

**PRESENTANDO EL DOLOR DE LOS DEMÁS. TRABAJANDO LA  
EMPATÍA A TRAVÉS DEL ARTE DE ACCIÓN**

**PRESENTING THE PAIN OF OTHERS. WORKING EMPATHY  
TROUGH ACTION ART**

**María Jesús Cano Martínez<sup>(1)</sup>**

*(1)Hospital de Loja (Granada), de la Empresa Pública Hospital de Poniente  
Granada (España)*

**E-mail:** maritxu83@gmail.com

**ID. ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7825-548X>

---

**Recibido:** 12/03/2019

**Aceptado:** 17/04/2019

**Publicado:** 19/08/2019

**RESUMEN:**

Con frecuencia nos encontramos en el Arte Contemporáneo, y concretamente en el Arte de acción, obras que versan sobre el dolor y el sufrimiento, de las cuales, una gran proporción, presentando el dolor ajeno. Es por ello que nos cuestionamos hasta que punto podemos poner en la tarima el dolor de los demás sin meternos en su piel. La empatía habría de ser contemplada en la realización de ciertas obras artísticas. Y a su vez, a través del Arte, y concretamente, desde el Arte de acción y en conexión con actividades de psicodrama, podemos favorecer la empatía, como elemento favorecedor de nuestras relaciones interpersonales y de nuestra interpretación de la realidad.

**Palabras clave:**

arte; dolor; empatía; performance

**ABSTRACT:**

We often find ourselves in Contemporary Art, and, specifically in Action Art, works that deal with pain and suffering, of which a large proportion present the pain of others. That is why we question to what extent we can put on the platform the pain of others without getting into their skin. Empathy should be considered in the realization of certain artistic works. And in turn, through

*Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 91-107. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>*

Art, and concretely, from Action Art and in connection with psychodrama activities, we can promote empathy as a favoring element of our interpersonal relationships and our interpretation of reality.

**Keywords:**

art; empathy; pain; performance

## Introducción

“La “labor más arcaica” del arte consiste en “decirle al mundo palabras de reconciliación”, en “hablarle del júbilo de encontrar la armonía y del eterno deseo de amar y ser amados” (Szczekli, 2010, p. 85).

Uno de los principales objetivos del Arte de acción<sup>1</sup>, como del Arte en general, es el de ejercer como amplificador de las voces de ciertos colectivos, en un trabajo de visibilizar ciertas realidades donde existe un factor de violencia o de sufrimiento. Cuando, como artistas, nos enfrentamos ante la situación de presentar el dolor de los demás, no podemos más, que presentar una situación similar, pero radicalmente distinta o bien hacer una representación o una reinterpretación del suceso traumático. El dolor, que es una experiencia intransferible, y el sufrimiento, que, siendo un sentimiento común, también goza de sus factores contextuales.

Los objetivos son ambiciosos, pero desde la práctica artística, quizás solo alcancemos a cambiar, no digamos si quiera una parcela de la realidad, de la sociedad, cambiar el concepto de algunas personas. Trabajar desde el microrelato para tocar a algunos, eso sí, con la capacidad de generar mínimos activos que puedan seguir incidiendo en el resto del colectivo. Cuando el artista trata de trabajar desde y por el sufrimiento de los demás, ha de mantener un trabajo previo de severa contextualización, para conocer los alcances de su propia acción, hasta dónde puede llegar. Pero, además, y se ha de generar un proceso de empatía con el colectivo, con las personas o la persona a las que se les quiere dar voz.

La empatía se manifiesta como una compleja azaña; la capacidad humana para vivenciar los sentimientos del otro. Con diferentes niveles de empatía, nos encontramos con personas

*Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 91-107. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>*

capaces de vivenciar lo que el otro vive, sentir como el otro siente. Capacidad que, siendo trabajada desde un enfoque productivo, se constituye como una fuerza para el cambio. Habitualmente, se ha traducido la empatía con respecto a situaciones de sufrimiento como “compasión”. Pero la compasión se define como el “sentimiento de tristeza que produce el ver padecer a alguien y que impulsa a aliviar su dolor o sufrimiento, a remediarlo o a evitarlo” (RAE), mientras que la empatía es la facultad sensible que nos lleva más allá del sentimiento de tristeza ante lo que vemos o interpretamos, hacia el hecho de sentir lo que el otro siente. ¿Cómo sería trabajar una obra, desde la empatía hacía un papel de resiliencia? ¿Acaso, situándonos desde la situación de dolor del otro, no podemos percibir un afrontamiento con muchos más matices que la simple tristeza? De la misma forma que no podemos confundir con la simpatía, donde nos encontramos frente a un contagio emocional, en el cual no reconocemos bien cuales son las emociones propias y las del otro.

Si en el Arte de acción, prima lo vital, en los trabajos que se vienen realizando en las últimas décadas, desde el arte relacional y el “artivismo” (si alcanzamos a denominarlo como tal), la relación con la vida sufre una extravasación de lo personal a la conexión con la vida de los otros. Un exceso de vida, que, en ocasiones, se hace complejo asimilar, y donde a menudo, tendemos a personificar, más que a objetualizar para aportar un enfoque que parta del otro y no del propio artista. Entonces, ¿no sería necesario plantearnos, hasta que punto el artista se ve inmerso en un acto de empatía? Es más, ¿cómo a través del arte, podemos trasladar estrategias a ciertos colectivos (responsables o víctimas de sufrimiento) la capacidad de incrementar su empatía? Ya que, si bien no existe a priori (como señalamos en el apartado anterior) una obligación tácita en el artista por trabajar estrategias para el cambio, si que sería cuestionable, hasta que punto resultan entonces coherente numerosas obras que nos presentan situaciones de vulnerabilidad externas al propio artista, y tomar en consideración la siguiente propuesta de Emmanuel Renault:

“...el proyecto de una política del reconocimiento no tiene sentido si no es entendido como un proyecto de transformación social. La teoría del reconocimiento, tal como la entiendo, es un

intento de descripción de toda la variedad de formas de injusticia” (Renault, 2006, s.p.).

El trabajo que se ha venido realizando desde la performance inicialmente, y el estudio de ciertas prácticas más complejas, denominadas actualmente como Live Art o Arte de acción, ha abordado el trabajo y la exploración del propio cuerpo, de sus límites y de su relación con el espacio. Este trabajo ha sido determinante para la evolución del Arte contemporáneo, en cuanto a un replanteamiento de que debe ser el Arte. Y en ese camino de expansión, quizás habríamos de seguir profundizando, ya no solo en como entendemos, nos relacionamos con nuestro propio cuerpo y lo presentamos al público, sino como me relaciono con otros cuerpos y como es uno desde el otro (ya que difícilmente podremos llegar a ser el otro). Y a la vez, replantearnos que efecto se busca en la producción de una obra artística: a quien queremos llegar versus a quien llega finalmente, y por otro lado, que queremos y para qué, con respecto al deseo de la sociedad. Porque, si se entiende realmente el Arte de acción, como parte indisoluble de la vida y viceversa, el artista no se halla aislado. No hablamos del artista y la vida, como si la vida estuviera constituida de inmensidad vacua. La vida son los demás, como nos relacionamos con los demás y cómo influyen en nosotros; como, las relaciones constituyen nuestra vida, la vida.

“Ahora bien, si es cierto que Adorno asienta su reivindicación del arte en su relación con la libertad, también está claro que al reconocer la actualidad de este vínculo deja ver ya que la contribución del arte a la consecución de una realidad y un sujeto libres, su potencial emancipador, no consiste para él en procurar una expresión (sensible) perfectamente adecuada a ninguna verdad (ideal), sino más bien en poner de manifiesto la distancia que persiste entre el sujeto racional y su otro o, lo que es lo mismo, en hacer patente esa falta de racionalidad de lo real (de lo otro del sujeto) que torna imposible la mencionada reconciliación, que niega la posibilidad de la libertad (del sujeto). En definitiva: si para Adorno el arte es una morada del espíritu y de la libertad, lo es en virtud de su valor crítico” (Pérez, 2012, p. 30).

Hasta qué punto las acciones artísticas que hablan del dolor del otro, por encima del personal, llegan a restableces el equilibrio

emocional y la dignidad de los colectivos a los que se representa. Porque en estas situaciones el artista pasa a ser representante, una especie de abogado de las causas, no perdidas, pero si olvidadas, escondidas bajo la superficie.

El trabajo de la empatía en el trabajo artístico, no nos lleva solo a entender de una forma más profunda el material con el que estamos trabajando, sino que hace, que la obra se torne fuerte y con coherencia, a la vez de aportarle una mayor capacidad de transmitir al espectador el sufrimiento personal o del otro. Esa parte de verdad, a la cual nos podemos aproximar desde este proceso, es la que puede llegar a aportar el pleno significado al trabajo artístico que se teje con y a través del dolor. Hablamos de un proceso de retroalimentación continua, en el cual, mediante el acto de ponerse en la piel del otro, podemos llegar a un conocimiento más profundo de lo que puede llegar a ser entendido como dolor o sufrimiento en un plano general, y a la vez, permite al otro identificarse en aquello que tiene frente a sí.

Hemos de tener en cuenta que el trabajo no se realiza con la ambición del cambio radical. Lejos de un cambio utópico, imposible dada la complejidad de las redes en las que nos vemos inmersos, la capacidad de realizar pequeños movimientos de ajedrez reside en el trabajo con la minoría, y centrar el trabajo desde la incentivación de las minorías activas, que son aquellas que pueden contagiar a su entorno de esa necesidad de evolucionar hacia construcciones más respetuosas. Es importante trabajar desde el microrelato, más que transportar grandes relatos de violencia o sufrimiento social a una minoría. Esto permite, que, a través de la empatía, se pueda trabajar en pequeños cambios, tanto a nivel de percepción, tanto del dolor como de los agentes que lo producen, como a nivel de transducción de las fricciones que provocan el malestar, el sufrimiento en cualquiera de sus variables. La cercanía de los relatos, por identificación, nos permite realizar una reflexión más profunda que trasladar narrativas generales que resultan algo imprecisas, y en cierto modo, hasta propagandísticas. La minoría no puede pasar a ser entendida como un ente colectivo, ya que los efectos de las acciones se podrían llegar a traducir como algo cultural y no diferencial.

“...cuando la población atribuye el discurso de la minoría a

las características psicológicas explícitamente compartidas por varias minorías, la psicologización funciona como resistencia a la innovación social” (Moscovici, Mugni, & Perez, 1991, p. 256).

La cercanía, el tú a tú, es fundamental en ese proceso empático que se produce entre el artista y la víctima (cuanto más cuando establece un diálogo consigo mismo); no hablamos de establecer grandes debates que se reducen a rondas de preguntas vagamente respuestas, sino al diálogo íntimo entre partes, entre personas involucradas en los relatos de dolor. En relación a como presentamos este, como presentamos el sufrimiento por medio del arte y de la acción del artista, hemos discutido la problemática de caer de nuevo en el exceso de imágenes cruentas que solamente refuercen el aspecto negativo de ambos elementos. Dado que determinar un límite entre la utilidad de ciertas imágenes se torna igual de complejo que el hecho de definir en que momento el dolor es productivo o no, así como reconocer el factor positivo en un dolor que en sí mismo no sea productivo. Reconocer como “anormal” un tipo de dolor, quizás sea necesario por su propia evidenciación, de forma directa (o bien mediante un trabajo complejo entre la evidencia y la alternativa). Podríamos ejemplificarlo en la exhibición de imágenes producidas por la violencia de un conflicto armado: para quien está inmerso en dicha dinámica, se encuentra en un estado anestesiado, en el que la violencia se ha llegado a normalizar, es parte del día a día. Es por ello, que en este tipo de dinámicas se torna necesario el reconocimiento del dolor y tal vez, la vía sea señalarlo y reconocerlo, más que disfrazarlo de forma sutil. Este equilibrio entre el establecimiento de representaciones “negativas” o “positivas” se refleja en el análisis de la obra de Joseph Beuys:

“Sin embargo, Gene Ray, argumenta de forma correcta en relación a lo que Adorno propone como “representación negativa”, ha ocupado su lugar en función de las estructuras de poder que se adoptan, cuando los memoriales en torno al Holocausto se tornaban legión y en vacías manifestaciones declamatorias. Es entonces, el turno de una “representación positiva”, que sea capaz de ser directa para muchos. Ray, como americana, también critica, cómo existe una industria virtual de trabajos artísticos que evidencia por ejemplo

el drama en Auschwitz, mientras no lo hacen tanto de Hiroshima”<sup>2</sup> (Lerm-Hayes, 2006, p. 5).

Encontramos que es necesario jugar con ambos tipos de representación, siempre teniendo en cuenta el contexto donde el trabajo artístico se va a implantar, a fin de que tenga la repercusión deseada, o como mínimo, que tenga alguna repercusión ya que el efecto en ocasiones radica simplemente en hace vibrar cierta conciencia social.

Y se añade en relación a Beuys:

“El punto más importante concerniente a la representación directa o subliminal, positiva o negativa de la memoria, el trauma y la diferencia es que Beuys tuvo en cuenta los contextos históricos y espaciales en el hecho de que su compromiso no se detuvo en montones de fieltros sugerentes o de apertura. Fundamentalmente, cuando se enfrentaba al mal que se estaba desarrollando -como en Irlanda en ese momento-, se esforzó por ser ahí.

Reaccionó directa, positiva, práctica y compasivamente, demostrando así que el primer imperativo de Adorno era válido para él. En esas circunstancias, utilizó el arte como un medio para un fin fuera de sí mismo y estaba ansioso por "salir de las páginas de las artes", como dijo”<sup>3</sup> (Lerm-Hayes, 2006, p. 6).

Y obviando en esta determinación del dolor como normal, anormal, productivo o no, negativo o positivo, queremos señalar cómo la capacidad que poseemos como personas, y que en tanto podemos trasladar a la práctica artista, de entender un realidad desde la posición del otro, nos permite conocer formas alternativas de comprensión y afrontamiento del dolor, factor que encontramos determinante para una concepción de procesos complejos como son el dolor y el sufrimiento, y que finalmente son nuestra motivación principal para profundizar en las diversas formas de presentación y representación de ambos desde el Arte

## Método

Partiendo de esta premisa, realizamos un taller en la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, en Octubre de 2017, a fin de reflexionar sobre nuestra comprensión desde un enfoque complejo de los conceptos de dolor y sufrimiento, a la vez que se

*Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 91-107. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>*

trasladaron estrategias propias del psicodrama e intercambio de roles, a la producción de pequeñas acciones performativas, con el fin de profundizar en el desarrollo de la empatía, y valorar cómo esta influye en nuestra percepción de las obras, de las acciones de los otros desde nuestra propia experiencia.

El taller fue compuesto por un grupo total de nueve personas (siete mujeres y dos hombres), ofertado tanto a alumnado y profesorado de la Universidad (la distribución en este caso fue de seis alumnas y tres profesores), con edades comprendidas entre los 20 y los 50 años de edad.

El objetivo principal del taller radica en trabajar aspectos propios de la empatía (vivenciar lo que el otro vive, sentir cómo el otro siente) a través de la propuesta de diferentes acciones performativas y siguiendo directrices de la terapia psicodramática, y valorar cómo dicho trabajo incrementa la complejidad y profundidad del discurso artístico performativo.

Con ello, pretendemos reflexionar en otra serie de objetivos específicos:

- Profundización en el discurso sobre el dolor.
- Análisis del discurso del “otro”.
- Coherencia entre concepto y acción en torno a la presentación del dolor.

A continuación, mostramos la concepción y secuencia del taller:

El taller se desarrolla en tres fases, siguiendo las dinámicas llevadas a cabo en psicodrama. Nuestra prioridad se divide en dos: de un lado, trabajar el pensamiento creativo a través de acciones rápidas y de otro lado, favorecer la empatía y trabajar la idea de ética y responsabilidad social en el artista.

Durante todo el taller tendremos en cuenta cinco elementos, como se reflejan en los trabajos de psicodrama: escenario, protagonista, auxiliar, director, auditorio. De tal manera, que el escenario se identificará con el contexto, el protagonista con el artista que realiza la acción, el auxiliar, con los posibles ayudantes en la acción, el director con el docente que dirige el taller y el

auditorio con el público al que posiblemente irá dirigida la acción, o bien el colectivo con el que se trabajará la acción (o ambos).

También hemos de tener presente los contextos: el social, todo lo que traemos de fuera. El grupal, el que formamos con el grupo. El psicodramático, el que sucede con la acción.

#### Primera fase: calentamiento.

1. Presentación en clave de lo que amo y a qué tengo miedo. Siempre nos presentamos de formas socialmente aceptadas: nombre, apellidos, profesión. El arte es exponer parte de nosotros mismos. Y en el Arte de Acción, especialmente, nos desnudamos frente al espectador. Tiempo estipulado (10´)

2. Movimiento y emoción. Tiempo estipulado (10´)

No se trata de hacer una iniciación al teatro, sino de soltarnos. Ser conscientes de nuestra propia rigidez a la hora de pensar, y como eso se transmite a través del cuerpo. Nos relacionamos con el espacio: qué espacios se adaptan a la acción. Ejercicios para dibujar los conceptos.

#### Segunda fase: dramatización.

1. Las formas del dolor. Partimos de la representación gráfica de las palabras dolor y sufrimiento. Procedemos a ver las imágenes y buscamos ideas o conceptos asociados. Volvemos a realizar una segunda tanda de dibujo, donde tratamos de completar nuestro concepto con lo hablado. Tiempo estipulado (20´).

2. Traducción de la forma gráfica a una forma corporal. Realizamos el trabajo individualmente. Luego procedemos a trabajarlo plantáandolo con sonido, palabras, personas auxiliares y contemplación del entorno. Tiempo estipulado (20´).

3. Pensamos en una situación dolorosa. Cualquier situación de sufrimiento, que no sea personal. Realizamos una acción que represente ese sufrimiento. (Tiempo estipulado 20´).

4. Pensamos en una situación dolorosa, pero en esta ocasión personal. Cada uno se compromete en la medida que desee; la intensidad del dolor puede ser variable. Se realiza una acción. (Tiempo estipulado 20´).

5. Volvemos a la situación de sufrimiento que realizamos primero. Ahora, con lo que hemos sentido al realizar la acción que hablaba de nosotros mismo hacemos lo siguiente: cerramos los ojos, e imaginamos que estamos presentes en la situación. No nos pueden ver. Observamos qué sucede, con qué personas se relaciona la persona que está en esa situación de dolor, observamos donde vive. En un momento, no notamos nuestro propio cuerpo, sino que estamos dentro del cuerpo de esa persona. Recordamos la situación que nos hace sufrir. Pensamos en como sería nuestra vida si no hubiera sucedido. Pensamos en como somos desde entonces. Pensamos qué queremos para nuestra vida, para la vida de los demás. Y pensamos qué podemos hacer para cambiar este sentimiento que tenemos. Una vez que realizamos la introspección, volvemos a pensar en una nueva acción. Para ello tenemos como ayuda, el papel que pisamos (o no), rotulador, a nuestros compañeros, nuestra voz, etc. Tiempo estipulado (40': 10' para la relajación, 5' para pensar la acción, 15' para realizar las acciones).

6. En la piel del otro. Nos ubicamos por parejas, en el espacio que deseamos. Cada parte le cuenta al otro su situación dolorosa, solamente explicando lo que pasó. La otra parte trata de rehacer el discurso del otro, ahora expresando emociones. Esto nos permite, por una parte, que uno se aleje de sus propias emociones, y por otro, que la parte segunda trate de situarse en el papel del otro. Una vez realizado este ejercicio, se escoge una de las dos situaciones y se plantea una acción final, que será realizada entre ambos. Tiempo estipulado (30: 10' para el debate, 5' para pensar la acción, 15' para representar la acción).

### Tercera fase: puesta en común.

Críticas. Tiempo estipulado (10')

- a. Pensamos en una situación dolorosa que nos haya sucedido a nosotros mismos. Podemos plantear una imagen o una acción.
- b. Analizar la puesta en escena de una situación a otra. Cuando sentimos realmente lo que hacemos, se exterioriza.
- c. Cómo nos sentimos cuando nos expresamos ante los demás.
- d. Qué pasa. Donde nos situamos, qué estamos dispuestos a hacer.

e. Qué resonancias hay en nosotros. En base a la acción del otro, qué siento yo.

## Resultados

Los resultados, tanto en la forma de desarrollarse el taller, como en la presentación de las acciones performativas, denotaron la hipótesis inicial, de que a través de la empatía las obras cobran mayor complejidad, a la vez que incrementan su capacidad de transmitir la idea de sufrimiento. El desarrollo de la dinámica desde un enfoque horizontal y participativo permitió que los participantes expresaran sus emociones de forma abierta, a la vez, que se establecía un diálogo continuo en el que los conceptos que conforman nuestro mapa, nuestra representación mental del dolor y el sufrimiento hacía que estos se fueran tornando más ricos y complejos. A su vez, el establecer una comparativa entre nuestra forma de presentar el dolor y el sufrimiento como entes abstractos, frente a la presentación de situaciones vitales vinculadas con el dolor, ofreció la posibilidad de valorar como más representativas y potentes aquellas acciones que surgieron desde esa experiencia personal.

Los resultados fueron fruto de un debate posterior a modo de conclusión del taller, así como de una serie de observaciones cualitativas del desarrollo del mismo (necesarias a su vez para una secuencia orgánica y que se nutriera del feedback de los componentes).

Todo el trabajo, originó también una evolución en las acciones performativas, cuando parte de los participantes dejaban de realizar acciones que presentaban dolor y sufrimiento, como decíamos, como entes abstractos, sino basadas en la experiencia del otro y a través de esa capacidad de posicionarse desde un papel ajeno a nosotros mismos, pero, ahora sí, basado en un diálogo y una profundización con respecto a la experiencia del otro. Los participantes, no solo hicieron alusión a esta evolución a nivel verbal, sino que las acciones cobraron más cuerpo teórico y, a nivel corporal y emocional, se produjo una escalada significativa durante todo el proceso.

## Discusión

El papel que las emociones ocupan dentro de la construcción de procesos no debería de pasarnos por alto cuando queremos construir una obra que tenga un matiz de reivindicación o de cambio. Más bien, habríamos de contemplarla como una dimensión más, no prescindible, junto a la parte intelectual y estética de la obra. Una dimensión que plantea dificultades en su análisis, como observamos en el análisis final del taller, donde encontramos una ausencia de elementos de evaluación en torno a la progresión y al papel de las emociones en la construcción de la acción. Y además, una dimensión fundamental en las nuevas formas de aprendizaje sugeridas en la actualidad, donde la educación emocional empieza a cobrar fuerza.

La dificultad para trabajar a partir de la empatía, quizás, radique en que se deben de dar dos situaciones para que esta se produzca de forma efectiva, de un lado la voluntad de apertura hacia el otro en un acto de comprensión (que resulta complejo cuando existen desavenencias, discrepancias, o simplemente salvas culturales) y por otro lado la paciencia para incrementar tanto la actitud empática, como para permanecer con el otro. Es por ello que, en ocasiones, el proceso de empatía solamente ocurre en aquellos que tienen una voluntad previa, y quizás no tanto, en aquellos colectivos con los que sería más interesante un trabajo en esta línea. Podríamos en esta línea, trasladar experiencias previas, como, por ejemplo, con los movimientos, acciones y obras en relación a la violencia de género, nos encontramos grandes movimientos de sororidad, a la vez que una importante difusión de ideas y resignificación de la mujer. Sin embargo, encontramos que el capital social que compone estos movimientos, parte de una cierta sensibilidad, o se enfoca desde la acción de mujeres y para mujeres, cuando el trabajo, complejo, arduo, pero que posiblemente genere mejores resultados, radica en el trabajo con el adversario: con el hombre con perfil claramente heteropatriarcal, que no solo, no se implica en el movimiento, sino que se enfrenta abiertamente. Esto podemos observarlo en las obras de Lorena Wolffer, la cual trabaja directamente con grupos de mujeres afectadas por violencia de género, con una sensibilidad hacia las problemáticas del colectivo evidente, y donde la implicación tanto de las participantes como de

la artista se realiza de una forma horizontal. Sin embargo, volvemos a la representación de mujeres en defensa de las mujeres y con las mujeres, cuando eso habría de ser solamente el primer párrafo.

Con ello, queremos hacer referencia a una cierta suerte de consciencia, donde nos cuestionamos que los resultados del taller en parte, se ven condicionados por una alta predisposición de los participantes a trabajar en torno a la empatía, lo cual nos sugiere nuevas líneas de actuación que contemplen colectivos más completos y diversos, ya que, volviendo al ejemplo, quizás, poniendo en práctica el proceso empático, puede suponer una metodología de trabajo para posicionarse, en este caso, en el papel del maltratador (podría ser cualquier otro ámbito, que no solo el de la violencia de género), no solo para valorar posibles abordajes de tales colectivos, como para comprender la forma en que se ha de producir dicho abordaje.

Es por ello que, a través del taller, planteamos cualquier acción artística que posea como pretensión un cambio profundo, habría de desarrollarse de forma estructurada y con cierta disposición a distendirse en el tiempo, para que no solo se presenten imágenes visuales o acciones que se constituyan como el detonante inicial, sino que se de pie a generar un pensamiento y un proceso de pedagogías críticas para, en última instancia, hacer que el individuo o el colectivo al que se dirige la acción se implique en una fase más profunda a nivel emocional como sería el proceso empático. Estas nuevas formas de plantear la práctica artística están llamadas a realizar un trabajo en la sociedad, enfocado directamente a la gestión del pensamiento crítico, el cual, promueva formas de entender nuestra sociedad desde la diversidad y desde lo que en la mente y el cuerpo del otro pueda llegar a acontecer.

Es un esfuerzo añadido a todo el trabajo, pero que encontramos podría ser una resolución, al menos, de plantearse desde el arte, y desde el plano personal del artista, su grado de implicación en el trabajo y en las consecuencias que este posee. No es gratuito hacer tal inferencia, dado que cuando se realizan obras en torno al sufrimiento, si bien estas pueden tener la mejor de las pretensiones, y quizás con la clara determinación de reivindicar los derechos tanto personales como colectivos, puede llegar a convertirse en un insulto a estos, debido a la falta, precisamente de

empatía, y a la ausencia de una intención de posicionarse desde una forma horizontal, que garantice llevar la obra hacia unos términos verdaderamente comunes, entendiendo verdaderamente comunes, como aquellos que se han consensuado y que, aunque alejados de una pretensión inicial, pueden suponer el verdadero inicio para restaurar la dignidad de un colectivo y que el cambio emerge, de una forma muy sutil, pero más consistente. Así, pensamos oportuno retomar otra de las acusaciones de Lesper (Lesper, 2011, s.p.) con relación a la performance y Arte de Acción, diciendo de estas que “abordan temas que se suponen de interés social o psicológicos banalizando los problemas y llevándolos hasta el ridículo, infantilizando sus argumentos para enfatizar que es el punto de vista de inteligencias inmaduras o arte emergente”; sin intención de generalizar, pero sí, con el fin de hacer repensar ciertas obras.

Si bien el trabajo crítico de Lesper, a parte de incisivo, tiende a una generalización excesiva, ya que no todo el Arte de Acción, performance o instalación se pueden incluir en una caja de sastre, donde las acciones no se meditan, ni requieren esfuerzo alguno, esta consideración al respecto del Arte de Acción, en relación a los trabajos que presentan el sufrimiento de los demás, contiene una parte incuestionable de ácida verdad para el artista, y no es otra, que la asunción de coherencia de la obra de arte con su contenido. Y especialmente, si contemplamos el arte, como una realidad inclusiva, que esté al alcance de todo público, y no solo como mero producto de disfrute, sino como un acto de inclusión en dinámicas que posibiliten una actitud crítica. ¿Cómo podemos plantear el arte para ciertos colectivos dolientes, si no somos capaces de atender a sus primeras necesidades?

Trasladar experiencias y metodologías desde otras áreas, como son la psicología o la sociología, puede llevar al artista a trabajar, en su propio desarrollo del discurso de la obra o bien, realizar un trabajo desde el campo artístico en íntima relación con otros actores. En este sentido, todo el trabajo que se viene llevando a cabo en torno al psicodrama, desde sus inicios como terapia extendida por J. Levy Moreno (1987), se desarrolla en la dirección inversa. Es a través de lo corporal, de la teatralización, que se viene desarrollando desde diversos ámbitos, una estrategia para

conectarnos con nuestras propias emociones y con las ajenas, por encima de lo que nuestra voz pueda permitirnos arrojar. Esta terapia, cuyo objetivo principal, es poner en contacto a la persona con sus conflictos patológicos a través de la representación, describe al individuo como un ser vincular, tanto a nivel interno como a nivel contextual, y sostiene que “el Yo proviene de los roles que el sujeto desempeña a lo largo de su vida” (Espina Barrio, 2001, p. 34). Si bien, desde el Arte de Acción, como trabajo artístico que parte del cuerpo, se puede llegar a realizar un trabajo de conciliación con situaciones de sufrimiento, como se ha demostrado en múltiples estudios de psicodrama, cuanto menos suponer el beneficio del trabajo con el sufrimiento desde el Arte de Acción, dirigido al trabajo de la empatía y de concebir la dimensión real de los problemas que llevan al individuo a la situación de dolor, desequilibrio, malestar o sufrimiento. Con respecto al bagaje aportado por el campo del psicodrama, sugerimos trasladar herramientas de evaluación al propio desarrollo de nuestra investigación, trasladando el papel de las emociones al ámbito artístico y educativo.

Esta experiencia, diseñada exclusivamente en la profundización de la empatía, pero basada en experiencias anteriores, arroja una línea de trabajo, capaz de generar una estrecha unión, entre Arte de acción y vida, como desde la esencia del Arte de acción se promulgaba, que se oriente tanto a la propia comprensión de nuestro contexto como de nuestra interacción con él, desde un enfoque que nazca del propio conocimiento de nuestra vulnerabilidad, y si acaso, de lo que podría ser el concepto de vulnerabilidad y sufrimiento para parte de nuestro mundo.

## Referencias

- Domínguez, J.; Giralt, D. (2003). *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Globo.
- Espina Barrio, J. A. (2001). Integración del psicodrama con otras líneas teóricas. *Rev. Asoc. Esp. Neuropsiq.*, 2001, 21 (77), 33-49
- Lesper, A. (2011). Avelina Lesper. *Critica de arte. Avelina Lesper Website*. Disponible en: <https://www.avelinalesper.com/2011/09/performagia-6-catalogo-de-performance.html>

*Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 91-107. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>*

Lerm-Hayes, M. C. (2006). Unity in Diversity Through Art? Joseph Beuys' Models of Cultural Dialogue. Disponible en: <http://ageconsearch.umn.edu/bitstream/12092/1/wp060060.pdf>

Levy Moreno, J. (1987). *The Essential Moreno: Writings on Psychodrama, Group Method, and Spontaneity*. United States: Jonathan Fox Editor.

Moscovici, S., Mugni, J. G., & Pérez, A. (1991). *La influencia social inconsciente: estudios de psicología social experimental*. Barcelona: Anthopos.

Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución. *Papeles de Arteterapia. Arteterapia y educación para la inclusión social*, 4, 197-211.

Pérez, B. (2012) El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno. *Diánoia*, 57 (68), 29-63.

Renault, E. (2006). El sufrimiento social. Una entrevista a Emmanuel Renault. Disponible en: [http://espaienblanc.net/?page\\_id=560](http://espaienblanc.net/?page_id=560)

Szceklík, A. (2010). *Catarsis. Sobre el poder curativo de la naturaleza y el arte*. Barcelona: El acantilado.

## Para saber más sobre la autora...

### María Jesús Cano Martínez:

Diplomada en Enfermería, Licenciada en Bellas Artes y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Desarrolla su actividad como enfermera compaginándola con su actividad investigadora en Bellas Artes y su producción artística, en un trabajo holístico que versa en torno al dolor.

### Como citar este artículo...

Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. *DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES*, 16, 91-107.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>

---

<sup>1</sup> Hacemos referencia a la definición de Arte de Acción propuesta por Domínguez & Giralt (2003):

“Quizás, como elemento diferenciador del arte de acción sobre otras disciplinas, como la danza o el teatro, es la ejecución de la acción desde un guión decidido por el propio artista, que en ocasiones no tiene una lectura única y que, además, se puede incluso concebir, como acciones aisladas, denominadas *performativas*: “El arte procesual concibe el proceso de acción de acuerdo a una estrategia preconcebida. El artista establece una total separación entre actor y receptor que le permite aislarse y decidir en solitario la estructura de su demostración” (p.12).

*Cano Martínez, M. J. (2019). Presentando el dolor de los demás. Trabajando la empatía a través del arte de acción. DEDiCA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, N.º 16, setembro, 2019, 91-107. ISSN: 2182-018X. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/dreh.v0i16.8899>*

<sup>2</sup> Traducido del original: However, Gene Ray rightly argues that Adorno's "negative" representation has had its day when power structures adopt it, when oblique memorials to the Holocaust become legion and empty declamatory manifestoes. Then it is time to turn to "positive" representation, to what will be too shockingly direct for many. Ray as an American also criticizes how there is virtually an industry of artworks responding to trauma in the shape of Auschwitz, rather than, say, on Hiroshima.

<sup>3</sup> Traducido del original: The most important point concerning direct or subliminal, positive or negative representation of memory, trauma and difference is that Beuys took into account historical and spatial contexts in the fact that his engagement did not stop at suggestive, openness-providing felt stacks or the like. Crucially, when faced with wrong that was unfolding – as in Ireland at the time – he made a point of being there. He reacted directly, positively, practically and compassionately, thus showing that Adorno's first imperative was valid for him. Under those circumstances, he used art as a means to an end outside of itself and was eager to "get out of the arts pages", as he said.