



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Montenegro Rosero, Andrés David

Una y tres aproximaciones teóricas a la serie David de Miguel Ángel Rojas

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 2, 2018, -Junio, pp. 107-126

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764370005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# UNA Y TRES APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA SERIE *DAVID* DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS

One and Three Theoretical Approximations to the Series *David* by Miguel Ángel Rojas

Uma e Três aproximações teóricas à série *David* de Miguel Ángel Rojas

Fecha de recepción: 15 de julio de 2017. Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2017. Fecha de modificación: 1 de noviembre de 2017  
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.06>

## RESUMEN

Este ensayo estudia la serie fotográfica *David* de Miguel Ángel Rojas desde la perspectiva de “Lo siniestro” propuesta por Sigmund Freud. Luego de una revisión histórica del proceso de creación de la obra, sugiero tres aproximaciones teóricas a la serie: como un ícono vinculado a la realidad material de la historia del arte, como un cuerpo relacionado con la realidad psíquica del espectador, y como una fotografía alegórica suspendida entre lo imaginario y lo real. Propongo que *David* interpela emocionalmente al espectador al desdibujar los límites que separan lo privado y lo público, y al mezclar realidades que parecieran ser excluyentes —como la realidad histórica de la historia del arte y la realidad psicológica de cada individuo. El texto concluye con una discusión sobre cómo *David* actúa como instrumento en contra de la represión cultural colectiva al insistir en recordar los efectos traumáticos del conflicto colombiano a nivel individual, y en especial la tragedia que conllevan las minas antipersonales.

## PALABRAS CLAVE

Siniestro, David, Miguel Ángel Rojas, Alegoría, Fotografía, Escultura

## ANDRÉS DAVID MONTENEGRO ROSERO

Doctor en Historia y teoría del arte, School of Philosophy and Art History, University of Essex. Actualmente es Assistant Professor of Art History en el Departamento de Arte e Historia del Arte de Bridgewater State University. Entre sus publicaciones recientes se encuentran “ÓRadical (Dis)Identification: Santiago Sierra’s Double(D Spectator”, *Third Text*, 2016; “Ghosts of Futures Past: Time in Francis Alÿs’ *Rehearsal* and Tania Bruguera’s *Untitled (Place, Year) series*”, *Rebus: A Journal of Art History & Theory*, nº 6 (2013).

[andres.rosero@bridgew.edu](mailto:andres.rosero@bridgew.edu)

Este artículo es una elaboración de una investigación que inicio en la Especialización en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo, Universidad de Los Andes, 2007-2008.

## Como citar:

Montenegro Rosero, Andrés David. “Una y tres aproximaciones teóricas a la serie *David* de Miguel Ángel Rojas”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 2 (2018): 107-126.<http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.06>

#### ABSTRACT

This paper studies the photographic series *David* by Miguel Ángel Rojas from the perspective of “The Uncanny” proposed by Sigmund Freud. Departing from a historical revision of the process of creation of the piece, I propose three theoretical approximations to the series: as an icon related to the material reality of art history, as a body related to the psychic reality of the spectator, and as an allegorical photograph suspended between the imaginary and the real. I argue that *David* emotionally addresses the viewer by erasing the limits between the private and the public realms, and by undoing the boundaries between realities which appear to be mutually exclusive—such as the historical reality of art history and the psychic reality of each individual. The paper concludes with a discussion of how *David* acts as an instrument against collective cultural repression, by insisting on the remembrance not only of the traumatic effects of the Colombian armed conflict, but specially of the tragedy of victims of landmine explosions.

#### KEYWORDS

Uncanny, David, Miguel Ángel Rojas, Allegory, Photography, Sculpture.

#### RESUMO

O presente ensaio estuda a série fotográfica *David*, de Miguel Ángel Rojas, a partir da perspectiva de “O Sinistro” proposta por Sigmund Freud. Após uma revisão histórica do processo de criação da obra, sugiro três aproximações teóricas à série: como um ícone vinculado à realidade material da história da arte; como um corpo relacionado com a realidade psíquica do espectador; e como uma fotografia alegórica, suspensa entre o imaginário e o real. Proponho que *David* interpela emocionalmente ao espectador, apagando os limites que separam o privado do público e misturando realidades que pareceriam ser excludentes, tais como a realidade histórica da história da arte e a realidade psicológica de cada indivíduo. O texto é concluído com uma discussão sobre como *David* atua como instrumento contrário à repressão cultural coletiva, ao insistir em lembrar os efeitos traumáticos do conflito colombiano no plano individual, especialmente em relação à tragédia causada pelas minas antipessoais.

#### PALAVRAS-CHAVE

Sinistro, David, Miguel Ángel Rojas, Alegoria, Fotografia, Escultura.

La carrera artística de Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) ha evitado categorizaciones y definiciones temáticas y formales. Su producción se ha caracterizado por ser dinámica y móvil, respondiendo a las necesidades expresivas del artista sin tener en cuenta una determinada especificidad de medios, recurriendo al grabado, el dibujo, la fotografía y la instalación. Obras como *Boca* (aguafuerte, 1974), *Faenza* (serie de fotografías, 1978), *Grano* (instalación, 1980), *Viendo el noticiero desde las torres* (óleo sobre lienzo, 1990) o *Bra-ta-tá* (dibujo con hoja de coca, 2002) demuestran su capacidad para habitar diferentes espacios de enunciación plástica según los requerimientos del proyecto. Según el historiador del arte colombiano Santiago Rueda Fajardo, Rojas refleja una práctica artística “profusa, ecléctica y abierta a los cambios, [...] que se ha permitido entrar y salir con éxito y desprejuiciadamente de las impredecibles y siempre cambiantes corrientes y contracorrientes del arte contemporáneo sin perder de vista su realidad local”.<sup>1</sup>

La serie *David* (2005) (Img. 1) de Miguel Ángel Rojas es una obra con dedos monumentales. Las dimensiones de cada imagen, 2.00 m. x 1.00 m., hacen que cada una de las doce fotografías acaparen la atención del espectador. El personaje de esta serie es un hombre de cuerpo esbelto; un joven evasivo que nunca mira directamente al espectador. Desnudo, soporta su peso con gracia, los músculos parecen estar dispuestos armónicamente llevando a cabo su función primordial: mantenerlo erguido. Y de repente, al mirar más allá de sus rodillas, más allá de su belleza, encontramos algo diferente, un miembro ausente. La serie, para el curador y crítico colombiano Jaime Cerón, “revelaba un contrapunto entre los supuestos que configuran el género artístico del desnudo y el cuerpo que era representado, en este caso el de un hombre con una de sus extremidades inferiores mutilada”.<sup>2</sup>

Este ensayo traza la historia detrás de la realización de la serie y enfatiza la relación simbiótica establecida con otras obras incluyendo *Palafitos* (2003), *Izquierda-Derecha* (2006) y *Quiébramales* (2005). A partir de esta revisión histórica, invito a leer la serie a la luz de la noción de lo ‘siniestro’ propuesta por el psicoanalista austriaco Sigmund Freud en 1919.<sup>3</sup> En el texto, Freud sugiere por lo menos tres distintos ‘siniestros’ relacionados con los tres distintos campos de acción simbólica en los que operan: la realidad material<sup>4</sup>, la realidad psíquica<sup>5</sup> y la realidad afectiva.<sup>6</sup> Desde esta división tripartita del concepto, propongo tres distintas maneras de aproximarse a la serie *David*: como un ícono (lo cual lo relaciona con la realidad material de la historia del arte), como un cuerpo (relacionado con la realidad psíquica) y como una fotografía (vinculado con el campo estético y afectivo).

1. Santiago Rueda Fajardo, *Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura, 2005), 18.

2. Jaime Cerón, “El David, de Miguel Ángel Rojas”, en *Miguel Ángel Rojas: Objetivo Subjetivo*, editado por José Ignacio Roca (Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, 2007), 69.

3. Sigmund Freud, “Lo Siniestro”, en *Sigmund Freud Obras Completas*, Tomo III, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996), 2483-2505.

4. Freud, “Lo Siniestro”, 3502.

5. Freud, “Lo Siniestro”, 3503.

6. “Lo siniestro en la ficción –en la fantasía, en la obra literaria– merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar”. Freud, “Lo Siniestro”, 3503.



Imagen 1: Miguel Ángel Rojas. *David y Quiebramales en Campos Latinoamericanos*, 2005. Cortesía de Gloria Saldarriaga.

## HISTORIA DE UNA OBRA

Un factor determinante en la concepción y desarrollo de la serie *David* fue un encuentro fortuito entre el artista y una forma arquitectónica popular. Según Rojas:

En uno de mis frecuentes viajes a Girardot, encontré en una venta a la orilla de la carretera unas columnas de arquitectura popular que me recordaron a las columnas griegas porque habían sido vaciadas en moldes hechos con tejas metálicas onduladas, por lo que eran estriadas; las vi como una caricatura de las columnas dóricas. Las relacioné en seguida con las columnas del Capitolio Nacional de Bogotá, las más ‘cultas’ del neoclásico en Colombia. Esta comparación me hizo reflexionar sobre las vías de penetración que han tenido la cultura y la información, de la cúspide hacia la base de la pirámide social, y la pérdida de definición que sufren en este proceso.<sup>7</sup>

Rojas relacionó la imagen de la columna neoclásica popular, y su función como soporte arquitectónico, con la función de las piernas como soporte humano. Según el artista: “Mi estudio está cerca del Hospital Militar de Bogotá y con

7. Natalia Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas: Esencial* (Bogotá: Planeta, 2010), 187.



Imagen 2: Miguel Ángel Rojas. *Izquierda a derecha*. Fotografías, 2016. Cortesía de Miguel Ángel Rojas.

frecuencia veo subir con dificultad a excombatientes en muletas, por lo general muchachos de clase popular, víctimas, como tantas otras, de esta guerra entre las llamadas ‘dos Colombias’<sup>8</sup> Estas dos observaciones contribuyeron al proceso de producción del tríptico *Izquierda-Derecha* (2006) (Img. 2), el cual investiga la vida de un soldado víctima de una mutilación debido a una mina antipersonal.<sup>9</sup> La obra nos presenta tres impresiones fotográficas a color en formato horizontal. La imagen de la izquierda muestra la columna neoclásica popular que propició la primera reflexión de Rojas. La fotografía a la derecha nos muestra un fragmento de una de las columnas del Capitolio Nacional en Bogotá invertida, de tal manera que el techo se convierte en suelo y el capitel en base. La imagen central de este tríptico son las piernas de un joven en una pileta.<sup>10</sup> La parte inferior de su pierna derecha, al igual que su pie, está totalmente sumergida en el agua. Sin embargo, su pierna izquierda ni siquiera toca el líquido. La imagen nos muestra el resultado de una mutilación; en el momento preciso en el que la extremidad debería sumergirse en el agua, nos encontramos, más bien, con una herida que parece aún no haber cicatrizado.

8. Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas: Esencial*, 187.

9. Miguel Ángel Rojas (artista), en discusión con el autor, 15 diciembre 2007.

10. Rojas, entrevista.

Gracias a *Izquierda-Derecha*, Rojas aseguró la participación del modelo, José Antonio, luego de un largo y dificultoso proceso de negociación con diferentes autoridades militares.<sup>11</sup> Para realizar la obra, Rojas invitó a José Antonio a su estudio, donde llevaron a cabo varios proyectos antes de realizar la serie *David*. Por ejemplo, el artista hizo un modelo de la pierna ausente de José Antonio, así como diferentes fotografías que se enfocaban en sus extremidades inferiores. Durante este proceso, Rojas se percató de que la apariencia física de José Antonio se aproximaba a ciertos ideales de belleza de la cultura de Occidente. Para Rojas “su cuerpo entero era una escultura clásica”,<sup>12</sup> lo que lo impulsó, en primera instancia, a querer hacer un vaciado escultórico de todo el cuerpo de su modelo. Dadas las dificultades inherentes a este proceso, Rojas decidió recurrir a la fotografía como medio para capturar esta impresión y le pidió a José Antonio que posara como el *David* de Miguel Ángel Buonarroti, paradigma de la escultura del alto Renacimiento. Para sorpresa de Rojas, el modelo no sabía nada sobre esta reconocida obra de arte, o sobre su creador, o el contexto histórico o político que rodeó su creación.<sup>13</sup> Sin embargo, José Antonio intentó reproducir la posición del héroe florentino de Buonarroti. Para Cerón, la serie presenta doce fotografías donde el artista nos muestra a “este joven posando como la escultura renacentista con un trasfondo espacial, en apariencia neutral, que deja ver la manera como este cuerpo encaja precariamente en el modelo cultural del que se deriva la pose original”.<sup>14</sup> Para Rojas, la secuencia nos muestra la “búsqueda de la foto ideal”, donde modelo y referente artístico se conjugan en una sola imagen.<sup>15</sup>

*David* debutó en la exposición *Campos Latinoamericanos* (Img. 3), organizada por la Galería Alcuadrado entre el 6 y el 18 de abril de 2005. Fundada por Juan Gallo y Gloria Saldarriaga, Alcuadrado existió de 2003 a 2009 y reunió a un grupo importante de artistas como Jaime Ávila, Alberto Baraya, François Bucher, María Elvira Escallón, Juan Fernando Herrán, María Teresa Hincapié, Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas. Esta galería no tenía un espacio fijo de exposición y se definía como un “espacio variable, mutante y transitorio”.<sup>16</sup> Campos Latinoamericanos, quinta muestra organizada por Alcuadrado,<sup>17</sup> se inscribe dentro del objetivo propuesto por Gallo y Saldarriaga de lograr que “el espacio haga parte de la obra de arte y que los límites no existan”.<sup>18</sup> La exposición se llevó a cabo en una edificación inconclusa (el antiguo Hotel Hilton de Bogotá) y contó con la participación de Rojas y la artista brasileña Regina Silveira. Las doce fotografías que conforman la serie fueron instaladas en el segundo piso del edificio incompleto, suspendidas con cables entre las losas del segundo y tercer piso. Por su ubicación, obligaban al espectador a mirar hacia arriba, no hacia el frente, interrumpiendo la circulación normal dentro de un espacio de exposición. Al mismo tiempo, parecían ejercer una presión física sobre los visitantes, como si estuvieran bajo vigilancia durante su recorrido por el lugar.

11. Rojas, entrevista.

12. Rojas, entrevista.

13. Rojas, entrevista.

14. Cerón, “El David, de Miguel Ángel Rojas”, 71.

15. Rojas, entrevista.

16. Galería Alcuadrado, *Tres Artistas Alcuadrado: Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, Juan Fernando Herrán* (Bogotá: Galería Alcuadrado, 2003), s.p.

17. Galería Alcuadrado, *Campos Latinoamericanos* (Bogotá: Galería Alcuadrado, 2003), s.p.

18. Alcuadrado, *Tres Artistas Alcuadrado*.

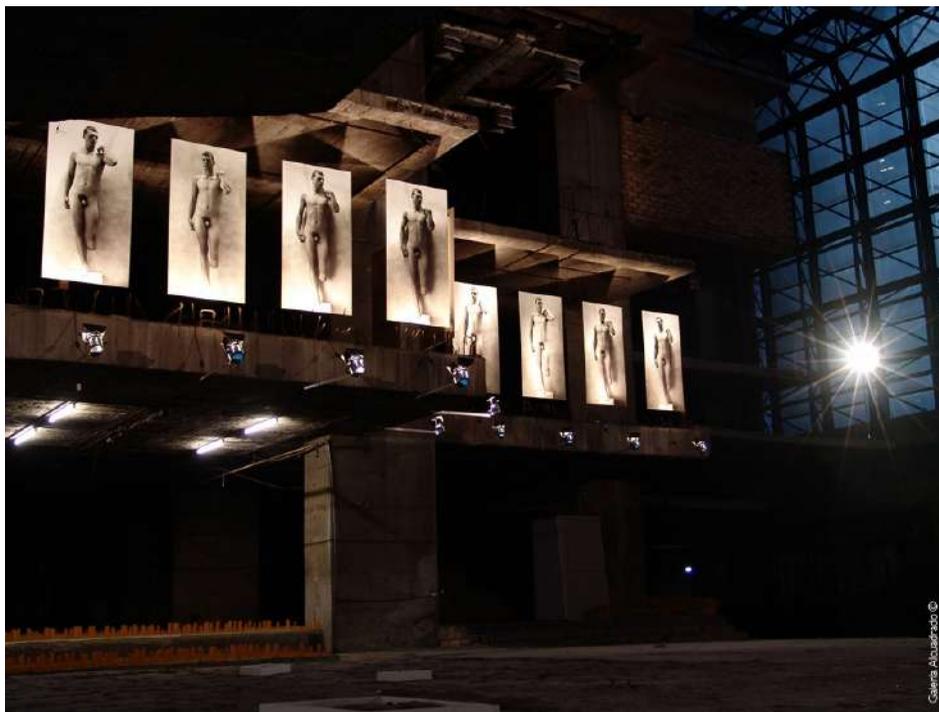


Imagen 3: Vista general de Campos Latinoamericanos. Bogotá, Colombia. 2005. Cortesía de Gloria Saldarriaga.

La serie interpelaba al espectador tanto física como mentalmente. Las fotografías parecían flotar en el espacio, como si levitaran entre barras de hierro y concreto expuesto. Para Cerón, bajo esta instalación “las imágenes parecen seguir la morfología del edificio [...] y al hacerlo revelan que el carácter incompleto del cuerpo está en capacidad de interrogar lo inhabitado del lugar”.<sup>19</sup> En otras palabras, en *Campos Latinoamericanos*, la serie *David* estableció un diálogo con el espacio expositivo y creó una relación visual y simbólica entre el cuerpo vulnerado y la arquitectura sin acabar, ambas ruinas prematuras.

Tanto en *Campos Latinoamericanos* como en la exposición retrospectiva *Miguel Ángel Rojas: Objetivo/Subjetivo* (2007-2008), *David* estuvo ‘acompañado’ de otra obra: *Quiébramales* (2005). En esta obra, Rojas sumergió una serie de lápices escolares en losas de concreto siguiendo una estricta organización geométrica. Algunos fueron agrupados, creando sólidos que traen a la mente las estrías de la columna neoclásica popular protagonista de *Izquierda-Derecha*. Sin embargo, la mayoría fueron depositados individualmente en el concreto y todos habían perdido su funcionalidad ya que fueron enterrados por la punta, de tal forma que el espectador solo podía observar un sinfín de borradores inútiles. Según Rojas, una de las cosas que más le impactaron durante el proceso de creación de *David* fue que su modelo no “tenía idea de qué o quién era el *David*” renacentista.<sup>20</sup> Esto lo llevó a pensar en las diferencias culturales que dividen a ciertos sectores del país y

19. Cerón, “El David, de Miguel Ángel Rojas”, 71.

20. Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas: Esencial*, 187.

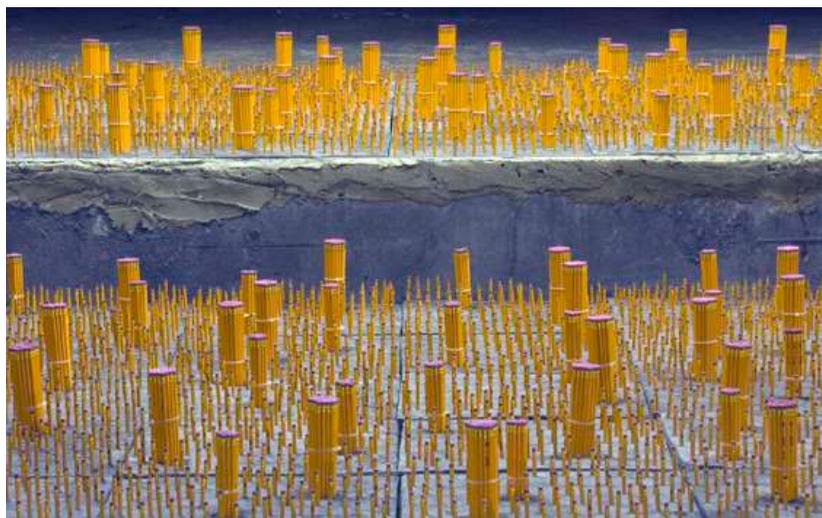


Imagen 4: Miguel Ángel Rojas. *Quiebramales*, en Campos Latinoamericanos. 2005. Cortesía de Gloria Saldarriaga.

21. Rojas, entrevista.

22. Anneleen Masschelein, *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory* (Albany, NY: State University of New York Press, 2012), 2.

23. “De modo que Heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con su antítesis, *unheimlich*”. Freud “Lo Siniestro”, 2488.

24. En primera instancia, Freud encuentra que la definición de *heimlich* es también ambivalente. Por un lado, es todo aquello que es íntimo, familiar, hogareño y confortable. Por otro, es lo secreto, incierto, clandestino e incómodo. Aunque estas dos acepciones coexisten bajo el término *heimlich*, el significado de la palabra depende de su uso. En este sentido, el concepto depende de su contexto: es dictaminado por él. Sin embargo, Freud encuentra una definición que no hace este tipo de distinción, y precisa que lo *heimlich* es lo íntimo, familiar, hogareño que al mismo tiempo es lo oculto a la vista de los otros, inaccesible a la mirada de extraños, impenetrable. De esta manera, podríamos entender que lo *heimlich* es lo consciente (en tanto conocido) y lo *unheimlich* (la negación a través del prefijo un-) es lo inconsciente, ya que lo conocemos pero lo escondemos de la vista de los demás, y muchas veces, de la nuestra. Según Schelling, “*unheimlich* sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado”. Freud, “Lo Siniestro”, 2487.

cómo la educación juega un papel fundamental en la solución de estas diferencias. Para Rojas, el neologismo “Quiebramales” contradice al significado simbólico de la palabra “quiebrapatas”, término común para referirse a las minas antipersonales en Colombia. Para el artista, “quiebramales” (educación) representa una solución a las diferencias en Colombia manifestadas a través del cuerpo violentado de José Antonio transformado en *David*. Como resultado, en *Quiebramales* (Img. 4) Rojas utilizó los lápices como un elemento simbólico que aludía a una posible solución para el conflicto: la educación.<sup>21</sup>

## HISTORIA DE UN CONCEPTO

El concepto de lo ‘siniestro’ ejerce una labor que podríamos llamar deconstructiva.<sup>22</sup> Su resistencia a definiciones basadas en oposiciones binarias, hace que el concepto devenga en espacios liminales de enunciación. Lo ‘siniestro’, al no poder ser incluido en una categoría fija, propone diferentes entendimientos contingentes y matices variables para su comprensión.<sup>23</sup> Esta sensación adopta las características que determinado campo de acción simbólico, o realidades, le confieren.<sup>24</sup> Su característica principal, se podría decir, es su arbitrariedad. El término freudiano tiene como propósito generar un entendimiento subjetivo de sí mismo. Esto quiere decir que el juicio sobre qué es lo ‘siniestro’ es personal e intransferible, y siempre depende de las experiencias de una persona en particular. La inestabilidad inherente al término es análoga a la experiencia subjetiva de esta experiencia, la cual precipita la fragmentación del ego y ansiedad. En su texto, Freud discute un ejemplo de lo ‘siniestro’ así:

Cierto día, al recorrer en una cálida tarde de verano las calles desiertas y desconocidas de una pequeña ciudad italiana, vine a dar a un barrio sobre cuyo carácter no pude quedar mucho tiempo en duda, pues asomadas a las ventanas de las pequeñas casas sólo se veían mujeres pintarrajeadas, de modo que me apresuré a abandonar la callejuela tomando por el primer atajo. Pero después de haber errado sin guía durante algún rato, encontréme de pronto en la misma calle, donde ya comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada sólo tuvo por consecuencia que, después de un nuevo rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Mas entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo podría calificar de siniestro, y me alegré cuando, renunciando a mis exploraciones, volví a encontrar la plaza de la cual había partido.<sup>25</sup>

Es posible que, caminando, hayamos re-descubierto partes de la ciudad que son tan comunes para nosotros que muchas veces las pasamos por alto y no les prestamos ninguna atención. Seguramente todos hemos sentido una especie de *déjà vu* alguna vez en la vida. Ese momento en el cual sentimos reconocer algo familiar que, por la manera en que lo redescubrimos o por las implicaciones de este redescubrimiento, nos resulta sorprendente y extraño, podría ser una “definición” tentativa de lo ‘siniestro’.

Definición tentativa porque esta noción, por naturaleza, está en constante movimiento, nunca es estable y no tiene un opuesto directo: se mueve, como un péndulo, desde su significado a su antónimo y desde su antónimo a su significado. Es un sentimiento variable y contingente que rechaza un esquema conceptual estable. Esto lleva a que encontremos varios grados de lo ‘siniestro’ que son activados según el espacio donde operan. Siguiendo lo expuesto por Freud en su ensayo de 1919, es posible distinguir, por lo menos, tres momentos particulares de significación. Según el psicoanalista austriaco, estos dependen de la realidad que enmarca la experiencia, bien sea la realidad material, la realidad psíquica o la realidad afectiva.<sup>26</sup>

Para Freud existen diferencias importantes entre aquellas instancias ‘siniestras’ que corresponden a la realidad material y a la realidad psíquica. En primer lugar, el ‘siniestro’ material es aquel que deriva de una instancia que existe, que sucede en la realidad física de nuestro diario vivir. Esta primera acepción tiene que ver con incongruencias entre lo que pensamos y lo que se nos muestra como real. Es, sobre todo, una duda en nuestro raciocinio generada por un estímulo externo y real. Para Freud, este sentimiento se produce cuando encontramos algo en la ‘realidad material’ que pone en tela de juicio nuestras convicciones y resalta ciertas creencias ya olvidadas o sobrepasadas.<sup>27</sup>

25. Freud, “Lo Siniestro”, 2495.

26. Freud, “Lo Siniestro”, 2503.

27. Freud, “Lo Siniestro”, 2502.



Imagen 5: Miguel Ángel Rojas. *David*. Fotografía. 2005. Cortesía de Miguel Ángel Rojas.



Imagen 6: Miguel Ángel Bunarotti. *David*. Marmol. 1501-1504. By Jörg Bittner Unna – Own work, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=38304752>



Imagen 7. Policleto. *Doriforo* (c. 440 a. C.), copia romana conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. De Marie-Lan Nguyen – Trabajo propio, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=16888820>

Esta primera categorización sugiere que esta sensación tiene que ver con un cuestionamiento de lo que creemos es nuestra realidad. Al lanzarse la pregunta sobre la validez de nuestra experiencia, buscamos otra estructura de significado para intentar aproximarnos a la realidad.<sup>28</sup> Para Freud, nos remitimos a ideas primitivas traídas al presente para hacer inteligible la situación en la que nos encontramos. Pareciese que, por un momento, nuestro andamiaje ideológico se desmoronara y nos generara una necesidad de llenar ese vacío conceptual recurriendo a credos y dogmas enmarcados en el pasado cultural. Si, en efecto, nuestro edificio conceptual no soporta un sismo, nos veremos obligados a aceptar los conocimientos de antaño como nuestros, como cimientos válidos de un nuevo andamiaje conceptual que supla las necesidades del momento.<sup>29</sup> Sin embargo, si nuestro marco conceptual resuelve la pregunta, nuestro sistema cognoscitivo se verá reforzado. De igual manera, la resolución de la duda, ya sea a favor o en contra, acaba con la inseguridad, ansiedad y terror que genera la pregunta inicial. Llegar a una solución, entonces, erradica el sentimiento de lo ‘siniestro’.

28. Freud, “Lo Siniestro”, 2502

29. Freud, “Lo Siniestro”, 2502.

## DAVID, DAVID, DORÍFORO ET AL...

La gracilidad del cuerpo juvenil desnudo... estriba en lo equilibrado y armonioso de su postura, ponderadamente erguida. Firmemente apoyado sobre la pierna derecha, su pose es marcadamente descuidada. A la inclinación que ello produce en su cadera, le sucede el movimiento contrapuesto del tórax, que adopta una postura casi erecta. Acorde con la naturalidad misma, gira la cabeza ligeramente hacia la izquierda. El ángulo que forma la pierna es compensado por el brazo izquierdo que apoya en la cadera; igualmente su brazo derecho repite el movimiento de la pierna derecha.<sup>30</sup>

Cuando vemos a uno de los *David* (2005) (Img. 5) también vemos a *David* de Miguel Ángel Buonarroti (1501 - 1504) (Img. 6) y a *Doríforo* (c. 440 a.C.) (Img. 7) de Policleto de Argos, entre otros. Estas figuras están ligadas, no solo por su temática (un joven desnudo), sino por su afinidad estilística y formal. La estrategia representativa del *contrapposto* está presente en las tres obras, y las relaciona directa e íntimamente. El *contrapposto* nació como concepto escultórico en el periodo de la escultura clásica griega. Fue enunciado por Policleto de Argos como un canon cuyos dos principios fundamentales eran el *rhythmos* (composición) y la *symmetria* (equilibrio de las partes). Este canon fue materializado por el mismo Policleto en *Doríforo* que buscaba representar a un hombre detenido en el tiempo: venía de estar en movimiento y tenía todo el potencial y la intención de continuar.<sup>31</sup>

En 1435, Leon Battista Alberti retomó la idea del *contrapposto* y la re-enunció como parte de un sistema expresivo basado en la antítesis, la contraposición de elementos opuestos.<sup>32</sup> Para Alberti, una composición satisfactoria debía cotejar valores opuestos para ser grata y crear armonía. En este sentido, la posición de —por ejemplo— los brazos debía ser complementaria: mientras un brazo debía estar extendido y en reposo, el otro debía estar plegado y estático. No es casual que en el *David* de Buonarroti se utilice una postura casi idéntica a la de *Doríforo*.<sup>33</sup> El conocimiento de la obra de Alberti (y en general de la historia del arte antiguo) por parte de Buonarroti hace evidente la “cita” incluida en su figura. Partiendo del deseo del artista de adoptar el lenguaje del pasado para generar un léxico híbrido con el presente, *David* constituye la piedra angular del idioma renacentista y su relación con la escultura de desnudos masculinos.

El *David* de Miguel Ángel Buonarroti nos muestra una figura que materializa las ideas humanistas sobre la supremacía del hombre sobre todas las cosas. Este coloso dirige la percepción del espectador hacia ciertas concepciones culturales sobre la juventud y la hombría. David es un joven viril que está a punto de

30. ‘Originalmente’, la cita se refiere a la escultura *David* de Donatello (ca. 1440). “La gracilidad del cuerpo juvenil, desnudo a excepción de un sombrero y unas calzas de piel, estriba en lo equilibrado y armonioso de su postura, ponderadamente erguida. Firmemente apoyado sobre la pierna derecha, el héroe reposa el pie izquierdo sobre la cabeza del Goliath vencido, con la pose marcadamente descuidada de quien se sabe vencedor. A la inclinación que ello produce en su cadera le sucede el movimiento contrapuesto del tórax, que adopta una postura casi erecta. Acorde con la naturalidad misma, gira la cabeza ligeramente hacia la izquierda, y posa la mirada en el trofeo de su combate que yace a sus pies. El ángulo que forma la pierna libre, debido a la posición del pie sobre la cabeza del gigante, es compensado por el brazo izquierdo que apoya en la cadera; igualmente, su brazo derecho, que descansa en el puño de la espada, repite el motivo de la pierna derecha”. Uwe Geese, “La escultura del Renacimiento italiano”, en *El arte del Renacimiento en Italia*, editado por Rof Toman (Colonia: Könemann, 1999), 195.

31. David Summers, “Contrapposto”, en *The Grove Dictionary of Art*, vol. VII, editado por Jane Turner (Nueva York: Macmillan, 1996), 783.

32. Summers, “Contrapposto”, 783.

33. Geese, “La escultura del Renacimiento italiano”, 195.

enfrentarse a su gran enemigo. Buonarroti compuso su titán a partir del modelo del *Doríforo*,<sup>34</sup> creando un cuerpo que descansa en una pierna, inclina su tórax hacia el lado opuesto de su pierna en reposo y gira su cabeza en concordancia con la extremidad plegada; el *David* sigue un eje central de composición del cual se desprenden movimientos, músculos y extremidades contrapuestas que generan una ilusión de simetría por oposición.

La serie *David* de Miguel Ángel Rojas cita visualmente a las figuras mencionadas anteriormente a través del *contrapposto* que define al protagonista de la serie. Al igual que los *David* renacentistas y el *Doríforo*, la serie de Rojas pone en escena un cuerpo real para lograr una postura en la cual es posible establecer opuestos directos entre diferentes partes de su anatomía. La parte izquierda de *David* nos muestra sus extremidades totalmente desplegadas, exhibidas, mientras que su lado derecho es representado con un brazo doblado, en acción, y una extremidad incompleta. Esta fragmentación puede ser leída por muchos como un doblez de la pierna a la altura de la rodilla, pero es una ausencia real: al *David* de Rojas le hace falta una pierna.

Recuerdo la primera vez que vi la serie *David*. Al igual que muchas otras personas, no noté la ausencia física de la extremidad del protagonista. Mis ojos no se percataron de ese detalle tan relevante y, en vez de observar a un humano vulnerado, admiré una fotografía contemporánea de un desnudo clásico. Sin embargo, cuando me detuve a analizar la figura (y tal vez por el hecho de ser una serie que repite un mismo tema), me invadió un sentimiento de sorpresa. Al principio, aquellas creencias estilísticas determinadas por la historia del arte, en las cuales un desnudo masculino articulado a través del *contrapposto* no puede ser incompleto, fueron utilizadas para dar sentido a la imagen. Sin embargo, en el momento en que este andamiaje conceptual e histórico fue sacudido por la serie *David*, aquella construcción entró en crisis ya que perdió su pertinencia para explicar aquellas fotografías. En este sentido, el recurso formal de Rojas y su relación con el pasado dejó de ser simplemente un vínculo estilístico y se convirtió en un cuestionamiento de la manera en que nos aproximamos a la obra. En este caso específico, el edificio ideológico que suponía la totalidad de aquel cuerpo fue derribado para causar una gran sensación de ansiedad. Mis expectativas no se cumplieron gracias a la generación de una duda sobre el conocimiento epistemológico de la historia del arte y, por lo tanto, de la misma obra de Rojas: tanto las figuras del pasado como las del presente fueron dislocadas (los *David* de Rojas parecieron completos, mientras *Doríforo*, *David* de Donatello y *David* de Buonarroti fueron fragmentados). En palabras de Jean-Jacques Courtine, “...el cuerpo monstruoso contamina el orden de las cosas y vuelve extraño el decorado más familiar”.<sup>35</sup>

34. Tom Flynn, *El cuerpo en la escultura* (Madrid: Akal, 2002), 37.

35. Jean-Jacques Courtine, “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”, en *Historia del cuerpo*, Vol. 3, editado por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (Madrid: Taurus, 2006), 221

**DAVID SINGULAR**

La segunda clase de ‘siniestro’ propuesta por Freud está basada en un contenido ideático, conceptual, de aquello que tenemos reprimido en nuestro ser. Para él, esta versión de la emoción no es tan evidente como el siniestro material y nunca es fácil de reconocer.<sup>36</sup> Al ser inmaterial y abstracto, este ‘siniestro’ tiene que ver con contenidos reprimidos en las etapas primarias de definición del ego y, así, hace referencia directa a ciertos complejos sometidos al inconsciente y no visibilizados.<sup>37</sup> Este ‘siniestro’ se puede describir como un fenómeno que no sale del individuo y que no considera el entorno social y cultural inmediato en el que se desarrolla. Sin embargo, su ocurrencia es el resultado de parámetros de formación personales, sociales y culturales establecidos desde etapas tempranas de su conformación. El ‘siniestro’ psíquico tiene que ver con la relación que establece el individuo consigo mismo: con sus temores y ansiedades basadas y pre-determinadas por milenios de desarrollo de una determinada historia cultural. Es desencadenado por una frase, una imagen o un texto, y circula en el reino de lo conceptual. Es un tipo de ‘siniestro’ mental.

Me atrevería a decir que esta versión de lo ‘siniestro’ difiere del siniestro material en que no pretende cuestionar la operatividad de la realidad objetiva, sino que produce una reaparición de paradigmas traumáticos infantiles sin que estos cuestionen la incongruencia entre el pasado y el presente. Al contrario, el ‘siniestro’ mental atrapa al individuo y reafirma la contradicción esencial entre el tiempo pasado y el tiempo presente, proponiendo un desdoblamiento temporal del ego. A grandes rasgos, este tipo de ‘siniestro’ afirma la antinomia de los diferentes espacios del ser y, en esa puesta en evidencia, rompe con arquetipos míticos sobre la unicidad del yo. Gracias a este ‘siniestro’, el individuo puede verse como una multiplicidad de personas, como una reconstrucción a partir de fragmentos contrapuestos y, al mismo tiempo, sintetizados.

Según Freud, el complejo de castración es una de las fuentes principales para la producción de lo ‘siniestro’ en un individuo cualquiera.<sup>38</sup> El complejo de castración existe, casi a priori, en el inconsciente humano y está directamente relacionado con el temor que sentimos a perder una de las partes más importantes de nuestro cuerpo: el falo.<sup>39</sup> En su potencial simbólico, la castración significa ser silenciado, derrocado, ‘desempoderado’, diferente. En el análisis del cuento *El hombre de arena* del escritor alemán E.T.A. Hoffmann<sup>40</sup> que incluye en su ensayo “Lo siniestro”, Freud entiende que el temor de Nathaniel ante la posibilidad de perder sus ojos no tiene que ver solamente con la ansiedad que le produce una amputación física. Además de este temor, Nathaniel perdería su puerta de

36. Freud, “Lo Siniestro”, 3503.

37. Freud, “Lo Siniestro”, 3498.

38. Freud, “Lo Siniestro”, 2491.

39. Freud, “Lo Siniestro”, 2491.

40. E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena y otros relatos* (Madrid: El País, 2009), 9-62.

acceso al mundo y se vería expuesto a una realidad sobre la cual no tiene ningún control. Esta negación simbólica del control sobre la experiencia haría de Nathaniel un ser vulnerable al mundo. En otras palabras, la ceguera haría que Nathaniel perdiera poder sobre su propia realidad, sobre su ser. Así como perder el falo significaría un cambio ontológico y epistemológico del individuo ante sí mismo y el exterior, perder los ojos o cualquier otro miembro cambiaría radicalmente la manera en que nos entendemos como personas y cómo entendemos el mundo. Este es el caso del protagonista de la serie *David*. Según Courtine: “Sufrimientos: la minusvalía... comprendía no sólo varias funciones esenciales (...), sino que, además, la desfiguración destruía los mecanismos de interacción con los demás y obligaba a una difícil, incluso imposible, reconstrucción de una nueva identidad”.<sup>41</sup>

¿Cómo acceder al mundo cuando hace falta un órgano requerido para ello? ¿Qué diferencia existe entre una persona completa y alguien mutilado? Si para Freud la ausencia de un miembro significa la pérdida de poder a causa de una alteración radical en la manera en que nos concebimos como seres humanos (y con un cambio extremo en nuestra relación con el mundo), la serie *David* evidencia el trauma relacionado con la redefinición del yo. Courtine argumenta:

...por todas partes el fantasma del cuerpo normal flota sobre la exhibición teratológica. Se perciben entonces más claramente los resortes psicológicos de la curiosidad fascinada por la monstruosidad humana: si el cuerpo del monstruo vivo provoca ese aleteo de la mirada, si ocasiona semejante choque perceptivo, es debido a la violencia que provoca en el propio cuerpo del que posa los ojos en él. La incorporación imaginada de la deformidad turba la imagen de la integridad del espectador, amenaza su unidad vital. El que asiste a la exhibición... es empujado a sentir... en la intimidad de su propia carne, algo así como la experiencia de un miembro fantasma invertido: sentir en el seno de la imagen del cuerpo propio no la presencia de un miembro ausente, sino la ausencia de un miembro presente... El espectador... va a perder... una parte de su cuerpo, y luego a recuperarla.<sup>42</sup>

La serie de Rojas activa en el espectador un proceso de dislocación del ego al hacer una interpelación directa a nuestra concepción como seres íntegros, completos y monolíticos. Al vernos confrontados con una imagen que describe un cuerpo con ciertas características clásicas, es inevitable pensar en la posibilidad de que nosotros mismos también podamos ser víctimas de aquella castración. En un acto casi empático, en algunas instancias podemos aproximarnos a la realidad del protagonista de la serie.

41. Courtine, “El cuerpo anormal”, 290.

42. Courtine, “El cuerpo anormal”, 217.

A la tragedia que supone haber perdido algún miembro, hay que añadir la marginación a la que este hecho condena. Las personas pierden toda esperanza cuando pisan una mina. Saben que su vida ha cambiado para siempre. Como la mayoría de ellos son agricultores, sin una pierna o un brazo ya no pueden proveerse de alimentos para ellos, ni para sus familias. En países como Camboya, además, perder una parte del cuerpo tiene el mismo significado que perder una parte del alma.<sup>43</sup>

## DAVID ALEGÓRICO

La tercera categoría de lo ‘siniestro’ se podría denominar como *afectivo*. Esta tercera enunciación permite una mezcla entre la realidad material y su ‘siniestro’, y la realidad psicológica y el ‘siniestro’ que esta permite. Esta tercera enunciación, según Freud, parte del contexto que rodea a los individuos para causar un efecto en la psique del individuo. En este sentido, el ‘siniestro’ imaginativo o afectivo genera un cisma en la oposición entre privado y público, entre lo cómodo y lo extraño, lo conocido y lo incierto, entre lo íntimo y lo popular.<sup>44</sup> Este ‘siniestro’ nos permite erosionar las barreras entre nuestras creencias y nuestro entendimiento de la realidad, y la realidad del mundo exterior. Gracias a esta instancia, podemos ver más allá de lo personal, de lo establecido en nuestra estructura de pensamiento; y gracias a una dislocación “espacial” y temporal de nuestro ego, podemos acceder a realidades mucho más generales que afectarán cómo entendemos el mundo y su relación con nuestro propio ser. Este ‘siniestro’ parte de un objeto real pero alude directamente al campo mental. En esta transición de lo físico a lo psíquico reside la potencia de este ‘siniestro’ para transformar al individuo y a la realidad. En varios sentidos, el ‘siniestro’ afectivo podría también ser denominado como ‘siniestro’ alegórico.

El proceso alegórico propuesto por Walter Benjamin y retomado por Craig Owens en “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la postmodernidad” no tiene una clara definición ni un significado transparente.<sup>45</sup> En este, una imagen cotidiana puede ser dislocada por otras convicciones e intenciones. Por ejemplo, gracias al proceso alegórico una estrategia formal como el *contrapposto*, o un ícono como el *David* de Miguel Ángel Buonarroti, pueden ser retomados, citados, usurpados para expresar una idea totalmente distinta. Éste es el caso de la serie David, la cual crea una nueva narrativa, una nueva significación, a partir de obras del pasado. Como resultado, ambas imágenes resultan alteradas para siempre.

Para Owens, la alegoría constituye un proceso de superposición (mas no sustitución) de temporalidades y significados que opacan y hacen difuso el tiempo y el sentido “original” de una obra o un texto. En el proceso alegórico conviven el pasado, el presente y el futuro. La convivencia de historias en un

43. “Enemigos invisibles: Campos de la muerte. Las minas antipersona”, Fundación Seminario de Investigación para la Paz, Zaragoza, consultado el 26 de junio de 2017, <http://www.seipaz.org/minas.htm>

44. Freud, “Lo Siniestro”, 2503.

45. Craig Owens, “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis (Madrid: Akal, 2001), 203-240.

momento nuevo hace que las cargas simbólicas de aquellos tiempos se trencen y se confundan. Esta es la otra gran característica de la alegoría: la capacidad de imbuir una obra de arte, un texto, con varios significados sin que uno sea más importante que el otro. Es importante aclarar que, para que se dé esta simultaneidad, es necesario ver el objeto como índice de una causalidad, como una huella arbitraria y carente de un significado original. En este sentido, la alegoría es el resultado y la consecuencia de un proceso de derrocamiento de un sentido y, al mismo tiempo, constituye el emplazamiento de una nueva carga simbólica. Es así que lo alegórico no pretende vaciar de significado, sino que busca cuestionar y erradicar la supremacía de un entendimiento particular. En términos semiológicos, la alegoría disloca la relación de correspondencia directa entre un signo y su significado para incluir, en el mismo nivel, otras posibilidades, cuestionando la validez universal y absoluta del sentido ‘original’ para permitir cargarlo de matices, variaciones y hasta contradicciones.<sup>46</sup> Según Owens, la alegoría actúa en un espacio intermedio entre el pasado y el presente; es, al mismo tiempo, la causa y el resultado de una ruptura en la construcción lineal del tiempo y de la historia.<sup>47</sup> Similar a lo ‘siniestro’, la alegoría expone lo oculto, abre lo clausurado a través de la enunciación de un espacio intersticio, sin definición de lo que fue o de lo que es. A través de la alegoría, podemos ver tanto el pasado como el presente, cada uno en función de y comparado con el otro. Entonces, el procedimiento o la actitud alegórica, abre una grieta en la cual se posibilita un emplazamiento por fuera del tiempo y del espacio, por fuera de un significado ‘original’, para revisar el entendimiento que tenemos de lo que fue y de lo que es.

En la serie *David* de Miguel Ángel Rojas [es] el espectador puede identificar la presencia del David de Miguel Ángel Buonarroti [fue], más allá de las correspondencias directas entre el título de la obra y el nombre del autor. El vínculo formal entre los *David* y el *David* trae al presente aquella escultura renacentista y, al mismo tiempo, lanza la fotografía contemporánea al pasado. En algún momento de este doble recorrido, las imágenes se cruzan y se abre una “brecha temporal” que las une y las suspende en una nueva figura, en una nueva representación de un nuevo significado. En la obra de Rojas, una obra de arte (los *David*) se lee a través de otra (el *David*), sin importar lo fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación.<sup>48</sup> Rojas en sus *David* no busca deshacerse por completo del significado clásico del *David* de Buonarroti, ni del recurso del *contrapposto*. Al contrario, lo que busca es hacer evidentes ambas obras, tanto la suya como la del maestro renacentista, en el mismo lugar y al mismo tiempo. La capa de significado superpuesta por Rojas activa y cuestiona las asociaciones que podemos hacer con la historia del arte en relación a su imagen. Es imposible no sentir la presencia fantasmagórica de *David* en los *David*, es imposible no asociar las connotaciones de heroísmo y masculinidad a la figura incompleta de Rojas. Sin embargo,

46. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londres: Verso, 2003), 175.

47. Owens, “El impulso alegórico”, 204.

48. “En la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través del otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación”. Owens, *El impulso alegórico*, 204.

estas expectativas son truncadas por la ausencia de simetría total en las fotografías de Rojas, lo que hace impertinentes tales creencias naturalizadas y, por tanto, altera el significado de las mismas. El *David* de Miguel Ángel Rojas desnaturaliza los preceptos formales del pasado para desnaturalizar las consiguientes asociaciones culturales. Rojas neutraliza la supuesta capacidad inherente a ciertos iconos para otorgarse un sentido<sup>49</sup> (heroísmo, triunfo, poder, supremacía).<sup>50</sup> Al hacerlo, permite la superposición de otro significado (fragilidad, contingencia, subordinación, otredad) sin que éste sea autoritario.<sup>51</sup>

Este viraje hace que *David* de Rojas cuestione el mito presente en el *David* de Buonarroti. La ausencia genera una falta de simetría, en términos formales, que nos hace pensar en sus connotaciones simbólicas en relación con la concepción de héroe victorioso. La obra de Rojas pone en evidencia las construcciones naturalizadas sobre el potencial masculino y su cualidad como protagonista de la historia. Su David es un mortal, es alguien que sufrió una pérdida física y real; él no es un David mítico, así su posición nos refiera a aquellas esculturas que demuestran lo contrario.<sup>52</sup> Como cuerpo, el humano concebido por Rojas demuestra la fragilidad de un hombre cualquiera. Teniendo en cuenta las asociaciones ideológicas detrás del David de Buonarroti, la obra de Rojas contradice y deconstruye aquellas asociaciones naturalizadas sobre la capacidad innata de aquella figura para significar hombría, victoria y otros valores asociados con el humanismo. De esta manera, Rojas hace de su David un humano que, al enfrentarse a un Goliat moderno, no corre la misma suerte que sus antepasados.

Al mismo tiempo, *David* puso en evidencia una de las consecuencias menos discutidas del conflicto interno colombiano: la discapacidad generada por el uso de minas antipersonales. Según Lucía Alonso, las minas antipersonales tienen como objetivo primordial el “encauzar y retrasar” al enemigo al causar víctimas mortales o gravemente heridas. Como resultado, estas tienen un poderoso “efecto desmoralizador” que se basa en la brutalidad inherente a las explosiones de estas trampas mortales. Para Alonso,

Las heridas de las minas pueden dividirse básicamente en dos categorías: las originadas por las minas de explosión y las generadas por las minas de fragmentación. Las primeras son esencialmente resultado de la onda expansiva. Los efectos de la inercia constituyen la causa principal de estas lesiones. La explosión acelera las partículas del cuerpo, especialmente las de los miembros y los dedos. Como consecuencia, las partes o tejidos más acelerados son literalmente arrancados o revientan. La proximidad de la mina al cuerpo puede ocasionar también quemaduras de diversa consideración.<sup>53</sup>

49. Owens, “El impulso alegórico”, 205.

50. Según el relato bíblico (1 Samuel 17:1-54), David (segundo rey de Israel) logró derrotar al gigante filisteo Goliat gracias a su ingenio e inteligencia, y no a su fortaleza física. Fue de esta manera que se convirtió en un héroe para el pueblo israelita y se consolidó como una figura que representa el poder de la astucia masculina y juvenil. Es así que la escultura de Buonarroti relata esta historia victoriosa con la intención de que este poder se active en el contexto social y político de Florencia en el Renacimiento. Esto significa que en aquellas obras se re-nuncia el mito de David de tal manera que represente al pueblo florentino y a los valores humanistas que este predicaba.

51. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, 183-184.

52. “La alegoría... es capaz de transformar el naturalismo más objetivo en el expresionismo más subjetivo, y el más firme realismo en el más surrealista y recargado de los barrocos”. Owens, “El impulso alegórico”, 208.

53. “Enemigos invisibles: Campos de la muerte. Las minas antipersonal”, *Fundación Seminario de Investigación para la Paz*, Zaragoza, consultado el 26 de junio 2017, <http://www.seipaz.org/minas.html>

54. UNMAS, UNDP, UNICEF. Portfolio of Mine Action Projects 2008. (Nueva York: UNICEF, 2008), 116.

De acuerdo a un reporte de UNICEF, durante el año de producción de *David* –2005– se habían “registrado más de 1,100 víctimas al año, o aproximadamente, tres nuevas víctimas diarias”.<sup>54</sup> Según esta investigación, esos heridos se encuentran por toda la geografía del país, donde 31 de los 32 departamentos y 62% de los municipios del país han reportado ciudadanos perjudicados por minas antipersonales.<sup>55</sup> Para UNICEF:

Entre 1990 y 2006, 5,717 víctimas fueron registradas; de estas, 63% son miembros del ejército o la policía nacional, 36% son pertenecientes a la población civil y 1% pertenecen a grupos armados ilegales. De todas las víctimas, 11% son niños, 24% murieron gracias a las heridas causadas y un gran porcentaje registró heridas graves o discapacidad permanente.<sup>56</sup>

Tal vez por la propia ubicuidad de esta tragedia, la sociedad colombiana ha tendido a ignorar a las víctimas de minas antipersonales en el imaginario simbólico del país. Es como si el “yo” colectivo colombiano reprimiera constantemente el trauma que supone la minusvalía de una gran parte del “cuerpo” nacional. No obstante, la omnipresencia de estas catástrofes individuales hace que este trauma sea imposible de reprimir en su totalidad y subsista latente en el subconsciente colombiano. *David*, al mostrarnos el cuerpo de un joven mutilado como si fuera un desnudo clásico, opera en contra de esta marginalización y olvido. Como serie, David insiste en recordar los efectos traumáticos del conflicto colombiano en vez de olvidarlos. En otras palabras, David actúa en contra de la represión histórica y colectiva de un mal conocido en Colombia. Como un acto mnemónico, podríamos decir que el cuerpo de José Antonio actúa como un doble del cuerpo social nacional, condensando el trauma individual y colectivo. Desde esta perspectiva, a través de David el cuerpo nacional se demuestra mutilado no solo por el conflicto armado sino también por la falta de discusión sobre sus efectos a nivel individual y colectivo.

La obra de Rojas, al interpelar directamente al espectador mezclando dos realidades que parecieran ser excluyentes (la realidad histórica de la historia del arte y la realidad psicológica de cada individuo), es efectiva en su cualidad de querer ser afectiva. Al lograr este desplazamiento, hace que lo privado entre al reino de lo público, y lo público al lugar de lo privado. David es capaz de actuar en lo real a partir de la creación imaginaria de una figura clásica que parte de una ausencia corporal. Para Rojas: *David es el guerrero contemporáneo, esta vez no exitoso, víctima de la confrontación con un Goliat no del todo tangible; imagen que habla de las diferencias entre gentes que finalmente tienen mucho en común.*<sup>57</sup>

54. UNMAS, UNDP, UNICEF. Portfolio of Mine Action Projects 2008. (Nueva York: UNICEF, 2008), 116.

55. UNMAS, UNDP, UNICEF. Portfolio of Mine Action Projects 2008. (Nueva York: UNICEF, 2008), 116.

56. UNMAS, UNDP, UNICEF. Portfolio of Mine Action Projects 2008. (Nueva York: UNICEF, 2008), 116.

57. Miguel Ángel Rojas, “David”, en *Campesinos Latinoamericanos*, editado por Galería Alcuadrado (Bogotá: Galería Alcuadrado, 2005), 4.



## BIBLIOGRAFÍA

---

Alcuadrado, Galería. *Tres artistas Alcuadrado: Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, Juan Fernando Herrán*. Bogotá: Galería Alcuadrado, 2003.

Alcuadrado, Galería. *Campos Latinoamericanos*. Bogotá: Galería Alcuadrado, 2005.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Verso, 2003.

Cerón, Jaime. “El David, de Miguel Ángel Rojas”. En *Miguel Ángel Rojas: Objetivo Subjetivo*, editado por José Ignacio Roca. Bogotá: Museo de Arte del Banco de la República, 2007, 67-77.

Courtine, Jean-Jacques. “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”. En *Historia del cuerpo*, Vol. 3, editado por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. Madrid: Taurus, 2006.

“Enemigos invisibles: Campos de la muerte. Las minas antipersonal”, *Fundación Seminario de Investigación para la Paz, Zaragoza*, <http://www.seipaz.org/minas.htm>

Flynn, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 2002.

Freud, Sigmund. “Lo Siniestro”. En *Sigmund Freud Obras Completas*, Tomo III, traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996, 2483-2505.

Geese, Uwe. “La escultura del Renacimiento italiano”. En *El arte del Renacimiento en Italia*, editado por Rof Toman. Colonia: Könemann, 1999, 195.

Gutiérrez, Natalia. *Miguel Ángel Rojas: Esencial*. Bogotá: Planeta, 2010.

Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena y otros relatos*. Madrid: El País, 2009.

Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. Albany, NY: State University of New York Press, 2012.

Owens, Craig. “El impulso alegórico: Contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. En *Arte después de la Modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, editado por Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001, 203-240.

Rojas, Miguel Ángel. En discusión con el autor. 15 Diciembre 2007.

Rojas, Miguel Ángel. “David”. En *Campos Latinoamericanos*, editado por Galería Alcuadrado. Bogotá: Ediciones Cultural Ltda., 2005, 4.

Rueda Fajardo, Santiago. *Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura, 2005.

“Sobre una exposición de Alcuadrado”. *Esferapública*, <http://esferapublica.org/nfblog/sobre-una-exposicion-de-alcuadrado/>

Summers, David. “Contrapposto”. En *The Grove Dictionary of Art*, Vol. VII, editado por Jane Turner. Nueva York: Macmillan, 1996, 783.

UNMAS, UNDP, UNICEF. *Portfolio of Mine Action Projects 2008*. Nueva York: UNICEF, 2008.