

## Investigación en el campo del arte. Presentación de un caso y niveles de anclaje

**Nelida Guadalupe Arqueros**

Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen  
Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET/Universidad Nacional del Nordeste  
Argentina  
[gimenarqueros@yahoo.com.ar](mailto:gimenarqueros@yahoo.com.ar)

**Cita sugerida:** Arqueros, G. (2015). Investigación en el campo del arte. Presentación de un caso y niveles de anclaje. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5 (2). Recuperado a partir de: <http://www.relmecs.fahce.unlp.edu.ar/article/view/relmecs05n02a02>

### Resumen

Muchas veces en la investigación en el campo del arte los términos son ambiguos si no se los precisa. Retomamos la distinción entre cuestiones ontológicas (tipos de objetos de investigación), epistemológicas (conocimientos producidos) y metodológicas propiamente dichas (discusiones en torno de los vínculos con las Ciencias Sociales). A su vez distinguimos la investigación en el campo del arte de la investigación artística (IENA) propiamente dicha, reservando para esta última los sentidos de un tipo de indagación estética creativa en la incorporación de nuevos lenguajes y modalidades de obras. El trabajo busca ser una excusa para que, presentando una exploración en curso dentro de la casa/museo El fogón de los arrieros, podamos actualizar brevemente un debate sobre dos concepciones vinculadas: la IENA y la investigación sobre objetos artísticos. Además de arriesgar una propuesta de abordaje con matriz de datos para estratificar los niveles de análisis, dejando interrogantes para sucesivos planteos que contengan los rasgos propios de la pesquisa teórica y práctica sobre artes.

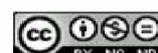
**Palabras clave:** Metodología; Investigación en artes; Matriz de datos; El fogón de los arrieros.

### Research into the field of art. Introduction of a case and levels of anchoring

### Abstract

Many times in the research on the field of art the terms are ambiguous if they are not specified. We go through the distinction between ontological questions (types of object of investigations), epistemological (produced knowledge) and methodological itself (discussion about the links with social science). At the same time, we draw a distinction between the research in the field of art and the artistic research itself. Also in the artistic research, we deal with the meaning of one type of questioning creative aesthetic in the investigation of new languages and modalities of art works. This work tries to be an excuse for, presenting an ongoing exploration, inside the house/museum El fogón de los arrieros, we could update briefly a debate about two linked conceptions; the artistic research and the investigation about artistic objects. Moreover, risking and an approaching proposal with data matrix to stratify the levels of analysis leaving questions for future considerations that contains the features of the theoretical and practical investigation about arts.

**Key words:** Methodology; Research in art; Data matrix; El fogón de los arrieros.



## Primera parte

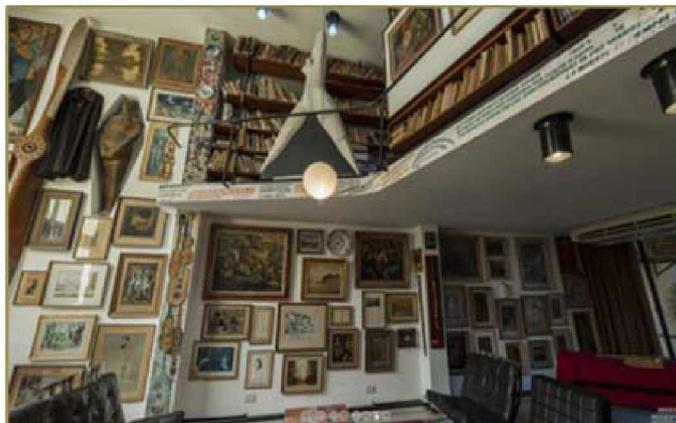
### El PI 12N001

Desde el mes de febrero de 2013 un equipo del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM)<sup>1</sup> trabaja en el inventariado y catalogación de obras pictóricas de El fogón de los arrieros de la ciudad de Resistencia, en la provincia de Chaco. El trabajo pertenece a un proyecto (PI 12N001) de la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE aprobado por un período de cuatro años.<sup>2</sup> El fogón de los arrieros es una casa museo con obras y objetos artísticos de todo tipo, regalados, donados e intercambiados por sus visitantes. El espacio se inició como la casa de una pareja de clase media alta, Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti, que por motivos laborales viajaban asiduamente a Europa. Desde el año 1943 se conformó lo que hoy se conoce como El Fogón de los Arrieros que se convirtió en un punto cultural que anclaba la modernidad europea en la periferia (Giordano, 2003); en 1968 se constituyó como Fundación [figuras 1 y 2]. El proyecto viene realizando desde el mes de agosto de 2013 el registro, inventariado y catalogación de obras de su colección de pintura del período comprendido entre las décadas de 1940 y 1970. La misma cuenta con un volumen aproximado 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, Budini, Lorenzo, Fontana, Gerstein, Knopp, Victor Marchese, Polacco, Paez Vilaró, San Luis, Sassone, Vinci, Schenone, las tallas de Juan de Dios Mena y otrxs; 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, Staphan Erzia, Carlos Páez Vilaró, Raul Soldi, Bruno Severini, entre otrxs. También están las obras de artistas locales como René Brusau y Eddie Torre entre otrxs (Giordano, 2012).

El objetivo del PI 12N001 es la puesta en valor<sup>3</sup> de la colección pictórica desde un abordaje crítico, la elaboración de un catálogo razonado de obras, y una evaluación diagnóstica sobre su estado de conservación.

Este trabajo busca ser una excusa para que, presentando la exploración en curso podamos actualizar brevemente un debate sobre dos concepciones vinculadas: la investigación *en* artes, y *sobre* objetos artísticos. Además se arriesgará una propuesta de abordaje con

matriz de datos para iniciar el análisis, dejando interrogantes para sucesivos planteos que contengan los rasgos propios de la investigación teórica y práctica sobre artes.



Figuras 1 y 2: Planta baja, hall principal de El fogón de los arrieros.  
Fotos: Andres Ivancovich, propiedad de EFDLA.

### ¿Cómo se incrementa el campo de la *investigación en artes*?

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*? Distinguimos 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 de artes, y a la academización de la actividad en toda Europa por el surgimiento de los doctorados (Bordorgff, 2004).

Cuando se discuten estos temas básicamente se está hablando de las distinciones entre objeto y sujeto en el campo, y sobre todo de la proximidad de los mismos con otras

modalidades de investigación. Es interesante deslindar los terrenos como lo hace Borgdorff (2004:10-15) cuando diferencia los cuestionamientos sobre la naturaleza de los objetos (cuestión ontológica); 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).

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 llamadas tesis prácticas (con obra original) estipulando sus características. Reservamos el uso de la sigla IENA para referirnos entonces a un tipo de trabajo que consiste en la experimentación de nuevos lenguajes junto con el complemento de un trabajo escrito que continúa la obra original. Nos queda por ver ahora cuáles serían los principales rasgos de la IENA.

Tomando arbitrariamente como paradigma las artes visuales,<sup>4</sup> 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 y las innovaciones que en este campo puedan aportarse. 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*<sup>5</sup> a la hora de juzgar una obra y determinar el aporte al área. 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).

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 IENA. En este planteo se centra el núcleo de la cuestión sobre la innovación y, por qué no, el progreso en artes y estética. Aquí aplica la expansión social del conocimiento como en cualquier rama de la ciencia y la cultura.

Si trasladamos la pregunta, 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:

a) La investigación artística (IENA) indaga *en* arte y no *sobre* lo que sucede alrededor. Esto deslindaría los 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 manifestaciones artísticas.

b) Como ámbito pluriexpresivo la IENA reúne imágenes y palabras, y el trabajo escrito reclama y completa el visual. El discurrir textual del *paper* explicita y enmarca la producción, 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 Marin Viadel en la cita previa, la manera de hacer aportes en el campo de la investigación en artes es explorar en los modos de creación, a la vez, que se desarrollan nuevos lenguajes y se genera sustento teórico, aunque como subproducto secundario.

d) El aspecto más interesante, y que luego ampliaremos, consiste en la auto-observación. Pese a que quien investiga no está investigándose a sí mismx<sup>6</sup> se trata de un esfuerzo plenamente autoconsciente. 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 también constituye un aporte. Esta fue la manera en que las vanguardias históricas europeas aportaron a la historia del arte y diversificaron la sensibilidad burguesa.

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).

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

## Segunda parte

### Investigación *sobre* artes. El caso de El fogón de los arrieros

Por otra parte está la investigación teórica en arte donde quien investiga no es artista pero los objetos/sujetos o instituciones sobre los que investiga pertenecen al ámbito. Un rasgo compartido por estos trabajos es la indagación en la historia de las obras, su surgimiento y constitución, ya sea en lo relativo a los aspectos contextuales (externos) como en referencia al entramado de obras de/lx mismx artista, es decir, a la trayectoria de sus períodos creativos.

Una confusión surge comúnmente con los aspectos vinculados a la investigación histórica, pero que no se homologa al tipo de investigación de la historia 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,<sup>7</sup> 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 están contemplado desde el plano de la misma catalogación (González-Varas, 2000: 77) (figuras 3 y 4).





Figuras 3 y 4: Planta baja, hall principal y planta alta, atelier. Trabajo de integrantes del PI 12N001 en la casa/museo, durante el mes de agosto de 2013. Fotos del proyecto.

Sobre la prioridad del análisis descriptivo/histórico, Borrás Gualis (2001) recomienda un enfoque que denomina *positivista* y superaría las limitaciones del formalismo<sup>8</sup> 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 *fixar lo existente* (40) por medio de una meticulosa descripción y trabajo de archivos; y así suministrar los elementos para las conclusiones posteriores.

En este sentido está orientado el proceso en el PI 12N001, donde el objetivo central de la puesta en valor de obras se desmenuza 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 resistenciana.<sup>9</sup>

Para especificar la orientación del trabajo del proyecto es interesante revisar los objetivos. Al momento de enunciar los que llamaremos específicos (o tácticos)<sup>10</sup> en el documento del PI 12N001 se pueden diferenciar tres grupos. Por un lado, los operacionales, vinculados con el proceso de inventariado y catalogación, además de la indagación en los archivos de la institución sobre los modos de adquisición. En segundo término, se ubicarían los objetivos

sobre el diagnóstico del estado de conservación y extrapolación de variables, sobre estados futuros. Y por último, los de producción teórica de discursos.

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 ordenamos los objetivos y resaltamos para su clasificación los verbos que usan (Tabla 1); reservamos el uso de los paréntesis para el orden original en que aparecen en el documento:

<b>Gen erale</b>	(1)- <b>Analizar críticamente</b> 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. (2)- <b>Proponer pautas</b> de puesta en valor de la pinacoteca de esta institución continuando sus procesos de patrimonialización artístico-cultural.		
	<b>PARTICULARES</b>		
	(3)- <b>Identificar/registrar</b> la totalidad de las obras que conforman el fondo pictórico de <i>El Fogón de los Arrieros</i> .  (6)- <b>Inventariar</b> 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. (4)- <b>Indagar</b> en el proceso de conformación de la pinacoteca de <i>El Fogón de los Arrieros</i> (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).	(7)- <b>Elaborar</b> un diagnóstico del estado de conservación de la colección de pintura de la institución, a fin de diseñar estrategias de preservación, conservación, etcétera.	(5)- <b>Analizar</b> las obras pictóricas desde una perspectiva iconológica vinculándolas a la cuestión expositiva como un elemento relevante en su constitución como bien patrimonial.
	<b>OPERACIONALES</b>	<b>DIAGNÓSTICO</b>	<b>PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTOS</b>

Tabla 1: Objetivos del documento del PI 12N001.  
(Elaboración propia)

El esclarecimiento y orden de los objetivos del proyecto refleja de qué manera la investigación en el campo de las artes se instala como un espacio que debe abordar los objetos artísticos desde varias dimensiones, y asimismo esta pluralidad se refleja en las técnicas que se ponen en funcionamiento.

## Método... ¿Metodología teórica en artes?

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 del método es que economiza energía en la investigación porque ha sido probado y resultó exitoso en otros casos. Cada problema específico exige a quienes investigan una modificación o adaptación, sin embargo el método 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 investigadorxs y evaluar sin prejuicios sus caminos de descubrimiento. En este último sentido nuestra presentación es metodológica.

Por otro lado está la reflexión sobre el diseño. Prefigurar el diseño evita errar en la doble acepción del término: erróneo y errático (Dávila, 1999). Errar remite a una equivocación y permite lo equívoco, impedirlo en la progresión implica definir el punto de partida y el punto de llegada. Sin embargo lo errático refiere a la vaguedad, *vagar sin rumbo* (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 (Delgado y Gutiérrez, 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 a los sujetos y, puntualmente para nuestro caso, también a los objetos.

En El Fogón esto es relevante porque se deben tener presentes definiciones conceptuales que esclarezcan, 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 5).

En cuanto a la construcción de la definición de obra pictórica llamamos la atención sobre lo complejo de esta conceptualización aparentemente tan simple. El edificio de El Fogón tiene

muchas superficies (paredes; columnas, circulares y rectas; dinteles; el reverso de la escalera; etcétera) 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, el concepto resultó problemático y hubo que constatarlo un par de veces para construir una definición que contenga lo encontrado.

La combinación entonces también apunta a *mezclar* la teoría con la instrumentación metodológica. Esto permite definir objetos que de por sí son ambiguos 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.



Figura 5: Planta alta habitación principal, panel 45. Respaldo de la cama, donde se acumulan tapices, collares, esculturas y objetos de todo tipo. Foto propia del proyecto.

### Tercera parte

#### Propuesta: niveles de anclaje

Para anclar y delimitar estratos se utilizó la herramienta de la matriz de datos que impide confundir los niveles del objeto y, a la vez, permite graficarlo, pese a que debe quedar en claro que no se abordará en este artículo el análisis de variables intervinientes ni su composición (Tabla 2). Al centrar planos de análisis, consideramos necesario establecer un sistema de matrices de datos de pertenencia. Dicho sistema, ideado por Samaja (2008, Parte III), sirve para delimitar y deslindar lo propio de la investigación, de objetos cercanos

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 a constituir una descripción de dicho sistema (2008, Parte III).

En cualquier objeto se pueden determinar como mínimo tres matrices en vinculación dialéctica que diferencian variables, valores e indicadores de acuerdo a su nivel de implicancia y posición. A su vez, las mismas tienen dos caracteres principales: diacrónico, en los casos donde hay registro en el tiempo buscando una comparación sucesiva de estados, que por lo general se logra con mediciones en distintos momentos (cada *n* minutos). En estos casos el control representa un estado del sistema y se especifica para cada una de ellas una unidad de análisis diferente. Por otra parte, la matriz puede ser 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). Samaja, además, amplía la definición de *caja de datos* de Galtung (1978) a los casos en los que se produce el juego de combinación de matrices que da lugar a la interacción de variables (V), valores (R) e indicadores (I).

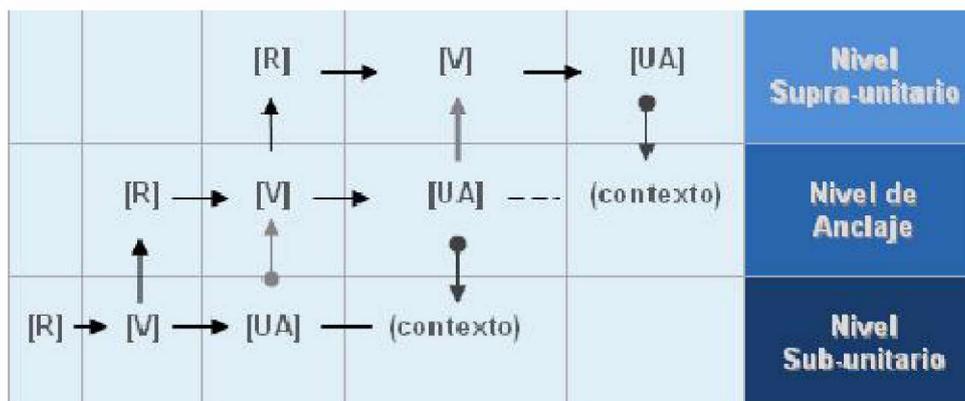


Tabla 2: Diagrama original (Samaja, 2008: 31)

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 (nivel supra-unitario) se puede indagar sobre vínculos, *sefeos* disciplinares, roles y géneros, distribución del trabajo y jerarquías, etcétera (Tabla 3).

Dra. en historia y Mgter. en metodología de la investigación.	Directora	Investigadora independiente del CONICET
Arq. y Mgter. en gestión del patrimonio.	Sub directora	Investigadora de Ciencia y Técnica, UNNE.
Arq., Mgter. en patrimonio y doctorando 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 visuales.		Pasante
Diseñador gráfico		Pasante
Lic. en artes visuales		Pasante
Arquitecta		Pasante

Tabla 3: Integrantes del PI 12N001 y sus formaciones disciplinares.  
(Elaboración propia)

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.

Entre el archivo destacamos el Boletín. Mariana Giordano (2012) lo menciona como uno de los *proyectos modernos* (en tanto vinculado con las ideas de ese período europeo), si cabe el término para un espacio tan sincrético, junto con El Teatro Experimental del Fogón y El Plan de Embellecimiento de Resistencia. *El Boletín de El Fogón de los Arrieros* era una publicación mensual de entre 12 y 14 páginas a cargo de Hilda Torres Varela, reducida a suscriptores y miembros que circuló entre 1953 y 1965. Comenzaba con una ilustración de arte moderno y constaba de secciones fijas que mixturaban noticias, humoradas, reflexiones teóricas, fotos y menciones a 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).

Dejando de lado el ejemplo y retomando la línea argumental del artículo, cabe señalar que respecto a los niveles de 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 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 4).

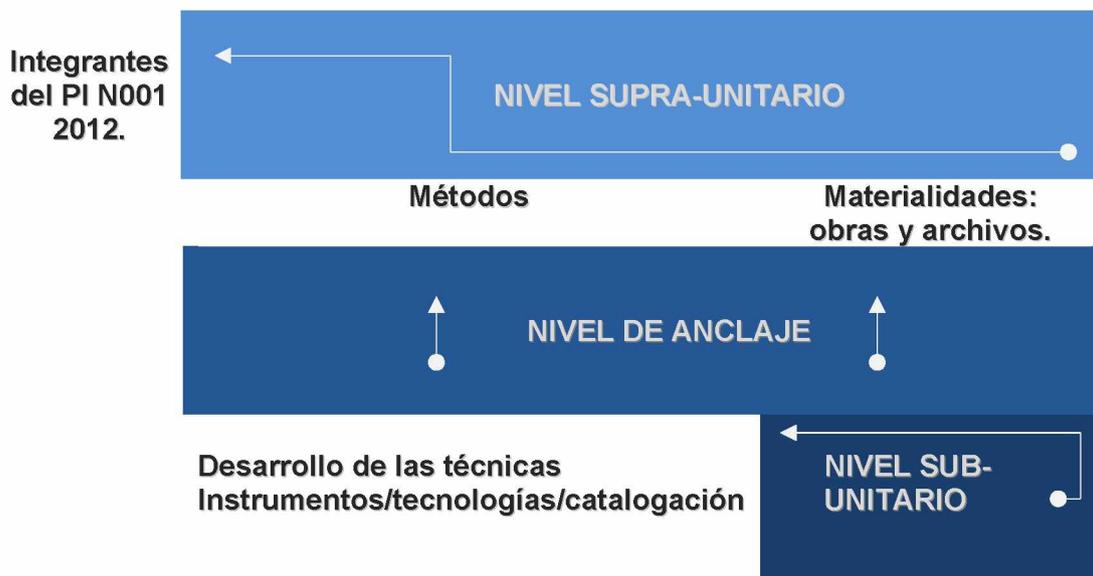


Tabla 4: Sistema de matrices propuesto para abordar el trabajo del PI 12N001 (Elaboración propia)

Para describir pormenorizadamente las actividades y el correspondiente tratamiento que se hizo y se continúa haciendo de los objetos encontrados en la investigación, tomamos el Nivel de Anclaje de la Tabla 4 y lo desarrollamos hacia el interior en un esquema de sus componentes (Tabla 5):

NIVELES	OBJETOS	ACTIVIDAD	TÉCNICAS
NIVEL SUPRA-UNITARIO (NSupra-U)	<p>CONTEXTOS</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Histórico, nacional y regional (político y social).</li> <li>2. Cultural, del mundo de las ideas y la filosofía.</li> <li>3. Historia de la institución.</li> <li>4. Biográfico, de los protagonistas (extracción social, formación, viajes, vínculos y relaciones con los ambientes nacionales y de Europa).</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Historia provincial (1872: Territorio Nacional del Chaco, 1951: Provincia Presidente Perón, 1955: Provincia del Chaco).</li> <li>- Historia del campo cultural.</li> <li>- <i>Fractalidad social</i> en actores y actrices (Delgado y Gutierrez; 1999; Capítulo 21).</li> </ul> <p>(Antecedentes relevantes constituidos y en constitución)</p>	<p>ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Revisión bibliográfica <i>histórica</i>.</li> <li>- Revisión bibliográfica <i>teórica</i>.</li> </ul> <p>DATOS VERBALES</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Entrevistas semiestructuradas a protagonistas.</li> <li>- Entrevista a expertos.</li> </ul>
NIVEL DE ANCLAJE (NA)	<p>OBJETO MATERIAL</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Colección pictórica de <i>El fogón de los amieros</i> de período 1940-1970: grabados, poemas ilustrados y arte gráfica.</li> <li>2. Cajas de archivos de la institución ordenadas alfabéticamente. Contenido: cartas, bocetos, comunicaciones diversas informales y formales, recibos, fotografías, tarjetas, etc.</li> <li>3. Colección de boletines editados: <i>El Boletín El fogón de los Amieros</i>. Publicación mensual de entre 12 y 14 páginas a cargo de Hilda Torres Varela, de tirada reducida a suscriptores e integrantes. Período comprendido entre 1953 y 1965.</li> </ol>	<p>-1- INVENTARIADO</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Conceptualización de <i>obra pictórica</i>.</li> <li>b. Creación de la ficha original de inventario.</li> <li>c. Trabajo con planos, división en plantas y subdivisión de paneles.</li> <li>d. <i>Tratamiento</i> de las obras.</li> <li>e. Fotografías de paneles y obras.</li> </ol> <p>-2- ARCHIVOS</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Búsqueda en los archivos.</li> <li>b. Documentación fotográfica.</li> <li>c. Ordenamiento según un criterio alfabético de artistas y carga en una tabla.</li> </ol> <p>-3- BOLETINES</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>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 llegó la obra a la institución.</li> <li>b. Fotografiado del material relevante.</li> <li>c. Ordenamiento según un criterio alfabético de artistas y carga en una tabla.</li> </ol>	<p>-1- DATOS VISUALES</p> <p>Descripción <i>organoléptica</i>: materiales y técnicas, medidas, marco y encuadre.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Inferencias: diagnóstico del estado de conservación.</li> </ul> <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> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Construcción de definiciones.</li> <li>- Redacción del glosario conceptual y del protocolo de carga y la categorización de obras.</li> </ul> <p>-2- ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS</p> <p>Lectura de textos escritos.</p> <p>-3- ANÁLISIS DE TEXTOS ESCRITOS</p> <p>Lectura de textos escritos.</p>
NIVEL SUB-UNITARIO (NSUB-U)	<p>SUJETOS (GRUPO)</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Trayectos profesionales y aportes desde las respectivas áreas.</li> <li>2. Formación para la tarea.</li> <li>3. Interacción, roles, organización de las actividades.</li> <li>4. Progresión del tiempo y ritmos (aspecto diacrónico).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Conocimiento del grupo, estudio de sus trayectorias profesionales y formaciones disciplinares.</li> <li>2. Preparación por parte de especialistas invitados para workshop y talleres con participación de los integrantes.</li> <li>3. Observación y registro de las reuniones y la dinámica del trabajo.</li> <li>4. Construcción de una planilla de progresión de la carga de obras en las fichas.</li> </ol>	<p>CONSTRUCCIÓN DE DATOS</p> <p>(Técnicas propiamente cualitativas)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Registro auditivo de las reuniones.</li> <li>- Entrevista semi-estructurada y en profundidad.</li> <li>- Observación.</li> <li>- Observación participante.</li> <li>- Auto observación.</li> <li>- <i>Auto etnografía</i>.</li> </ul>

Tabla 5: Desarrollo hacia adentro del nivel de anclaje propuesto. Ordenamiento de objetos, actividades y técnicas empleadas. (Elaboración propia)

Al momento de interpretar la Tabla 5 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 utilizan las metodologías propias de la doble hermenéutica de las ciencias sociales. Las recreaciones de los imaginarios y trayectorias de los integrantes del grupo de trabajo se indagan con las técnicas propiamente cualitativas. Sin embargo consideramos que el desarrollo de este nivel será moderado ya que allí no está centrada la labor de la propia investigación.

En lo referente a la documentación del proceso se encuentra en estado de constitución y sistematización. Se halla también pendiente el desarrollo y consignación pormenorizada del trabajo creativo en cuanto a las herramientas construidas (discusiones epistemológicas) para el abordaje de la complejidad que caracteriza a la institución, y de los objetos materiales hallados (discusiones ontológicas).

### **Pendientes**

Consideramos necesario realizar ahora un repaso de lo expuesto hasta aquí, y presentar posibles líneas futuras de trabajo. Al inicio del proyecto se desarrolló la *IENA* como forma de autoconciencia de la práctica artística, es decir, como la sistematización de un discurso sobre la propia creación original enmarcada también en la historia del arte y con posibilidades de reflexión estética. La necesidad de acompañar el proceso creativo con un texto escrito favorece la profesionalización además de visibilizar la producción artística como aporte cultural y social, en instituciones y en el *continuum* histórico.

Quedaría entonces por ahondar en esta manera discursiva que propone el registro escrito del trabajo creativo, ya que la consideramos también un tipo de *escritura cualitativa* (investigación). En tanto la autoobservación (AO) puede ser la premisa esencial de la construcción de la narración sobre el propio proceso.

Con respecto a la investigación sobre objetos artísticos, queda abierta una mayor indagación en las variantes específicas de cada técnica de ciencias sociales aplicada al campo del arte; en nuestro caso especialmente para el tratamiento de lo hallado en El fogón de los Arrieros, aunque sería interesante presentar un estado del área de la región y en la investigación nacional que revele los enfoques que predominan.

Consideramos también que no se descarta que el trabajo concluya con un protocolo de los tipos de trabajo sobre las instituciones, casas-museos o resguardo de colecciones en Latinoamérica. Es decir, que se intenta que este incipiente registro sirva y aporte a la

reflexión sobre cómo trabajar en espacios similares, además de ser un aporte al desenvolvimiento de la investigación misma en la institución.

## Notas

1 El Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) es una UE del CONICET creada en marzo de 1979, inicialmente en la ciudad de Corrientes, que desde el año 1983 tiene sede en la ciudad de Resistencia, Chaco. En él se encuentra el Núcleo mencionado.

2 *El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros* (Chaco, 1940-1970). Análisis crítico y catalogación. Nedit CONICET, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, UNNE: Período 2013-2016, directora Dra. Mariana L. Giordano. Secretaría General de Ciencia y Técnica, Res. 960/12 del 28 de noviembre de 2012. C.S. ([https://www.youtube.com/watch?v=cPR\\_2eWzyk8](https://www.youtube.com/watch?v=cPR_2eWzyk8))

3 Sobre la noción de puesta en valor retomamos lo elaborado por Sudar Klappenbach: “Uno de los primeros documentos que incorpora el problema de la valoración fueron las Normas de Quito (1967), introduciendo el concepto de ‘la puesta en valor’, al que define como una acción o modo de intervención sobre estos objetos o bienes y sus valores: “[...] poner en valor un bien histórico equivale a habilitarlo de sus condiciones objetivas y ambientales, que sin desvirtuar su naturaleza, resaltan sus características y permiten un óptimo aprovechamiento [...]” (2009: 118).

4 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.

5 Puntualmente qué se entendería por estos términos en el campo.

6 La posibilidad de investigar la propia obra previa se descarta de plano: “el artista no ha pintado unos cuadros como tesis doctoral, sino que ha dejado de pintar y ha hecho una tesis teórica autooriginándose 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).

7 Ejemplos 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. Para este tipo de trabajo de descubrimiento Borgdorff usa la expresión “investigación para el arte”:

“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.” (2004: 9).

8 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.

9 Con respecto a los antecedentes 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, uno de los fundadores del espacio. 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 Gutierrez 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 M. Silvia Leoni (2007). De reciente aparición, Reyero (2013) aborda un análisis de la vanguardia y el modo de ingreso de obras y objetos en la colección.

10 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).

## Bibliografía

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.º 5 (2). Julio/ Diciembre. 5-8. Bogotá.

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](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 qué investigar en historia del arte? Una crítica parcial de la historiografía del arte español*. S/d: El Serbal.

Dávila, 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.

Durán Castro, M. (2011). *La escritura en las disciplinas artísticas*. En: *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. N.º 6 (2). Julio/ Diciembre. 5-12. Bogotá.

Fernández Arenas, J. (1982). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Anthropos: Barcelona.

Giordano, M. (2003). *La consolidación del campo artístico chaqueño (1960-1990)*. En: *50 años de arte chaqueño. 1953-2003. De los pioneros a los nuevos lenguajes*. UNNE-Centro Cultural Nordeste. Resistencia.

Giordano, M. (2012). *Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno*, En *Temas de la Academia* N.º 10, *Las formas del tiempo*, Academia Nacional de Bellas Artes.

González-Varas, I. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.

Lord, B. y Gail, D. (2010). *Manual de gestión de museos*. Ariel: Barcelona.

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.

Montoya López, A. (2006). *La investigación en arte. Como acceder a nuevas formas de expresión*. En: *Artes, La Revista*, N.º 12, Volumen 6, Julio/Diciembre.

Reyero, A. (2013). *El Fogón de los Arrieros ¿Una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940- 1960)*. En: *Folia Histórica del Nordeste*, N.º 21, IIGHI, IH-CONICET, UNNE. Resistencia.

Samaja, J. (2008). *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. EUDEBA: Buenos Aires.

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.

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.

**Recibido:** 19 de mayo de 2014.

**Aceptado:** 1 de diciembre de 2014.

**Publicado:** 9 de diciembre de 2015