables. Diríamos, parafraseando otra vez al de Röcken, que las *tennis* colgadas no implican sino la norma contra-aristocrática: «¡así debe ser siempre en nuestro territorio!». Es más, en una escena apolínea en la que aún quedan resabios de Dionisos, podemos interpretar este ícono contracultural perfectamente como el goce de una voluntad al mismo tiempo creadora y destructora de un cierto tipo de poder.

Desde el prisma hermenéutico, nuestra finalidad ha sido penetrar en la parte más filosófica de la obra de Darek, en un recortable que miniaturiza (i) una réplica de lo que puede pintarrajearse en un muro de la ciudad o en el vagón de un tren, y (ii) una representación icónica de una práctica urbana y contracultural. De este modo, y siendo fieles a Heidegger (1999), esta aspiración concreta de la demostración (comprensión, intelección, interpretación) debiera poner en juego la eficacia de la obra del francés, distinguiendo los

caracteres de ser, de objeto, de acceso y de verificación de aquello que hemos llamado objeto de la filosofía o, trasladados a Nietzsche, voluntad de verdad (Gómez Algarra, 2023).

En *Territory*, v.g., el *carácter del ser* viene dado eminentemente por el ser de la obra, es decir, por la representación en un recortable de papel de las ideas de poder y territorio, o, como lo entiende Verano (2022), refiriéndose, a su vez, a la comprensión heideggeriana de la obra de arte:

Pero en la obra de arte, a diferencia del útil, no solo se muestra la verdad de este, sino la verdad de la obra de arte y con ella su forma esencial de resistencia. Heidegger afirma que en la experiencia de la obra de arte esta se desoculta en el momento en que se *refugia* [*behüten*] en su materialidad: la escultura en la roca, la poesía en la palabra, la pintura en el color, la música en el sonido; y utiliza las palabras tierra [*Erde*] y mundo [*Welt*] para ilustrar el modo en que accedemos al ser de la obra como implicación mutua entre ocultamiento (tierra) y desocultamiento (mundo). (p. 69)

Así que el propio recortable resulta ser el vehículo de expresión (o de refugio) no solo de su verdad como uno más de los recortables de la serie, sino cardinalmente como desocultación de su verdad como obra de arte. El *objeto*, ya dentro de la economía del recuadro, es, desde luego, como ente que luce en lo alto de los cables, el vistoso par de *Nike* (a estas alturas un objeto de culto). En tercer lugar, el *acceso* filosófico a *Territory* debe ser entendido de una manera apegada *in toto* al método hermenéutico de Heidegger (1999).

De esta laya, atendiendo a que la obra de Darek se condice con el fenómeno fundamental del estar-ya-interpretado, aparece, a ojos del hermeneuta, el fenómeno de la curiosidad, esto es, una especie de prurito que nos obliga a volvernos hacia algo –en este caso, la obra– con ánimo de determinarlo y conocerlo. Por tanto, si seguimos al dedillo a Heidegger (1999), debemos lograr que ese fenómeno llegue verdaderamente a nuestra intuición, de tal modo que, en él, el existir mismo pueda sacar a relucir determinadas características de ser (propias de *Territory*) correspondientes a los rasgos principales revelados por el ejercicio hermenéutico.

El *acceso*, entonces, está dado por dos cuestiones primordiales del método del alemán: la *curiosidad* y el *haber-previo* (Altamira-Camacho & De la Cruz Alvarado, 2022; Butierrez, 2021; Pastorino & Bettoni, 2023), entendiendo por este aquello que de cierta manera se tiene de antemano en todo trato con lo ente (la obra, propiamente, en tanto acontecer fundamental de todo ente).

¿Y qué tenemos antes a la mano, antes de apreciar *Territory* y sus *tennis* de marca como ombligo del dominio sobre un territorio determinado? Precisamente, la historia de signo contracultural que relata que un par de *tennis* colgando de los cables eléctricos en algún sector de la ciudad no significa otra cosa que el poder, el aviso, la advertencia o la amenaza de cierto grupo respecto de la propiedad o control de ese territorio. Nada menos que su voluntad de poder. Es como una mina antipersonal que no puede estallar pero que describe con absoluta claridad el mensaje de control y de posibles consecuencias para quien transgrede la advertencia que cuelga de dos cordones.

Finalmente, hay que explicar aquello de la *verificación* de lo que llamamos objeto de la filosofía. Este argumento es el más general de todos y, desde luego, está referido, si mantenemos el zum que ejecuta Darek con sus recortables de papel, a la obra en su totalidad, con sus especificaciones técnicas, compositivas y cromáticas, pero sobre todo con su iconografía urbana que, para el caso, simboliza una daga apuntando a la nomenclatura ideológica de una ciudad en principio inteligente.

Lo que se verifica en las dos obras del francés, como objeto de nuestro propio filosofar, no es ni más ni menos que el potencial de voluntad de arte del binomio contracultura/arte urbano, esto es, la contrastación y la contestación al fenómeno del arte de salón o de exposición, o, como prefiere decirlo Sloterdijk (2020), el arte de las retrospectivas y de las muestras representativas de producciones actuales.

Reiteremos el concepto central de nuestra hipótesis: voluntad de arte. Hasta ahora hemos reconocido, con Nietzsche (2000), que tal concepto remite a la voluntad helénica de apariencia, es decir, a la misma voluntad de existencia que el filósofo del eterno retorno también llamó, respecto de los griegos, voluntad de divinización de la existencia. Sin embargo, es Heidegger (2013) quien nos dará la pista fundamental para conectar en Darek voluntad de apariencia y expresión estética, puesto que para el de Friburgo el arte visto por Nietzsche es un arte esencialmente de la suprema medida, vale decir, tributario de una voluntad de poder que lo hace ir más allá de la mera apariencia de la forma.

Se trata, como vemos, de una voluntad de apariencia que siempre irá más allá de sí, desbordando la propia existencia, como las *tennis* colgadas en el pasaje desconocido de *Territory* o como el encuentro congelado entre el policía y los jóvenes con los dos frascos de espray en *Busted*. Y tal voluntad de apariencia, o, para decirlo bien, tal apariencia promovida o creada por el peso y dirección de la voluntad, se transforma en el único y verdadero contenido del ente (de la obra como ente).

La voluntad de apariencia se convierte (aunque en realidad siempre fue así o estuvo allí) en voluntad de arte. Para estar seguros de ello, debemos atender con sumo cuidado al siguiente aforismo de Heidegger (2013): “El arte es la más propia y más profunda voluntad de apariencia, o sea de que comparezca lo que transfigura, en lo cual se vuelve visible la suprema legalidad de la existencia” (p. 203).

Si las cosas son así, quedan pocas dudas de que lo que Nietzsche (2000) ha querido decir con voluntad de apariencia es, a decir verdad, la patencia de la voluntad de arte, de donde los recortables de Darek, siendo en apariencia la expresión o el análogo de probables postales o íconos del arte callejero, serían, al final del camino, el reflejo de la voluntad de arte figurada en diminutos recortes de papel.

CONCLUSIONES

En relación con la hipótesis planteada, que sumariamente decía que la obra de Darek expresaba mediante el recorte de papel la fisonomía de un cosmos contracultural posible de ser interpretado, con un guiño a Nietzsche, como voluntad de arte, los resultados coinciden en ratificar dicha conjetura, ratificación anclada justamente en la idea de voluntad de apariencia y su develación como voluntad de arte.

Lo que ocurre es que la apariencia que pone en juego el arte de Darek, es efectivamente una apariencia como espejeo del mundo (de ahí su pulsión como voluntad de voluntad y voluntad de verdad), pues lo que el francés realiza es, sin la menor duda, la representación de cierto arte urbano que se inscribe en la médula de una contracultura o ideología contrahegemónica.

Por eso el mérito de Darek es doble, pues, por un lado, serializa la creación de representaciones del arte urbano en recortables de papel, recuperando una suerte de orientalismo e innovando en la forma de coleccionarlos y exhibirlos a través de su Instagram; y, por otro, representa en sus papeles figuras que no son sino íconos de la propia contracultura, con sus jóvenes rayadores de muros, policías intentando ponerles atajo o la marca territorial transfigurada en unas *tennis* de alta gama colgadas en los cables del sector que se dice tener bajo control.

Como sea, la voluntad de existencia del arte de Darek se logra expresar por medio de una voluntad de apariencia que, precisamente, refleja una parte de la realidad o de la metafísica del arte callejero sin necesidad de haber rayado una sola pared, ni una sola casa okupa y ni un solo tren en movimiento. Tal voluntad –vista ahora como voluntad de poder– si lo que permite es la evocación de un mundo urbano solo apreciando recortables de papel, no podría, como dijimos, sino catalogarse como una verdadera voluntad de arte.

Quedan por sugerir aquellas metáforas que, con Flyvbjerg (2006), resultaron ser relevantes en dirección a la hermenéutica aplicada. Para ello, entenderemos metáfora como reconexión, en cuanto a que su potencia

residiría en una mayor posibilidad de vinculaciones (*entailments*) con otras expresiones metafóricas, que a su vez remiten a otras vinculaciones y, así, producen una *network* coherente cuyas reverberaciones realzan (*highlight*) y suprimen (*suppress*), por medio de las vinculaciones, aspectos específicos de los conceptos (Bellocq, 2024, p. 201). En nuestro caso, se han elaborado las siguientes tres:

1.º *Los recortables de Darek como una especie de numismática estética*. Su fundamento radica en la cercanía cognoscitiva de las imágenes de los papeles de Darek con un arte que muestra, a su vez, una colección de monedas, billetes y medallas, variados en diseño y significado como el mismo arte del francés.

2.º *Frascos de espray y tennis colgadas del cableado: íconos/artefactos de una divinización del arte*. Esto supone que los íconos de los recortables (los frascos de espray y las *tennis* como artefactos contraculturales) son, en realidad, productos de una voluntad de divinización de la existencia, si por tal voluntad entendemos la propia voluntad de poder transfigurada en voluntad de arte.

3.º *Los recortables de Darek o la piedra de Rosetta del arte urbano*. Es la metáfora más compleja, pero también la que mejor traduce la conexión entre los recortables del francés y la famosa piedra gris oscuro. Esta equivalencia se patentiza al menos en dos sentidos. Primero, a partir de una cuestión historiográfica, pues el artista es francés y la piedra de Rosetta fue redescubierta precisamente por soldados franceses en 1799 durante la campaña de Napoleón en Egipto. Segundo, porque la piedra es de un material (granodiorita) que no era usado en la época de su inscripción, del mismo modo que el *paper cut* no es hoy una técnica común para mostrar la iconografía del arte urbano. Pero hay algo más. Sin entrar en detalles, digamos que la piedra de Rosetta muestra un decreto publicado en Egipto hacia el 196 a. C., en tres sistemas de escritura distintos: jeroglíficos egipcios, escritura demótica y griego antiguo. Coincidentemente, el *paper cut* implica la superposición (también sobre un único soporte) de varias capas de papel, para crear ese efecto de profundidad que, después de todo, no termina de sorprendernos.

FINANCIAMIENTO

Ninguno.

CONFLICTO DE INTERESES

No existe ningún tipo de conflicto de interés relacionado con este artículo.

CONTRIBUCIÓN DE LOS AUTORES

Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Recursos, Software, Validación, Visualización, Redacción-borrador original y Redacción- revisión y edición: Tillería-Aqueveque, L.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

- Aguilar Ramírez, H. D. (2020). ¿De qué hablamos cuando hablamos de contracultura? Algunas consideraciones sobre su concepto, periodización y localización. *El Hilo Rojo - IBERO*, 2(3), 18–27. https://revistaehr.iberro.mx/pdf/numeros/EHR_3_Ciudad_y_contracultura_compressed.pdf
- Altamira-Camacho, R., & De la Cruz Alvarado, M. G. (2022). Trayectoria fenomenológica: una aproximación al camino hermenéutico de la experiencia de salud. *Temperamentvm*, 18, e13928. <https://doi.org/10.58807/tmptvm20224971>
- Álvarez De Moya, M. del R., Arias Peñaranda, C. A., & Torres Novoa, R. (2022). El Arte del Graffiti, Expresión de ciudad durante el Paro nacional 2021 en Medellín Colombia. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 159. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi159.6812>

- Antonelli, M. S. (2022). La cuestión del poder en la obra de Deleuze. *Eidos*, 36. <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/13140>
- Blanc, N. (2024). *Paper cut: el arte de cortar papel para crear personajes y escenas en libros y obras de teatro*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/paper-cut-el-arte-de-cortar-papel-para-crear-personajes-y-escenas-en-libros-y-obras-de-teatro-nid16072024/>
- Butierrez, L. F. (2021). Tradiciones abiertas. La comprensión de la tradición y nuestras relaciones con la herencia filosófica en dos períodos fundamentales del pensamiento de Heidegger. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 62, 165–192. <https://doi.org/10.21555/top.v62i0.1637>
- Carroza-Athens, N., & Grosfoguel, R. (2023). Estudios urbanos, ciudades y decolonialidad: abordajes críticos desde América Latina y el Caribe. *Revista INVI*, 38(107), 1–12. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2023.70551>
- Casado Chamizo, S. (2023). La voluntad de arte en Nietzsche: una propuesta para una estética de los afectos. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 28(2), 29–48. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v28i2.14414>
- Cascales, R., & Godoy-Domínguez, M.-J. (2024). El poder transformador de la estética de lo cotidiano. *Anuario Filosófico*, 9–18. <https://doi.org/10.15581/009.58.1.008>
- Córdoba-Mercado, M. M., de Lima, C. M., & Pérez-Córdoba, A. L. (2025). Grounded Theory constructivista: investigación sobre prácticas con tecnologías digitales en educación superior. *Educación y Educadores*, 26(3), 1–24. <https://doi.org/10.5294/edu.2023.26.3.3>
- Del Ángel, D., & Ballester Pardo, I. (2025). Ecocrítica y recuperaciones precolombinas en las poetas de la Generación de Medio Siglo. *Nueva Revista Del Pacífico*, 82, 152–176. <https://revistas.upla.cl/index.php/NRP/article/view/1336>
- Droguett González, C. G. (2024). Los grafitis sobre asuntos de interés público como ejercicio de la libertad de expresión, mecanismo de participación ciudadana y vía de acceso a la información pública. *Revista Española de La Transparencia*, 20, 97–124. <https://doi.org/10.51915/ret.362>
- Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry*, 12(2), 219–245. <https://doi.org/10.1177/1077800405284363>
- Gaviria-Puerta, N. (2022). Incidencias del arte urbano en la configuración de la ciudad. El caso de Medellín, Colombia. *Revista de Arquitectura*, 24(2). <https://doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.3475>
- Gómez Algarra, C. (2023). Voluntad de verdad y verdad del Ser. *Claridades. Revista de Filosofía*, 15(1), 117–143. <https://doi.org/10.24310/Claridadescrf.v15i1.15098>
- González Vallejos, M. (2022). La condición humana en Nietzsche. Una reflexión a partir de Zarathustra. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 65, 305–340. <https://doi.org/10.21555/top.v65i0.2099>
- Heidegger, M. (1999). Ontología. Hermenéutica de la facticidad. *Alianza Editorial*, 154. https://www.academia.edu/126229081/Ontología_Hermenéutica_de_la_facticidad_Martin_Heidegger_Alianza_Editorial_Madrid_1999
- Heidegger, M. (2013). *Nietzsche*. Ariel. <https://www.planetadelibros.com.pe/libro-nietzsche/184842>
- Lacarrière, M., & González Bracco, M. (2023). Resistencias estéticas a la colonialidad urbana en Buenos Aires. ¿Nuevas formas de decolonialidad? *Revista INVI*, 38(107), 49–75. <https://doi.org/10.5354/0718-8358.2023.68874>
- Martínez-Sanz, R., & Solano Santos, L. F. (2025). Museos e influencers: la representación del museo en TikTok desde la óptica del visitante. *Palabra Clave*, 28(1), 1–28. <https://doi.org/10.5294/pacla.2025.28.1.5>
- Marulanda-Montes, A., Mejía-Amézquita, V., & Giraldo-Ospina, T. (2022). El arte callejero como herramienta transformadora para una nueva ciudadanía en Manizales, Colombia. *Revista de Arquitectura*, 24(2). <https://doi.org/10.14718/RevArq.2022.24.4054>
- Monasterio Astobiza, A. (2022). Arte y algoritmos. *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*,

72. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.15>
- Moreno García, M. I. (2021). El dilema de la valoración del arte contemporáneo. *Boletín de Estética*, 54, 79–104. <https://doi.org/10.36446/be.2021.54.221>
- Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*. Edaf.
[https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Friedrich Nietzsche - La voluntad de poder.pdf](https://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/libros/Friedrich%20Nietzsche%20-%20La%20voluntad%20de%20poder.pdf)
- Nietzsche, F. (2007). *El origen de la tragedia*. Austral.
https://www.academia.edu/9562653/Origen_de_la_Tragedia_Friedrich_Nietzsche
- Pastorino, M., & Bettoni, S. (2023). Las estrategias conceptualistas en artes visuales desde un enfoque hermenéutico simbólico. *Káñina*, 47(2), 67–85. <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.55457>
- Pessis García, B. (2025). Finalidad y autosuperación en la voluntad de poder de Nietzsche. El eterno retorno como reto. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 72, 121–164.
<https://doi.org/10.21555/top.v720.2964>
- Ramírez Rodríguez, M., Rodríguez Camelo, L. V., De los Ángeles Celis, M. A., & Roza García, H. A. (2016). Graffiti as a Communication Artifact within Cities: a State of the Art/El grafiti como artefacto comunicador de las ciudades: una revisión de literatura. *REVISTA ENCUENTROS*, 15(1).
<https://doi.org/10.15665/re.v15i1.812>
- Rawicz Morales, D. (2025). Interpelar la colonialidad del poder desde el colonialismo interno. *Revista Mexicana de Sociología*, 87(3), 579–608. <https://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2025.3.62967>
- Ruidíaz Gómez, K. S., & Cacante Caballero, J. V. (2024). Conceptualización teórica y metodológica del análisis situacional: un enfoque de la teoría fundamentada. *Index de Enfermería Digital*, e14673.
<https://doi.org/10.58807/indexenferm20236524>
- Seslow, R. (2023). *How to Create Paper Cut-Out Art: Tips & Techniques for Beginners*. Net Art.
<https://netart.commonsc.gc.cuny.edu/2023/04/13/how-to-create-paper-cut-out-art-tips-techniques-for-beginners/>
- Simões Paiva, A. (2025). Reconfiguraciones de un mundo posible: el nuevo arte indígena brasileño y sus articulaciones con los lenguajes contemporáneos. *Estudios Artísticos*, 11(19), 41–56.
<https://doi.org/10.14483/25009311.23617>
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético : escritos sobre arte* (Weibel, Pe). Ediciones Akal.
<https://searchworks.stanford.edu/view/in00000984499>
- Torales, J., & Barrios, I. (2023). Diseño de investigaciones: algoritmo de clasificación y características esenciales. *Medicina Clínica y Social*, 7(3), 210–235. <https://doi.org/10.52379/mcs.v7i3.349>
- Tuncel, Y. (2026). Artistic Power and the Will to Power as Art. *Estudios Nietzsche*, 25, 147–164.
<https://doi.org/10.24310/en.25.2025.22957>
- Vásquez-Bustos, V. P. (2022). LA PROTESTA ES UNA GUERRA: un análisis de grafitis referidos a la protesta social en Chile desde la metáfora conceptual. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 32(1), 173–190. <https://doi.org/10.15443/RL3211>
- Verano, L. (2022). Crítica y resistencia en Martin Heidegger y Theodor Adorno. *Ideas y Valores*, 71(179), 59–78. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v71n179.102674>
- Vieira, R. (2025). CONSCIENCE AND WILL TO POWER: A PHENOMENOLOGICAL RECONSTRUCTION. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 66(160). <https://doi.org/10.1590/0100-512x2025n16005rv>
- Zapata Henao, L. F., & Vélez Murcia, S. M. (2025). El museo digital como espacio de arquitectura: paradigmas emergentes en museografía y museología virtual. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 259. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi259.12412>