



# LA CRÍTICA SOCIAL EN LA OBRA EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS. UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE LA TEORÍA DEL RECONOCIMIENTO\*

*Social criticism in David by Miguel Ángel Rojas. An approach based on recognition theory*

Lauramaría del Pilar Martínez Álvarez\*\*,  
Hernán Martínez Ferro\*\*\*

Recepción: 14 de marzo de 2022. Aceptación: 2 de febrero de 2023.

DOI: <http://dx.doi.org/10.21017/Rev.Repub.2023.v34.a144>

## RESUMEN

En este artículo se corrobora la tesis de Theodor Adorno, según la cual, el arte puede ser intérprete del sufrimiento reprimido. A partir de un análisis interpretativo de la obra *David*, del artista Miguel Ángel Rojas, se consideran las posibilidades del arte como crítica social, capaz de mostrar el sufrimiento reprimido producido por formas de menosprecio y no reconocimiento hacia víctimas del conflicto armado colombiano, al tiempo que las reivindicaciones y el anhelo de paz y justicia de la sociedad colombiana, lo que convierte a la obra de arte en una instancia de reflexión, observación y discusión acerca de criterios para formas satisfactorias de la vida social. Las nociones de *crítica social* y *arte social* están basadas en los postulados de la Teoría crítica de la sociedad, en especial, en la teoría del reconocimiento de Axel Honneth.

\* Artículo en colaboración, producto de la investigación desarrollada por los autores en dos proyectos de investigación institucional: Materialidad y trascendentalidad de la cultura, financiado con pasantía de investigación por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), y Arte como crítica social. Relatos sobre reconocimiento en el conflicto colombiano, desarrollado como tesis doctoral, financiado parcialmente por Colfuturo, adelantado en la Universidad de Barcelona. Estos proyectos están articulados a la línea de investigación en Teoría Crítica del grupo de investigaciones filosóficas Kairós de la UPTC.

\*\* Candidata a doctora en Artes y Educación, Universidad de Barcelona. Magíster en Educación y Licenciada en Artes Plásticas, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Profesora e investigadora de la UPTC. Correo electrónico: lauramaría.delpilar.martinez@uptc.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3253-5590>

\*\*\* Doctor en Sociología Jurídica e Instituciones Políticas, Universidad Externado de Colombia. Magíster en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia. Profesor investigador de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Líder del grupo de investigaciones filosóficas Kairós de la UPTC. Correo electrónico: hernan.martinez@uptc.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0496-431X>.

**Palabras clave:** arte social, reconocimiento, teoría crítica, conflicto colombiano, *David* de Miguel Ángel Rojas.

## ABSTRACT

This article corroborates Theodor Adorno's thesis, according to which art can be an interpreter of repressed suffering. Based on an interpretive analysis of the work *David*, by the artist Miguel Ángel Rojas, the possibilities of art as social criticism are shown, capable of showing the repressed suffering produced by forms of contempt and non-recognition of victims of the Colombian armed conflict, at the same time than the claims and desire for peace and justice of Colombian society, which turns the work of art into an instance of reflection, analysis and discussion about criteria for satisfactory forms of social life. The notions of social criticism and social art are based on the postulates of the Critical Theory of society, especially, on Axel Honneth's theory of recognition.

**Key words:** social art, recognition, critical theory, colombian conflict, *David* by Miguel Ángel Rojas.

## INTRODUCCIÓN

Preguntarse por la función social del arte es entrar en una centenaria, compleja y polémica discusión. Para comprender la complejidad del asunto quizá baste recordar un conocido pasaje de los *Grundrisse*, en el que Marx (2007) se preguntaba por qué nos gusta el arte griego. A Marx no dejaba de sorprenderle que, por ejemplo, las tragedias de Esquilo que leía con pasión, estando ligadas al mundo mitológico griego, con sus dioses, su visión de la naturaleza, sus relaciones sociales, su modo de producción esclavista y su propio mundo de la vida, pudieran seguir siendo una lectura que generaba emoción, disfrute artístico y reflexiones de actualidad sobre la existencia humana, en un mundo que se había transformado radicalmente. Marx era consciente de la compleja, y nada mecánica, relación entre el arte y la sociedad.

Aunque en la obra de Marx no se vuelve a tematizar el asunto del arte, parece claro, por la referencia citada, que comprendía que los procesos y los productos de la cultura tienen un condicionamiento material dado por la infraestructura y las relaciones sociales que derivan de un modo de producción, pero esto de ningún modo quiere decir que el arte esté determinado, sino que goza de cierta autonomía que le permite criticar, confrontar y hacer resistencia a la realidad existente, al tiempo que puede vislumbrar una promesa de felicidad en una sociedad distinta.

La presente investigación retoma la problemática de la relación entre arte y sociedad, para afirmar, como tesis central, que la obra *David*, del artista Miguel Ángel Rojas<sup>1</sup>, cumple los criterios para ser interpretada como una obra de arte social crítico. Para desarrollar la tesis, el artículo se divide en dos partes: en la primera, se parte de los postulados de la Teoría crítica de sociedad, también llamada Escuela de Frankfurt, con el propósito de desprender de ellos unos criterios que, a manera de una matriz, permitan identificar una obra de arte como crítica social. En la segunda parte, se interpreta el *David* a partir de los criterios obtenidos, para mostrar que la obra hace patente un sufrimiento reprimido de un grupo de víctimas del conflicto colombiano; expresa la indiferencia y la violencia como patologías sociales normalizadas; hace una reivindicación de justicia en términos de reconocimiento, y lleva implícita una crítica a un orden social que niega las posibilidades de una vida bien lograda.

## PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El presente artículo es un resultado parcial de una investigación más amplia, cuyo propósito general es identificar e interpretar obras artísticas como formas de crítica social. La investigación está delimitada a obras artísticas que se refieren al conflicto colombiano.

La pregunta que guía la investigación se puede expresar de la siguiente manera: ¿Se pueden identificar e interpretar obras artísticas que tematizan el conflicto social colombiano como formas de una crítica social inmanente?

Para responder esta pregunta central, la investigación tuvo que clarificar los siguientes aspectos: a) ¿Qué se entiende por crítica social inmanente?; b) ¿De dónde tomar un punto de vista normativo desde el cual hacer una crítica social?; c) ¿Qué característica debe tener una obra artística para ser interpretada como crítica social? Estas tres preguntas confluyen en una más concreta, que recoge propiamente el problema del presente artículo: ¿Se puede interpretar el *David* de Miguel Ángel Rojas como un ejemplo de crítica social inmanente?

## HIPÓTESIS DE TRABAJO

En la obra *David*, del artista Miguel Ángel Rojas, se encuentran los elementos propios de una crítica social inmanente: a) desentraña el sufrimiento reprimido

---

1 Imagen de la obra disponible en: <https://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/david/>

do y no verbalizado de un grupo de víctimas del conflicto; b) expresa una reivindicación social en términos de reclamos de reconocimiento; c) devela críticamente la crueldad de la violencia y la indiferencia de la sociedad colombiana como formas de una patología social; d) expresa el anhelo de justicia y paz como posibilidades de una sociedad diferente.

## ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Se utilizan dos estrategias metodológicas, una para cada momento de la investigación. En un primer momento, la investigación tuvo que diseñar un marco teórico conceptual que, a partir de la Teoría crítica de la sociedad, permitiera construir una matriz con los criterios para interpretar una obra artística como crítica social inmanente. En este momento primó el análisis documental como enfoque metodológico.

En un segundo momento, se pone a prueba la matriz construida, analizando e interpretando la obra *David* bajo los criterios obtenidos como crítica social inmanente. Aquí primó la hermenéutica de la obra de arte como enfoque metodológico.

## RESULTADOS

### El *David* de Miguel Ángel Rojas

*«Sobre este cuerpo ha sido inscrita, histórica y políticamente, la dimensión del conflicto que caracteriza la guerra civil que vive Colombia, que ha moldeado una nueva anatomía, que en nada tiene que ver con el modelo humanista. Aun así, este cuerpo es un efecto tardío de los procesos puestos en marcha por el colonialismo que sugiere la validez de dicho modelo».*  
(Cerón, 2007)

A diferencia de la colosal escultura de mármol de más de 5 metros de altura, realizada por Michelangelo Buonarroti a comienzos del siglo XVI y mantenida en su esplendor durante cientos de años, para simbolizar la virtud, la superioridad espiritual y la belleza, representada en el cuerpo de un guerrero mitológico de origen bíblico, el *David* de Miguel Ángel Rojas, también de gran belleza, armonía y dignidad, representa la tragedia, la pérdida, las secuelas irreversibles dejadas por la guerra en el cuerpo incompleto de un guerrero de carne y hueso. La pieza artística se compone de una serie de doce módulos fotográficos en blanco y negro, del cuerpo desnudo de un joven que posa, de pie sobre un pedestal, reproduciendo la actitud de la escultura realizada por el

artista italiano. El joven erguido descansa todo su peso sobre la pierna derecha mientras su brazo izquierdo se repliega sobre el hombro, postura característica de la escultura antigua griega y romana, posteriormente retomada por los renacentistas. Las dimensiones de cada fotografía son de 2,00 m x 1,00 m, por lo que las imágenes, a escala natural, permiten admirar la belleza de un cuerpo atlético y cultivado. Sin embargo, aunque a primera vista puede parecer a quien observa que la pierna izquierda está flexionada del mismo modo que el brazo, se hace evidente rápidamente que la asimetría en la figura se debe a la ausencia real de parte de la pierna, de la rodilla hacia abajo. Como observa Arcos-Palma, pese a la indudable referencia a la escultura clásica, la obra de Rojas no alude al pasado; alude a un presente traumático; no es el paso de los años el que, como a la Venus de Milo o a la Victoria de Samotracia, despoja de las extremidades, sino que es la guerra la que ha provocado mutilaciones en los cuerpos como en los espíritus.

Esta obra nos pone frente a una situación bastante compleja, donde una vez más, al igual que en el Renacimiento, el David deviene el símbolo de la República. En este caso, el gigante Goliath, es metáfora invisible de la guerra y dadas las condiciones históricas del presente, aún está lejos de ser vencido (2008, *sp*).

El *David* de Rojas ha sido uno de los trabajos artísticos más contundentes en el arte colombiano. Desde su primera exhibición en el año 2005, generó un gran impacto dado el mensaje contenido en una imagen antibélica que cuestiona las diferencias entre las que el autor llama «las dos Colombias» y, a la vez, condena la atrocidad de los recursos utilizados en la guerra que han hecho tanto daño a miles de personas, no solo pertenecientes a los ejércitos en disputa, sino también a inocentes cuya única participación fue cruzar por un campo sembrado de semillas mortales.

Esta obra es una muestra de un arte social crítico; en ella se expresa un rechazo a un orden social que impide el ejercicio pleno de la libertad, la dignidad y las posibilidades de una vida bien lograda. Es una obra que denuncia la indiferencia y la violencia naturalizadas, como patologías de la sociedad colombiana. Esta interpretación, que constituye la tesis central del presente artículo, debe ser explicitada y sustentada. Para ello, antes de volver sobre la obra en cuestión, resulta necesario aclarar lo que se entiende por arte social crítico.

### 1. *El arte como crítica social*

¿Qué características debe tener una obra de arte para ser considerada arte social crítico? Para responder esta pregunta, que recoge el interés de este apartado, conviene destacar algunos postulados centrales de la Teoría crítica y de la

teoría del reconocimiento, a partir de los cuales se propone una matriz con los criterios que permiten identificar una obra social crítica.

- a. La crítica social immanente. Con la idea de crítica social immanente nos referimos a un tipo particular de crítica que empieza con el pensamiento de Marx y que continúa con la llamada Escuela de Frankfurt.<sup>2</sup> En efecto, es con el pensamiento de Marx que la crítica pasa de ser una crítica interna de la razón, que determina los límites y posibilidades del uso apropiado de la razón, tal como la entiende Kant (2004), para convertirse en una crítica social. Marx descubre que los productos sociales y culturales no son independientes de la producción y reproducción material de la vida social, su crítica pretende desenmascarar la autoenajenación humana mostrando que gran parte de los productos de la cultura, incluida la razón, enmascaran o sirven de ropaje ideológico a una dominación que se basa en la explotación humana. Lo novedoso de la crítica de Marx es que toma como objeto de reflexión el sufrimiento humano de aquellos que padecen la explotación, se compromete con su emancipación y hace de la crítica un arma de transformación.

Marx (1982) inaugura una crítica immanente del capitalismo que, partiendo de las condiciones reales en las que viven los seres humanos, busca una alternativa de transformación en las condiciones que el propio capitalismo ha producido. El estudio que emprende de la sociedad burguesa le permite mostrar que las condiciones de producción capitalista, al oponerse estructuralmente a un trabajo autodeterminado, producen perturbaciones en el desarrollo de los individuos. Estas perturbaciones, que bien pueden llamarse *patologías sociales*, el joven Marx las identifica y caracteriza con el concepto de *alienación*; más adelante, el Marx de *El capital* se referirá a ellas con el concepto de *cosificación*. De manera que la alternativa de transformación se encuentra de forma immanente en las propias condiciones que el sistema económico capitalista ha producido. El proletariado, una clase que ha surgido de las entrañas del capitalismo, al emanciparse podrá dar al traste con la sociedad capitalista e inaugurar la emancipación humana.

Los científicos sociales que se agruparon en el *Instituto de Investigaciones Sociales* se reclaman seguidores del pensamiento de Marx. Pero no se trata de una escuela de pensamiento unificada, en el sentido de contar con un cuerpo doctrinal o unos fundamentos epistemológicos compartidos; por el

---

2 Con el nombre de Escuela de Frankfurt se conoce al grupo de investigadores sociales que intentaron recuperar la tradición del pensamiento radical alemán, en especial, la teoría social de Kant, Hegel, Marx y Freud. Aglutinados en el Instituto para la Investigaciones Sociales, inaugurado en Fráncfort del Meno en 1923.

contrario, desde su fundación, en la tercera década del siglo XX, ha dado lugar a concepciones teóricas y filosóficas muy distantes, y a autores tan disímiles, que difícilmente se les puede agrupar bajo una misma denominación. No obstante, el tópico *Teoría crítica*, que proviene del ensayo programático de Max Horkheimer (2003) titulado *Teoría tradicional y teoría crítica*, publicado en 1937, parece apuntar a un denominador común: la crítica inmanente.

La Teoría crítica como la concibió Horkheimer es un ambicioso programa de investigación que pretendía combinar la filosofía y la investigación de las ciencias empíricas. Como señala Horkheimer (2003): «La teoría crítica es, como totalidad, un solo tipo de existencia extendido». Se trataba de poner en relación el proceso de la praxis social total, a menudo incontrolada y enigmática, con los desarrollos de las ciencias sociales, a partir de un juicio interesado que busca comprender la situación real de vida de los seres humanos y las posibilidades inmanentes para una transformación de la sociedad.

No obstante, bajo circunstancias sociales e históricas muy distintas a las de Marx, la crítica inmanente encuentra unas aporías insalvables con las que se encontró la primera generación de la Teoría crítica. En los textos programáticos de la Escuela, Horkheimer entendía el papel de la teoría crítica como «introducir razón en el mundo» (2003, p. 284) y ligaba la emancipación humana a la construcción de una sociedad en la que se pudiera llevar a cabo una forma de vida racional. No obstante, en *Dialéctica de la ilustración*, publicado en 1944, Horkheimer y Adorno (1988) constatan que la razón ha triunfado, pero que su triunfo no ha llevado a la emancipación sino, por el contrario, ha traído burocratización, cosificación, pérdida del sentido de la vida. Si el horizonte normativo de la crítica ya no estaba dado por una organización racional de la sociedad y de la vida de los individuos, ¿de dónde tomar un punto de vista normativo que orientara la emancipación humana? El asunto implicaba abandonar el proyecto o encontrar un tipo de racionalidad no instrumental.

Por otro lado, una circunstancia histórica resultó decisiva y devastadora para el proyecto de una crítica inmanente. Como marxistas le habían apostado a un cambio revolucionario encabezado por el proletariado como sujeto histórico llamado a transformar el mundo. Las circunstancias les mostrarían que en la sociedad capitalista avanzada el proletariado ha sido asimilado y neutralizado como clase revolucionaria en sí. Sin un elemento normativo y sin la fuerza de un sujeto revolucionario que encarnara la contradicción esencial de la sociedad, la crítica no encontró condiciones materiales reales para la transformación social. La crítica pasó de ser una crítica

propositiva, en la que teoría y praxis estaban reconciliadas, para convertirse en crítica negativa.

La valoración del arte y sus posibilidades como crítica y resistencia, también pasó a examen en el diagnóstico que la *Escuela* realizó del capitalismo avanzado. En general, aunque con muchos matices de un autor a otro, se puede decir que compartían la visión de la actividad y producción del arte como ambigua y contradictoria: por una parte, bajo el dominio capitalista el mercado ejerce una presión coercitiva sobre la creación artística, que se ve reflejada en un arte acrítico y afirmativo del orden existente; por otro lado, el arte y el artista guardan su pretensión histórica de ser relativamente autónomos, de no estar sometidos, de ser críticos y políticamente comprometidos. No obstante, también estos últimos están sometidos a lo que Adorno llamó la *industria de la cultura*, una dinámica sistémica que incorpora lo que en un momento es disidente y subversivo, en una legitimación de la sociedad de clases. Por ello, una concepción dialéctica del arte debe dar cuenta de la manera como el capitalismo instrumentaliza el arte, alentando su autonomía, al tiempo que neutraliza políticamente los impulsos que genera; por otra parte, la obra de arte puede tener un momento de verdad que impulse la emancipación, una resistencia a los poderes fácticos, una denuncia de patologías y una esperanza de felicidad que invita a transformar el mundo.

- b. *La teoría del reconocimiento recíproco*. La teoría del reconocimiento recíproco, propuesta por Axel Honneth, pretende superar algunas de las aporías y los déficits en los que incurrieron la primera y la segunda generación de la Teoría crítica. La propuesta de reactualización implica un giro hacia la categoría de *reconocimiento* como instrumento teórico que permite construir una teoría social autónoma, a partir de la cual se pueden explicar los conflictos sociales como lucha de los sujetos por el recíproco reconocimiento de su identidad. Para el propósito de este artículo, se retoman tres tesis fundamentales de la teoría del reconocimiento.

La primera tesis tiene un carácter antropológico: las relaciones entre los sujetos se caracterizan por una dependencia recíproca de aprecio o reconocimiento de los demás. Esta es una idea sencilla, pero de profundas consecuencias. El pensamiento político de Aristóteles había partido de la premisa del *zoon politikon*, según el cual, los seres humanos tienen la necesidad de vivir con otras personas para desarrollarse plenamente. Fichte había insistido en que «el hombre solo es hombre entre los hombres». Hegel va mucho más allá y se sirve del concepto de *reconocimiento* como un instrumento teórico que le permite explicar los conflictos sociales como lucha de los sujetos por el recíproco reconocimiento de su identidad. Honneth (1997)

retoma las intuiciones y premisas básicas de los escritos de Jena, para darles sistematicidad, purgarlas de sus contenidos metafísicos y construir una teoría materialista, normativa y sustancial de la sociedad. Así, la teoría del reconocimiento recíproco implica un giro radical frente a un presupuesto imperante en la filosofía política moderna. Se trata de una premisa atomista que comparten el pensamiento liberal, las teorías contractualistas clásicas y toda la tradición del moderno derecho natural, incluido, por supuesto, el pensamiento kantiano. La ficción común de estos planteamientos es que piensan a los individuos aislados unos de otros, como fichas de un lego, los cuales se unen para crear la sociedad. Al pensar así, como si primero fueran las partes y después el todo, ya no es posible contar con una unidad ética entre los hombres, sino que toda integración tendría su origen en una fuerza extraña y abstracta, añadida desde fuera. Por el contrario, la teoría del reconocimiento parte de la intersubjetividad para dar cuenta de la subjetividad. Su postulado es que los sujetos devienen sujetos en la medida en que son reconocidos por otros en determinadas facultades y cualidades; en otras palabras, para alcanzar la identidad y la autonomía, los individuos tienen que luchar por su reconocimiento, y una vez afirmados recíprocamente en su individualidad, pueden llegar a un entendimiento con los otros.

La segunda tesis de la teoría del reconocimiento constituye un giro con respecto a la comprensión que del conflicto social tiene tanto la filosofía política moderna, como el pensamiento marxista. El realismo político, con el que Maquiavelo inaugura la ciencia política moderna, concibe la sociedad como una lucha constante entre los individuos por la autoconservación y la supremacía. En la misma línea antiaristotélica, la teoría contractualista, con la que Hobbes fundamenta la soberanía del Estado, es una solución a la lucha incesante por la autoconservación, que permite pacificar la guerra de todos contra todos, propia de las relaciones sociales marcadas por la desconfianza y el afán de protegerse de los otros. Por otra parte, en el pensamiento de Marx el conflicto es reinterpretado en término de lucha de clases: «Toda la historia de la sociedad humana, hasta la actualidad, es una historia de lucha de clases» (Marx y Engels, 2009, p. 27). En la teoría del reconocimiento recíproco también se parte de la conflictividad humana, se concibe el dinamismo social como una lucha entre los individuos, pero no como lucha de supervivencia, ni como lucha de clases. Aunque no se niega que en la sociedad contemporánea hay aspiraciones de justicia distributiva que se pueden expresar como lucha de clases, la teoría del reconocimiento recíproco reinterpreta la lucha de todos contra todos de Hobbes y la lucha de clases de Marx, para dar paso a un modelo que reconstruye el proceso de formación ética de la especie humana, a partir de una lucha intersubjetiva por el reconocimiento, que se alza por encima del conflicto, desarrollando un potencial moral ínsito en la estructura social y comunicativa humana, el

cual permite alcanzar niveles progresivos de libertad, permitiendo pensar una teoría social llena de contenido normativo.

Estos niveles de autonomía y libertad permiten pasar a la tercera tesis que Honneth retoma de Hegel. Con el avance de la sociedad burguesa-capitalista se fueron diferenciando tres esferas de relaciones sociales, en las que los individuos pueden contar con formas distintas de reconocimiento recíproco: la familia, el Estado y la sociedad. En la esfera de la familia se da un reconocimiento afectivo, caracterizado por el apoyo emocional y la atención amorosa frente a las necesidades del otro, permitiendo al individuo afianzar la confianza en sí mismo. En la esfera del Estado, la igualdad jurídica implica un reconocimiento que le otorga al individuo el respeto de ser tratado con los mismos derechos que los demás miembros de la sociedad. En la esfera de la sociedad civil, con el desarrollo del modelo de producción burgués, el trabajo y el mérito apuntaron hacia un reconocimiento en forma de solidaridad otorgado al individuo por sus habilidades, talentos y aportaciones sociales.

No obstante, Honneth pone el acento en una sociología negativa del reconocimiento, que le permite un acceso empírico más expedito a los fenómenos sociales. Esto debido a que, en general, las actitudes de reconocimiento positivas permanecen implícitas, mientras que las negativas se manifiestan de forma más clara y son más fácilmente aprehensibles. El caso más evidente, con el que se podría aclarar esta circunstancia, es la relación jurídica. Disponemos de derechos subjetivos, de los que generalmente no somos conscientes de manera explícita, salvo en el caso de que les prestemos atención por una lesión de esos derechos (Honneth, en Hernández y Herzog, 2011, p. 42). Por otro lado, considerar las formas negativas de no reconocimiento como la exclusión, el menosprecio, la deshonra, la invisibilización, la humillación, la instrumentalización, permite conectar las reacciones con la noción de *lucha*.

De acuerdo con Honneth, dado que las experiencias de desprecio van acompañadas de sensaciones afectivas que indican a las personas que se les está privando de ciertas formas de reconocimiento social, la percepción de estas formas de desprecio puede motivar al sujeto a entrar en una lucha práctica o en un conflicto. Una lucha por la autorrealización que, si bien se puede emprender en solitario, solo puede ser satisfecha intersubjetivamente; una lucha por el reconocimiento, por ejemplo la que emprende una minoría para alcanzar la realización plena de un derecho, o una lucha social que, a partir de una crítica de la sociedad por no ofrecer condiciones de reconocimiento para una vida bien lograda, busca la emancipación y el cambio social.

La motivación por el comportamiento de protesta social de las clases bajas no se basa en la orientación por principios de moral formulados positivamente, sino en la experiencia de la violación de ideas de justicia dadas intuitivamente; y el núcleo normativo de estas ideas de justicia consiste una y otra vez en expectativas relacionadas con el respeto hacia la propia dignidad, el honor o la integridad (ibid., p. 25).

- c. *Características del arte social crítico*. El anterior recorrido por los postulados de la Teoría crítica permite desprender algunos criterios con los que proponer una caracterización de lo que bien se puede denominar un *arte social crítico*.

La primera característica nos la sugiere Honneth, con su distinción entre filosofía política y filosofía social. Mientras que la primera se ocupa de las condiciones que debe cumplir un Estado para construir sociedades justas, por ejemplo, la *Teoría de la justicia* de John Rawls, en cambio, «la filosofía social trata sobre todo de la identificación y discusión de aquellos procesos de desarrollo de la sociedad que se pueden entender como desarrollos deficientes o perturbaciones, es decir, “*patologías de lo social*”» (Honneth, 2011, p. 76). Análogamente, se puede entender el arte social crítico como el conjunto de aquellas manifestaciones estéticas que hacen manifiesta una situación o un proceso concreto que puede ser entendido como una perturbación o una patología social, en el sentido que impide la realización de una vida bien lograda.

La segunda característica del arte social crítico está sugerida en una afirmación de Theodor Adorno (2004): «el arte es el intérprete del sufrimiento que en verdad ha sido reprimido» (p. 498). Como ya se destacó, la Teoría crítica, desde Marx, toma como objeto de reflexión el sufrimiento humano surgido de la injusticia y se compromete con su liberación. No obstante, este sufrimiento no siempre puede verbalizarse en un discurso argumentativo, sino que muchas veces permanece tácito o se expresa en reclamos de justicia difusos. En efecto, el arte social crítico encuentra un camino para decir lo que está inhibido o reprimido, siendo capaz de mostrar el sufrimiento y la injusticia.

La tercera característica del arte social crítico es que expresa una reivindicación social. Al tiempo que desentraña el sufrimiento no verbalizado, el arte hace patente un anhelo de justicia que bien puede expresar como una reivindicación distributiva, o bien, como un reclamo de reconocimiento. Lo reprimido recobra su fuerza y su vocación de lucha.

La cuarta característica del arte social crítico es que tiene un potencial utópico que mantiene viva la aspiración a otro mundo posible. En ese

sentido el arte, mientras todavía no ha sucumbido a la industria de la cultura, encarna la resistencia contra la presión de la lógica capitalista y la promesa de corrección de un mundo que devino irracional. En la medida en que no ha sucumbido a la unidimensionalidad, el arte puede ser una crítica del mundo existente y una promesa que anticipa una sociedad que podría llegar a ser.

## 2. El *David* de Miguel Ángel Rojas como crítica social

El origen del *David* de Rojas se remonta a las inquietudes del artista acerca de la realidad que en los años 80 y 90 presenciaba cotidianamente a las afueras del Hospital Militar, cerca de donde se ubicaba su estudio artístico. Rojas observaba la dificultad en la movilidad de muchos soldados que sufrieron amputaciones a causa de minas anti personas (MAP) desperdigadas por todo el territorio nacional; soldados que en su mayoría pertenecían a las clases sociales menos favorecidas, que es donde se ubica el más grande porcentaje de víctimas del conflicto. Las MAP, conocidas coloquialmente en Colombia como «minas quiebrapatatas», así como los remanentes explosivos de guerra (REG), han provocado demasiado dolor a la población colombiana y muestran el punto de degradación que alcanzó el conflicto armado en el país, dada la naturalización de la lógica bélica.

El Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) señala que para el año 2016 Colombia ocupaba, después de Afganistán, el segundo lugar en número de víctimas de minas y el primero en el mundo en número de víctimas de la fuerza pública. Actualmente el país ocupa el sexto lugar en número de víctimas en general y el segundo en número de víctimas de la fuerza pública. Pese a que el uso de estos artefactos de guerra está prohibido por el Derecho Internacional Humanitario y el tratado de Ottawa<sup>3</sup>, firmado por el Estado colombiano el 3 de diciembre de 1997, la Dirección para la Acción Integral Contra Minas Antipersonal de Colombia registró 11.481 víctimas de MAP y REG entre 1990 y 2017, de las cuales 7.018 fueron integrantes de la fuerza pública y 4.453 fueron civiles (CNMH y Fundación Prolongar, 2017).

Por una casualidad, Rojas elucubró una relación entre la función de las columnas como soporte arquitectónico y la función de las piernas como soporte del cuerpo humano. Estas reflexiones dieron paso a la producción de la obra *Izquierda-derecha*, un tríptico en el que da cuenta de una investigación sobre la vida de un soldado que sufrió una mutilación provocada por una MAP. Las

---

3 Formalmente denominado como la «Convención sobre la prohibición del empleo, almacenamiento, producción y transferencia de minas antipersonal y su destrucción».

tres fotografías que componen este trabajo presentan lo siguiente: 1) en la imagen ubicada a la izquierda, una columna neoclásica popular que motivó las reflexiones del artista, sobre las que se constituyó la obra; 2) en la imagen ubicada a la derecha, en posición invertida, una columna del capitolio nacional, edificio situado en la plaza de Bolívar de Bogotá, que sirve como sede del Congreso de la república, máximo órgano legislativo del país, y 3) en la imagen principal, ubicada en el centro, la parte inferior de unas piernas en un recipiente con agua: la pierna derecha y el pie están sumergidos, pero la pierna izquierda no alcanza el líquido puesto que está amputada justo al nivel al que llega el agua. Sobre su obra el artista relata:

El encuentro con unas columnas de inspiración griega, absolutamente desdibujadas en una venta de carretera, dio origen a esta reflexión. Pensé que quien había hecho estas columnas, como caricaturas de un templo griego, tenía un escaso conocimiento del origen de la cultura occidental. Me pareció que ellas hablaban claramente de las deficiencias culturales en la base de la sociedad colombiana. Así que tomé otras fotos del ejemplo neoclásico más culto de la arquitectura colombiana: el capitolio nacional [...] En la obra titulada *Izquierda-Derecha*, ubiqué las piernas mutiladas de uno de estos soldados, flanqueadas por las dos columnas que mencioné anteriormente. Pienso que las diferencias en Colombia, un país racista, son más de índole cultural que étnica (Rojas en entrevista con Ochoa, 2022, *sp*).

Este proceso, que incluyó varios proyectos de creación, permitió a Rojas percibir el cuerpo de su modelo (un soldado mutilado) con la belleza de una escultura clásica, por lo que le pidió que posara como el *David* de Miguel Ángel Bounarroti. Fue una sorpresa para el artista, descubrir que el modelo no tenía ningún conocimiento sobre una de las esculturas más famosas del mundo, considerada como una obra maestra del Renacimiento; tampoco, por supuesto, sobre su creador o el contexto histórico o político en el que fue creada la pieza artística. Esta circunstancia era una evidencia más de que las víctimas mayormente afectadas por la violencia en Colombia pertenecen por lo general a los sectores sociales más vulnerables, a donde con dificultad llegan la atención estatal o las posibilidades de acceder a la educación y la cultura.

En la convención de Ottawa (1997)<sup>4</sup> se definen las MAP como minas concebidas para que explodieren por la presencia, la proximidad o el contacto de una persona, de manera que incapacitan, hieren o matan a una o más personas, por lo cual se prohíbe y condena su uso de manera especial. Dichos artefactos explosivos tienen efectos durante y después de las guerras; es decir, una vez

4 <https://www.refworld.org/es/pdfid/5c9e4b504.pdf> (15 de febrero 2023).

terminado el conflicto entre las partes armadas y retirados los bandos, las MAP pueden quedar sembradas y activas, para ser accionadas por civiles o animales muchos años después de que han sido instaladas: las MAP no hacen distinción entre combatientes y civiles. Así pues, ha habido muchas víctimas inocentes en el mundo a causa de estos explosivos y en Colombia su uso ha tenido unas características particulares.

El Centro Nacional de Memoria Histórica (2017) señala que «las primeras referencias al empleo de MAP de manera sistemática corresponden a su utilización por parte del ELN en El Carmen y en San Vicente de Chucurí (Santander) entre 1974 y 1976» (p. 42) y que no solamente las guerrillas usaron estos artefactos como recursos bélicos; también el Ministerio de Defensa importó en diferentes oportunidades MAP fabricadas de manera industrial, procedentes de Estados Unidos y Bélgica, hasta que la Industria Militar Colombiana inició la producción local, a finales de los años ochenta. Se llegaron a fabricar 22.300 minas antes de que se interrumpiera su producción por parte de las Fuerzas Militares. Pero los grupos insurgentes no se acogieron al tratado de Ottawa, y la producción de minas artesanales continuó llevándose a cabo con el agravante de que, siendo un arma defensiva eficiente, los comandos explosivos de las guerrillas incursionaron en la creación de artefactos explosivos improvisados (AEI) con toda suerte de elementos que provocaran el mayor daño posible, y evitando al máximo el uso de metales para dificultar su detección. Estos artefactos se caracterizan porque siendo de fabricación artesanal tienen el mismo propósito y mayor o igual capacidad explosiva que las minas fabricadas de manera industrial. Además, estos artefactos, según su modo de elaboración, pueden estar camuflados en elementos cotidianos como tarros, ollas, balones, botellas, entre otros, por lo cual suelen llamar la atención de personas desprevenidas. Otra forma de ataque de características semejantes, pero con capacidad de letalidad absoluta, fueron las ‘minas borradoras’, un mecanismo constituido por cilindros de gas conectados por cables para ser activados manualmente y de forma deliberada ante la presencia del enemigo. A diferencia de las MAP, este recurso de guerra se activa a control remoto y las dimensiones de la detonación alcanzada logran desaparecer casi por completo todo aquello que resulte incluido en la explosión.

De acuerdo con los estudios realizados por el CNMH y la Fundación Prolongar, el periodo en el cual se recrudeció la violencia y se hizo más común el uso de MAP y de AEI como armas de guerra corresponde al paso del Plan Colombia, promovido por el presidente Andrés Pastrana Arango (1998-2002), y a la Política de Seguridad Democrática, promovida por el presidente Álvaro Uribe (2002-2010), periodos en los cuales se determinó acabar con los grupos insurgentes fortaleciendo las fuerzas militares y atacando fuertemente los campamentos guerrilleros por vía terrestre y aérea. Como respuesta, los grupos guerrilleros,

con desventaja armamentística, optaron por sembrar de MAP y AEI kilómetros y kilómetros del territorio nacional. Esta estrategia les permitía estar protegidos ante ataques sorpresa y contra atacar haciendo daños de distinto orden. Las MAP servían de alarma para identificar la presencia del enemigo y para defender los territorios; el propósito de su uso consistía también en herir de tal modo que no se arrebatara la vida de los combatientes, sino partes de su cuerpo, lo cual implicaba un costo económico mayor a las Fuerzas Militares y, además, tenía un profundo efecto desmoralizador en los combatientes.

Pero las heridas provocadas por las MAP rebasan en gran proporción las lesiones físicas. Las discapacidades concernientes a la pérdida de extremidades, daños visuales y auditivos, síndromes postraumáticos, etc., se profundizan a causa de diversos factores sociales. Las víctimas de las MAP, así como sus familiares y cuidadores, deben afrontar a diario la imposibilidad de participar de manera plena, efectiva y en igualdad de condiciones en los procesos sociales, dado que la actitud del entorno genera toda suerte de barreras. «Las personas que debido a esta victimización quedan en condición de discapacidad deben enfrentarse no solo a las transformaciones en las dimensiones de su corporalidad, sino a diversos factores sociales, como la estigmatización, que agravan su condición» (CNMH, 2017, p. 22).

Una vez se despeja una zona de guerra donde han sido sembradas las MAP, se hacen evidentes otros tipos de daños, como el hecho de que la presunción de la presencia de estos artefactos en los territorios genera la imposibilidad de retomar la agricultura y la ganadería, retornar a las viviendas ubicadas allí o desplazarse sin zozobra por las cercanías. Así pues, el uso de MAP también es causante de altos índices de confinamiento, deserción escolar, desplazamiento forzado, imposibilidad de realizar actividades propias del campo y, por lo tanto, tal y como lo señala el premio Nobel de paz, Jody Williams (2017), en muchos caso ocasiona el paso de la pobreza a la miseria.

Sumado a lo anterior, las víctimas inocentes de MAP en territorio colombiano, principalmente personas campesinas, niños, niñas y adolescentes, tienden a inculparse por los daños sufridos. Dado que no hay un responsable visible, se autoatribuyen hechos como no haber actuado con prudencia o no haber atendido a las señales de peligro. En esta forma, una acción de guerra, un perjuicio doloso infringido sobre una persona civil, queda en la absoluta impunidad y recae sobre la víctima como única causante del daño, que puede entenderse como un evento accidental y no como un atentado premeditado. Las heridas morales provocadas por los efectos de MAP, REG y AEI son incalculables.

En *La lucha por el reconocimiento*, Honneth señala el modo en que cualquier comportamiento que representa una injusticia, en tanto perjudica a las personas

en su libertad de acción, les desestima, causa daño, y/o lesiona en la integridad y el entendimiento positivo de sí mismas; entendimiento que solo puede ganarse intersubjetivamente, por lo cual, el comportamiento injusto y perjudicial corresponde a una forma de menosprecio. Honneth (1997) hace énfasis en que existe una conexión indisoluble entre la intangibilidad y la integridad de las personas y la aquiescencia de las demás, por lo que la imagen de sí misma de cualquier persona está destinada a una permanente referencia a su confirmación en las demás, con lo cual, las experiencias de menosprecio implican peligro de lesiones que pueden sacudir la identidad de las personas en su totalidad, trastornando gravemente su autorreferencia práctica. El modo elemental de una humillación personal corresponde a formas de menosprecio en las que las personas son privadas violentamente de todas las posibilidades de libre disposición de su cuerpo. Tales grados de injuria tienen una incidencia destructiva en la autorreferencia práctica de las personas con una profundidad mucho mayor que cualquier otro modo de humillación; por tal razón se considera a esta, la primera forma de menosprecio.

Las lesiones físicas propias de la tortura o de la violencia constituyen un agravio específico que no está ubicado en el dolor corporal, sino en su asociación con sentimientos de indefensión frente a otra voluntad. «El maltrato físico de un sujeto representa ese tipo de menosprecio que lesiona la confianza, aprendida en el amor, en la capacidad de la coordinación autónoma del propio cuerpo; por ello, la consecuencia, acompañada de una especie de vergüenza social, es la pérdida de la confianza en sí mismo y en el mundo» (p. 161-162).

El menosprecio derivado de las lesiones físicas arrebató a las personas el respeto por su autonomía en la disposición de su propio cuerpo y, por lo tanto, destruye las formas elementales de autoconfianza y autoestima; *se produce un desplome en la confianza en el mundo social*. Un testimonio logrado por la UNICEF, de una niña que fue víctima de una MAP a la edad de 7 años, en el municipio El Carmen de Chucurí, puede ilustrar, de manera desgarradora, las lesiones morales infringidas en el autoconcepto, la autoimagen y la autoestima, adicionales al daño físico:

Yo era bonita, bonita cuando chiquita, mejor dicho, antes de pararme en esa mina... No, ahora estoy muy feíta, pues imagínese quién me va a querer sin una pierna y con la cara toda llena de cortadas... Yo cuando grande quería ser como mi mamá: tener hijos y esposo y trabajar en el campo... ¡No! Ahora cómo... aquí botada en la cama, si ni puedo estudiar (2000, p. 15).

Una segunda forma de menosprecio, que genera otro tipo de heridas morales, corresponde a los modos en que una persona permanece excluida de determinados derechos dentro de una sociedad. Cualquier persona, en tanto parte

plenamente valiosa dentro de un grupo social, de cuya organización participa igualitariamente, puede reclamar legítimamente el cumplimiento social; sin embargo, si sus derechos son sustraídos sistemáticamente, se le está expresando que no se le considera capaz y responsable en igual medida que a los demás miembros de la sociedad. «Lo específico en tales formas de menosprecio [...] no consiste solamente en la limitación violenta de la autonomía personal sino en su conexión con el sentimiento de no poseer el estatus de un sujeto de interacción moralmente igual y plenamente valioso» (Honneth, 1997, p. 163). La experiencia de desposesión de derechos y exclusión social implica lesiones en las expectativas de las personas, de ser reconocidas como capaces de formaciones de juicios morales, lo que deriva en la pérdida del respeto por sí mismas y de la posibilidad de referirse a sí como capaces de interacción legítima, horizontal e igual, con las demás personas.

Las heridas morales generadas por la última modalidad de humillación, en la tripartición de Honneth (1997), parte de la consideración de que hay formas singulares de vida y modos de convicción menos válidos que otros o con insuficiencias, imaginario por el cual se sustrae a las personas concernidas la posibilidad de encontrar valor social en sus capacidades propias y, por lo tanto, la imposibilidad de referirse a su propio modo de vida como estimable dentro de la comunidad. Así pues, las personas no tienen posibilidad de entenderse como valoradas en sus capacidades, cualidades y características propias.

El hecho de que el número registrado de víctimas de MAP y REG no es comparativamente representativo, teniendo en cuenta los alcances de otras causas victimizantes en el país, ha generado cierto grado de invisibilidad de la magnitud de este problema (CNMH, 2017), por lo cual, el impacto alcanzado por el trabajo artístico de Rojas tiene un valor agregado. Montenegro (2018) sugiere que la serie *David* de Miguel Ángel Rojas constituye un acto mnemónico en el que el cuerpo del modelo actúa como un doble del cuerpo social nacional recogiendo un trauma de carácter personal y un trauma de carácter colectivo en una misma representación. En el *David*, mutilado corporalmente, se expresa un país mutilado simbólicamente, tanto por el conflicto armado como por la falta de discusión sobre los efectos y consecuencias de la guerra en lo social, en lo familiar, en lo psicológico y en lo físico.

## CONCLUSIONES

Colombia es una sociedad que ha naturalizado la violencia. Los horrores de la guerra, que se repiten y se repiten, como si no tuvieran fin, han dejado unas heridas profundas en los cuerpos, las mentes y la sensibilidad de sus habitantes. El *David* de Rojas nos impresiona no solo por su belleza, sino también por

el escalofrío que sentimos, pues nos obliga a recordar aquello que queremos olvidar: el dolor y el desgarramiento de vivir en una sociedad enferma. No cabe duda de que se trata de una obra con un claro sentido social y una potente crítica. Es esto lo que hemos querido defender en este artículo, que el arte puede cumplir una función crítica. No obstante, tampoco podemos ser ingenuos y creer que la *verdad* que hace patente una obra como el *David*, pueda seguir teniendo su fuerza subversiva por mucho tiempo. El capitalismo tiene sus maneras de reducir lo subversivo en formas dóciles y legitimadores del orden establecido. Pero mientras todavía sintamos algún temblor al ver el *David*, su fuerza crítica permanece.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal. pp. 32.
- Arcos-Palma, R. (2008). El David de Miguel Ángel en Bogotá. Recuperado el 21 de enero de 2023 de: <https://revista.escaner.cl/node/698>
- Centro Nacional de Memoria Histórica y Fundación Prolongar. (2017). *La guerra escondida. Minas Antipersonal y Remanentes Explosivos en Colombia*, CNMH, Bogotá. Recuperado el 3 de febrero de 2023 en: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/01/la-guerra-escondida.pdf>
- Cerón, J. (2007). El David, de Miguel Ángel Rojas. Recuperado el 10 de enero de 2023 de: <https://ceronresumido.com/El-David-de-Miguel-Angel-Rojas>
- Convención sobre la prohibición del empleo, almacenamiento, producción y transferencia de minas antipersonal y sobre su destrucción (1997). Recuperado el 15 de febrero de 2023 de: <https://www.refworld.org/es/pdfid/5c9e4b504.pdf>
- Hernández, F y Herzog, B. (2015). *Estética del reconocimiento*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento*. Barcelona: Crítica.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.
- Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2003). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Buenos Aires: Amorroutu.

- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1984). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. (1994). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Marx, K. (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Grundrisse) 1857-1858*. México: Siglo XXI. (El arte griego y la sociedad moderna, pp. 31-33).
- Marx, K. (1982). «En torno a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel». En: *Marx. Escritos de Juventud*. México: F. C. E., pp. 491-504.
- Marx, C. y Engels, F. (2009). *Manifiesto del partido comunista*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Montenegro, A. (2018). Una y tres aproximaciones teóricas a la serie David de Miguel Ángel Rojas. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, n.º 2 (2018), pp. 107-126. DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.06>
- Restrepo, L. (2009). *Demasiados héroes*. Madrid: Alfaguara.
- Rojas, M. en Ochoa, U. (2022). «Me considero un artista crítico humanista». Entrevista con Miguel Ángel Rojas. Recuperado el 13 de enero de 2023 de: <https://revistaexclama.com/miguel-angel-rojas/>
- Unicef (2000). *Sembrando minas, cosechando muerte*. Bogotá: Unicef-Colombia. Recuperado el 10 de febrero de 2023 de: <https://www.resdal.org/caeef-resdal/assets/el-salvador—sembrando-minas—cosechando-muerte.pdf>

