

Herramientas cualitativas derivadas de la inteligencia emocional para la investigación en Bellas Artes.

Carlos Martínez Barragán.
Universidad Politécnica de Valencia.
Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo.
carmarb2@dib.upv.es

En las dos últimas décadas hemos asistido al planteamiento, y posterior desarrollo, de las teorías de las inteligencias múltiples y de la inteligencia emocional. Ya hay la suficiente investigación para dar por aceptadas las dos teorías y lo que se indaga ahora es el papel que tienen en el desarrollo individual y su aplicación en el ámbito de la educación¹. Sigue habiendo debate sobre la naturaleza, finalidad y propósito del conocimiento producido por las diversas inteligencias, que van desde un determinismo exacerbado hasta la negación del conocimiento de dichas inteligencias y por ende, la negación de ellas mismas. Por ello, he adoptado una postura que me permita desarrollar esta propuesta sabiendo que una epistemología sobre algunos de los conocimientos producidos por las diversas inteligencias es aún objeto de estudio y precisión.

Esta propuesta también parte del hecho de que la metodología de la investigación basada en la producción artística está siendo construida ahora mismo en diferentes ámbitos de estudio y de producción. Aunque existe un

¹ TRUJILLO FLORES, Mara Maricela; RIVAS TOVAR, Luis Arturo. Orígenes, evolución y modelos de inteligencia emocional. *Innovar*, 2005, vol. 15, no 25, p. 9-24.

gran avance al respecto en ámbitos académicos específicos, como el británico (JAR), el finlandés (Göteborg universitet) o el europeo en general (European Artistic Research Network, EARN), aún no existe el consenso suficiente para poder afirmar que tenemos una metodología específica y común para resolver y emprender todas las vicisitudes que podemos encontrar en la investigación basada en la producción artística. Además, en el ámbito hispanoamericano seguimos recurriendo a la adopción de metodologías de otras ciencias, como la historia o la sociología, para poder justificar algunos de los productos surgidos de nuestras investigaciones artísticas, aunque en muchas ocasiones esa adopción resulte en detrimento del desarrollo de la investigación, especialmente en el aspecto de la producción artística. Además, en nuestros ámbitos académicos universitarios aún existe cierta reticencia a aceptar la producción artística como investigación, lo que conduce a que muchos investigadores deban dejar la producción de la obra de arte por incompatibilidad de la metodología adoptada. Éste, sin duda, es uno de los mayores retos que los investigadores en arte tenemos: generar una metodología que permita la producción y la reflexión y el análisis de manera equilibrada sin que prevalezca el desarrollo de las capacidades lingüístico racionales sobre las espaciales visuales. Por ello propongo, desde la reflexión y la experiencia como docente, investigador y productor, incorporar a este esfuerzo metodológico colectivo, algunos conceptos de la teoría de la inteligencia emocional en el proceso de formación y creación de una investigación artística. Para ello echaré mano de la experiencia que he tenido como profesor de metodología de la investigación en diferentes universidades y con diferentes colectivos que me han expresado una serie de problemas más o menos comunes a todos: la enorme dificultad de generar una hipótesis de trabajo adecuada válida y coherente, que en la mayoría de los casos era inoperante y por lo tanto, irrelevante; la confusión en la definición los alcances de la investigación; el uso inadecuado de referentes históricos; la adopción de teorías artísticas de naturaleza hermenéutica de manera categórica, la pretensión casi imposible de lograr y generar conocimiento verificable y por lo tanto, objetivo y verídico, etc., etc.

La adopción de la teoría de la inteligencia emocional no es una sustitución ya que muchos de los momentos metodológicos empleados hasta ahora en la investigación artística siguen siendo de utilidad; la naturaleza "epistemológica" de ellos es la que es necesario adecuar y transformar para que nuestras investigaciones sean cada vez más coherentes entre lo que investigamos y cómo lo hacemos.

De las cinco esferas principales de la inteligencia emocional propuestas por Goleman² podemos ver que resulta, hasta cierto punto, fácil y familiar incorporarlas a los momentos de creación de numerosas investigaciones artísticas. Me he dado cuenta de que reiteradamente poníamos en marcha ciertas acciones de la inteligencia emocional manera intuitiva en los procesos metodológicos, como la elección del tema y los referentes en la configuración de contexto teórico e histórico. El hecho de contar con una teoría que nos regule y adecue estas prácticas intuitivas nos brinda la oportunidad de hacerlas más eficientes y de continuar con la gran tarea de definir y precisar la naturaleza del conocimiento generado por la producción artística.

Una de esas capacidades, que tiene fuertes implicaciones en el proceso de producción y reflexión de la investigación artística, es el "reconocimiento de las emociones de los demás", la empatía, ya que desde allí obtenemos los referentes necesarios que sostienen muchos de nuestros esfuerzos investigadores.

En este ensayo desarrollaré brevemente, la incorporación de las cinco capacidades señaladas por Goleman en el proceso de investigación para establecer momentos metodológicos cualitativos que ofrezcan alternativas prácticas para resolver problemas específicos a los investigadores en artes.

1. ¿Quién selecciona los temas de investigación en la investigación artística?

Al enfrentarnos al reto de diseñar un proyecto de investigación en artes, especialmente desde la práctica artística, nos salen algunos obstáculos de tipo

2 GOLEMAN, Daniel. Inteligencia emocional. Editorial Kairós, 2012.

metodológicos que debemos sortear y que muchas veces nos siquiera comenzar con el proyecto. En principio, y siguiendo el excelente manual de metodología de Roberto Hernández Samperi (2006)³, la idea de investigación deberá surgir de un modo específico en este tipo de proyectos. ¿Por qué? ¿Cuál es el motivo de la distinción en una etapa tan temprana de un proyecto? Para responder a estas preguntas que nos conducirán a la idea principal debemos hacer un poco de contextualización.

Las investigaciones en artes basadas en la práctica artística han adoptado muchas veces, la metodología de la historia o de la sociología (las más afortunadas) para desarrollar todos los pasos que necesita una investigación. He mencionado antes el manual de Hernández porque es un texto que utilizamos con frecuencia para crear y enseñar las bases de la metodología de la investigación. Sin embargo, revisando el índice del manual nos damos cuenta de que los problemas artísticos no están ni siquiera insinuados en las etapas del desarrollo de una investigación; y luego en la lectura del contenido tampoco hay referencia de estos problemas artísticos en la enorme cantidad de ejemplos que los investigadores colaboradores han remitido para la edición del manual. Por supuesto que sabemos que esta omisión no es consecuencia de una marginación intencionada sino la consecuencia natural de un campo apenas desarrollado y con problemas demasiado específicos como para poder servir de ejemplo a las necesidades de las ciencias humanas en general. Pero es allí donde comienza nuestros problemas de adaptación⁴.

La primera etapa, según siempre el orden propuesto por Hernández, es la de identificar una idea de investigación. Para ello debemos recurrir a una inmersión general en los antecedentes. Podemos documentarnos sobre algunos aspectos de la práctica artística y comenzar a revisar tanto teorías como testimonios y documentos que aporten una visión general de los posibles

3 HERNANDEZ Samperi, R. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACION. McGRAWHILL IINTERAMERICANA. México 2006. Cuarta edición.

4 Eso sin discutir ahora otras cuestiones importantísimas, como la naturaleza del conocimiento que generamos con las obras y las investigaciones y la epistemología de dicho conocimiento.

problemas a investigar. Sin embargo, se puede señalar aquí que las preguntas de investigación le surgen al artista desde su práctica. Eso quiere decir que sus inquietudes nacen de una experiencia predominantemente subjetiva, desde un sitio que relativiza los objetivos a alcanzar porque éstos pueden transformarse en cualquier momento de la investigación con resultados sorprendentes, tanto positivos como negativos. Ciertamente es que el artista no está solo en su experiencia profesional, sino que tiene la historia del arte, la estética y la filosofía, entre otras disciplinas, para ayudarlo a concretar sus preguntas de investigación. Pero debemos señalar que el arte no tiene un desarrollo positivista, esto es, que una nueva solución a un problema formal, expresivo o simbólico no invalida las opciones anteriores ni tampoco establece un punto de referencia para abordar esos mismos problemas en el futuro. Las soluciones serán alternativas que no gozan, porque no las necesitan, de la verificabilidad y que no aportan datos útiles sobre los procesos metodológicos que han llevado al artista a esa solución en particular y no a otra. La experimentación, científicamente hablando, no es el procedimiento usado en el desarrollo de soluciones artísticas.

Es cierto que la investigación artística derivada de la práctica no es exactamente creación artística, pero en la medida que se entretreza una con la otra de manera orgánica, tal vez solucione la separación que ahora mismo experimentamos en el desarrollo de la investigación documental y que hace que la descripción de los pasos seguidos por el artista para encontrar soluciones (la metodología) no sea, por principio, el instrumento que nos pueda ayudar a repetir su experiencia y por ese medio, validar y verificar sus logros. Y eso porque, en principio, su aportación tiene poco que ver con la intención de asentar una solución practicable por toda la comunidad artística. Crear una videoinstalación sobre el paradójico aislamiento que sufrimos en las urbes contemporáneas no se crea con la intención de solucionar problemas sociales, tampoco se crea para constatar que la visión del artista es correcta y ofrece datos que pueden ser usados para la puesta en marcha de políticas sociales y educativas encaminadas a aminorar ese sentimiento paradójico. Es más, ni siquiera se crea para hacer un consenso sobre esa visión de la realidad que puede ser captada sólo por el artista y no constituir un verdadero problema

social. Y, sin embargo, puede ser una excelente instalación. Los elementos con los que se valoran estos logros tienen también la misma amplitud y la misma naturaleza que las propuestas artísticas. Valoraciones que pueden estar estructuradas de una manera coherente y tener detrás teorías estéticas y filosóficas, o ser producto de una percepción superficial sin ninguna información que la sustente. Puede ser un juicio que trate de encontrar las aportaciones de un autor y una obra dentro del contexto artístico en el que se inscribe o ser un juicio interesado para revalorizar a determinado artista dentro del circuito comercial. Pero la naturaleza de los motivos de los juicios y su estructuración no determinarán lo acertado o equivocados que puedan estar. Los juicios intencionados para valorizar a un determinado artista pueden ser correctos y válidos o los que se hacen de manera superficial también pueden ser correctos porque los parámetros con los que se crean estos juicios se nutren predominantemente de una interpretación subjetiva.

Luego están las estructuras académicas en donde se desarrollan las investigaciones, otra diferencia entre la producción de conocimiento artístico y el conocimiento científico. Muchas estructuras, que están compuestas por investigadores con unas líneas más o menos definidas, pueden dirigir u orientar las investigaciones que se van a desarrollar dentro de sus laboratorios y aulas. De esta forma, los problemas de investigación son determinados por intereses concretos de las estructuras académicas y los investigadores se adaptan a estas necesidades más o menos de manera natural. Una línea de desarrollo de un grupo de investigación será el eje desde donde se crea la investigación experimental. Y es así porque recursos humanos y tecnológicos están orientados al desarrollo de dicha línea. Un porcentaje muy elevado de tesis doctorales y artículos científicos son creados sobre temas muy concretos propuestos desde las direcciones de las estructuras académicas. Y esto no es una imposición, sino la manera natural en la que desarrolla la investigación científica. Los jóvenes investigadores crean su conocimiento bajo la mirada y la supervisión de todo el grupo de investigación porque sus resultados, sus procesos y herramientas experimentales son imprescindibles para el desarrollo

de todo el grupo. Una aportación específica de un investigador es una aportación valiosa para toda la línea de investigación.

En artes, las estructuras académicas funcionan de manera diferente. Aunque se establecen líneas generales de investigación, los jóvenes investigadores no desarrollan soluciones concretas de los problemas surgidos en la práctica artística de los investigadores que integran los grupos. Son los investigadores los que proponen la investigación, aunque no coincida de forma directa con la línea general de los integrantes del grupo. Esto es así porque, entre otros aspectos, no hay líneas experimentales establecidas que den cabida a los intereses de los investigadores. A los jóvenes investigadores, los logros y contribuciones del grupo puede que no aporten soluciones significativas a sus problemas surgidos en su práctica artística, bien porque las soluciones de los miembros del grupo no las comparta el investigador, o bien porque el punto de vista de éste sea cualitativamente diferente.⁵

Por todo esto un porcentaje alto de los investigadores en arte generan ellos mismos las preguntas de investigación, los temas a investigar y los objetivos de la investigación a partir de su experiencia dentro de la práctica artística. Esta característica implica una serie de aspectos que deben de tomarse en cuenta para elaborar una metodología adecuada y que la investigación se acerque a la exigencia de un trabajo estructurado coherentemente. Debe entenderse esta característica como un elemento propio de la investigación en artes y no el resultado de unas estructuras académicas deficientes o no bien desarrolladas.

2. Subjetividad en los cimientos del método de investigación.

“En esta misma dirección, Sullivan (2004), autor de uno de los libros más relevantes sobre la investigación en las artes visuales, considera que la indagación creativa y cultural llevada a cabo por artistas puede ser

⁵ “De igual forma que en la investigación avanzada en artes plásticas, las formulaciones de las hipótesis de trabajo habrían de surgir también del propio y mismísimo ejercicio del arte que el doctorando esté realizando como predisposición necesaria para que la definición del problema a investigar pueda redactarse.” En DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PERED, JUAN FERNANDO. *Notas para una investigación artística*. Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 2008. pag. 28

considerada como una forma de investigación... Lo que sirve de común denominador a la investigación en Artes y Ciencias Sociales, sostiene Sullivan, es que la indagación que se realiza es rigurosa y sistemática. Los artistas pueden destacar el papel de la inteligencia imaginativa en la creación, la crítica y la construcción de conocimiento, lo que no tiene por qué ser necesariamente nuevo, pero ha de tener la capacidad de transformar la comprensión humana en algún sentido.”⁶

Esta breve alusión a la característica **no necesariamente novedosa** de la investigación artística es una de las claves para entender la idiosincrasia del conocimiento generado. Si no es conocimiento novedoso entonces, ¿de qué tipo es? ¿Esto supone que puede ser reiterativo, redundante? El papel que Sullivan otorga al conocimiento creado por los artistas, en sus investigaciones estructuradas y académicas, es el de descriptor que subraya y destaca los procesos y los elementos que se emplean en el hecho artístico. Una descripción que construimos casi siempre, desde una teoría fenomenológica hermenéutica, que responde de manera orgánica a esa tendencia subjetiva de la investigación artística derivada de la práctica:

“El término 'hermenéutica' en este contexto se refiere tanto a una tradición filosófica -en la tradición señalada por autores como Husserl. Gadamer, Ricoeur- como a un marco teórico. Se refiere a una actitud 'analítica' hacia el campo de la experiencia en el cual la experiencia -visual, teatral, musical, artística, en suma— es abordada como el reino socio-histórico de prácticas interpretativas. El énfasis de esta aproximación hermenéutica se coloca en el papel del significado y la interpretación en los contextos de actividades humanas significativas, como serían las artes.”⁷

Y este carácter interpretativo de las investigaciones es el que desborda el mero papel descriptivo y genera “la capacidad de transformar la comprensión humana” a la que Sullivan se refiere y que Hernández señala adecuadamente.

⁶ HERNÁNDEZ Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *BASES PARA UN DEBATE SOBRE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA*. Secretaría General Técnica Subdirección General de Información y Publicaciones. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. Madrid, 2006. pág. 21

⁷ HERNÁNDEZ Hernández, Fernando. *op. cit.* pág. 24

Ya que el investigador es el instrumento más importante de la interpretación, y que la hace a partir de crear relaciones de sentido y significado de formas simbólicas, entre otras acciones, el resultado consecuentemente es un texto con una carga fuertemente subjetiva, y no puede ser de otra manera. En eso radica su potencia de dar sentido a los hechos: en la capacidad de argumentar una salida alternativa a situaciones concretas, aunque sean estas reiterativas. Por ejemplo, un artista- investigador está desarrollando una serie de trabajos prácticos sobre los aspectos formales de las texturas fotográficas empleadas para el modelado 3D en ilustración. Durante toda la historia del arte, todas las artes plásticas representativas han lidiado con ese problema. La pintura, el dibujo o el grabado han hecho uso y acopio de texturas específicas para resolver problemas concretos en las representaciones. Y la escultura también ha recurrido a una serie de estrategias que le han ayudado dar solución para imitar telas, cabellos, piel u otras superficies echando mano de texturas reales o ficticias. O sea que el problema no es nuevo. Las soluciones tampoco, porque ya los fotomontadores en los años 10 y 20 del siglo XX mezclaban y recortaban fotografías para modificar el sentido plástico de los objetos. El modelado 3D podría ser la novedad en este caso, aunque la industria cinematográfica de animación, desde los años 1995, con sus recursos económicos apabullantes ya han resuelto ese problema de otra forma. Y esta **otra forma** es el meollo de este argumento, el que el artista-investigador plantee resolver ese problema ya “solucionado” desde su experiencia vivencial, desde los obstáculos y las motivaciones con las que se ha enfrentado.

Esto es porque en la solución de un problema, como el que hemos señalado antes, no se da respuesta a todas las posibilidades significativas y simbólicas de las representaciones. Que un artista soluciones la textura de un personaje X (un niño de 6 años) modelado en 3D empleando la fotografía digital no quiere decir que todas las representaciones de los niños de 6 años deban usar la misma solución. O que el espectador de una ilustración haga un juicio valorativo sobre una representación utilizando como referencia a otra considerada verificable y objetiva. Las soluciones a problemas específicos en la investigación artística derivada de la práctica no agotan ni a los problemas ni a

las formas de solucionarlos. Y se solucionan, en ese momento y en esa forma específica. No se quedan dados como problemas sin solución. De esta forma se enriquece y se abren las posibilidades de entender las relaciones simbolizantes de la creación artística y también de la realidad.⁸

3. Subjetividad estructurada.

En la investigación derivada de la práctica artística cada vez tenemos un *corpus* teórico más amplio y desarrollado. Tenemos a muchos investigadores y teóricos creando y ampliando teorías y generando los textos que nos sirven de justificación y apoyo para realizar nuestras investigaciones. Sin embargo, queda mucho por hacer. No es que se pretenda que toda la investigación artística deba tener los mismos principios y la misma metodología, no. Creemos que es el problema de investigación, con sus alcances y objetivos, quien realmente decide cuál es la mejor metodología a seguir sabiendo, además, que puede resultar equivocada. No se declara que los aspectos cualitativos de una investigación deban ser abolidos en pos de una súper-subjetividad que sea capaz de resolver la cantidad de mililitros de aceite secante que debe tener un óxido de titanio para que el secado de la pintura nos permita trabajar lo más rápido posible. O la de escuchar el porqué de la elección de visitar una exposición a cada asistente para saber cuál ha sido el aforo de un museo el fin de semana. Y tampoco se declara que la adopción de un “sentido del conocimiento”, de una epistemología subjetiva de la investigación artística deba dominar toda producción de conocimiento negando la epistemología

⁸ “Sullivan suggests, however, that these concerns may be better understood as results of a quest for understanding which allows us to see familiar things differently, rather than a quest for explanation which might allow us to see many things in their similarities. Arts practice as research increases the complexity and the wonder of things, rather than tidying the scruffy fragments of experience into neatly labeled compartments and categories. To recognize transformative potential in the messiness and complexity of works of art, we must think differently about the process of reading and interpreting research and the process of conducting research. Both artist/researcher and audience/reader are confronted with challenges that differ radically from the dispassionate encounters we have come to recognize as research.” THOMPSON, Christina. Art Practice as Research: A Review Essay. International Journal of Education & the Arts. Tom Barone Arizona State University, U.S.A Liora Bresler University of Illinois at Urbana—Champaign, U.S.A. 2006. pág.3

constructivista o positivista. Pero si es una declaración de resistencia ante estas epistemologías que aun, a día de hoy, tratan de someter e infravalorar las posibilidades y los logros de una epistemología cualitativa y subjetiva. Muchos de los profesores e investigadores en las artes no tienen noticia de una posible alternativa a la imposición de la epistemología cuantitativa que provoca, muchas veces, una serie de malabares metodológicos que tratan de adecuar los objetivos de la investigación artística a la metodología experimental.

Uno de los principales problemas con los que se enfrentan los jóvenes investigadores es que deben desaparecer de sus investigaciones en pos de una objetividad supuestamente fidedigna y verificable (el uso del plural mayestático como norma es prueba de ello). Y eso se convierte en una lucha interna penosa y en muchos casos, completamente estéril, porque no es una lucha que tenga por fin crear una consciencia sobre las diferentes formas de abordar los problemas de la investigación, de las diferencias en la creación de conocimiento o en las divergencias de ver y de entender la realidad. Es una imposición de un sistema de pensamiento positivo y experimental que, lo que impone, es su forma de crear conocimiento y, por lo tanto, su capacidad de decisión sobre lo que es o no lo es y sobre lo que es o no la realidad.

Esta lucha es intensificada por la naturaleza subjetiva de muchas herramientas utilizadas para la investigación artística, ya sea práctica o teórica; éstas tienen como base la identificación de la subjetividad como punto de partida, como motivación para realizar cualquier esfuerzo investigador. No es ni la pertinencia del problema, la actualidad de él, ni la necesidad social la que se usa para identificar el problema a investigar. La experiencia propia en el ejercicio de la práctica artística es la que va identificando los posibles problemas a abordar. Debemos tener en cuenta el carácter multidimensional de la subjetividad, como lo ha mencionado Gonzáles-Rey en múltiples ocasiones, lo que genera que las motivaciones o el interés por tal o cual tema sea de un "alcance" reducido, a veces tal vez solo al interés del artista-investigador. Y esta característica propia de las investigaciones artísticas no invalidan ningún tema, postura teórica, interés académico o extra académico. Aunque este

mismo aspecto hace más difícil algunos procesos o pasos metodológicos que necesitan de un doble esfuerzo de rigurosidad y coherencia para que las investigaciones no terminen en devaneos sin sentido, poco estructurados o completamente incoherentes e incomprensibles. Es necesario señalar, que una epistemología subjetiva no es, en lo absoluto, epistemología de segunda clase, falta de rigor metodológico o excusa para librarse del trabajo analítico cuantitativo. Todo lo contrario: ya que el investigador es al mismo tiempo objeto de investigación, hace que deba de contar con un enorme catálogo de símbolos para echar mano de ellos en el momento de la interpretación, y de una destreza y rapidez especial para encontrar relaciones entre nuevas y viejas simbolizaciones que constantemente construyen nuevos significados a símbolos ya conocidos.

“Los conceptos de sentido subjetivo y de configuración subjetiva, centrales en la propuesta teórica sobre la subjetividad son, por su propia definición, imposibles de ser captados de forma directa por las expresiones observables del otro. Esto porque ellos representan la trama simbólico-emocional del curso de esas expresiones, pero siempre están más allá de cada una de ellas tomadas por separado. Por tanto, las presentes definiciones teóricas son inseparables de las tres características centrales que orientan esta propuesta sobre Epistemología Cualitativa: el carácter constructivo- interpretativo del conocimiento; el carácter dialógico de la investigación cualitativa y la definición de lo singular como instancia legítima para la producción del conocimiento científico.”⁹

4. Paradigma cualitativo

Es cierto que con mayor frecuencia se recurre al paradigma cualitativo para afrontar las investigaciones artísticas, aunque los investigadores en artes que ejercen como directores de grupos y de tesis están muy poco

⁹ González-Rey, Fernando; Mitjans Martínez, Albertina. *Una epistemología para el estudio de la subjetividad: Sus implicaciones metodológicas*. PSICOPERSPECTIVAS INDIVIDUO Y SOCIEDAD. VOL. 15, Nº 1, 2016 pág. 10

familiarizados con esta epistemología¹⁰ y por lo tanto, también con las posibilidades metodológicas de esta forma de conocer. Por lo que recordar algunos conceptos básicos de este paradigma no está de más en ningún esfuerzo académico.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que el significado de la realidad no está dado de antemano, sino que es un cúmulo variado y complejo de imposiciones síquicas de los sujetos a los eventos y a los objetos. Esto hace que los significados no sean definitivos, aunque si son definitorios. También tenemos que recordar que la acción y la expresión de los hechos humanos son resultado de la interpretación del mundo social, de sus significados. Y es por eso que debemos tener siempre presente que una buena interpretación de los significados de los símbolos y los signos es la clave para construir un conocimiento capaz de enriquecer nuestro entendimiento del mundo.

O sea que nuestra realidad, la realidad que queremos conocer y entender para comunicarla, la realidad de la práctica artística y del hecho artístico, puede comprenderse desde la aceptación de que todo lo que ocurre en ella es susceptible de interpretarse porque todo significa a través de actos simbólicos y de signos creados para significar. La interacción entre todos los elementos es el modo en el que significa esa realidad, pero no son símbolos los que interactúan, sino lo hacen los seres humanos, de allí surgen todos los datos con los que crearemos, investigación y arte.

Esto también pone en primer plano el lugar del investigador o el artista. Sus habilidades para la comprensión subjetiva serán determinantes para desenmarañar los significados de símbolos que han sido creados a partir de la interacción humana, esto es, que no son símbolos puros (si es que existe la pureza simbólica) sino que cambian y

¹⁰ La diferencia entre investigación cualitativa y cuantitativa no es instrumental ni tampoco está definida por el tipo de resultados obtenidos. La diferencia esencial entre ambos tipos de investigación es epistemológica: tanto en los procesos de obtención de la información como en los procesos de construcción de esa información. González-Rey, Fernando; Mitjans Martínez, Albertina *op cit.* pág. 9

se transforman según cambian los hechos, sujetos y contextos que los han creado y usado. El investigador, como el artista, debe saber que él mismo es objeto de análisis porque sus interpretaciones no son neutrales sino todo lo contrario; y si no se es consciente de ello puede interpretar de manera completamente personal los hechos sin hacerlo patente en la definición de metodologías y teoría empleadas. En este punto tal vez se vea con claridad la diferencia entre la práctica artística y la investigación formal surgida de ella. En la práctica artística las interpretaciones simbólicas pueden ser completamente personales y no hay ninguna necesidad de explicar este hecho al espectador de la obra y que por esta omisión se genere algún tipo de perjuicio en la producción de la obra. En la investigación el lector debe saber con qué herramientas se realizaron los análisis y las interpretaciones, no tanto para verificar las conclusiones, sino para que no pierda la riqueza multidireccional de los hechos artísticos.

5. Einfühlung. Empatía e interpretación.

Las preguntas de investigación, los temas y las investigaciones en sí, en el ámbito de las artes, surgen de necesidades individuales muchas veces generadas en y desde la práctica artística. Eso ya les confiere un carácter subjetivo desde el inicio de la investigación. Pero no todos los aspectos de la práctica son motivo de análisis y reflexión. A los investigadores artísticos nos puede motivar alcanzar logros parecidos a los que otro creador ha hecho porque lo que nos importa es la experiencia de alcanzar ese objetivo; en la experiencia vivencial del acto creativo está gran parte del conocimiento que buscamos. Nos interesan y nos motivan cosas con las que necesariamente debemos tener una conexión a niveles racionales y subjetivos porque la pertinencia actual o la urgencia social de la elección del tema no son criterios con los que el investigador se ponga en marcha. Y aquí se deja ya entrever la herramienta que constantemente usamos para resolver muchos de los momentos por los que transcurre la investigación y la práctica artística: la Einfühlung. Este término creado por R. Vischer y que se acuñó "para designar

la vida que el hombre infunde en las cosas naturales mediante el proceso estético.”¹¹ Y que posteriormente Theodor Lipps en los años 20 del siglo pasado lo desarrollo de una forma que podemos recuperar y emplear de manera semejante. La proyección simbólica que realiza el sujeto hacia el objeto y que se da gracias a que el objeto tiene una configuración específica y no otra, es lo que permite que podamos realizar una interpretación de sentido sobre el significado de nuestra percepción. Por lo tanto, la captación de la proyección es un conocimiento tanto del objeto, como del sujeto que percibe y proyecta porque sobre las proyecciones surgen elementos valorativos que sólo pueden serlo a través de la creación de juicios creados exprofeso a la situación percibida y vivida. Es en base a esta proyección como los investigadores eligen preguntas y temas de investigación. Y es por esto, también, que un artista comienza a trabajar sobre una materia y con unas formas determinadas.

Esta proyección se realiza de manera multidimensional como ya hemos señalado. Unn aspecto importante de esta proyección es el aspecto emocional que interviene directamente en la cualidad de la proyección, en la interpretación de los símbolos que hacen que respondamos proyectivamente de una manera u otra a un hecho dado.

Las sensaciones y la emociones, junto con los sentimientos, son parte del aspecto subjetivo con el que nace la mayor parte de la investigación y la producción artística. Es por ello que deben ser parte del orden metodológico con el que se construyen las argumentaciones y los conceptos que traten de entender los procesos artísticos. La inclusión de la proyección emocional en la metodología de la investigación artística derivada de la práctica, puede resultar muy útil y economizar tiempo y reducir el fracaso y abandono de los jóvenes investigadores. Por ejemplo, cuando se crea una hipótesis es necesario establecer ciertos elementos que pueden no existir en el planteamiento de una investigación artística. La identificación de variables puede ser un trabajo imposible de realizar con ciertas investigaciones de este tipo. Sin embargo, si aceptamos la proyección emocional como parte de nuestra metodología es

¹¹ PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Universidad de Deusto. Bilbao 2007. pág. 169.

posible que aceptemos investigaciones sin un planteamiento hipotético y que comencemos la investigación directamente con la interpretación de los datos del contexto, sin que esto suponga una desorganización de los mismos y de las fuentes. Si aceptamos que el investigador hará una selección de obras, autores, textos y teorías por proyección emocional, por empatía, entonces no habrá necesidad de que todo ello deba de responder a la identificación de variables y a la manera en la que se van a ordenar, analizar y medir. Eso no quiere decir que el investigador tenga siempre razón y tenga siempre la última palabra. En lo absoluto. Los investigadores de los grupos académicos, así como los directores de tesis y trabajos de investigación, pueden analizar las propuestas del investigador, recomendar otras y en el caso que sea necesario, cambiar todo el rumbo de la investigación. La empatía como momento metodológico no nos exime del rigor ni de la coherencia con el que se deben realizar las investigaciones. Es cierto que tenemos delante muchos problemas que resolver si adoptamos la empatía como paso metodológico y parte esencial de una epistemología subjetiva, como por ejemplo que todas las emociones tienen el mismo grado de certidumbre, pero debemos correr el riesgo ya que la alternativa que tenemos ahora mismo frente a nosotros es siempre ir a la zaga de las ciencias sociales tratando de encajar lo mejor posible las metodologías y nuestras necesidades creadoras, investigadoras y artísticas a sus modelos.

Bibliografía:

DE LAIGLESIA Y GONZÁLEZ DE PERED, JUAN FERNANDO. *Notas para una investigación artística*. Universidad de Vigo, Servicio de Publicaciones, 2008

GOLEMAN, Daniel. *Inteligencia Emocional*. Editorial Kairós. 2001.

GONZÁLEZ-REY, Fernando; Mitjans Martínez, Albertina. *Una epistemología para el estudio de la subjetividad: Sus implicaciones metodológicas*. PSICOPERSPECTIVAS INDIVIDUO Y SOCIEDAD. VOL. 15, N° 1, 2016

HERNÁNDEZ Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En *BASES PARA UN DEBATE SOBRE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA*. Secretaría General Técnica Subdirección General de Información y Publicaciones. MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. Madrid, 2006

HERNANDEZ Samperi, R. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACION. McGRAWHILL INTERAMERICANA. México 2006. Cuarta edición.

PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética*. Universidad de Deusto. Bilbao 2007

THOMPSON, Christina. *Art Practice as Research: A Review Essay*. International Journal of Education & the Arts. Tom Barone Arizona State University, U.S.A Liora Bresler University of Illinois at Urbana—Champaign, U.S.A. 2006.

TRUJILLO FLORES, Mara Maricela; RIVAS TOVAR, Luis Arturo. Orígenes, evolución y modelos de inteligencia emocional. *Innovar*, 2005, vol. 15, no 25.