

 **Matilde Carrasco Barranco**
Universidad de Granada, España

Emociones en el arte político contemporáneo: ira, pena y empatía

*Emotions in Political Contemporary Art:
Anger, Grief and Empathy*

Recibido: 01-07-2024

Aceptado: 01-04-2025

Resumen. Este artículo reflexiona sobre papel moral y político que tres emociones muy distintas, la ira, la pena y la empatía, juegan en determinados géneros o formas, igualmente diferentes, dentro del arte político contemporáneo. De esta manera, se pretende mostrar su contribución al significado de obras y proyectos en la medida que las emociones integran la dimensión estética del arte. Pero, sobre todo, se enfatiza su relevancia para un posible impacto social, a la vez que se amplía el registro de lo que suele entenderse por arte político, más allá del activismo, y se reivindica el rol de emociones consideradas “blandas”, incluso “femeninas”, en lo que se ha consolidado ya como una transformación del régimen emocional del arte contemporáneo.

Palabras clave. afectos en el arte, ira, pena, empatía, arte político, estética del cuidado.

Abstract. This article reflects on the moral and political role that three different emotions (anger, grief and empathy) play in also rather different forms of political contemporary art. Thereby, the paper tries to show their contribution to the meaning of artworks and projects, insofar as emotions integrate the aesthetic dimension of art. But, most of all, their relevance for any social impact of art is emphasized. Furthermore, the range of what is usually understood as political art is broadened beyond artistic activism, and emotions for a long time considered “soft”, even “feminine”, are vindicated as part of what is already confirmed as a transformation of the emotional regime of contemporary art.

Keywords. artistic affects, anger, grief, empathy, political art, aesthetics of care.

Introducción

Este artículo reflexiona sobre el papel moral y político que tres emociones concretas y bien distintas, la ira, la pena y la empatía, juegan en determinados géneros o formas, igualmente diferentes, dentro del arte político contemporáneo. De entrada, hablar de emociones en el arte político contemporáneo puede extrañar, porque cierto discurso habría excluido el carácter afectivo de la producción artística contemporánea, con frecuencia también y en buena medida por esa razón, tildada de “política”. El discurso al que me refiero califica asimismo el arte contemporáneo de “anti-estético”.

El texto está estructurado de manera que comenzará por analizar algunos de los principales argumentos que habrían avalado este relato de la des-estetización del arte contemporáneo con el fin de combatirlos y mostrar la relevancia de lo estético tanto para la constitución del significado como para el posible impacto del arte político, precisamente en virtud del carácter afectivo que la dimensión estética del arte acarrea. Este primer apartado sienta el marco del posterior análisis en los siguientes apartados de las tres emociones citadas al dejar clara la pluralidad tanto de las cualidades estéticas de las obras de arte como de las emociones que expresan y promueven, así como de los modos en que se dan las relaciones entre el arte y la política, distinguiendo entonces diferentes clases de arte político. La visión más común lo asocia a la denuncia o la protesta que exhibe, por tanto, ira e indignación ante la injusticia y los problemas sociales. Pero no podemos olvidar la presencia e importancia ética y política del arte conmemorativo, como el de los memoriales en honor de los caídos en una guerra o conflicto, asociados a la pena por duelo. Finalmente, proliferan entre las prácticas contemporáneas los proyectos artísticos colaborativos que demandan la participación cooperativa de sus “espectadores”. Enfocados estos proyectos a distintos objetivos sociales y políticos, me centraré en las prácticas que promueven relaciones de cuidado para las cuales sentir empatía es esencial. El artículo termina con unas breves conclusiones.

No pretendo, por lo tanto, abarcar todas las formas de arte político contemporáneo y sus efectos emocionales. Los límites de espacio aquí no dejan abarcar toda la complejidad de los casos que trato. Pero creo que atender a estas tres modalidades permite argumentar no solo la conexión entre los afectos y la comprensión de las cosas que distingue al arte sino marcar el valor de esas emociones para su posible impacto político. A la misma vez, reivindico el rol de emociones consideradas “blandas”, incluso “femeninas”, como una transformación del régimen emocional del arte contemporáneo. En definitiva, quiero mostrar que la dimensión afectiva, estética, de las obras de arte contribuye de manera fundamental a hacer del arte la manera de pensar el mundo que es y, en la medida que lo intente, a construirlo y transformarlo por muy diferentes vías.

Estética y política en el arte contemporáneo

No obstante, las tendencias que continuaron el legado vanguardista de principios del siglo XX en corrientes tales como el conceptualismo artístico, las críticas marxistas y feministas de la estética, la teoría posmoderna de la crítica de arte, etc., han sido

particularmente **hostiles a lo estético**. Las razones eran tanto teóricas como políticas.¹ En *El abuso de la Belleza*, Arthur Danto afirma que dadá representa paradigmáticamente “la vanguardia intratable”, capaz de abrir un espacio lógico para un arte que no fuese juzgado por su apariencia, en especial, por su belleza (2003, p. 49). En décadas posteriores se consumaría el proceso de des-estetización a modo de giro conceptual, ofreciendo un arte centrado en el significado, proclamando la total desconexión del arte con la sensibilidad, en sus dimensiones perceptivas y afectivas. Pero el arte se separó de lo estético también por su rechazo radical a cualquier pretensión de placer, decantándose por lo feo, lo abyecto, lo ominoso, lo desarticulado y fragmentario. Serían las cualidades representativas de un arte político que el propio Danto denominó “disturbatory” (1990, p. 299) y que quería desconcertar, escandalizar y enfadar para cambiar la mentalidad de la gente respecto a ciertos temas. De este modo, la crítica política vanguardista a la sociedad burguesa bajo la guisa de una crítica a los valores estéticos con los que se identificaba, habría continuado en el arte político contemporáneo en una “cultura artística oficial [...] dadá hasta la médula” (Danto, 2003, p. 58).²

He calificado de “dogma” la idea de una des-estetización en el arte contemporáneo³. Sostengo el pluralismo de lo estético que rechaza la tradicional identificación con lo bello, y con sus efectos emocionales. La fealdad, la obscenidad o el asco son cualidades estéticas y cuentan asimismo con una dimensión emocional que sería clave para el impacto político del arte. Así, Goya emplea patetismo en su denuncia de los *Desastres de la Guerra*, produciendo una “satisfacción estética” no reducible al mero placer y que nos hace cargo de su mensaje. La separación establecida entre un arte estético y uno conceptual y, por consiguiente, entre lo afectivo y lo cognitivo merece ser impugnada.⁴ De las cualidades estéticas se destaca su función pragmática y retórica por cómo disponen al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra significa. Pero, como he defendido también, esa función no es “externa” o ajena al significado mismo de las obras, sino que contribuye a constituirlo y a realizar una comprensión correcta que incluye la emoción.⁵

Gerard Vilar recuerda que Gilles Deleuze decía que, si los científicos crean funciones y los filósofos conceptos, los artistas crean “perceptos” o “conjuntos de percepciones, de sensaciones que sobreviven a aquellos que los experimentan” (2021, p. 124). No hay que olvidar que, como señala Vilar, la constitución estética del significado dota al arte de “una

¹ Para un resumen del debate entre lo estético y lo antiestético, véase la introducción con la que Meyer y T. Ross (2004) abren el número que *Art Journal* le dedica al tema y que, a pesar de haber surgido en los años 90, es un debate que para los autores entonces mostraba “pocos indicios de amainar” (p. 20).

² Véase también (Danto 2004).

³ Carrasco-Barranco (2014). Brevemente, definiendo la idea de lo estético de una forma mínima y naturalizada, para hacer referencia a cómo un fenómeno aparece o es presentado a una audiencia que responde afectivamente, con valoración, en virtud de las propiedades que aprecia perceptible e imaginativamente. Visto así, definiendo que la expresión artística, que siempre recurre a un medio material, cuenta con una dimensión estética ineliminable, aboliendo la posibilidad de un arte anti o anestético, estrictamente hablando.

⁴ Véase Costello (2013). Por otra parte, los teóricos de las emociones llevan ya tiempo desmantelando la división entre lo cognitivo y lo emocional. Muestra de ello es la gran aceptación de la que gozan las llamadas “teorías de la cognición encarnada”, en las que el aspecto corporal y vivencial de las emociones no queda reducido ni a sensaciones corporales ni a meras manifestaciones concomitantes, sino que constituye un elemento esencial de las emociones inseparable de su dimensión cognitiva. Véase (Vendrell-Ferrán, 2018).

⁵ Planteo inicialmente esta tesis en Carrasco-Barranco (2013).

capacidad de atracción sobre nuestra atención sensorial que despierta nuestro pensamiento, nuestra reflexión sobre el sentido y el significado de lo que percibimos” (p. 125).

De esta manera, no solo el arte no tiene que ser bello o placentero para ser estético, sino que se hay que subrayar la conexión entre conocimiento y afectos como propios de la experiencia estética en el arte. El pensar artístico es siempre un pensar estético y por ello, aunque la crítica posmoderna de lo estético aún ocupa un espacio muy importante en la teoría y las instituciones ligadas al arte, no es de extrañar que, desde la década de los 90, se venga hablando de un retorno a la estética.⁶ Es más, como afirman Diarmuid Costello y Dominique Willsdon, la cuestión de lo estético como tal habría dejado de ser ya un problema para los artistas, preocupados por estudiar precisamente las estrategias estéticas más convenientes a sus objetivos (2008, 12).

También en la historia del arte se está produciendo una revisión de la lectura común de las prácticas vanguardistas de los 60 y 70 que las interpreta como un intento de rechazar las dimensiones expresivas o subjetivas, afectivas, del arte. Centrándose en las artistas feministas, Susan Best considera que “de modos muy diversos, produjeron una obra profundamente conmovedora” (2011, p. 2). Best es consciente de que, al marcar los efectos emocionales que causa el arte feminista, corre el riesgo de que se la acuse de sostener una posición retrógrada que alinee a las mujeres con lo emocional, opuesto al dominio del pensamiento y la razón, asociados en la tradición a la masculinidad. Pero precisamente lo que pretende es romper con esos presupuestos y con la estigmatización posmoderna de las emociones en el arte, reconociendo que la generación de afectos, sentimientos y emociones,⁷ es una de las cosas que la experiencia del arte proporciona. Best busca pues restituir la importancia de la dimensión afectiva del arte que no desapareció de las tendencias artísticas que han protagonizado la segunda mitad del siglo XX a pesar de caracterizarse como “anti-estéticas, anti-expresivas y anti-subjetivas” (2011, p. 1). En esta misma línea que yo también defiendo, otra historiadora del arte, Rebecca Bedell, apunta asimismo que el mandato moderno de la originalidad condujo a cierta necesidad de shock de lo nuevo buscando, como he descrito, lo perturbador, asqueroso y horrible con muestras paradigmáticas en formas artísticas como la performance. Sin embargo, Bedell identifica una “transformación de las emociones en el arte contemporáneo” (2024). Apunta que pudo comenzar en los 90, con la epidemia de SIDA como punto de partida para que los artistas, además de rabia y protesta, expresaran pena, compasión, empatía y cuidado, acelerándose el giro con el COVID.⁸ El régimen emocional del arte volvería a ser el de las “emociones blandas” desaparecidas en buena medida por “la misoginia y el elitismo con las mujeres y las clases bajas” del modernismo (Bedell, 2024, p. 3) y el amor, la empatía, la compasión o

⁶ Véase, por ejemplo (Halsall, Jansen y O'Connor (eds.) 2009).

⁷ En el texto uso con frecuencia el término “afectivo” para referirme a las emociones pues, como señala Altieri (2003, p.2), el término “afecto” tiende a usarse como “paraguas” que cubre emociones y sentimientos en general. Con todo, conviene puntualizar que no son lo mismo. Para diferenciar las emociones de otros estados afectivos, como las sensaciones o los estados de ánimo, es importante comprender que las emociones son intencionales; es decir, toda emoción está dirigida hacia un objeto concreto. Las emociones son pues más complejas, tienen una orientación cognitiva, por cuanto informan sobre el mundo, y condiciones de adecuación, si bien se relacionan con creencias y juicios evaluativos. Véase Vendrell-Ferrán (2018).

⁸ Del “giro afectivo” se habla con especial énfasis desde la renovación de los estudios feministas y también con relación a los estudios *queer* en el siglo XX. Por ejemplo, (Butler, 1993); (Sedgwick y Frank (eds.), 1995).

el cuidado figuran ya sin pudor entre los objetivos de los artistas “para hacer progresar la justicia social, política y medioambiental” (p.1).

En este punto, y para explicar también por qué he elegido la ira, la pena y la empatía como emociones que destacan en el arte político contemporáneo conviene precisar qué debemos entender por arte político. Para ello me apoyaré en la clasificación cuatripartita que propone Vilar (2017). Quizás la forma más evidente sea el arte de denuncia o protesta ante el poder establecido y desarrollado especialmente a lo largo del siglo XX. Aunque la forma más antigua y dominante en la historia es la “celebratoria”, ejemplificada paradigmáticamente en retratos o monumentos. Una tercera forma de arte político, propiamente contemporánea, no ofrece consigna alguna, sino que invita a reflexionar y pensar por nuestra propia cuenta. Y, por último, el arte “de las políticas de las capacidades” se dirige a alterar los roles y funciones de la experiencia del arte para alterar las capacidades de una audiencia participativa (p. 146). La clasificación no descarta multitud de casos fronterizos, especialmente entre las dos últimas categorías. Aun así, como anunciaba, mi análisis se centrará, primero, en la ira que parece demandar el arte de protesta, luego en la pena, propia de los memoriales conmemorativos y, finalmente, la empatía que demandan las relaciones de cuidado promovidas por proyectos participativos que, a mi entender, funcionan como arte político “de las capacidades” en el sentido de Vilar. Pena y empatía, quizá -veremos- cierta ira, representan la transformación del régimen emocional que, según Bedell, se habría producido en el arte contemporáneo, también político, mostrando igualmente la diversidad que esconde la etiqueta más allá del arte denunciatorio que, no obstante, sigue muy presente en el momento actual.

Resumiendo, al hablar de estética y emociones, no se trata entonces de impugnar el supuesto nulo estatus estético del arte contemporáneo apostando por un retorno al orden sino, al contrario, de diferenciar y reivindicar el sentido profundo que lo estético, cargado de afectividad, en su pluralidad, sigue teniendo para la constitución del significado artístico y el poder de concienciación política, igualmente plural y diverso, en su capacidad de hacernos pensar, sentir y, quizá, (inter)actuar de ciertas maneras, al menos, mientras que los artistas lo sigan intentando.

El valor político de la ira

Como decía, el arte político denunciatorio y de protesta, aunque con señalados precedentes en la historia del arte como Goya, se identifica con las vanguardias, viejas y nuevas. Ellas han sido políticas en este sentido y han manifestado un carácter transgresor, provocador e innovador que se tildaba de anti-estético por su rechazo radical a cualquier pretensión de agradar. En buena parte equivale al arte “disturbatorio” o “perturbador” del que nos habla Danto. Los artistas muestran situaciones inquietantes, chocantes, escandalosas, que acarrearán dolor, violencia, humillación, injusticia y que nos perturban, indignan y enfadan profundamente, empleando para ello estrategias estéticas apropiadas a sus objetivos por la presentación que hacen del problema y los afectos que acarrearán. Por eso, este tipo de arte que se decía anti-estético, como tantos otros movimientos artísticos modernos y contemporáneos, sin embargo, muestra la relevancia política y moral de sentimientos y emociones.

En efecto, en este ámbito de actitud de denuncia y protesta, destaca en especial el valor que se ha concedido a la ira. Recordemos que Danto argumentó que, asumiendo el papel de crítica social que representó la vanguardia, el arte contemporáneo estaba profundamente politizado. Ahora bien, movido por la responsabilidad de producir cierto impacto en el mundo real, el arte contemporáneo estaría asimismo “políticamente lleno de ira” (Danto, 2003, p. 123). Cuando lo que se busca es que se intente hacer algo respecto de la injusticia social, la respuesta emocional apropiada, dice Danto, es la ira y la indignación moral, que prolongan el conflicto e impulsan el contraataque necesario para lograr esa movilización (p. 113). “Ira” aquí traduce la palabra inglesa *anger* que es la que Danto usa mayormente y que, siguiendo a Martha Nussbaum (2016), designa una reacción airada que dispara la respuesta del sujeto, profundamente disgustado con cierto estado de cosas.

En su análisis, Nussbaum incide en que la reacción airada incluye como elementos conceptuales dos ideas básicas, una, la de que un daño serio se ha infringido a algo o alguien que nos importa, y otra, la de que “estaría bien que el que causa el daño sufra por ello las consecuencias” (p. 5). De este modo, la ira contiene una valoración cognitiva del daño, incluso aunque sea de manera inconsciente y no se formule del todo (p. 263), y sobre la que uno puede estar equivocado, naturalmente. Pero Nussbaum destaca también que se trata de una emoción prospectiva, que nos lleva a realizar o exigir una acción retributiva, en su caso primariamente de castigo y venganza.

Así pues, Danto efectivamente tiene razón al demandar que lo más acorde al activismo político sea estimular una emoción que mire al futuro y movilice la acción. Sin embargo, para lograr según qué objetivos políticos, la ira sin más no es útil, al contrario, suele ser contraproducente. Para Nussbaum, la ira implica el deseo de que el que la hace la tiene que pagar y, eso pese a estar profundamente enraizado en la naturaleza humana y proporcionar satisfacción a nivel psicológico, resulta muy engañoso y no permite reconstruir las relaciones humanas. Al contrario, desbocada, la ira alimenta las *Furias*, las antiguas divinidades de la venganza que Esquilo retrataba como “obsesivas, destructivas, existentes solo para infligir el dolor y el mal” impidiendo que el amor y la justicia sean posibles (Nussbaum, 2016, p. 2).

No obstante, tendríamos no ya el derecho sino el deber de rebelarnos ante el daño y los abusos e intentar cambiar las cosas. Pienso que Danto planteaba su reflexión en esta dirección y se apoyaba en ejemplos de un tipo de arte contemporáneo “políticamente lleno de ira” como el que presencié en la Bienal Whitney de 1993; en particular, menciona la cinta de video que George Holliday presentó del apaleamiento de Rodney King por parte de miembros de la policía de Los Ángeles en 1991. La lucha anti-racista inspira asimismo la defensa que Myisha Cherry (2021) hace de una ira justa y necesaria. La ira, dice, es una emoción irremplazable en la lucha política por ser la respuesta apropiada a la injusticia y la opresión. La ira nos señala el daño causado, expresa el valor de lo oprimido y violentado, y nos llena de un optimismo que nos motiva a luchar por la justicia y los cambios radicales en nuestra sociedad. Cherry propone que usemos la energía de la ira, que la “metabolicemos” y canalicemos su poder (2021, p. 24). Defiende entonces el valor intrínseco de la ira, a pesar de ser a menudo denostada como políticamente impropio, como haría también, según Cherry, la posición de Nussbaum.

Nussbaum admite lógicamente que la ira resulta justa y necesaria cuando la sociedad es corrupta y brutal. Ahora bien, solo se conserva su cara noble si la furia se domina y si en

lugar de concentrarnos en la sed de castigo se piensa en buscar un futuro mejor, lo cual no es fácil pero tampoco imposible. Para ello señala un camino “de transición”, capaz de conducir su forma inicialmente retributiva hacia el esfuerzo y la esperanza (2016, pp. 32-33). Se trata de decir “Qué horror, tenemos que hacer algo... ¿cómo se pueden mejorar las cosas?” (pp. 35, 37). De esta manera, el foco pasa del castigo y la venganza a lo que se puede hacer para prevenir el daño, por lo que puede motivar una acción política útil y efectiva. Nussbaum reconoce que la ira en transición se presenta como un caso de ira poco común e incluso en el límite de la ira misma, difícil de encontrar en una forma pura; además, separada del odio y la venganza, la ira es compatible con el amor. A pesar de lo cual, Nussbaum enfatiza que “el foco” de la ira en transición sigue siendo la injusticia y el agravio, de manera que estamos realmente enfadados (p. 36). Para Cherry, sin embargo, una ira “en transición” al amor y a la generosidad ya no es ira. Ella piensa que Nussbaum la hace desaparecer de alguna manera para dar paso a emociones más amables, lo que supone que la ira como tal no se defiende. Lo que no quita que también en su reivindicación de una ira “transformadora” (no “en transición”), Cherry se distancie del deseo de venganza y abogue por otro tipo de ira porque “el objetivo es el cambio [...] —no la destrucción de las cosas o la eliminación del otro” (2021, p. 24). Argumenta que se ha de buscar justicia y una transformación radical del estado de cosas en nuestras sociedades desde un punto de vista inclusivo, sin dejar fuera a quienes han causado el daño. Señala incluso que la ira “no solo es compatible” sino que “puede expresar amor agápē”, un amor “universal que implica buena voluntad y respeto” (pp. 91, 90). La ira que defiende Cherry no es destructiva y nos compromete a proyectos comunes que disminuyan o prevengan el daño. Sabe que no es una posición fácil de adoptar ni garantiza nada, pero desde esta perspectiva universalista, separada del odio y la violencia, seguramente tendremos una idea más correcta de lo que son las cosas, de la raíz de los problemas, que si nos enfurecemos de otra manera (2021, pp. 36-52). Por todo ello, concluye, debemos apostar por la ira transformadora y fortalecerla.

Mi opinión es que Nussbaum y Cherry están bastante cerca en sus posiciones pues, al final, las dos defienden un tipo de ira que se aleje del deseo de venganza y sea constructiva, incluso compatible con un amor altruista. Esta ira puede tener gran valor político y ser el objetivo del arte denunciatorio. Y no solo las artes plásticas o visuales participan de esta tendencia que denuncia y pretende mover conciencias cuando no iniciar cursos de acción política efectiva, también la literatura. Charles Altieri (2003) ha puesto que de manifiesto que en la reciente teoría de la literatura también se ha enfatizado el contexto social e histórico, más que en el texto literario propiamente, acentuando una tendencia a dar preeminencia al significado mientras se detrae la atención de los particulares modos de experiencia afectiva presentada por las obras, similar a la descrita arriba respecto a las artes plásticas. En línea con lo que he defendido antes, el autor aprecia, además, las dimensiones cognitivas y morales que se juegan en el terreno de las emociones. No debería extrañar entonces que Myisha Cherry confiese que haber encontrado la inspiración para su defensa de una ira transformadora en el trabajo de la poeta Audre Lorde. Lorde fue una escritora afroamericana que se describió a sí misma como “negra, lesbiana, madre, guerrera, poeta,” y dedicó tanto su vida como su talento literario a confrontar y denunciar las injusticias del racismo, el sexismo, el clasismo y la homofobia.⁹ Como poeta es pues especialmente conocida por el dominio técnico y la fuerza emocional con los que expresa la ira y la indignación que le suscitaron las injusticias civiles y sociales que observó a lo

⁹ <https://www.poetryfoundation.org/poets/audre-lorde>

largo de su vida. Su poema *Power* fue escrito en 1973 después de escuchar en la radio que el policía que había matado a un joven afroamericano, Clifford Glover, fue declarado no culpable por el tribunal que juzgaba el caso. Lorde contó que tuvo que parar el coche y se puso a escribir “enferma de ira”. En su libro *Cherry* comenta *Power*:¹⁰ “ella está intentando averiguar cómo usar su propia fuerza y su rabia no para destruir o corromper, sino para manejarla de una manera útil” (2021, p. 165). Cherry hace una defensa de la “ira Lordeana”, “ira adecuada a una situación de injusticia incesante y que puede resultar productiva para la lucha de movimientos como el *Black Lives Matter* u otros movimientos políticos como el feminismo y la lucha por los derechos LGTB (p. 16).

En conclusión, la ira que conduce a rebelarse contra la injusticia no es nunca garantía de una causa justa e, incluso cuando lo sea, lleva a menudo a acciones estúpidas y peligrosas. El compromiso y el activismo político deben pues estar sujetos a reflexión crítica. Ya advertía Susan Sontag que “no se puede pensar y golpear al mismo tiempo” (2003, p. 118). No obstante, con Nussbaum y Cherry, he intentado mostrar que hay tipos diferentes de ira y que esta emoción puede ser apropiada y efectiva políticamente cuando, separada del odio y la venganza como sus objetivos, canalice su energía motivacional de una forma constructiva, enfocada a la solución de los problemas y la prevención del daño. Como comentaba Kathleen Higgins ante la vinculación que ya comenzaba a hacer Danto de la ira con el activismo artístico “la mayor amenaza para una acción política efectiva es la desesperación” y se necesita “no solo compromiso y coraje, si no también fe” (1996, p. 283). La ira transformadora o Lordeana va de la mano de la esperanza y la fe, también es compatible con el amor.¹¹ Emociones, en cualquier caso, mucho tiempo consideradas amables o débiles, según subrayaba Bedell, y que, en efecto, parecen definitivamente incorporadas al régimen emocional del arte político contemporáneo.

Vinculados por el duelo

Con su último libro, la misma Higgins se ha encargado de tratar la pena, otra emoción olvidada también por la teoría filosófica, entre otras cosas por ser “una manifestación vergonzosa de la vulnerabilidad y la dependencia humanas” (2024, p. 49). Estamos pues ante otra emoción “blanda”. Concretamente, Higgins analiza el significado de la pena o el duelo que sentimos ante la pérdida de alguien cercano o querido.¹² Y se sorprende de que, teniendo en cuenta la inevitabilidad de la muerte y su impacto, la filosofía no haya dedicado más atención al duelo. Y es raro especialmente en el caso de la teoría estética, dada la manera como la gente de todas las culturas y a lo largo de la historia recurre a algún tipo de práctica estética como respuesta a esta situación. No obstante, Higgins revela que su interés por la pena procede en parte de otra reflexión de Danto en *El abuso de la belleza*

¹⁰ El poema puede leerse en <https://www.poetryfoundation.org/poems/53918/power-56d233adafeb3>

¹¹ Asimismo, en Carrasco-Barranco (2023), he defendido que la ira transformadora es compatible también con la belleza en el arte de protesta, aunque se haya visto a la belleza como una cualidad estética que tiende a curar y consolar. En ese artículo y en relación con la cuestión de la belleza, amplió la reflexión que aquí acabo de exponer sobre el papel de la ira en el arte político contemporáneo.

¹² Como Higgins (2024, p. 10) aclara, aquí utilizo la pena (*grief*) y el duelo o luto (*mourning*) de forma indistinta, pues están “inevitablemente interconectados”; al fin y al cabo, nos estamos centrando en un tipo de pena, la ocasionada por la pérdida, y como el luto, ésta es un “proceso de acomodación” de esa pérdida.

cuando afirmaba que la belleza era la respuesta natural a la muerte y la pérdida y explicaba así la estética de ciertos rituales como el hacer sonar música en los funerales o adornar con flores las tumbas de los cementerios. Decía Danto que, como respuesta estética, la belleza es “como si hiciese de catalizador, transformando el dolor crudo en una serena tristeza, ayudando a que las lágrimas salgan y poniendo al mismo tiempo la pérdida, por así decir, en cierta perspectiva filosófica” (2003, p. 111). Y asimilaba estos efectos a los de las elegías en tanto que son “respuesta artística a unos acontecimientos ante los que la respuesta emocional natural es la aflicción, que el diccionario define como ‘profundo desconsuelo y pesar (como en la pérdida de un ser amado)’” (p. 111). La elegía expresa dolor y se asocia entonces a la pena y, como “forma de respuesta artística ante lo que no es posible soportar, o que sólo cabe soportar”, “corresponde a uno de los grandes estados de ánimo humanos” (p. 111).

Danto resaltaba igualmente en el arte elegíaco su profundo significado moral y político, similar al de los homenajes y rituales funerarios. Se manifestó conmovido por la multitud de improvisados altares llenos de velas, flores, poemas, etc., que llenaron la ciudad de Nueva York tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 y los equiparó en espíritu al de los memoriales como el erigido en Washington D.C. en recuerdo a los Veteranos de Vietnam diseñado por Maya Lin; su función es consolar y curar las heridas abiertas en la vida de los americanos por el atentado o la guerra, si bien conducen asimismo a la reflexión al tiempo que “eleva los espíritus” (p. 101). El caso es que, decía, “como la ocasión de la elegía es pública, la tristeza es compartida. Deja de ser algo individual. Quedamos absorbidos en una comunidad de dolientes” (p.165). No obstante, sospechaba Danto que sabíamos muy poco de la psicología de la pena (p. 164) y éste es el hueco que Higgins quiere llenar a la par que examina su conexión íntima con expresiones estéticas, que van más allá de lo bello y son irremediabilmente variadas a lo largo de la historia, la geografía y la cultura de las distintas comunidades humanas.

Quizá esta diversidad nos distrae del núcleo común, la universalidad y centralidad de la emoción y su relación con lo estético, y ayuda a explicar el desinterés filosófico por la pena. En todo caso, aun cuando las obras de arte no son los únicos vehículos para la expresión de emociones, tampoco para el duelo, hay muchas piezas e incluso géneros propiamente destinados a tal fin. Ejemplo son las elegías y, en concreto, el memorial del que hablaba Danto, y que forma parte del arte conmemorativo. En su tipología del arte político Vilar cita el arte conmemorativo como parte del arte celebratorio, que caracteriza como normalmente al servicio del poder, si bien enumera el memorial a los caídos del Vietnam de Washington como ejemplo frente a otros como el denunciatorio Homomonument de Amsterdam, o el memorial de Berlín a los Judíos Asesinados de Peter Eisenmann, al que sitúa entre las políticas de la reflexión (2017, p. 149).¹³ Este contraste entre el Memorial de Washington y los otros me parece discutible. Conviene recordar entonces que los memoriales no están exentos de provocar controversias estéticas y políticas (y que el Memorial de Lin es precisamente un caso ilustrativo)¹⁴ y que, como Danto argumentó, hay

¹³ Una descripción e imágenes de las obras citadas se ofrecen, por orden de cita en: <https://www.tracesofwar.com/sights/7604/Homomonument-Amsterdam.htm>; <https://www.museumportal-berlin.de/es/museos/denkmal-fur-die-ermordeten-juden-europas-ort-der-information/>

¹⁴ La obra consiste en dos bloques de granito negro, donde hay grabados más de 58,000 nombres de caídos o desaparecidos en la guerra, y que se juntan formando un ángulo de 125 grados, como si fuese un libro abierto, o una incisión causada al clavar un cuchillo en la tierra. El proyecto, que ganó el concurso convocado, causó

una diferencia entre “ser un memorial” y “ser un monumento”. Puesto que, explica, erigimos monumentos para celebrar, o exaltar mitos y valores compartidos y, por tanto, los monumentos son siempre para “siempre recordar”, pero los memoriales se erigen sobre todo “para nunca olvidar” (1987, p. 112).

Ahora, suele ser una característica de las obras de arte y, en este caso, de los memoriales que tardan tiempo en realizarse; por tanto, no constituyen una respuesta inmediata a la muerte y pueden exhibir un carácter más reflexivo.¹⁵ Aun así, para Higgins, como formas de expresar y canalizar la pena los memoriales tienen funciones muy similares a las que apuntaba Danto, incluida su carga moral y política.

De hecho, la pena por duelo se presenta extendida en el tiempo, como un “proceso”, lo cual puede llevar a pensar que no se trata de una emoción propiamente dicha, sino que agrupa otros muchos estados (incluidos la tristeza, la desorientación, la ansiedad, la culpa, el abandono, etc. que con frecuencia acarrea, también positivos como la gratitud o el alivio) en el tiempo en que se produce la clausura y superación del dolor que la provoca (2024, pp. 53-4). Sin embargo, Higgins apuesta por seguir distinguiendo la pena como “una trayectoria emocional extendida” (2020, p.12), caracterizada por el objeto que la causa, el carácter de su proceso (para el que se proponen estadios típicos que van desde el rechazo inicial a la aceptación y la reorganización de la vida, pasando por la desesperación o la depresión)¹⁶ y sus propósitos, entre los que figuran efectos terapéuticos a los cuales las prácticas estéticas contribuyen. Higgins mantiene que el sentimiento de una pérdida profunda hace que las personas busquen sentido a una realidad que ya no lo tiene. Los rituales, cargados de aspectos estéticos, que “como Ellen Dissanayake observa, formalizan y canalizan un comportamiento emocionalmente motivado” (Higgins, 2020, p. 12) ayudan a restaurar la coherencia y reconectar con el mundo. Pero la autora discrepa de la idea extendida de que el luto concluye con la clausura del dolor que permite -digamos- pasar página. Al contrario, Higgins cree **que** esa idea levanta expectativas demasiado elevadas que hacen sufrir a quien vive la pena y, por otra parte, le sitúa en una posición demasiado pasiva que no deja ver el potencial creativo que también la pena permite. Lo que ella sugiere en cambio es ver la clausura de la pena ciertamente como una oportunidad de mirar al futuro y conseguir una adaptación a las nuevas circunstancias, que no elimina los lazos afectivos con los que ya no están.¹⁷ Y, de nuevo, para esta tarea los medios estéticos resultan de especial ayuda. La comunicación a través de gestos y prácticas estéticas tiene la gran virtud de señalar lo especial y comunicar actitudes, entre ellas el respeto y el amor, de gran valor para las sociedades humanas que se nutren de experiencias compartidas y conexiones

inicialmente gran disgusto por su diseño minimalista y obligó a que no muy lejos se instalara una escultura realista de tres soldados que parecía explicar su significado. Sin embargo, el éxito del Memorial es indiscutible y es visitado por multitud de personas. Con todo, la apariencia austera que comparte con los ejemplos de Vilar y la propia forma de la obra que refleja la herida aún abierta y el que se tenga que bajar o descender para poder ver los nombres inscritos en el muro, no ensalza, no es monumental, sino que expresa una actitud que lejos de ser celebratoria plantea una perspectiva crítica frente a una guerra que resultó desastrosa.

¹⁵ Una reciente panorámica de las cuestiones que plantea nuestra relación con los objetos y obras de arte que conmemoran y honran el pasado se ofrece en Bicknell, J., Korsmeyer, C. & Judkins, J. (eds.) (2019).

¹⁶ Los analiza en (Higgins, 2024, pp. 53-4).

¹⁷ Si bien Higgins sugiere beneficios de mantener los lazos afectivos con los que no están, y que no se evaporan con la muerte, admite las razones de quienes temen los casos en los que esa continuidad afectiva que los mantiene vivos en nuestros corazones impida la asimilación de la pérdida e incluso derive en situaciones patológicas (2024, pp.62-7).

emocionales, ayudando a construir la solidaridad (p. 14). Como modo de expresión y canalización del dolor, las prácticas estéticas y en concreto el arte conmemorativo, ayudan a los dolientes a vivir con la pena y reorganizar sus vidas. Los memoriales honran a quienes ya no están, pero "(implícita o explícitamente) solicitan la atención de los vivos" (Higgins, 2020, p. 18). Somos llamados a la solidaridad con quienes han perdido a sus seres queridos y a prestar atención a esa experiencia, ayudando a esta gente a reintegrarse en la comunidad. Como otras prácticas estéticas, las imágenes y obras de arte proporcionan un medio de comunicación que da forma a la expresión del dolor, acompaña y orienta a quien sufre por la pérdida de algo o alguien querido, le permite mirar al futuro con esperanza y genera lazos de solidaridad (Higgins, 2024, p.61).

Como bien apunta Higgins, la consideración de que muchos memoriales y monumentos puedan caer bajo la categoría de lo kitsch no debiera alterar su condición artística (2024, 45). En efecto, la sentimentalidad, el uso manipulador y propagandístico frecuente en el arte conmemorativo no ayuda, pero sería un error asumir de entrada que estas obras, al igual que el arte celebratorio en general, son estéticamente deficientes, tampoco necesariamente desde un punto de vista político. De hecho, habría que evitar este tipo de sospechas que suelen afectar al arte que tiene una funcionalidad práctica y provoca emociones que son tildadas de corrientes o "no artísticas". Nicholas Wolterstorff (2003) lanza esta objeción a la teoría del arte occidental cuando se pregunta "por qué la filosofía del arte no puede lidiar con el besarse, el tocarse y el llorar". Según expone el autor, este tipo de respuestas afectivas no son las respuestas "estéticas" que se supone produce el arte, pero es como la gente suele reaccionar cuando se emociona. Para Wolterstorff, es un error del autonomismo, como tendencia predominante en la filosofía del arte moderna, ignorar que muchas obras tienen una utilidad o separarlas de la misma para ser consideradas "arte", por lo que menosprecia sistemáticamente el arte inevitablemente funcional como el conmemorativo. La posición autonomista rezuma igualmente elitismo y dificultad, además, cualquier influencia política real que los artistas quieran tener (p. 26). Pone como ejemplo precisamente el Memorial de Lin ante el que muchos visitantes besan las paredes y lloran emocionados mientras acarician los nombres escritos en sus paredes. En estos casos la gente "usa" el arte, no lo contempla estéticamente en la distancia; unos usos que, entiende Wolterstorff, son políticos y sociales antes que estéticos o artísticos. Si bien, al elitismo intelectualista que señala el autor, podemos sumar la "feminización" de estas emociones blandas. El clasismo y la misoginia suelen ir unidos en el desprecio del espacio de lo cotidiano, identificado en muchos casos con lo doméstico, lo privado frente a los espacios públicos del poder, de las cosas de verdad importantes, a saber, los de la filosofía, la política o el arte como actitudes críticas frente al mundo.

Al poder distanciarse del momento concreto de la pérdida, la construcción de los memoriales puede alejarse asimismo del duelo y ser usados para promover otras emociones relacionadas, no obstante, con la clausura que intenta curar las heridas y mirar hacia delante. Rebecca Bedell analiza en estos términos el nuevo Memorial que Boston tiene desde 2023 dedicado a Martin Luther King y su mujer, Coretta, titulado *El abrazo*, fruto de la colaboración entre el artista Hank Willis Thomas y el grupo MASS Design Group, que ya diseñó la plaza en la que se sitúa. Inspirado en una foto de 1964 en la que el matrimonio se abraza tras saber de la concesión del Nobel al Dr. King, conmemora la vida de la pareja en su lucha frente al racismo y la injusticia social. Bedell (2024, p. 8) recoge las palabras del artista afirmando que se trata de recordar "el potencial transformador, productivo" de un

abrazo que no es solo el de ellos dos, sino que debe ser social.¹⁸ *El abrazo* invita “a tocarlo y tocarse”, dice Bedell, y cuando te pones debajo, ves los brazos del Dr. King abiertos como hacia el cielo, un portal a la esperanza (p. 8.). Como dejan claras las palabras de Coretta que están gravadas en una de las paredes de la plaza, el memorial es una expresión de amor que celebra “su poder de cohesión y transformación, vital para perseguir la justicia social” (p. 10). Y suma un ejemplo más a los cambios que Bedell señala en el arte contemporáneo, que ya no rechaza la expresión de emociones “que nos conectan y que demandan empatía” (p.7). Señalaba antes en este texto que, para Bedell, el **movimiento** viene de los 90 y, para ella ya también está en corrientes como el *Black Lives Matter*, pero atribuye una aceleración de este proceso a la pandemia. De modo que la conciencia de la interdependencia de nuestro bienestar personal ha traído a primer plano temas como el amor, el cuidado y la empatía para armar la agenda de justicia política y medioambiental de los artistas. Todo lo cual nos lleva a la última emoción presente en el arte político contemporáneo de la que me voy a ocupar.

Empatía en la estética del cuidado

En su clasificación, Vilar define el arte de las políticas de las capacidades como aquel en que las obras ofrecen ocasión para reflexionar no ya sobre un tema político, sino “sobre los roles, funciones, espacios y tiempos de la experiencia del arte que tienen como resultado una alteración de las capacidades de los participantes en la práctica artística” (2017, p. 146). Se incluyen aquí pues proyectos político-artísticos colectivos de colaboración, en los que la audiencia participa como co-creadora. La gente adquiere capacidades para distanciarse y cambiar funciones, roles e instituciones dados previamente de modo que, para Vilar, la experiencia de participación cambia a los sujetos y modifica las instituciones desplazando líneas y fronteras, reforzando la democracia participativa. Es importante notar que la dimensión estética de estos proyectos se traslada en buena medida a la *forma* de los comportamientos y las relaciones interpersonales que se generan con la actividad de los participantes. Así, Vilar insiste en que el carácter emancipatorio de estos proyectos reside en que sean ocasión para modificar las capacidades para la reflexión, especialmente para dar voz a quien no la ha tenido. Remite, por tanto, a una “estética relacional” que cuenta con el trabajo de Nicolas Bourriaud (2002) como la contribución pionera al respecto.

Bourriaud la ejemplificaba en el trabajo de artistas como Rirkrit Tiravanija que en sus proyectos intentaba conectar a la gente y generar una experiencia participativa al cocinar y compartir comida, por ejemplo. Sin embargo, Claire Bishop ha criticado que la participación que Bourriaud describe como “transitiva”, “dialogante”, o “de encuentro” carece de significado político porque “la estructura de la obra limita de antemano el efecto” y “sus integrantes se identifican como ‘asistentes a muestras de arte’” (2004, p. 69). Como Bishop, creo que esta relacionalidad demasiado fácil y cómoda, además de exhibir cierto elitismo, compromete el carácter político de estos juegos artísticos, donde nadie cuestiona las propuestas en sí, su significado y valor. Me atrae mucho más una relacionalidad donde, además de no distanciarse tanto de la gente de la calle y sus problemas, de los desacuerdos e incluso conflictos que puedan existir entre ellos, surge de un esfuerzo colectivo. En

¹⁸ Para más información sobre esta obra, véase: <https://elmundoboston.com/el-abrazo-en-boston-common/>

definitiva, aunque la forma es importante, estoy de acuerdo con Bishop en que no podemos olvidar el para qué del arte, “¿Quién es el público? ¿Cómo se hace una cultura y para quién?” (2004, p. 65). Y en que, como ella lo resume, “el arte participativo no es un medio político privilegiado...sino que es una democracia incierta y precaria en sí misma; tampoco está legitimado de antemano, sino que necesita ser ejecutado y probado continuamente en cada contexto específico” (Bishop 2016, p. 446). Ahora bien, contrariamente al interés de Bishop por las exploraciones artísticas del antagonismo social, el mío aquí se centra en la estética del cuidado como lo que considero es un vector *específico* de política de las capacidades para el arte, porque empodera a las personas y fomenta relaciones más igualitarias y políticas más sostenibles. El punto de partida es que no solo el cuidado es performativo, sino que hay prácticas artísticas que lo exhiben y contribuyen a cuidar. De ahí que, entre los (recientes) planteamientos sobre estética del cuidado, destaque el de Amanda Stuart-Fisher y James Thompson, quienes, además de a los contextos cotidianos, atienden especialmente a prácticas artísticas como el teatro aplicado, focalizadas en su núcleo central de las relaciones interpersonales que exigen una actitud empática; con esto concluiré mi análisis de emociones en el arte político contemporáneo.

La estética del cuidado se confiesa vinculada a la ética del cuidado, de raíz feminista, con trabajos fundacionales como Carol Gilligan (1982). Gilligan ponía de manifiesto la diferencia entre hombres y mujeres a la hora de justificar decisiones y elecciones para resolver problemas morales y apostaba por tener en cuenta una voz alternativa diferente a la perspectiva dominante en la filosofía moral occidental. Ésta estaría dominada por principios y conceptos abstractos y universales sobre la equidad, la imparcialidad y la justicia, ejercida por un sujeto libre y autónomo (típicamente masculino) y no por cuestiones concretas sobre cómo nos relacionamos con los otros, o en qué situaciones y circunstancias actuamos. La deliberación moral concreta requiere una actitud empática (se supone, más femenina) en la atención a la singularidad del otro y que nos sitúa en un contexto relacional o de interdependencia mutua. Rechazando cualquier esencialismo de género, la ética del cuidado se expande y opone, frente a una agenda neoliberal e individualista que aumenta la vulnerabilidad de los más desfavorecidos, otra agenda más social, de interdependencia, responsabilidad social y cuidado mutuo que nos atañe a todos. Resumiendo, la ética del cuidado es una ética relacional que exige una estética del mismo cuño.

En efecto, más allá de la intencionalidad, el cuidado se practica. De modo que la expresión del cuidado es básica en la manera como de hecho se lleva a cabo (en acciones, palabras, gestos y movimientos del cuerpo), ejemplificando respeto y con atención a la individualidad de la persona que necesita ayuda y a sus circunstancias particulares. Recientemente, Josep Corbí (2023, p. 142) ha formulado el cuidado como una “actividad dialéctica”, esto es, “la que se inspira en un telos que impone ciertas exigencias sobre los sujetos involucrados en la actividad”, diferente a una acción instrumental inspirada por la mera consecución de un objetivo. Su análisis de escenas cotidianas de cuidado pone de manifiesto, entre otras cosas, que no da igual cómo se lleve a cabo, sino que el cuidado disminuye constitutivamente cuando se realiza de una manera impropia y degradada.¹⁹

¹⁹ Y, además, subraya la asimetría que se da entre el cuidador y quien es cuidado. Pues, aunque los casos más extremos no fuesen la norma y el cuidado promoció relaciones de igualdad y reciprocidad (también porque el aprecio y reconocimiento de quien es cuidado es no solo esperable sino conveniente para poder cuidar bien, como incide

En esta línea, es posible hablar de una dimensión estética del cuidado caracterizada por la cualidad sensorial, por la forma del trato, de la atención, de la expresión de intimidad, de respeto mutuo, etc., implicados en las relaciones de cuidado. El cuidado aparece entonces como noción “encarnada” (Stuart-Fisher & Thompson, 2020, p. 7); de ahí que haya una conexión en cierto modo natural con la actividad en general y con el teatro y la performance artística. Los actores se plantean “¿cómo actuar?”, en su doble dimensión, en el escenario y con los demás (p.4). La preparación de un proyecto constituye ya un escenario ya de análisis de las relaciones interpersonales, que lo imbuirá de afectividad. Y en su ejecución:

la estética del cuidado descansa en la construcción de actividades de apoyo mutuo, de trabajo en común y relaciones de solidaridad dentro de una estructura de artísticidad o tentativa creativa. El valor estético se localiza en la relación entre las personas en momentos de creación colaborativa, de esfuerzo conjunto e intercambio de confianza (p. 46)

Hay casos pues en los que “hacer arte puede ser un acto de cuidado” (Thompson, 2023, p. 1). Lo son los de los proyectos de teatro aplicado que muchas veces tienen lugar en hospitales, centros de acogida, u otros ámbitos donde se debería cuidar bien de las personas. La aspiración a un cuidar bien funciona así de instancia crítica respecto de la deshumanización administrativa, el paternalismo y la opresión de las diferencias que a menudo caracterizan el cuidado “institucionalizado”.

Por ejemplo, en el Estudio de Yasmeen Godder se daban clases de baile a personas enfermas de Parkinson o se celebraban workshops para que mujeres árabes y judías bailaran juntas. Aunque al actuar con enfermos, se ambiciona lógicamente ayudar a curar, el foco es claramente relacional. Se trata de resaltar los *procesos* de cuidado, la experiencia de cuidar y ser cuidado, entendiéndola también como práctica epistemológica, es decir, como un modo de conocimiento, ya que cuidando se aprende lo que es cuidar y lo que se siente (Stuart-Fisher & Thompson, 2020, p.7). Proyectos como los de Godder intentan responder a la aparente incapacidad de ponernos en el lugar del otro, sobre todo si su mundo parece muy alejado del nuestro; de ahí que los titule “Practicar la empatía”.²⁰

Así es, la disposición a cuidar requiere de empatía y ésta se funda el reconocimiento de que los otros son como nosotros. La empatía supone la capacidad de reconocer de alguna manera lo que el otro siente o hace, de comprenderle. Se define por una suerte de ejercicio imaginativo por el que nos situamos en su perspectiva, lo cual, en palabras de Shaun Gallagher, revela la empatía como un “fenómeno intersubjetivo” (2012, p. 361), dependiente de una relación entre personas que son efectivamente distintas pero lo suficientemente similares para que puedan dar sentido a las experiencias del otro y cuyo bienestar no les sea indiferente. “Comprender a las personas en el contexto de su situación [...] es esencial para formar una actitud empática hacia ellas” (p. 374). Como emoción “orientada al otro” (p. 376), la empatía facilita el reconocimiento de la singularidad que el buen cuidado demanda a los cuidadores.

Saito, 2022, p. 63), la reciprocidad “es compatible con poner más de lo que se obtiene, pero no con una situación donde uno no puede jamás poner nada en absoluto” (Thomas, 2011, pp. 139-140).

²⁰ Véase Godder (2019).

Con todo, se decía antes que problemas sociales y comunes como la pandemia han puesto al cuidado en el centro del arte contemporáneo, como lo está en el debate público. Y aunque parta antes de la desigualdad y la dependencia²¹ que de una relación entre iguales, el cuidado nos hace reconocernos en nuestra común vulnerabilidad e interdependencia. La estética del cuidado desarrollada por proyectos artísticos supone así

una invitación al diálogo y una oportunidad para la reciprocidad, con una estética construida en las sensaciones estimuladas en el momento particular, específica de las diferencias de cada audiencia o espectador [...] realizada en la conexión afectiva entre aquellos que participando en el evento performativo o en el show sienten consideración mutua y respeto (Stuart-Fisher & Thompson, 2020, p.46)

En resumen, la ética del cuidado se expresa estéticamente y una estética del cuidado, en nuestra vida diaria como en contextos de prácticas artísticas performativas, busca generar empatía para abrirnos y conectarnos con quienes nos rodean y globalmente. Contiene entonces una dimensión normativa que puede ayudar también a detectar disfunciones en la práctica del cuidado y, en su caso, medir el éxito o fracaso de un proyecto artístico. La aspiración en todo caso es ayudar a cuidar, fomentando prácticas y actitudes que comprometan a los participantes a mantener relaciones con los demás de cuidado y respeto mutuo que nos permitan colaborar y asimismo afrontar los graves problemas globales que nos amenazan a todos.

Conclusiones

Este artículo ha tratado con tres emociones distintas (la ira, la pena y la empatía) relevantes para el posible impacto social de tres tipos de arte político también diferentes (activismo de protesta, conmemorativo y colaborativo) a los que van normalmente asociadas. Si atendemos a una ira transformadora, que se aleje del deseo de venganza y sea compatible con un amor altruista, las tres emociones analizadas expresan asimismo una sensibilidad a veces tildada de poco seria, blanda o femenina, que, sin embargo, reivindica su presencia en el arte contemporáneo. El valor político de estas emociones estriba en su capacidad para conectarnos y generar respeto y lazos de colaboración entre individuos que se reconocen como vulnerables e interdependientes ante problemas que requieren una acción conjunta.²²

²¹ Desigualdad que no siempre cae del mismo lado, pues no me olvido tampoco de que el cuidado es una forma de trabajo a menudo invisibilizada y estigmatizada desde un punto de vista sexista, clasista, y racista. Precisamente por ello la tarea de cuidar merece ser dignificada y asumida no como un asunto privado sino de políticas públicas.

²² Este trabajo ha sido posible gracias a mi participación en el proyecto de investigación *The Rationality of Taste. Aesthetic appreciation and deliberation* (referencia: PID2023-149237NB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (España) MICIU/AEI /10.13039/501100011033/ y por la Unión Europea (Programa FEDER).

Referencias

- Altieri, Ch. (2003). *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca. Cornell University Press.
- Bedell, R. (2024). "Love Rising: The Transformation of Emotions in Contemporary Art". *Arts 13* (41): 15 pp. <https://doi.org/10.3390/arts13020041>
- Best, S. (2011). *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-Garde*. London. I.B. Tauris.
- Bicknell, J. , Korsmeyer, C. & Judkins, J. (eds.) (2019). *Philosophical Perspectives on Ruins, Monuments, and Memorials*. New York: Routledge.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría*. México D. F., Taller de Ediciones Económicas.
- Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110: 51–79.
- Borriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon, Les Presses du R.el.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York. Routledge.
- Carrasco-Barranco, M. (2023). "Beauty, Anger, and Artistic Activism". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(2): 280-289. <https://doi.org/10.1093/jaac/kpad004>
- Carrasco-Barranco M. (2014). "Conceptualism and the Aesthetics of Meaning". *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* XIX (1): 139 -155.
- Carrasco-Barranco, M. (2013), "De la estética de la forma a la estética del significado. Sobre el giro estético de A. Danto". *Revista de Filosofía* 38 (1): 79 – 97.
- Cherry, M. (2021). *The Case for Rage. Why Anger is Essential to Anti-Racist Struggle?* New York. Oxford University Press.
- Corbí, J. (2023). "Care as a Dialectical Activity". *The New Centennial Review* 23(3):141-169. <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.23.3.0141>
- Costello, D. (2013). "Kant and the Problem of Strong Non-Perceptual Art". *The British Journal of Aesthetics*, 53(3): 277-298.
- Costello, D. & Willsdon, D. (eds.) (2008). *The life and Death of Images*. New York. Cornell University Press.
- Danto, A. C. (2004). "Kalliphobia in Contemporary Art". *Art Journal*, 63 (2): 24-35.
- Danto, A. C. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and LaSalle: Open Court.

- Danto, A.C. (1990). *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Danto, A.C. (1987). *The State of the Art*. New York. Prentice Hall.
- Gallagher, S. (2012). “Empathy, Simulation, and Narrative”. *Science in Context* 25 (3): 355 – 381.
<https://doi.org/10.1017/S0269889712000117>
- Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Godder, Y. (2019) Practising Empathy. Disponible en:
<https://www.yasmeengodder.com/works/practicing-empathy/> (acceso 20/04/2025).
- Halsall, F., Jansen, J. and O'Connor, T. (eds) (2009). *Rediscovering aesthetics: transdisciplinary voices from art history, philosophy, and art practice*. Stanford Calif., Stanford University Press.
- Higgins, K. M. (2024). *Aesthetics in grief and mourning: philosophical reflections on coping with loss*. Chicago; London. The University of Chicago Press.
- Higgins, K. M. (2020). “Aesthetics and the Containment of Grief”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78(1): 9-20.
- Higgins, K. M. (1996). “Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54(3): 281–4. <https://doi.org/10.2307/431630>
- Meyer, J. & Ross, T. (2004). “Aesthetic/Anti-Aesthetic: An Introduction”. *Art Journal*, 63(2): 20-23.
- Saito, Y. (2022), *Aesthetics of Care. Practice in Everyday Life*. London. Bloomsbury.
- Stuart-Fisher, A. & Thompson, J. (eds.) (2020). *Performing Care. New Perspectives on Socially Engaged Performance*. Manchester: Manchester University Press.
- Thompson, J. (2023), *Care aesthetics: for artful care and careful art*. London; New York. Routledge.
- Sedgwick, E. K. & Frank, A. (eds.) (1995). *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham, NC: Duke University Press.
- Nussbaum, M. (2016). *Anger and forgiveness: resentment, generosity, justice*. New York. Oxford University Press.
- Thomas, A. (2011). “Virtue ethics and an ethics of care: complementary or in conflict?”. *Eidos* 14: 132-151
- Vendrell-Ferrán, I. (2018). “Emoción”, *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. <http://www.sefaweb.es/emocion/>
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. New York. Picador.

Vilar, G. (2021). *Disturbios de la Razón. La investigación artística*. Madrid: Antonio Machado.

Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. El Ejido. Círculo Rojo.

Wolterstorff, N. (2003). 'Why Philosophy of Art Cannot Handle Kissing, Touching, and Crying'.
Journal of Aesthetics and Art Criticism 61(1): 17–27. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00088>

Licencia de uso: (CC BY-NC-SA 2.5 AR)

Derechos de autor © 2025: Matilde Carrasco Barranco

Declaración de intereses

La autora declara que no existen conflictos de intereses que puedan haber influido en los resultados o interpretaciones del presente artículo.