

La investigación en el campo de las Artes Visuales y el ámbito académico universitario. (Hacia una perspectiva semiótica)

Roberto Fajardo-González
(fajard_59@hotmail.com)

Ante la quiebra de una tradición que no se acaba de concretar y muy a pesar de aquellos que quieren identificar el llamado postmodernismo como una alternativa, en oposición a las grandes ideas modernistas, la práctica artística demuestra una vitalidad que supera todos los paradigmas supuestos. Entretanto, en lo que respecta a su nueva condición de “objeto cognitivo” en el ámbito de la teoría estética contemporánea, se plantea la problemática de determinar la naturaleza de aquello que debe de ser considerado “investigación” en el área de las Artes Visuales en el contexto académico universitario. Sobre todo cuando es cosa reciente, en nuestros países de la América Latina, abordar el hecho artístico como un hecho cognitivo, lo suficiente para despertar el interés académico del ambiente universitario.

No es que de algún modo no exista investigación en la práctica individual del artista o que también no sea posible determinarla en el programa de cualquier escuela de arte. Pero sí, se trata, de una situación en la cual resulta necesario establecer parámetros que determinen la naturaleza de lo que es la investigación en el contexto del llamado “giro semiótico”¹ o si se quiere, en el ámbito de las actuales condiciones epistemológicas aplicadas al campo del arte desde la perspectiva del abordaje académico universitario.

A pesar de que en lo particular de este texto, se proceda a referirse en la mayoría de las veces a diversos autores brasileños que han expresado su posición ante el tema propuesto y que a su vez concitan diversas referencias y autores - lo que valida nuestra propia experiencia y el carácter de nuestras aseveraciones - sin duda ninguna, por otra parte, resulta necesario identificar y verificar de manera permanente un abordaje del tema o asunto a partir de la Teoría de la Semiosis de Peirce². Que, al mismo tiempo que pretende introducir y aclarar una serie de cuestiones propias de la práctica artística en el ámbito de la investigación de las Artes Visuales en la Universidad, establece la pertinencia y aplicabilidad de una *Semiótica del Arte* a la investigación artística.

En función de esto, hemos optado por abordar desde esta concepción particular y como una perspectiva metodológica fundamental; el sentido último establecido por Peirce para aquello que identifica su primera categoría: lo indeterminado, como una categoría fundamental para una actividad de determinadas característica particulares, como lo es la

¹ Este concepto se refiere a un cambio iniciado hace ya un siglo que establece el estudio de la naturaleza y de la realidad (y por ende del arte) a partir del estudio de la significación; evidentemente se trata de una corriente epistemológica que si bien en la contemporaneidad obedece a dos tradiciones recientes (Saussure y Peirce) encuentra su origen en la propia filosofía griega a través de una tradición que vía Aristóteles, entre algunos otros, permanece latente en toda la historia del pensamiento occidental.

² Charles Sanders Peirce, filósofo norteamericano es el fundador el “Pragmatismo” y el autor de una teoría epistemológica fundamental conocida como “Teoría de la Semiosis” Base de su gran contribución al conocimiento occidental; “la semiótica”.

producción artística, que pasa a ser considerada, a partir de este momento, desde la perspectiva de la investigación en el sistema universitario.

El artista-investigador-universitario.

El artista contemporáneo y en especial el artista adjunto al sistema universitario, se ve impelido a desarrollar un campo de conocimiento que sin ser contrario a lo que hace como arte, sí es necesariamente y parcialmente “extraño” a la intimidad de su operación poética³. Esto, en función de que tal campo de conocimiento implica en la sistematización de aquello que hace como acto, según, las normas y reglas de la terceridad⁴, condición necesaria al arte como objeto de estudio social. O si se prefiere, al decir de otro modo, de una traducción del proceso generativo al proceso conceptual que permita su manejo y discusión como objeto semiótico.

En la medida que mi experiencia como investigador en el área de la Artes Visuales se ha dado casi en su totalidad en el ámbito de la experiencia brasileña, resulta natural que en este artículo la discusión se establezca a partir –como ya hemos mencionado- de condiciones, contextos y autores brasileños, por lo que parece necesario guardar ciertas distancias en relación a otras consideraciones que puedan resultar de otros contextos geográficos y otras tendencias conceptuales, de modo a poder visualizarlas en su debida proporción.

La investigación en el área de las Artes Visuales, al menos en un sector significativo del medio universitario en el Brasil, de un modo general, se establece a partir de dos polos fundamentales;

“La *Investigación en Arte*, que da cuenta de los procesos de producción y sus lenguajes y, la *Investigación sobre Arte*, que aborda los objetos artísticos en sus innumerables relaciones”(Bulhões, 2001. Pg. 24)

Evidentemente, a un nivel universitario y académico se espera una determinada construcción sistemática del conocimiento, tanto a nivel de la producción como de la reflexión, condición esta que se muestra fundamental para la investigación dentro del espacio de la universidad. Pues, como muy bien lo expresa Cattani, el investigador universitario desde una perspectiva académica, posee un compromiso declarado y asumido con “la producción del saber y el efecto multiplicador de sus reflexiones...” (Cattani, 2002. Pg. 40)

Paradójicamente, como ya hemos insinuado, esta condición no es ni necesaria, ni normativa para la creación artística “per se”. La condición académica no es una condición necesaria para producir la obra de arte, sin embargo, una vez que la obra de arte adquiere

³ Recordemos que en la contemporaneidad el término “poética” debe de entenderse como referido a la producción de Arte en general....esto es, al proceso que origina la obra de Arte.

⁴ Tercera categoría del sistema semiótico de Peirce y que se refiere a todo aquello que es convencional F; es decir a todo lo que implica la relación entre tres personas.

su existencia social, su análisis y consideración desde una perspectiva académica, exige parámetros que resultan necesario establecer y conocer.

Debemos entender entonces, que la investigación en este contexto se propone como una estructura que debe implicar el acto de la creación, pero que tiene como finalidad académica un abordaje analítico y teórico de ese proceso.

¿Que es lo que hace el que realiza una *investigación en Arte*?

¿Que es lo que hace el que realiza una *investigación sobre Arte*?

¿Donde radica la diferencia entre ambas realizaciones, si es que la hay?

Con la intención de provocar un análisis y una discusión de las diferentes perspectivas que estas preguntas pueden permitir, remito a una frase de Cattani que ilustra a su vez un aspecto muy debatido en el arte contemporáneo, veamos; buscando identificar la diferencia entre dos tipos de actitudes Cattani nos dice “El Arte no es discurso, es acto”. De este modo, *En Arte*, implica un hacer, crear un objeto artístico que no nace del discurso, a pesar de que eventualmente el propio discurso se pretenda objeto artístico, en cuanto que, *Sobre Arte*, implica en analizar, en aproximarse al objeto estético a través de un determinado discurso.

“El arte no es discurso, es acto. La obra artística se elabora a través de gestos, procedimientos, procesos que no pasan por lo verbal y no dependen de él. Su instrumento es plástico, soportes, materiales, colores, líneas, formas, volumen. Lo que resulta es un objeto presente en su condición física, independiente de todo y cualquier discurso, inclusive aquel del propio artista”. (Cattani, 2002. Pg. 37)

Esta afirmación de Cattani, valga decir, de algún modo evoca la clásica dicotomía lingüística de Saussure; *Lengua-Habla*. En la medida en que la Lengua remite a un sistema convencional y el habla al uso individual de este sistema, esto es; la inserción de la individualidad en el tiempo y en el espacio. El concepto de discurso remite al lenguaje y de un modo paradigmático al razonamiento, al discernimiento; el concepto de acto remite a una experiencia específica en el tiempo y en el espacio, a un hacer, a una acción, a una intuición.

El acto como condición para la existencia de la obra siempre lo es, en un primer momento por el individuo, la inserción del acto artístico en el tiempo y en el espacio es la inserción del individuo y simultáneamente o después, el de la colectividad.

Véase bien que en la práctica resulta imposible separar lengua y habla, obviamente, nos referimos a una actitud metodológica que en todo caso, parece, contraria a la actitud artística, pero que sin embargo termina por ser necesaria, de modo que, particularmente desde la perspectiva del artista, tenemos que tener presente esta ambivalencia.

De lo anterior, me permito aseverar, que la investigación *En Arte* es determinada y es caracterizada por esa cuestión del tiempo y el espacio⁵, en cuanto irrupción específica, por aquello que allí sucede y allí queda determinado, y la investigación *Sobre Arte* enfoca esas innumerables relaciones posibles de la obra de arte como presencia axiológica en el seno de un determinado sistema. Existe una diferencia entre ambas situaciones, el concepto permite su constante evaluación en cuanto hecho; la obra en cuanto irrupción solo puede ser una.

Podemos concluir en un primer momento, que el artista-investigador-universitario parece trabajar por un lado con el proceso creativo de su obra y por otro lado con la construcción de una reflexión sistemática sobre ese proceso. Debemos dejar claro, entonces, que la construcción sistemática del conocimiento, la reflexión aquí hecha, no resulta ser un sinónimo, ni es simultánea con aquello que sucede como experiencia entre el artista y aquello que se provoca como creación. Esto es particularmente importante, pues se trata de dos operaciones que sin ser antagónicas entre sí, son excluyentes. Esto es, en la medida, en que el discurso, o la palabra no pueden dar cuenta de la complejidad de los fenómenos que intervienen y participan del acto creativo.

“No es que la palabra sea imperfecta y esté ante lo visible, en un déficit que en vano se esforzaría en recuperar. Son irreductibles una al otro: por mas que se diga que se ve, aquello que se ve jamás se aloja en aquello que se dice, y por mas que se haga ver lo que se dice, por imágenes, metáforas, comparaciones, el lugar donde ellas resplandecen no es aquel que los ojos permiten captar, mas aquel que la sucesión de sintaxis definen”. (Foucault, 2002. Pg. 12)

Metodología de la investigación en arte.

La construcción metodológica a partir de una epistemología que considere esta especificidad del hacer artístico y su análisis sistemático, ciertamente exige un cuerpo teórico que pueda:

1. Elaborar un análisis del proceso perceptivo.
2. Identificar y comprender las cuestiones que se derivan del hacer artístico como proceso.
3. Y establecer los valores axiológicos de las sustentaciones pragmáticas, conceptuales y teóricas.

A su vez, las consideraciones que se puedan elaborar a partir de lo que sea la percepción supone una estructura compleja, que pueda considerar tanto lo biológico y orgánico por un lado, así como la cultura, el símbolo y la cognición por otro; todos elementos participantes del acto creativo. En otras palabras, no resulta posible separar el acto artístico de todo el contexto cultural, al cual pertenece. Entendiendo como contexto cultural toda información que se deriva de la actividad cotidiana del individuo inserido en

⁵ Véase a este respecto el capítulo IV del Curso de Lingüística General de F. DeSaussure.

la dimensión de lo social. Esto es; desde la perspectiva de toda significación generada y percibida.

De un modo general, diversos autores que escriben sobre la investigación en artes apuntan para diversos aspectos que se derivan de esta problemática.

Veamos a continuación la deliberación de algunos autores brasileños con respecto a lo que es la investigación en Artes en el sistema universitario.

Anna Teresa Fabris, (1991. Pg. 12-19) defiende un campo autónomo dentro del arte a través del concepto de "*Pensamiento Visual*". Propuesto como un sistema cognitivamente coherente, se origina en las teorías de Francastel y Arnheim los cuales proponen una concepción de la percepción como cognición, de la cual el lenguaje solo sería una parte. Según Fabris, el lenguaje no puede ser definido solo en función de su estructura verbal, las posibilidades de expresión no son solo un atributo del lenguaje como tal. "los mecanismos del pensamiento visual no son los mismos que rigen la función lingüística". (Fabris, 1991. Pg.15)

El concepto de *Pensamiento Visual* también es propuesto por Cattani, como el principal orientador de la investigación en el área de la Artes Visuales. Ella apunta como uno de los más insistentes equívocos de ciertas metodologías y análisis de la obra de arte, el considerar la obra, "como una modalidad específica de discurso". (Cattani, 2002. Pg. 37) e insiste en un análisis total del acto creador.

Cattani deja en evidencia una constante preocupación en considerar la autonomía de la obra de arte en función, tanto de la libertad que le es propia en el devenir de su proceso creativo como en la exégesis de las metodologías que permiten una aproximación sistemática a la misma. Esto apunta para las relaciones que resulta posible establecer entre el *Lugar del arte* y la investigación, *en arte y sobre arte* en la sociedad actual, esto, como una relación que ya revela el perfil de una epistemología específica, aplicada a la obra de arte en la contemporaneidad.

"Producir conocimiento, en arte, significa ir más allá de la creación de la obra para comprender su proceso de instauración e inserción en el seno de la producción contemporánea y de la historia del arte como un todo. Significa, también, comprender su relación con las teorías artísticas y con las categorías de la crítica del arte. En fin, representa contribuir para una epistemología, siempre en construcción, del fenómeno Arte y de su sistema en las sociedades contemporáneas". (Cattani, 2001. Pg. 105)

Por su parte, Mónica Zielinsky, (Zielinsky, 1993. Pg. 67-75) también adopta la noción del hacer artístico, como un hacer que comparte una naturaleza cognitiva. Pero propone a su vez, una *visión crítica* tanto de la percepción como del hacer artístico desde una *perspectiva cognitiva / social*. Se trata del desarrollo de una metodología que considere las condiciones históricas y sociales específicas de cada artista, de cada proceso y de cada objeto artístico. Insiste en la consideración de los contextos particulares de cada situación artística. Denuncia y se opone a la adopción de modelos importados, porque no

surgen de la realidad educacional artística y local, porque no proponen un análisis que deje en evidencia las semejanzas y diferencias del hecho artístico en relación a los demás hechos sociales.

Pero también existen consideraciones que devienen de una apreciación “científica” del hecho artístico, así, Silvio Zamboni (Zamboni, 1998) siguiendo la filosofía de la ciencia de Thomas Kuhn, (Kuhn, 1989) considera que existe un paralelo entre ciencia y arte y que esto sucede porque ambas están sometidas a un orden establecido por una sucesión de paradigmas que explican el sentir y el devenir de ambas actividades humanas. Al utilizar el concepto de “*mecanismo de cambio de los grandes paradigmas*” para sugerir que también el arte está sujeto a una “substitución de un conjunto de normas, reglas y principios por otros que son la base de todas las revoluciones científicas”. (Zamboni, 1993. Pg. 29).

Según este autor, la creatividad es el motor propulsor de ambas actividades y procede en función de esto a establecer algunos enunciados comparativos sobre algunos paradigmas y su trayecto entre arte y ciencia.

A pesar de que un abordaje del problema que nos ocupa a partir de los paradigmas científicos pueda en alguna medida dar cuenta de algunos procesos evolutivos y aplicativos de determinados recursos tecnológicos y epistemológicos al arte y sus respectivos problemas, dejando en evidencia un criterio particular, considero que se trata de una tentativa de aplicación del método de la ciencia sobre el hacer artístico, con todos los meritos y contradicciones que tal tarea presupone.

Ya, en las observaciones de Ana Barros (Barros, 1993. Pg. 51-57), a mi parecer, se perfilan algunas cuestiones que resultan de más utilidad para el artista-investigador. Barros insiste en desvincular la investigación artística del aspecto metodológicamente riguroso que propone el método científico ya que esta es una vía, “... cargada de significados que se quedan encerrados en el marco de las metodologías científicas, estratificadas...” (Barros, 1993. Pg. 51) y propone el término *experimentación* por hallarlo más fiel al sentido etimológico de la raíz latina de la palabra —*investigatio*— investigación, relacionada con la idea de proceso, imaginación, lo desconocido, la intuición o el *insigth*.

Puede resultar útil, además de interesante y necesario, considerar la relación que en el idioma español podemos encontrar entre las palabras investigación y experimentación, veamos:

La palabra *investigación* según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española refiere a la acción y efecto de investigar. Investigar es entendido como “Hacer diligencias para descubrir algo”⁶. En cuanto que la palabra *experimental* nos remite a experimentar; “Probar y examinar prácticamente la virtud o propiedad de algo” o “Notar, echar de ver en uno mismo una cosa, una impresión, un sentimiento, etc.”⁷ Se observamos con atención veremos que *investigar* presupone una intencionalidad específica, de algún

⁶ Página 879 del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*- vigésima segunda edición- 2001

⁷ Página 691 del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*- vigésima segunda edición- 2001

modo predeterminada, en cuanto que *experimentar* presupone una disposición para identificar, cosas, situaciones y estados que eventualmente puedan interesarnos. Esto resulta particularmente interesante para la experiencia de la creación artística, pues en ella, las cosas están en una disposición relativa a lo que de hecho sucede o resulta como posibilidad actualizada. En el acto generador de la obra artística, aquello que se quiere está contenido en el propio acto y su relevancia y naturaleza respeta esta condición. No será por casualidad que en el arte el concepto de intuición adquiere un relevante significado, puesto que parece ser aquello que mejor identifica el tipo de cognición necesaria a la creación.

“Por lo tanto, el *insight* o iluminación, requiere un estado de espíritu propio, conocido como mente creadora, donde el conocimiento intuitivo pueda estar en unión con el conocimiento intelectual. Creando las condiciones para el cuestionamiento sobre asociaciones ya adoptadas como verdaderas y el surgimiento de nuevas posibilidades combinatorias. Los nuevos elementos combinatorios son siempre el resultado de aprehensiones previas que pueden acumularse en la mente del artista desde el nacimiento y allí permanecen como un inmenso banco de datos” (Barros, 1993. Pg. 55)

Tal vez haya quienes consideren el uso de la palabra intuición un tanto extraño como concepto de investigación, sin embargo veremos la gran pertinencia que demuestra cuando debemos considerar la experimentación artística. De hecho desde la antigüedad y en términos filosóficos sobre todo en los griegos, la intuición fue considerada un acceso directo al conocimiento real.

“En un sentido estricto (la intuición) es la visión directa de algo individual existente, que se muestra inmediatamente en su concreta plenitud (esto es, sin la intervención de otros contenidos cognitivos) Por lo que solo puede denominarse intuitivo, en sentido riguroso, aquel conocimiento que aprehende el objeto en su propio ser presente...” (Brugger, 1977. Pg. 238)

En este sentido, el conocimiento propuesto tiene una naturaleza abstractiva, en la medida en que puede prescindir de la presencia viva de un contenido. De este modo podemos referirnos a la intuición de dos maneras; como *intuición sensorial*, relativa fundamentalmente a los procesos de percepción, porque solo ella es co-presencia inmediata del fenómeno en la experiencia individual y también podemos referirla como *intuición intelectual*, la cual en un sentido estricto, solo el espíritu la posee...

“Por lo que, no es solo la fijación opaca de lo factiblemente existente (como intuición sensorial) pero sí, al mismo tiempo y necesariamente, la aprehensión y comprensión de esta fijación en su fundamento”. (Brugger, 1977. Pg. 239)

Evidentemente hablamos de un tipo de conocimiento que el artista conoce muy bien, esto es, de su sentir, que en su proceso es al mismo tiempo su fundamento, motor y objeto. Aquello que en su esencia no puede ser definido como *ratio* en su condición

primigenia. Aquello que pudiendo eventualmente ser objeto de la razón se presenta inicialmente como *descubrimiento*.

Todas estas cuestiones discutidas nos llevan a considerar, las diferencias en el abordaje investigativo entre los artistas-investigadores con respecto a los objetivos que se proponen y su relación con el concepto de *ratio*. Entretanto, como artista, no puedo omitirme del hecho de que existen elementos en el hacer artístico, o producidos por él, que exceden cualquier objeto científico o marco metodológico, elementos que terminan por provocar una aptitud que a pesar de que no pueda definirse en su totalidad por la *ratio*, resultan extremadamente importante para la totalidad de la experiencia.

En este contexto y a nivel del artista que se desarrolla en el ámbito universitario, la investigación se presenta como una operación de confrontación entre la propia producción y una reflexión, una sistematización del conocimiento que se caracteriza por una connotación metodológica y científica. En esta condición cuando tal operación busque diseccionar el proceso creativo o su instauración, este siempre será una especie de proceso mimético que pretende identificarse con esa capacidad de “*irrumper*” de la obra.

De lo anterior, tal vez, sea posible aseverar que el artista siempre está en un “borde” entre lo real y lo imaginario, siendo que según las estructuras de su propio mundo, esta división no tiene relevancia para su proceso creativo.

El Universo del Artista

El artista investigador se ve a sí mismo, antes de cualquier cosa, como artista. Decir que se es artista es saber que se es capaz de proponer un hacer que se presenta como un evento creativo potencialmente inevitable, del orden de la experiencia. Es ser indefinible en cuanto síntesis conceptual, aún cuando esta pueda ser el objeto del hacer artístico.

Para el artista el proceso es una condición necesaria y absoluta. Y este proceso a pesar de su carácter indisoluble en cuanto percepción-experiencia, puede ser comprendido en términos de una dialéctica que elabora términos de comprensión que se basan en el contraste. De hecho y de este modo, parece existir un orden que es el del evento, del hacer, del acto y parece existir un otro orden que es territorio de la reflexión, del sistema, del concepto.

Por esto, para el artista el proceso creador tiene un carácter paradójico, pues el mínimo gesto en la mas incontestable libertad debe ser siempre referido a un sistema, mediante el cual configura su significación y sentido, que a su vez, podrá mostrar eficacia en la medida en que el artista sea capaz de articular una lectura conceptual que le permita canales de comunicación con el sistema, el cuál rechaza pero aspira a su validación. Se trata de un paradigma dominante ante el cual el artista se justifica y se ajusta pero el cuál, debe inevitablemente contestar.

Así, resulta de mas fácil comprensión el hecho del porque la consideración de esta capacidad, es fundamental para el artista investigador universitario que está asociado a una

institución y de cómo esta puede determinar o no el éxito de su actividad académica, ya sea en la investigación o en la docencia.

Al nivel del imaginario del artista, parece evidente que la lectura que se haga sobre la obra en términos de su historia y vida social, sea una lectura sujeta a una dinámica, que no le permite a la misma un estatuto absoluto, y es exactamente por esta razón, que el artista debe establecer una mecánica coherente en su hacer, que solo puede justificarse como racional en cuanto referente del acto-evento, en cuanto referente del fenómeno-experiencia de la irrupción. Se trata de una dialéctica entre acto y reflexión.

El hacer artístico, por su propia naturaleza es un hacer que se alimenta de la multiplicidad; de todo aquello que pueda ser objeto de expresión, de sentimiento, de conocimiento sobre el hacer y el saber. Si en la historia del arte, desde el Renacimiento, el arte estuvo sometido a un código específico, capaz de una polisemia que le era aparentemente natural, no sería por eso, que el arte dejaría de pretender este conocimiento múltiple, la búsqueda de lo universal en lo particular. De este modo podemos hablar en relación a la investigación en las artes visuales desde una perspectiva académica como de un híbrido, donde *lo individual se busca de una manera interdisciplinar y multidisciplinar en lo universal. Y donde lo universal parece necesariamente concretarse en lo individual.*

He aquí, pues la gran paradoja del hacer artístico. Pues siendo el arte un acto, todavía se pretende algo más que solamente el acto. He aquí, todavía, el índice (signo) de tal investigación, pues ella como tal, solo puede existir como fractura de lo individual en lo social, del acto en el discurso.

Por esto, el orden del hacer en el arte no puede ser reducida a una lenguaje verbal, en ese orden, apenas puede ser “traducida”. Por esto, no se puede prever ni por método ni por la ciencia, porque su naturaleza no se satisface a través de los mismos. Ni siquiera el conocimiento, los procedimientos y metodologías, su materia prima y su condición de objeto pueden explicar o justificar la obra de arte, a pesar de que todos ellos le puedan ser indispensables.

El orden del Arte es de algún modo similar a aquella orden que hace con que a cada mañana nos cuestionemos delante del espejo, sobre aquello que somos y sobre nuestra función en esta vida y que al mismo tiempo al mirar por la ventana abierta al inicio del nuevo día, continuemos manteniendo la certeza de no saber como el día terminará, en ese momento, indiferentes a cualquier conocimiento sistemático o tecnológico que se pretenda absoluto.

Criterios paradigmáticos para una metodología de la Investigación en Arte.

La Obra de Arte aglutina elementos realistas e imaginarios, colectivos e individuales y los configura como elementos de la conciencia humana capaz de percibirlos y expresarlos.

Por esto, la especificidad de una investigación, ya sea *en arte o sobre arte*, intentando esbozar una línea general que identifique una metodología propia del artista-universitario,

debe fundamentarse en base a la realidad de esta configuración, en función de los recursos epistemológicos dominantes, lo que en términos de aplicación por parte del investigador, implica la consideración y comprensión de tres modos de acceso al acto estético:

1. Las cuestiones del lenguaje en sí tanto en su aspecto *poético* como *estético*.
2. Las cuestiones relativas a la metodología adoptada
3. Las cuestiones relativas a los supuestos metafísicos⁸, esto es, aquello que trasciende las cuestiones de los puntos uno y dos.

Las instancias de aproximación a la obra de arte son múltiples, los aspectos a considerar relacionan las más diversas áreas de conocimiento; el diseño de una epistemología apropiada al estudio de la obra de arte necesita considerar aquel pensamiento que no es solo el de la razón, ya sea que le llamemos pensamiento visual o intuición y precisa esclarecer las pertinencias relativas para aquel que crea o hace y aquel que re-crea o lee, (inclusive el propio artista).

En el amago de estas cuestiones parece ocultarse la idea de que para aquel que hace, en cuanto artista, todo es pretexto y recurso. Y es que la metodología de la investigación en Arte se hace sobre el hacer, siendo que hacer y saber son apenas dos caras de la misma moneda. Sin embargo también resulta evidente que tal hacer solo tendrá su validez en cuanto ser social y en esta situación, su condición conceptual es fundamental. Se trata de una condición que establece sus propias premisas.

Resulta evidente, que desde la perspectiva de la investigación en el ámbito universitario, una metodología apropiada, es aquella que puede abordar los propios procesos creativos (para los cuales a veces no contamos con la estructura conceptual adecuada) de modo a permitir la construcción de un marco teórico que incorpore aquello que es lo esencial de la obra de arte, esto es, su capacidad de “irrupir” y de todo aquello que eso implica en el vasto universo de la experiencia humana. Y su consecuente mediación conceptual en el seno de la sociedad y su existencia cultural. Marco teórico que evidentemente, necesita ajustarse a la epistemología vigente del arte contemporáneo y clásico, lo cual requiere lo mejor de la preparación intelectual e investigativa del artista que trabaja en el ámbito universitario.

Resulta evidente, entonces, que la preparación intelectual y reflexiva se propone como una condición necesaria al artista que adopta una postura académica dentro de la universidad. Para él, resulta claro que su capacidad creativa no está determinada de manera reductiva por esta suma de elementos, pero, al mismo tiempo le es claro, que esta suma de elementos en nada debe de obstaculizar el proceso creativo y que de alguna manera, incluso, puede ser el motor de nuevos procesos generativos. Y esto, porque a la tarea creativa del individuo como artista se suma su labor social como ente capaz de pensar lo que hace como arte y capaz de viabilizar la transmisión de un conocimiento que debe someterse a la validez de los más variados paradigmas cognoscitivos. Sobre todo, cuando estos paradigmas son objeto de cuestionamiento por la práctica artística

⁸ Debe entenderse aquí por “supuesto metafísico” a la dimensión fenomenológica propia del proceso artístico, tanto en su materialidad como en su dimensión psicológica.

contemporánea. Hoy más que nunca, resulta necesario al artista, tener la capacidad de reinventarse en los propios procesos que provocan los cambios de paradigmas.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. California Press. Berkeley.1969.

BARROS, Anna. *Pesquisa em artes plásticas*.(Org. A. Dutra Pillar). Editora de la Universidade UFRGS: Porto Alegre, 1993.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: E.P.U., 1977.

CATTANI, Icléia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa”en *O meio como ponto zero*. (Org. Brittes e Tessler). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

--- “Universidade e pesquisa: a produção de conhecimentoem artes visuais “ en *Artes visuais, pesquisa hoje*. (Org. Maria Celeste de A. Wanner.) ANPPAV-UFBA. Salvador. 2001.

FABRIS, Annateresa. *Pesquisa em Artes Visuais*. Porto Arte. No.4 1991. PO.A. Pg. 12.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*, Livraria Martins Editora. São Paulo. 2002.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur Burks. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1931/1965

-----*Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

-----*The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings*. Volume I (1867-1893) y Volume II (1893-1913), Edited by the Peirce Edition Project. Indiana: Indiana University Press, 1998.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo. Editora Perspectiva.1989.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Editorial Alianza, 1994.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em artes*. Campinas: Autores Associados, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. “Percorrendo processos de criação artística: a percepção”. en *Porto Arte* No. 14. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

Fajardo-González. Aguadulce, Coclé, Panamá. 1959. (Roberto Rodolfo Fajardo-González)

Realiza sus estudios Universitarios en Brasil, Licenciatura en Pintura (1985), Dibujo (1986), Postgrado en Historia del Arte (1990) Maestría (1994) y Doctorado (2005) en Artes Visuales. Viviendo en este país por un periodo de 16 años, Fajardo-González inicia aquí su carrera profesional, habiendo merecido varios premios en diversos certámenes de Artes y desarrollando una labor profesional y docente en varias universidades y centros de arte.

Entre 2001-2005 realizó sus estudios de Doctorado en Poéticas Visuales, periodo en el cual fue seleccionado para la VI Bienal de Arte de Panamá (2002), En este mismo año es seleccionado entre las cinco mejores producciones en Artes Visuales a nivel universitario en la categoría pintura, por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul. Brasil. Fue invitado al I, II y III Encuentro Peirce en Argentina para realizar conferencia sobre sus investigaciones en torno a una Semiótica de la Imagen. (2004, 2006 y 2008). Artículos sobre sus investigaciones pueden ser encontrados en el *site* del Grupo de Estudios Peirceanos de la Universidad de Navarra -<http://www.unav.es/gep/>- Sus últimas exposiciones individuales fueron realizadas en Brasil (2003 y 2005) y Panamá (2008).Fajardo-González ha realizado exposiciones entre individuales y colectivas en Panamá, Brasil, Nueva York, Washington y Moscú.

Actualmente es Catedrático del Curso de Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes. Universidad de Panamá.