



Universidad Nacional de Lanús
Departamento de Humanidades y Artes

TESIS DE MAESTRÍA EN METODOLOGÍA
DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

*BUSCANDO HERRAMIENTAS EN LA METODOLOGÍA
DE LA INVESTIGACIÓN EN ARTES.*

*REGISTRO DEL TRABAJO DE UN EQUIPO DE INVESTIGACIÓN
EN EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS DE LA CIUDAD DE RESISTENCIA.*



Directora: Dra. Mariana Giordano (IIGHI.CONICET/UNNE)

Estudiante: N. Guadalupe Arqueros

Resistencia, febrero de 2017.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: 4

CAPÍTULO 1: ANTECEDENTES DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS:10

SOBRE *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*

PERSONAJES

EL TERRITORIO Y RESISTENCIA

EL DESAFÍO DE INVESTIGAR LA VANGUARDIA PERIFÉRICA:

CAPITULO 2: ANTECEDENTES DE INVESTIGAR EN ARTES Y SUS METODOLOGÍAS: 20

MÉTODO Y METODOLOGÍA:

CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS Y ENFOQUES VIGENTES:

LA INVESTIGACIÓN *EN ARTES (IENA)* DE MARÍN VIADEL:

INVESTIGACIÓN *SOBRE ARTES:*

EL SEGUIMIENTO DE PROCESOS COMO UN TIPO ESPECIAL DE ESTUDIO DE CASOS:

LA INVESTIGACIÓN EN EL PROYECTO:

HETEROGENEIDAD DEL ESPACIO:

CAPITULO 3: EL PROYECTO: 36

PROPUESTA, NIVELES DE ANCLAJE.

DESCRIPCIÓN DE LAS ACTIVIDADES REALIZADAS

1. DISCUSIÓN Y ELABORACIÓN DEL REGISTRO. DISCRIMINACIÓN DE LOS ASPECTOS PRIORITARIOS Y ANEXOS.

1. PRIMERA ETAPA: IDENTIFICACIÓN

2. SEGUNDA ETAPA: OBSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN E INVENTARIO

3. TERCERA ETAPA: ANÁLISIS, VALORACIÓN Y CATALOGACIÓN

2. EJERCITACIÓN DEL MODO EN QUE SE COMPLETA LA FICHA DE OBRA.

3. REVISIÓN DE LAS CAJAS DE CORRESPONDENCIAS Y *EL BOLETÍN DEL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*. DIGITALIZACIÓN PARCIAL.

4. CONFRONTACIÓN DE BASES DE DATOS Y PROGRAMAS PARA ORGANIZAR LA INFORMACIÓN DIGITALMENTE.

5. PREPARACIÓN DE LOS GRUPOS DE REGISTRO.

6. ELABORACIÓN DE UN PROTOCOLO DE CARGA.

7. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE OBRAS.
8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.
 - A) DIGITALIZACIÓN DE LOS PLANOS
 - B) NUMERACIÓN DE PANELES
9. ESTUDIO DE LAS LEYES Y REGLAMENTACIONES SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO.
10. REVISIÓN EN CARGA, DE TODOS LOS NÚMEROS DE INVENTARIO.
11. ORDENAMIENTO DE FOTOS DIGITALES Y CREACIÓN DE UN CÓDIGO DE BÚSQUEDA.
12. RESULTADOS PARCIALES Y PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS POR PARTE DEL EQUIPO.
13. ACTIVIDADES CON EXPERTXS INVITADXS.
14. SELECCIÓN DE OBRAS PARA INTEGRAR EL CATALOGO.
15. ASIGNACIÓN DE OBRAS A LXS ANALISTAS.
16. NUEVO ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.
17. REDACCIÓN DE LAS ENTRADAS DE CATÁLOGO Y EDICIÓN DEL LIBRO.

CRONOGRAMA

CAPITULO 4: EQUIPO, FORMACIONES, ETAPAS: 66

LAS ENTREVISTAS

PASANTE

INVESTIGADOR

SUBDIRECTORA

DIRECTORA

ENTRECRUZAMIENTOS

A. DE LA IDENTIFICACIÓN DEL TRABAJO

B. DESCRIPCIÓN DE LA TAREA

C. DE LA CONFORMACIÓN DEL EQUIPO

D. SOBRE EL DESARROLLO

E. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES Y CIERRE: 85

ANEXOS:

ANEXO: A. BOLETÍN DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS..... 91

NÚMEROS 65 Y 100 DE EBFDA
ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN DEL BOLETÍN.
BADI, AQUILES
STERN, GRETE

ANEXO: B. CAJAS DE DOCUMENTACIÓN.....	95
COUCHET, GUSTAVO MOREIRO, BEATRIZ	
ANEXO: C. FICHAS DE REGISTRO.	99
ANEXO: D. PLANOS Y ESQUEMAS.....	103
<u>FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA:</u>	107

INTRODUCCIÓN

La presente tesis surge de mi incorporación a un equipo de trabajo distinto del que venía teniendo cuando trabajaba exclusivamente en la carrera de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). En lo personal me había propuesto integrar equipos que practiquen investigaciones vinculadas a objetos concretos, con materiales empíricos y no sólo con textos y autorxs teóricxs; como resultaba la investigación en filosofía que venía realizando y me estaba incomodando.¹ De esa manera, y debido a vínculos de amistad con un integrante, tuve la posibilidad laboral de cambiar de lugar de trabajo e ingresar en el *Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen* (NEDIM) y así radicarme con mi dedicación a la investigación, dentro del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), instituto del *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* (CONICET) que desde el año 2012 comparte su pertenencia con la UNNE.

¹ A lo largo de los capítulos de la presente tesis se utilizará un lenguaje inclusivo o también llamado lenguaje igualitario, para cada oportunidad en que utilicemos denominaciones genéricas. Esta manera de redacción se orienta a quitar la marca genérica de los artículos neutros e inscribir en el mismo movimiento, el abanico de registros genéricos actuales. Existe una amplia gama de opciones recomendadas que evitan en la escritura el uso del masculino para el neutro; algunas de ellas son: @ (arroba), x (equis), * (asterisco) o la utilización de la vocal e para los singulares y plurales. La opción que tomamos para evitar un lenguaje que consideramos sexista, es la x, siendo conscientes de las consecuencias que trae al momento de la lectura oral. El empleo de un lenguaje inclusivo en la redacción de textos académicos puede resultar disruptivo para las normas estipuladas por la Real Academia Española, pese a lo cual consideramos que la selección de términos y usos que se da en el recorte del habla (y la correspondiente escritura) es una decisión política de visibilización y reivindicación de las nuevas realidades en la configuración actual de los géneros; realidades de las que ningún grupo humano escapa y que las ciencias sociales cada vez desoyen menos.

La presentación de trabajos finales de posgrado con lenguaje no sexista es aceptada por universidades del país como la Universidad Nacional de La Plata y está siendo analizada por el Comité Académico del Doctorado en Estudios de Género del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. En lo personal ha sido una elección ideológica consecuente con mi militancia feminista (no partidaria) y que fue aceptada en artículos publicados en revistas indexadas nacionales e internacionales (RELMECS, API) que permiten dicha inscripción.

Existen en la comunidad académica de las ciencias sociales variados artículos científicos certificados sobre la discusión y utilización de lenguaje inclusivo. De entre las guías recomendamos: *Guía de uso del lenguaje inclusivo de género en el marco del habla culta costarricense*, Universidad Nacional de Costa Rica, Instituto de Estudios de la Mujer; texto de Lillyam Rojas Blanco y Marta Eugenia Rojas Porras elaborado en el 2015. En el apartado correspondiente a la bibliografía se incluyen artículos y textos teóricos que amplían la utilización del lenguaje no - androcéntrico (Chaher y Santoro, 2010).

En el NEDIM se congregan investigadorxs, licenciadxs, arquitectxs y patrimonialistas del arte de las ciudades de Resistencia y Corrientes bajo la dirección de la Dra. Mariana Giordano en sus inicios y la Arq. Mgter. Luciana Sudar Klappenbach desde el año 2015. En el *Núcleo* se practican principalmente indagaciones históricas, interpretación, análisis y conservación de fotografías, colecciones donadas por medios gráficos, familias de la ciudad y se custodian acerbos de museos de Resistencia. El *Núcleo* además posee trayectoria en investigación etnográfica visual sobre indígenas de la región. Cuenta con un fondo conformado desde el año 2006 que contabiliza más de 10.000 imágenes agrupadas en colecciones de autorxs, familias, donaciones, etc. Además del trabajo sobre fotografía, el quipo de profesionales, becarixs y pasantes desarrollan estudios sobre historia del arte regional desde una perspectiva problematizadora y crítica. Dichos trabajos, artículos y publicaciones se producen en el marco de proyectos financiados por el estado y conferidos por la *Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica*, para el caso de los PICT (Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica); por el *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas* que otorga PICTO (Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica Orientado) y PIP (Proyecto de Investigación y Producción) y también por la *Secretaría General de Ciencia y Técnica* de la UNNE que otorga PI (Proyecto de Investigación). Además en una ocasión se obtuvo financiamiento del *Consejo Federal de Inversiones* para la consecución de un proyecto de puesta en valor de tres importantes colecciones del reservorio.²

Desde el año 2014 me encuentro radicada en el IIGHI, siendo este mi lugar de trabajo actual. En ese tiempo se decide en el NEDIM, presentar un proyecto de investigación a la *Secretaría General de Ciencia y Técnica* de la UNNE desde el IIGHI y con la participación de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) de la UNNE. El PI está cimentado en la recuperación global del patrimonio de *El Fogón de los Arrieros* (EFDA). El proceso se iniciaría por la colección pictórica que cuenta con piezas hasta ese momento inventariadas de manera provisoria por distintas gestiones de la Fundación.

El proyecto fue aprobado por la SGCyT mediante la resolución N° 960/12 del 28 de noviembre de 2012 firmada por el Consejo Superior, que le otorga el código PI 12N001 para un periodo de 4 años hasta el mes de diciembre de 2016³. El financiamiento varió debido a los cambios en la Dirección de la Secretaría. Se inició con un monto anual de \$ 6.000 durante los años 2013 y 2014; que ascendió a \$ 10.000 en los años 2015 y 2016, totalizando \$ 32.000 para el periodo completo de cuatro años de duración. Este presupuesto asignado por la entidad financiadora fue utilizado en su totalidad para la compra de bienes de consumo, transporte

² La AGENCIA (<http://www.agencia.mincyt.gob.ar/>) y el CONICET (<http://www.conicet.gov.ar/>) son organismos dependientes del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Presidencia de la Nación (<http://www.mincyt.gob.ar/>). La SGCyT es la secretaria de investigación dependiente de la Universidad Nacional del Nordeste (http://www.unne.edu.ar/trabajando/proyectos_investigacion.php); y el CFI (<http://cfi.org.ar/>) es también un organismo de las provincias argentinas dedicado a promover el desarrollo integral del país.

³ En adelante nos referiremos al proyecto de investigación por su código PI 12N001.

terrestre, bienes inventariables, inscripción a congresos y la impresión y publicación del catálogo que es el producto final. Los sueldos y estipendios de los recursos humanos intervinientes son abonados por cada entidad a la que estxs pertenecen, es decir CONICET (en el caso de la directora, una investigadora y un becario) y UNNE (tres investigadorx).

Lxs pasantes colaboraron ad honorem y el integrante del equipo por la

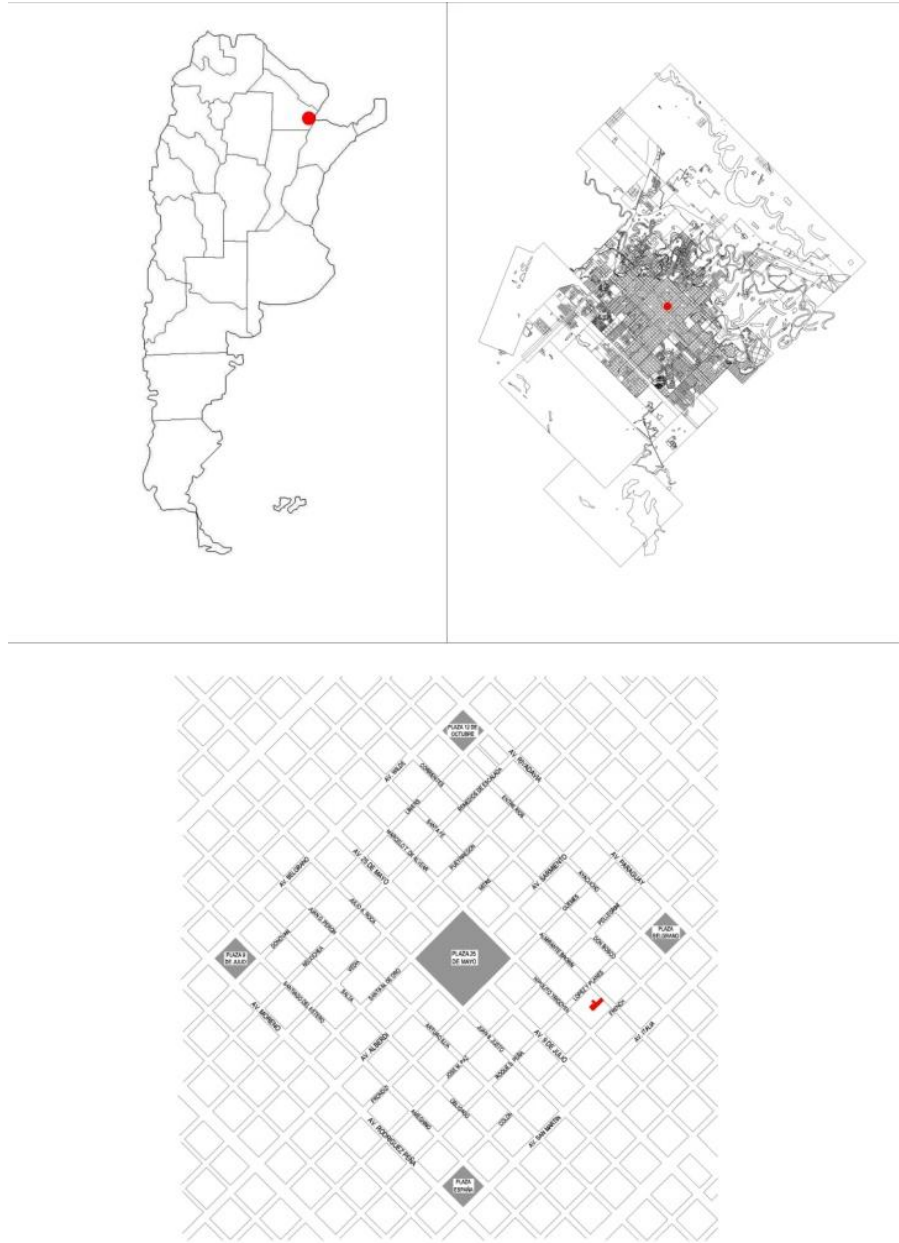


Figura 1: Ubicación de El Fogón de Los Arrieros, en el plano de la Ciudad de Resistencia, Provincia del Chaco. Imagen del PI 12N001.

Fundación EFDA es profesor con dedicación simple en dos facultades de la UNNE.

Es en el marco delineado que contemplo la posibilidad de elaborar una descripción del proceso de investigación que comenzaría a desarrollarse. En este abordaje me encontraré principalmente integrando el equipo de trabajo, pero además como una observadora participante y la mayoría de las veces inundada por el campo. Para el registro de actividades que busco retratar esto no resultará un inconveniente ni un sesgo que incline las conclusiones, sino que esta subjetividad en juego enriquece el relato de actividades y el acercamiento a los devenires.

El propósito de esta tesis es registrar el proceso de investigación desarrollado y en su etapa actual de publicación de resultados, que se ha dado en *El Fogón de los Arrieros* en la ciudad de Resistencia, Provincia del Chaco [Figura 1]. Se trata de un espacio con características únicas en el país, que posee una colección de obras de artistas regionales, nacionales e internacionales. El desafío consiste en hallar una modalidad de registro acorde con los objetos sitios en *El Fogón* haciendo hincapié en su colección de valiosas pinturas, atesoradas desde la década del 40 cuando comienza a constituirse asistemáticamente el espacio.

Los desarrollos teóricos sobre investigaciones en artes son escasos en la disciplina de la metodología y no hallamos bibliografía que sistematice un modo de abordaje único de colecciones pictóricas en casas museo. En especial referencias que reflejen la combinación de técnicas utilizadas para objetos artísticos no tradicionales que habitan *El Fogón de los Arrieros* (EFDA). Dichas pericias provendrán especialmente del campo del patrimonio y de la historia. Esta necesidad estimuló el trabajo sobre las técnicas de acceso a los objetos pero también sobre las maneras que tuvo el equipo para organizarse en la consecución de los fines propios del PI 12N001.

En objetivo central de la tesis, será cumplido si podemos reconstruir y analizar el proceso metodológico de organización y construcción de información, en el marco de un proyecto de investigación institucional en curso como es *El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros, Chaco, 1940 - 1970, análisis crítico y catalogación*. Lo entendemos como una reconstrucción del proceso de registro de obras pictóricas, procedimientos, metodologías y acciones de investigación llevadas a cabo con el objeto final de sistematizar y reflexionar sobre las variables puestas en juego para el abordaje de espacios culturales similares. A su vez y dependiendo del desarrollo, aspiramos a explorar y analizar las modalidades de investigación en artes a través de un caso y los posibles vínculos con la investigación cualitativa y la metodología social, así como proponer variables y etapas desde una metodología descriptiva, para la investigación en instituciones similares [Figura 2].

Para el cumplimiento de estos objetivos la tesis se inicia con la reconstrucción de antecedentes sobre EFDA. Son tratados allí el origen de la casa y la historia de cómo los hermanos Boglietti llegaron a la ciudad de Resistencia. La actual capital del Chaco en el año 1937 no contaba con la cantidad registradax de habitantes para ser considerada legalmente una provincia por ese motivo se constituía en Territorio Nacional. Se muestra en ese apartado la historia de lxs figuras principales que vivieron allí, recortes y postales de sus modos de vida y costumbres. Buscaremos caracterizar la edificación y el impacto en el campo cultural ciudadano, del edificio diseñado y construido por Horacio Masqueroni.

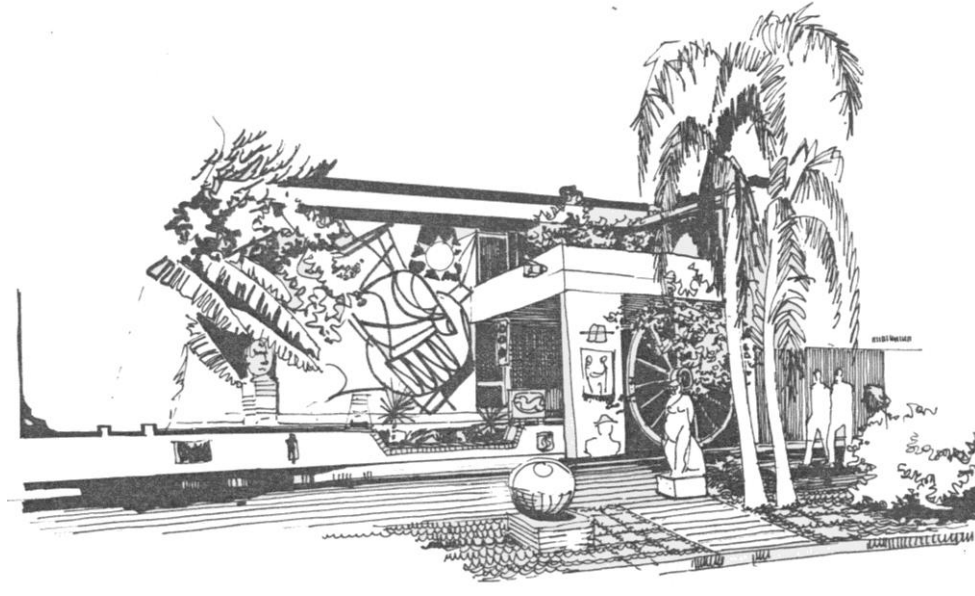


Figura 2: Croquis de la fachada de El Fogón de los Arrieros. Imagen del PI 12N001.

En el segundo capítulo será imprescindible rastrear la bibliografía existente sobre modalidades y técnicas involucradas en la investigación en artes. Como así también tener presentes las discusiones principales de la disciplina, vinculadas estrictamente con la manera de encarar la actividad artística y sus objetos, tanto en referencia a los productos como a la creación considerada en sí misma.

En la tercera parte de la tesis se llevará a cabo la descripción de las actividades realizadas por el equipo y se tendrá en cuenta el diagnóstico previo de la colección, para conocer el estado inventarial de las piezas cuyo registro se desarrollará en la ejecución del proyecto. Este y todos los pasos posteriores para la conformación de la ficha de obra serán descritos en el capítulo tres. Allí también se bosquejará un sistema de matrices de datos que deslinda los niveles de análisis de esta tesis con respecto al PI 12N001. Discutiremos aquí los pasos dados y mostraremos un cuadro cronológico de las actividades realizadas. La matriz será central al momento de no confundir los resultados de las dos operaciones de investigación que se llevaron a cabo simultáneamente: la que tiene por objeto el PI 12N001; y en ella la propia tesis de maestría que consiste en registrar ese proceso para la metodología de la investigación en artes.

El capítulo cuatro contendrá la interpretación y análisis de las entrevistas a los integrantes seleccionados. Las mismas estarán diagramadas con ejes flexibles que se detallarán oportunamente y vinculados especialmente con la descripción del trabajo y las etapas que se visualizaron. Con el objetivo de reconstruir la perspectiva global desde heterogéneas miradas, se entrevistara a integrantes del equipo con distintos niveles de compromiso e involucramiento como un pasante, la directora, la subdirectora y un investigador.

En cuanto a la bibliografía está compuesta por tres grupos de textos. Los nucleados en historia cultural del arte; un segundo grupo que versa sobre metodologías de la investigación, área en que se desarrolla la tesis; por lo tanto tendrán predominio aquellos sobre metodología en ciencias sociales, todos en especial traducidos al castellano. Y el tercer corpus bibliográfico y el más relevante lo constituyen los materiales producidos por el equipo, sobre EFDA, es decir las elaboraciones que lxs integrantes fueron forjando y publicando en el transcurso de los cuatro años de duración del proyecto, que está a punto de concluir.

Para finalizar un especial agradecimiento a Ronald Isler que hace once años confió en mí sin conocerme, y me presentó a Mariana, y a todo el equipo de trabajo en el que estoy. A la directora Mariana Giordano y al resto del equipo del NEDIM, que me enseñaron a trabajar con seriedad y profesionalismo... y ellxs saben lo que eso cuesta. Y a todxs, todxs las personas materiales y espirituales; que hicieron posible que pueda estudiar, trabajar, tener salud y desear.

CAPITULO 1

ANTECEDENTES

DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS.

SOBRE EL ORIGEN

El Fogón de los Arrieros es en la actualidad un espacio con obras y objetos artísticos de todo tipo, que han sido regalados, donados e intercambiados por sus visitantes. Se encuentra en la ciudad de Resistencia, provincia del Chaco. Deviene en una Fundación a partir del 20 de febrero del año 1968. Fue inicialmente la casa de los hermanos Boglietti y su nombre se debe a que era un espacio de socialización e intercambio entre artistas, en algunos casos un lugar de producción de obras, donde la consigna de la invitación era pasar una o dos noches y no quedarse más, no permanecer ni *aquerenciarse* transitar sí, pero dejando una marca. Las huellas eran producciones, que podían ir desde un collage, elaborado para un evento, un poema ilustrado, un dibujo firmado con una dedicatoria, hasta un mural sobre una de las paredes del patio o en el interior del hall principal. Estas presencias también se materializaban en otros tipos de objetos, por ejemplo tazas de café acercadas por viajeros desde otras partes del mundo, o carteles callejeros hallados o sustraídos de sus lugares al costado de la ruta y dejados en EFDA, por lxs visitantes ocasionales como recuerdos de aventuras. Así de ecléctico fue este lugar de yuxtaposición, casa-museo, centro de reuniones, bar y un largo etc. y definido también como *caja de sorpresas*⁴. EFDA tuvo dos localizaciones sucesivas, en sus inicios en el año 1943 y por un lapso de 10 años estuvo en la calle Brown número 188, luego el 12 de enero de 1953 se trasladó al edificio de Brown 350, diseñado por el santafesino Horacio Mascheroni en el que permanece hasta la actualidad [Figura 3].

La arquitectura y el diseño del espacio hacen también especial a EFDA y actualizan su concepto de *casa-bar-galería de arte*; instilando en la ciudad postulados arquitectónicos de avanzada (Bernardi, 2002). Desde 1952 a 1955 se planificó la idea de construir el edificio nuevo, y requirió del coraje de Mascheroni para dotarlo de un carácter todavía hoy creativo (Bernardi, 2002). La edificación se retira de la vereda con un frente limpio, que más adelante se constituyó en el plano para un mural de Julio Vanzo. Hay geometrización de los espacios,

⁴ Frase informal de Hilda Torres Varela grabada en un audio analógico en el que presenta EFDA.

ventanas
corridas, planta,
fachada y terraza
libre además del
uso innovador de
pilotis tirantes,
todo esto hace
único al moderno
Fogón.

Figura 3: Casa
de Aldo y
Efraín Boglietti,
antigo Fogón
en calle Brown
188.
Foto del
Archivo de
EFDA.



La influencia de Le Corbusier es evidente, pero el arquitecto santafesino se aparta de su inspirador por el uso y la inclusión de las líneas curvas, que a diferencia de los espacios diseñados por el francés, aquí serán protagonistas.

Al respecto señala Marcela Bernardi:

El espacio fluye, cambia, se transforma y se vuelve a generar, la luz pone el matiz de lo puro. Los dos niveles planteados en la vivienda confluyen en un espacio de doble altura, centro y corazón de la casa. La plasticidad formal del entepiso no deja de lado la idea de movimiento y recorrido. La utilización de barandas metálicas tubulares no sólo son usadas en forma estética y de barretas, sino que cumplen funciones estructurales. Acompañan a los tensores a sostener la escalera y el entepiso que están colgados en su totalidad, mediante pórticos. (Bernardi, 2002; 31)

La arquitecta resalta que el movimiento y la luz son las claves de expresión de la casa nueva que tiene EFDA desde el año 1953. La innovación visual y estética del edificio acompañan la incursión de nuevas técnicas de construcción como el uso de pilotines para sostener la estructura de un estudio cilíndrico vidriado (denominado *atelier*) flotante sobre el patio, con ventanales circulares, también la presencia de rampas de acceso a la terraza, en el ingreso principal y en una planta intermedia; estos son ejemplos de un pensamiento de avanzada en el diseño arquitectónico que integran un movimiento nuevo en la región y el país [Figura 4]. La casa está pensada como una vivienda de exposición y circulación pero donde asimismo una pareja pueda vivir. Los espacios privados son muy breves y escasos y de entre ellos Bernardi destaca el uso de las rampas internas y externas, como la impronta propia que rubrica el trabajo de Mascheroni.

PERSONAJES

Pese a lo difícil de reconstruir un espacio vital como EFDA antes de convertirse en una Fundación es decir, su progresión hacia la institucionalidad, se puede iniciar contando que en el año 1937 llegan desde la ciudad de Rosario dos hermanos, Aldo y Efraín Boglietti y su domicilio conjunto deviene en un centro de reunión e intercambio de ideas, semejante a una tertulia cultural que comienza a ampliarse. Al principio las reuniones se realizaban en un bar llamado *Chanta 4*, allí se constituye la informalmente llamada *Peña de los bagres*; que luego se trasladaría al *Ateneo del Chaco*. De este núcleo saldrían lxs principales personajes de la casa que se llamaría luego *El Fogón*.

La casa es visitada por personalidades que previamente participaban en el *Ateneo* en

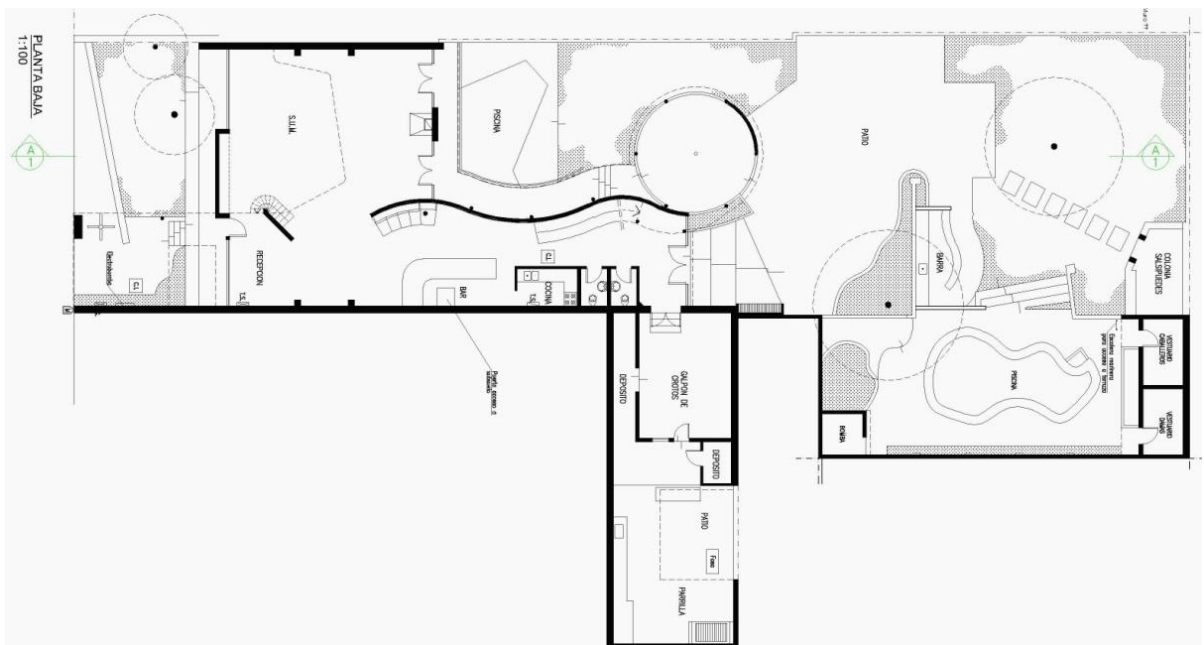


Figura 4: Planos nuevos de EFDA, planta baja. Relevamiento del PI 12N001

su mayoría artistas y poetas que dejan obras, objetos e intercambian ideas y conversaciones (Giordano, 2005). Uno de ellos es Juan de Dios Mena, por entonces viudo y con dos hijos, que permanece una noche y luego se queda a vivir con los hermanos Boglietti. Mena era un peón de campo, que tallaba la madera blanda de curupí chaqueño (*sapium haematospermum*) (2005; 16) y hace amistad con Aldo cuando este lo invita a quedarse en su casa. En esa casa se va *aquerenciando* Juan de Dios Mena, sus trabajos comienzan siendo cabecitas de bastones y luego tallas de pequeña escala, trabajadas con aceites y pintadas en algunos casos. Más adelante en su devenir incorpora cuerdas y telas. (2005; 14). Las temáticas abordan un costumbrismo expresionista por momentos satírico y lleno de humor, principalmente con

personajes, mujeres y hombres del campo. Son tallados los gurises, las pibas, el cura, la monja y todo un repertorio de habitantes del pueblo campestre.

En sus breves esculturas aparecen rostros criollos mixturados con rasgos indígenas que son las y los protagonistas del relato tridimensional que constituye cada obra.

Al respecto Mariana Giordano destaca en su investigación dedicada al artista:

Si atendemos a los aspectos expresivos de la obra de Mena, el uso de la policromía y a los conceptos constructivos, podríamos señalar diversas etapas en la producción, que demuestran un proceso lógico de manejo del material, pero también el planteamiento de un proyecto artístico que no se basó solamente en la intuición (...) en la década del cuarenta ya encontramos un Mena en pleno dominio del material y con un conocimiento de los volúmenes y de la concepción escultórica. Logra una armonía suficiente que le permite exagerar lo necesario para subrayar una actitud crítica, asume la idea de que la escala no tiene que ver con el tamaño y entiende la escultura como un volumen libre que tiene puntos de vista ilimitados...(Giordano, 2005; 28).

Hacia 1940 las tallas de Mena proponen una visión más elaborada, incluso cromáticamente señala la autora, que permite diferenciarlas del costumbrismo y elevan el grotesco a una transformación geométrica en sus últimos periodos. [Figura 5] De alguna manera su desarrollo artístico se ve truncado porque fallece en el año 1954 cuando comenzaba a explorar líneas de expresión abstractas (Giordano, 2005). Pero antes de esto, las personalidades bien contactadas socialmente, gestores culturales (Isler, 2016) que asistían al antiguo *Fogón*, en los tiempos de su localización original, comenzaron a promover el trabajo del tallador local propiciando exposiciones en ciudades del país, como Buenos Aires (Galería Müller) Mendoza y Mar del Plata (Hotel Provincial) y luego de la muerte del artista, a través de un convenio con Aerolíneas Argentinas y mediando las gestiones de Hilda Torres, hubo exposiciones en Nueva York, Londres, Frankfurt, Roma, Madrid y Paris (Torres Varela, 1994).

Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti constituyen el espíritu fogonero al que luego se agregará la personalidad organizadora de Hilda Torres Varela que tiene un vínculo personal con el rosarino.



Figura 5: *Sandia*, talla en madera de curupí, de Juan de Dios Mena. Colección EFDA. Foto propia

Figura 6:
Juan de Dios
Mena y Aldo
Boglietti en el
antiguo
Fogón, 1948
aprox.

Archivo de
EFDA
(Giordano,
2006; 16)



EL TERRITORIO NACIONAL Y RESISTENCIA

Para conocer el contexto histórico del por entonces Territorio Nacional donde surge el grupo que el equipo investigará, retomamos la periodización que realiza María Silvia Leoni (1995) haciendo una progresión cultural a través del análisis institucional y diferenciando cinco etapas:

1. 1910-1935: *Resistencia se convierte en el centro cultural del Territorio. Se forma una esfera pública en la que se comienza a plantear la necesidad de construir una identidad regional.*
2. 1935-1946: *Aparece un nuevo grupo intelectual que se proyecta institucionalmente y desarrolla una intensa actividad en la producción y difusión de bienes culturales.*
3. 1946-1955: (...) *bajo el gobierno peronistas, se produce la declinación de las instituciones del período anterior- cuyo lugar pasa a ser ocupado por las instituciones católicas, que cumplen un papel preponderante- y una incipiente organización del área de cultura por parte del estado provincial.*
4. 1955-1967: *La Universidad Nacional del Nordeste, creada en 1956 ocupará el centro de las actividades intelectuales y artísticas, fundamentalmente a través del Departamento de Extensión Universitaria y Ampliación de Estudios, establecido en Resistencia.*
5. 1967-1983: *La organización definitiva de la Dirección de Cultura- luego Subsecretaría- de la Provincia, y más adelante el Ministerio de Educación, produce un reordenamiento institucional en el cual el protagonismo pasa a la esfera oficial. (Leoni, 1995; 194-195).*

El análisis de Leoni está centrado en la evolución de las instituciones, la lógica de los grupos, la importancia de la creación de la Universidad Nacional del Nordeste en Resistencia y

Corrientes, la intervención oficial y la circulación de bienes culturales. Con estas variables identificadas podemos aventurar, no solo cronológicamente, que el periodo de formación de EFDA florece en la segunda etapa que la autora señala, donde comienzan a surgir reuniones de intelectuales y artistas en diferentes espacios, la peña *Los Bagres*, *El Ateneo del Chaco* y luego EFDA, que con el transcurrir del tiempo irán adquiriendo el carácter de instituciones con autoridades y reglamentación cristalizadas principalmente en *El Fogón* y también en la *Peña Nativa Martín Fierro*, esta última con un matiz más folklorista. Desde aquí podríamos pensar que la ausencia de una política pública cultural, en esta ciudad nueva, intersecciona con inquietudes que están en el ambiente, de generar identidades en un territorio recientemente ganado al desierto, o al monte, con escasa población. [Figuras 7]

Las catalizadoras de este proceso, fueron estas personalidades, un poco hijos de inmigrantes (los Boglietti desde Rosario) y un poco europerizantes, que funcionaron como caldo de cultivo del ecléctico espacio de modernidades periféricas. Son diferentes las variantes de formaciones culturales que abonan el periodo (Reyero, 2013) y puede rastrearse la confluencia de los universos simbólicos de sus integrantes, abogando por una socialización artística más fluida y rellenando el entramado hueco que deja el Estado, por lo menos hasta el año 1957 cuando por muy poco tiempo, una fagonera, Hilda Torres Varela ocupa la Dirección de Cultura.



Figuras 7: Vista urbana del centro de la ciudad de Resistencia en 1930 aprox. Colección Boschetti⁵. Archivo NEDIM. IIGHI. CONICET/UNNE.

⁵ EL CHACO. Álbum grafico descriptivo. Buenos Aires, Impresora Argentina, 1935. *La Voz Del Chaco. Suplemento Extraordinario Aniversario XV*. Resistencia, D'Ambra, 1930, s/ Pág.

Giordano a su vez señala que a inicios de la década del 60 aparece un entramado de relaciones institucionales en el marco del llamado *Plan de Embellecimiento de Resistencia* que consistía en el emplazamiento de esculturas, el mejoramiento y parquizado de veredas, parterres y banquetas y la construcción de murales en lugares específicos del centro de la ciudad (Giordano, 2012: 63). El *Plan* señala la necesidad de otorgarle a la urbe una nueva fachada, un rostro estetizado en los espacios públicos. Resistencia por ese entonces era el centro de una provincia que aparecía con la urgencia de ser *civilizada*, de mostrarse como un espacio habitable, diferente al menos del inhóspito monte seco. Al respecto y vinculando los conceptos de centro y periferia, Mariana Giordano problematiza el espacio:

...es posible no obstante pensar que El Fogón se nos impone como un sistema de respuestas culturales modernizadoras en una sociedad pre-moderna, respondiendo con obras modernas (visuales, arquitectónicas, teatrales) con acciones programáticas y teorizaciones que constituyen fragmentos de esa modernidad que se pretendía. (Giordano, 2012: 64)

Como menciona la autora en la cita precedente, la experimentación artística estuvo acompañada de una indagación conceptual; lo que convierte a EFDA en un lugar doblemente rico para el análisis de la historia de la región y la relevancia artística en el plano nacional e internacional. Los puentes con la vanguardia parisina en especial, inspiran y se recrean; su mixtura de artistas y poetas bohemixs, la innovación disparatada de los productos y construcciones que se traen como obsequios, las formas de intervención sobre el edificio y la trasmutación y *desagenciamiento* (Cantero y Giordano, 2015) de objetos cotidianos desplazados de sus universos funcionales y emplazados como obras, es simultánea con una vanguardia que pretende ser renovadora del arte⁶.

Esta afirmación merece un detalle, ya que en EFDA no asistimos a una aseveración del tipo *muerte del arte*, más bien a un espacio donde se reciben obras plásticas y se producen acciones culturales como fueron el teatro leído, la música de cámara y la conferencias y tertulias; yuxtapuestas con innovaciones y absurdos. Esto junto con la despolitización del espacio, que en realidad responde a una derecha culta y antiperonista (Reyero, 2014).

La personalidad de Hilda Torres Varela (dueña de una extensa biblioteca además de una vasta formación en literatura y artes) sus viajes frecuentes a París y la idiosincrasia de Aldo Boglietti, siempre sociable y rodeado de amistades; hacen de EFDA un lugar de visita obligada para celebridades nacionales y personalidades no siempre artísticas, y van convirtiendo a EFDA en una ecléctica galería donde no se compra ni vende sino que la obra queda o bien se produce allí.

EL DESAFÍO DE INVESTIGAR LA VANGUARDIA PERIFÉRICA

⁶ Para desarrollar la complejidad de las obras de EFDA, referenciamos el artículo de Emanuel Cantero y Mariana Giordano (Cantero-Giordano, 2015) que analiza la agencia de obras en espacios funcionales.

La colección de pinturas y esculturas, de la que no se tiene número preciso (hasta la consecución del presente proyecto objeto de nuestra tesis) cuenta con un volumen aproximado de más de doscientos ejemplares. Las obras son en su mayoría de alto valor artístico patrimonial y fueron hechas por personalidades de reconocida trayectoria nacional e internacional. En la casa/museo se encuentran pinturas y grabados de Butler, Castagnino, Cochet, Delhez, Berni, Spilimbergo, Forte, Badii, Audivert, Gómez Cornet, Soldi, Seoane, Pettoruti, Sergi, Venier, Grela, Barragán, Forner, Bonome; esculturas de José Alonso, Arranz, Lorenzo, Fontana, Gerstein, Knopp, Victor Marchese, Polacco, Paez Vilaró, Sassone, Vinci, Schenone, las tallas de Juan de Dios Mena y otros; óleos de Capristo, Jonquières, Grela, Gorrochategui, Vázquez, Libero Badii, Bonome, Arranz, Fernández, Navarro, Brasco, los murales de Urruchúa, Vanzo, Marchese y Monsegur. En el exterior de la casa, en el patio y en el frente hay obras de Noemí Gerstein, Lucio Fontana, Emilio Pettoruti, Stephan Erzia, Carlos Páez Vilaró, Raul Soldi, Bruno Severini, entre otros. También están las obras de artistas locales como René Brusau y Eddie Torre entre otros. (Giordano, 2012).

El análisis de los vínculos con la vanguardia argentina y europea y EFDA, por un lado, y por otro la atípica politización y compromisos ideológicos de sus principales protagonistas, se puede profundizar con el trabajo de Reyero. La propuesta de la autora es leer en clave de sociología del arte y también en el sentido de establecer lazos entre los acontecimientos históricos y la *conformación cultural* del grupo como autónomo y referente en el incipiente plano artístico regional (Reyero, 2013). Principalmente se ajusta a la relación arte-política en Resistencia y con la modernidad argentina y europea, teniendo en cuenta los puntos principales y centrándose en los compromisos sociales y políticos de las manifestaciones de EFDA durante el periodo que va de 1940 a 1960 (Reyero, 2013; 135). El análisis y la circulación del *valor social del arte*, es la variable de ajuste que diferencia a EFDA de otros grupos con similares intereses; la marcada necesidad de urbanización, el emplazamiento de esculturas, el plan de murales públicos y abiertos, traen una visión que colorea arquitectónicamente a la ciudad, buscando ornamentarla y llevando el arte al menos a las calles del núcleo central urbano. Sobre la constitución identitaria del grupo de integrantes de EFDA, discurre la autora:

Lo interesante de esta agrupación es que además de conformar un programa alrededor del cual se nuclearon sus integrantes, definió una posición social más general respecto de los otros grupos al suscitar diversas opiniones acerca del "valor social del arte", opiniones que en ocasiones se enquistaron en posiciones ideológicas enfrentadas. De modo que esta agrupación además de congregarse por la afiliación de sus miembros logró una identidad pública relevante, sea por la aceptación e identificación como por el rechazo o la indiferencia social. (Reyero, 2014; 138).

La presencia y movilización en su respectiva clase social generó un movimiento en la ciudad que perdura en la apreciación vigente del arte en Resistencia, y como señala Reyero,

puso a discutir en ciertos estratos este valor social, con amigxs y detractorxs políticos e ideológicos.

El análisis sobre las modalidades del *agenciamiento* circunstancial de obras y el modo de circulación fluida de las mismas, nos permite visualizar el espacio real de EFDA como un ámbito de tránsito y tensión permanente. Para esto se destaca el trabajo sobre un mural que se ha tapado en el nuevo edificio, y una puerta, pintada por el maestro René Brusau, que tenía esa función en el antiguo Fogón, y que al trasladarse a la moderna edificación de 1953, se desprende de la función original y es repuesta como obra⁷ guardando los rastros en sus superficie de su *agenciamiento* primigenio (Cantero-Giordano, 2015).

[Las obras] se constituyen en recortes espontáneos de la vida fogonera: es la temporalidad del instante lo que estas obras revelan en su momento de inscripción en las superficies; pero a la vez, son obras que poseen agencia en tanto asumen relaciones de instantaneidad con sus productores y el círculo fogonero, con otros objetos presentes en el ámbito expositivo. La descontextualización y refuncionalización de la puerta de Brusau habla de esta vida, como también la muerte de la obra de Grela. (Pág. 148).

La consigna primordial del dueño de casa Aldo Boglietti, era la no permanencia, como si el estatismo condujera a la museificación de un lugar destinado a ser de tránsito y estadía breve. Con el tiempo, el fallecimiento de algunos integrantes sumado al proceso de convertirse en una Fundación, con la consecuente creación de una comisión directiva; el espacio transmutó en un lugar de coleccionismo museable y por momentos sufrió una creciente momificación, no sólo metafórica de sus objetos. [Figura 8]

Figura 8:
Planta baja,
hall
principal de
*El Fogón de
los Arrieros*
en la
actualidad.

Foto:
Andrés
Ivancovich,
propiedad
de EFDA.



⁷ En las imágenes fotográficas del año 1953 todavía no está expuesta como una obra.

Los factores artísticos y sociales enumerados son los que vuelven tan atractiva esta casa para nuestro análisis. Su estudio es también la indagación histórica de la conformación de la ciudad de Resistencia y de la periferia en un país como Argentina en un contexto Latinoamericano.

El estudio que realizamos de los métodos que el equipo de trabajo usó para su acercamiento, pone la lupa en las principales áreas que conciernen a EFDA cuando se convierte en un objeto de investigación artística. Se utilizaron algunas técnicas propias de la historia, el análisis de documentos, de periodos, el flujo social y el campo cultural; además por supuesto del abordaje técnico y material de las obras, las observaciones y la crítica de artes. Se refleja de esta manera la complejidad y riqueza (Giordano, 2016) de un espacio esquivo a las definiciones solidificadoras, como la actividad artística misma y consecuentemente su investigación. [Figura 9].



Figura 9: Planta baja, hall principal de *El Fogón de los Arrieros* en la actualidad. Fotos: Andrés Ivancovich, propiedad de EFDLA.

CAPÍTULO DOS: ANTECEDENTES DE INVESTIGAR EN ARTES Y SUS METODOLOGÍAS.

MÉTODO Y METODOLOGÍA

El método es un conjunto sistemático de reglas o pasos a seguir para arribar a un conocimiento. No siempre consiste en una secuencia rígida de movimientos, aunque la idea central es que economiza energía en la investigación porque ha sido probado y resultó en otros casos exitoso. Cada problema específico exige a quienes investigan una modificación o adaptación del mismo, sin embargo se presenta como general para la aplicación de la ciencia en ese momento histórico (Marradi, 2007). Aunque la disciplina metodológica tiene un aspecto descriptivo que comparte con la historia de las ciencias, las escuelas modernas resaltan su carácter prescriptivo y empírico consistente en relacionar las experiencias de investigadores y evaluar sin preconcepciones sus caminos de descubrimiento; la metodología sería a su vez una metareflexión de los procesos de investigación y como se dan estos en la evaluación de cada disciplina, una buena autorreflexión de quién o quiénes investigan. Por otro lado está el diseño mismo como una instancia cronológicamente anterior y simultánea. Prefigurarlo evita errar en la doble acepción del término: erróneo y errático. El desacierto remite a una equivocación y permite lo equívoco, impedirlo en la progresión implica definir el punto de partida y el punto de llegada. A su vez lo errático refiere a la vaguedad, *vagar sin rumbo* (Davila, 1999: 75). Evitarlo supone la revisión constante de desvíos, detenciones, olvidos y saltos, replantear los recorridos y fijar nuevos objetivos.

Si tomamos la comparación que realiza Dávila (En: Delgado y Gutierrez, 1999: 69) cuando discute la preeminencia de los sistemas cuantitativos y cualitativos en referencia a tácticas y estrategias, en el diseño de investigación como campo de batalla, vemos que usa la imagen de un juego de ajedrez donde el comienzo resulta de la elección de una *variante de apertura*. Según el autor el punto arbitrario de apertura preestablece el punto imaginario de llegada, es decir que la mala elección de una variable prefigura el desarrollo ulterior. Así de estructurantes resultan las decisiones de planificación en la resolución de estrategias de investigación que respeten lxs sujetos y puntualmente para nuestro caso también los objetos.

En EFDA hubo recurrentes adaptaciones de las técnicas y también cruzamientos para analizar la presencia de objetos ambiguos, dadas las características de la colección. La acumulación de tazas de café de bares de todo el mundo que lxs visitantes acercaban como regalos, forman un organismo único que brilla y respira tintineante sobre la barra, cuya definición resulta imposible y restrictiva y requiere una construcción grupal discutida [Figura 10].

Lxs entrevistadxs integrantes del equipo, hacen referencia explícita a como estos acuerdos conceptuales y definiciones, espacios libres que dejó la metodología, funcionaron cómo momentos de formación grupal:

Los temas que más se debatieron fueron en algunos casos instrumentales como que se entendía por catalogo, que campos debían estar presentes en un inventario, en algún momento apareció como muy difuso y como sinónimos lo que después se transparentó que no eran tales entre inventarios y catálogos. Y después la categoría de objeto patrimonial también fue debatida, qué va ser considerada una obra pictórica y qué no.... (Isler R. 24 de febrero de 2016).

Esto pone de relieve cómo las técnicas seleccionadas en la investigación en artes, siempre van a estar dependiendo de acuerdos conceptuales *blandos* y convenciones grupales, sujetos a lo que consideremos del objeto.



Figura 10: Tazas de café colgadas sobre la barra de *El Fogón*. Foto propia.

CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS Y ENFOQUES VIGENTES

Como una manera de ubicarnos en el terreno de la reflexión es fundamental una distinción inicial: ¿En qué sentidos se habla de investigación/creación *artística*? Distingamos la

investigación en el campo del arte de la *investigación artística* propiamente dicha, reservando para esta última los sentidos de un tipo de indagación estética creativa, en la constitución de nuevos lenguajes y obras. La escuela española tiene un extenso desarrollo en este contraste (Tolosa, 1998) debido a la ampliación de las currículas en los institutos y la academización de la actividad en toda Europa por el surgimiento de los doctorados en artes (Bordorff, 2004). Estos tópicos hablan de las distinciones de objeto y sujeto en el campo y sobre todo de la proximidad de los mismos con otras modalidades de investigación. Esta discusión que trasciende la investigación en artes y va hacia la historia de la metodología científica, es la que define el enfoque de la teoría y de las ontologías y epistemologías en disputa en ciencias sociales. Donatella Della Porta y Michael Keating, lo resumen en la siguiente cita:

[En el neopositivismo y el pospositivismo] *La realidad se considera algo objetivo (externo a la mente humana), pero solo se puede conocer de modo imperfecto. La confianza positivista en el conocimiento causal se ve alterada por la idea de que algunos fenómenos no se rigen por leyes causales, sino como mucho por leyes de probabilidades. Esto no supone un corte drástico con las ciencias naturales, sino que se hace eco de modernos descubrimientos científicos.* (Della Porta y Keating, 2013; 36)

Vestigios de enfoques positivistas, llamados también de un *realismo ingenuo* se encuentran en la lectura del campo artístico, posiblemente alimentados por una compensación del idealismo kantiano en la estética. Aunque gradualmente van siendo desplazados por los enfoques interpretativos y humanistas de las ciencias sociales. La discusión sobre cuestiones epistemológicas se expresa en la siguiente tabla [Tabla 1], tomando como punto de partida el propuesto originalmente por Della Porta y Keatings.

CIENCIAS SOCIALES			
Interrogantes principales.	Positivista y pos-positivista.	Enfoques interpretativos.	Enfoques humanistas.
ONTOLOGÍA.			
¿Existe la realidad social? Y qué <i>tipo de existencia</i> tiene.	Realismo ingenuo: sí. La realidad existe y es independiente de las percepciones.	La realidad existe y posee dos caracteres íntimamente asociados: realidad objetiva y realidad subjetiva.	La realidad es siempre un producto de las condiciones subjetivas.
¿Se la puede conocer? Se tiene acceso a ella de una manera válida para generar conocimiento científico.	La realidad es cognoscible, siempre que se encuentre un método adecuado a cada objeto.	El conocimiento depende de un trabajo sobre la subjetividad humana.	El conocimiento objetivo de la realidad no es posible, ya que impera la

	Es relativamente sencillo hacerlo.		subjetividad humana.
EPISTEMOLOGÍA.			
¿Cuál es la relación entre investigador y objeto?	Presupuestos gnoseológicos de base aristotélica: sujeto (pasivo) y objeto (activo, informante) son entidades separadas.	Hay una intención de regular el conocimiento subjetivo.	No es posible el conocimiento objetivo.
¿Cómo se establece el puente gnoseológico primario?	En la variante pos positivista hay una mejora frente al realismo ingenuo, se considera que quien investiga (sujeto) tiene un rol más activo que el objeto y en la generación del conocimiento mismo.		La realidad está construida por la subjetividad y esto impide la separación entre sujeto y objeto.
¿Cuáles son las formas validas de conocimiento?	Los saberes se cristalizan a través de las leyes naturales y la posibilidad de <i>explicaciones causales (erklären)</i> y en algunos casos la probabilística.	El análisis del contexto va dar las claves de comprensión.	Saber en la empatía, la comprensión y la hermenéutica. (<i>verstehen</i>)
La mejor manera de obtener conclusiones y discursos que cumplan con los requerimientos de la comunidad científica.		Se prioriza una visión contextualista y externalista.	

Tabla 1: Ampliación del cuadro original elaborado por Della Porta y Keating, con los enfoques vigentes en las ciencias sociales contemporáneas (Della Porta y Keating; 2013: 36).

El cuadro muestra posiciones extremas dentro de los enfoques metodológicos actuales, pero estas visiones pueden presentarse con matices y sobre todos en determinados momentos del proceso de investigación. El objetivo de este apartado es encuadrar estos extremos en posiciones vigentes pero dentro del incipiente campo de la investigación en artes. Una distinción que usamos en el presente trabajo será la clasificación que hace Borgdorff (2004:10-15) cuando diferencia los cuestionamientos sobre la naturaleza de los objetos (cuestiones ontológicas en el arte), el tipo de conocimientos que produce y sus vínculos (cuestiones epistemológicas) y cuáles son los métodos y técnicas derivadas que resultan más apropiadas y sus relaciones con las ciencias naturales, las humanidades y principalmente las ciencias sociales (cuestiones metodológicas).

LA INVESTIGACIÓN EN ARTES (IENA) DE MARÍN VIADEL

Para referirse a la instancia que reúne investigación y producción, desde la Universidad de Granada, Marín Viadel (1998: 87) utiliza el término *IENA* (investigación en artes) en las tesis de finalización de carreras llamadas prácticas (con obra original) estipulando sus características. Reservamos el uso de la sigla *IENA* para referirnos entonces a un tipo de

trabajo final para el autor español que consiste en la experimentación de nuevos lenguajes junto con el complemento de un escrito que continúa la obra original.

Tomando arbitrariamente como paradigma las artes visuales, el desarrollo de las mismas como actividad cultural humana, no viene dado a través de la investigación de datos contextuales (historia de los períodos, semiótica de las imágenes, etc. que sí corresponderían a la investigación teórica) sino por la producción de obra original y las innovaciones que en este campo puedan aportarse⁸. La confusión surge cuando se asume que la producción sin más, es una tarea de investigación.

Dirimiendo los puntos de vista de la discusión Marín Viadel considera que:

[El rechazo a las tesis prácticas]... *lo que discute es la conveniencia de que el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía o el diseño, sean un campo universitario. De otro modo no encuentro qué pueda ser una aportación original al dibujo que no sea el dibujo. Lo que rige en arte son las obras de arte. El método iconológico no es una aportación a la pintura sino a la disciplina de la historia del arte. Para desarrollar la pintura no hay más remedio que pintar buenos cuadros. Este es el objetivo fundamental de las tesis prácticas.* (Marín Viadel, 1998: 91)

Hablar del progreso en la investigación en artes trae aparejada la problemática de la posibilidad de *fiabilidad* y *validez* a la hora de juzgar una obra y determinar el aporte al área. Nos preguntaríamos puntualmente que se entendería por estos términos en el campo. Si bien no es correcto concluir que hay criterios absolutos, en el arte funcionan sistemas de valoración colectivos e individuales como en cualquier otro ámbito, es decir que los juicios de especialistas y expertxs constituyen los procesos decisivos; y la estimación de obras es un procedimiento habitual y un ejercicio cotidiano (Tolosa, 1998). En el desarrollo de las actividades en EFDA el equipo ha puesto en práctica los procedimientos iniciales de valoración material de las obras pictóricas que fueron relevadas para dar lugar luego al análisis crítico propio de la selección y el proceso de puesta en valor y apreciación de las mismas. Una vez resuelta la cuestión sobre si son evaluables sus resultados se pueden discutir los parámetros académicos sobre el tipo de evaluación de las obras que integran las *IENAs* (investigaciones en artes). En este planteo se centra el núcleo de la cuestión sobre la innovación, y porque no, el progreso en artes y estética donde aplica la expansión social del conocimiento como en cualquier rama de la ciencia y la cultura.

Si trasladamos la pregunta que se hace el autor: en una genuina *IENA* ¿Cuándo hay entonces investigación/creación en artes? ¿Cuáles son los elementos para considerar que el tipo de trabajo ha expandido las fronteras de representación o aportó variables de construcción diferentes? Los parámetros estipulados (Tolosa, 1998) se refieren principalmente a que:

⁸ Para una interesante discusión y resumen histórico sobre los vínculos entre las artes y la recepción de los sentidos se recomienda Etienne Souriau, *Diccionario AKAL de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

a) La investigación artística (IENA) indaga *en* arte y no *sobre* lo que sucede alrededor. Esto deslindaría los análisis vinculados a otro tipo de metodologías de la exploración, como por ejemplo la indagación histórica, el descubrimiento técnico que aporta a la práctica instrumental y los estudios sobre fisiología humana, en los casos donde por ejemplo se revelan nuevas sensibilidades en la percepción sensorial para la captación de las acciones artísticas. Más adelante retomamos que este enfoque es el que se usa para el análisis metodológico de lo trabajado en el PI 12N001, donde no hay IENA sino investigación *sobre* objetos artísticos.

b) Como ámbito pluriexpresivo la *IENA* reúne imágenes y palabras y el trabajo escrito reclama y completa el visual. El discurrir textual del *papper* explicita y enmarca la producción y sirve además para recopilar los antecedentes, a la vez que hace una reflexión sobre la obra original y el proceso de creación, sea este individual o colectivo.

c) Como lo indica Marín Viadel en la extracción previa, la manera de aportar en el campo de la investigación en artes es el trabajo que explora en los modos de creación a la vez que desarrolla nuevos lenguajes y genera sustento teórico, aunque como subproducto secundario (Marín Viadel, 1998)

d) El aspecto más interesante consiste en la autoobservación. Pese a que quien investiga no está investigándose a sí mismo se trata de un esfuerzo plenamente autoconsciente. En términos del autor español la posibilidad de investigar la propia obra se descarta de plano para este género:

...el artista no ha pintado unos cuadros como tesis doctoral, sino que ha dejado de pintar y ha hecho una tesis teórica autoerigiéndose en tema de investigación. Cuando menos este planteamiento peca de insolente. Pero lo más grave es que en estos trabajos se propicia la confusión entre lo que se presenta y lo que ha de valorarse. Si lo que se presenta como tesis doctoral es un estudio teórico sobre unos cuadros, aunque se trate de cuadros pintados por uno mismo, el mérito de los cuadros no puede añadir ni un ápice al valor de la tesis. (Marín Viadel, 1998: 91).

La cita muestra amplia experticia en evaluación cualitativa en artes, donde la confusión proviene en general de qué es lo que se va evaluar, y resulta imprescindible clarificarlo desde un comienzo separando: producción artística y teórica. Con respecto a la función de la escritura en la actividad de creación, hay autores que la consideran el instrumento central para la toma de distancia y a la vez el espacio donde resuena el hacer de la obra (Arias, 2010). Para otros es el puente instrumental que aúna práctica artística y reflexión (Durán Castro, 2011).

“¿Para qué replicar el movimiento de la creación? ¿Cuál es la función de esta dinámica de resonancia? En la construcción de la réplica se abren nuevas posibilidades de comprensión, nuevos caminos de producción. En la escritura se hace posible una especie de contemplación a distancia de aquello que compone el quehacer mismo del arte, desde el hacer material hasta la historia del arte como trasfondo de ese mismo hacer.” (Arias, 2010: 7).

Es decir que el trabajo no finaliza con la obra, sino con la explicitación del proceso que la originó y completa el sentido, con el recorrido experimental que es científico y que sí constituye un aporte. Esta fue la manera en que las vanguardias históricas europeas aportaron a la historia del arte y diversificaron la sensibilidad burguesa.

Hasta aquí entonces la discusión sobre las posibilidades estéticas de la exploración de la experiencia creativa del artista y la auto-reflexión traducida a un texto.

INVESTIGACIÓN SOBRE ARTES

Por otra parte está la investigación teórica sobre arte donde quien investiga no es artista pero los objetos/sujetos o instituciones pertenecen al ámbito. Un rasgo compartido por estos trabajos es la indagación en las obras, el surgimiento y constitución, tanto en sus aspectos contextuales (externos) como en referencia al entramado de obras del mismo artista, es decir la trayectoria de sus períodos creativos. Este cruzamiento de datos fue la técnica central que se ocupó en EFDA para realizar en forma completa el inventariado. La digitalización de *Boletines*, el armado de fichas, la búsqueda en las denominadas cajas de autores, el relevamiento de inventarios anteriores que listaban a medias la intrincada colección; son técnicas de la historia y de la historiografía social, que fueron aplicadas por el grupo de investigadorxs, becarixs y pasantes para el trabajo final. Una confusión surge comúnmente con los aspectos vinculados a la investigación histórica, ya que no se homologa al tipo de exploración de esta disciplina en sentido estricto. La investigación en historia del arte es también una indagación en el desenvolverse del pensamiento y de las ideas humanas. Integra además una historia intelectual y del desarrollo de los conocimientos. Ejemplo de vinculación entre artes y ciencias es el estudio sobre cómo los aportes de la química y el secado retardado del óleo permitieron que la escuela holandesa pueda desarrollar el realismo del siglo XV. Sin contar por supuesto la historia de las religiones y del poder que comisionó las obras. Todos estos aspectos consolidan la historia del arte e incluso desde el plano de la catalogación misma están contemplados, en la ficha elaborada para tal fin por el equipo de investigación. (González-Varas, 2000: 77).

Refiriéndose a este tipo de trabajo de descubrimiento Borgdorff usa la expresión *investigación para el arte* y la define como:

...investigación aplicada en sentido estricto. En este tipo el arte no es tanto el objeto de investigación sino su objetivo. La investigación aporta descubrimientos e instrumentos que tienen que encontrar su camino hasta prácticas concretas de una manera u otra. (Borgdorff, 2004: 9)

En esta lista de producciones científicas aparecen entonces numerosas tecnologías provenientes de la física, la química y otras ciencias naturales entre las principales, que aseguraron a la historia de las manifestaciones artísticas un progreso e innovaciones permanentes en sus manifestaciones.

Sobre la prioridad del análisis descriptivo/histórico, Borrás Gualis (2001) recomienda un enfoque que denomina *positivista* y superaría las limitaciones del formalismo⁹ imperante:

[Debe iniciarse con]...*la valoración de las investigaciones formalistas como un trabajo previo, básico y necesario para el estudio de las obras de arte, pero que no ha de entenderse jamás como trabajo finalista y suficiente sino tan solo irrenunciable para otros estudios posteriores (...)* cuanto mejor hayamos definido la obra de arte desde el punto de vista de sus elementos formales, más sólido fundamento tendremos para las lecturas siguientes. (Borrás Gualis, 2001: 40).

Lo que el autor define entonces como *positivismo* toma en cuenta que antes del desarrollo de ideologías subyacentes, periodizaciones, precisiones conceptuales, evolución del gusto, e incluso interpretación de símbolos hay que *fijar lo existente* (2001: 40) por medio de una meticulosa descripción y trabajo de archivos; y así suministrar los elementos para las conclusiones posteriores. En el PI 12N001 la manera de fijar lo existente consistió en el armado de una base de datos informatizada disponible para consulta que contenga la ficha de cada obra pictórica, poema ilustrado, afiche y grabado, inventariados en esta primera parte del desarrollo de la investigación dentro del EFDA¹⁰. Es decir que para lograr los objetivos más generales de catalogación y puesta en valor de la colección pictórica, como lo expresa el proyecto, la instancia de inventariado y descripción minuciosa del universo de pinturas, grabados, afiches, dibujos y poemas ilustrados presentes en EFDA, fue la fijación del universo de objetos que compondrán la valoración artística y en especial la preparación del equipo para cuidar, describir y evaluar el estado de conservación de cada obra.

EL SEGUIMIENTO DE PROCESOS COMO UN TIPO ESPECIAL DE ESTUDIO DE CASOS

El termino caso proviene del latín *casus* y significa acontecimiento, algo que sucede en general con una connotación que se desliza hacia un acontecimiento desagradable o desgracia. En las matemáticas el caso es la aplicación en tanto limite, también en tanto contiene lo paradigmático de la demostración axiomática (Della Porta y Keatings, 2013). Para definirlo con precisión el estudio de casos es

...una estrategia basada en la investigación empírica profunda de uno o de unos pocos casos fenómenos con el fin de analizar la configuración de cada caso, y declarar las características de una clase mayor de fenómenos (similares) mediante el desarrollo y la evaluación de explicaciones teóricas (Vennesson, 2013; 241).

Ya en la definición del autor está contenida la profundidad de análisis que requiere un caso y de allí la necesidad de una fundamentada argumentación para su selección. Esto hace que no sea un tipo de análisis cuantitativo sino una unidad teórica, que puede implicar en su

⁹ Para un caso de formalismo estético aplicado al análisis de obras no solo visuales HOSPERS, J. y BEARDSLEY, M. C. (1997) *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid, Cátedra.

¹⁰ En el anexo se puede encontrar la ficha completa de obra con los correspondientes campos.

interior el uso de técnicas cuantitativas, pero cuyo análisis no es posible de extrapolarse con la modalidad estadística. Un caso es entonces una unidad de observación o también una unidad de análisis, así la estrategia consiste en centrarse solo en esa unidad.

Tampoco el caso de EFDA representa una modalidad de recorte muestral representativo, sino más bien es un universo propio que difiere de la extrapolación. El caso no es solamente la observación, entendida como un conjunto de datos sino la totalidad orgánica de una unidad. El caso tampoco tiene un espacio delimitado, su extensión va depender del criterio teórico del equipo de investigación que seleccionó el periodo de obras que van de la década del 40 a la década del 70. Se respetó aquí la tradición epistemológica que señala las diferencias entre el objeto formal y material de estudio. La construcción del objeto formal es el plano de conceptualización que lo hace propio, inserto en determinado campo disciplinar y pone en juego lo que se alumbra del mismo recorte (objeto material).

Si tomamos la escuela cualitativa de estudios de casos en educación (Stake, 1998) que recoge la tradición de la etnografía clásica definida principalmente por la búsqueda de la reconstrucción de los significados nativos; los principales actores y actrices del caso es que:

Pretendemos comprenderlos. Nos gustaría escuchar sus historias. Quizás tengamos nuestras reservas sobre algunas cosas que las personas (...) nos cuentan, del mismo modo que ellas pondrán en entredicho algunas de las cosas que digamos de ellas. Pero salimos a escena con el sincero interés por aprender cómo funcionan en sus afanes y en sus entornos habituales, y con la voluntad de dejar de lado muchas presunciones mientras aprendemos. (Stake, 1998; 15).

Con una bella escritura Robert Stake trasmite el espíritu del procedimiento etnográfico y de la metodología cualitativa que consiste en escuchar lo que las personas expresan y como lo hacen cuando se refieren a ellxs mismxs y a los temas que lxs conmueven. Una escucha que requiere trabajo sobre el posible sesgo y los prejuicios.¹¹

En este sentido un caso puede ser una persona, unx niñx o su profesorx, también puede ser una institución escolar o un grupo de ellas, un programa innovador específico que se esté aplicando por ejemplo (Stake, 1998). Es difícil hallar una definición que precise lo que es un caso ya que depende de la madurez disciplinar en que se encuadre. En determinados momentos de los años 80, los fenómenos de *bulling* analizados por la escuela sociológica norteamericana dejaron de ser casos por su especificidad, y pasaron a ser un paradigma (desgraciado) de análisis. En el estudio de casos se habla de *generalizaciones menores* (Stake, 1998; 20) para explicar que muy pocas veces se llega a una comprensión enteramente nueva, sino que lo que se logra es mayor precisión en el conocimiento de la formación de un fenómeno tipificado.

¹¹ Es importante aclarar que en el capítulo cuatro de esta tesis no trabajamos con entrevistas etnográficas que indaguen en imaginarios y/o representaciones, sino con entrevistas semi estructuradas no anónimas para sondear como describen determinados integrantes los tiempos de trabajos, las tareas asignadas, etc.

Lxs metodologxs discriminan diferentes categorías en los estudios de casos (Venesson, 2013; 242) acorde a los objetivos que tengan:

. DESCRIPTIVO: Aquí la delimitación es fundamental ya que se ahonda y arroja luz sobre situaciones, temas o procesos que comienzan a definirse. No hay un peso explícito de la teoría pero esto no implica que esté ausente. Es llamado estudio *configurativo e ideográfico*.

. INTERPRETATIVO: Mayor predominio del marco teórico explicativo aplicado a situaciones empíricas. Otra manera de denominarlo es estudio *configurativo y disciplinado* en un sentido fuerte.

. CREATIVO: cuando es necesario mejorar la hipótesis ya probada se utiliza la vertiente creativa o *heurística* del estudio de casos. Hallar casos aberrantes o disfuncionales es la meta de valor creativo

. EVALUATIVO: si bien todas las variedades de estudios de casos prueban de alguna manera teorías, en este tipo de estudios se busca la regla, es decir se aplica resultados existentes a nuevos casos.

En todas estas variables queda claro que la construcción de un caso es una conformación de profundidad teórica que no tiene límites objetivos y se define incluso a veces por los significados que lxs nativxs le atribuyan. Ahora bien hay un tipo de estudio de casos que rastrea situaciones en virtud de análisis de causalidades y consecuencias, pero desde una visión cualitativa (no desde la relación causa/efecto, *erklären* de las ciencias naturales). La complejidad de las situaciones analizadas exige que el seguimiento sea a través del desarrollo de los procesos que se llevan a cabo. Se da lugar aquí a un tipo especial de análisis de casos que Vennesson denomina *seguimiento de procesos* (Venesson, 2013). El *seguimiento de procesos* permite conocer el cambio o la permanencia de las construcciones imaginarias que tienen lxs actorxs frente a situaciones que fluctúen, e incorpora la variable tiempo en el estudio puntual de un recorte. No es que el tratado de casos convencional, no incluya esta variable sino que en el seguimiento de procesos se puede registrar el cambio como una instancia teórica influyente y no como un colateral que atañe tangencialmente al recorte sincrónico. No hay que confundir aquí al seguimiento de procesos, como un tipo especial de estudio de casos, con el modelo circular del proceso de investigación para la teoría fundamentada¹² que busca romper con la linealidad de teoría, hipótesis, operacionalización, muestreo, recogida de datos, interpretación, validación (Flick, 2004):

La investigación cualitativa encaja con la lógica tradicional lineal de investigación solo en una manera limitada. Por el contrario el entrelazamiento circular de pasos

¹² Para ampliar esta contraposición se recomienda un pedagógico esquema de *Modelos de proceso y teoría*, en Flick, 2004; 59.

empíricos como el modelo de Glaser y Strauss propone, hace justicia al carácter del descubrimiento en la investigación cualitativa. (...) Esta comprensión de proceso permite que nos demos cuenta del principio epistemológico Verstehen con un grado mayor de sensibilidad que en los diseños lineales. (Flick, 2004; 60).

El movimiento propio de la comprensión sería para Flick el natural de los procesos cualitativos ya que rescata en ellos la circularidad intrínseca de la intencionalidad del proceso hermenéutico.

En la literatura sobre metodología se explicita como el seguimiento de procesos permite a quien investiga la reconstrucción de creencias y perspectivas de lxs actorxs y reagruparlas en un número limitado de categorías, teniendo presente la evaluación de argumentos teóricos mayores (Venneson, 2013). Sin embargo nuestra aplicación del término será análoga, en el sentido de que tomaremos principalmente la combinación de las perspectivas. Se trabajó con entrevistas, observación participante y análisis de documentos. Esto último no solo en las técnicas propias que abordan el objeto y pertenecen al nivel Supra-Unitario sino también en la lectura del proyecto aprobado (PI 12N001) como un documento escrito fundamental y orientador.

LA INVESTIGACIÓN EN EL PROYECTO

El seguimiento del proceso en el PI 12N001 se orienta hacia el objetivo central de la puesta en valor de obras, que se desagrega en un primer inventariado y catalogación para pasar luego al diagnóstico de conservación y culminar en las conclusiones críticas y contextuales sobre el acervo pictórico en el marco de la institución resistenciana¹³.

Para especificar y encuadrar la orientación del trabajo del proyecto es interesante revisar los objetivos. Al momento de enunciar los que llamaremos específicos (o *tácticos*) en el documento del PI 12N001 se pueden diferenciar tres grupos. No incluiríamos aquí los dos objetivos generales de carácter más abstractos. También tácticos en el sentido en que lo toma Dávila cuando diferencia táctica y estrategia en la investigación (Delgado y Gutiérrez, 1999). También están los objetivos operacionales, vinculados con el proceso de inventariado y catalogación además de la indagación para hallar en los archivos de la institución los modos de adquisición de objetos y obras. [Figura 11].

¹³ Hemos desarrollado en el Capítulo 1 correspondiente a los antecedentes de EFDA: sobre el estudio de la casa/museo se destaca Giordano (2003) con textos vinculados a *El Fogón de los Arrieros* y su accionar desde 1961, asimismo su trabajo sobre Juan de Dios Mena. En relación con la historia social del arte chaqueño en particular al rol de *El Fogón* en la misma, los trabajos de Romagnoli (1989) y el texto de Gutiérrez Viñuales y Giordano (1992) sobre *El Plan de Embellecimiento de Resistencia* y en relación el texto de Giordano (2007). A su vez el campo cultural chaqueño ha sido abordado desde la historia cultural por Ma. Silvia Leoni (2007); y de reciente aparición Reyer (2013) aborda un análisis de la vanguardia y el modo de ingreso de obras y objetos en la colección.



Figura 11: Trabajo de integrantes del PI 12N001 en el hall principal de EFDA, durante el mes de agosto de 2013. Foto del proyecto.

En otro orden se ubicarían los objetivos sobre el diagnóstico del estado de conservación y extrapolación de variables, en estados futuros. Y por último los de producción teórica de discursos; vinculados más específicamente con la crítica de arte y el análisis histórico de periodos culturales. Se han tenido en cuenta entonces los procesos recomendados para el tipo de descripción primaria que posibilita luego la elaboración y producción discursiva sobre las obras etc.

En la siguiente tabla se ordenan los objetivos y resaltamos para su clasificación los verbos que usan [Tabla 2] y reservamos los paréntesis para la numeración original en que aparecen en el documento:

GENERALES	<i>ANALIZAR CRÍTICAMENTE el acervo pictórico de <i>El Fogón de los Arrieros</i> reunido entre las décadas de 1940 y 1970, centrado en el carácter moderno del mismo. (1)</i>		
	<i>PROPONER PAUTAS de puesta en valor de la pinacoteca de esta institución continuando sus procesos de patrimonialización artístico-cultural. (2)</i>		
PARTICULARES			
OPERACIONALES	DIAGNÓSTICO	PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS	

IDENTIFICAR/REGISTRAR la totalidad de las obras que conforman el fondo pictórico del Fogón de los Arrieros. **(3)**

INVENTARIAR el patrimonio artístico pictórico como instancia inicial de un proceso de puesta en valor, elaborando un catálogo razonado de obras en función de normas y de ciertas variables construidas en función de sistemas internacionales de catalogación de bienes artísticos. **(6)**

INDAGAR en el proceso de conformación de la pinacoteca de El Fogón de los Arrieros (modalidades de adquisición, intereses, criterios estéticos, intercambios y circulación de saberes artísticos entre los integrantes de este espacio cultural con artistas e intelectuales de trayectoria regional, nacional e internacional). **(4)**

ELABORAR un diagnóstico del estado de conservación de la colección de pintura de la institución, a fin de diseñar estrategias de preservación, conservación, etc. **(7)**

ANALIZAR las obras pictóricas desde una perspectiva iconológica vinculándolas a la cuestión expositiva como un elemento relevante en su constitución como bien patrimonial. **(5)**

Tabla 2: Reordenamiento de los objetivos del documento del PI 12N001, según su naturaleza. Conserva al final, la numeración original () con la que se presentó en el proyecto.

El esclarecimiento y orden de los objetivos del proyecto refleja que la investigación en el campo de las artes se instala como un espacio de abordaje de objetos artísticos desde varias dimensiones y esta pluralidad se va a manifestar en las técnicas que se ponen en funcionamiento. Utilizando el seguimiento de procesos de este caso único que es el grupo humano, sus imaginarios, las técnicas de acceso a los objetos que tienen, a la bibliografía y lo que se pone en juego entre actores y actrices integrantes.

HETEROGENEIDAD DEL ESPACIO

En la consecución del proyecto en EFDA se construyeron definiciones conceptuales que esclarecen, por ejemplo cuándo un dibujo en una columna se convierte en un mural y desde qué otro punto de vista el mismo dibujo es una obra pictórica que pasa a integrar el catálogo; o la abundante cantidad de objetos coleccionados y expuestos como obras, mezclados entre el mobiliario con cosas de uso cotidiano. [Figura 12]. En cuanto a la construcción de la definición de obra pictórica llamamos la atención sobre lo complejo de esta conceptualización en apariencia simple. El edificio de *El Fogón* tiene numerosas superficies (paredes, columnas, circulares y rectas, dinteles, el reverso de la escalera por ejemplo) que están pintadas y las superficies cumplen la función de soportes; aunque por la técnica y materiales no estemos en presencia de murales sino de dibujos; resultó problemático y hubo que investigar en la literatura existente, para construir una definición que contenga lo encontrado. Debido a la heterogeneidad y dificultad para establecer categorías, que fueron discutidas con una mirada transdisciplinaria.



Figura 12: Planta alta habitación principal. Respaldo de la cama. Lugar donde se acumulan tapices, collares, esculturas y objetos de todo tipo. Foto del proyecto PI 12N001.

Cantero y Giordano analizan estas manifestaciones ambiguas rescatando el caso de una puerta pintada. Coincidiendo con el periodo de traslado del edificio del antiguo *Fogón* al nuevo fallecen dos de sus más importantes mentores: Juan de Dios Mena y el maestro René Brusau, quien había pintado en el primer Fogón una puerta que se traslada al edificio nuevo. Al respecto relatan lxs autorxs:

La puerta-pintura de Brusau, -según la documentación visual- no ocupa inicialmente el espacio del nuevo Fogón sino que es parte de este proceso de aparatización espacial, asumiendo el carácter de una entidad viva y actuante que agenció en los fogoneros el deseo de perpetuar el indeleble paso de Brusau por allí.

Si nos centramos en su superficie, actualmente podemos advertir los rastros de agenciamiento: la obra presenta aún los orificios del picaporte y un perímetro de marcas -desprendimientos de capa pictórica- producto de su funcionalidad como puerta. Al mismo tiempo observamos, la presencia de un marco cajón en su anverso y una serie de esquineros y soportes transversales que conformaron una suerte de bastidor, los cuales muestran el trabajo técnico de aparatizarla estéticamente para su exposición en el contexto de otras pinturas de caballete. (Cantero y Giordano, 2015; 139)

En la extracción está presente la idea de re funcionalización estetizante de objetos de uso cotidiano, incluso partes del edificio como en el caso de la puerta. El Fogón está cubierto de este tipo de objetos raros o indescifrables a primera vista como obras, y entre la colección pictórica el caso de los poemas ilustrados es uno de ellos, junto con la puerta de Brusau que permanece expuesta en la actualidad como un cuadro de caballete y ha sido inventariada como tal. [Figuras 13 y 14]



Figuras 13 y 14: Anverso y reverso de la puerta pintada por René Brusau denominada *Mujer*. Correspondiente al Panel 3, Código R30, AP-00326 según inventario. Foto del proyecto PI 12N001.

Debido a las complejidades expuestas, la forma de acceso metodológico que hallamos más acorde con la diversidad teórica del objeto, es ver el proceso de trabajo en el PI 12N001 desde la perspectiva de un estudio de caso, y dentro de él como un *seguimiento del proceso*. En especial esta herramienta nos permite contener las fluctuaciones que hay en el grupo, que combinan procedimientos, objetos, trayectos disciplinares de los sujetos, etc.¹⁴. También entendiendo que se trata de un procedimiento único que pueda dar conocimientos sobre las formas de investigar en artes. Esto permite conducirse con objetos que de por sí son ambiguos (definirlos sería reductivo) y no entran en categorías rígidas, ya sea por sus orígenes, su creación o las funciones de las que fueron corridos cuando comenzaron a integrar la colección del EFDA [Figura 15].

¹⁴ Las composiciones disciplinares de lxs integrantes se trabajan en el Capítulo 4: Equipos, grupos y organización.

En el siguiente capítulo se detallan los procedimientos de trabajo y los pasos que componen el inventariado de la colección pictórica y se incluyen en un orden cronológico las actividades que cumplió el grupo de manera interna y con aportes de expertas invitadas.



Figura 15: Integrantes del PI 12N001 participando del Workshop sobre conservación en el atelier de la planta alta de EFDA. Mes de agosto de 2013, foto del proyecto.

CAPÍTULO TRES: EL PROYECTO.

PROPUESTA: NIVELES DE ANCLAJE

El PI 12N001 está centrado en el rescate patrimonial e histórico del espacio de EFDA y en particular en la presente primera etapa, de la colección pictórica. Desde la dirección del NEDIM no se descarta que más adelante se proponga un proyecto similar para escultura y objetos artísticos. La puesta en valor y rescate comienzan con un conocimiento preciso de la cantidad de obras pictóricas y el valor artístico e histórico de la mayoría de ellas, teniendo en cuenta e incluyendo también los grabados, afiches, poemas ilustrados y algunos collages descubiertos. Cuando se diagnosticó en la institución, previamente a la elaboración del proyecto se encontró que en la historia de EFDA se confeccionaron informalmente tres inventarios incompletos y en ellos figuraban pinturas importantes que integraban el patrimonio tangible de la institución. Uno por ejemplo, fue elaborado a modo de tasación de obras, y hace constar a continuación de cada título un precio estimativo de las mismas [Figura 16]. El puntapié inicial es dar respuesta a la ausencia de un registro pormenorizado de la colección pictórica, con la confección de un inventario que respete estándares internacionales y de un catálogo razonado con una selección, que además incluya una crítica y valoración artística. El espíritu del proyecto también contiene la posibilidad de que dicho inventario sea de acceso público en línea y que el catálogo se cristalice en un libro que registre las obras, sin desatender los aspectos propiamente disciplinares de la historia del arte regional; enmarcando el complejo fenómeno de EFDA en la modernidad periférica y su manifestación artística en el país.

Con respecto al tipo de trabajo se estipula en el PI 12N001:

El análisis que proponemos consiste en el abordaje desde una perspectiva iconológica/iconográfica, así como las circunstancias socioculturales y los saberes artísticos que llevaron a una vinculación de los actores locales que integraron y/o frecuentaron esta institución con artistas e intelectuales de trayectoria regional, nacional e internacional, imprimiendo una impronta moderna a la colección y a las formas de exposición del patrimonio artístico. Todo ello nos permitirá también el análisis de las polémicas locales que surgieran oportunamente respecto de una cultura de elite, o de fomentar una cultura local desde una mirada europea como

entonces se atribuía a la sustentada por El Fogón de los Arrieros.
(PI 12N001).

La extracción señala como la manera completa de realizar una catalogación de obras incluye no solamente un tipo de análisis interno de la misma, en el caso del PI 12N001 se menciona un análisis iconológico/iconográfico; sino que también debe necesariamente incluir variables de investigación contextuales, que hacen que la obra tenga mayor relevancia y significado.

20 DE FEBRERO 1968 - INVENTARIO REALIZADO CUANDO SE
CREA LA FUNDACION EL 20/2/68

FUNDACION "EL FOGON DE LOS ARRIEROS".-
INVENTARIO.- 1968

BIENES INMUEBLES.-
Una casa ubicada en la calle Brown, número trescientos cincuenta de la ciudad de Resistencia, edificada en dos plantas, con murales y otras mejoras, pileta de riego y dependencias \$ 12.000.000.-

ESCULTURAS.-
MEVA, Juan de Dios.-
1 a 47. Colección de 47 tallas de madera en curupí policromado . \$ 1.000.000.-
SCHERONE, Carlos.-
48 a 52. Cabeza de Indias; Anamarías; India Tobá; Hermanos; Figura de mujer (maderas) \$ 300.000.-
MUDINI, Miguel Ángel
53 a 54 -Bailarina- (yeso) - 1 cerámica \$ 60.000.-
DOMINGUEZ, Crisanto.-
55 -Cabeza de E. Fornella- (madera) \$ 20.000.-
ALONSO, José.-
56 a 57 -Cabeza Poba (yeso) - Bañista (cemento) \$ 100.000.-
PAINO.-
58 -Quijote- (madera) \$ 20.000.-
DE SAN LUIS.-
59 a 61 -Barca- (Bronce); -Beethoven- El poeta (yesos) \$ 120.000.-
PONTANA, Lucio.-
62 a 64 -Ninfa acostada- -Despertar- (yesos) 1 plato (cerámica) \$ 300.000.-
ERZIA, Stefan.-
65 -Cabeza- (madera) \$ 100.000.-
DOMINGUEZ, Lorenzo.-
66 -Virgen de la paciencia- (cemento) \$ 60.000.-
ELOSIBUI, Rubén.-
67 -Cabeza de mujer- (yeso patinado) \$ 20.000.-
GERSTEIN, Noemi.-
68 -Ronda- (bronce) \$ 200.000.-
69 Nativos Isla de Pascua -Talla (madera) \$ 40.000.-
Transporte \$ 14.340.000.-

///.

Figura 16:
Primera hoja del inventario con precios de las obras, fechado el 20 de febrero de 1968. Posiblemente confeccionado o por Hilda Torres Varela.

Una parte importante de la reflexión y los modos de adquisición y circulación en la institución, en lo referente a catalogación, se basa en los estadios de la historia cultural de la ciudad de Resistencia, y lo que se ha dado en llamar, desde un análisis de las instituciones, el *desarrollo del campo cultural chaqueño* (Leoni, 1995) y sus

etapas¹⁵. En ese devenir la ciudad se destaca por establecer en el periodo que va de 1946 a 1955 una vanguardia artística conectada con la centralidad de la estética europea. Debido a ello es que otro objetivo teórico del proyecto es analizar los matices que adquieren estas manifestaciones de modernidad en la periferia y su relevancia para la conformación identitaria local.

Si operamos sobre los objetivos estipulados (prescriptivos) cruzándolos con lo que se fue desarrollando en el transcurrir del proyecto, las decisiones de diseño metodológico, la distribución de recursos humanos, materiales y tiempos, nos permitimos hacer una reinterpretación pos factum (ex pos) de los objetivos del PI 12N001:

- CONFECCIONAR UN INVENTARIO CON ESTÁNDARES INTERNACIONALES, PARA INICIAR EL PROCESO DE PUESTA EN VALOR DE LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE EFDA.

- VISUALIZAR Y DIFUNDIR EN EL NIVEL LOCAL, NACIONAL E INTERNACIONAL, LA IMPORTANCIA DEL PATRIMONIO PICTÓRICO DE LA INSTITUCIÓN.¹⁶

Para anclar y delimitar estratos de análisis se utilizó la herramienta de la matriz de datos que permite no confundir los niveles del objeto y a la vez graficarlo, pese a que debe quedar en claro que no se abordará el análisis de variables intervinientes ni su composición. Al centrar planos se estableció un sistema de matrices de datos de pertenencia [Tabla 3]. Dicho sistema ideado por Samaja (2008; Parte III) sirve para delimitar y deslindar lo propio de la investigación, de objetos cercanos, pero de otras investigaciones y campos. Recordamos entonces que la unidad de análisis está compuesta por los estados por los que atraviesa un sistema dado a lo largo del tiempo y que cada nivel de anclaje va constituir una descripción de dicho sistema (2008, Parte III). En cualquier objeto se pueden determinar como mínimo tres matrices en vinculación dialéctica que diferencia variables, valores e indicadores de acuerdo a su nivel de implicancia y posición. A su vez las mismas tienen dos caracteres principales:

A) DIACRÓNICA en los casos donde hay registro en el tiempo buscando una comparación sucesiva de estados, que por lo general se logra con mediciones en

¹⁵ En el apartado dedicado a los antecedentes históricos de EFDA se puede encontrar la fundamentación de los cortes realizados por Leoni y la descripción de cada periodo; Capítulo uno: Antecedentes de El Fogón de los Arrieros, Páginas 11 a 13.

¹⁶ La redacción de estos objetivos es nuestra y no está presente de esa manera en el PI 12N001; para cotejar los objetivos explícitamente ver: *Capítulo dos: Antecedentes en la investigación en artes y sus metodologías*, Páginas 27 y 28 de la presente tesis.

distintos momentos (cada *n* minutos) para compararlas. En estos casos el control representa un estado del sistema y se especifica para cada una de ellas una unidad de análisis diferente.

B) SINCRÓNICA, cuando se estudia en un solo momento y se describen los estados, profundizando sin que la variable tiempo juegue un rol determinante (2008; 162). El autor además amplía la definición de *caja de datos* de Galtung (1973) cuando se produce el juego de combinación de matrices que da lugar a la interacción de variables (V), valores (R) e indicadores (I).

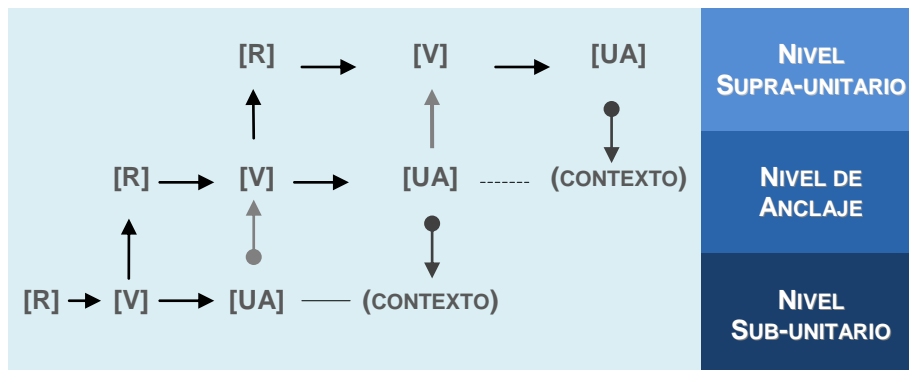


Tabla 3: Diagrama original (Samaja, 2008: 31).

Al aplicar la matriz al trabajo del PI 12N001 aparecen en cada nivel los planos a explorar. En lo referido a la composición del grupo e integrantes del PI 12N001 (nivel supra-unitario) se puede indagar sobre vínculos, *seteos* disciplinares, roles, distribución del trabajo y jerarquías, etc. [Tabla 4]. Si el planteo se concentra en la metodología como camino para el cumplimiento de los objetivos a corto y mediano plazo (nivel de anclaje propuesto) se indagará en los modos de tratamiento de materialidades, como las obras pictóricas, reproducciones, boletines y cajas de archivo. Estas últimas afortunadamente bien conservadas.

DRA. EN HISTORIA Y MGT. EN METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.	DIRECTORA	INVESTIGADORA INDEPENDIENTE DEL CONICET
ARQ. Y MGT. EN GESTIÓN DEL PATRIMONIO.	SUB DIRECTORA	INVESTIGADORA DE CIENCIA Y TÉCNICA, UNNE.
ARQ. Y DR. EN PATRIMONIO.	2 INVESTIGADORXS DE CIENCIA Y TÉCNICA, UNNE.	
LIC. EN FILOSOFÍA, ESPEC. EN METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN Y DOCTORANDA EN ESTUDIOS DE GÉNERO.		
DRA. EN ARTES Y LIC. EN LETRAS.	INVESTIGADORA INGRESANTE DEL CONICET.	
SOCIÓLOGO Y DOCTORANDO EN ARTES.	BECARIO DOCTORAL DEL CONICET.	
ABOGADA	BECARIA DOCTORAL DE CIENCIA Y TÉCNICA, UNNE.	
ARQUITECTO	PERSONAL DE APOYO	
PRODUCTORA AUDIOVISUAL Y LIC. EN ARTES	PASANTE	

VISUALES. DISEÑADOR GRÁFICO LIC. EN ARTES VISUALES ARQUITECTA	PASANTE PASANTE PASANTE
--	-------------------------------

Tabla 4: Integrantes del PI 12N001 y formaciones disciplinares.

Retomando los niveles de la matriz, si el trabajo se encara desde las técnicas (nivel sub-unitario) se estudiarían los estándares internacionales de inventariado de obras, marcación, uso de códigos de registros, tecnologías de catalogación, base de datos, como así también la descripción de técnicas de la investigación *sobre artes* y la investigación histórica; análisis y registro de documentos; descripción organoléptica de obras, diagnóstico de conservación y todas las herramientas puestas en juego [Tabla 5].

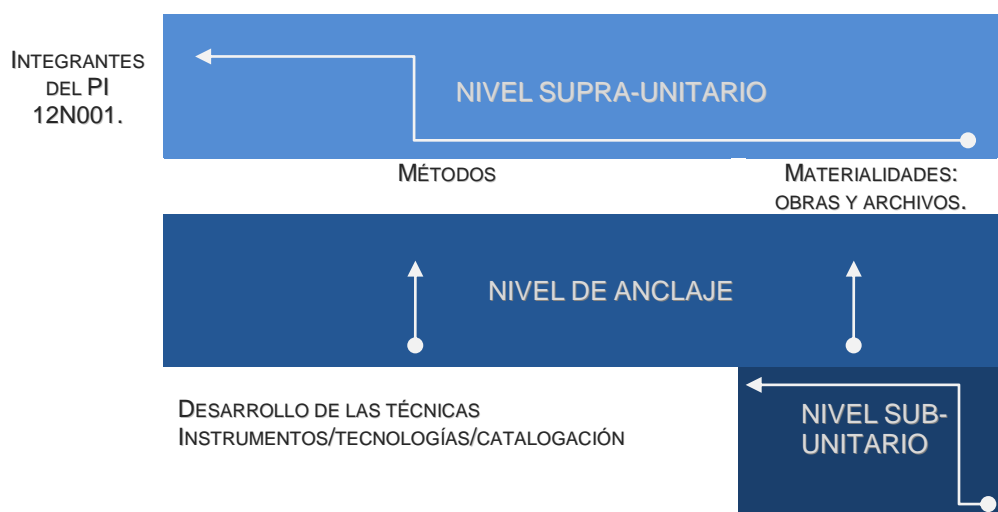


Tabla 5: Sistema de matrices propuesto para abordar el trabajo del PI 12N001.

Tomando el nivel de anclaje de la Tabla 5 correspondiente a los planos más materiales del análisis y los métodos propuestos para construir información allí, podemos desarrollarlo hacia el interior en un esquema que detalle sus componentes [Tabla 6]. Esto nos permite describir pormenorizadamente las actividades y el correspondiente tratamiento que se hizo y se continúa haciendo, de los objetos encontrados en la investigación en EFDA, a su vez delimitar niveles hacia el interior:

NIVELES	OBJETOS	ACTIVIDAD	TÉCNICAS
SUPRA-UNITARIO (NSUPRA-UNITARIO)	CONTEXTOS 1. HISTÓRICO, NACIONAL Y REGIONAL (POLÍTICO Y	- HISTORIA PROVINCIAL (1872: TERRITORIO NACIONAL DEL CHACO, 1951: PROVINCIA PRESIDENTE PERÓN, 1955: PROVINCIA DEL CHACO)	ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS - REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA HISTÓRICA.

NIVEL DE ANCLAJE (NA)	<p>SOCIAL),</p> <p>2. CULTURAL, DEL MUNDO DE LAS IDEAS Y LA FILOSOFÍA,</p> <p>3. HISTORIA DE LA INSTITUCIÓN,</p> <p>4. BIOGRÁFICO, DE LXS PROTAGONISTAS (EXTRACCIÓN SOCIAL, FORMACIÓN, VIAJES, VÍNCULOS Y RELACIONES CON LOS AMBIENTES NACIONALES Y DE EUROPA).</p>	<p>- HISTORIA DEL CAMPO CULTURAL,</p> <p>- <i>FRACTALIDAD SOCIAL EN ACTORES Y ACTRICES (DELGADO Y GUTIÉRREZ; 1999; CAPITULO 21)</i></p> <p>(ANTECEDENTES RELEVANTES CONSTITUIDOS Y EN CONSTITUCIÓN)</p>	<p>- REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA TEÓRICA.</p> <p>DATOS VERBALES</p> <p>- ENTREVISTAS SEMIESTRUCTURADAS A PROTAGONISTAS.</p> <p>- ENTREVISTA A EXPERTXS.</p>
	<p>OBJETO MATERIAL</p> <p>1. COLECCIÓN PICTÓRICA DE <i>EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i> DE PERÍODO 1940 - 1970: GRABADOS, POEMAS ILUSTRADOS Y ARTE GRAFICA.</p> <p>2. CAJAS DE ARCHIVOS DE LA INSTITUCIÓN, ORDENADAS ALFABÉTICAMENTE. CONTENIDO: CARTAS, BOSETOS, COMUNICACIONES DIVERSAS INFORMALES Y FORMALES, RECIBOS, FOTOGRAFÍAS, TARJETAS, ETC.</p> <p>3. COLECCIÓN DE BOLETINES EDITADOS: <i>EL BOLETÍN DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i>. PUBLICACIÓN MENSUAL DE ENTRE 12 Y 14 PÁGINAS A CARGO DE HILDA TORRES VARELA, DE TIRADA REDUCIDA A SUBSCRIPTORXS Y MIEMBRXS. PERIODO COMPRENDIDO ENTRE 1953 Y 1965.</p>	<p>-1- INVENTARIADO</p> <p>A. CONCEPTUALIZACIÓN DE OBRA PICTÓRICA.</p> <p>B. CREACIÓN DE LA FICHA ORIGINAL DE REGISTRO.</p> <p>C. TRABAJO CON PLANOS, DIVISIÓN EN PLANTAS Y SUBDIVISIÓN DE PANELES.</p> <p>D. TRATAMIENTO DE LAS OBRAS.</p> <p>E. FOTOGRAFÍAS DE PANELES Y OBRAS.</p> <p>-2- ARCHIVOS</p> <p>A. BÚSQUEDA EN LOS ARCHIVOS.</p> <p>B. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA.</p> <p>C. ORDENAMIENTO SEGÚN UN CRITERIO ALFABÉTICO DE ARTISTAS Y CARGA EN UNA TABLA.</p> <p>-3- BOLETINES</p>	<p>-1- DATOS VISUALES</p> <p>DESCRIPCIÓN <i>ORGANOLÉPTICA</i>: MATERIALES Y TÉCNICAS, MEDIDAS, MARCO Y ENCUADRE.</p> <p>- INFERENCIAS: DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.</p> <p>ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS</p> <p>BÚSQUEDA EN LOS INVENTARIOS PREVIOS DE LA INSTITUCIÓN (INVENTARIOS DE LOS AÑOS: 1964, 1984 Y 2012).</p> <p>DATOS VERBALES</p> <p>DEBATE Y GRUPO DE DISCUSIÓN INTERNA. INTERCAMBIO DE IDEAS.</p> <p>- CONSTRUCCIÓN DE DEFINICIONES.</p> <p>- REDACCIÓN DEL GLOSARIO CONCEPTUAL Y DEL PROTOCOLO DE CARGA Y LA CATEGORIZACIÓN DE OBRAS.</p> <p>-2- ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS</p> <p>LECTURA DE TEXTOS ESCRITOS</p> <p>-3- ANÁLISIS DE</p>

NIVEL SUB-UNITARIO (NSUB-U)		A. LECTURA Y BÚSQUEDA DE MENCIONES DE OBRAS Y ARTISTAS. INDAGACIÓN EN LA INFORMACIÓN DE INTERCAMBIO DE OBRAS, DONACIONES, TRUEQUES, REGALOS, MUESTRAS, CESIONES, ETC. PARA DAR CUENTA DE LA MODALIDAD POR LA QUE LLEGO LA OBRA A LA INSTITUCIÓN. B. FOTOGRAFIADO DEL MATERIAL RELEVANTE. C. ORDENAMIENTO SEGÚN UN CRITERIO ALFABÉTICO DE ARTISTAS Y CARGA EN UNA TABLA.	TEXTOS ESCRITOS LECTURA DE TEXTOS ESCRITOS
	SUJETOS (GRUPO) 1. TRAYECTOS PROFESIONALES Y APORTES DESDE LAS RESPECTIVAS ÁREAS. 2. FORMACIÓN PARA LA TAREA. 3. INTERACCIÓN, ROLES, ORGANIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES. 4. PROGRESIÓN DEL TIEMPO Y RITMOS (ASPECTO DIACRÓNICO).	1. CONOCIMIENTO DEL GRUPO, ESTUDIO DE SUS TRAYECTORIAS PROFESIONALES Y FORMACIONES DISCIPLINARES. 2. PREPARACIÓN POR PARTE DE ESPECIALISTAS INVITADXS PARA WORKSHOP Y TALLERES CON PARTICIPACIÓN DE LXS INTEGRANTES. 3. OBSERVACIÓN Y REGISTRO DE LAS REUNIONES Y LA DINÁMICA DEL TRABAJO. 4. CONSTRUCCIÓN DE UNA PLANILLA DE PROGRESIÓN DE LA CARGA DE OBRAS EN LAS FICHAS DE REGISTRO.	CONSTRUCCIÓN DE DATOS (TÉCNICAS PROPIAMENTE CUALITATIVAS) -REGISTRO AUDITIVO DE LAS REUNIONES, - ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURADA, NO ANÓNIMA. - OBSERVACIÓN. - OBSERVACIÓN PARTICIPANTE. - AUTO OBSERVACIÓN.

Tabla 6: Desarrollo hacia adentro del nivel de anclaje propuesto. Ordenamiento de objetos, actividades y técnicas empleadas.

Al momento de interpretar la tabla 6, se observa un progreso más sistemático de los niveles NSupra-U y el nivel de anclaje; con poca especificación en el NSub-U, que resulta además el nivel que utiliza las metodologías propias de la doble hermenéutica de las ciencias sociales. En referencia a esto en la entrevista, ante la pregunta, la directora del proyecto especifica con respecto a si hubo o no trabajo cualitativo se diferencian dos instancias, una primera donde se registró el contenido de las cajas de documentación:

No se hizo trabajo cualitativo de eso, solamente se hizo trabajo de registro, no se trabajó la documentación, se registró se digitalizó y se ordenó tomando el mismo criterio con el que esta ordenado el archivo en el Fogón y poniendo sí otra carpeta que tenía que ver con temas varios, entonces íbamos colocando ahí alguna documentación que tienen que ver con la historia del Fogón y no con una obra o un artista en particular, entonces fuimos registrando

la documentación por cajas como está organizada, por orden alfabético en función de los artistas. Por ejemplo en la caja F Fontana, entonces digitalizábamos lo que había de Fontana ahí y subíamos esos archivos y estaban todas las cartas de Fontana... (Entrevista a Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016).

Sin embargo en el cruce de análisis crítico y valoración que está a cargo de quienes analizan cada una de las obras para la composición del catálogo sí es producto de un análisis cualitativo y hermenéutico. Por otro lado la recreación de los imaginarios y trayectorias de lxs integrantes del grupo de trabajo se indagan con las técnicas propiamente cualitativas, una entrevista semi estructurada. Sin embargo consideramos que el desarrollo de este nivel será moderado ya que allí no está centrada la labor de la propia investigación.

DESCRIPCIÓN DE LAS ACTIVIDADES REALIZADAS

A continuación se describen las actividades realizadas por el equipo de trabajo, orientadas a cumplir los mencionados objetivos. Se intentó respetar un orden cronológico que fuera el más genuino y refleje lo sucedido en forma descriptiva, pero en algunos casos dichas actividades se realizaron simultáneamente con grupos de trabajo divididos, es por eso que la organización sucesiva es producto de la posibilidad de que sean narradas en un orden lógico. En cada caso que suceda y se haya alterado la sucesión se hará mención de lo mismo.

1. DISCUSIÓN Y ELABORACIÓN DEL REGISTRO. DISCRIMINACIÓN DE LOS ASPECTOS PRIORITARIOS Y ANEXOS.

En esta etapa temprana, que abarcó los primeros tres meses del 2013, se reunió información sobre las distintas modalidades de las fichas de registro de obras en los espacios de inventariado, reservorios o museos. Luego se elaboró una estructura con los aspectos centrales que correspondían a la ficha en concordancia con el espacio de EFDA. Fue en ese momento cuando se graficó en un cronograma con los tiempos las actividades futuras. Estas dos actividades estuvieron a cargo de la subdirectora del proyecto y significaron lectura y discusión sobre qué aspectos debía ser incluidos y si todos podían ser completados por lxs integrantes contando con la información disponible en la institución. Además se planteó que la ficha debía funcionar como un dispositivo virtual abierto para continuar siendo completado en el desarrollo de la investigación y en futuras investigaciones.

El registro se realizó buscando la información en los inventarios previos, con que contaba la institución y mediante la observación directa en trabajo de campo, a partir de la cual se inician la identificación, la verificación de existencias (Sudar

Klappenbach, 2015). La autora integrante del equipo clasifica tres fases metodológicas que se corresponden con este proceso:

1. Primera etapa: Identificación

- *Identificar el total de obras plásticas: pinturas, dibujos, grabados y poemas ilustrados que conforman la colección de El Fogón en el periodo 1940-1970.*
- *Elaborar un primer registro o herramienta de identificación.*
- *Localizar en el edificio de El Fogón de los Arrieros cada una de las obras registradas.*

2. Segunda etapa: Observación, descripción e inventario

- *Indagar en las características observables de cada una de las obras: identificación de fechas, autores, autenticidad, características técnicas, estados de conservación, entre otras.*
- *Registrar fotográficamente las obras: toma general y registro de detalles.*
- *Construir herramientas gráficas de localización de las obras en el espacio y registrar dicha localización.*

3. Tercera etapa: Análisis, valoración y catalogación

- *Analizar y sistematizar la información relevada en el archivo de El Fogón de los Arrieros.*
- *Relacionar y articular la documentación del archivo de El Fogón de los Arrieros con cada obra.*
- *Estimar el valor y la significación de la obra en el contexto artístico, nacional e internacional, como así también en el propio devenir de la institución.*
- *Construir y producir información sobre la procedencia e historial de cada una de las obras; como uno de los elementos de lectura para interpretar: la modernidad en Resistencia, la circulación del arte y las relaciones establecidas por los integrantes de El Fogón con artistas, con personalidades académicas e intelectuales y con distintas instituciones. (Sudar Klappenbach, 2015: 16-17)*

2. EJERCITACIÓN DEL MODO EN QUE SE COMPLETA LA FICHA DE REGISTRO DE OBRA.

Las reuniones del grupo giraron sobre la manera en que se completaría cada campo en la ficha de las obras. Con que tipo de información y con que fuentes. Lo primero que va surgir es la indagación sobre el modo de adquisición de las obras que no estaban especificadas en los inventarios de la institución, para logra esto es que se organiza el trabajo con los boletines de EFDA y con las cajas de documentación.

3. REVISIÓN DE LAS CAJAS DE CORRESPONDENCIAS Y EL BOLETÍN DEL FOGÓN. DIGITALIZACIÓN PARCIAL.

Una parte central de la ficha está dedicada a hacer constar desde que momento y manera ingresó la obra en la institución (modos de adquisición, historial de procedencia) y si hubo registros de esta presencia en anteriores inventarios. Sudar Klappenbach (2015) hace referencia a la manera en que se formó la colección:

No se distingue así una política orgánica de adquisiciones, lo que en términos del proceso de la investigación llevada adelante, repercute en la ausencia de documentación para seguir exhaustivamente el itinerario de muchas de las obras, y conocer en profundidad los intereses y motivaciones que definieron como destino final a las mismas al Fogón de los Arrieros. De lo que tenemos certeza es de que para el año 1963, se contaba con un total de 84 obras y que para el año 1968 estas se habían

incrementado a 92. Posteriores inventarios dan cuenta de que *El Fogón* cuenta con aproximadamente 263 obras en algunos listados agrupados como “cuadros”. (Entrevista a Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

Como una manera de reducir esta complejidad a la que hace referencia la autora, se ordenaron dos actividades con los archivos (materiales, escritos, en papel) tendientes a completar este casillero en la ficha y a la vez acopiar información sobre el ingreso de las obras a la institución [Figura 17] ambas tareas estuvieron a cargo de la directora y dos pasantes del proyecto.

PASANTIA DE INVESTIGACION FUENTES Y BIBLIOGRAFIA EN EL ANALISIS DE VEINTE PINTURAS DE EL FOGON DE LOS ARRIEROS			
PASANTE: Luis Adolfo Bogado			
ARTISTA	OBRA	REFERENCIA	OBSERVACIONES
PETTORUTI, Emilio	Ref. cinco litografias del artista (tapa)	MIENA, J. D. BOGLIETTI, A. (1961, febrero), Boletín Mensual El Fogón de los Arrieros., Año IX, Nº 98. Imp. Micon. Hnos. Resistencia, pp. 1-2	



Figura 17: Lectura y análisis de textos escritos. Ordenamiento por artista de las imágenes e información de *EL Boletín del Fogón de los Arrieros*, en el ejemplo una tapa dedicada a cinco litografías de Emilio Pettoruti. Fotografía de Luis Bogado.

Inicialmente se trabajó con *El Boletín de El Fogón de los Arrieros*. Giordano lo menciona como uno de los proyectos modernos, si cabe el termino para un espacio tan sincrético, junto con *El Teatro Experimental del Fogón* y *El Plan de Embellecimiento de Resistencia* (Giordano, 2012); era una publicación mensual de entre 12 y 14 páginas a cargo de Hilda Torres Varela reducida a subscriptorxs y miembros que circuló entre 1953 y 1965 como una breve revista. [Figura 18] En la portada había una ilustración, por lo general de arte moderno, y constaba de secciones fijas que mixturaban noticias, humoradas, reflexiones teóricas, fotos y menciones de visitas ilustres.

El Boletín del Fogón, con un formato de construcción del texto lingüístico y visual dinámico, introdujo un concepto de modernidad que remitía al arte europeo, destacando las resonancias locales y convirtiéndose en una elocuente y satírica crónica de su accionar cultural (Giordano, 2012: 61).

El estudio de este órgano expresivo y de comunicación e información entre integrantes de EFDA brindó un acceso valioso para la reconstrucción del pathos de aquel momento en que fue surgiendo el espacio y en el que ingresó la mayor cantidad de obras que forman el patrimonio. El análisis de contenidos (Flick, 2004) consistió en buscar en los boletines, leerlos individualmente y fotografiar las páginas donde se menciona que algunx artista haya donado obra pictórica, o participado en actividades donde se realicen las obras. Generalmente esto último sucedía cuando había visitas o en ocasiones lxs artistas conocían el espacio y luego enviaban por encomienda o con unx intermediarix, una obra para que integre la colección y se exponga.



Figura 18:
Boletín *El Fogón de los Arrieros*.

Año IX, N°
100,
Resistencia,
Abril 1961,
pág. 2.
Imagen
nuestra.

Junto con la búsqueda en los boletines se revisaron exhaustivamente las cajas de correspondencia donde se depositaba todo tipo de documentos escritos pertenecientes a la vida institucional: cartas, invitaciones, facturas, recibos, notas, etc. (Bogado, 2014). También se examinaron las cajas ordenadas alfabéticamente en base a los apellidos de artistas que dejaron obras en la institución y/o pertenecieron a ella. La información relevada se digitalizó de manera parcial siguiendo el criterio de incumbencia, con algunas obras presentes en el inventario. [Figura 19]. No obstante en el proceso se obtuvo información curiosa o relevante para la investigación, que fue digitalizada conjuntamente y cargada al DRIVE del PI 12N001 y algunos casos obras de pequeño formato enviadas por correspondencia.



Figura 19: Obra en pequeño formato de Giulia Kosice hallada entre la correspondencia. Archivo EL Fogón de los Arrieros. Resistencia, Caja "Correspondencia", "J-K". Cartas 26/10/1961, Foto del Proyecto PI 12N001.

4. CONFRONTACIÓN DE BASES DE DATOS Y PROGRAMAS PARA ORGANIZAR LA INFORMACIÓN DIGITALMENTE.

Frente a la cantidad de información que se comenzaba a relevar, el desafío del grupo era encontrar una manera de tabular, organizar y mantener accesible las fichas de registro de cada obra y el ordenamiento del espacio de EFDA a través de los paneles. ¿Dónde almacenar la información que se obtenía?, ¿Con que acceso, y

posibilidades de actualización frecuente? Este conjunto de actividades consistió en indagar en las posibilidades de los programas informáticos de cargas de datos, como: File Maker¹⁷, Acces¹⁸, etc. y también sobre los servidores online que ofrecen una plataforma de guardado de información como Drop Box¹⁹ y Google Drive²⁰.

Luego de confrontar las posibilidades de uso y las capacidades de cada uno de lxs integrantes como usuarixs (no formadxs específicamente en el manejo de plataformas de alto nivel de sofisticación) se optó por el GOOGLE DRIVE. Se abrió una cuenta exclusiva en GMAIL para el proyecto que otorga acceso a la plataforma DRIVE, con la intención de concentrar la producción completa allí. [Figura 20] Es decir poder hacer la carga de fichas, subir y asignar las fotos de cada obra a la ficha, centralizar también los antecedentes bibliográficos de EFDA, las imágenes, el documento del proyecto aprobado, la bibliografía pertinente y los futuros textos referidos a catalogación. Todas estas actividades fueron de uso interno y para la socialización entre lxs integrantes del grupo.

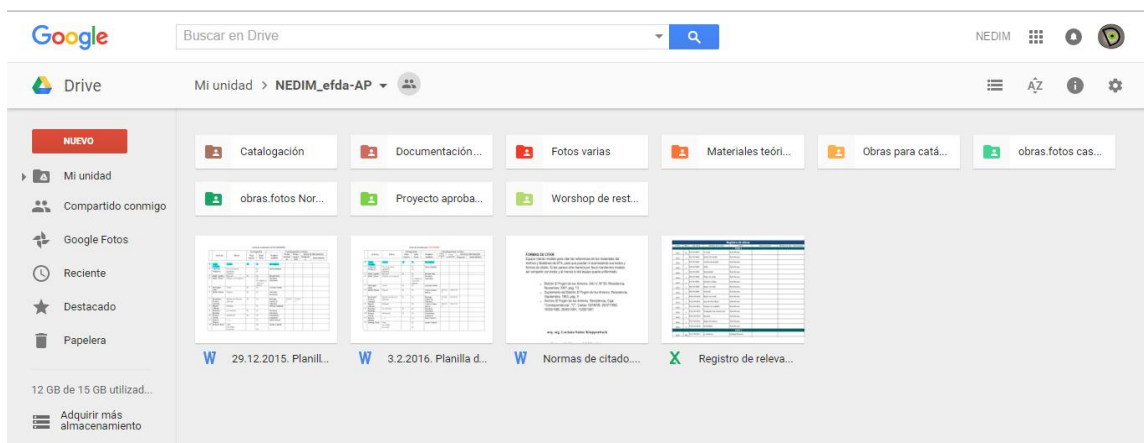


Figura 20: Foto de pantalla de la organización de la plataforma seleccionada.

La selección de este sistema llevó un tiempo de perfeccionamiento, ya que la sincronización de la carga de las fichas de obras se hacía en línea y trajo inconvenientes porque el trabajo en cada dispositivo, donde esté instalado GOOGLE DRIVE, producía duplicaciones y archivos no sincronizados. Luego de varias depuraciones de errores se asignó la conservación de todos los archivos a una única

¹⁷ <https://www.filemaker.com/es/> Última revisión: 23 de junio 2015, 16 hs.

¹⁸ <https://products.office.com/es-es/access> Última revisión: 23 de junio 2015, 16 hs.

¹⁹ https://www.dropbox.com/business?home=true&_tk=sem_b_goog&_kw=dropbox|e&_net=g&_ad=43395947262|1t1&_camp=Search_Brand_Dropbox_-_Latin_America_-_Esp&mkwid=shQzYrRBY|pcrid|43395947262|pmt|e|pkw|dropbox|pdv|c|&kw=dropbox|e&muid=32e06873-7f8f-49c0-b2ab-9b6ede84d025&gclid=COaSolLKpsYCFZlJgQodEjYA_A Última revisión: 23 de junio 2015, 16 hs.

²⁰ https://www.google.com/drive/?utm_medium=et&utm_source=about&utm_campaign=et-about Última revisión: 23 de junio 2015, 16 hs.

computadora portátil con acceso a la cuenta como administradora. Esta tarea completa estuvo a cargo de un becario, una pasante y dos investigadorxs del proyecto.

También incluido en esta tarea esta el guardado periódico de la información que contiene el DRIVE, en una unidad de memoria externa perteneciente al NEDIM y comprada expresamente para el proyecto y con financiamiento del mismo. Este resguardo (backapeo) se realizó y realiza cada seis meses aproximadamente.

5. PREPARACIÓN DE LOS GRUPOS DE REGISTRO.

a) Una vez designadxs quienes se encargarían de la carga y el completado de las fichas de cada obra (tres investigadorxs, dos becarixs, una pasante, una colaboradora externa) fue necesario una capacitación interna breve para tener un criterio unificado sobre la redacción de las fichas, el uso de la puntuación, las abreviaturas, etc. Se armaron tres grupos de carga aleatorios, integrado en todos los casos por dos personas y en simultáneo se trabajó en EFDA con dos grupos, debido al escaso espacio.

b) Otra parte esencial de la carga de ficha consistió en la formación en el lenguaje técnico específico de la descripción de las características materiales de obras pictóricas, los núcleos conceptuales y las denominaciones, históricas y contemporáneas de los detalles de un cuadro por ejemplo; requirieron de una capacitación específica por parte de una restauradora con mayor grado de conocimiento y experticia; debido a que la ficha descriptiva demanda corrección en el manejo del género y las denominaciones. Además en una sección se solicita un diagnóstico organoléptico sobre el estado de conservación de la obra, sus capas pictóricas, marco, papel de cierre, etc. Con tal fin se invito a una restauradora de la ciudad de Corrientes, con trayectoria de trabajo en equipos nacionales e internacionales.

En un workshop se realizó una jornada de capacitación con el equipo completo, que permitió la adquisición de herramientas conceptuales para el manejo de la fragilidad de las producciones, en especial el cuidado que debe tenerse al momento de moverlas, bajarlas y examinarlas. El uso de guantes para evitar el contacto con la grasitud propia de la piel y el barbijo para tratar con delicadeza las piezas que están en un estado de conservación malo y evitar que el traslado produzca desprendimientos de materia pictórica y movimientos en el encuadre o en los clavos y el sistema de sujeción. [Figura 21]



Figura 21: Detalle de faltantes de materia pictórica y craquelados correspondientes a *De rodillas* de René Brusau, Panel 1, R16, AP-0016 según el inventario. Foto del proyecto PI 12N001.

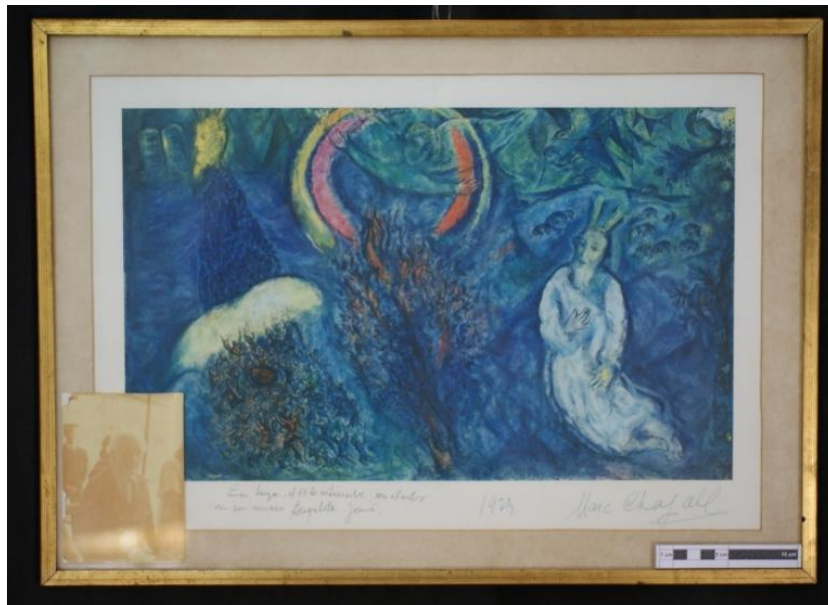
6. ELABORACIÓN DE UN PROTOCOLO DE CARGA.

Este documento estuvo y está a cargo de la sub directora del PI 12N001 y contiene las explicaciones conceptuales que rigen el armado de la ficha del inventario de obras (Sudar Klappenbach, 2015). Su función es trascender el proyecto y que pueda ser utilizado para otros espacios similares, casas museo del país y de Latinoamérica, al momento de inventariar específicamente obras pictóricas.

El protocolo también contiene el glosario de cada categoría del inventario: principalmente las referidas a elucidaciones estéticas complejas que no se explican por sí solas. Aquí hay que hacer un apartado porque la multitud de objetos que pueblan el espacio de EFDA, debido a sus escalas de complejidad no encuadran en las definiciones estándares de obras de arte²¹. Por un lado en las paredes junto con los cuadros hay por ejemplo firmas, autógrafos, donaciones disparatadas (la gallina de los huevos de oro, un par de medias usadas, etc.) con inscripciones o fotos pegadas en algunos casos. Y por otro lado herramientas cotidianas extraídas de sus contextos de uso, como aceiteras de cristal, maquinas antiguas de escribir, espejos, reproducciones grotescas junto a herramientas de campo y armas oxidadas de la primera guerra mundial. En las imágenes [Figuras 22 y 23] vemos una obra que ingreso y salió varias veces del inventario del proyecto debido a que se dudaba de si podía integrar o no la colección pictórica. Se trata de la impresión ordinaria de una reproducción de la conocida pintura de Marc Chagall *Sueños*, sin embargo está encuadrada y tiene superpuesta una foto con la firma original del artista francés; además de estar ubicada en un panel central del Hall del edificio de EFDA. Objetos como estos muestran la riqueza del espacio y la necesidad de investigarlo con

²¹ Se ha mencionado con anterioridad el artículo de Cantero y Giordano (2015).

enfoques no reductivos. Es importante aclarar que el cuadro finalmente no fue incluido como obra pictórica en el inventariado; sin embargo en las entrevistas a la directora y co-directora ambas mencionan que para EFDA y sus integrantes esta reproducción enmarcada fue expuesta como una obra originalmente. Por eso la originalidad del espacio conlleva una apertura de criterios de integración, que no son los regulares para el inventariado de otras obras pictóricas.



Figuras 22 y 23: Reproducción de una obra de Marc Chagall, con firma original y acompañada de una fotografía del artista. Foto del proyecto PI 12N001.

Hubo que analizar y elegir qué aspectos de toda esta diversidad objetual (Canteros, Giordano; 2015) también contenida en los cuadros de la selección pictórica iba ser tenida en cuenta para integrarse como categoría en el inventario.

La utilización adecuada del protocolo llevó un tiempo prudencial de prueba y adaptación a su uso por parte de los grupos de carga; durante el cual fue necesario corregir las fichas, unificar la forma de escritura y lograr celeridad en el extenso trabajo de cargado para que pueda completarse la labor en los tiempos estipulados.

7. REGISTRO FOTOGRÁFICO DE OBRAS.

En la composición de las fichas hay un apartado especial para insertar las imágenes que referencian la obra registrada. Los rasgos principales que se escogieron para fotografiar fueron:

- ANVERSO Y REVERSO COMPLETOS;
- DETALLES DEL ENMARCADO;
- SEÑAS PARTICULARES, Y TODA DISTINCIÓN MATERIAL PROPIA QUE DIFERENCIE AL CUADRO Y SEA MENCIONADA EN EL REGISTRO;
- FIRMA E INSCRIPCIONES EN AMBOS LADOS (FECHA, DEDICATORIAS, NUMERO EN INVENTARIOS ANTERIORES, ARTÍCULOS DE DIARIO ADHERIDOS, ETC.);
- RASTROS DEL PASO DEL TIEMPO QUE SE MENCIONAN EN LA DESCRIPCIÓN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN: CRAQUELADOS, FALTANTES;
- IMPACTOS, VANDALISMO SOBRE LA OBRA, INSECTOS HUMEDAD, MARCAS DEL SOL, ETC.

Cuando las fotografías eran para pasar a integrar la ficha de inventario, las mismas eran tomadas por quienes integraban el grupo de carga, sin embargo al momento de realizar las fotos para el libro que contendría el catálogo final, la directora contactó e invitó a participar a una fotógrafa profesional que las registró en forma gratuita para el proyecto.

Para realizar correctamente los pasos hubo necesidad de construir una estación fotográfica y lumínica de cuatro tubos de luz fluorescentes (dos fríos y dos cálidos) insertos en un soporte con su correspondiente cable y perilla de encendido. También la estación se compuso de un respaldo de dos placas de MDF de 200 cm x 70 cm (cada una) unidas por tres bisagras metálicas. Este respaldo hizo de sustentáculo para que por medio de un alambre grueso, se puedan colgar las obras para fotografiar usando una tela de papel tipo lienzo vegetal, para forrar el soporte; todo esto a fines de uniformar el estilo de las fotografías [Figura 24]. Para la toma de fotos de obras se utilizó herramientas como una linterna de luz led (que reemplazó a un celular que se usó provisoriamente) un metro retráctil con tres medidas en centímetros y milímetros, que se colocan junto al cuadro y sirven de escala grafica, una lupa de mano y una lupa cuenta hilos con soporte.



Figura 24:
Panel 4, R57 *Retrato de Hilda*, óleo de Cesar Fernández Navarro, AP-0049 según el inventario. Foto del proyecto PI 12N001.

8. CARGA DE LAS FICHAS DE REGISTRO DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.

Para la carga de cada ficha fue necesario completar actividades y organizar información en los siguientes sentidos:

a) **DIGITALIZACIÓN DE LOS PLANOS:** Confrontación con los originales de la institución, corrección y rediseño. Esto significó transitar las plantas interiores (subsuelo, planta baja, rampa, entresuelo y planta alta) para comprobar reformas en los ambientes y que no se hayan tapiado ventanas por ejemplo, o modificado y tirado abajo paredes [Figura 25]. Con esta sencilla actividad el grupo conoció territorios del edificio que no se ven a simple vista y pudo apreciar la complejidad del diseño de Mascheroni que *hace aterrizar en el centro de Resistencia* una obra arquitectónica donde confluyen modernidad y funcionalidad (Bernardi, 2002). Para nombrar los espacios interiores se optó por conservar los nombres que figuran en el plano original: hall centra, pasillo bar, rampa, y no modificar con denominaciones nuevas los planos del proyecto. Esta fue una decisión que respetó la denominación original de

EFDA. La tarea concluyó en el año 2015 con la producción y el aporte por parte del proyecto de nuevos planos digitales para la institución.²²

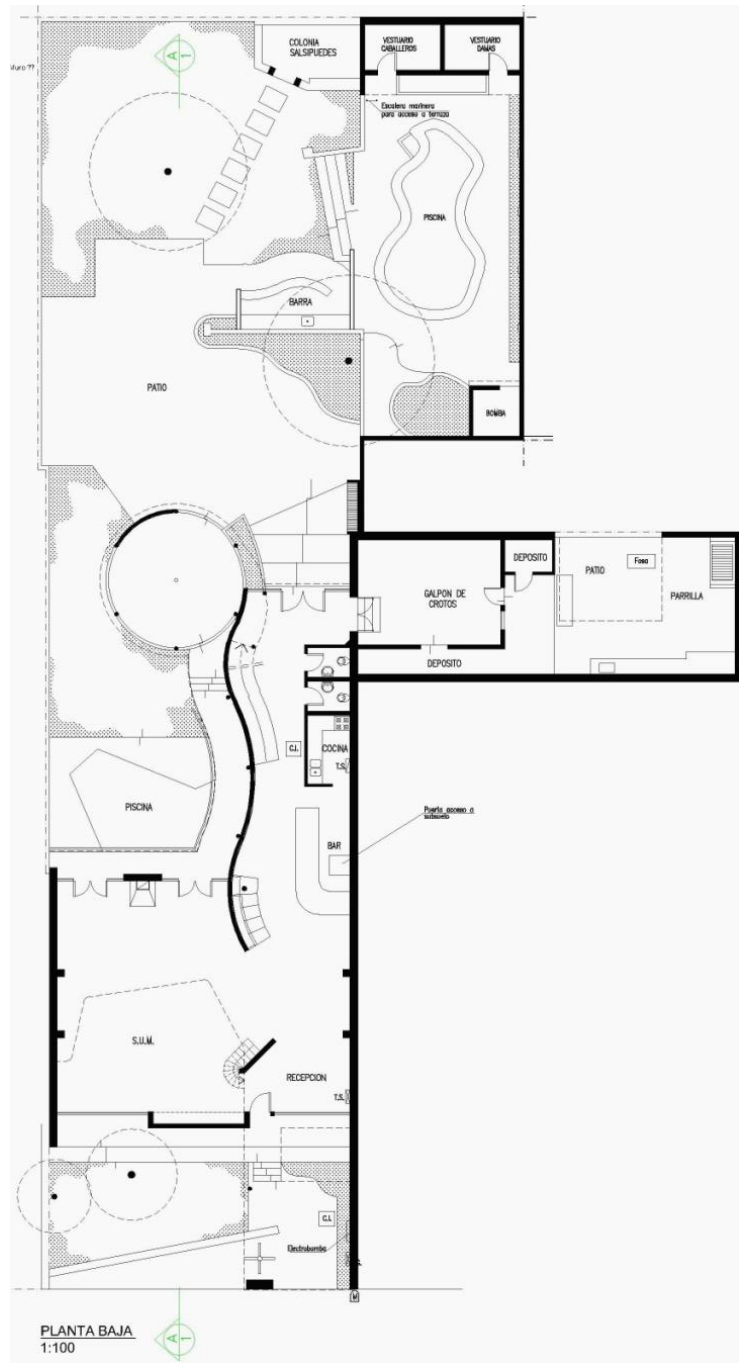


Figura 25:
Plano final de la
planta baja de
EFDA, elaborado
por un pasante.
Imagen del PI
12N001.

²² Hacia el final de ese año se produjo una importante remodelación en *El galpón de los crotos*, posterior a la entrega de los planos. Se rehizo el patio interno con parrilla, se limpió el atelier y un entresijo nuevo fue ganado a la terraza, donde se armo una pequeña sala de reuniones. En los ambientes nuevos no hay obra pictórica que haya sido seleccionada para su incorporación al catálogo.

B) NUMERACIÓN DE PANELES: una vez que se conoció la distribución de los espacios de localización se realizó la numeración en paneles, (*panelización* fue el termino coloquial que uso el equipo) de corrido y en el sentido de las agujas del reloj (P-1, P-2, P-3...) de las paredes de EFDA en que están expuestas las obras a inventariar junto con una serie de otros objetos. Hubo que definir si las paredes en que hay murales y no obras pictóricas, se numeraban o no, y también si las numerosas paredes que tampoco tienen obras pictóricas, grabados, dibujos ni poemas ilustrados, sería numeradas como paneles. También en las columnas hay murales y objetos artísticos y no artísticos colgados. Además hay tres caballetes con obras de dimensiones grandes y se acordó que las mismas tengan una numeración aparte. [Figura 26]

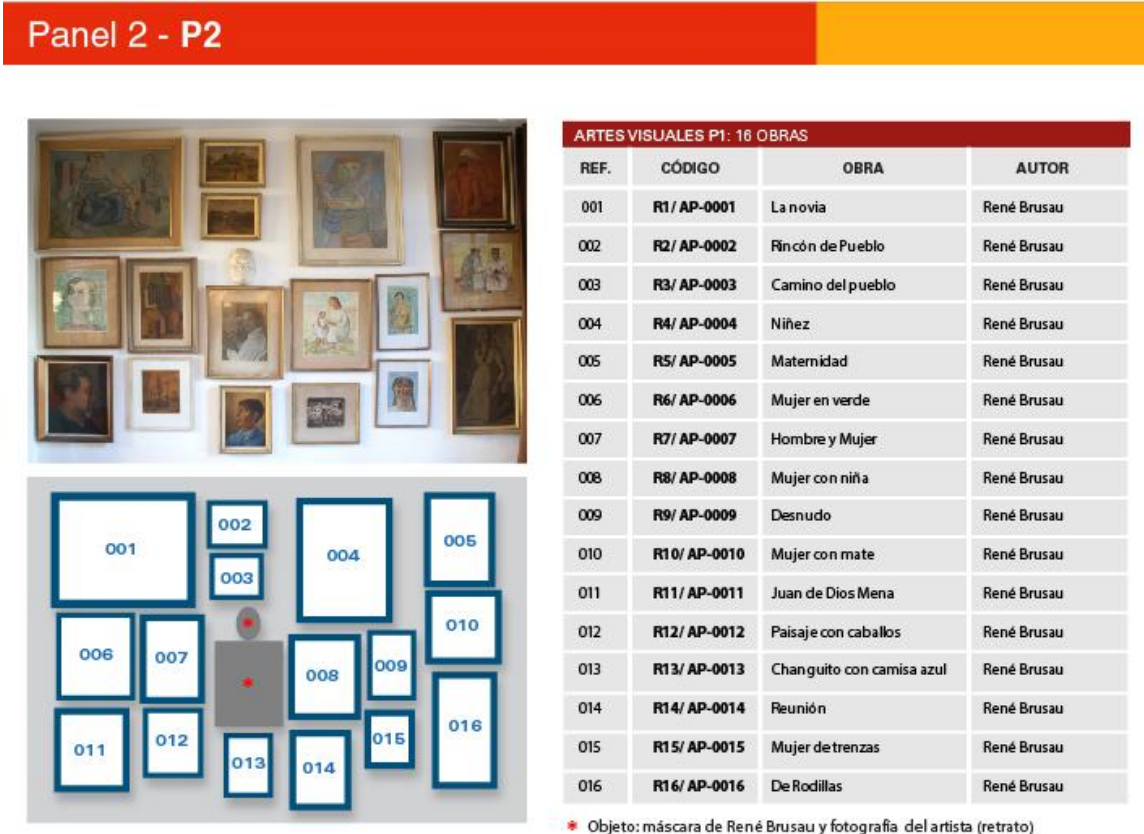


Figura 26: Grafico del Panel 2 donde figuran las obras el orden de inventariado y el código de registro de cada una además del número de inventario. Imagen del PI 12N001.

Lo decidido fue entonces:

⊗ Tanto los caballetes como las columnas se nombraron aparte con un sistema independiente (Cab.1, 2 y 3 y C1, 2, etc.) y se reservó el término panel para las paredes de donde se suspenden obras.

⊗ Se numeraron como paneles las paredes que contenían además de obras pictóricas, objetos y fotografías, de esta manera la numeración sirve para futuros proyectos donde se aborde el análisis de escultura, murales y también de los denominados objetos ambiguos (Canteros y Giordano, 2015).

⊗ Se elaboraron a cargo de un pasante diseñador gráfico, planos detallados con la composición de cada panel. Estos gráficos llevan el número de registro total que incluye a todos los objetos artísticos de EFDA (Código R) y el número de registro para obras pictóricas (AP), grabados (AG) y poemas ilustrados (PI).

9. ESTUDIO DE LAS LEYES Y REGLAMENTACIONES SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO.

Para indagar en el estado patrimonial legal de los bienes de EFDA, puntualmente las obras pictóricas que se relevaron en el PI 12N001 hubo que conocer el marco normativo provincial y municipal en materia de Patrimonio Cultural. El trabajo estuvo a cargo de la subdirectora del proyecto junto a una pasante y consistió en describir la legislación vigente en su interrelación, funcionamiento y articulación con la dimensión valorativa. (Sudar Klappenbach, Ross, 2014; 319). Luego de realizada la investigación se arribó a la conclusión de que existe un vacío legal sobre los bienes muebles de propiedad privada considerados de valor patrimonial (; 322). En una extracción las autoras mencionan que:

...las concepciones cristalizadas en la normativa otorgan estatuto jurídico- institucional a valoraciones del orden monumental y espacial en detrimento de otras variables que contemplan la variedad y diversidad de manifestaciones culturales más contemporáneas. (...) Colecciones como las de EFDA quedan desamparadas dentro del régimen legal, ya que si bien están mencionadas en el reconocimiento jurídico de las declaratorias, no pueden subsumirse en los parámetros de las previsiones legales del ordenamiento que les da marco. (Pág. 322).

Otra conclusión de esta tarea encarada por dos integrantes del proyecto, fue la necesidad fundamental de la instancia de relevamiento, inventariado y catalogación de las obras de EFDA para su posterior inclusión en un marco jurídico que las proteja, dado que con facilidad su estatuto jurídico puede ser modificado o alterado debido a su particular naturaleza jurídica. (Págs. 319-323). Vale hacer notar que la lectura e indagación en las leyes y declaratorias vigentes acercan este quehacer a la técnica de la hermenéutica jurídica, ya que la tarea propuso leer la reglamentación y aplicarla a un caso testigo que es EFDA.

10. REVISIÓN EN CARGA, DE TODOS LOS NÚMEROS DE INVENTARIO.

A medida que se avanzó con los paneles fue necesario discutir la incorporación en la categoría de obra pictórica de dos casos especiales: los grabados y en menor cantidad los poemas ilustrados. En concordancia con lo que estipula Sudar Klappenbach, (2015) clasificando el acervo de EFDA como un ordenamiento de bienes culturales nos propone cuatro categorías: a. objetos y curiosidades, b. artes visuales (pintura, grabado, poema ilustrado, dibujo, fotografía artística y murales) c. documentos y d. bibliografía. (Sudar Klappenbach, 2015; 313) De esta manera se llegó a consolidar un criterio: poemas ilustrados y grabados serían incorporados conservando el código de registro unificado y consecutivo (Código Rn) con una marcación propia diferente que los identifique (PI-n). Para los grabados se utilizó además del código de registro unificado la marcación AG-n.

En resumen se acordó la utilización de:

- ⊗ NUMERACIÓN DE PANELES (P-1), COLUMNAS (C1, C2, ETC.) Y CABALLETES CAB. 1, CAB. 2 Y CAB. 3),
- ⊗ CÓDIGO DE REGISTRO CORRIDO PARA TODAS LAS OBRAS INVENTARIADAS: R1,
- ⊗ PARA LA COLECCIÓN PICTÓRICA: R1 + AP-0001,
- ⊗ PARA LOS GRABADOS: R1 + AG-001,
- ⊗ PARA LOS POEMAS ILUSTRADOS: R1 + PI-001,
- ⊗ PARA LOS DIBUJOS: R1 + AD-001.

Hubo necesidad consecuentemente de corregir en la carpeta del DRIVE toda la codificación de cada ficha en varias oportunidades, esta tarea estuvo a cargo de la subdirectora del proyecto y de dos pasantes.²³ Fue de ayuda también la utilización de una planilla de progresión de la carga, que contenía solamente los títulos, autorxs, códigos y fecha de inventariado de cada obra según un orden cronológico.

11. ORDENAMIENTO DE LAS FOTOS DIGITALES Y CREACIÓN DE UN CÓDIGO DE BÚSQUEDA.

Cada ficha de inventario guardada en el GOOGLE DRIVE consiste entonces en un archivo tipo planilla de Excel donde está volcada la información clasificada por pestañas (ver anexo). Además una carpeta con las imágenes, del grupo o de la fotógrafa profesional, tomadas a la obra. Promediando el segundo año de trabajo surgió la necesidad de hallar un criterio organizador de todo el material fotográfico que abundaba sobre cada obra, y que a su vez este criterio respete los contenidos de la

²³ Se recomienda la lectura de Sudar Klappenbach 2015 para todos los detalles sobre los criterios de inventariados utilizados y una reflexión sobre la adecuación de los estándares al registro en EFDA.

ficha de inventario y complete la información con un registro visual. Debido a estas razones se ordenaron las fotografías con un criterio unificado:

- ⊗ IMAGEN ANVERSO: toma del frente de la obra completo incluido el marco,
- ⊗ IMAGEN REVERSO: toma fotográfica del reverso completo de la obra
- ⊗ MACRO: imágenes acercadas a los detalles de la obra, sea en el anverso o en el reverso. Comenzando por la firma o signatura de lx artista, fecha, dedicatoria, inscripciones en la superficie de la obra o en reverso. Se fotografió además detalles del encuadre, modo de sujeción, craquelados, humedades o faltantes que ilustren su estado de conservación al momento del inventariado.

En resumen con este método y denominación de archivos y carpetas las imágenes se ordenaban de la siguiente manera [Figura 27]. En el ejemplo vemos una acuarela original de Juan Carlos Castagnino, titulada *Bañistas*, la misma está ubicada en el Panel 24 del Pasillo Bar en la planta baja de EFDA y fue donada por el artista a la institución. Se inventarió con el código de registro general R105, pertenece a la colección pictórica por lo que se incorpora el código AP-0076, y esta toma fotográfica específica se clasifica como Im. Anv. AP-0076.



Figura 27: Panel 24, R105, AP-0076, Im. Anv. AP-0076, *Bañistas* es un dibujo de Juan Carlos Castagnino. Fotografía del PI 12N001.

12. RESULTADOS PARCIALES Y PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS POR PARTE DEL EQUIPO.

En los tiempos en que está estipulada la presentación de los informes parciales y de avance del PI 12N001 ante la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE; el grupo tuvo que hacer también una búsqueda bibliográfica del material teórico existente sobre EFDA. Esta recensión bibliográfica permitió constituir un acervo documental de la literatura existente, principalmente sobre la historia de la Provincia del Chaco, historia del arte regional y argentino, modernidad posmodernidad y vanguardias. Al mismo tiempo en que se relevaba y completaban las fichas, cada uno de los integrantes del PI 12N001 fueron produciendo a su vez materiales en forma de artículos científicos y libros o capítulos, sobre EFDA. Dicho material está presente en nuestra bibliografía y conforma el acervo de producción del grupo y aporte conceptual como parte del trabajo respondiendo al objetivo de *analizar críticamente el acervo pictórico de El Fogón de los Arrieros reunido entre las décadas 1940 y 1970, centrado en el carácter moderno del mismo*. Cada integrante expuso en jornadas, entregó trabajos finales de pasantías y elaboró solo o en conjunto, artículos de investigación para ser publicados en revistas nacionales e internacionales. [Tabla 7] Al mes de agosto de 2015 se produjeron 40 trabajos escritos y un audiovisual. En un detalle²⁴:

LIBROS:	1
CAPÍTULOS DE LIBROS:	5
ARTÍCULOS EN REVISTAS INDEXADAS:	5
TRABAJO FINALES (TESIS DOCTORAL, INFORMES DE BECAS, PASANTÍAS):	4
PRESENTACIONES EN JORNADAS Y CONGRESOS:	19
MATERIAL AUDIOVISUAL:	1
FORMACIÓN Y DIVULGACIÓN:	5

Tabla 7: Los datos son del Informe de Avance del PI 12N001, presentado a la S.G.C. y T. de la UNNE en el mes de agosto de 2015. Código del proyecto: 17/12N001.

13. ACTIVIDADES CON EXPERTXS INVITADXS.

Para completar la formación de los integrantes del equipo de trabajo fue necesario realizar capacitaciones específicas, que tuvieron el carácter de workshop. Esto se debió a que los participantes poseían ya una formación previa, lo que

²⁴ Al final del presente documento en FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA, se citan los textos y publicaciones de los integrantes del equipo.

posibilitó el intercambio, más que la recepción pasiva. Además debido a las características de los objetos de investigación, la capacitación consistió en una construcción conjunta del conocimiento junto a lxs invitadxs.

En orden cronológico se realizaron las siguientes actividades:

- ⊗ En los meses de julio y agosto del 2013 se realizó el workshop: *Lenguaje técnico en la restauración y descripción del estado de conservación en obras pictóricas*, dictado por la Especialista en Restauración de Bienes y Muebles Elisa Martínez del Museo Provincial de Bellas Artes “Juan Ramón Vidal”. Desde la dirección del proyecto se advirtió la necesidad de contar con una formación en lenguaje específico sobre la materialidad de las obras y también sobre diagnósticos de restauración. Durante tres jornadas se invitó a una restauradora de la ciudad de Corrientes para esta formación interna.
- ⊗ En el mes de noviembre de 2013 y con motivo de su visita a la ciudad de Resistencia se realizó una entrevista al Dr. Ramón Gutiérrez, especialista en historia del arte e investigador de EFDA, además de haber sido participante en las actividades durante la década del 60 y 70. La misma estuvo a cargo de la directora del proyecto y los interrogantes fueron sobre aspectos que hicieron a la adquisición de obras y consultas sobre información puntual que no se hallaba en los archivos: ferias de objetos, tasación, intercambios y una perspectiva general de la casa museo como espacio de coleccionismo.
- ⊗ En el mes de octubre de 2014 se realizó el segundo workshop con Marisa Baldasarre, investigadora independiente del CONICET, Dra. en artes, profesora de la Universidad Nacional de San Martín y asesora del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, en el área de colecciones además de especialista en historia del arte argentino. Con la experta se pudo conversar y asesorarse sobre las características propias de las obras de EFDA y las herramientas para su registro adecuado; también la instancia sirvió de monitoreo externo que auxilió en confirmar o modificar las estrategias metodológicas llevadas adelante hasta el momento.
- ⊗ En el mes de junio de 2016 se realizó el tercer workshop con lxs doctorxs Laura Malosetti Costa y Néstor Barrio (TAREA/UNSAM) sobre análisis y conservación de patrimonio artístico de la colección de El Fogón de los Arrieros. En el mismo se aprovechó la experiencia que poseían ambxs en un trabajo particularmente, el análisis de la colección de Pio Colivadino en la casa histórica del artista. Este encuentro fue organizado conjuntamente con las cátedras de: Patrimonio cultural, gestión y promoción; Taller III: Identificación y catalogación de bienes culturales y Lenguaje Visual de la FADyCC, UNNE.

14. SELECCIÓN DE OBRAS PARA INTEGRAR EL CATÁLOGO.

Desde el comienzo del trabajo el grupo tomó la decisión de hacer un doble recorte de obras, es decir que dentro de los límites de un proyecto de cuatro años de duración hubo dos selecciones. En palabras de la directora:

Se hizo una doble selección, una primera que se desarrollaría inventariando obras en estos cuatro años. Teniendo en cuenta que posteriormente vamos a seguir con todo el patrimonio. Después de eso se realizó la selección de obras para integrar un catálogo razonado y es allí cuando surgieron las discusiones sobre los poemas ilustrados, los murales, si se incorporaban o no se incorporaba la pintura mural, y se integraban los grabados... (Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016)

La doble selección, que menciona la directora en la extracción iba a requerir un procedimiento distinto de recorte. Y aquí destacamos los criterios de las autoridades del proyecto que permitieron que el grupo, que había alcanzado cierta experticia y con una formación propia avanzada en historia del arte y de EFDA, pueda realizar una selección conjunta de las obras para catalogar críticamente. El procedimiento consistió en que cada integrante opte por un máximo de once obras y luego las más escogidas ingresarían al catálogo razonado. Para ello se imprimieron las obras en hojas A3 y durante dos reuniones se definió el listado que quedó formado por 46 obras pictóricas, entre dibujos y grabados. Si tuviéramos que explicitar algunos criterios que identificamos luego de los hechos, y de ser realizada la selección, podríamos listarlos de la siguiente manera:

- RELEVANCIA NACIONAL E INTERNACIONAL DELX ARTISTA,
- ARTISTAS LOCALES QUE PERTENECIERON AL GRUPO DE EFDA,
- SINGULARIDAD TEMÁTICA, REPRESENTATIVA DE LA COLECCIÓN.

15. ASIGNACIÓN DE OBRAS A LXS ANALISTAS.

De las obras seleccionadas, que sumaron un total de 46 hubo que decidir a quienes serían enviadas para realizar la entrada de catálogo. El grupo aquí se enfrentó a dos posibilidades y a las consecuencias de cada opción. Por un lado se propuso que las obras principales fueran enviadas para su análisis (en una carpeta digital con la ficha, materiales y fotos profesionales y propias) a referentes nacionales, externxs al grupo, investigadorxs, especialistas; en historia del arte argentino y el coleccionismo. Esto proporcionaría al trabajo relevancia y visibilidad, además de contar con el estudio de quienes se especializan en arte argentino moderno y contemporáneo. Sin embargo esta postura tiene una contraparte que estuvo presente en las discusiones grupales, otorgarle voz y espacio en la escritura a unxs es quitársela a otrxs. El grupo también se inclinó por tomar obras relevantes y analizarlas con los conocimientos propios, los estudios y las formaciones de la totalidad de lxs integrantes. Consideramos que esta breve discusión es ideológica y hace a la política de la ciencia y el conocimiento, la manera de saldarla dependerá con matices de la autorización de determinadas voces y no de otras, está vinculada a la integración del

canon en el mundo del arte y fundamentalmente a la producción, repetición o subversión de patrones de valoración.

Al respecto la directora discrimina el tipo de escritura que requiere una entrada de catálogo:

Una entrada de catálogo escrita correctamente demanda una investigación seria y pericia acerca de cómo condensar todo lo que se puede decir del artista, en relación al periodo en que se inserta esa obra y su vínculo con el Fogón de los Arrieros. Que es lo que planteamos y queremos que esté presente. No es sentarse a mirar una obra y escribir algo como si fuera un ensayo libre y no es sólo cruzar información. Resultaba difícil debido a que no todos tienen esa pericia. Aunque los miembros del equipo tenemos ventaja con respecto a los externos, en que conocemos el contexto de la colección, entonces podemos valorar con mayor precisión la obra porque hemos estado trabajando tres años con este proyecto. Pero hay personas que están mucho más acostumbradas a hacer entradas de catálogo, y por supuesto hay especialistas en determinados artistas. (Entrevista a Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016)

También hubo que contener cuestiones operativas y pragmáticas. Asignar obras a unx analista externx al grupo significa hacer un seguimiento de la escritura para cumplir con los tiempos del PI. Luego de acuerdos y conversaciones se acordó enviar 11 obras a analistas externxs y 35 entre locales e internxs al grupo. Lo que implica que el catálogo, resultado del proyecto contará con un porcentaje del 76% de análisis de teóricxs locales.

16. NUEVO ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.

Para iniciar el envío de obras a lxs analistas se crearon carpetas en la plataforma GOOGLE DRIVE con los nombres y autorxs de las obras y los nombres de quienes redactarían cada entrada, en cada carpeta se condensó toda la información que relevó el PI 12N001, sobre elx artista y la obra. Además de un instructivo sobre las características y normas de estilo y las imágenes fotográficas profesionales, que irían luego al catálogo. Al respecto retomamos la cuestión sobre el trabajo cualitativo que significa la redacción de la entrada de catálogo. Hasta este momento el grupo utilizó técnicas de construcción y relevamiento de datos en algunos casos; sin embargo el cruce del material y la selección en la escritura y el análisis de cada obra, solicitan el conocimiento y la conformación de categorías de análisis que son estéticas y también de la historia social del arte. Podemos decir que en este punto recién se cumple con los objetivos propuestos para el PI 12N001.

17. REDACCIÓN DE LAS ENTRADAS DE CATÁLOGO Y EDICIÓN DEL LIBRO.

El trabajo editorial de preparación del producto concluyente estuvo a cargo de la sub directora del proyecto. En el paso anteriormente descrito se elaboró una guía indicadora para realizar entradas de catálogo de obras pictóricas, especialmente adaptada a que estas puedan ser grabados, dibujos o poemas ilustrados. Dicha guía es el primero de los pasos de la edición del catálogo. Se acordó además que el texto tendrá artículos breves de algunxs integrantes del grupo, lo que convertirá al catálogo en un texto referencial sobre EFDA. Como parte del trabajo editorial esta también la recopilación de las mejores fotografías de cada obra, la diagramación completa del libro y la selección de la calidad del papel y de la impresión. También el trabajo de corregir cada entrada, y el contacto con lxs autorxs forma parte de esta etapa editorial, a la que se viene destinando aproximadamente 10 meses.

CRONOGRAMA

A continuación [Tabla 8] ordenamos las actividades en un cronograma descriptivo para tener una idea precisa de la distribución del tiempo y tareas.

2012	FEBRERO A JUNIO.	<p>REDACCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL PROYECTO ANTE LA SECRETARÍA GENERAL DE CIENCIA Y TÉCNICA (UNNE).</p> <ul style="list-style-type: none"> - ELABORACIÓN DE ANTECEDENTES - BÚSQUEDA BIBLIOGRÁFICA - VINCULO CON LA FUNDACIÓN EFDA - SELECCIÓN DEL EQUIPO
	JULIO A DICIEMBRE	<p>EVALUACIÓN DEL PI 12N001N2012 POR PARTE DE LA SECRETARÍA DE CIENCIA Y TÉCNICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL NORDESTE.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. DISCUSIÓN Y ELABORACIÓN DE LA FICHA DE REGISTRO. DISCRIMINACIÓN DE LOS ASPECTOS PRIORITARIOS Y ANEXOS. 2. EJERCITACIÓN SOBRE EL MODO EN QUE SE COMPLETA LA FICHA DE OBRA. 6. ELABORACIÓN Y PRUEBA DE UN PROTOCOLO DE CARGA. 8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN 7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS. 9. ESTUDIO DE LAS LEYES Y REGLAMENTACIONES SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. 10. REVISIÓN EN CARGA DE TODOS LOS NÚMEROS DE INVENTARIO. 13. ACTIVIDADES CON EXPERTXS INVITADXS.
2013	FEBRERO A JULIO.	<ol style="list-style-type: none"> 6. ELABORACIÓN DE UN PROTOCOLO DE CARGA. 5. PREPARACIÓN DE LOS GRUPOS DE CARGA. 2. EJERCITACIÓN SOBRE EL MODO EN QUE SE COMPLETA LA FICHA DE OBRA. 8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN 7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS.
	AGOSTO A DICIEMBRE	<ol style="list-style-type: none"> 6. ELABORACIÓN DE UN PROTOCOLO DE CARGA. 5. PREPARACIÓN DE LOS GRUPOS DE CARGA. 2. EJERCITACIÓN SOBRE EL MODO EN QUE SE COMPLETA LA FICHA DE OBRA. 8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN 7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS.

2014	FEBRERO A JULIO.	<p>3. REVISIÓN EN LAS CAJAS DE CORRESPONDENCIAS Y EN <i>EL BOLETÍN DEL FOGÓN</i>. DIGITALIZACIÓN PARCIAL.</p> <p>4. CONFRONTACIÓN DE DISTINTAS BASES DE DATOS Y PROGRAMAS PARA ORGANIZAR LA INFORMACIÓN DIGITALMENTE.</p> <p>10. REVISIÓN EN CARGA DE TODOS LOS NÚMEROS DE INVENTARIO.</p> <p>13. ACTIVIDADES CON EXPERTXS INVITADXS.</p> <p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS.</p> <p>8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.</p> <p>9. ESTUDIO DE LAS LEYES Y REGLAMENTACIONES SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO.</p> <p>10. REVISIÓN EN CARGA DE TODOS LOS NÚMEROS DE INVENTARIO.</p> <p>11. ORDENAMIENTO DE LAS FOTOS DIGITALES Y CREACIÓN DE UN CÓDIGO DE BÚSQUEDA.</p> <p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>13. ACTIVIDADES CON EXPERTXS INVITADXS.</p>
	AGOSTO A DICIEMBRE	<p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>14. SELECCIÓN DE OBRAS PARA INTEGRAR EL CATÁLOGO RAZONADO.</p> <p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p>
2015	FEBRERO A JULIO.	<p>8. CARGA DE LAS FICHAS DE INVENTARIO, DESCRIPCIÓN ORGANOLÉPTICA Y DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN</p> <p>7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS.</p> <p>14. SELECCIÓN DE OBRAS PARA INTEGRAR EL CATÁLOGO RAZONADO.</p> <p>16. EDICIÓN DEL LIBRO, EN DIGITAL O EN PAPEL.</p>
	AGOSTO A DICIEMBRE	<p>7. FOTOGRAFIADO DE LAS OBRAS.</p> <p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>16. ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.</p> <p>15. ASIGNACIÓN DE OBRAS A LXS ANALISTAS.</p>
2016	FEBRERO A JULIO.	<p>16. ORDENAMIENTO DE LA INFORMACIÓN.</p> <p>15. ASIGNACIÓN DE OBRAS A LXS ANALISTAS.</p> <p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>17. EDICIÓN DEL LIBRO.</p>
	AGOSTO A DICIEMBRE	<p>12. PRODUCCIÓN DE ARTÍCULOS PROPIOS Y RECENSIÓN DE MATERIALES BIBLIOGRÁFICOS.</p> <p>15. ASIGNACIÓN DE OBRAS A LXS ANALISTAS.</p> <p>17. EDICIÓN DEL LIBRO.</p>

Tabla 8: Cronograma descriptivo con la duración aproximada del PI 12N001 y las tareas según periodos; desde 2012 a la entrega del presente trabajo.

Podemos leer en la Tabla 8 que las tareas que más se extendieron en el tiempo son las de carga y completamiento de las fichas de obra y las de fotografiado de las mismas. Llegando a prolongarse durante las dos mitades de los tres primeros años, de febrero del 2013 a julio de 2015. Las mencionadas remodelaciones en EFDA trajeron aparejado cambios en los lugares en que estaban las obras, es decir que volvieron a circular en los paneles obras que estaban antes apiladas en una de las habitaciones de la planta alta. Muchas de ellas no figuraban en los inventarios, es decir que fueron fotografiadas y registradas provisionalmente por el grupo y después hubo que incluirlas formalmente al inventario en un periodo en que se había finalizado el proceso.

CAPÍTULO CUATRO: EQUIPO, FORMACIONES, ETAPAS.

El siguiente capítulo está destinado a examinar las consideraciones del grupo sobre el trabajo en EFDA, los tiempos, la experiencia transcurrida en el proyecto, las percepciones sobre la institución y la riqueza del objeto. Se entrevistó a integrantes del equipo con distintos niveles de compromiso e involucramiento en el PI 12N001, respondiendo a lo que se desarrolla según nuestra matriz, en el nivel SUPRA-UNITARIO de la Tabla N° 5, que vincula a los integrantes con el manejo de técnicas, instrumentos y metodologías presentes en el Nivel de Anclaje. También nos interesó indagar en las perspectivas de la directora y la subdirectora que marcan el ritmo del trabajo en grupo, agilizando los tiempos, las pausas y revisiones y que son quienes tienen la visión panorámica de los comportamientos de los sub grupos. Teniendo presente que *los resultados de la entrevista por si mismos no tienen posibilidad de generalización indiscriminada ni mucho menos de universalización.* (Alonso, 1999; 229)

LAS ENTREVISTAS

La entrevista personal es la técnica de investigación por excelencia de la sociología empírica, ya que permite acceder a los denominados datos subjetivos, de una manera poco costosa. Supone además un tipo de interacción social con lxs entrevistadxs, y permite la obtención de datos objetivos de una manera indirecta y confiable (Sierra Bravo, 1994; 351). En un análisis del uso de entrevistas en ciencias sociales y sus diferentes modalidades, Alonso expresa que la entrevista:

...encuentra su mayor productividad no tanto para explorar un simple lugar fáctico de la realidad social, sino para entrar en ese lugar comunicativo de la realidad donde la palabra es vector vehiculante principal de una experiencia personalizada, biográfica e intransferible (...). El empleo de la entrevista presupone que el objeto temático de la investigación, sea cual fuere, será analizado a través de la experiencia que de él poseen un cierto número de individuos que a la vez son parte y producto de la acción estudiada, ya que el análisis del narrador es parte de la historia que se narra. (Alonso, 1999; 229).

Esta imbricación en un discurso del yo de la entrevista (; 233) la convierte en una instancia que permite conocer y constituir el relato de un proceso, a la vez que organiza los hechos y representaciones de la conducta, como así también es producción de un texto dentro

de otro. Nos interesa indagar la práctica desde el relato de algunxs integrantes y como se narra el proceso frente a otras experiencias de investigación similares, por las que atravesaron.

La entrevista en investigación social es la pieza más pequeña del sistema de comunicación y de la interaccionalidad comunicacional donde existen profusas modalidades: la sesión clínica, la entrevista no directiva, la entrevista focalizada, con respuestas provocadas pero libre en su formulación, con preguntas abiertas pero con orden, de preguntas listadas, preguntas cerradas (;228). Hay información que se obtiene de manera parcial en la observación: por ejemplo los sistemas de representaciones, las nociones en juego, ideas, creencias, normas y criterios de adscripción y de trabajo. Sin caer en reducciones optimistas, la entrevista es una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de lxs actores. Asimismo la referencia a acciones, pasadas o presentes, de sí mismxs o de tercerxs que no hayan sido recolectadas por quien investiga (Guber, 2005; 132). Al momento de definir las bases de la técnica la autora argentina expresa:

...se fundan en una concepción de lo social basada en ciertos supuestos: para conocer una unidad sociocultural se puede recurrir a la interrogación de sus miembros; cada miembro es una síntesis global portadora de los hechos y normas dominantes de esa unidad social; las posibilidades de expresión discursiva son básicamente las mismas para todos los miembros de una sociedad (o de la unidad sociocultural); la respuesta a una pregunta expresa, directamente, los hechos y las normas dominantes; esa respuesta es sustentada individualmente por cada persona y revela su propia opinión; cada individuo puede proveer esa respuesta cuando le es solicitada. (; 136)

Esta intrincada red de supuestos epistémicos solventa la técnica donde además se pone en juego en la interacción un cierto preconceito que pueda tener quien es entrevistadx con respecto a la posición delx entrevistadorx y sus expectativas sobre la traza de la información que se recabará. Esto puede resultar en condicionamientos que es preferible evitar, así como cualquier reactividad que mine la confianza sobre el uso y la privacidad o no de los datos²⁵ y las posibles reactividades.

En la presente investigación, la entrevista es una técnica junto a la observación participante²⁶; es decir que quien entrevistó y suscribe, forma parte del grupo de trabajo como investigadora, esto sumado a la alta cualificación en ciencias sociales de la mayoría de los integrantes de la muestra, dio como resultado la focalización en las respuestas y profundidad en las reflexiones junto a un recelo menor que se pudo contener cuando se informó del procedimiento por el cual cada entrevistadx tendría y tuvo, una revisión de las desgrabaciones antes de su procesamiento y publicación. Recordamos que a causa de la cantidad de

²⁵ Para una visión realista y crítica de la entrevista individual, se recomienda IBÁÑEZ, J. (1986). *Perspectivas de la investigación social: el diseño en la perspectiva estructural*. En: GARCÍA FERRANDO, M.; IBÁÑEZ, J. y ALVIRA, F. (Comps.). (1986). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Alianza Editorial, Madrid.

²⁶ Que también fue para este punto una observación *nativa*, pero no una auto observación.

integrantes del grupo de trabajo, motivo de este corte de abordaje (Nivel Supra-Unitario) los diálogos no pueden ser anónimos. [Figura 28]

Se realizaron cuatro entrevistas espaciadas en el transcurso de un mes, promediando el último año del desarrollo del proyecto, todas ellas de una duración aproximada de entre 40 y 50 minutos. Se apelo al formato de preguntas semi-estructuradas, abiertas, sin cuestionario y versaron sobre los siguientes bloques temáticos a) Identificación del trabajo, b) Descripción de la tarea asignada, c) Conformación del grupo, d) Sobre el desarrollo y e) Conclusiones. Estos ejes fueron utilizados como guión y se registraron otros valiosos aportes que no estaban contenidos en los mismos:

A. DE LA IDENTIFICACIÓN DEL TRABAJO:

- DELINEACIÓN DE LOS OBJETIVOS,
- DIFERENCIAS DE ESTE PROYECTO CON OTROS,
- COMPLEJIDADES Y RIQUEZAS DE EFDA,
- VINCULO DEL EQUIPO CON LA FUNDACIÓN EFDA,

B. DESCRIPCIÓN DE LA TAREA:

- DESCRIPCIÓN DE LA TAREA ASIGNADA,
- NARRACIÓN DE LA FUNCIÓN EN EL PI 12N001,
- GUSTO, PLACER O DISPLACER CON EL TRABAJO,
- MANEJO DE LOS OBJETOS (OBRAS, BOLETINES, CAJAS DE CORRESPONDENCIA, ETC.)

C. DE LA CONFORMACIÓN DEL GRUPO:

- VENTAJAS Y DESVENTAJAS DE LA COMPOSICIÓN Y FORMACIONES DE LXS INTEGRANTES,

D. SOBRE EL DESARROLLO:

- PERÍODOS Y ETAPAS,
- TIEMPOS FLUIDOS Y ALETARGADOS DEL PROCESO,

E. CONCLUSIONES:

- EVALUACIÓN E IMPACTO DEL PRODUCTO FINAL,
- APRECIACIONES SOBRE EL PRESUPUESTO DEL PROYECTO.



Figura 28: Integrantes del equipo del PI 12N001, durante una reunión de trabajo, en el NEDIM. IIGHI- CONICET/UNNE. Foto del Proyecto.

Los interrogantes fueron disparadores y no siempre siguieron un orden estricto, pero la idea que predominó fue que cada entrevistadx pueda discurrir sobre los temas presentados. De cada encuentro se realizó la desgrabación correspondiente y luego el o la protagonistx pudo agregar o quitar fragmentos para la presentación completa. Para su análisis vamos a usar como variables los ejes principales descriptos y veremos qué expresa cada entrevistadx sobre los diferentes tópicos, a su vez cada dialogo aportó ricos puntos de vista que también señalaremos hacia el final.

PASANTE

La entrevista se realizó a un pasante del equipo de investigación ya que podía ofrecer un punto de vista cercano al trabajo de búsqueda de información y registro de archivos y *Boletines* de EFDA. Se aprovechó la posibilidad de reflejar su punto de vista, por haber actuado en un lapso de 10 meses aproximadamente con el equipo pero no estar durante todo el periodo de duración del proyecto. Las preguntas fueron referidas a las tareas puntuales que desempeñó y también a su percepción de EFDA antes y después de haber permanecido en el espacio.

Luis Bogado está vinculado al grupo de trabajo del NEDIM desde un par de años antes del PI 12N001 y recientemente se ha recibido de Licenciado en Artes Visuales por la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE, es además profesor de Artes Plásticas y maestrando en Historia del Arte Colonial. En la actualidad trabaja en la gestión cultural y en la coordinación del Museo Provincial de Bellas Artes Juan Ramón Vidal, de la Provincia de Corrientes.

En un sentido general de las respuestas nos llamo la atención la exhaustiva labor del pasante en las cajas de correspondencia y en los tomos del *Boletín* de EFDA. Su registro y ordenamiento es mencionado por el resto de lxs entrevistadx como uno de los más relevantes de los que se puso a disposición del equipo completo. También menciona su asombro al hallar *tesoros* entre las cartas, obras, dibujos, pinturas y collages de pequeño formato, firmadas que lxs artistas acompañaban con la correspondencia. La lectura del *Boletín* y las correspondencias le otorgó un acceso distinto al objeto y permitió un contacto íntimo con la vida institucional cotidiana de EFDA. Desde ese punto podemos decir que la correspondencia se clasifica en social y de mantenimiento, arriesgamos, ya que lo hallado principalmente consistía en los pedidos de pago de las cuotas atrasadas a lxs socixs y por otro lado tarjetas de invitaciones saluciones y entre ellas estaban las mencionadas obras originales de pequeño formato, enviadas con las cartas.

Para cerrar la entrevista expresa su deseo de que este proyecto pueda desarrollarse en el Museo en que el trabaja, y de esta manera tener un catálogo razonado completo, menciona además que de desarrollarse, el trabajo resultaría más sencillo ya que la institución cuenta con un inventario previo.

Luis en su trabajo de más de 200 horas de actividad total desarrolló un plan particular dentro del equipo que, en sus palabras consistió en:

... leer todos los Boletines, encuadernados en tomos, e ir enterándome de otros acontecimientos y sucesos, fuera de lo que específicamente estaba buscando; que eran datos vinculados con obras o artistas que se estaban por catalogar. Los boletines eran muy ricos en anécdotas sobre personajes y sobre quienes escribían. Boglietti al principio y después su señora. Luego de eso tenía que volcar todo en una especie de ficha básica, donde colocaba los datos del número de Boletín, la página y extractaba mejor dicho fotografiaba el extracto que se relacionaba con la obra o el artista; al tiempo que también lo subía a la ficha. (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016)

De la cita rescatamos que tuvo que elaborar una ficha y metodología de registro de los materiales empíricos a investigar, ya sean estos *Boletines* con información o dentro de las cajas ordenadas alfabéticamente en EFDA. El pasante construyó la manera de ordenar la información que hallaba, es decir que no trabajó con un esquema prefigurado sino que ajustándose a los objetivos del proyecto, acertó con una sistematización²⁷ en que lo hallado pueda ser subido digitalmente al DRIVE y a su vez esté a disposición de lxs integrantes del equipo. [Figura 29]



Figura 29: Ronald Isler Duprat, investigador. Foto del proyecto.

Del trabajo con los tomos encuadernados de los *Boletines* emergieron datos de la historia de la institución que fueron muy ricos para el acopio de materiales a la hora de analizar las obras. El entrevistado puntualiza:

²⁷ Ver Anexo b. Ordenamiento de la información del BEFDA. Pasantía de investigación “Fuentes y bibliografía en el análisis de veinte PI 12N001 pinturas de el fogón de los arrieros” Pasante: Luis Adolfo Bogado. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.

Me llamó la atención que en varias cajas hubiera pequeñas obras de arte, bocetos, dibujos, collages o tarjetas hechas a mano por artistas reconocidos y que sus obras estaban en El Fogón. Eso en si mismo ya forma un muestrario de artistas, de obras. También encontré fotografías firmadas de ellos en algunas cajas. (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016).

Estos hallazgos hablan de las características del tipo de coleccionismo de EFDA, donde las afinidades personales de estxs gestorxs culturales permitieron el acopio de obras de distintos formatos incluso hasta enviadas en cartas o correspondencias y de una manera ilustrativa. Por otro lado ...*Lo curioso que observé es que las obras se mueven, adquieren vida propia... un día están y en la otra semana se cambiaron de lugar.* (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016). Esta característica del movimiento y desplazamiento de obras y también de la documentación dentro de la institución es mencionada por Mariana Giordano en su entrevista como un rasgo propio de EFDA y que al momento de trabajar con los objetos se convirtió en una dificultad para el equipo.

Hubo falencias que tuvieron que ver con la organización del Fogón, ahí nada está organizado, las cosas cambian de lugar, desaparecen y se mueven las obras pero también la documentación. Todo esto hace que no sea similar a un trabajo de archivo con una colección tradicional. (Entrevista a Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016)²⁸

La directora y el pasante coinciden en el movimiento de las obras dentro de EFDA. Por este motivo el trabajo que ubica las coordenadas de espacio fue fundamental y conllevó varias revisiones. La numeración de paneles buscó localizar las obras al momento de inventariarlas y reflejar también el criterio de exposición de lxs integrante originales de EFDA.

Otra mención importante que hace el entrevistado estuvo centrada en el mal estado de conservación de obras que él consideró centrales. Señaló que ocurre en todas las instituciones, y es la falta de cuidado y de restauración. También señaló que en EFDA hay ...*falta de un criterio museológico...* sin embargo aclara que...*el primer paso es el inventariado, saber que tenés y en qué estado está.* (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016).

INVESTIGADOR

El siguiente entrevistado es el Arquitecto, Magister y Dr. Ronald Isler²⁹ que es integrante del NEDIM desde el año 2005 aproximadamente cuando inició su trayecto de becas de investigación de la UNNE. En la actualidad es Personal de Investigación de la Secretaría de Ciencia y Técnica y tiene su lugar de trabajo en el IIGHI. CONICET/UNNE, dentro del NEDIM. Es además profesor del *Taller de Práctica IV: Gestión participativa y animación sociocultural* del cuarto año de la Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural de la Facultad de Artes, Diseño y

²⁸ Marcelo Gustin es arquitecto e integrante del Consejo Directivo de la Fundación EFDA y del equipo del PI 12N001.

²⁹ Obtuvo su título de Dr. en Gestión y Conservación del Patrimonio de la Universidad de Granada en el mes de enero del 2016, durante el desenvolvimiento del PI 12N001.

Ciencias de la Cultura de la UNNE. En el diálogo se intentó rescatar su visión sobre las dinámicas internas de trabajo del grupo, por ser un integrante que conoce las personalidades profesionales y formaciones de quienes componen el equipo y por sus experiencias previas en trabajo grupal.

La entrevista con un integrante investigador permitió indagar en las percepciones de un actor con experticia y trayectoria en el grupo, que sin ser director o sub director del proyecto acerca una mirada global del proceso. Se destaca su discernimiento sobre los tiempos del trabajo y las dificultades reales dentro de una institución como EFDA. Menciona el aporte formativo que tuvo el proyecto cuando incorporó a las profesionales externas para los workshop que tuvieron lugar en los años 2013 y 2015. Para él, los pilares disciplinares del PI 12N001 son la historia del arte y la valoración del patrimonio artístico en una historia social del arte regional. También señala los momentos de afianzamiento conceptual que tuvo el equipo cuando hubo que definir las diferencias entre inventario y catálogo.

Frente al interrogante sobre la complejidad del objeto, discrimina en su apreciación entre el estado de la institución *viva y muerta*, que nos parece muy interesante resaltar. Es además capaz de diferenciar esa vida institucional y su vitalidad, de la multiplicidad de objetos y obras que hay en la misma; y como a esas complejidades tuvo que adaptarse el equipo. Menciona que *lo que dificulta el trabajo conjunto son los tiempos personales y no una supuesta complejidad* del objeto mismo, que en realidad posibilita otros niveles de comprensión y riqueza en las producciones científicas. Otra mención que rescatamos es la relevancia otorgada a los espacios de sociabilización y vínculos subjetivos entre integrantes y cómo de esa manera se consolidaron los grupos internos y el desarrollo cualificado del trabajo, desde su punto de vista.

Con respecto a los momentos de definiciones, manifiesta que anhela la llegada de instancias donde las decisiones se tomen por consenso, y que las reuniones con debates conceptuales fueron de mucho aprendizaje. Durante la entrevista menciona los momentos en que se producen revisiones de las medidas tomadas y como esos procesos hicieron más lento el trabajo, como también narra la situación de cuando la intervención de una persona externa al grupo *hizo patear el tablero*, a esto le dedica un tiempo del relato y menciona un conflicto interno al que *hubo que sobreponerse*. Cuando se le consulta sobre la adecuación de los recursos económicos a las necesidades del proyecto menciona que han sido escasos y que se hubiera necesitado contratar por ejemplo a un fotógrafo profesional, también que hubo necesidad de comprar materiales en casas especializadas y que eso no pudo cubrirse. A su parecer al PI 12N001 solo se le otorga el 25% de recursos de los que idealmente se requerirían para un correcto desarrollo, haciendo hincapié en que se pueda contratar temporalmente personal especializado.

Destacamos la referencia del investigador a espacios de sociabilización, momentos de distensión donde *se pudo suavizar rispideces* que surgían del trabajo cotidiano y cercano. Para cerrar menciona que hubiera sido importante participar en las decisiones a largo plazo y por

otro lado la necesidad de ampliar el trabajo en el sentido extensionista, como también que el producto final del PI 12N001 no debe quedar solamente en una valoración de los integrantes de EFDA y que sin embargo debe ser un conocimiento que circule socialmente, del que se puedan apropiar otras personas y no solo académicos.

Al momento de desgrabar la entrevista del investigador ya nos encontramos con otro tipo de visión, más profunda y amplia a la vez sobre el proceso completo, se debe también a que posee más experiencia en el grupo de investigación y una formación en patrimonio y artes junto a una visión orientada a la gestión cultural que le permite mostrar una reflexión mayor sobre, por ejemplo los vínculos con la institución y las lecturas del pasado que allí circulan:

Llegamos a comprender que ese lugar se mantuvo vivo por dos o tres motores, que son los hermanos Boglietti, en su momento y pudo haber sido Mena que falleció e Hilda la compañera de Aldo. Hoy al no estar ellos se hace un tremendo esfuerzo por mantenerlo vivo, pero eso resulta en que esté entre vivo y muerto y dificulta y complejiza mucho el trabajo. Aparentemente estaríamos ante una institución viva pero que tiene muchos aspectos intocables. Cosas que cuesta mover o que la gente quiere mantener de una manera determinada. (Entrevista a Ronald Isler, 24 de febrero de 2016)

De lo mencionado rescatamos cómo la investigación empírica en una institución, en contexto real se entrecruza todo el tiempo con factores subjetivos de la interacción entre actores y actrices de la misma, en especial se sintió esta inadecuación en EFDA, debido principalmente a la ausencia de personal especializado.

SUB DIRECTORA

La perspectiva de la sub directora ha sido de gran ayuda, ya que como menciona en el dialogo, encarnó diferentes roles, por un lado la observación rasante del desempeño de los grupos, el diseño de los instrumentos más importantes (la ficha y su protocolo de carga) para el inventariado de obras. En sus palabras:

Asumí el rol de dar las directrices operativas del proceso, organizar el trabajo, distribuir las actividades, consensuar y discutir entre los miembros del equipo, qué es lo que haría cada uno. Más allá de ser sub directora, en mi caso particular hice tanto la función de organización, la construcción de instrumentos de relevamiento y estuve en el trabajo de campo empírico. Eso me permitió tener una visión integral de la complejidad del proceso. (Entrevista a Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

Luciana Sudar Klappenbach es arquitecta, egresada de la UNNE, Magister en Gestión del Patrimonio e Investigadora con Categoría III. Sus principales áreas de trabajo son la gestión y conservación del patrimonio tangible y la historia de la arquitectura en el NEA. Es profesora de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE en la cátedra *Identificación y catalogación de bienes culturales* del tercer año de la Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural.

Del diálogo con la sub directora rescatamos la gravitación que ésta le otorga a la publicación *El Boletín del Fogón de los Arrieros*, y como ese órgano creativo de difusión fue clave al momento de reconstruir la historia de la institución completa y en especial de los modos de adquisición de las obras pictóricas. Coincide con el resto de lxs entrevistadxs cuando menciona la complejidad y riqueza de EFDA. Menciona además que el catálogo es un instrumento de organización de la información y funciona como instancia de producción de conocimientos, debido a que ir completando los campos asignados permite hacer un recorrido de la vida institucional de la obra reflejada en parte, en una sección de la ficha denominada *modos de adquisición*. Menciona además, un período del proceso de investigación, en que el equipo se adaptó pausadamente al trabajo hasta adquirir cierta velocidad en la carga y divide etapas en perspectiva. Otra mención significativa está referida a la participación de lxs integrantes en calidad de becarixs y pasantes y cómo esas incorporaciones cumplieron el objetivo de formación de recursos humanos. También menciona el modo en que algunas instancias de adiestramiento del equipo, refiriéndose a un workshop, sirvieron para completar conocimientos que se retomaran en otros momentos, en otros proyectos más centrados en conservación y preservación, es decir que no estarán reflejados directamente en la producción del catálogo de PI 12N001.

Marca también la subdirectora las diferencias que tiene EFDA como institución, con museos que se benefician de una sistematización organizada de acuerdo a los criterios museológicos internacionales, en tanto en EFDA solo se contó como material inicial con los inventarios previos o listados de obras, disimiles y por fuera de los estándares de catalogación, solamente listas de obras, autores y tasaciones confeccionadas en diferentes años por integrantes de la Fundación. Demuestra una lectura metodológica aguda cuando clasifica el trabajo como producto de una mirada *convergente* desde cada uno de los matices disciplinares de extracción. En otros proyectos del mismo Núcleo las miradas han sido *divergentes*, sobre un mismo tema, donde cada investigadorx trabajó solx y luego recién las producciones finales fueron reunidas en un libro. Este trabajo *convergente*, señala, trae un nivel mayor de implicación y resulta mucho más rico aunque puede generar algún tipo de conflictividad. Propone además en la entrevista algunas dinámicas grupales posibles para futuros proyectos donde los lugares de extracción académica de cada unx sean explicitados en reuniones breves de trabajo y de cómo eso aportaría. Frente a la interrogación sobre el presupuesto, la entrevistada considera que es el apropiado, y en esto difiere de lxs otrxs investigadorxs entrevistadxs, y hace una disquisición entre el desarrollo del proyecto y la publicación del libro en la calidad exigida para el catálogo, instancia para la cual sí considera que el presupuesto resulta escaso.

Hacia el final del relato de la sub directora, emergió una reflexión sobre la valoración de la ficha de registro como herramienta construida y probada en el PI 12N001 y las posibilidades de apertura que posee, además cimentada para que lxs propixs actorxs de EFDA tengan

posibilidades de seguir cumplimentándola y sobre todo cómo supera los programas virtuales de catalogación y se convierte en una herramienta productora de conocimientos sobre las obras y adecuada a las particularidades de la colección de EFDA.

La entrevistada expresa:

Dentro de una unidad académica o de instituciones culturales una de las funciones es la investigación y el registro; el inventario de los bienes es un área, una rama específica en las instituciones. En el ámbito regional esa figura no está suficientemente desarrollada. En el Museo de Bellas Artes, Juan Ramón Vidal de Corrientes sí se realiza el registro y la catalogación pero debido a que consiguieron una base de datos donde tienen establecidos los campos y se completan con información; pero no sé hasta qué punto se hacen otros análisis. Entonces considero que el proyecto aporta una metodología de trabajo que puede ser replicada en el ámbito de la gestión cultural pública o privada de otras instituciones. (Entrevista a Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

Se deja ver en la extracción el aporte relevante de la ficha de registro de obra, como instrumento con las posibilidades de ser abierta, flexible, rigurosa y accesible a lxs actores de EFDA y de otras instituciones³⁰. La no estandarización de las categorías la vuelven única y creada para esta institución y a la vez construida en base a las prescripciones nacionales e internacionales sobre el inventariado de obras.

DIRECTORA

Seleccionamos a la entrevistada debido a que por ser la directora posee una visión panorámica y completa del proceso de investigación del grupo. Además aprovechamos sus conocimientos históricos sobre EFDA y la investigación en artes; pudiendo escuchar de ella precisiones teóricas como también fácticas que hicieron al desarrollo de la investigación. En algún sentido y debido a su nivel de formación ha sido también una *entrevista a una experta*. La trayectoria en la dirección de proyectos aportó al bosquejo de etapas esta visión totalizadora del proceso de investigación desarrollado.

En referencia a este tipo específico de entrevista semi-estructurada menciona Flick que importa menos en estos casos la visión completa de la persona, y mucho más su representatividad como integrante de un grupo de expertxs específicxs³¹, es decir que no se integra como un caso individual. (Flick, 2004; 104). En este caso la entrevista mixtura las posibilidades de indagación con aportes que realiza la directora para la comprensión del proceso dado.

La entrevistada es Investigadora Independiente del CONICET, Dra. en Historia y Mgter. en Metodología de la Investigación, directora del Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Unidad Ejecutora del CONICET en Resistencia, Chaco y creadora del NEDIM en dicho instituto. Titular de la cátedra de *Historia del Arte* en la Facultad de Humanidades de la UNNE, autora de

³⁰ Para un desarrollo del protocolo de carga de la ficha ver Sudar Klappenbach, 2015 y en *Anexo c* de la presente tesis.

³¹ En el año 2014 se realizó en el marco del PI 12N001 una entrevista a un experto, Ramón Gutiérrez. Ver *Capítulo tres: el proyecto*.

numerosos artículos científicos y libros especializados en las áreas de historia del arte, estudios visuales del NEA, etnografías visuales, fotografía y cine documental [Figura 30].



Figura 30: Directora y subdirectora del PI 12N001.
Foto del Proyecto.

En el encuentro la directora describió en profundidad cada técnica utilizada, y detalló el tipo de información que se requería para la catalogación además de dónde indagar para encontrarla. Su experiencia en dirección de proyectos queda visible cuando se trata de marcar los tiempos del equipo y las necesidades epistémicas propias además de enmarcar la actividad en una serie más amplia de proyectos, entre los que el PI 12N001 es el primero de varios dentro de un periodo de trabajo que se proyecta para 10 años aproximadamente. La directora menciona que la formación interdisciplinaria de los integrantes favoreció la visión y profundidad de los análisis, pero advierte que el grupo tuvo falencias referidas a temáticas de conservación preventiva y restauración; lo que se subsanó invitando a profesionales específicas que formaron el lenguaje del equipo y el manejo de obras. La investigadora reconoce con claridad cuáles fueron las instancias donde el trabajo se dilató, y menciona el trabajo de inventario como una de ellas, ocupando un tiempo prudencial del inicio hasta que el grupo adquirió la habilidad fluida. Reconoce otro momento de retardo cuando se precisó del armado de una plataforma virtual compatible para el uso del equipo, la carga de la información de las obras y la sincronización en distintos dispositivos.

Su formación en metodología ayudó a aclarar un tipo de trabajo en investigación sobre artes que en este caso ella menciona que no es cualitativo, hasta la instancia de análisis de

obras seleccionada para su inclusión en el catálogo. El equipo realizó una doble selección, sobre lo que se inventarió inicialmente en EFDA y luego se cercenó para ser incluido en un catálogo razonado, con análisis de especialistas que en la interpretación de obras; cruzan la información construida y ordenada por el grupo. En este cruce y valoración de información que realizan quienes construyen la entrada de catálogo esta el proceso cualitativo, que acontece al poner en juego los criterios conformados de los especialistas para elaborar un discurso sobre la obra.

Con respecto a las discusiones conceptuales, la directora señala que ningún objeto de investigación es simple y que debido al trabajo afloró la riqueza de puntos de vista, como así también debates técnicos y de posicionamientos teóricos. En algunas variantes del trabajo resultó más clara la modalidad en qué se entretajan aspectos técnicos, históricos y artísticos. Por ejemplo frente al interrogante de por qué la información sobre el marco debe ser incluida en la ficha, la directora manifestó:

Encontramos obras que no entran dentro del concepto clásico de pintura y otras que no son originales que son copias. Ahí sí tiene una cuestión especial nuestro proyecto que es la de entender esta colección desde el concepto de lo que fue El Fogón de los Arrieros, aun sabiendo que no podemos construir una definición clara y cerrada de eso. Pero respetando cómo quienes incorporaron eso y lo expusieron como obra, decidieron de algún modo que eso es una obra, aún cuando sea una reproducción. Si nosotros consultamos los manuales clásicos de inventario patrimonial nos van a decir que la obra de Chagall es una reproducción aún cuando haya sido firmada por él y que no es una obra original y por lo tanto no tiene sentido que sea inventariada. Si nosotros vamos a la historia de la conformación de la colección, al espíritu del Fogón, de lo que está expuesto, ellos consideraron que era una obra y además la incorporaron en sus inventarios previos en los que hizo la misma institución, entonces ahí se ubica el debate vinculado por un lado a cuestiones técnicas, teóricas además de posicionamientos que me parecieron ricos. (Entrevista a Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016).

El caso de la reproducción de Chagall evidencia discusiones sobre las piezas de EFDA que tensan las categorías esencialistas (herederas de la metafísica aristotélica) y presentan subversiones a las maneras de ser leídas, proponiendo una visión única y original de la pintura. La vinculación con el original deja de narrarse para dar paso a pensar en la manera de ser expuesta, o el agenciamiento de quien obtuvo la reproducción, la firma y definió el encuadre imitando una obra pictórica tradicional. No en la totalidad de los casos de obras pictóricas, pero cuando, en el trayecto de investigaciones programadas aborden otras colecciones como la de escultura y objetos, la tensión entre las decisiones expositivas y la estandarización de inventarios y descripciones continuará con más fuerza. Las discusiones de este tipo fueron conducidas por el saber experto de la directora del PI 12N001.

ENTRECruzAMIENTOS

Si bien el objetivo del primer recorte fue tomar estrictamente la colección pictórica, como se ha discutido en otro apartado, la misma está compuesta de elementos que solicitaron

discusiones emergentes sobre los términos en que debe entenderse una obra de arte, y la intersección especulativa entre estética y técnicas. El resultado de las discusiones diferenció las dimensiones de las estrategias de investigación para este objeto; que se replantearon mucho más que si el trabajo fuera sobre una colección tradicional. En EFDA, no hay personal cualificado en restauración y tampoco en investigación, por lo tanto el estado general de la colección era de creciente deterioro. Debido a ésto la labor fue cuantiosa y en consonancia la directora manifiesta que se encuentra aún en su etapa inicial:

Como cualquier objeto de investigación es complejo, no hay un objeto que sea sencillo de analizar. Lo que creo es que El Fogón es muy rico en aristas de análisis, por eso digo, podría dar para variadas investigaciones y tesis doctorales. Desde el aspecto político, artístico, el teatro, desde la historia social, porque no está trabajado más que en algunos artículos sueltos algunas pocas cuestiones históricas. Lo que nosotros estamos haciendo es algo inicial (Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016).

Desde esta perspectiva fue fundamental diseñar la estrategia de investigación de tal manera de que pueda abarcarse un conjunto restringido de obras, junto con la documentación asociada a ellas; y que posibilite a su vez una planificación a proyectos futuros, atendiendo el concepto de que este es un trabajo inicial.

Recorriendo las respuestas, para otrxs actorxs, la complejidad estuvo vinculada a un factor diferente:

El Fogón se ofrece como una complejidad muy grande, visual, espacialmente por lo atiborrado de objetos de pertenencias de cuestiones materiales, pero no sería tan complejo eso como la situación actual, el presente del Fogón que se está continuamente defendiendo de la muerte, de quedar obsoleto como un espacio que no tiene muchos jóvenes dando vuelta. Es difícil comprenderlo, a mi me resulta más difícil la complejidad de la vida institucional de EL Fogón que como se produjo y porque tenemos un Fogón como lo tenemos...eso resulta complejo... (Ronald Isler, 24 de febrero de 2016)

Para el investigador entonces lo laberíntico tuvo que ver con que la institución es un espacio falto de vitalidad, escaso de personal y con poco recambio generacional, lo que por momentos restó agilidad a los estadios del relevamiento. Con respecto a la diferencia de trabajar en EFDA y el estado previo al comienzo, la subdirectora manifiesta:

En El Fogón hay obras, que se entremezclan con otro tipo de objetos, hay listados, pero todos varían. En los últimos hay menos obras que en los primeros, eso dificulta la identificación. No es lo mismo en un museo que ya tiene un criterio de orden y funcionamiento. En el Fogón no tenemos actos formales de adquisición de obras, no hay un boleto de compra-venta, una nota de donación formal, lo único que legitima esas transferencias son a veces los artículos del Boletín de El Fogón de los Arrieros, en el apartado Arrimaron su Tizón, se asienta esta información. Esa publicación es la única prueba formal de estos actos de donación. (Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

La extracción señala dónde hay que escrutar para conocer el ingreso de los componentes de la colección. En el ordenamiento de las técnicas de trabajo sobre los archivos pudo suplirse esta falta de información organizada, con la búsqueda concreta de datos de

obras en las cajas de correspondencia y la sección *Arrimaron su tizón* de *El Boletín de El Fogón de los Arrieros*. De esta manera la construcción de la procedencia de cada pieza se fue formando con un método muy cercano a la investigación histórica, que como menciona el pasante en una cita previa, tuvo mucho de creatividad y no siguió una prescripción establecida de carga de datos. La ficha de cada obra nuclea varias técnicas donde la descripción organoléptica es una de ellas pero también el trabajo de archivos y en algunos casos las entrevistas informales con integrantes de la institución que contaban con informaciones sobre la procedencia de las obras. En las cajas de archivo de la institución se hallaron además cartas fechadas manuscritas y mecanografiadas de lxs autorxs donando sus obras a EFDA.

En lo que respecta a las descripciones que hacen lxs entrevistados de las ocupaciones asignadas, hallamos distintas visiones que van desde la limitación estricta a un tipo único de tareas hasta funciones superpuestas, propias de quienes tienen a su cargo las direcciones del proyecto. Las actividades necesarias para cumplir el relevo fueron distribuidas por las directoras teniendo en cuenta concordancias en las formaciones y requerimientos de los integrantes. Los grupos de investigación en tanto productores de conocimientos se caracterizan por la incerteza de resultados esperados, una fuerte creatividad en el uso metodológico, desarrollo de las individualidades y competencia en las acciones y el equipo del PI 12N001 se comportó en consonancia. En palabras de la subdirectora el trabajo realizado por el equipo tiene características innovadoras que lo distinguen:

Conversando con integrantes de otros grupos, me comentaban que en sus casos plantean proyectos amplios donde cada investigador sigue trabajando su tema, y todo se enmarca dentro de una problemática general. Nuestra modalidad de trabajo es diferente, y por supuesto nos lleva a otro tipo de instancias de conflictividad, positiva o negativa y a otro tipo de integración. Sí creo que es una deuda pendiente, más allá de las reuniones operativas que tenemos de trabajo, poder plantear y que queden explícitas estas miradas, desde las formaciones de cada uno, de la sociología que tiene Emanuel, qué espera ver cuando ve una obra de arte; Ronald y yo que tenemos una mirada patrimonial y artística también, somos los dos arquitectos. Ale que viene de la literatura pero que tiene un doctorado específico en arte y que trabaja el tema de la imagen visual o de la comunicación visual, cual es el aporte, o tu aporte desde la filosofía. (Entrevista a Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

Con claridad emerge en el diálogo en que deriva la entrevista, cómo fue el tipo de investigación sobre artes que se desplegó en EFDA lo que propició la instancia técnica innovadora y creativa de la ficha de carga³² y como se adaptó al inventariado de la institución y resguardó el carácter de abierta de la colección, el hecho de que pueda adaptarse con apertura y sea manejable por el personal de la casa museo. Y por supuesto las discusiones transdisciplinarias que marcaron la inclusión de cada campo en dicha ficha.

³² Ver Anexo c.

Por otro lado también hallamos en la voz de lxs entrevistadxs, descripciones simples de tareas complejas:

Cuando es presentado el proyecto estaba trabajando en el equipo y me sumo con la tarea de buscar en los Boletines impresos que tiene El Fogón en tomos del año 53, dos tomos donde publicaban las acciones y eventos culturales que hubo; donde yo podía encontrar obras, pintura específicamente que se estaba catalogando. Datos que vinculen artistas y la circulación de la obra en la institución, si se donaron, regalaron o quedaron desde alguna exposición. Que eran las modalidades de ingreso de las obras allí. (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016).

La tarea más simplemente descrita fue sin duda la mayoritariamente mencionada por otrxs entrevistadxs, como la que permitió reconstruir la historia patrimonial y de adquisición de la obra para la carga de la ficha de registro. Y estuvo basada en una búsqueda bibliográfica, lectura de datos escritos, reconocimiento de la filiación entre artista y obra, interpretación primaria y ordenamiento de la información en una ficha creativa. Concluye con la construcción de un fichero digital completo de información de obras y artistas. Sobre la importancia de la clasificación y frente al interrogante sobre si la organización de la información es tan importante como la construcción de la misma; la directora considera que:

Es igual de importante porque no se puede contar con información necesaria. Teníamos por ejemplo, un equipo que hacía el registro de toda la documentación que tuviera que ver con las obras en los archivos y otro equipo que hacía el trabajo del inventario, la catalogación inicial. Luego toda esa información de los dos equipos internos tenía que poder cruzarse, y si bien está toda esa información en un mismo lugar muchas veces no se cruzaba. Por otro lado había documentación que estaba subida dos veces, o que no estaba subida de la misma forma que otra, entonces había obras que se encontraban otras que no... Esos son problemas que tienen que ver con la formación del archivo del proyecto... (Entrevista a Mariana Giordano, 5 de febrero de 2016).

De esta manera podemos elucidar del cruce de respuestas en las entrevistas que mucho del trabajo con este objeto de estudio [Tabla 9] principalmente fue de construcción de datos por un lado, relevamiento, registro y puesta en contexto de los mismos. En un detalle:

CONSTRUCCIÓN DE DATOS	FUNCIONES REFERIDAS A, TANTO LA LECTURA DE BOLETINES DE LA BIBLIOTECA Y CORRESPONDENCIAS EN LAS CAJAS DE EFDA; COMO LA DESCRIPCIÓN EXHAUSTIVA DE OBRAS PARA LA CARGA DE LA FICHA.
REGISTRO Y RELEVAMIENTO	CLASIFICACIÓN DE LA INFORMACIÓN RECONSTRUIDA (SUMADA A ENTREVISTAS INFORMALES A INTEGRANTES CONOCEDORES DE LA INSTITUCIÓN) EN UNA PLATAFORMA VIRTUAL DE ACCESO PARA LXS INTEGRANTES DEL EQUIPO Y ORGANIZADA PARA ENVIAR A LXS ANALISTAS DE OBRAS.
LECTURA DEL CONTEXTO	LECTURAS DE LA HISTORIA SOCIAL DEL ARTE, DESCRIPCIÓN DEL PERIODO EN QUE SE CONSTITUYE EFDA. ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y SUS VÍNCULOS CON EL ARTE ARGENTINO DE LA ÉPOCA Y LAS VANGUARDIAS EUROPEAS. ELABORACIÓN DE LAS ENTRADAS DE CATÁLOGO PARA EL PRODUCTO FINAL DEL PROYECTO.

Tabla 9: Clasificación global de tareas del PI 12N001.

Al momento de identificar los diferentes tiempos del trabajo en la institución encontramos en las entrevistas, una clasificación de los tiempos bastante compartida. En el discurso del investigador:

Si bien vamos un poco retrasados en cuanto a los tiempos que se formularon, aún se corresponden con los lineamientos generales de un proyecto de este tipo. Identifico una primera etapa donde debimos congeniar pautas y sustentos teóricos, si bien no se hizo, en la profundidad en que podíamos haberlo hecho pero si sé lograron consensuar algunas pautas. Un poco en paralelo se fue dando esa noción de fichaje y registro que necesitábamos hacer. Nos llevo tiempo consensuar qué entendemos por inventario qué por catálogo...no sé si están zanjados esos diferentes criterios pero nos tomamos el tiempo como para pautar, teórica y metodológicamente, diseñar un instrumento, para luego llegar a implementar qué es lo que más tiempo llevó el relevamiento de la obra que inclusive no se culminó todavía. Cuando terminemos de hacer ese trabajo vamos a saber bien que se ha hecho un inventario exhaustivo para catalogar obras, que es el trabajo que se inicio el año pasado que es empezar a seleccionar que obras son dignas de ser estudiadas en profundidad, invitar a colegas especialistas en esos artistas o movimientos y que puedan valorarlas en relación a la producción nacional e internacional pero sobre todo en un contexto en un entorno bien específico que es El Fogón de los Arrieros. (Entrevista a Ronald Isler, 24 de febrero de 2016)

El testimonio clarifica una primera etapa de precisiones conceptuales que antecede al relevamiento de obras y que se organizó en torno a saberes previos de lxs patrimonialistas que integran el equipo y bibliografía actualizada sobre el tema. Con la correspondiente adaptación al espacio, diferente que es la casa museo EFDA [Figura 3]. En las palabras de la subdirectora quien individualiza un momento más subjetivo y de conocimiento interpersonal del equipo:

Una etapa que creo que fue la más larga, tiene que ver con las condiciones propias de un trabajo de investigación nuevo, cuando se inicia un proyecto, fue la familiarización de los integrantes investigadores con el objeto de estudio y el contexto. El objeto de estudio es el tema, el contexto de estudio es el ámbito donde se desarrolla, pero también lo constituyen las relaciones entre el equipo. Familiarizarse y empezar a construir esos códigos de trabajo nuevos. (Entrevista a Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

Y luego sí una clasificación metodológica del trabajo:

Una primera etapa de identificación de esas obras, como tener una dimensión exacta de con qué corpus contábamos. Teníamos una idea cuantitativa de la cantidad de obras que había por los listados anteriores, los inventarios previos del Fogón, pero nos sabíamos si eso estaba actualizado o no... (...) Veo ese primer momento de familiarización que fue bastante extenso y que nos dejó poco tiempo para el análisis o para poder alcanzar los objetivos que nos planteábamos. Pero creo que son partes naturales en cualquier proceso de investigación. Hubo trabajos desarrollados en forma paralela, uno era el trabajo con la obras, la otra instancia era con la documentación, que realizaban otros integrantes del equipo y había otra instancia que consistía en construir un sistema de información que nos facilite el trabajo a todos. Cada una de esas etapas requirió ajustes y experiencia empírica y poner a prueba y ver que las cosas por ahí no funcionaban. Empezar el inventario de la obras y describir y establecer los campos fue un ida y vuelta de dimensiones que establecimos, que había que analizar y se reformularon varias veces. (...) sobre todo el tema de crear un sistema de información, alguna suerte de base

de datos en el sentido amplio, que permita ir volcar toda la información y sea compartida por el equipo. (...) Esta última etapa que estamos transitando ahora, es la del estudio pormenorizado de cada obra, que se trasmite y expresa en la experiencia personal que cada uno va teniendo cuando vamos estudiando de manera más minuciosa las dimensiones que habíamos establecido en un principio. Recién ahora es cuando se logra ese acercamiento y se puede llegar tener algunas pistas de interpretación de ese patrimonio. Que a su vez tiene su dificultad porque estamos transitando la etapa de análisis histórico crítico ya pasamos la etapa de trabajo más empírico, pero después va quedar armar todo el catálogo, todo ese conjunto como una misma unidad de información. (Luciana Sudar Klappenbach, 22 de marzo de 2016)

La descripción de etapas de la sub directora coincide con la clasificación global de tareas que dimos anteriormente [Tabla 9] donde la apreciación estética de obras es el trabajo final y esta realizado en parte por integrantes del equipo y en parte por especialistas locales, nacionales e internacionales.



Figura 31: Integrantes del equipo del PI 12N001, imagen tomada en el mes de diciembre de 2015. Foto del proyecto.

Desde la subdirección se mencionan dos aspectos relevantes que imprimieron los tiempos del equipo, por un lado la prueba de la nueva herramienta técnica que fue la ficha de carga con los campos seleccionados que conllevó la necesaria formación por medio de los workshop con especialistas. Y por otra parte la asignación de números de registro y códigos a las obras que junto con la prescripción de números de paneles fueron tareas propias de la catalogación que llevan mucho tiempo si no están realizadas por una sola persona dedicada por entero sólo a ese quehacer.

En vistas a ir concluyendo este apartado, el trabajo sobre las entrevistas a cuatro integrantes del equipo con posiciones y tiempos de permanencia disímiles en el PI 12N001, podemos construir un diagrama de respuestas conforme a los cinco ejes temáticos de los interrogantes disparadores.

A. DE LA IDENTIFICACIÓN DEL TRABAJO: en cuanto a las formas en que cada uno llegó al PI 12N001 y las experiencias previas en investigación las extracciones son diferentes. Hay integrantes que han llegado de proyectos en los que se trabajaba de maneras *divergentes*, para emplear el término de una entrevistada y con más espacio para desarrollar intereses propios. En tanto en esta ocasión hubo una concentración de miradas y tareas sobre el mismo objeto que fue EFDA de una manera *convergente*. Lo que posibilitó una extensa producción de calidad en el equipo y confluencia de miradas. Por otra parte algunos de los entrevistados, como el pasante, nunca había desarrollado tareas de investigación en artes en un ámbito académico, y menciona como pudo adquirir una experticia de alto valor para la continuidad de su formación. Por otro lado otras integrantes como la directora y subdirectora, ya habían desarrollado tareas similares y conocían los procesos metodológicos y sus tiempos. Hay también diferencias grandes entre los consultados al momento de medir el grado de conocimiento de la historia de EFDA, hay quienes lo habían investigado y producido conocimiento y están quienes recién lo abordaban. *Yo no tenía idea antes, me encontré con ese lugar que no es un museo que no es un centro cultural pero es todo a la vez, y me formé una idea ahí* (Entrevista a Luis Bogado, 26 de enero de 2016) También quienes solo confirmaron información que ya tenían o que conocían, que hasta el momento eran opiniones y que en el devenir del proyecto se fueron corroborando.

B. DESCRIPCIÓN DE LA TAREA: los integrantes del grupo que fueron interpelados, describieron con claridad las tareas asignadas a cada uno y demostraron un grado de acuerdo con ellas. Hubo quienes manifestaron una superposición de las mismas con otras de carácter más de organización (como el caso de la subdirectora) también se hizo mención a tareas más difíciles que tuvieron que ver con la intermediación entre integrantes y la revisión de pasos. Dichas tareas no se enmarcan estrictamente dentro del conjunto de técnicas que puedan describirse y transmitirse sino que conforman prácticas adquiridas por la experiencia del trabajo en equipo con formaciones diversas en cada integrante. Cada uno de los entrevistados pudo comprender su función en el grupo además de la tarea asignada.

C. DE LA CONFORMACIÓN DEL GRUPO: Por el lado de la dirección se valora mucho la concordancia entre un objeto complejo como EFDA y las distintas formaciones de los integrantes, resaltando que eso posibilitó reflejar la riqueza del objeto y profundizar análisis cruzados e interdisciplinarios. También hubo integrantes que mencionaron funciones vinculadas

con espacios de intercambio personal y distensión, que fueron pensados y sirvieron para desempantanar momentos de estancamiento en el desarrollo. Queda claro en el discurso de todos que no hubo conflicto entre las formaciones sino más bien riqueza en los aportes y profundidad en la visión. Aparece también en una entrevista que esta diversidad no ha sido aún suficientemente explorada.

D. SOBRE EL DESARROLLO: cuando se trata de identificar etapas aparece concordancia en las respuestas, que habla de experiencia en la labor de investigación y un buen diseño metodológico por parte de las directoras, de las actividades y procedimientos a llevarse a cabo. También hay concordancia en la identificación de las definiciones conceptuales que hubo que discutir antes de comenzar el trabajo de inventariado, aunque al momento de definir si se concluyó en todos sus aspectos, aparecen diferencias. También las actividades en carácter de workshop, tuvieron estimaciones diferentes. Por un lado aparecen como valiosas para la formación profesional y de investigación aunque no tan relevantes al momento de la carga de la ficha, donde el diagnóstico de conservación era una parte entre muchas otras y con similar preeminencia. Los momentos de revisión del proceso también fueron considerados como tediosos por los entrevistados, sin embargo vislumbran que el escrutinio constante es una parte fundamental del inventariado de cualquier tipo de bien.

E. CONCLUSIONES: al momento de concluir sobre la apreciación general del trabajo de investigación hay armonía entre los entrevistados. Consideran que debe ser evaluado por expertos pero que la difusión de las producciones debe ser para todo el NEA, debido a la gravitación histórica y artística de EFDA y las escasas investigaciones previas anteriores. También un entrevistado mencionó la necesidad del trabajo extensionista y de divulgación que estuvo ausente en el proyecto y de cómo eso sería un próximo paso de relevancia para extender lo investigado. Con respecto al presupuesto del proyecto hay relativa concordancia ya que se menciona que fue suficiente para las tareas dentro de EFDA pero resulta escaso al momento de confeccionar el catálogo razonado, producto final del PI 12N001 con la calidad requerida para una publicación de esas características.

CONCLUSIONES Y CIERRE

El campo de la investigación en artes se encuentra atravesado por disciplinas auxiliares de la producción artística. Dependiendo del lugar de cercenamiento formal del objeto en la modelización de la realidad, habrá un mayor predominio de las técnicas de las ciencias sociales, naturales o químicas que se vinculan. La pluralidad de las manifestaciones artísticas diversifican los instrumentos y el abordaje.

Si nos interesa la perspectiva desde quién elabora la obra, y la indagación en sus procesos internos de creación y disciplina, la reflexión estética teórica va en auxilio atendiendo a las estructuras y texturas en el análisis de la expresión artística y también en su reflexión posterior en la escritura y narración del devenir de la creación. Cercana también se encuentra la introspección para desentrañar los ritmos creativos y sus disparadores siempre diversos. Esto es lo que se denomina *investigación en artes*.

Ahora bien si nos interesa el objeto artístico independiente de sus procesos introspectivos de creación, la metodología adquiere otro matiz y pasa a ser *investigación sobre artes*, como es la indagación motivo de nuestro análisis. La tesis registró un tipo de proceso complejo y único como fue la exploración crítica de la puesta en valor de la colección de pintura de *El Fogón de los Arrieros*, conformada entre las décadas de 1940 y 1970. Dicha valoración de conjunto patrimonial apunta a conocer en profundidad los bienes que se busca proteger y conservar. Entendiendo la valoración como los procesos que permiten exaltar las cualidades y méritos de un bien cultural hasta colocarlo en condiciones de cumplir con plenitud su función. El primer paso fue el inventariado y catalogación de la pinacoteca atesorada por este espacio, leído como extravagante al momento de su creación y periférico con respecto a las vanguardias nacionales. El espíritu fogonero no se encasilla en ninguna clasificación y solo por comodidad conceptual podemos decir que estamos frente a una casa-museo emparentada con otras de Latinoamérica. El proceso de investigación desarrollado por el equipo tuvo una riqueza que acompañó a la creatividad del lugar. Lxs encargadxs de realizar el trabajo fueron integrantes (investigadorxs, becarixs, pasantes y adscriptxs) de un grupo multidisciplinario de conformación diversificada que desde sus adiestramientos disciplineros abordaron la complejidad del conjunto de obras.

En un primer momento la gran cantidad de objetos acumulados en *El Fogón* resultó caótica, lo que llevó a que inicialmente surgieran varias técnicas para tratar lo hallado. Fue necesario remitirse a la bibliografía y antecedentes en el área para reparar en la manera de encuadrar la modalidad de investigación. La variedad del espacio hizo que descubramos en él piezas pictóricas en el sentido de pinturas tradicionales, grabados, dibujos, poemas ilustrados, murales hasta espacios arquitectónicos intervenidos (puertas, columnas, escaleras, baños, etc.) y se incluyan, tallas, esculturas, objetos coleccionados, donados y depositados por visitantes ilustres y de la más variada índole. El inicio fue deslindar pinturas del resto de las expresiones halladas. Se discutió y conceptualizó sobre qué es una *obra pictórica*, qué lugar le asignaron los protagonistas para que sea expuesta en este contexto y cómo se incluirían grabados, poemas ilustrados y dibujos. Una primera clasificación indicó el tipo de técnicas de registro que se utilizaría para el estudio. En este marco la descripción organoléptica exhaustiva fue la seleccionada como más confiable y adaptada tanto a la formación de los integrantes del equipo como a los objetivos del PI N12001, que versaban sobre un registro (inventario y catalogación) dejando de lado otros análisis como por ejemplo el diagnóstico físico/químico del estado de conservación y posibles recomendaciones, que no constituían el objetivo central. Es decir que la observación y descripción inicial de las obras fue la herramienta primordial para cumplimentar el cargado de la información.

La ficha de registro confeccionada fue un instrumento de construcción de conocimiento que para el llenado de los campos de carga, requirió del acopio de datos preexistentes, lo que dio paso al trabajo de archivo en las cajas de documentación de artistas y la lectura del *Boletín de El Fogón de los Arrieros*. Las menciones de ingreso de obras en la sección *Arrimaron su tizón*, resultaron las constancias de alta en muchos casos debido a que allí se registraban las donaciones de las visitas, o de artistas que enviaban trabajos para ser expuestos, coleccionados o vendidos cuando se necesitaban fondos. Las *Ferías Cambalache* eran ventas de piezas de diverso valor que realizaba *El Fogón*. Las obras que se ofrecían en las ferias eran donadas por artistas con ese fin.

Las técnicas que se usaron para el registro estuvieron vinculadas a la metodología histórica. Es decir que para la reconstrucción del surgimiento de EFDA y sus comienzos como espacio en la joven ciudad de Resistencia, necesariamente hubo que sondear en la historia social del arte. Reconstruir los vínculos entre estos gestores culturales, Aldo y Efraín Boglietti junto a Hilda Torres Varela más adelante, y como se fueron afianzando. La presencia en *El Fogón* de artistas locales y extranjeros que transformaron una casa particular en un lugar de colección de obras y objetos imposible de reunir de otro modo. El trabajo de archivo fue crucial y permitió, por medio de las lecturas de la correspondencia, constatar cómo la transmisión de la existencia del lugar se realizó de boca en boca entre las personas que conformaban el ambiente cultural del país en las décadas del 40, 50 y 60 principalmente.

En el primer capítulo indagamos en los orígenes históricos y la constitución de *El Fogón*. Los modos del agenciamiento circunstancial de obras y la circulación fluida de las mismas, hizo que visualicemos el espacio como un ámbito de tránsito que tensa la producción artística en la periferia. Los inicios lo plantean como una casa en la que vivían los hermanos Aldo y Efraín, más adelante por un corto tiempo Juan de Dios Mena, y luego arriva una gestora imprescindible con vínculos en las principales capitales europeas como fue Hilda Torres Varela. El impacto en la región bosquejó el modo de abordaje del campo cultural chaqueño y dónde encontrar información para reconstruirlo.

También se pudo detallar la novedad del proyecto edilicio propuesto por Horacio Mascheroni, cuando diseña la segunda sede del *Fogón* en el año 1953; cuya innovación se reflejó en la construcción. En la variable arquitectónica radica la diferencia del actual *Fogón* con otras casas museos, ya que estas no fueron diseñadas como lugares de exposición sino como viviendas tradicionales destinadas al espacio de la domesticidad familiar. Sin embargo Mascheroni piensa un sitio que alberga expectativas de convertirse en ámbito de exposición y recorrida. Desde la radicación edilicia el concepto del nuevo *Fogón* lo posiciona como un lugar de exhibición y visita. Si bien la tesis no versa sobre EFDA, sino sobre el proceso llevado a cabo allí, fue crucial una descripción ajustada del objeto y de esto trató el primer capítulo.

En el segundo capítulo se esbozó un panorama somero de las ciencias sociales, de acuerdo con los enfoques ontológicos y epistémicos (pos-positivista, interpretativo y humanista) y las maneras en que cada corriente responde a los principales problemas, para contextualizar el estado de la cuestión desde la metodología de investigación. Se mapeo lo disponible en la literatura sobre metodología de trabajo para abordar el caso seleccionado, rastreando la bibliografía sobre investigación en artes desde diferentes puntos de vista. En especial se trabajó la escuela española que al implementar doctorados en artes requirió de desarrollos teóricos que fundamenten la investigación final, para la titulación de posgrado. En esa sección se desarrolló la problemática que emerge cuando las disciplinas artísticas pasan a ser incluidas en las carreras de grado y los conflictos que surgen de dicha transformación de un tipo de actividad en otra; que es principalmente de educación y no siempre de creación. La forma en que se resuelve este dilema se vincula con la clarificación de los alcances de los títulos que otorgan las escuelas y una demarcación en tipos de investigaciones sobre objetos artísticos.

En la construcción de antecedentes centrada en la metodología, sobre cómo denominar al proceso que se desarrolla en esta tesis, lo que más acorde resultó fue el estudio de casos. El registro de la investigación que desarrollan los integrantes del PI 12N001 sería entonces un tipo de estudio de caso centrado en el seguimiento de un proceso, aunque no de la manera que tradicionalmente se ha desarrollado en la sociología crítica. La conceptualización del devenir de la investigación así concebida permitió que se puedan establecer mecanismos causales y secuenciales sabiendo que el proceso a veces responde a las características propias del fenómeno. El análisis sistemático de documentos se ordenó en función de la construcción de la

historia de adquisición de obras y esto constituyó un rasgo común en la mayoría de las piezas halladas y requirió de una doble revisión. En cuanto a la información que era relevante y la que se dejaba de lado pero más que nada el repaso de la organización de la información en una plataforma.

En el capítulo tres se abordaron las actividades desarrolladas en el PI 12N001, describiendo exhaustivamente cada una de ellas. Se clasificó el trabajo de cada grupo y cuáles serían los pasos estratégicos para completar el inventario, además de precisar los documentos que se leyeron, escanearon y fotografiaron para acertar con la información. En esta sección se definió previamente cuáles serían los niveles de anclajes para no confundir el punto de vista de la tesis con el del trabajo realizado por el grupo. El esbozo de las unidades de análisis resultó en una cartografía clarificadora de la profundidad y estratos de cada actividad y otorgó al grupo la posibilidad de organizar con mayor eficiencia las acciones; con un esquema que orientó visualizando niveles de profundidad y esferas de cada indagación. Con este paso la investigación del PI N12001 se retroalimentó con lo que desarrollamos para la tesis y redundó en una mejor organización. Desde este punto de vista los campos se solaparon y hubo intervención en el proceso, que aunque breve fue fructífera para su devenir.

El capítulo cerró con un cronograma numerado de todas las actividades realizadas, que confirió una perspectiva global de las secuencias metodológicas.

En el cuarto capítulo se examinaron las maneras en que el equipo percibió subjetivamente el proceso llevado a cabo. Si hubo coincidencias entre los tiempos que se marcaron, si todos los integrantes lo vivieron de la misma manera y en especial como describen discursivamente las funciones propias dentro del trabajo. Cuáles fueron los tiempos más lentos y en cuáles hubo pleno acuerdo y disciplina para trabajar con mayor celeridad. Se buscó reflejar por medio de las entrevistas y su análisis la percepción subjetiva de los integrantes y contrastar con los tiempos reales, para evidenciar cómo lo experimentaron de manera diferenciada actores y actrices del PI N12001, según el rol que tuvieron y la función que desempeñaron.

Este trabajo no pudo constituirse en una guía estricta de la manera en que se abordan espacios similares de investigación, por el simple motivo de que no los hay. No hay dos lugares como *El Fogón de los Arrieros*, en Latinoamérica debido a que la conformación cultural y social de estos sitios es siempre diferenciada y se entrama con variables propias como el periodo histórico de la ciudad de Resistencia en que se empiezan a constituir las peñas que más adelante dan origen a *El Fogón*, como de factores microscópicos vinculados a las personalidades de Aldo e Hilda y a sus trayectos de formación educativa, cultural y carácter. En este sentido el registro funciona como una reflexión sobre las *baterías metodológicas* que se ponen en juego en la investigación de espacios y objetos artísticos de colecciones heterogéneas.

El trabajo sirvió para el equipo como instancia de autorreflexión del proceso que se estaba llevando a cabo y permitió que puedan secuenciarse con claridad actividades y organizar las tareas en concordancia con la jerarquía de complejidades. Así también visualizó para las directoras, momentos en que hubo que reforzar la formación de lxs integrantes para maniobrar mejor con un instrumento o una técnica. Esto condujo a revisar periodos de manera diferenciada y preparó el funcionamiento con vistas a futuros procesos similares de indagación.

Con respecto al objetivo general planteado inicialmente, consideramos que se ha podido cumplimentar en tanto se reconstruyó y analizó el proceso metodológico de organización y construcción de información, en el marco de un proyecto de investigación en curso y que ahora ha concluido. La situación difiere en lo referido al objetivo particular de registrar y analizar las modalidades de investigación en artes a través de un caso y los vínculos que se establecen con las herramientas cualitativas y de investigación social. Se comprobó en el devenir del caso que las metodologías de investigación en artes no pertenecen estrictamente a la investigación cualitativa, sino se encuadran dentro de la historia y la historiografía, en lo que hace al trabajo con archivos. Aunque hubo instancias de entrevistas semiestructuradas a lxs integrantes del equipo que sirvieron para reconstruir el proceso, pero no constituyeron ni en su instrumentación ni en su interpretación, el eje central de la indagación.

Como reflexión final destacamos un instrumento central que aúna los criterios que acercarán el trabajo realizado a la metodología cualitativa y la metodología de la historia. Nos referimos a la ficha de inventario y a su edición en otro documento que resulta en un catálogo de obras. Para la confección de cada entrada de las obras seleccionadas fue necesario atravesar todo el proceso de investigación, puntualmente porque en el caso de *El Fogón* no contábamos previamente con un inventario que cumpla las normativas y estándares de datos o directrices para documentar objetos de museo. Consideramos que el resultado más productivo es la ficha de registro de cada pieza pictórica, que funciona como una herramienta cargada de información y orientadora para quien realiza la entrada de catálogo.

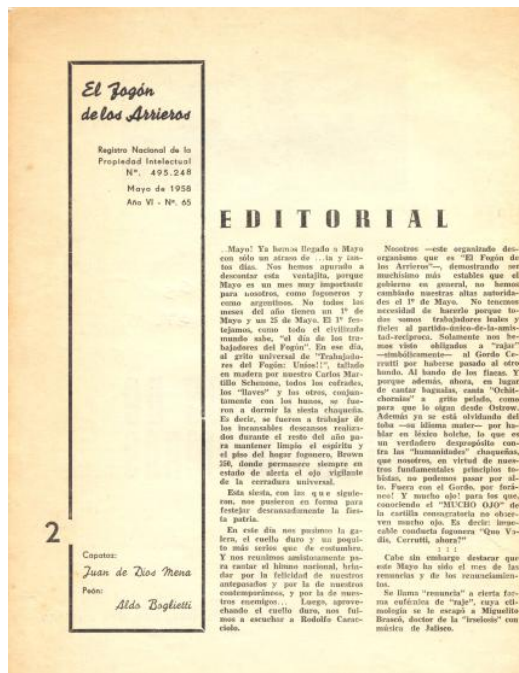
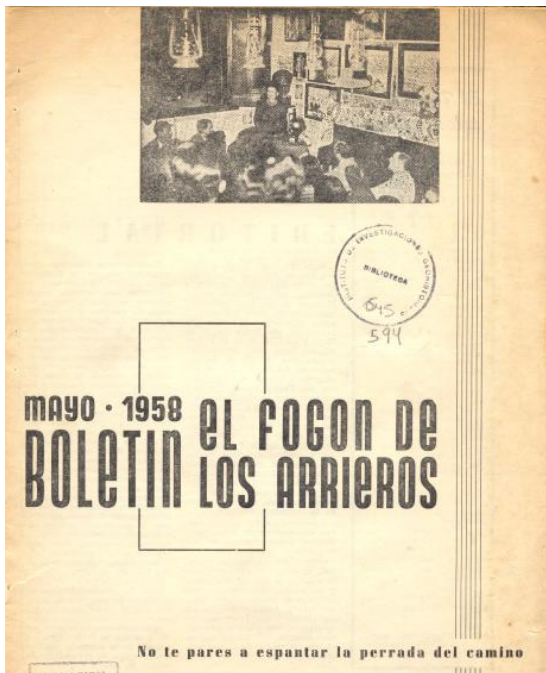
Para el PI 12N001 esta ficha de registro fue un instrumento intermedio para la concreción de los objetivos, centrados en la catalogación. Sin embargo en la perspectiva metodológica que posee la tesis, su construcción y completamiento la posicionan como un producto final. Ella va a contener una apreciación certera, que incluye la descripción, su localización, pero también su periplo, la biografía delx artista, y el encuadre histórico de la producción, como tareas hermenéuticas que reinsertan la obra con vigencia en la historia del arte. La ficha resulta ser el cruce de informaciones que serán sopesadas para construir como instancia final la valoración estética de la obra y su elaboración como producto último fue lo que se intentó reconstruir en esta tesis.

Al momento de asignar obras a lxs integrantes del equipo, podemos afirmar que la experticia adquirida por el grupo de trabajo, en contacto directo con lo hallado en EFDA, sumada a la extracción académica de cada integrante; convirtió a las entradas del catálogo en

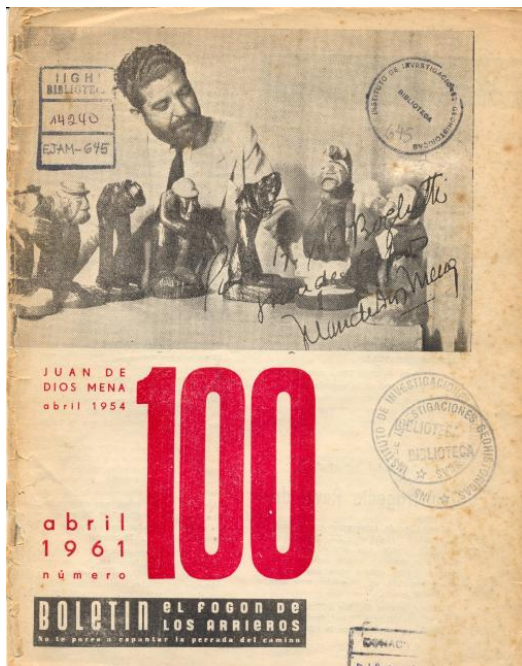
productos creativos únicos de interpretación. Situación que difiere cuando la entrada es elaborada por unx especialista externx al grupo. La riqueza de atravesar el proceso de inventariar las obras pictóricas (poemas ilustrados y grabados) de EFDA; perfeccionó la herramienta que fue cada integrante redactando las entradas de catálogo de las obras asignadas.

Para finalizar, la posibilidad de integrarme trabajando en el equipo del NEDIM (IIGHI.CONICET/UNNE) fue y sigue siendo una decisión satisfactoria en mi desarrollo profesional que me posibilitó observar y participar en la investigación descrita y en futuras. Y junto con eso la cercanía con el objeto de la tesis y este útil registro.

ANEXO
A. BOLETÍN DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS.




Figuras 34 y 35: Tapa y 2da. Hojas de Boletín *El Fogón de los Arrieros*.
Año VI, N° 65, Resistencia, Mayo 1958, págs. 1 y 2.



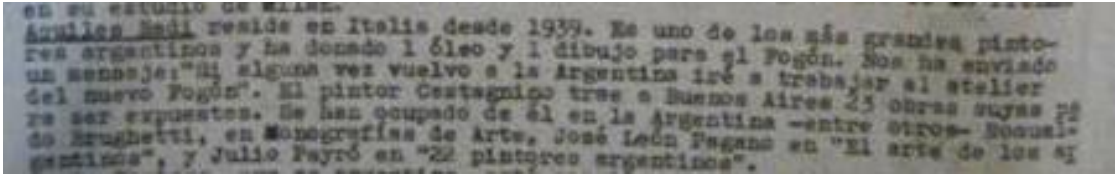
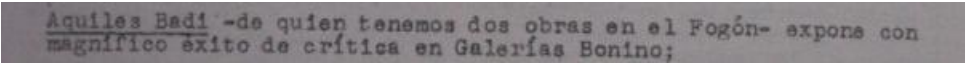
Figuras 36 y 37: Tapa y 2da. Hojas de Boletín *El Fogón de los Arrieros*.
Año IX, N° 100, Resistencia, Abril 1961, págs. 1 y 2.

ORDENAMIENTO Y NORMALIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN DEL BOLETÍN.

Este trabajo fue realizado por un pasante del equipo a cargo de la directora del proyecto, que lo describe y consistió en primer lugar en la lectura de los Boletines, encuadrados por tomos y ordenados cronológicamente. De esta lectura registrar en fotografías cualquier información sobre datos de las obras pictóricas inventariadas (en una primera instancia). *Se confeccionó una ficha básica en la cual se volcó información pertinente, adjuntando la fotografía y subida luego toda esta información a una plataforma virtual –SKYDRIVE de HOTMAIL- en una primera instancia, para luego ya en forma definitiva subirla a Google Drive en los archivos que el equipo de investigación asignó para volcar todos los datos de la investigación* (Bogado, 2014; 4). A continuación extraemos dos ejemplos de la confección de fichas de información de los boletines, sobre Grete Stern y Aquiles Badi:

PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN “FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA EN EL ANÁLISIS DE VEINTE PINTURAS DE <i>EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i> ” PASANTE: LUIS ADOLFO BOGADO. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.			
ARTISTA	OBRA	REFERENCIA	OBSERVACIONES
STERN, GRETE	FOTOMONTAJE TAPA EDICIÓN N° 72 DE <i>EL BOLETÍN DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i> .	MENA, J. DE D.; BOGLIETTI, A. (1958, DICIEMBRE). <i>BOLETÍN MENSUAL EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i> . T. II, AÑO VI, N° 72. PINAPRINT IMPRESIONES, P.24.	
	FOTOGRAFÍA DE EDUARDO JONQUIERES, DIBUJANDO LA ESCALERA DE <i>EL FOGÓN</i> .	MENA, J. DE D.; BOGLIETTI, A. (1959, DICIEMBRE). <i>BOLETÍN MENSUAL EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS</i> . T II, AÑO VII, N° 84. PINAPRINT IMPRESIONES, P.14.	TEXTO, FIGURA A: <i>DE GRETE STERN UNA FOTO DE EDUARDO JONQUIERES DIBUJANDO LA ESCALERA DEL FOGÓN...</i>
<div style="background-color: #cccccc; padding: 5px; margin-bottom: 5px;">De Grete Stern una foto de Eduardo Jonquieres dibujando la escalera del Fogón.</div> FIGURA A			

**PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN “FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA
EN EL ANÁLISIS DE VEINTE PINTURAS DE *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*”
PASANTE: LUIS ADOLFO BOGADO. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.**

ARTISTA	OBRA	REFERENCIA	OBSERVACIONES
BADI, AQUILES	SIN ESPECIFICAR	MENA, J. DE D.; BOGLIETTI, A. (1953, JUNIO). <i>TIZONES PARA EL FOGÓN. BOLETÍN MENSUAL EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS. T I, Nº 6.</i> PINAPRINT IMPRESIONES, P 1.	TEXTO FIGURA B: <i>AQUILES BADI RESIDE EN ITALIA DESDE 1939. ES UNO DE LOS MÁS GRANDES PINTORES ARGENTINOS Y HA DONADO 1 ÓLEO Y 1 DIBUJO PARA EL FOGÓN. NOS HA ENVIADO UN MENSAJE: “SI ALGUNA VEZ VUELVO A LA ARGENTINA IRÉ A TRABAJAR AL ATELIER DEL NUEVO FOGÓN”. EL PINTOR CASTAGNINO TRAE A BUENOS AIRES 25 OBRAS SUYAS P# SER EXPUESTAS. SE HAN OCUPADO DE ÉL EN LA ARGENTINA- ENTRE OTROS- RAQUEL DE BRUGHETTI, EN MONOGRAFÍAS DE ARTE, JOSÉ LEÓN PAGANO EN “EL ARTE DE LOS ARGENTINOS”, Y JULIO PAYRÓ EN “22 PINTORES ARGENTINOS”.</i>
 <p>FIGURA B</p>			
BADI, AQUILES	SIN ESPECIFICAR	MENA, J. DE D.; BOGLIETTI, A. (1955, JULIO, AÑO III). <i>BOLETÍN MENSUAL EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS. T I, Nº 31.</i> PINAPRINT IMPRESIONES, P 1.	TEXTO FIGURA C: <i>AQUILES BADI -DE QUIEN TENEMOS DOS OBRAS EN EL FOGÓN- EXPONE CON MAGNÍFICO ÉXITO DE CRÍTICA EN GALERÍAS BONINO;</i>
 <p>FIGURA C</p>			
BADI, AQUILES	SIN ESPECIFICAR	“ “	TEXTO FIGURA D: <i>RODEANDO EL PLATO DE CERÁMICA, CUADROS DE AQUILES BADI, WALTER DE NAVAZIO, CAIANDANTE, POMPEYO</i>

			AUDIVERT, JACINTO CASTILLO, JULIO VANZO, CÉSAR FERNÁNDEZ NAVARRO, RENE BRUSAU, CASIMIRO ESCRIBÁ.
--	--	--	---



FIGURA D

BADI, AQUILES		MENA, J. DE D.; BOGLIETTI, A. (1955, SEPTIEMBRE, AÑO III). <i>BOLETÍN MENSUAL EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS.</i> T I, Nº 33. PINAPRINT IMPRESIONES, P 8.	TEXTO FIGURA E: <i>EL PINTOR AQUILES BADI, HILDA Y ALDO. AL FONDO UN CUADRO DE BADI.</i>
--------------------------	--	--	---



FIGURA E

ANEXO
B. CAJAS DE DOCUMENTACIÓN.

El trabajo con las cajas de documentación consistió en revisar cada una de ellas que la institución ya tenía organizadas y denominadas cada una de ellas, con letras del abecedario, correspondiéndose con los apellidos de lxs artistas. En el ejemplo que sigue extractamos del trabajo final de pasantía de Luis Bogado dos ejemplos, los de Beatriz Moreiro y Gustavo Cochet:

PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN “FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA EN EL ANÁLISIS DE VEINTE PINTURAS DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS” PASANTE: LUIS ADOLFO BOGADO. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.			
ARTISTA	OBRA	REFERENCIA	OBSERVACIONES
MOREIRO, BEATRIZ	REF.: FOLLETO MUESTRA DE BEATRIZ MOREIRO DONDE CERTIFICA ORIGINALIDAD DEL GRABADO “POSTAL DEL CIELO”	CAJA DE CORRESPONDENCIA: M	TEXTO MANUSCRITO FIGURA A: <i>CERTIFICO QUE LA OBRA “POSTAL DEL CIELO” ES UN GRABADO ORIGINAL (¿?) P/A SOBRE PAPEL HECHO A MANO. BEATRIZ MOREIRO</i>

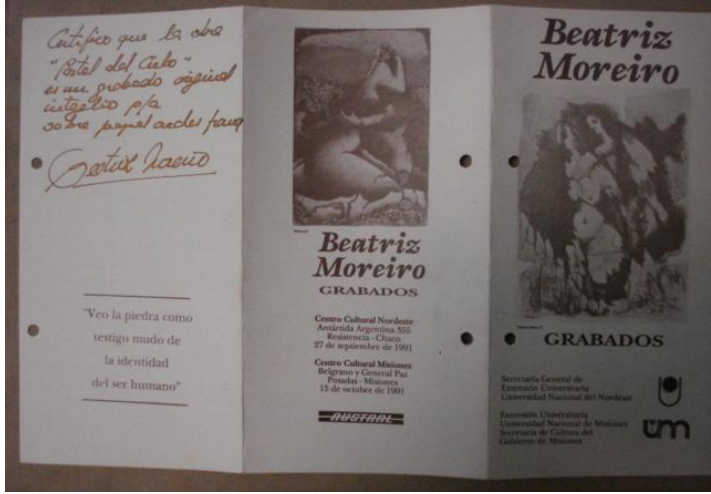


FIGURA A

<p>MOREIRO, BEATRIZ</p>	<p>REF.: FOLLETO MUESTRA DE BEATRIZ MOREIRO DONDE CERTIFICA ORIGINALIDAD DEL GRABADO "TIEMPO DE ESTAR JUNTOS"</p>	<p>CAJA DE CORRESPONDENCIA: M</p>	<p>TEXTO MANUSCRITO FIGURA B: <i>CERTIFICO QUE LA OBRA "TIEMPO DE ESTAR JUNTOS" ES UN GRABADO ORIGINAL (¿?) P/A SOBRE PAPEL HECHO A MANO. BEATRIZ MOREIRO</i></p>
------------------------------------	---	---	---

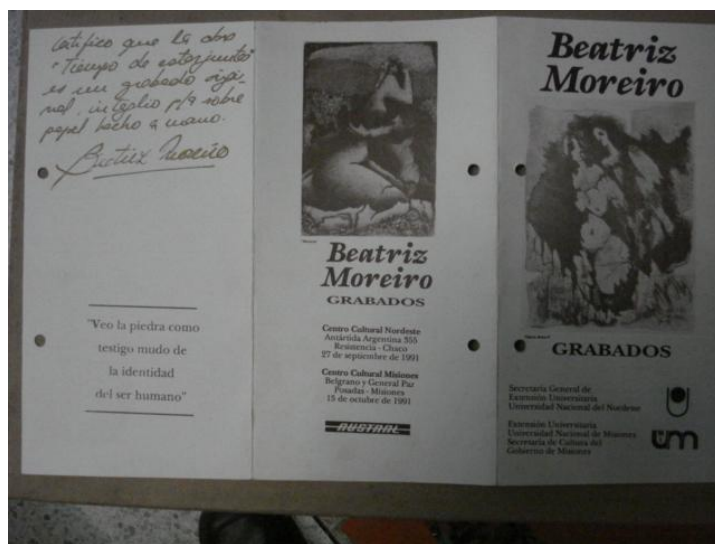
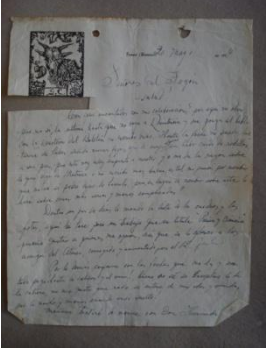


FIGURA B


**PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN “FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA
EN EL ANÁLISIS DE VEINTE PINTURAS DE *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*”
PASANTE: LUIS ADOLFO BOGADO. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.**

ARTISTA	OBRA	REFERENCIA	OBSERVACIONES
COCHET, GUSTAVO	REF.: DIBUJO DEL ARTISTA	CAJA DE CORRESPONDENCIA C 1950 A 1981 S/FECHAR	
	REF.: TARJETA CON DIBUJO DEL ARTISTA	CAJA DE CORRESPONDENCIA C 1950 A 1981 1955	
	REF.: EXPOSICIÓN EN RESISTENCIA	CAJA DE CORRESPONDENCIA C 1950 A 1981 8/9/1953	

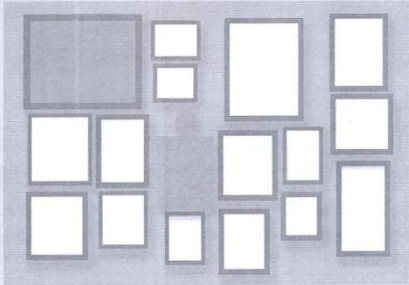
	REF.: LISTADO CUADROS DE SU AUTORÍA	CAJA DE CORRESPONDENCIA C 1950 A 1981 30/5/1954	
--	--	---	---

ANEXO D. FICHA DE OBRA.

Cuatro partes de la ficha de registro de obra. Para un completo desarrollo ver: SUDAR KLAPPENBACH (2015). *Manual para la conservación del patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: pinturas, dibujos, grabados, poemas ilustrados*. UNNE, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, IIGHI/CONICET, Resistencia.

	AREA DE IDENTIFICACIÓN
	1. Colección: Artes Visuales
	2. Tipo de colección: Pintura
	3. Grupo/Serie de la Colección: "René Brusau"
	4. Título: La novia
	5. Autor: Brusau, René
	6. Idoneidad: Original
	7. Fecha de producción: 1951
	8. Señales particulares: En tercio superior se observa craquelado (completamiento?). Sobre la superficie pueden contabilizarse cerca de 30 pequeños orificios de 2 mm.

9. Información gráfica: -

AREA DE LOCALIZACIÓN
1. Ubicación en la institución: Hall principal
2. Nivel: Planta Baja
3. Sectores: P1
4. Gráfico de localización:


AREA DE REGISTRO Y ADQUISICION
1. Código de registro en inventario actual R1
2. Código de Inventario actual AP-0001
3. Propietario / Tenedor Fundación El Fogón de los Arrieros

4. Fechas y Nombre de registros anteriores: -

2003 (Gustin, Marcelo - actualización)

1984 (Torres Varela, Hilda - corrige inventario de Cassará y tasación)

1980 (Cassará, Eduardo) [171]

1973 (El Fogón de los Arrieros: Guía Fogonis)

1968 (Fundación El Fogón de los Arrieros) [73]

5. Fecha de adquisición: -

6. Formas de adquisición: -

7. Nombre del receptor/depositario: -

8. Propietario anterior: -

9. Historial de procedencia y adquisición: -

10. Fechas de registro fotográfico actual: -

11. Código del registro fotográfico: -

12. Localización digital del registro fotográfico:

AREA DESCRIPTIVA

1. Materiales y técnicas: Óleo

2. Medios / Soporte: Madera

3. Firma: Firmado (R. Brusau)

4. Inscripciones: Anverso: ángulo inferior derecho, firma del artista, arriba de la firma: "En el Fogón 1951". Sobre el marco, rótulo plástico en Silvaletra color negro: "La novia - Rene Brusau".
Reverso: en ángulo superior izquierdo sello ovalado: "Galería de Arte Silber"; en ángulo inferior izquierdo manuscrito con fibra negra: "171"; en el centro del borde inferior, manuscrito con fibra gruesa negra: "171".

5. Características del marco y encuadre: Marco rectangular horizontal, tipo cajón sencillo, color blanco envejecido; Contramarco entelado en lienzo color crudo; Varilla moldura fina dorado a la hoja. Enmarcado por encastre con refuerzos en los cuatro ángulos. Posee papel de cierre. Sistema de sujeción con grampa y alambre.

6. Fecha de edición (solo para grabados e impresos):

7. Editor/Impresor: SOLO GRABADOS

8. Lugar de edición: SOLO GRABADOS

9. Número de edición: SOLO GRABADOS

10. Número total de edición: SOLO GRABADOS

11. Título de la serie: SOLO GRABADOS

12. Tipo de serie: SOLO GRABADOS

13. Historial del Objeto: -

14. Análisis histórico-crítico: -

15. Observaciones: En los Inventarios de 1973 y 1968 figura la obra "Violinista y su novia (óleo)". En los de 1984 y 1980 figura "La Novia", así como en la inscripción silvaetra en la propia obra.

DIMENSIONES

1. Alto total 74,50 cm

2. Ancho total 95,30 cm

3. Diámetro total -

4. Alto de imagen 57,80 cm

5. Ancho de la imagen 78,80 cm

AREA INTERÉS PATRIMONIAL

1. Nivel de Declaratoria Patrimonial PROVINCIAL: Patrimonio Cultural de la Provincia del Chaco; MUNICIPAL: Interés Público Municipal

2. Acto Administrativo

DECRETO PROVINCIAL 1578/04, PE, "Declara Patrimonio Cultural de la Pcia. Instalación Fogón d/ Arrieros", 08/09/2004; ORDENANZA MUNICIPAL 8769/07, CM, "Declaración de interés público municipal al inmueble, edificio y objetos de 'El Fogón de los Arrieros'", 11/12/2007.

3. Tipo de valoración

4. Escala de valoración

AREAS DE CONSERVACIÓN

1. Estado de conservación Regular

2. Integridad Completo

3. Intervenciones

4. Fechas de intervenciones

5. Responsables de las intervenciones

6. Observaciones y diagnóstico

Anverso: La capa pictórica presenta suciedad superficial. De manera generalizada en toda la superficie se contabilizan cerca de 30 pequeños orificios, de 1 ó 2mm. La superficie de madera se presenta convexa. En el tercio medio superior, sector central se observa craquelado, aparentemente de un completamiento .

Reverso: el papel de cierre se encuentra reseco, deteriorado y con faltantes en ángulo superior derecho. En ángulo superior derecho se observa una mancha blanca con forma circular. En el centro de la superficie se observa una mancha rectangular de aproximadamente 47 x 35 cm.

AREAS DE ACCESO Y USOS

1. Condiciones acceso: -
2. Condiciones de uso: -
3. Condiciones de reproducción: -

AREAS DE DOCUMENTACION ASOCIADA

1. Existencia y/o localización de copias: -
2. Documentación escrita relacionada: -
3. Documentación gráfica relacionada: -

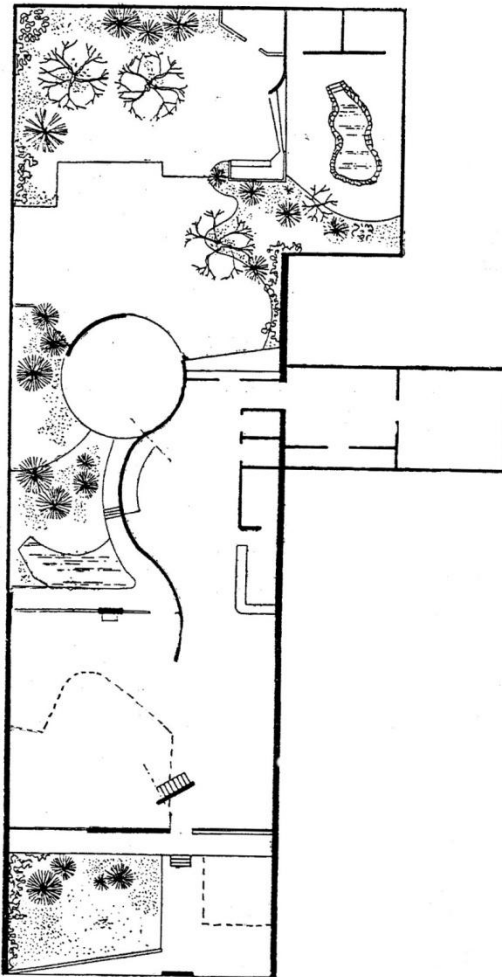
AREAS DE CONTROL DE DESCRIPCIÓN

1. Entidad responsable: NH001 El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros (Chaco 1940-1970). Análisis crítico y catalogación; Sec. Gral. de Ciencia y Técnica, UNNE. Facultad de artes, diseño y ciencias de la cultura.
2. Nombre/s de registrador/es Arqueros, Guadalupe; Bogado, Luis; Kühle, Heidi
3. Lugar del Registro El Fogón de los Arrieros
4. Fecha de registro actual 21/09/2013; 27/11/2013
5. Control del registro

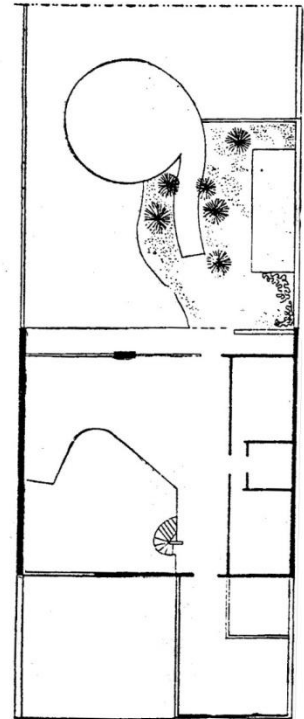
ANEXO

D. PLANOS Y ESQUEMAS.

PLANOS DE LA INSTITUCIÓN AL MOMENTO DE INICIAR EL PROYECTO.
PLANTA BAJA Y PLANTA ALTA.

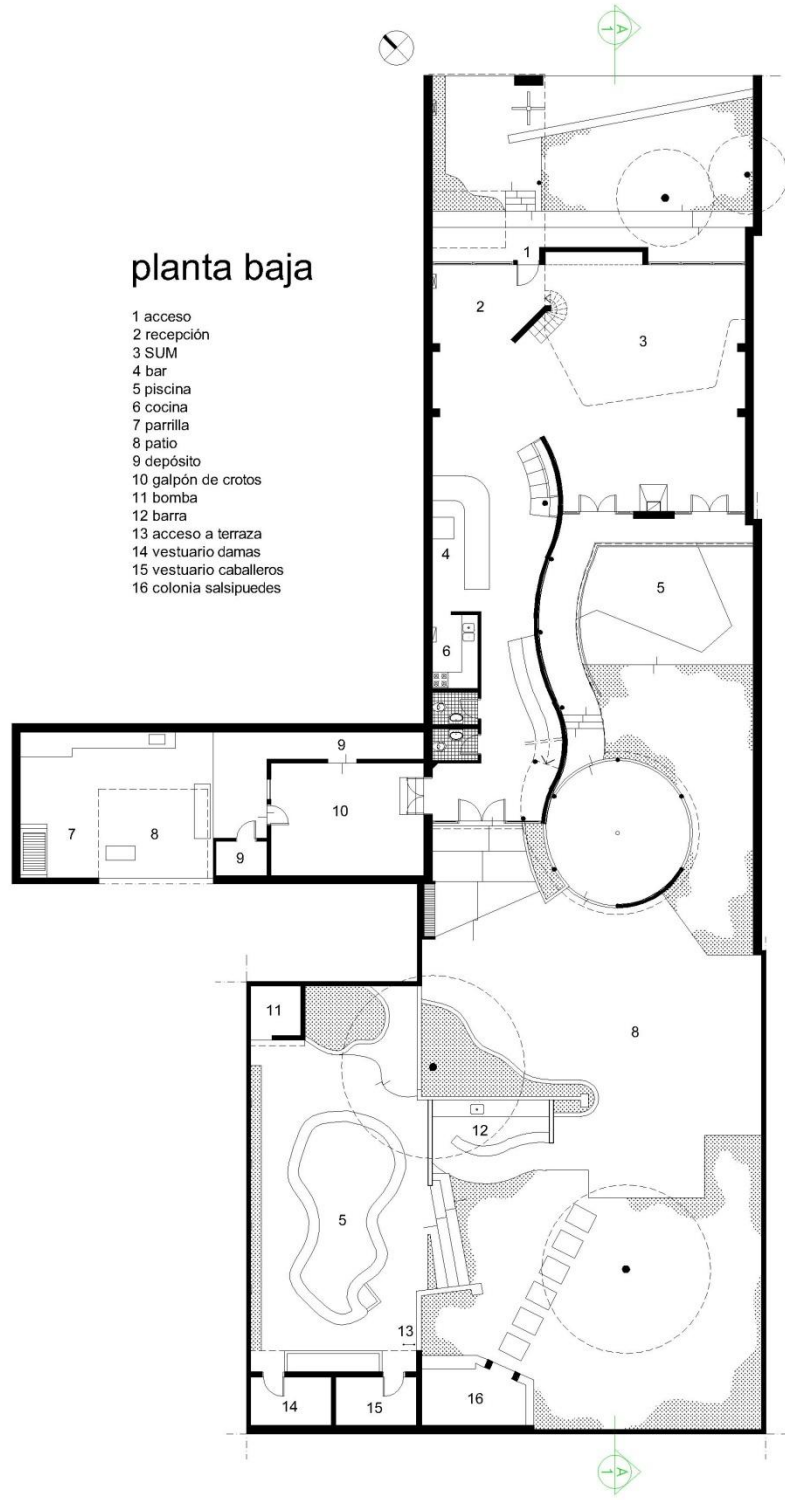


Planta Baja



Planta Alta

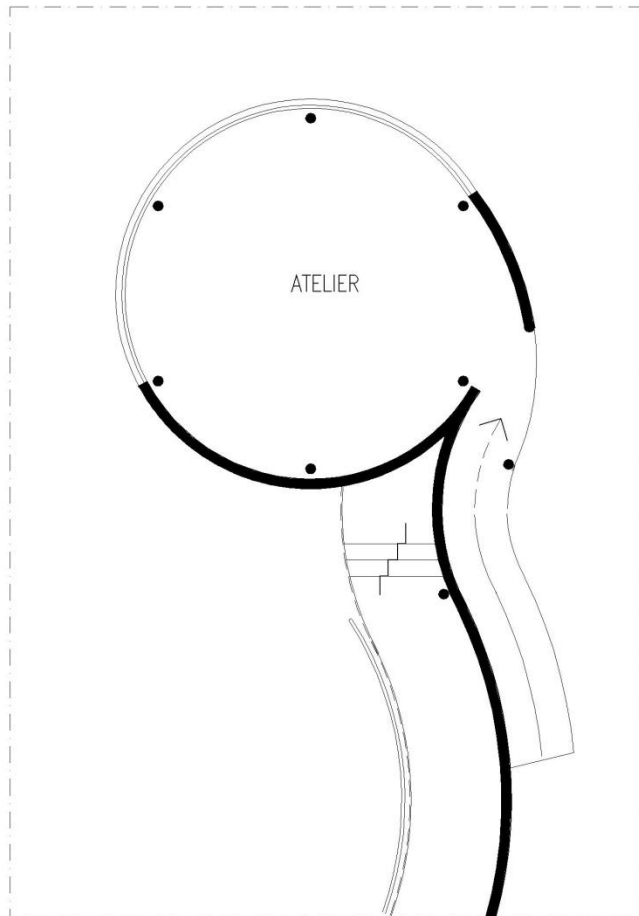
**PLANOS ELABORADOS DURANTE EL PROYECTO.
PLANTA BAJA Y SÓTANO.**



ENTREPISO

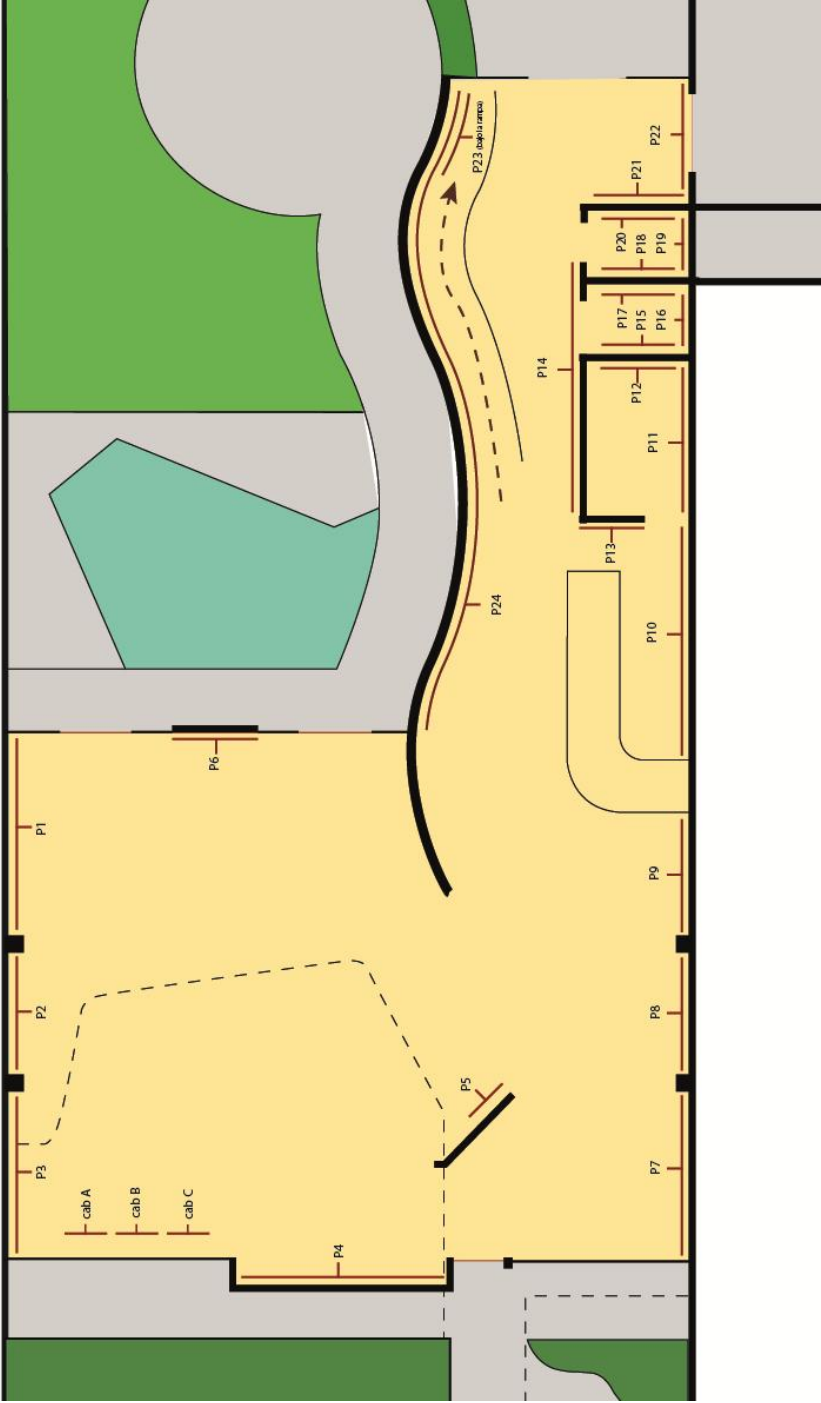
planta entrepiso

1
2
3



PLANTA ENTREPISO
1:100

PLANO DE LA PLANTA BAJA DE EFDA, CON LA LOCALIZACIÓN DE PANALES, COLUMNAS Y CABALLETES.



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ACTAS DEL III ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES *TENDENCIAS ACTUALES EN LA ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN*. Biblioteca Nacional Argentina, Buenos Aires, 28 al 30 de noviembre de 2007. <http://www.bn.gov.ar/evento/iii-encuentro-internacional-de-catalogadores>
- ADELSTEIN, A. Y KUGUEL, I. (2012). *LOS TEXTOS ACADÉMICOS EN EL NIVEL UNIVERSITARIO*. Los polvorines, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- ALONSO, L. E. (1999). *SUJETO Y DISCURSO: EL LUGAR DE LA ENTREVISTA ABIERTA EN LAS PRÁCTICAS DE LA SOCIOLOGÍA CUALITATIVA*. EN: DELGADO, J. M. Y GUTIERREZ, J. (EDIT.). (1999). *MÉTODOS Y TÉCNICAS CUALITATIVAS DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES*. Síntesis, Madrid.
- ALTRUDI, N. Y OTRXS. (2011). *PUESTA EN VALOR DE LA DIMENSIÓN MATERIAL E INMATERIAL DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO PÍO COLLIVADINO. UNA EXPERIENCIA DE ABORDAJE INTERDISCIPLINARIO*. Papeles de Trabajo, Año 4, N° 7, abril 2011,
- ARIAS, J.C. (2010). *LA INVESTIGACIÓN EN ARTES: EL PROBLEMA DE LA ESCRITURA Y EL "MÉTODO"*. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. N° 5 (2). Julio/ Diciembre. 5-8. Bogotá.
- ARQUEROS, G. (2015). (A). *INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO DEL ARTE, PRESENTACIÓN DE UN CASO Y NIVELES DE ANCLAJE*. En: *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales (RELMECS)*. Volumen 5, N° 2, diciembre de 2015. Volumen 5, N° 2, diciembre de 2015. http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecs_v05n02a02/6935
- (2015). (B). *MATRIZ DE DATOS Y PLANOS EN UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN SOBRE ARTES*. ACTAS DEL XXXIV ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL; COMPILADO POR MARIA BELÉN CARPIO... [et al] Instituto de Investigaciones Geohistóricas, libro digital, pdf. Pp. 311-317. <http://www.iighi-conicet.gob.ar/wp-content/uploads/2015/10/XXXIV-EGHR.pdf> pp. 215-219.
- BALIARI, E. (1980). *EL CHACO Y SU CULTURA. PINTURAS I*. Inca, Resistencia.
- BELLIDO GANT, Ma. Luisa. (2013). *ARTE Y MUSEOS DEL SIGLO XXI*. UOC, Barcelona.
- BERNARDI, M. A. (2002). *LO MODERNO EN RESISTENCIA. EL EDIFICIO DEL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*. EN: NEGRETE SANCHEZ ÁNGELA (DIR.) *Cuadernos del CEHAU-NEA*, N° 7, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNNE, Resistencia. Pp. 27-34.
- BOGADO, L. (2014). *FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA EN EL ANÁLISIS DE VEINTE PINTURAS DEL FOGÓN DE LOS ARRIEROS. Informe de pasantía de investigación*. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.
- BORGdorff, H. (2006). *EL DEBATE SOBRE LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES*. AMSTERDAM SCHOOL OF THE ARTS. Recuperado de: <http://gabrielabarrionuevo.com.ar/lenguajeeinvesticacion/el-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes/>. En idioma original en: http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/Borgdorff_publicaties/The_debate_on_research_in_the_arts.pdf Publicado originalmente en: Also in *Dutch Journal of Music Theory* 12, 1 (January 2007) pp. 1-17.
- BORRÁS GUALIS, G. (2001). *¿CÓMO Y QUE INVESTIGAR EN HISTORIA DEL ARTE? UNA CRÍTICA PARCIAL DE LA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE ESPAÑOL*. El Serbal.
- BRYMAN, A. (1995). *QUANTITATIVE AND QUALITATIVE RESEARCH: FURTHER REFLECTIONS ON THEIR INTEGRATION*. Edited by Julia Brannen, Hampshire, AVEBURY.

CANTERO, E. (2015). *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS: COLECCIONES, OBRAS, OBJETOS, COSAS*. ACTAS DEL XXXIV ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL; COMPILADO POR MARÍA BELÉN CARPIO... [et al] Instituto de Investigaciones Geohistóricas, libro digital, pdf. Pp. 229-237 <http://www.iighi-conicet.gob.ar/wp-content/uploads/2015/10/XXXIV-EGHR.pdf>

.....(B). *RESISTENCIA; ORIGEN PRESENTE DE SU NOMBRE. UNA REFLEXIÓN EN TRÁNSITO ENTRE LO DISCURSIVO, LO PÚBLICO Y LO POLÍTICO*. En: Folia Histórica del Nordeste, N° 23, IIGHI, IH – CONICET, UNNE. Resistencia. Pp. 113-134

CANTERO, E. Y GIORDANO, M. (2014). *COLECCIÓN, AGENCIA Y SOCIABILIDAD. OBRAS DE PRODUCCIÓN ESPONTÁNEA EN ESPACIOS FUNCIONALES DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS*. CAIANA. Número 6, Primer semestre 2015, pp. 133-151. <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Cantero%20y%20Giordano.pdf>

CHAHER, S. Y SANTORO, S. (COMP.) (2010). *LAS PALABRAS TIENEN SEXO II. HERRAMIENTAS PARA UN PERIODISMO DE GÉNERO*. Artemisa Comunicación, Buenos Aires.

CLAUSSE, A. *ORGANIZACIÓN DE EQUIPOS DE TRABAJO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO*. UN del Centro Tandil.

DALMARONI, M. (2009). *LA INVESTIGACIÓN LITERARIA. PROBLEMAS INICIALES DE UNA PRÁCTICA*. Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral.

DAVILA, A. (1999). *LAS PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS CUALITATIVA Y CUANTITATIVA EN LAS CIENCIAS SOCIALES: DEBATE TEÓRICO E IMPLICACIONES PRAXEOLÓGICAS*. En: DELGADO, J. M. y GUTIERREZ, J. (edit.). (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.

DELLA PORTA, D. Y KEATING, M. (Eds.) (2013). *ENFOQUES Y METODOLOGÍAS DE LAS CIENCIAS SOCIALES. UNA PERSPECTIVA PLURALISTA*. Madrid, AKAL.

DURÁN CASTRO, M. (2011). *LA ESCRITURA EN LAS DISCIPLINAS ARTÍSTICAS*. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. N° 6 (2). Julio/ Diciembre. 5-12. Bogotá.

FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982). *TEORÍA Y METODOLOGÍA DE LA HISTORIA DEL ARTE*. Antrophos, Barcelona.

FLICK, U. (2004). *INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA*. Morata, Madrid.

GADAMER, H-G. (2003). *VERDAD Y MÉTODO I*. Sígueme, Salamanca.

GALAN, I. (2005). *CONSECUENCIAS ESTÉTICAS DE LA IGUALDAD ABSOLUTA ENTRE ORIGINAL Y COPIA DE LA IMAGEN*. Actas de las terceras Jornadas *Imagen, Cultura y tecnología*. (Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, Rosario Ruíz Franco Edts.). Editorial Archiviana, Universidad Carlos III de Madrid.

GALTUNG, J. (1973). *TEORÍA Y MÉTODO DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL. Tomo 2*. EUDEBA, Buenos Aires.

GIORDANO, M. (2006). *JUAN DE DIOS MENA, UNA TRADICIÓN CONTEMPORÁNEA*. En: *Mena*, El Ateneo, Buenos Aires.

----- (2003). *LA CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO CHAQUEÑO (1960-1990)*. EN: *50 AÑOS DE ARTE CHAQUEÑO. 1953-2003. DE LOS PIONEROS A LOS NUEVOS LENGUAJES*. Secretaría General de Extensión Universitaria, Centro Cultural Nordeste, UNNE. Resistencia.

----- (1998). *LOS MURALES CHAQUEÑOS. DEL FOGÓN DE LOS ARRIEROS A LA PLAZA 25 DE MAYO DE RESISTENCIA*. Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Conicet, Resistencia.

----- (2012). *TIEMPOS DE MODERNIDAD EN EL CHACO. EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS Y SU PROYECTO MODERNO*, En: *Temas de la Academia* N° 10, *Las formas del tiempo*, Academia Nacional de Bellas Artes. Pp. 57-64.

----- (2001). *UNA PROPUESTA DE ABORDAJE TEÓRICO-METODOLÓGICO AL DISCURSO ESCRITO Y VISUAL SOBRE EL INDÍGENA CHAQUEÑO*. Tesis de Maestría en Epistemología y Metodología de la Investigación. Facultad de Humanidades, UNNE.

GONZÁLEZ-VARAS, I. (2000). *CONSERVACIÓN DE BIENES CULTURALES. TEORÍA, HISTORIA, PRINCIPIOS Y NORMAS*. Madrid, Cátedra.

GUBER, R. (2005). *EL SALVAJE METROPOLITANO. RECONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO SOCIAL EN EL TRABAJO DE CAMPO*. Paidós, Buenos Aires.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. Y GIORDANO, M. L. (1992). *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS Y EL PLAN DE EMBELLECIMIENTO DE RESISTENCIA DURANTE LA DÉCADA DEL SESENTA*. En actas del Decimosegundo Encuentro de Geohistoria Regional, IIGHI/CONICET, Resistencia.

IBÁÑEZ, J. (1986). *PERSPECTIVAS DE LA INVESTIGACIÓN SOCIAL: EL DISEÑO EN LA PERSPECTIVA ESTRUCTURAL*. EN: GARCÍA FERRANDO, M.; IBÁÑEZ, J. Y ALVIRA, F. (COMPS.). (1986). *EL ANÁLISIS DE LA REALIDAD SOCIAL. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN*. Alianza Editorial, Madrid.

LEONI, M. L. (1995). *EL CAMPO CULTURAL CHAQUEÑO. UN ANÁLISIS INSTITUCIONAL*. DECIMO QUINTO ENCUENTRO DE GEOHISTORIA REGIONAL DEL NEA. Fundación Domingo F. Sarmiento y Fundación Victoria J. Navajas, Virasoro.

LORD, B. Y GAIL, D. (2010). *MANUAL DE GESTIÓN DE MUSEOS*. Ariel, Barcelona.

MALOSETTI, L. Y ALTRUDI, N. (2014) *COLECCIÓN MUSEO PÍO COLLIVADINO*. En: *Diez años, diez obras. Tarea Décimo Aniversario*, Instituto de Investigaciones sobre el patrimonio cultural. Universidad nacional de san Martín.

MALUF DE MASRAMÓN, R. (1980). *NACIMIENTO DE LAS INSTITUCIONES CULTURALES DEL CHACO*. EN: *EL CHACO Y SU CULTURA, PINTURAS I*, INCA, RESISTENCIA.

MARIN VIADEL, R. (1998). *EL ESPACIO DE LA 'IENA': ¿QUÉ ES LA INVESTIGACIÓN EN ARTE Y CUÁL ES SU FUNCIÓN ENTRE LAS INVESTIGACIONES DE BELLAS ARTES*. En: *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario. Granada.

MARRADI, A. (2002). *EL MÉTODO COMO ARTE*. En: *Papers*, N° 67, p. 11.

MONTOYA LÓPEZ, A. (2006). *LA INVESTIGACIÓN EN ARTE. COMO ACCEDER A NUEVAS FORMAS DE EXPRESIÓN*. En: *Artes, La Revista*, N° 12, Volumen 6, Julio/Diciembre.

NAGEL VEGA, LINA. (ED.) (2008). *MANUAL DE REGISTRO Y DOCUMENTACIÓN DE BIENES CULTURALES*. Centro de Docuemntación de Bienes Patrimoniales, Dibam, Santiago de Chile.

NARVAJA DE ARNOUX (DIR.) (2009). *ESCRITURA Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO EN LAS CARRERAS DE POSGRADO*. Santiago Arcos editor, Buenos Aires.

REYERO, A. (2013). *EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS ¿UNA VANGUARDIA DESPOLITIZADA? ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DE LA MODERNIDAD ARTÍSTICA EN RESISTENCIA (1940- 1960)*. En: *Folía Histórica del Nordeste*, N° 21, IIGHI, IH – CONICET, UNNE. Resistencia.

ROJAS BLANCO, L. Y ROJAS PORRAS, M. E. (2015). *GUÍA DE USO DEL LENGUAJE INCLUSIVO DE GÉNERO EN EL MARCO DEL HABLA CULTA COSTARRICENSE*. Universidad Nacional de Costa Rica, Instituto de Estudios de la Mujer.

ROMAGNOLI, M. (1989). *RESISTENCIA. CAPITAL DE LAS ESCULTURAS*. SÍNTESIS DEL TRABAJO PRESENTADO AL V CONGRESO NACIONAL Y REGIONAL DE HISTORIA ARGENTINA. Septiembre 1981, Academia Nacional de la Historia. Editado por la Dirección de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura, Provincia del Chaco.

ROS GUASCH, J. A. (2006). *ANÁLISIS DE ROLES DE TRABAJO EN EQUIPO. UN ENFOQUE CENTRADO EN COMPORTAMIENTOS*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. [<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5449/jarg1de1.pdf?sequence=1>]

SADR HAGHIGHIAN, N. (2011). *DESHACER LO INVESTIGADO*. En: *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Contratextos, MACBA, Barcelona.

SAMAJA, J. (2008). *EPISTEMOLOGÍA Y METODOLOGÍA. ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA*. EUDEBA, Buenos Aires.

SCHUSTER, F. G. (COMP. Y PROLOGO) (2004). *POPPER Y LAS CIENCIAS SOCIALES*. Buenos Aires, Editores de America Latina.

SIERRA BRAVO, R. (1994). *TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN SOCIAL. TEORÍA Y EJERCICIOS*. Paraninfo, Madrid.

STAKE, R. E. (1998). *INVESTIGACIÓN CON ESTUDIO DE CASOS*. Morata, Madrid.

SUDAR KLAPPENBACH, L. (2009). *EL PATRIMONIO URBANO DE RESISTENCIA. TRAZADO, ARQUITECTURA Y ARTE PÚBLICO. LINEAMIENTOS PARA LA GESTIÓN DE UN PLAN DE DIFUSIÓN*. Tesis de Maestría en Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano. Universidad Nacional de Mar del Plata.

.....(2015). *MANUAL PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS: PINTURAS, DIBUJOS, GRABADOS, POEMAS ILUSTRADOS*. Colaboración de Guadalupe Arqueros, Emanuel Canteros, Melisa Ross. Universidad Nacional del Nordeste, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, IIGHI/CONICET, Resistencia. Libro digital PDF, disponible en: <http://www.artes.unne.edu.ar/publicaciones.html>

..... Y ROSS, M. (2016). *ALCANCES TEÓRICOS, CONCEPTUALES Y JURÍDICOS EN LA PROTECCIÓN LEGAL DE LOS PATRIMONIOS PRIVADOS. EL CASO DEL FOGÓN DE LOS ARRIEROS (CHACO-ARGENTINA)*. RIIPAC N° 7, 2015, PAGINAS 1-21 <HTTP://WWW.EUMED.NET/REV/RIIPAC/06/RIIPAC7.PDF>

TOLOSA, J. L. (1998). *MODELOS DE INVESTIGACIÓN EN BELLAS ARTES*. En: *La investigación en bellas artes. Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario. Granada.

TORRES VARELA, H. (1979). *EL FOGÓN*. EN: *EL CHACO Y SU CULTURA. ESCULTURAS I*. Inca, Buenos Aires.

..... *LO QUE SE DIJO EN EL HOMENAJE A JUAN DE DIOS MENA*. (SÍNTESIS DEL ESTUDIO SOBRE MENA DE SAMUEL SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE) En: *Boletín El Fogón de los Arrieros*, N° 100, Año IX, Abril 1961, Resistencia. Páginas 9 a 15.

VANIOFF, S. (2014). *INFORME FINAL DE PASANTÍA DE INVESTIGACIÓN*. NEDIM. IIGHI, CONICET/UNNE.