



EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE **EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS**

SEGUNDA PARTE

MARIANA GIORDANO, LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH Y GUADALUPE ARQUEROS

EDITORAS







EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS

SEGUNDA PARTE

MARIANA GIORDANO, LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH Y GUADALUPE ARQUEROS

EDITORAS



Giordano, Mariana

El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros : segunda parte / Mariana Giordano ; Luciana Sudar Klappenbach ; Guadalupe Arqueros ; editado por Mariana Giordano ; Luciana Sudar Klappenbach ; Guadalupe Arqueros. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas ; Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura -FADyCC- UNNE, 2022.

Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-17-3

1. Arte Argentino. 2. Arte Regional. 3. Pintura Mural. I. Sudar Klappenbach, Luciana. II. Arqueros, Guadalupe. III. Título.

CDD 700.982

1ª edición Diciembre de 2022- Resistencia, Chaco, Argentina

ISBN 978-987-4450-17-3

Hecho depósito que marca la Ley 11723.

Queda permitido su uso y reproducción parcial, con mención de los autores e instituciones editoras.

Composición y diseño: DG Valeria Vargas

Corrección de estilo: Lic. Laura Aguirre

Créditos fotográficos: Nora Cano, Andrea Geat, Ronald Isler Duprat

©Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach, Guadalupe Arqueros

©Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC). Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)

©Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-UNNE)

DIRECCIÓN

Mariana Giordano

Luciana Sudar Klappenbach

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Guadalupe Arqueros

Emanuel Cantero

Andrea Geat

Mariana Giordano

Marcelo Gustin

Ronald Isler Duprat

Jimena Passotti

Alejandra Reyero

Luciana Sudar Klappenbach

María Andrea Ypa

COLABORADORES

María Elena Babino

Luis Bogado

Lucía Caminada Rossetti

Rodrigo Gutiérrez Viñuales



Introducción/ Presentación	7
Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros	
Anarchivismo y amistad junto al fuego: Apuntes para un inventario total del Fogón	13
Emanuel Cantero	
¿Una casa-museo? Encrucijada para su conservación	21
Ronald Isler Duprat	
Entradas razonadas	35

PRESENTACIÓN

MARIANA GIORDANO, LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH Y GUADALUPE ARQUEROS

La presente publicación da continuidad al catálogo denominado *El Patrimonio Artístico de El Fogón de los Arrieros. Parte I* (Giordano y Sudar Klappenbach, 2018). Ambas publicaciones reflejan un trabajo de investigación que aborda, analiza, reinterpreta y pone en diálogo el patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros, al mismo tiempo que indaga en la emergencia y trayectoria histórica de este enclave cultural en relación a la trama periférica de una modernidad argentina.¹ La primera parte centró su estudio en un recorte de la vasta y diversa colección artística y objetual de la institución, que abordó la identificación, registro y análisis de pinturas, dibujos, grabados y poemas ilustrados. En esta segunda parte se analizan obras que dan cuenta de la heterogeneidad plástica que configura la espacialidad de El Fogón de los Arrieros: se incluyen así, las obras murales que construyen su arquitectura vanguardista, las producciones plásticas inscriptas en componentes arquitectónicos-funcionales, tales como columnas, pilastras, puertas. Asimismo, se consideraron las expresiones artísticas que se encuentran en el archivo documental del Fogón, a las que denominamos “arte documento”. También se integran en este segundo catálogo pinturas que dan continuidad a las incorporadas en la primera parte, centrando el interés de la selección en retratos pictóricos de los personajes del núcleo fundador y de gestión del espacio, como así obras de artistas que estrecharon vínculos en distintas etapas/contextos de la institución.

¹ La producción resulta a su vez del trabajo realizado por docentes investigadores de Facultad de Artes Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE) y del NEDIM-IIGHI (CONICET/UNNE), en el marco de dos proyectos de investigación financiados por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nordeste.

El proyecto de investigación² del que se deriva este catálogo no se limita al registro de obras y a la ponderación de un valor patrimonial sujeto a dimensiones meramente estéticas y objetuales, sino que indaga los vínculos entre las obras y la vida fogonera, los usos y “operaciones” sobre el espacio arquitectónico del moderno edificio de El Fogón, como así también las diferentes modalidades de agencia planteadas en la dinámica e intercambio entre los artistas y el círculo fogonero. Y, sobre todo, se exploran los modos de apropiación y sus consecuencias en los procesos de patrimonialización al que fueron sujetas dichas obras. Este procedimiento supone comprender a la catalogación como un medio y un fin capaz de representar sentidos, significaciones y entender los contextos donde estos se (re) producen. A partir de estas consideraciones es que podemos asumir que un determinado grupo de objetos artísticos pueda devenir en colección patrimonial, de lo contrario sólo sería eso: un conjunto aglutinado de objetos.

En función de esta problematización del espacio y sus colecciones, dos textos introductorios a las entradas del catálogo buscan comprender el carácter patrimonial que el propio Fogón de los Arrieros asume “en” y “para” la cultura chaqueña.

El texto de Cantero *Anarchivismo y amistad junto al fuego: Apuntes para un inventario total del Fogón* aborda la compleja porosidad entre el archivo de EFDA, la colección de arte pictórico y las posibilidades de vinculación con lo que llama el “aparato arquitectónico”. La reflexión se articula desde la pregunta por los modos en que los documentos de EFDA, organizados y serializados, logran desmontar la pulsión al olvido y la irremediable tendencia del espacio a convertirse en un lugar más de culto que de producción creativa. Por último, analiza las maneras en que desde el archivo puede reconstruirse una dinámica institucional que se muestra por momentos plenamente consciente de su rol y dialogando con su época.

Por su parte, en *¿Una casa-museo? Encrucijada para su conservación*, Isler Duprat traza una genealogía reconstructiva de EFDA utilizando la categoría de “casa museo”. Para ello recupera textos y citas que los propios fogoneros formularon en su peculiar desafío de autodefinirse y explicarse, en un contexto en el que este tipo de “formaciones culturales” resultan innovadoras y disruptivas en el campo cultural. El autor destaca el hecho que el proceso de musealización de las colecciones, y la posibilidad de interpretarse como “casa museo”, se dio en un continuum temporal iniciado desde su concepción hasta la actualidad, que también articula dinámicas relacionales entre el espacio, los objetos, las personas, las actividades y los vínculos sociales.

² PI SGCyT - UNNE Análisis histórico crítico del acervo patrimonial de El Fogón de los Arrieros: obra mural, producción arquitectónico-funcional y arte documento.

Las 38 entradas razonadas reflejan la diversidad de un universo estético sobre el que se imprime parte de la rica identidad fogonera, plena de creación lúdica y amistad.

Al abordar obras murales y componentes arquitectónico-funcionales, este segundo catálogo asume y problematiza una relación con el espacio y usos específicos del “nuevo Fogón” inaugurado en 1955. Las superficies destinadas a obra mural fueron preconcebidas por Humberto Mascheroni en la instancia proyectual del edificio, como así también la resolución del solado de granítico monolítico del ingreso y hall principal, cuya plasticidad y flexibilidad constructiva permitió la intervención artística del maestro René Brusau, imprimiendo una huella que distingue e identifica esos espacios. Del mismo modo, la



Frente del edificio de El Fogón de los Arrieros, ca. 1961. Archivo de EFDA

fachada fue pensada en función de la presencia de una gran obra mural, concretada en 1954 por Julio Vanzo. Pero en el trayecto institucional se sumaron obras que derivaron de otros proyectos fogoneros como la incorporación de dos relieves en el muro frontal que se dieron en el marco de emplazamiento de esculturas en las calles de Resistencia iniciado en 1961, tal el caso de las obras de Di Segni y Macchi.

Las intervenciones en los componentes arquitectónicos-funcionales interesan no sólo por sus caracteres formales y objetuales, sino también por el planteo novedoso de su traslocación, desfuncionalización y estetización, que permiten considerarlas “aparatzaciones” de un espacio arquitectónico (Cantero, 2020, retomando a Déotte, 2012), las que a su vez sugieren “experiencias fuertemente aunadas al encuentro entre amigos, la discusión intelectual y un estilo de vida tan próximo a un hogar como a un espacio museal” (Cantero y Giordano, 2015, p. 137). La producción de estas obras se dio en varias oportunidades sin planificación previa y como parte del carácter lúdico del ambiente y de la consideración de un espacio dinámico en sus usos y en la exposición/mostración de sus expresiones. Así, una obra de Juan Grela realizada en 1959 sobre una columna fue “tapada” por otra realizada de Oscar Capristo en el año 1977, lo que marca una operación de “sobreinscripción”. De manera similar, aunque con un mismo artista, sucede con el mural de Cesar Fernández Navarro ubicado en el atelier de la planta superior. En las intervenciones en espacios funcionales también se advierte la manera en que surgen nuevas “alianzas”: una de ellas entre arquitectura, pintura y cerámica por ejemplo, en dos columnas que integran la pintura de Bonome junto a la cerámica de Fernando Arranz. Otra, entre el diseño arquitectónico y el diseño artístico plasmado en el piso realizado por René Brusau e ideado desde la planificación del edificio nuevo.

En este catálogo también fueron incluidas obras de los escritores Emilio Novas, Saúl Yurkievich y del artista Gyula Kosice, a las que dimos en llamar “arte documento”: la dinámica de organización fogonera conservó un caligrama, un dibujo y una serigrafía en el archivo documental, localizados en las cajas de “Correspondencia”. Es que estas obras ingresaron junto a epístolas y así fueron leídas y valoradas por quienes, en distintos momentos de la historia de la institución, realizaron la organización y gestión del archivo. Es por ello que conservamos para el análisis esa dinámica original de (in)definición de este tipo de producciones, seleccionando algunos casos entre tantos realizados por artistas que se hallan en el archivo documental.

Tal como expresamos en la primera entrega del Catálogo, éste permanece “abierto” en las incorporaciones que se realizan y buscan bosquejar y organizar una porción significativa del vasto, indefinido y ecléctico patrimonio artístico de EFDA.

Nuestro agradecimiento a la Comisión Directiva de EFDA y a su personal administrativo y de mantenimiento que hicieron posible con su colaboración y apertura la realización de nuestro trabajo, como también a la Universidad Nacional del Nordeste, a la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura y al Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE), instituciones que posibilitaron, mediante su aval académico, los recursos humanos afectados al proyecto y su financiación, el desarrollo de la investigación.

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. (2020). *Atlas Fogonis. Aparatos y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (1953-presente)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba. www.atlasfogonis.com.
- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros. *Revista CAIANA*, N° 6. <https://bit.ly/3RdMmle>.
- DÉOTTE, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Chile, Metales pesados.
- GIORDANO, M. y SUDAR KLAPPENBACH, L. (Eds.) (2018). *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

ANARCHIVISMO Y AMISTAD JUNTO AL FUEGO: APUNTES PARA UN INVENTARIO “TOTAL” DEL FOGÓN

EMANUEL CANTERO

Una de las vías directas para sondear el carácter vanguardista del proyecto fogonero son las numerosas prácticas mediante las cuales el colectivo buscó revincular el arte y la vida cotidiana. Nos interesa en este texto introductorio mostrar el modo en que esta problemática permite dar cuenta de la porosidad de las fronteras entre el archivo y la colección de arte pictórico de EFDA, expresión a su vez de las particularísimas características de su aparato arquitectónico.

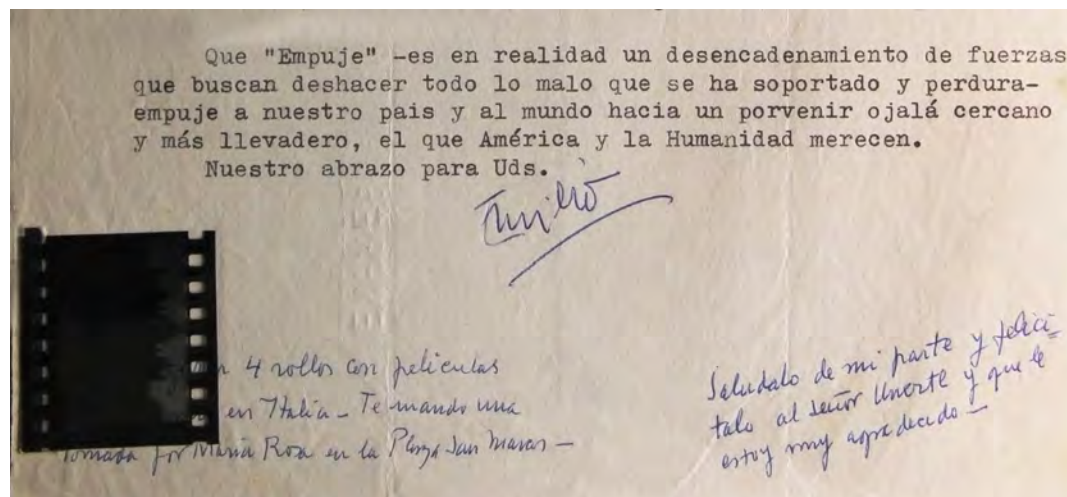
Lo primero a considerar es que tanto el archivo como las colecciones de EFDA fueron conformados junto a la Biblioteca Juan de Dios Mena, primera de la región en especializarse en arte moderno y vanguardista. Su origen puede datarse en el acogedor –aunque tenue y sombrío– living de la primera casa de Aldo Boglietti. El primer fogón, el “fogón viejo”, una arquitectura tradicional tipo “chorizo”, donde desde 1943, fue afianzándose el peculiar estilo colectivo y expositivo del fogón. Al tratarse de un edificio construido para ser utilizado específicamente como una vivienda, archivo, colecciones de arte y libros, se amalgamaban en un auténtico living expandido. Entre otras maravillas de este gabinete, sobre el techo se encontraba colgada una “cama para paracaidistas”, la cual al descender transformaba el living en la habitación de los eventuales huéspedes que hacían noche en el fogón.

Al construirse el moderno y nuevo Fogón, Boglietti y Mascheroni proyectaron dos espacios bien diferenciados, provistos de las instalaciones y artefactos necesarios para inscribir, guardar y/o exponer su acervo documental y artístico según criterios más razonados. De esta manera, el archivo y la Biblioteca fueron conformándose desde 1956 en

la planta alta, mientras que las colecciones eran exhibidas en prácticamente la totalidad de paredes, repisas y rincones de la planta baja. Hoy esta disposición original se respeta, pero ni las colecciones exhibidas ni los documentos guardados responden rigurosamente a esta clasificación del todo ajena a su multiestable carácter.

Lo pictórico se encuentra inscripto en el archivo en las más diversas series, materiales y formatos. Tal como puede comprobarse al husmear entre las notas al pie de muchas de las entradas que conforman el presente catálogo, estos materiales fueron vitales en el estudio de la historia, las obras y los artistas que forman parte de la pinacoteca fogonera. Si bien la serie "Pintura", poblada de catálogos de exposiciones, recortes periodísticos y fotografías de los artistas pictóricos predilectos de los fogoneros, la serie de correspondencias nos permite identificar a quienes además de pintar, entablaron una amistad próxima y cálida con el Fogón. Pero, además, nos permiten mapear los desplazamientos del carácter artístico y pictórico de las obras de las colecciones en la dirección de un estilo epistolar donde junto al arte, encontramos las trazas indelebles del humor y el afecto.

Son incontables las cartas dirigidas al Fogón en las que podemos encontrar obras espontáneas e inéditas de artistas de peso en el campo artístico nacional. El primer ejemplo se incluye dentro de este catálogo, en la entrada correspondiente a *Camino a la Sierra* del rosarino Gustavo Cochet,¹ donde aparecen varios dibujos realizados por el artista en los papeles membretados en los que escribía sus humorísticas misivas al Fogón. De nuestra



Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja N° 149, "Serie Correspondencias O-P". Carta de Emilio Pettoruti a Aldo Boglietti con apreciaciones sobre el mural "Empuje". París, 1 de octubre de 1963.

¹ Véase la entrada de la obra *Camino a la sierra* de Gustavo Cochet, en el catálogo *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Barrios Cristaldo en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 70-73).

autoría, el presente catálogo incluye una “obra-postal” que Gyula Kosice envía de parte de Arte Madí en el fin de año de 1953. Durante el intercambio de correspondencias mantenidas durante 1963 en torno a la gestión, proyección y creación del mural *Empuje* de Emilio Pettoruti, el pintor envía un boceto de la trama de venecitas del mural –además apreciaciones estéticas y políticas sobre el mismo–.

Pero además de estas obra-documentos, la correspondencia también funciona como un índice de porosidad de las colecciones de EFDA en general –y de la pictórica en particular–. No son pocos los lugares donde Aldo Boglietti agradece los numerosos aportes de los amigos fogoneros a la “casa de todos”. El Boletín del Fogón tuvo desde su primer número una sección permanente de “donaciones”, que pronto tomó el nombre “Arrimaron su tizón”, en referencia al fuego donde los fogoneros se “aquerenciaban y hacían noche, sin importar de donde vinieran”.² Las donaciones tenían tanto el carácter de aporte a la colección, como aporte a la construcción y preservación del “nuevo fogón”, siendo un ejemplo palmario la obra *La vertiente* de Rodrigo Bonome, que fue donada por el pintor para ser vendida y aportar al “Fondo de construcción de El Fogón”³ pero finalmente pasó a formar parte de la planta permanente de la pinacoteca y ocupar un lugar destacadísimo en la expografía del Fogón.⁴



Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja N° 118, “Serie Recortes periodísticos. Años 1878-79”. Avisos de la “Feria Cambalache” en diario El Territorio, 1978.

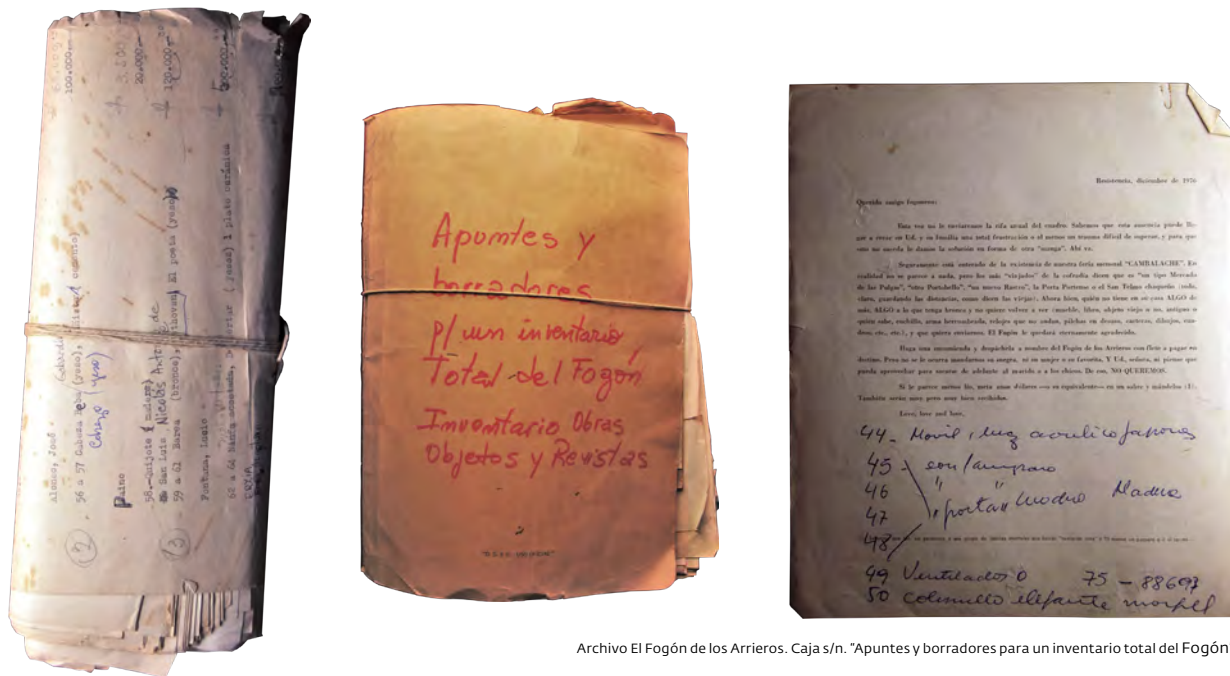
Por último y más que importante, encontramos entre las cartas los detalles tras bambalinas de la “Feria Cambalache”, una suerte de mercado de las pulgas versión chaqueña que Hilda Torres Varela y amigas del círculo fogonero llevaron adelante para impulsar el “Plan de Embellecimiento de Resistencia”. Esta feria tenía una sección específica para la venta de obras donadas llamada *El boliche de Leonardo* –en referencia a Da Vinci–, que en vez de funcionar en la vereda y calle del Fogón, funcionaba en su atelier, el cual a partir de 1980 se consolida como un espacio exclusivo de subasta de obras de arte.

Pero no hay mejor ejemplo para dar cuenta del peso decisivo del arte pictórico en la economía fogonera que una de las series más centrales y valiosas para nuestro catálogo: “Los apuntes para un inventario total del Fogón”. Se trata de un atosigado compendio de “apuntes”, o más bien “ensayos”, entre los que encontramos un rollo atado con un viejo

2 “Efraín Boglietti, el Fogón y el Ateneo del Chaco. Entrevista en el cumpleaños número 79 del nono [Efraín Boglietti]: ‘La verdadera historia’ contada por sus protagonistas”. Video subido en YouTube por Ana Donnet el 26 enero de 2011 (consultado el 3 de julio de 2020).

3 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia B. Carta de Rodrigo Bonome a Aldo Boglietti. Buenos Aires, 16 de julio de 1952.

4 Véase la entrada de la obra *La vertiente (Paisaje serrano)* de Rodrigo Bonome, en el catálogo *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Giordano en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 46-48).



Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja s/n. "Apuntes y borradores para un inventario total del Fogón".

cordón conformado por los primeros dos inventarios de la Fundación de El Fogón de los Arrieros (1968 y rectificación de 1974, ambos manuscritos). Ambos manuscritos permiten reconstruir la muy probable estrategia del encargado de confeccionarlos: fue describiendo cada una de las paredes, a veces rincones, de manera secuencial y programática, cuyo resultado fue una serie de listas organizadas por espacios del aparato arquitectónico o bien categorías muy generales del mobiliario (muebles, lámparas, ceniceros, vajilla, etc.). Ahora bien, la sección "Cuadros" (es decir, pinturas), enumera las obras pictóricas en continuidad con recortes periodísticos, fotografías, recuerdos, etc.

Esto se debe a que este primer inventario describe la colección pictórica a partir de una lectura guiada por un hilo curatorial de la expografía, de textura vanguardista, irónica y discontinua. Además, en conjunto estos "Apuntes para un inventario" dan cuenta que toda descripción exhaustiva quedará sólo en partes completa, pues muchas colecciones se resisten a categorías estancas tomadas del campo disciplinar del arte (esculturas, murales, pintura, etc.) y en muchos otros casos la estimación de los ejemplares de una serie termina resolviéndose por estimación o en incontables "aprox."

Una última nota de color: esta densa carpeta de apuntes incluye además una colección de las "cartas manga", un formato epistolar mediante el cual la institución –sin perder su tono irónico– pedía colaboraciones para la "rifa cuadro" (sorteo anual de una obra pictórica

donada por amigos-pintores), o bien el envío de objetos, obras, antigüedades a ser vendidas en la Feria Cambalache. En el reverso de estas cartas se encuentran manuscritos los inventarios que acabamos de describir. Además de una obra de Miguel Brascó del 58, impresa en un volante del “Cine del Fogón” promocionando la proyección de dos “películas de Apollinaire”⁵ y una charla dictada por Emilio Stevanovich en el Fogón. Y una agenda con los volúmenes de la Biblioteca Juan de Dios Mena, con detalles de préstamos a amigos del Fogón.

Como vemos, hasta enumerar las listas de este compendio de inventarios es un trabajo interminable.

El regreso del archivo a la colección sigue el camino del documento al cuadro: cartas, publicidades, bromas, autógrafos, souvenirs, recortes periodísticos que gravitan alrededor de las pinturas de la colección pictórica, formando constelaciones de sentido alrededor de lo artístico en la forma de obras distribuidas en varios fragmentos. Por cuestiones de espacio sólo mencionaremos dos obras-documento enmarcadas y parte de la expografía fija del Fogón. En primer lugar, tenemos un *Dibujo original* del poeta Rafael Alberti, dedicado y enviado en 1971 al Fogón de los Arrieros por correspondencia; realizado en marcadores de colores y hoy malogrado por la acidez del pegamento que lo adhiere al chapadur del fondo del marco. Se trata de una guitarra –instrumento que aparece regularmente en sus ilustraciones– con una impronta cubista, posiblemente abonada por la publicación de su *Omaggio a Pablo Picasso* en ese mismo año. El siguiente ejemplo se trata de una serie de obras estrictamente fogoneras, creadas en colaboración por el poeta Julio Acosta –estrecho colaborador del Boletín– y René Brusau. Estas piezas –de cuya serie incluimos aquí Aldo y el Ateneo del Chaco–, en primer lugar, son documentos-obra: documento de un cumpleaños de Aldo Boglietti, para el cual los autores colaboran para crear estas notables piezas. Pero además son poemas-ilustración, de un valor ciertamente más humorístico que artístico. Conjuntamente, con sus diferencias e indeterminaciones, ambas piezas poseen además una característica en común, sobre la cual diremos unas palabras finales: actualmente forman parte de la expografía estable de EFDA, pero al hallarse en las habitaciones privadas, no son accesibles al público.

Esta exposición encubierta nos devuelve nuevamente a la pregunta por los efectos del *Mal de archivo* derrideano y el anachronismo en Benjamin (Tello, 2016, p. 59): ¿en qué medida podemos considerar que los documentos actualmente expuestos en el Fogón logran desmontar la pulsión al olvido, la invisibilización de lo particular en la generalidad de las

⁵ Posiblemente, la animación del poema *Le voyageur* (1956) realizada por el animador Henri Gruel y el documental *Je m'appellerai Guillaume Apollinaire* (1953) del director Gilbert Prouteau.

series, el uso de lo fragmentario como generador de nuevas lecturas y desintegrador de las “historias oficiales”? Ninguna de las obras-documentos-pinturas que acabamos de revisar se encuentran actualmente expuestas al público y su inclusión dentro de la expografía del Fogón no hicieron más que darle una “apariencia de un desorden”, cuyo valor es evidentemente más cultural que expositivo. Es decir, según la dialéctica benjaminiana, tiene un valor más estético que político, tienen más valor de ruinas del pasado que documentos de cultura. Si en su momento archivo, colecciones y biblioteca fueron conformados entre amigos, en un próximo vínculo entre arte y vida cotidiana, la gran parte del acervo documental-artístico del fogón se encuentra fosilizado, ya sea en cajas cerradas, como en cuadros pegados por el tiempo a un mismo rincón de una pared.

El riesgo de la desaparición de estos materiales es inminente: uno de los volúmenes más importantes en la historia del Fogón se encuentra encajonado en un mueble expuesto a la humedad de las ventanas y atravesados por el calor de la chimenea donde tantos amigos se aquerenciaron y rieron. *Junto al fuego* es la expresión literal de un pasado y un presente sobre el que hay que actuar para que, dado que nos es imposible reconstruir la totalidad de inventarios, listas, documentos y pistas que enriquecen la heterogeneidad de obras particulares que conforman el patrimonio artístico del Fogón, o al menos podamos preservarlos como el creativo desorden que supo ser en vida.

Referencias bibliográficas

- BARRIOS CRISTALDO, C. (2018). Gustavo Cochet, Camino a la sierra. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 70-73). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- TELLO, A. M. (2016). El anachivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. *Aufklärung. Revista de Filosofía*, 3(2), 55-68.

¿UNA CASA-MUSEO?

ENCRUCIJADA PARA SU CONSERVACIÓN

RONALD ISLER DUPRAT

La elaboración de este catálogo implicó grandes desafíos para nuestro equipo de investigación. A raíz de la confección de un inventario exhaustivo¹ del patrimonio El Fogón de los Arrieros, se produjo una sinergia productiva con apertura a temas co/interrelacionados. En ese proceso se vislumbraron interesantes lecturas y análisis desde/sobre este espacio cultural chaqueño, tan singular a los ojos del mundo. Así, a la par que se realizaban diferentes estudios² madurábamos la idea de considerar a EFDA desde la noción *casa-museo*. Ésta es una tipología museal que surge como fenómeno de la cultura moderna en ámbitos europeos desde mediados del siglo XIX, con inmediatas repercusiones en Norteamérica y en otras partes del mundo occidental. Si bien este tipo de espacio es considerado objeto de estudio por la museología ya desde la segunda mitad del siglo XX, nos parece conveniente ponerla en diálogo con nociones que provienen específicamente del campo del patrimonio cultural.

En este sentido, consideramos que EFDA es un caso singular en el horizonte de las *casas-museo*, pues en él no sólo encontramos vestigios tangibles e intangibles de una *formación cultural* heterogénea (que lo gesta en la década del 40 del siglo pasado, y cuyos principales emergentes debemos considerar a los hermanos Boglietti y a Juan de Dios Mena, quien se

1 Este inventario exhaustivo tiene en su programa el relevamiento de la obra pictórica, las intervenciones sobre elementos arquitectónicos (muros, puertas, columnas, pisos, escalera), objetos y arte-documento, entre otras expresiones de suma originalidad.

2 Los estudios llevados adelante hasta el momento por el equipo están relacionados con su situación legal (Sudar Klappenbach y Ross, 2015), la catalogación crítica de la colección (Sudar Klappenbach, 2015) y sus cuestiones metodológicas (Arqueros, 2018), así como la implicancia de EFDA en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia (Sudar Klappenbach y Reyero, 2016) o las maneras en que « El Fogón » cristaliza una modernidad tardía y periférica durante el siglo XX (Giordano, 2012; Reyero 2013; Cantero y Giordano, 2015; Giordano y Reyero, 2018), entre otros aportes más específicos.



Tarjeta postal del frente de El Fogón de los Arrieros. Archivo El Fogón de los Arrieros.

suma tempranamente hasta su muerte), sino que también se trata de un espacio que se mantiene vigente a lo largo de las décadas subsiguientes, consolidándose hasta hoy día como una casa abierta al arte y a la cultura cosmopolita.

Así, resulta oportuno decir que lo que hoy conocemos como EFDA fue la última casa de Aldo Boglietti, su espacio para la vida privada, el que se había brindado desde sus inicios *a lo público* a tal punto que hacia 1979 se habían entregado 499 llaves de la puerta de entrada a diferentes personas de Argentina y otros países.³ Cabe señalar que los nombrados con la Orden de la Llave⁴ fueron parte de los que aportaron “su tizón” -obras de arte, intervenciones, objetos, recuerdos de viaje, libros, dineros, etc.-, participando también de fiestas y reuniones, conferencias y obras de teatro. Muchas de ellas fueron personalidades reconocidas o no en la esfera artística, cultural y/o científica, pero ante todo “de calidad humana pareja” (*Guía Fogonis*, 1973). Esto fue generando una resultante heterogénea y vanguardista donde hasta la actualidad conviven expresiones filosóficas y obras artísticas con desopilantes ocurrencias humorísticas

³ Estaba previsto entregar la Llave 500 el 20 de agosto de 1979, en ocasión del cumpleaños de A. Boglietti, pero su estado de salud empeoró, ocasionando su fallecimiento 9 días después.

⁴ La Orden de la Llave consistía en la entrega de una copia de la llave que abría la única puerta de acceso a EFDA, lo que se hacía en acto público y consistía en un reconocimiento al vínculo entre esas personas y El Fogón. Se entregaron 499 veces a personas de Francia, España, Venezuela, Brasil, EEUU, Paraguay, Austria, Arabia Saudita, Inglaterra, Italia, Bolivia y África así como a diferentes provincias argentinas y la Capital Federal. Fue también una solución al continuo deambular de personas que ingresaban a cualquier hora, pues su puerta permanecía abierta en todo momento, hasta que se decidió conservar esas formas sólo desde las 21 hs. Desde allí, se podría ingresar al espacio durante el día, si “tuviera suerte” o venía con algunos de los designados Llave del Fogón.

-de igual calado intelectual- que tensan, nos remiten y hacen presente el continuo contrapunto entre vida y muerte.

En esta casa se tejieron y se siguen entretejiendo nociones y situaciones muy poco convencionales para lo conocido hasta el momento en el contexto de las *casas-museo*, no dejando por ello de serlo a nuestro parecer. Por tanto, su complejidad y diversidad histórica y contemporánea nos interpela en su proceso de puesta en valor y gestión. Los reflejos que pueda seguir generando EFDA en la cultura chaqueña nos colocan en una encrucijada, pues si bien se atesora un acervo artístico patrimonial de sumo interés y valor -en su conjunto y en sus partes- tanto para la región como para todos los que en el mundo quieran comprender esta visión de modernidad periférica (*Giordano*, 2012), se hace necesaria una reconsideración de un discurso museográfico que regule las retóricas narcisistas del patrimonio -tan frecuentes en el fetichismo que envuelven las casas-museo (*Smith*, 2011; *Pérez Mateo*, 2019)-.

En virtud de ello, nos preguntamos: ¿cómo garantizar la convivencia de un discurso museográfico que permita entender al viejo y al nuevo Fogón? ¿Cómo hacer que EFDA mantenga su función de nave insignia en la cultura de la región, resignificando sus roles y relaciones? ¿Cómo imprimir una nueva dinámica institucional que reinterprete de manera contemporánea el espíritu fogonero?

Aunque no podamos resolverlos en su totalidad, estos cuestionamientos subyacen en el presente texto, y actúan de motor para pensar/nos a/en EFDA como un organismo colectivo que continúa muy vivo.

PRONTO A CUMPLIR OCHO DÉCADAS

“Un ritmo que no cesa desde 1943 y que ha hecho posible que el Chaco cuente entre sus recuerdos a cuanto hombre [o mujer] célebre, ilustre, pintoresco, famoso o no, pero de calidad humana pareja, haya pasado por las temporadas culturales de este “Museo del Disparate”, “Rincón de Amigos” o “Fogón existencialista” como lo definió un conscripto que una vez entró, miró, y en vez de ponchos y guitarras o lanzas, vio cuadros de Pettoruti, Soldi, murales de Julio Vanzo o René Brusau, la hélice del avión de Jean Mermoz, la gallina de los huevos de oro, el frecuentado bar, la pista de aterrizaje de los platos voladores y unos versos en la puerta que son una promesa de buena vida: Si has de agregar una sonrisa al vino / y a la sal que te ofrece nuestra casa, / detén pasajero tu camino, / abre la puerta sin llamar y pasa” (*Guía Fogonis*, 1973, p.4).

Bien podría haber sido escrito este texto hace poco tiempo, pues describe la experiencia que atraviesa en estos días cualquier visitante a EFDA. Pero corresponde decir que el poeta para el cual destinaron irónicamente el texto antes citado -Llave 235- falleció en 1991. Es más curioso todavía que estas líneas son extractos de un texto más extenso publicado en la *Guía Fogonis* de 1973. En él, se intentaba ayudar a Alfredo Veiravé respondiendo ¿qué-es-el-fogón-de-los-arrieros?, pues cada vez que viajaba fuera del Chaco se encontraba “siempre con alguien, curioso, intrigado, expectante” sobre este lugar (*Guía Fogonis*, 1973, p. 3).

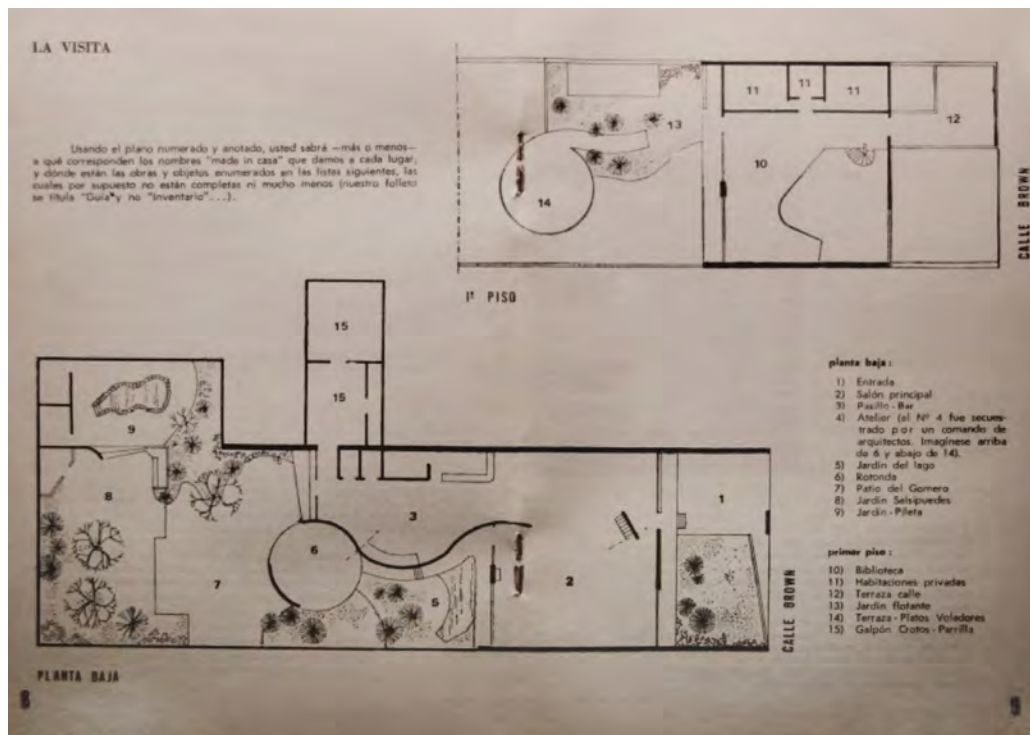
Los hermanos Efraín y Aldo Boglietti se trasladaron a vivir desde Rosario a Resistencia en 1937. Según se cuenta “la vieja guía fogonis” (1973): “Las tertulias, los amigos, las casas de la calle Paraguay o de López y Planes, el clima de bohemia y de escasez feliz, ya tienen mucho del futuro Fogón. Pero los fuegos de Himeneo –como dice una señora cultérrima que vive en el barrio– atrapan a Efraín, y Aldo emigra a la vieja casa de Brown 188 donde poco después invita a pasar una noche a su amigo Mena. Y en contra del consejo gaucho, Mena desensilla y se aquerencia, y aquí se queda en El Fogón, definitivamente, más allá de su muerte...Sin planes ni porqués, el Fogón vivió hasta 1955 en su viejo local, y desde entonces en éste de Brown 350” (*Guía Fogonis*, 1973, p. 5).



Aldo Boglietti en el antiguo Fogón de los Arrieros de Brown 188, Caja de Fotografías. Archivo El Fogón de los Arrieros.

En esta guía del 73 también se cuenta que la nueva casa –un hito que da uno de los primeros pasos en la modernidad racionalista de la arquitectura chaqueña– no estuvo exenta de “melancolía de los que siempre se aferran al pasado” tanto como de “alegría de los nuevos que vislumbran otro futuro” (*Guía Fogonis*, p. 4). “El Fogón se trasladó a su casa propia, a un edificio construido esta vez para ser El Fogón de los Arrieros. Fue como un sueño de un hombre a quien hombres libres, dejaron que soñara. El arquitecto Horacio Mascheroni lanzó así, como de una plataforma espacial, un nuevo fogón. Mena murió sin habitarlo, como al otro, aunque allí ha quedado su cuarto vacío que ocupan todos los que siguen pasando, sus ahora famosos “tapes” de curupí y parte de su espíritu creador, concitador de todas las energías de un Fogón incansable, infatigable” (p. 4).

Preocupado por el futuro de este espacio cultural chaqueño, Aldo Boglietti propuso crear la Fundación El Fogón de los Arrieros. Esta forma jurídica nació el 20 de febrero de 1968, “destinada a promover y facilitar, sin finalidades de lucro, el desarrollo de la cultura y el arte, dentro del culto a la amistad. Por esa vía se buscó asegurar la existencia de un todo que a veces se llamó BOLETÍN, otras CAMPAÑA DE LAS ESCULTURAS, TEATRO DEL FOGON, Biblioteca “Juan de Dios Mena”, y también –por qué no– tertulias del Bar o



Planta baja y 1er piso del El Fogón de los Arrieros, doble página central de *Guía Fogonis*, 1973.



"Aldo Boglietti – Ing. Esteban Picolini – Arq. Humberto Macheroni". Fotografía del Atelier del Nuevo Fogón en construcción. Archivo El Fogón de los Arrieros.

veraneo junto a la pileta. Porque en todo eso, y en cada una de esas partes está el FOGÓN DE LOS ARRIEROS" (*Guía Fogonis*, 1973, p. 2).

Ya como Fundación, el Fogón fue dirigido, representado y administrado por un Consejo Directivo integrado también por Aldo, quien obró de presidente vitalicio "por natural exigencia de todos los amigos, y dos Vocales" (*Guía Fogonis*, 1973, p. 2), hasta el 29 de agosto de 1979. Nos dice Marcelo Gustin⁵ que, luego de su muerte, los que continúan como referentes son su hermano Efraín e Hilda Torres Varela, pareja de Aldo. Efraín había estado a la par de Aldo en los emprendimientos culturales y comerciales, pues ambos fundaron EFDA y mantuvieron una empresa de turismo y la agencia de Aerolíneas Argentinas en Resistencia. Hilda era una académica egresada de la Universidad de París (Sorbona), profesora universitaria e investigadora que le otorgó desde muy temprano la impronta vanguardista a El Fogón, creando, por ejemplo, el Teatro Experimental en 1949 y dirigiendo el Boletín desde 1953 a 1968. De común acuerdo, Efraín Boglietti asumió la presidencia a principios de 1980 secundado por Hilda en las decisiones importantes. Al fallecer Efraín en el 90, ella asumió la presidencia. En pocos años, Torres Varela propuso la modificatoria del estatuto de la Fundación, estableciendo desde 1993 un Consejo Directivo de Administración (CDA) que se renueva cada 3 años, cuando en el anterior

⁵ Marcelo Gustin, en comunicación personal del 10 de septiembre de 2020.



"Año 1953 Arq. Humberto Mascheroni – Aldo Boglietti – Ing. Ben Silverstein". Fotografía de la obra del Nuevo Fogón en construcción. Archivo El Fogón de los Arrieros.

las modificatorias se producían por razones de fuerza mayor, como el fallecimiento o renuncia de sus integrantes. También se otorga un orden jerárquico estableciéndose los siguientes cargos: Presidente, Vicepresidente, Secretario, Tesorero y dos vocales. Es destacable de esta modificatoria que se incluye el destino final del patrimonio de EFDA ante una posible disolución, quedando todo a resguardo del Fondo Nacional de las Artes. Como lo confirma Gustin (2020), este estatuto permitió cierta renovación en este círculo de mayor responsabilidad, accediendo desde allí personas que hasta ese momento sólo podrían participar como colaboradores. Esta nueva comisión volvió a elegir a Hilda como presidenta, desarrollando una gestión que mantuvo el espíritu fogonero y generando gran parte del discurso interpretativo que llega hasta nuestros días.

En 2002, cuando murió Hilda Torres Varela, se produjo un quiebre en la tradición institucional que muchos pensaban acontecería a la muerte de Aldo Boglietti. Pero es aquí cuando sobrevino, debido a que su visión sostuvo de cierta manera el norte fogonero desde 1979 hasta 2002. Allí se produjo una marcada renovación de los integrantes del CDA, pues ninguno de ellos compartía la condición de haber sido fundador de EFDA (Gustin, 2020). Es así que, desde el 2002, la CDA cuenta de manera ininterrumpida con la presidencia del Dr. Daniel Moscatelli –médico personal de H. Torres Varela– y como integrantes en diversas funciones a los arquitectos Horacio Mascheroni –hijo del arquitecto que diseñó EFDA– y



Tapa y contratapa de "Selecciones" del Reader's Digest, febrero de 1959. Registro de ejemplar enmarcado y expuesto en El Fogón de los Arrieros.

Marcelo Gustin –amigo personal de H. Torres Varela–. Se suman en los últimos años la Prof. Patricia Cowper Coles y las ingenieras Cristina Meza y Adriana Garrido, conformando así estas seis personas el actual CDA hasta julio de 2020, cuando se tiene prevista que la Fundación realice su trienal renovación.

ENCRUCIJADA

A lo largo de su devenir histórico EFDA atravesó diversos climas institucionales, altibajos en sus situaciones económicas, matices en sus proyectos culturales y fluctuantes relaciones contextuales. Por tanto, consideramos que debemos ponderar estas múltiples dimensiones y complejidades a la hora de su conservación como una *casa-museo* contemporánea, que continúe viva en las dinámicas de la región.

Por un lado, el edificio que alberga a EFDA es la primera casa moderna de planta libre diseñada y construida para vivienda privada en Resistencia, que atesora un conjunto de curiosos objetos y un valioso acervo artístico dispuestos de manera dinámica y cambiante, con lógicas que aún conservan implícitamente aquellos modos de socialización e intercambio entre artistas e intelectuales que respondían a la invitación de pasar una o dos noches, pero

no quedarse más, no permanecer ni aquerenciarse. Por otro lado, es parte fundamental de este espacio cultural la permanencia de obras producidas *in situ* sobre componentes arquitectónicos –muros, columnas, escaleras, puertas, pisos, etc.–, así como los vínculos expandidos al mundo que pueden ser rastreados a través de cartas y documentos que se conservan en sus archivos y biblioteca, y el proyecto cultural-urbano, ya naturalizado como “Resistencia, ciudad de las esculturas”. Otro aspecto, no menos importante, sigue siendo la “fiesta”, la reunión celebratoria, que también continúa vigente, como parte de “la vida” de EFDA, ya que a la agenda propia se le debe agregar que este espacio se puede solicitar en alquiler para eventos culturales, siendo ésta una de las formas de ingreso económico con el que cuentan para seguir funcionando y proveer a su mantenimiento. Aunque menos profusas que en vida de sus fundadores, las conferencias y las actividades culturales requieren especial atención del CDA de la Fundación.

La valoración, conservación e interpretación de este patrimonio cultural –contenedor, contenido, contexto, vínculos y actividades– nos lleva a una encrucijada desafiante. Nos enfrenta al desarrollo de estrategias que permitan seguir disfrutando de EFDA, sin caer en una ilusión de ropaje narcisista (Smith, 2011), con los que de manera frecuente nos quiere vestir el patrimonio. Siguiendo a Smith (2011): “La definición del patrimonio como una cosa, lugar o evento único funciona para enfocar la preocupación por salvaguardar visiones y memorias particulares sobre el pasado: si el patrimonio sencillamente es una “cosa”, no sólo se puede “encontrar”, también se puede definir, medir, catalogar, y, por lo tanto, sus significados se pueden controlar y confinar con mayor facilidad. Sin embargo, la idea del patrimonio como proceso cultural, y no como una “cosa” o “evento intangible”, permite una apertura de la mirada crítica, y facilita un examen de las consecuencias de definir algo como “patrimonio”, o hacer que ciertas cosas lo sean. Nos permite la posibilidad de comprender no sólo lo que ha sido recordado, sino también lo que ha sido olvidado, y por qué ha sido olvidado” (p. 42).

Este pensamiento crítico de Laurajane Smith nos sirve para (re)pensar desde otra perspectiva a EFDA, próximo a cumplir sus ocho décadas de existencia. Las diferentes etapas que fue atravesando hasta ser considerado patrimonio cultural de los chaqueños y de la región, se producen de manera muy original en el contexto de las casas-museo, debido a que El Fogón fue concebido desde sus inicios como un “espacio privado” brindado a “lo público”. Esto lo podemos entender si consideramos que Aldo y Efraín Boglietti sostuvieron desde la década del 40 un lugar en Resistencia donde compartir la bohemia, ser parte de los debates intelectuales contemporáneos y recibir con hospitalidad manifiesta a quienes provenían de las grandes ciudades; también, si advertimos que la misma constitución de la colección artística y de objetos fue hecha no sólo por adquisición propia sino, y en gran

medida, por el obsequio que los mismos artistas y otros fogoneros hacían. Aunque pareciera anecdótico, es central que sendas copias de la llave de la puerta de entrada a la casa fueron entregadas a medio millar de personas, una solución temprana ante la incomodidad que Juan de Dios Mena manifestaba cuando era interrumpido su sueño por la visita a “cualquier hora” (sí, a cualquier hora) de visitantes que leían en el frente de la casa el cartel que en su verso final decía: “abre la puerta sin llamar y pasa”. Aunque parezca mentira, hasta la mitad del siglo pasado la puerta quedaba abierta sin restricciones de horario. A nuestro parecer, esta condición de construcción colectiva del acervo cultural y el lema “El Fogón es de todos” –repetida indiscriminadamente por Aldo y palpable en la realidad cotidiana de quienes lo vivieron– suma a la consideración de este espacio cultural como una *casa-museo* singular dentro del contexto internacional.

Los procesos de patrimonialización de este tipo de espacios requieren, por su singularidad, de una apropiación crítica, teórica y pragmática, para la cual creemos que, en el caso de El Fogón, la categoría casa-museo es un acertado punto de partida. Con respecto a esta tipología, Pérez Mateo (2019) nos dice: “Lo más frecuente es que se musealice a posteriori”, en contraposición con lo acontecido en EFDA. A lo largo de estas ocho décadas, se fue generando no sólo una colección para ser expuesta a diario sino también un edificio para contenerla y acrecentarla, así como una propuesta vanguardista definida por diversos instrumentos que podemos considerarlos modernos como el “Boletín del Fogón”, la “Guía Fogonis”, el “Teatro experimental”, la extensa lista de conferencias, las fiestas y reuniones tanto como los lazos que se extienden casi imperceptiblemente a toda Resistencia a través del plan de embellecimiento “Ciudad de la Esculturas”. Así, y en su conjunto, esta casa-museo requiere que las definiciones “a posteriori” sean tomadas tendientes a encontrar nuevas dinámicas que garanticen la contemporaneidad cultural con la que EFDA fue creado y sostenido. Es necesario, además, una reactualización continua que impida la fosilización anclada en ciertos momentos y situaciones históricas en desmedro de otras.

Podríamos decir, retomando a Pérez Mateo (2019), que la subcategoría que corresponde a EFDA es casa-museo de estilo cultural, pues “supone la codificación estética del gusto de una clase social determinada” (p. 203). No obstante, debemos señalar que como formación cultural (Giordano, 2012; Giordano y Reyero, 2018) el círculo fogonero fue configurándose como un espacio post-burgués, alejándose de los dogmas de familia, de la acumulación de capital económico y las jerarquías de poder.⁶ El disparate y la libre asociación, que rayan una

⁶ Como ejemplo, citaremos la conocida prohibición de acceso a niños (personas menores de 15 años), llegando a ironizar al respecto en la misma Guía Fogonis (1973): “Si. Sabemos que SUS NIÑOS son perfectos, excepcionales, incapaces de tocar ni con la mirada ninguno de los objetos expuestos. Pero en cambio están los de otra señora que ponen deditos llenos de pizza o caramelo sobre los cuadros, practican vueltas carnero en las alfombras arrastrando todos los frágiles en la caída, sacan los objetos para mirarlos de cerca, etc., etc. (los etcéteras llenarían 15 tomos), y tenemos el prejuicio burgués de la LEY PAREJA: NO DEJAR HACER A JUANITO LO QUE PROHIBIMOS A PEPIN” (p. 6).

actitud dadaísta, sostienen los lazos invisibles entre los bienes materiales e inmateriales de esta casa-museo, y que bien se sintetizan en la frase que aparece en la última página de la *Guía Fogonis* (1973, p.15):

TELÓN FINAL

Con nuestras clarísimas explicaciones filosófico-plásticas and others y lo que usted haya tenido tiempo y ganas de ver, estamos seguros de que sabe usted acerca del FOGON mucho más que nosotros.

EL ÚLTIMO APAGA LA LUZ Y CIERRA...

Este dicho fogonero era repetido por Aldo Boglietti cada vez que se despedía para ir a dormir, y la reunión en El Fogón continuaba. Todos los fundadores del Fogón se retiraron a descansar, quedando a cargo a CDA y un círculo de colaboradores que, en definitiva, se enfrentan a la real encrucijada de continuar el proceso de patrimonialización de EFDA. Una alternativa es trabajar sobre esta noción de casa-museo, para sacar provecho de su condición singular. Y esto es principalmente porque a lo largo de toda su existencia y de manera consciente se fomentó lo “efímero” como “constante”, la “acumulación” en “permanente cambio”, hacer sentir “dueños de casa” a sus “visitantes” aunque no se les estaba permitido aquerenciarse. Si la mayoría de las casas-museo no fueron pensadas en vida de sus ilustres dueños para convertirse en un espacio expositivo, sino que eran el escenario de su cotidiano devenir, debemos remarcar que El Fogón fue gestado como una vivienda para ser visitada y compartida, con un elevado deseo de perdurabilidad como baluarte de un paradigma cultural. Y esto precisamente fue materializado en vida por Aldo Boglietti, quien garantizó la creación de la Fundación que mantiene vigente la institución hasta la actualidad.

Por último, queremos dejar señalado, a manera de colofón, que las dimensiones de análisis y trabajo técnico que consideramos fundamentales en el proceso de valoración y gestión patrimonial de EFDA como casa-museo singular, serían:

a. **Contenedor:** En tanto delimitación de sus componentes arquitectónicos y espaciales, considerando tres niveles: a.1. Micro: salas y otros tipos de espacios; a.2. Macro: edificio total; a.3. Expandido: su relación en/con “Resistencia, ciudad de las esculturas”.

b. **Contenido:** Para el establecimiento de la importancia y estado de conservación de las colecciones: b.1. Artística; b.2. Objetual; b.3. Archivo documental; b.4. Biblioteca; b.5. Mobiliario.

c. **Dinámicas internas:** Para el análisis de las diversas relaciones entre Contenedor y Contenido. Esta dimensión atendería a las lógicas de producción, históricas y contemporáneas, de este espacio cultural y a la reactualización de las pautas de la vida institucional.

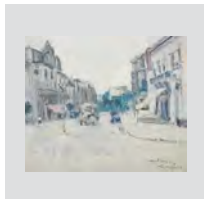
d. **Dinámicas externas:** Establecimiento, en virtud de la categoría patrimonial casa-museo, de las relaciones contextuales y vínculos culturales que se mantuvieron históricamente y sostienen en la actualidad su unidad. También compete a esta dimensión de análisis la distinción de los elementos del Contenido que podrían actuar como invocadores de esos vínculos y diferentes contextos históricos en posibles discursos de interpretación patrimonial. Reactualización de pautas de vinculación con el contexto.

Ojalá este texto sirva para “encender la luz y abrir la puerta” a nuevas miradas sobre este espacio cultural chaqueño, ampliando su valoración y gestión como casa-museo. También esperamos que el lector continúe la lectura, resignificando el valioso patrimonio fogonero desde estas nociones.

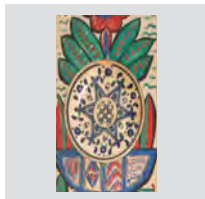
Referencias bibliográficas

- AAVV (1973). *Guía Fogonis*. Resistencia, El Fogón de los Arrieros.
- ARQUEROS, G. (2018). *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*. Resistencia, IIGHI, CONICET-UNNE.
- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.
- GIORDANO, M. (2012). *Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno*. Temas, 10, 57-64.
- GIORDANO, M. y REYERO, A. (2018). El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 13-15). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- PÉREZ MATEO, S. (2016). *Las Casas Museo en España. Análisis de una Tipología Museística Singular* [Tesis Doctoral]. Universidad de Murcia. <https://bit.ly/3PK7vry>.
- PÉREZ MATEO, S. (2019). La casa museo de período histórico o de estilo cultural: una aproximación al caso español. *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 16, 195-212. <https://bit.ly/3woAScu>.
- REYERO, A. (2013). El fogón de los arrieros ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940-1960). *Folia Histórica*, 21, 121-140. <https://bit.ly/3AjXR9u>.
- SMITH, L. (2011). El espejo patrimonial ¿ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 12, 39-63. <https://bit.ly/3QlvzMU>.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. (2018). Catalogación y patrimonio: La colección pictórica de El Fogón de los Arrieros. Un breve derrotero metodológico. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 17-19). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. y REYERO, A. (2016). La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina. *Apuntes*, 29 (2), 8-23.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. y ROSS, M. (2015). Alcances teórico-conceptuales y jurídicos en la protección legal de los patrimonios privados. El caso de El Fogón de los Arrieros (Chaco, Argentina). *Revista sobre Patrimonio Cultural: Regulación, Propiedad Intelectual e Industrial*, 7, 1-21.

ENTRADAS
RAZONADAS



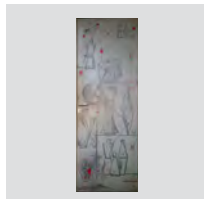
ARTEMIO ARÁN
Ciudad



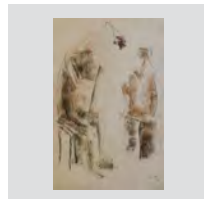
FERNANDO ARRANZ
Sin título (Columna)



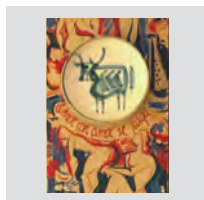
AQUILES BADI
Bacanal



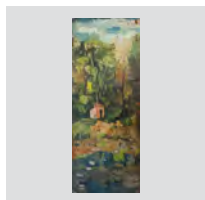
LÍBERO BADÍ
Civilización y barbarie



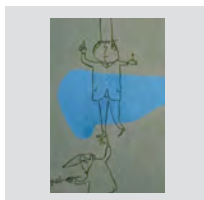
ALFREDO BIGATTI
El estudio



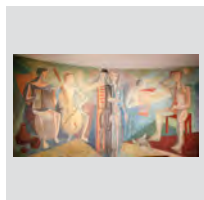
RODRIGO BONOME
Amor con amor se paga (Columna)



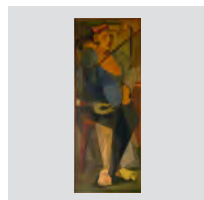
RODRIGO BONOME
Sin título (Puerta)



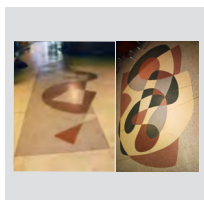
MIGUEL BRASCÓ
Sin título
(El rincón de los poetas)



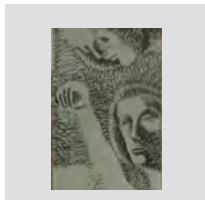
RENÉ BRUSAU
Las artes o
Los músicos



RENÉ BRUSAU
Mujer



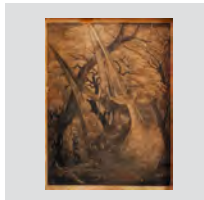
RENÉ BRUSAU
Sin título
(Piso bar y hall)



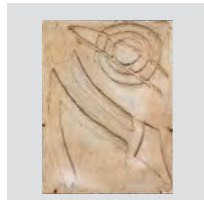
OSCAR CAPRISTO
Sn título
(Columna)



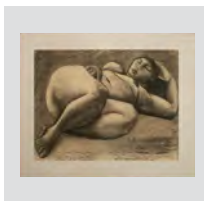
JACINTO CASTILLO
Homenaje a Mena



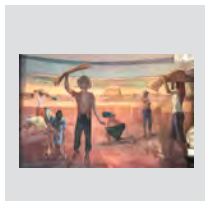
VÍCTOR DELHEZ
Vida y muerte
(Primavera)



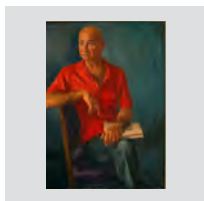
FRANCO DI SEGNI
Abstracción o
El espacio



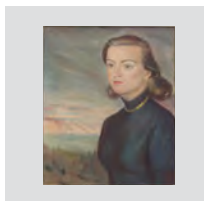
LORENZO DOMÍNGUEZ
Las montañas



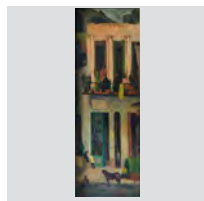
CÉSAR FERNÁNDEZ NAVARRO
Recolección de cereales



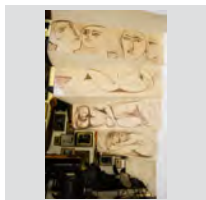
CÉSAR FERNÁNDEZ NAVARRO
Retrato de Aldo Boglietti



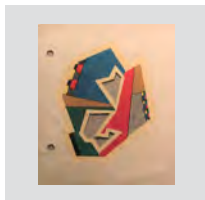
CÉSAR FERNÁNDEZ NAVARRO
Retrato de Hilda Torres Varela



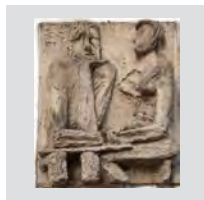
CLAUDIO GORROCHATEGUI
Sin título (Puerta)



EDUARDO JONQUIÈRES
Sin título
(Envés de la escalera)



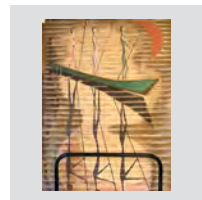
GYULA KOSICE
Sin título (Tarjeta
postal de fin de año)



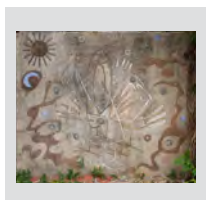
AURELIO MACCHI
Relieve escultórico
o Pareja



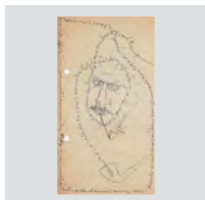
VÍCTOR MARCHESE
Libertad de América
o Alegato contra la
guerra



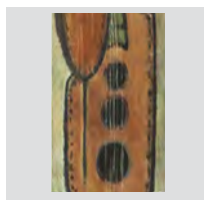
RAÚL MONSEGUR
Botadores de la luna



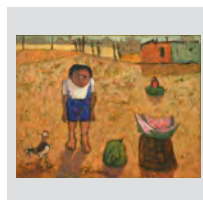
RAÚL MONSEGUR
Pájaros acuáticos



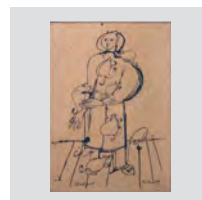
EMILIO NOVAS
Sin título



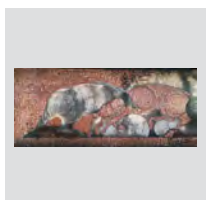
JUAN OTERO
Sin título (Columna)



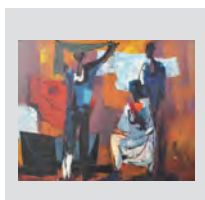
RODOLFO SCHENONE
Niño con sandía



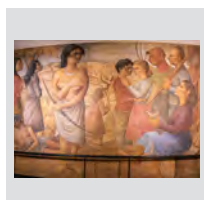
LUIS SEOANE
Los cobayos



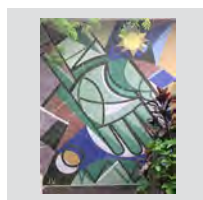
EDDIE TORRE
Tensión



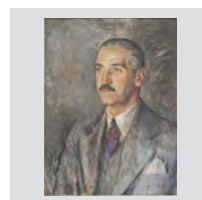
CARLOS URIARTE
Pescadores



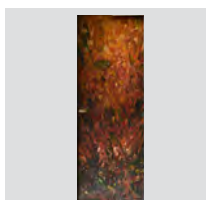
DEMETRIO URRUCHÚA
La incorporación de los
indios a la civilización



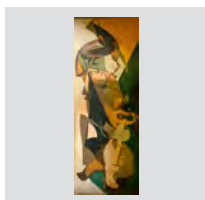
JULIO VANZO
La amistad



JULIO VANZO
Retrato de Efraín
Boglietti



ANTONIO VÁZQUEZ
Sin título (Puerta)



BRUNO VENIER
Sin título (Puerta)



SAÚL YURKIEVICH
Sin título

Artemio Arán

San Pedro, Argentina, 1898 - Santiago del Estero, Argentina, 1985

Ciudad ^{s/f}

Óleo sobre chapadur, 63,6 cm x 74,2 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Artemio Arán

Artemio
ARÁN



“No puedo dejar de andar porque en todas partes he dejado a alguien que quiero y tengo que volver.”

Artemio Arán¹

Artemio Arán nació en San Pedro, provincia de Buenos Aires, el 11 de noviembre de 1898 y falleció en 1985 en la ciudad de Santiago del Estero. Hijo de un catalán ilustrado, se formó de forma autodidacta. Se destacó su participación política en el Partido Socialista, que le permitió ser candidato a gobernador de la provincia de Córdoba. Arán desarrolló una prolífica actividad artística y literaria, desplegada en muchas ciudades del país, que lo condujo a participar en numerosos salones de pintura sobre todo en la provincia de Córdoba. Llevan su nombre una escuela estatal de la ciudad de Córdoba y calles del ejido urbano en Bell Ville y Las Varillas.² El escenario del Parque Autóctono Don Francisco Tau de Bell Ville y hasta un dispensario público honran la memoria del artista, lo que nos da una idea de la gravitación de su figura en la localidad.

Su obra se halla en numerosas pinacotecas privadas y en algunos museos provinciales como: el Museo Provincial de Bellas Artes de la ciudad de Paraná Dr. Pedro E. Martínez, el Museo de Bellas Artes de La Boca, el Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori y el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. El Museo de Bellas Artes René Brusau de la provincia del Chaco posee tres obras suyas: *El alba tormentosa* o *Amanecer tormentoso* del año 1977 (73 cm x 62 cm, óleo sobre aglomerado), *Bueyes* (sin fechar, 41 cm x 51 cm, óleo sobre madera) y *Amigos* (sin fechar, 57 cm x 67 cm, óleo sobre tela). Arán realizó exposiciones individuales en la ciudad de Rafaela y también en Mendoza, Córdoba y Rosario. Además, obtuvo el segundo premio en el Salón de Villa María en el año 1952.

Ciudad es una obra de extraordinaria ejecución con fuertes empastes y una notable unidad cromática. Este óleo sobre chapadur -que no fue fechado por el autor- figura en el inventario del año 1980 con el número 68 y posee características muralistas en cuanto a la carga matérica.

Arán fue uno de los tantos artistas que frecuentó El Fogón de los Arrieros y cultivó una amistad con Aldo Boglietti, de la que da prueba la correspondencia que se conserva en los archivos. Al artista le fue otorgada la Orden de la Llave con el número 210 y su estrecho vínculo le permitió vender obras suyas en ediciones de la feria *Cambalache* que organizaba el Fogón. En una carta fechada en el año 1976, el artista menciona el envío “a los ilustres gerarcas (sic) del universal Fogón de los Arrieros” de “tres manchitas que enmarcadas y en manos de ustedes pueden lograr en el cambalache algunos doblones”.³

1 Entrevista a Artemio Arán en *El Litoral*. Santa Fe, 27 de junio de 1967.

2 Según Ordenanza N° 119/2015 del Honorable Concejo Deliberante de Las Varillas, Córdoba. <https://bit.ly/3c4B7SF>.

3 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia A. Carta de Artemio Arán a Aldo Boglietti. Córdoba, 11 de agosto de 1976.

En *Ciudad* observamos una sólida estructura resuelta en colores fríos sobre la que se desarrolla un relato pictórico citadino. Una calle urbana transitada por automóviles y peatones enmarcada por construcciones en donde una gama de blancos, grises y juegos de luces y sombras le dan profundidad a la escena y una perspectiva centralizada. Una pintura luminosa, evocativa de la estética impresionista capta un instante fugaz de un auto en movimiento. La mancha de color y sus yuxtaposiciones tienen el poder sugestivo e ilusorio de las propiedades físicas de la óptica. En esta composición lo cotidiano y lo común de la vida urbana se transforman en obra de arte.

Es notable y nos habla de la experticia del artista, la economía en la utilización de la paleta que se resuelve solo con acromáticos y breves toques de verdes. A lo lejos, una pincelada complementaria rojiza en uno de los balcones a la derecha de la composición logra dar estructura y solidez a la escena.

Las “tres manchitas” impresionistas de Arán tienen un lugar central en El Fogón y denotan la cercanía con el círculo fogonero de este artista andariego que recorrió el país con su obra.

LUIS ADOLFO BOGADO Y GUADALUPE ARQUEROS

Fernando Arranz

Madrid, España, 1906 - Buenos Aires,
Argentina, 1967

Sin título (columna) 1958

Gouache sobre muro, 238 cm x 28 cm

Firma: sobre muro de columna lateral derecho:
Arranz, 13-VII-1958

Pinto
F. Arranz
13.VII.1958



Arranz forma parte de las colecciones de El Fogón de los Arrieros con varias piezas de su autoría. Ceniceros, jarras, una “pintura cerámica”, decoraciones adosadas a las paredes del frente y patio del Fogón, una fuente, una escultura y seguramente algunas piezas que aún no hemos encontrado entre sus rincones. Arranz, de origen madrileño pero afincado en Segovia (España), se formó desde muy joven en esa ciudad en el taller de Daniel Zuloaga, para recorrer luego alfares de aprendizaje de la cerámica talaverana y levantina. Instaló su propio taller en Segovia que constituyó un espacio de intercambio de artistas e intelectuales españoles durante la década de 1920. En 1929 se muda a la Argentina, convirtiéndose en uno de los pioneros del arte cerámico en el país. Fue el primer director de la Escuela Nacional de Cerámica creada en 1940, impulsor de otras escuelas en Mendoza, Jujuy, Tucumán, Mar de Plata, Santa Fe, y docente en la Escuela de Bellas Artes de La Plata.

En este caso nos ocupamos del que consideramos el más complejo y rico aporte del artista segoviano al universo material e inmaterial del Fogón, ya que representa una de sus tantas iniciativas para promover, extender e institucionalizar la enseñanza del ceramista como un oficio ligado tanto a la decoración como al arte.

En julio de 1958 Arranz, junto a una delegación de la Escuela Nacional de Cerámica –que hoy lleva su nombre por haber sido su creador y director a lo largo de 27 años–, realiza una visita al Fogón en el contexto de una exposición colectiva que organizaba el Ateneo del Chaco. Lo acompañan y se hospedan junto a él en el Fogón, el decorador Martín Pampín y el arquitecto Wladimiro Acosta, siendo los tres incorporados a la Orden de la Llave instituida por esta institución. Sumado al carácter colectivo de la visita y la exposición que la motivó, dicha estadía se caracterizó por la creación de piezas cerámicas en el propio Fogón, para lo cual Arranz trasladó hasta Resistencia un horno cerámico y personal técnico encargado del mismo. Además de algunas piezas que posiblemente se hayan incorporado a la muestra en el Ateneo, los platos cerámicos se integran a esta columna y a la creada por Bonome en la misma ocasión, quien también se encontraba en el Fogón y compartió con Arranz, Jacinto Castillo, Wladimiro Acosta y Samuel Sánchez de Bustamante una Mesa redonda sobre Arte en el espacio fogonero. A Bonome y Arranz los unía una entrañable amistad que quedó inscripta en las páginas del Boletín del Fogón con la habitual ironía que caracterizaba este órgano de difusión: “Don Fernando Arranz, amigo de leche y hermano de fuego sagrado de Bonome –ambos encienden juntos todos los días el ‘botafumerio’¹ de la Escuela de Cerámica para tomar mate–, tienen una opinión propia de “El tiempo suspendido”.²

1 Véase en el presente catálogo la entrada dedicada a la obra *Amor con amor se paga* de Rodrigo Bonome: Cantero y Giordano, p. 57-60.

2 Boletín de El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 74, febrero 1959, p. 6.



Detalle de columna y uno de los platos cerámicos integrados a la pintura, observándose en el muro lateral la firma.

El conjunto pictórico-cerámico realizado en esa estadía en una de las columnas del Fogón da cuenta de la tradición de la cerámica talaverana en la que el artista se formó y que difundió, y la influencia de la pintura rioplatense de las décadas del treinta y cuarenta, sobre todo la vinculada al universalismo constructivo. Los platos cerámicos responden a las series talaveranas azules sobre fondos blancos de influencia china, aunque en su centro recurre a un grafismo geométrico inserto en un damero que se aparta de esa tradición. En el plato cerámico incorporado en la parte inferior de la columna, si bien se identifican algunas hojas de palma –elemento recurrente en algunas series talaveranas–, la línea quebrada y gruesa construye una composición abstracta. Por su parte, las figuras voluminosas y de vibrante cromatismo de la pintura sobre el muro –que recuerdan algunas de las obras iniciales de Arranz en la Argentina como la fuente realizada en 1931 en la ciudad de La Plata–, surgen de líneas-contorno gruesas y de un grafismo de ritmo lineal que va articulando diversas tramas al interior de los volúmenes. Gallos y gallinas, un pez y un contexto natural articula un espacio terrestre simbolizado con líneas ondulantes verdes, con un espacio acuático y sus correspondientes líneas ondulantes azules. En el costado de la columna, además de firmar, el ceramista replica el gesto que una noche antes hiciera su amigo Bonome al inscribir la frase “Pintó Arranz 13/VII/1958”.

EMANUEL CANTERO Y MARIANA GIORDANO

Aquiles Badi

Buenos Aires, Argentina, 1894 - 1976

Bacanal ¹⁹⁵³

Témpera y tinta sobre papel, 34,9 cm x 46,2 cm

A. Badi

Firma: Ángulo inferior derecho: A. Badi

Inscripciones: Dedicatoria en ángulo inferior derecho: "para 'el Fogón' un futuro arriero. A. Badi. Milán, 53".



“Dentro de su generación, Badi levanta su sin igual puntería hacia un mundo de realidad y de belleza concluso en sí, pleno de energías e imponderables en los dominios del puro trascender estético. Allí, con su ardor, el pintor circunscribe su mensaje de artista y aborda, animado por los fuertes vientos de la vida y del espíritu, el hecho plástico creador en su experiencia cabal.”

(Brughetti, 1948, p. 29)

En esta singular obra realizada por uno de los integrantes más destacados de lo que se conoce en la historia del arte argentino como “Grupo de París” se encontrará una imagen compleja y abigarrada, compuesta por dúos de personas desnudas o semidesnudas en diversas situaciones. Fue realizada en témpera y tinta, con una figuración muy rápida y espontánea. Las imágenes opacas pintadas se alternan con manchas en este mismo material que, a modo de veladuras, dejan entrever bocetos dibujados en tinta que son percibidos a primera vista como garabatos. Pero, obsérvese detenidamente: en el centro, una mujer empuña una guitarra frente a un hombre de espaldas al espectador. La ubicación central de esta pareja y su mayor escala sirven para organizar el resto de las figuras. El juego de sus miradas y los gestos corporales manifiestan una complicidad particular. Generan entre ellos, pero también con el observador, una tensión erótica que activa el interés por recorrer el cuadro. Mirarlo en sentido contrario a las agujas del reloj, plantea una secuencia de escenas en la que cobra sentido el nombre de la obra. Preludios y caricias amorosas otorgadas por un hombre con atributos báquicos viran a relaciones sexuales explícitas donde la mujer también cumple un rol protagónico. En la secuencia final, el reposo y la satisfacción podrían concatenarse con el inicio de un nuevo ciclo amoroso. Pero si esa primera impresión nos lleva a pensar en una pareja en su encuentro sexual, ciertas diferencias sutiles en rostros y cuerpos nos permitirían interpretarla como una escena con muchas personas actuando en simultáneo.

En un diccionario contemporáneo de la obra (Jackson, 1955), la definición de bacanal indica: “Pertenece al dios Baco. Aplícase a las fiestas que celebraban los gentiles en honor a este dios”. En forma figurativa, delimita que es una “Orgía con mucho desorden y tumulto”. Esta segunda acepción sería la más conveniente para intentar una reconstrucción de sentidos al respecto de la obra. En esa línea, Erich Fromm escribe en *El arte de amar* que el ser humano apela a los estados orgiásticos para escapar de otro estado que le resulta angustiante: el de separación, que es cuando la persona deja de sentirse “uno” con la naturaleza y el “todo”. Estas experiencias “pueden tener la forma de un trance autoinducido, a veces con la ayuda de drogas. Muchos rituales de tribus primitivas ofrecen un vívido cuadro de ese tipo de solución. En un estado transitorio de exaltación, el mundo exterior desaparece, y con él el sentimiento de separación con respecto al mismo. Puesto que tales rituales se practican en común, se agrega una experiencia de fusión con el grupo que hace aún más efectiva esa solución. En

estrecha relación con la solución orgiástica, y frecuentemente unida a ella, está la experiencia sexual” (Fromm, 2007, p. 25)

Cuatro años después de realizar *Bacanal*, Badi gana el Premio Palanza, el Salón más destacado de las Bellas Artes de esos tiempos en la Argentina. Previamente, Luis Felipe Noé (1956) ya había ponderado su trabajo diciendo: “No trata como algunos de su generación el tema ‘esqueleto de lo natural’, sino el de la ‘movilidad de lo real’. Las cosas aparecen detenidas en el tiempo que pasa. El color frío y de tonalidades bajas da posibilidades a la armónica irrupción de los cálidos. Luz y sombra agitan la escena palpitante así de vida”.

La descripción que hace Noé de las imágenes de este artista se corresponde con el cuadro *Paisaje en Venecia*, obra que también integra el acervo de EFDA. La ciudad de los canales ha sido tema recurrente en su producción pictórica, mientras que los desnudos y burdeles lo fueron en las figuraciones rápidas a través de manchas y dibujos espontáneos. Ambos géneros sirven para ilustrar dos de las facetas más sobresalientes de su producción artística. Al decir de Romualdo Brughetti (1948, p. 11), su ductilidad en los lenguajes sintetiza la manera en que el pintor moderno reasume su altura espiritual, desanda siglos para entroncarse con expresiones primitivas, ya sean de Rusia o de Siena, agregando el rasgo distintivo de su tiempo.

Tempranamente, el crítico de arte conocido como Atalaya (1927) había caracterizado a Badi como un artista “finamente espiritual”, diciendo: “va poseyendo lo que es la comprensión de las cosas y las formas mediante un dibujo que diríamos interior, por lo que hay de subjetividad en lo concreto” (p. 6). Aclara también que “las tintas de Badi es un hermoso ejemplo de cómo nuestras visiones dramáticas tanto más se concretan cuanto más las hemos comprendido y sentido” (p. 6).



Fotografía en Sanary. De izq. a der.: Badi, Morera, Forner, Butler y Bigatti. Sentado Marechal. Sanary-Sur-Mer, 1930. <https://bit.ly/38x8KuK>.

Volviendo a Brughetti (1948), podemos decir que “en él lo figurativo ha sido trastocado por lo expresivo, y, excelente coordinador de superficies claras y oscuras, racionalismo e intuición dominan su principio universal en operaciones independientes de todo artificio” (p. 11). Este mismo autor utiliza a André Lhote como síntesis de la obra de Aquiles Badi: “Reintegrar la pintura a su verdadero dominio plástico. Servir al espíritu- elevarse a la poesía pictórica” (p. 11).

Y es justamente en los ateliers libres de la capital francesa, durante los años veinte del siglo pasado, donde se habían generado puntos de encuentro para compartir las experiencias de la modernidad y los debates sobre el arte del momento. Hubo argentinos que vivieron el período de la “École de París” y que fueron reconocidos con el nombre de “Grupo de París”, compuesto por “Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Pedro Domínguez Neira, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Víctor Pissarro, Juan del Prete y Alberto Morera” (Babino, 2015, p. 7). Seis de ellos son autores de obras que se conservan en el EFDA.¹

Siguiendo los estudios de Babino (2015), podemos señalar que en esa misma época, el grupo que integraba Badi, encontró en el atelier de Lhote un espacio que fomentó la vertiente post-cubista, mientras que en el taller de Otton Friez se pudo desarrollar la veta post-fauvista. Babino también cuenta que Jean Cocteau, en *El retorno al orden*, indica una vuelta al espíritu clásico, a las ideas de equilibrio, de armonía y orden, que no podía ser pensada sin lo que fue el filtro de las vanguardias históricas.

Aquiles Badi es el primero que hace su viaje a París en 1921. Y si bien resulta crucial considerar el contexto parisino para comprender su propuesta y la de los artistas argentinos del grupo, tanto más se deben tener en cuenta sus estancias y experiencias veraniegas en las localidades mediterráneas de Cagnes-sur-Mer y Sanary-sur-Mer. Como nos relata Babino (2015), “la vida comunitaria transcurría en la práctica de la pintura al aire libre para integrar lo aprendido en los talleres parisinos” (p. 17). También detalla que fueron tres los veranos que estos artistas pasaron en Cagnes, donde las caminatas, el mar y las reuniones en las fondas del pueblo matizaban estos días de vitalismo en estado puro.

En Sanary, el grupo se acrecentó con la presencia de Forner, Morera y Bigatti, e inclusive con otras presencias no pictóricas como Leopoldo Marechal.² Algunas imágenes fotográficas de lo vivido en los tiempos estivales de ese pueblo nos sintetizan el espíritu festivo y el disfrute en el grupo, y remiten a la temática de la obra: el bacanal.

¹ El Grupo de París está representado en El Fogón de los Arrieros por obras de seis de sus integrantes: Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo y Juan del Prete.

² La novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal registró esta experiencia veraniega en Sanary, sobre todo en términos estéticos (Babino, 2015, p. 17).

Definido lo orgiástico como un estado donde el ser humano intenta volver a sentirse “uno” con la naturaleza y el “todo”, estos registros resultan muy sugerentes al respecto. En ese sentido, parece oportuno destacar la dedicatoria que el autor realiza en esta obra, sobre el vértice inferior derecho: “para ‘el Fogón’ un futuro arriero. A. Badi. Milán, 53”. El artista tiende con ella un puente y manifiesta su deseo de ser parte de este espacio cultural. Un tiempo después fue nombrado Llave 144 de El Fogón, pasando a ser “uno” en el “todo” fogonero.

RONALD ISLER DUPRAT

Referencias bibliográficas

- ATALAYA [Alfredo Chiabra Acosta] (1927). XVII Salón de Primavera. *La Campana de Palo: Periódico Mensual de Bellas Artes y Polémica*, 17 (Septiembre - Octubre), 9-12.
- BABINO, M. E. (2015). *El grupo de París. Catálogo de exposición*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Mecenazgo Cultural.
- BRUGHETTI, R. (1948). *Aquiles Badi*. Buenos Aires, Losada.
- FROMM, E. (2007). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Buenos Aires-México, Paidós.
- JACKSON, W. M. (1955). *Diccionario Hispánico Universal. Enciclopedia ilustrada en Lengua Española* (4ª edic., Tomo I). Buenos Aires, Editorial Jackson de Ediciones Selectas.
- NOÉ, L. F. (14 de octubre de 1956). Artes plásticas. *El Mundo*, Buenos Aires.

Líbero Badíi

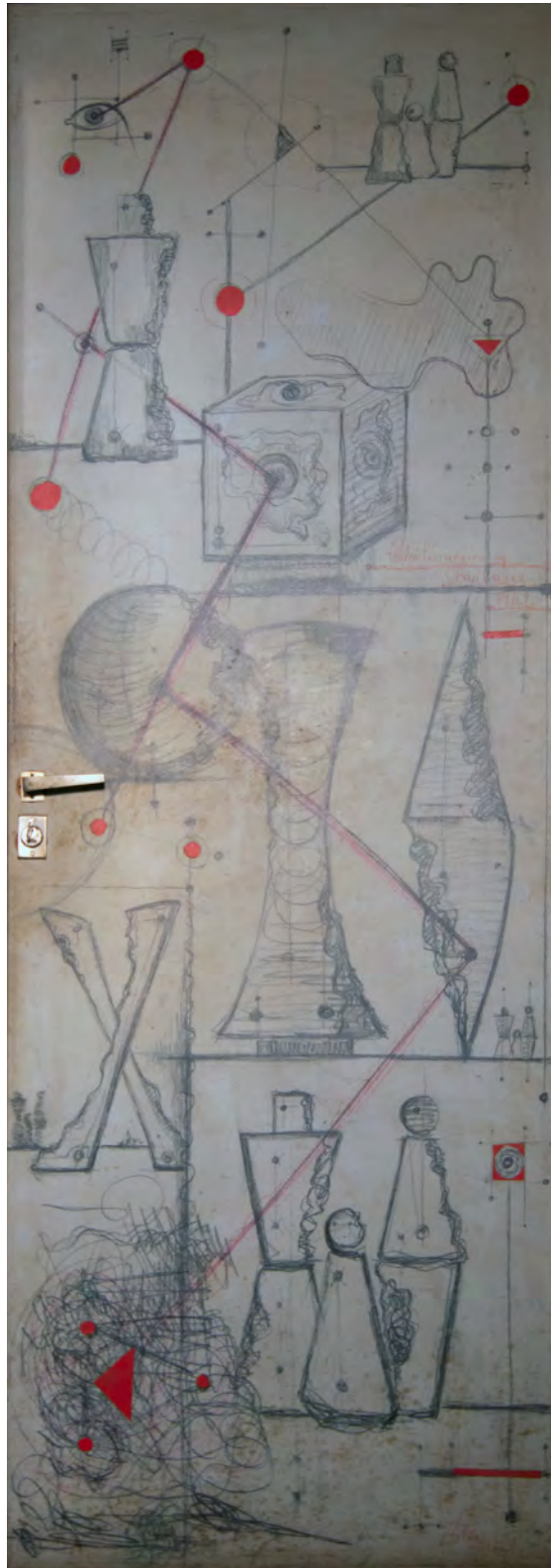
Arezzo, Italia, 1916 - Buenos Aires, Argentina,
2001

Civilización y barbarie ¹⁹⁶²

Lápiz grafito, lápiz de color y collage sobre
madera, 210 cm x 72 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Líbero 62

Líbero 62



“La obra de arte es siempre una consecuencia de la vida, del espíritu que da una solución artística a la vida de cualquier hombre.”¹ Esta idea del italiano-argentino Líbero Badíi fue consecuente con su paradigma filosófico, estético y existencial evidenciado en su prolífica obra que abarcó la escultura, el dibujo, la pintura, el grabado, objetos, textos teóricos y literarios.² Existió en ella una clara y explícita bifurcación: el momento americano y el momento europeo que correspondió con viajes iniciáticos por Latinoamérica en 1945 y por el Viejo Mundo en 1948 y 1958. Tales experiencias trasuntaron en preocupaciones estéticas y en obsesiones vitales que lo llevaron a desplazarse por la figuración, la abstracción y el simbolismo hasta culminar en el “sinistrismo”. Concepto ideado junto a Luis Centurión para distanciarse de las nociones de arte clásico y abarcar lo que excede a las posibilidades racionales humanas, articulando el arte con la magia y el cosmos. Todas estas inquietudes lo llevaron a prescindir del naturalismo y la anécdota para concentrarse en las formas geométricas “puras” que le permitieron pivotear entre lo universal y lo local.

La obra que integra la colección de El Fogón de los Arrieros fue realizada sobre una puerta interna, ubicada en el primer piso, que conduce a uno de los dormitorios personales de sus fundadores. Se trata de un “mapa/esquema/proyecto” de esbozos y gráficos que luego dialogan con piezas escultóricas clave dentro de su producción; y que resultan de notorio interés, ya que exponen sus principios filosóficos y estéticos. Suerte de cuadro autobiográfico mediante el cual el artista despliega su cronología personal y artística, y que, bajo otras variantes gráficas, utilizó en algunas entrevistas como estrategia para conceptualizar las distintas etapas de su trabajo.³

Círculos, puntos, líneas verticales, horizontales y diagonales, figuras, cuerpos geométricos en tanto “formas madre”. Esbozos, trazos y variantes que luego adoptarán la gravedad, la solidez y el peso de la representación tridimensional y cuyos diseños se repetirán en láminas, cuadernos, cartas, catálogos y un conjunto de dibujos realizados entre 1960 y 1963, muchos de los cuales se conservan hoy en el archivo documental y en colección plástica de El Fogón de los Arrieros. Entre tales obras, se destaca *Dibujos en el espacio*, característica de este periodo y una de cuyas figuras allí representadas, remite a su vez a la escultura en bronce *El alma*, también presente en la puerta interna del Fogón. Esta pieza, emplazada en una calle de Resistencia en 1962 como parte del *Plan de embellecimiento* iniciado por el Fogón un año antes, fue donada

1 Reportaje a Líbero Badíi (Argentina, 1969?) 13'. *Filmoteca online* [ciclo realizado y producido por Fernando Martín Peña, Ignacio Tula y Marcelo Torretta]. Fundación Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. <https://bit.ly/3c1Y0uO>.

2 Líbero Badíi arribó desde Italia a la Argentina en 1927 como exiliado. Se formó en la Escuela de Artes Decorativas y la Escuela Superior de Artes Ernesto de la Cárcova, de la que egresó en 1944. Expuso en el Salón Nacional (1960), en el Museo Nacional de Bellas Artes (1962), en la Galería Witcomb (1963), en la Exposición Internacional de Amsterdam (1965), en el Instituto Di Tella (1968), en la National Library, Ottawa, Canadá (1973), en la galería del Retiro (1979-1980). En 1950 inició la labor en su taller en Olivos, dedicándose en forma exclusiva a la creación artística. Recibió numerosos premios nacionales e internacionales, entre los que se destacan el “Premio Palanza” en 1959 y el Premio Internacional Bienal de San Pablo 1971.

3 Véase: Reportaje a Líbero Badíi (Argentina, 1969?) 13'. *Filmoteca online*, ibid.

al Fogón de los Arrieros por el Instituto Di Tella a través de la intermediación de Jorge Romero Brest, quien estuvo presente en su inauguración junto a Badíi.⁴ Fue en ese contexto que pintó la puerta, y por ello la escultura *El alma* será nuclear en el mapa gráfico-visual. A partir de la primera visita de Badíi a Resistencia, éste inició una relación estrecha con Aldo Boglietti, expresada en un profuso intercambio epistolar, en obras donadas a la institución (Giordano, 2018, p. 34) y en una nueva visita a la ciudad en 1963 para el dictado de una conferencia y proyección de un film sobre su obra.

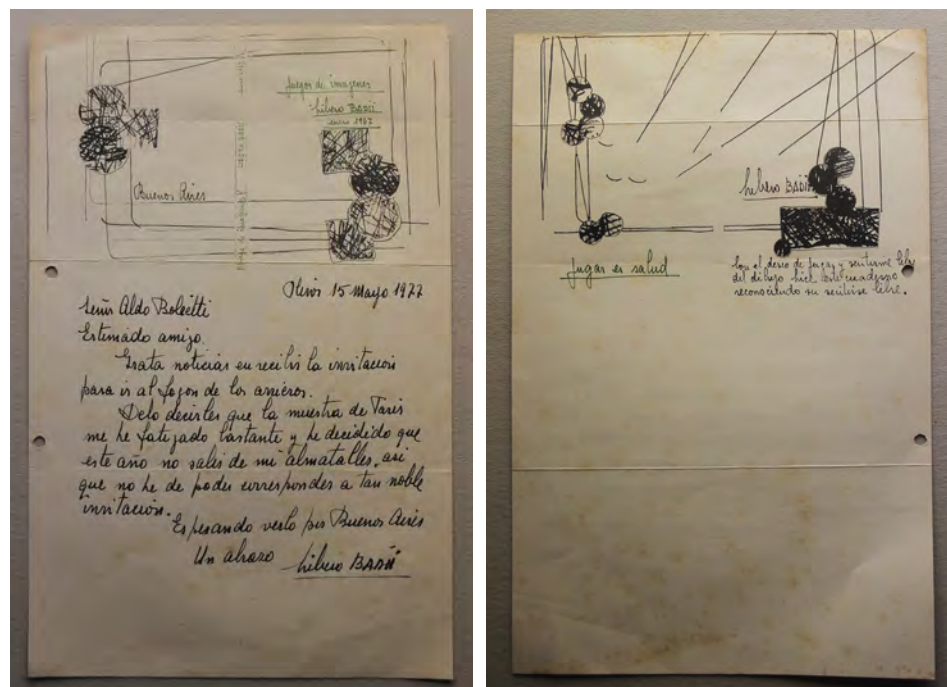
La obra *El alma*, bocetada en la puerta interna del Fogón, traza a su vez una constelación evidente con la escultura *Homenaje a Sarmiento*, de 1962 esbozada también en la puerta de El Fogón de los Arrieros. Se trata de una tentativa de resolución plástica al problema nacional sintetizado en la dicotomía “civilización y barbarie” en el contexto de conformación del Estado argentino. Allí se encuentran -al decir de Badíi- la corriente europea y la corriente del altiplano que se “centrifican” en Buenos Aires. Dos columnas: una base de materia sin formación remite a la barbarie en su estado primitivo, a través de una “superficie torturada, sufrida, macerada, desigual, con alternativas como diviesos, llagada, por momentos cascoteada” (Graiver, 1964, p. 79). La otra es una base de líneas rectas, limpias, de aspecto geométrico que alude a la civilización “o al itinerario o formulación civilizadora” (Graiver, 1964, p. 79). Estas dos grandes formas se unen en el centro por una porción de la obra *El alma* a través de partes rústicas y lisas que entran en tensión.

La obra dialoga a su vez con otras piezas escultóricas basadas en conceptos como el tiempo, la gloria, también bocetadas en la puerta del Fogón y tituladas *La familia*, *La mujer*, *El hombre y la mujer*, realizadas entre 1960 y 1965. Hay, a su vez, un diálogo evidente con la escultura *Ave Fénix*, adquirida por el Centro Kennedy de



Líbero Badíi. *El Alma*. Bronce, 60 x 60 cm. Av. Alberdi y Juan Domingo Perón, Resistencia, Chaco. Emplazada en 1962. Foto: Andrea Geat, 2022.

⁴ Cabe señalar que esta obra fue una de las primeras emplazadas en la ciudad que recurrían a un lenguaje abstracto y que por ello produjo un cierto desconcierto en los espectadores locales. Badíi recordaba que cuando acudió a la inauguración, tomó conocimiento que se referían a ella como a un “televisor” (entrevista de Mariana Giordano a Líbero Badíi, Olivos, 21 de agosto de 1996).



Anverso y reverso de carta de Libero Badíi a Aldo Boglietti. Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia B.

Washington en 1972. En esta última, Badíi explora el desarrollo de líneas convergentes hacia el exterior. En palabras del artista: “El aspecto primario de ‘civilización vs. Barbarie’ se siguen sosteniendo en las grandes masas pero hay prolongaciones hacia un espacio cósmico como nueva manifestación del espíritu”.⁵ Su interés ahora lo lleva a indagar la idea problemática del espacio sideral. Lo obsesiona la relación entre la mecánica, la técnica y el deseo de buscar más allá de la atmósfera. En esta línea se inscriben obras como *El centauro*, *La quimera*, *El espacio*, *El punto*, que podemos vislumbrar también como atisbos gráficos en la puerta interna del Fogón y que luego se concretarán en las piezas escultóricas de su último periodo.

ALEJANDRA REYERO Y MARIANA GIORDANO

Referencias bibliográficas

- GIORDANO, M. (2018). Libero Badíi, Dibujos en el espacio. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte* (pp. 33-35). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- GRAIVER, B. (junio de 1964). Libero Badíi. *Biblioteca Virtual* (pp. 71-94). Universidad Nacional del Litoral. <https://bit.ly/3NWioPv>.

⁵ Reportaje a Libero Badíi (Argentina, 1969?) 13. *Filmoteca online*, ibid.

Alfredo Bigatti

Buenos Aires, Argentina, 1898 -1964

El estudio 1956

Técnica mixta, 53 cm x 35 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Bigatti 1956

Inscripciones: "Al 'Fogón de los Arrieros' con toda mi admiración por su obra. Cordialmente. Bigatti 15-8-58"

Bigatti
1956



Alfredo Bigatti (Buenos Aires, 1898-1964), junto con Horacio Butler, Aquiles Badi, Hector Basaldúa, Lino E. Spilimbergo, Raquel Forner –quien luego sería su esposa–, Víctor Pissarro, Antonio Berni y Alberto Morera, formó parte de uno de los colectivos más interesantes de la modernidad en los años 20 del siglo pasado. En efecto, como integrante del llamado “Grupo de París”, su trayectoria por el arte estuvo determinada por sus estadías en Europa (Babino, 2010). La experiencia viajera definió una zona de encuentro e intercambio con otros artistas, salones y espacios expositivos que permitieron, tanto su inserción en el contexto europeo, como su reintegración en el ámbito argentino. En términos generales, los nuevos lenguajes que entonces encontraron y asimilaron resultaron del cruce entre la gran tradición del arte y las renovaciones emergentes de principios del siglo pasado. Además, esa experiencia posibilitó el reajuste de las prácticas vinculadas, tanto al funcionamiento de los salones, como a los espacios expositivos y a la apertura de academias “libres” para quienes buscaran nuevos circuitos para el arte moderno. En este último aspecto, los Cursos Libres de Arte Plástico fundados por Alfredo Guttero, con la compañía de Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner y Alfredo Bigatti, en 1932, afianzaron en nuestro país una dinámica renovadora ante las demandas de cambio en el campo artístico.

Podríamos afirmar que el carácter reformista de esa iniciativa, a la que adhiere Bigatti, se sumaba al legado transformador de los años 20, tanto en la práctica artística como en los canales de enseñanza y gestión institucional que trataban de desarticular la hegemonía de Buenos Aires y crear un nuevo orden de interacción entre las provincias. Las adquisiciones de obras en los museos provinciales y la presencia de artistas de la capital en certámenes provinciales definen un nuevo régimen de negociaciones en las relaciones centro/periferia. Se trata de aquellas “entradas laterales desde lugares de consagración, difusión, promoción y comercialización periféricos” que reconocen Artundo y Pacheco (1993) en su lectura de las modernidades de los años 20. Sin establecer una relación causal, aquí podríamos leer una anticipación de las estrategias que el Fogón de los Arrieros puso en marcha al promover acciones de renovación cultural y estética, impulsando la interacción tanto al interior como al exterior de la ciudad de Resistencia.

Luego de graduarse en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1918, a Bigatti se le presentó como una necesidad imperiosa explorar nuevas formas en la imagen plástica que lo pudieran vincular a una concepción moderna de las formas. Analizado desde los años 60, Julio Payró entendió este propósito como el anhelo de un nuevo orden dentro de la estructura de la imagen, un modo ajeno a la retórica sensiblera de la academia aprendida en sus cuatro años de educación formal y que pudiera vincularlo a la renovación que intuía en Europa (Payró, 1966). En este sentido, resulta elocuente la figura modelada de un desnudo

femenino de tamaño natural que, bajo el título *Ella*, Bigatti envía al Salón Nacional de 1921. La concepción arquitectónica que había admirado al ver la reproducción del *Centauro* de Antoine Bourdelle emplazado en un potrero de Nueva Pompeya se concretaba en esa obra juvenil. La síntesis arcaizante de esa imagen, regulada por una estructura de base geométrica, anunciaba la vía de sus futuras indagaciones.

Era lógico, entonces, que ante la posibilidad de concretar el ansiado viaje a Europa y estimulado por Aquiles Badi y Horacio Butler -sus compañeros y amigos de la Academia Nacional ya radicados en París-, emprendiera el viaje a la capital francesa en 1923. La mediación del escultor Pablo Curatella Manes, residente en París desde hacía varios años y discípulo Antoine Bourdelle, facilitó el ingreso de Bigatti al taller de este maestro. De ahí en más, la carrera del joven artista continuó jalonada por obras memorables: *Retrato del poeta Jacobo Fijman* (1926), *La Cocina Criolla* (1937), *Monumento al General Bartolomé Mitre* (1936-1940) o el *Monumento Histórico Nacional a la Bandera* (1943-1957).

La obra que nos ocupa, *El estudio*, pertenece al último período del artista. Luego del enorme esfuerzo físico que le exigió la realización de los trabajos para el *Monumento a la Bandera*, Bigatti comienza obras de menor tamaño, tales como relieves en bronce, monocopias y dibujos que se abren a una indagación de formas que Romualdo Brughetti interpretó como “armónica razón geométrica” (1985, s/p). Se trata de un período donde juega libremente con las líneas en el espacio. El planteamiento formal continúa siendo solidario con aquellos conceptos que regulaban la voluntad geometrizar de sus esculturas, pero a la luz de nuevas preocupaciones orientadas hacia un mayor grado de síntesis que podrían preanunciar la inminencia de la abstracción.¹ Sea como fuere, el artista sigue siendo fiel a una idea claramente expresada: “Lo humano arquitecturizado o la arquitectura humanizada fue el punto ideal buscado por mí” (Bigatti, 1966, p. 30).

Bigatti nos presenta un estudio de artista donde aparece un motivo recurrente en la historia del arte como es el del “el pintor y la modelo”. Así, en un interior, el artista define la figura de un pintor frente a su modelo sentada. Una variante de este mismo tema encontramos en *La modelo* -que pertenece al acervo de la Fundación Forner-Bigatti-, donde la figura femenina aparece de pie. En ambos casos, la presencia de un lienzo pareciera señalar a la práctica artística como una reflexión que tiene su fundamento en el propio proceso creativo.

Sobre la vinculación de Alfredo Bigatti con el Fogón de los Arrieros, queda testimonio de la visita que realiza en julio de 1957 junto con la pintora Raquel Forner -su esposa-, los pintores

¹ Así lo sugiere Patricia Corsani (2019).

Rodrigo Bonome, Jacinto Castillo y el escultor Octavio Fioravanti. Cabe referir que, para ese tiempo, las actividades del Fogón empezaron a ser ampliamente conocidas en el ambiente artístico de Buenos Aires, sobre todo a través de la difusión en la *Revista Nativa* (Gutiérrez Viñuales y Giordano, 1992).

De la presencia de Bigatti en el Fogón contamos con el testimonio del Boletín del Fogón² donde se reproduce una fotografía en la que se ve al escultor junto con Raquel Forner en ocasión de la exposición que ésta realizara en el Ateneo ese mismo año. En ese número se comenta, además, la compleja realización del *Monumento a la Bandera* y los padecimientos tanto de Bigatti como de Fioravanti en torno de ese encargo, así como el hecho de no haber sido invitados a su inauguración. Por lo demás, la relación de amistad entre Aldo Boglietti y Bigatti tiene en los fondos documentales del Fogón de los Arrieros un nuevo testimonio, esta vez del encuentro de ambos en ocasión de una exposición en una galería de la calle Florida cuyo nombre no menciona.³

MARÍA ELENA BABINO

Referencias bibliográficas

- ARTUNDO, P. y PACHECO, M. (1993). Estrategias y transformación. Una aproximación a los años '20. En *Arte y Poder* (pp. 77-85). Buenos Aires, CAIA.
- BABINO, M. E. (2010). *El grupo de París*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Subsecretaría de Cultura, Gobierno de la Ciudad.
- BIGATTI, A. (1966). *Autobiografía*. *Bigatti*. Serie Monografías de Artistas Argentinos, 6, 17-34. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- BRUGHETTI, R. (1985). Alfredo Bigatti. En *Bigatti*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. s/p.
- CORSANI, P. (2019). Hitos destacados de una trayectoria. En *Bigatti* (pp. 41-60). Buenos Aires, Fundación Forner-Bigatti.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. y GIORDANO, M. (1992). El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta. En *Décimo Segundo Encuentro de Geohistoria Regional* (pp.161-175). Resistencia, IIGHI-CONICET.
- PAYRÓ, J. (1966). Alfredo Bigatti. En *Bigatti* (pp. 9-16). Serie Monografías de Artistas Argentinos, 6. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

² Boletín El Fogón de los Arrieros, año V, N° 55, julio 1957.

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, año IX, N° 101, mayo 1961.

Rodrigo Bonome

Buenos Aires, Argentina, 1906 -1990

Amor con amor se paga (columna) ¹⁹⁵⁸

Gouache sobre muro, 238 cm x 28 cm

Firma: sobre muro de columna lateral derecho: Bonome 12/VII/1958

Pinto
Bonome
12-VII-1958



A principios de 1958, en una semblanza a Bonome publicada en el Boletín del Fogón, Samuel Sánchez de Bustamante refería:

*“En alguna oportunidad hemos dicho en estas páginas que el que escribe, se describe, Y el que pinta, se pinta. Bonome pinta y escribe.
Con su pintura, pinta su inquietud insatisfecha. Aunque serena y profunda.
Pinta su inquietud de catador de esa trascendencia que tienen los seres y las cosas.
Pinta su personalidad que es como él mismo lo expresa, todo ‘aquello’ que está entre la realidad y la manera de representarla.
Cuando Bonome escribe, aclara sus inquietudes y fija sus inclinaciones.
Y los hace con la luz vivaz de su estilo fulgurante y preciso. De retórica heterodoxa.
Y se describe además en cuanto selecciona.”¹*

Esta doble valoración de Bonome como artista e intelectual alude a la trayectoria de este fogonero que vivía en Buenos Aires. La cita además guarda relación con la experiencia que pocos meses después tendrá en Resistencia, cuando pintará en una de las columnas del Fogón.

En julio de 1958 coinciden en Resistencia Rodrigo Bonome y el director de la Escuela Nacional de Cerámica, Fernando Arranz. Este último acompañaba a una delegación de la escuela que dirigía invitados por el Ateneo del Chaco para la realización de una muestra auspiciada por dicha institución. Por su parte, Bonome, asiduo invitado a las actividades fogoneras, gestor de muchas exposiciones y conferencias que se realizaron en este espacio, se encontraba en el Chaco para dictar dos conferencias: una de ellas titulada “Requiem para el arte de las figuras abstractas” y tuvo lugar en El Fogón de los Arrieros; la segunda, “Una teoría para el arte de la cerámica”, en la recientemente creada Universidad Nacional del Nordeste. Este encuentro, que no sabemos si fue casual o programado, derivará en varias acciones y producciones conjuntas entre Bonome y Arranz.

En este contexto, entre el 12 y 13 de julio de 1958 ambos artistas pintaron sendas columnas que se encontraban en el sector de biblioteca y archivo del edificio fogonero,² firmando Bonome su obra el día 12. De hecho, este teórico y artista fue quien realizó la mayor cantidad de obras en superficies no convencionales del edificio moderno del Fogón, o en espacios arquitectónico-funcionales (Cantero y Giordano, 2015): una puerta, una columna y una ventana –esta última, ubicada en el Galpón de los crotos, fue desmontada y hoy desaparecida luego de una refacción del edificio en 2015–. La ventana continuaba con la estética naturalista y paleta de colores

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros, año IV, N° 62, febrero 1958.

² Véase en el presente catálogo la entrada dedicada a Fernando Arranz: Cantero y Giordano, p. 41-43.



Detalle de la columna pintada por Bonome con uno de los platos cerámicos que ya se encontraban en la columna.

pastel, y a la vez con el interés en la búsqueda del “verde Bonome” de la puerta lindante.³ Comparten la misma estética otras obras que integran la colección del Fogón, como *La vertiente* (Giordano, 2018, p. 46-48) o *La fábrica*.

Por el contrario, la obra de la columna rompe con aquella estética. Nos encontramos con figuras femeninas y masculinas trabajadas con líneas sinuosas, rápidas y sintéticas resueltas en la verticalidad del espacio acotado de la columna, y que responden a una acción realizada de modo espontáneo, sin previsión, como parte de un juego de amigos-artistas que buscaban una superficie del espacio arquitectónico para, en una noche, volcarse a la experiencia lúdica. Bonome también rompe con su estética de búsqueda de los verdes de la naturaleza, al optar rítmica y secuencialmente por un solo tono de verde, luego el rojo, azul y negro. Asimismo, integra a la pintura dos platos cerámicos previamente existentes en la columna –que enmarca

³ La obra realizada por Rodrigo Bonome sobre una puerta del Fogón tiene su propia entrada: véase en el presente catálogo Giordano, p. 61-62.

con una línea sobre el muro– e incorpora gráficamente la frase “Amor con amor se paga” en forma repetida dentro de la composición, tanto debajo de uno de los platos como en el pie de la columna. En uno de los costados de la misma, Bonome firma e incorpora la fecha en que realizó la obra; del mismo modo lo hace Arranz en la columna contigua. De este modo dejan explícito que las obras fueron realizadas en forma casi simultánea como parte de un juego de amigos, y, a la vez, con la inscripción suman estas columnas al archivo institucional.

Las figuras de *Amor con amor se paga* recorren el espacio de la obra desde el reposo de los cuerpos, el erotismo de sus roces, hasta escenas sexualizadas. El trazo compone un bacanal moderno, con claros guiños a la tradición histórica de estas representaciones, al incorporar un arpa a la composición, pero fundamentalmente por la puesta en acción de ciertos excesos. Como los bacanales antiguos, esta obra emplazada en una de las paredes del Fogón, transgrede la moralidad de una sociedad chaqueña conservadora, que miraba a ese espacio cultural con prejuicios sobre los comportamientos sociales.

MARIANA GIORDANO Y EMANUEL CANTERO

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.
- GIORDANO, M. (2018). Rodrigo Bonome, *La vertiente (Paisaje serrano)*. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 46-48). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

Rodrigo Bonome

Buenos Aires, Argentina, 1906 -1990

Sin título (puerta) ¹⁹⁶²

Óleo sobre madera, 196 cm x 70 cm

Firma: Ángulo superior derecho: Bonome

Bonome



Rodrigo Bonome integró el círculo activo de El Fogón de los Arrieros. Su participación en actividades fogoneras en Resistencia se conjugaba con gestiones que, desde su lugar de residencia en Buenos Aires, llevó adelante para el Fogón durante décadas. Activo miembro de la Sociedad Argentina de Escritores en la década del 50, combinó la pluma con la producción artística y la acción cultural: estos tres aspectos tuvieron un peso sobresaliente en su relación con el Fogón. Colaborador del Boletín, gestor en Buenos Aires de conferencias y exposiciones para que se realizaran en el Chaco, intermediario entre Boglietti y otros artistas contemporáneos para obtener obras que engrosaban la colección del Fogón o que pasaron a formar parte del *Plan de embellecimiento de Resistencia* desde 1961, Bonome dejó también su impronta en obras de caballete, murales emplazados en la ciudad o en casas y comercios de los fogoneros, y otras obras realizadas en artefactos funcionales del Fogón como una puerta, una ventana y una columna.

Esta entrada corresponde a una obra realizada en septiembre de 1962 sobre una puerta originalmente ubicada en el “Galpón de crotos”, y que conectaba con una de las salidas al exterior del edificio del Fogón, el “Patio de los asados”. Tras la reforma edilicia realizada entre 2014 y 2015, la puerta y la ventana fueron desmontadas: la primera se encuentra actualmente en la reserva de la institución, mientras que la ventana sufrió roturas por lo cual la institución dio de baja esta obra de su acervo.

Como en otras obras¹ de Bonome realizadas en Resistencia –tanto en el Fogón como en comercios y domicilios privados de amigos fogoneros–, el paisaje es el género que desarrolla, con un manejo de diversas escalas de verdes logradas con amplias pinceladas.

Cabe señalar que la cara exterior de la puerta fue cubierta por boletos de Lotería chaqueña a modo de collage colectivo y gestual. La obra es conocida en la jerga fogonera como “*La puerta de los niños cantores*”.

MARIANA GIORDANO

Referencias bibliográficas

GIORDANO, M. (2018). Rodrigo Bonome, *La vertiente (Paisaje serrano)*. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte* (pp. 46-48). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

¹ Véase la entrada de la obra *La vertiente (Paisaje serrano)* de Rodrigo Bonome, en el catálogo *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Giordano en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 46-48).

Miguel Brascó

Santa Fe, Argentina, 1926 - Buenos Aires,
Argentina, 2014

Sin título (El rincón de los poetas) ¹⁹⁵⁷

Técnica mixta sobre muro. Dibujo con tintas realizado
a pincel, 239 cm x 28 cm

Firma: Miguel

miguel



“Miguelito Brascó volvió por los fueros de sus ‘Trenes’ y nos propinó una interesante conferencia. Agradecido por haberle permitido salir del anonimato dedicó al Fogón una columna decorada del ‘rincón de los poetas’ en la que hoy se entremezclan y bailan las figuras insustituibles que tan bien definen el estilo de Brascó”.¹ Con estas palabras el Boletín del Fogón presentaba la nueva obra de este escritor, dibujante, periodista, enólogo, personaje multifacético que tenía un importante vínculo con el ámbito fogonero, con quienes compartía el espíritu desenfrenado, la construcción de neologismos y el uso estético del humor. Su inserción en el ámbito fogonero llevó a que se le otorgara la *Orden de la Llave*, con el número 213.

En 1957, Brascó fue invitado por el Ateneo del Chaco -la primera institución cultural orgánica del Chaco cuyos miembros también estaban relacionados al Fogón-, para participar de una exposición de dibujos junto a Paterlini y Fenicio Nuñez.² Como era costumbre en la movida cultural chaqueña de la época, los artistas o conferencistas que participaban de acciones culturales organizadas en/por el Ateneo, se alojaban en el Fogón, ámbito donde la sociabilidad constituía un elemento central del evento cultural. En este contexto, Brascó dejó una segunda obra en el Fogón -la primera había sido *La Bella y el Ecuador*, en 1953-,³ en esta oportunidad, una pintura en una columna del edificio.

La práctica de pintar -y repintar- estructuras funcionales del edificio moderno del Fogón venía teniendo lugar desde su inauguración en 1954; en muchos casos eran obras realizadas sin proyectos previos, lo que las convertía en obras espontáneas.⁴ La inserción de la obra de Brascó, más allá de que se concretó en el contexto de una visita por las razones antes referidas, constituye una inscripción espacial en el aparato museal fogonero integrada/relacionada con un panel de escritores: *el rincón de los poetas*, donde se encuentran otras obras de su autoría, junto a un poema ilustrado con letra de Cayetano Córdova Iturburu e ilustrado por Julio Vanzo y un poema de Rafael Alberti.

La obra que realiza Brascó en esta columna de gran visibilidad del espacio de acceso al Fogón es una obra expandida, tanto desde lo formal/factual como lo simbólico: en forma escalonada sus típicos personajes se alinean y ascienden por la columna para sobrepasarla e integrarse al cielorraso. A la vez, la obra se extiende virtualmente hacia el panel contiguo derecho, cuando uno de estos personajes señala con su mano hacia el mismo y le incorpora el nombre con el que ese espacio era reconocido en el ámbito fogonero: *el rincón de los poetas*.

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, año V, N° 57, septiembre 1957, p. 10.

2 El Territorio, Resistencia, 26 de septiembre de 1957.

3 Véase Cantero, 2018, p. 52-54.

4 Véase al respecto: Cantero y Giordano, 2015.

La obra constituye un manifiesto de la vida del artista, de los diferentes roles que asume y de los sujetos con que se vincula: la musa inspiradora, actores, críticos, pintores, escritores (a quienes incluso introduce a través de un guiño cuando un personaje señala El rincón de los poetas), y el mismo Brascó firmando la obra.

Brascó fue un permanente colaborador de la actividad cultural fogonera, habiendo acercado al espacio a su amigo, el cineasta Fernando Birri, quien en 1958 fue invitado a dar una conferencia. Para esa ocasión, Brascó realizó un dibujo y diseñó los programas para el evento. Asimismo, aportó con el diseño de volantes de difusión de actividades y también con el Boletín del Fogón: cuando en 1962 comenzó a realizar colaboraciones en la reconocida revista satírica Tía Vicenta, el Boletín hacía referencia irónicamente a las mismas aludiendo a un “plagio” de la revista porteña, en tanto se atribuían el hecho de haber publicado y de hacerlo conocer en el medio a Brascó: “Por eso hemos iniciado un pleito contra ‘Tía Vicenta’. Ante todo intentan plagiar el estilo. Nos han plagiado incluso en aquello de abusar de la mención de ciertos nombres en las crónicas. Claro que por lo menos nosotros tuvimos el buen gusto de elegimos estrellas menos feas, o al menos menos narigonas, o por lo menos con menos pelos... para evitar que alguien se los to-me. Después está aquello otro de que nosotros sacamos del anonimato a muchos ilustres desconocidos llevándolos a la fama internacional. P.Ej. el ex-abogado-poeta-conferenciante Brascó (a) Miguelito. Antes, todo el mundo decía al oírlo, verlo, o leerlo: ‘Si, pero...’, hasta que el Boletín del Fogón descubrió que entre todos los poetas del mundo, Brascó era por lo menos el mejor dibujante del Chaco.”⁵

MARIANA GIORDANO

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. (2018). Miguel Brascó, *La bella y el Ecuador*. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte* (pp. 52-54). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3z9oJE>.
- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.

⁵ Boletín El Fogón de los Arrieros, año VI, N° 67, julio 1958, p. 1

René Brusau

Villa María, Argentina, 1923 - Resistencia,
Argentina, 1956

Las artes o Los músicos ¹⁹⁵⁵

Resina sintética sobre enlucido de yeso, 175 cm x 362 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: R BRUSAU

R. BRUSAU



René Brusau fue un artista cordobés que, en busca de nuevas oportunidades laborales, se radicó en 1943 en Resistencia, Chaco, donde se convirtió en un activo agente del campo artístico y de la enseñanza del arte. Su rol en espacios como el Ateneo del Chaco, El Fogón de los Arrieros y la Escuela Normal Sarmiento le valieron un lugar destacado en la historia del arte local.

Las artes o Los músicos es un mural ubicado en un muro exento del Fogón que separa la zona del bar de la sala principal, compartiendo la tapia en su otra cara con la obra *Encuentro de culturas* de Demetrio Urruchúa. Cabe señalar que no ocupa la totalidad de la pared, ya que la pintura se encuentra sobre un zócalo que opera de respaldo de un asiento que se extiende sobre el ancho de la obra. Esta obra es un referente de estéticas poscubistas en la región: la geometrización de las figuras se inscribe en un ritmo lineal de la composición, a la vez que la desarticulación del fondo en planos se logra a través de contrastes de colores como del uso de líneas, puntos y grafismos para introducir textura.

A través de esta obra, Brusau refuerza el discurso social de EFDA en torno a la informalidad y reunión de amigos, aspectos propios del estilo fogonero. Así logra representar una de las actividades más importantes que se desarrollaban en dicho espacio: las reuniones extendidas, al compás de la música y el calor de la risa. No es casualidad que la obra mural se encuentre frente al bar de El Fogón de los Arrieros, dado que las figuras construidas por planos de colores cálidos y luz homogénea en su totalidad, nos ofrece una cercanía y un ambiente acogedor.

Este mural entra en diálogo con la obra diseñada en el piso por Brusau, pensada desde el inicio de la construcción en función de la arquitectura.

La ejecución del mural también fue pensada en función de la arquitectura. En contraposición a *Los músicos*, el arquitecto a cargo del edificio actual de EFDA, incluyó en los planos de diseño un espacio para la ejecución del piso.

Cabe destacar que, a través de un proyecto de mecenazgo (Res. N° 1064/09), este mural junto con *Hombres en bote* (1959) de Raúl Monsegur fueron restaurados por Teresa Gowland de Frías e Isolina Díaz Ramos en 2010.

JIMENA PASSOTTI

René Brusau

Villa María, Argentina, 1923 - Resistencia,
Argentina, 1956

Mujer ^{ca. 1950}

Óleo sobre madera, 178 cm x 68 cm



René Brusau estuvo vinculado a El Fogón de los Arrieros desde sus inicios, participando no solo de las actividades culturales celebradas allí, sino también de las discusiones estéticas generadas en dicho espacio. Es considerado como uno de los artistas que introdujo los lenguajes vanguardistas en la capital chaqueña.

La obra *Mujer* fue elaborada en una puerta en el antiguo edificio donde funcionó El Fogón entre 1943 y 1955, conocido en la jerga fogonera como el “viejo Fogón”. Posteriormente, al trasladarse la casa de Boglietti al actual edificio moderno, la puerta-pintura de Brusau fue desmontada y enmarcada: “Cuando pase usted por el Fogón debe sin duda haber visto hasta el ropero de los paracaidistas que con su puerta decorada por René Brusau puede ser ubicada dentro del “ismo” de la plástica que usted menos haya llegado a comprender”.¹

Esta pintura fue el primer antecedente de agenciamiento de elementos funcionales en el espacio fogonero (Cantero y Giordano, 2015).

Expuesta junto a otras obras en una de las paredes de la sala principal del Fogón, esta pintura-puerta, aún presenta huellas matéricas de su antepasado como puerta, como los orificios del picaporte y distintas marcas de su funcionalidad. Desde lo formal, la geometrización de la figura y del fondo, así como la superposición de planos transparentes en la construcción de figuras planas, son indicadores del lenguaje poscubista que caracteriza a la producción de este artista. Es importante señalar que Brusau fue un ávido lector de la actividad artística de Picasso, como lo relata Hilda Torres Varela en una entrevista.²

La representación de la figura de la mujer fue un tópico que Brusau exploró en distintos momentos de su trayectoria artística, desde diferentes técnicas y estilos. Dentro de la colección del artista con la que cuenta EFDA, encontramos además obras donde las mujeres son representadas en escenas de la vida cotidiana y de la maternidad.

JIMENA PASSOTTI

Referencias bibliográficas

CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 11, noviembre 1953, p. 1.

² Entrevista realizada por Mariana Giordano a Hilda Torres Varela. Resistencia, 9 de noviembre de 1994.

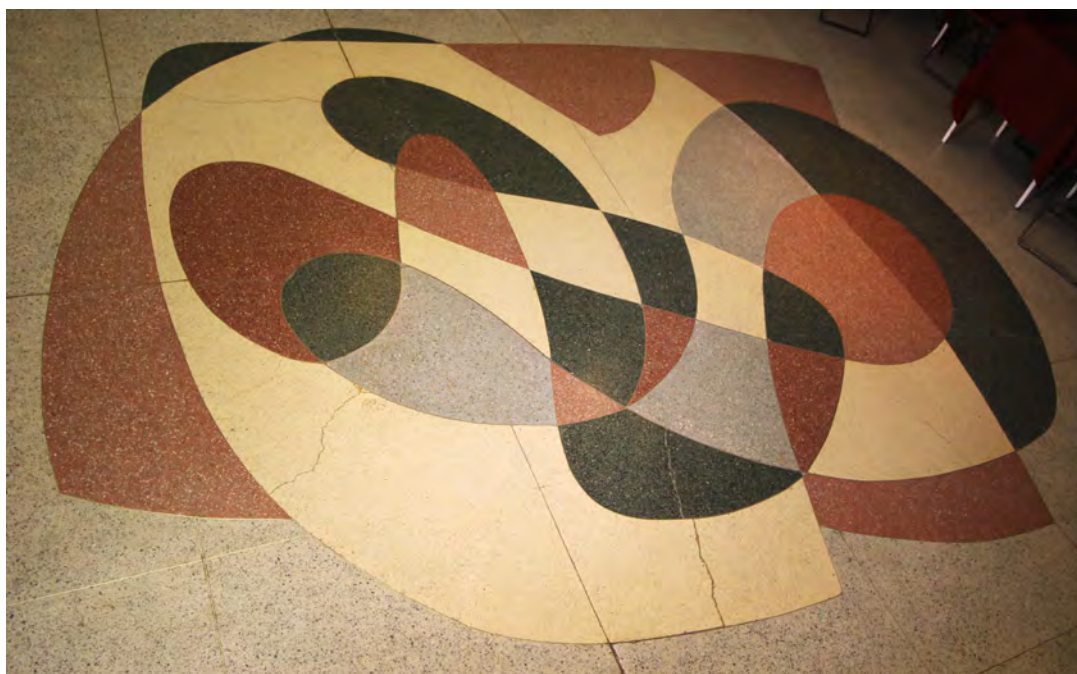
René Brusau

Villa María, Argentina, 1923 - Resistencia,
Argentina, 1956

Sin título ¹⁹⁵⁵

Granítico monolítico in situ con fleje de bronce,
490 cm x 195 cm (pasillo bar); 430 cm x 310 cm (salón principal)

BRUSAU



René Brusau, considerado como uno de los artistas de vanguardia en el Chaco de la década del cuarenta, acusó de un lenguaje cubista en varias de las obras realizadas en esta provincia y en particular aquellas que forman parte de la colección de El Fogón de los Arrieros (Vaniöff, 2018). En parte de su producción, el cubismo se articula con formas geométricas abstractas y en otras amplifica esa geometría deslindándola de las formas figurativas, tal como ocurre con el diseño del piso en la sede del moderno edificio de El Fogón de los Arrieros, objeto de esta entrada, o con el mural realizado en el local comercial de la entonces firma Cimat en la ciudad de Resistencia.

La construcción del nuevo Fogón, con proyecto del arquitecto Humberto Mascheroni, se realizó entre 1952 y 1955, respetando los principios arquitectónicos de Le Corbusier, que resultaron en el reconocimiento de su obra como “moderna” (Bernardi, 2002, p. 30). El emplazamiento de este edificio resultó ser innovador y vanguardista en el paisaje de la ciudad y constituye un ejemplo de los cinco preceptos de la arquitectura moderna esbozados por Le Corbusier: “planta libre, fachada libre, terraza jardín, utilización de pilotis y aventamiento corrido” (Sudar Klappenbach, 2019, p. 145). Para poner en valor estos elementos, es necesario recorrer el edificio tanto en su interior como en su exterior. En ese itinerario, “los dos niveles



Evento en el salón principal del Fogón donde se observa la obra de Brusau. Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja fotografías varias (153-193).

planteados en la vivienda confluyen en un espacio de doble altura, centro y corazón de la casa” (Bernardi, 2002, p. 31). Como se expresa desde el mismo Boletín del Fogón: “Un día alguien sembró la idea de construir un nuevo Fogón. Empezaron a zarandearse las opiniones. Los audaces tenían la visión de un edificio gigantesco. Los prudentes se achicaban: una casita modesta, con dos piezas, patio, algún sauce y una ración de sol. Se comenzó a discutir, después a resolver, enseguida a construir... y queda atrás una época del viejo Fogón”.¹

Este espacio moderno debía “lograr una casa que fuese inusual y de su tiempo” (Bernardi, 2002, p. 28), y en correspondencia con el diseño arquitectónico de Mascheroni, Brusau se abocó a la integración del diseño de piso con esta arquitectura ondulante que la planta arquitectónica y la distribución y recorrido de los espacios habilitaba.

En el planteo arquitectónico se preveía también la posibilidad de que sus muros no sean meras divisorias de locales, sino que se constituyeron en expresiones artísticas en la forma de murales. Entre estos se destaca el mural *Los músicos* de René Brusau, ubicado próximo al bar del Fogón.

En diálogo con el conjunto arquitectónico, Brusau realizó el diseño del solado en el acceso al hall central, obra que perpetuaría la imagen de El Fogón y captaría la atención a todo aquel que visitara el edificio. Ésta se constituye como ejemplo de la visión integral entre arte y arquitectura que se planteó para el nuevo edificio de El Fogón.

Ubicado en la planta baja del edificio, el diseño del piso como obra artística posee la particularidad de poder ser apreciada desde distintos ángulos, lo que remite tanto a la multiespacialidad de Le Corbusier como a las diversas escalas que asume la obra según la posición del espectador. Como plantea Bernardi (2002), la doble altura hace posibles vivencias que se combinan y generan una dualidad de situaciones en el espacio. La experiencia estética difiere según el espectador esté posicionado en planta baja o alta. Esto se aplica a la obra sobre el solado en planta baja realizado por Brusau: observarla desde el balcón de la biblioteca o desde otros puntos de la planta alta -como el pasillo de la escalera, por ejemplo- implica una experiencia diferente a la que tendríamos si estuviéramos transitando la obra, es decir, estando “en” la obra.

La obra se resuelve tecnológicamente mediante las posibilidades que da el uso de la técnica de ejecución in situ de pavimento granítico monolítico, con junta de bronce. Esto posibilitó el diseño de formas libres y, recurriendo a una paleta de colores primarios sumado al negro, la delimitación cromática recorta cada uno de los paños definidos en la composición. En ambas

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 44, agosto 1954, p. 4.



Firma del artista en flejes de bronce.

obras, la que se encuentra frente al bar y la que organiza espacialmente la sala principal del edificio, las líneas circulares y la delimitación de los paños concluyen en una composición dinámica y articulada al diseño arquitectónico. La firma del artista, realizada en flejes de bronce, se integra a la obra.

El estilo artístico de René Brusau dejó una fuerte impresión sobre los miembros del espacio fogonero: “Brusau estaba dotado de todo lo necesario para la realización de una obra excepcional. Era estructuralmente, orgánicamente, un auténtico artista. La sensibilidad y fantasía, el gusto seguro, una delicadeza interior de fina aristocracia y la pasión del arte, exclusiva y excluyente, siempre encendida y quemante, salaban en él junto a esa humildad de querer superarse...todo eso tenía Brusau”.

Tal fue el caso de influencia de Brusau en las últimas obras de Mena al cubismo, artista con el que además compartió exposiciones en el Palacio del Mate (1951) y en la Feria de Mendoza (1953).

JIMENA PASSOTTI



Perspectiva de ingreso al Fogón de los Arrieros en dirección al bar.
Resolución del solado obra de René Brusau.

Referencias bibliográficas

- BERNARDI, M. (2002). *La modernidad como una forma de la tradición. El Fogón de los Arrieros. Mascheroni. 1952-1954*. Centro de estudios históricos, arquitectónicos y urbanos. Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste.
- GIORDANO, M. (1992). *El arte del Chaco a través de sus murales* [Informe final de beca]. Resistencia, Secretaría General de Ciencia y Técnica, Universidad Nacional del Nordeste. Inédito.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. (2019). *Del plano a la ciudad: trazado, arquitectura y arte público*. Resistencia, Eudene.
- VANIOFF, S. (2018). René Brusau, Niñez. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 55-57). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

Oscar Capristo

Buenos Aires, Argentina, 1921 - 2006

Sin título (Columna pintada) 1977

Tinta sobre muro, 237 cm x 28 cm

Firma: Capristo 77

Capristo
77



El proyecto del Fogón se sostuvo, social y económicamente, en las redes de amigos, artistas y visitantes de su espacio arquitectónico, quienes tras su paso y a lo largo del tiempo han realizado innumerables aportes para la construcción de su moderno edificio, colecciones y archivo. Cuestión particularmente evidente en la obra de la presente entrada, realizada por Oscar Capristo en 1977 sobre una de las columnas de ingreso. Este espacio había sido previamente intervenido por Juan Grela en el año 1959. Por lo que ambas obras no sólo se inscribieron en la estructura del edificio, sino también en la historia de dos amigos de El Fogón que, por las vicisitudes del tiempo, han pintado obras superpuestas sobre una misma superficie.

El lugar que ocupa esta columna en la expografía de El Fogón es central, ya que se ubica en el hall de entrada y próxima a la barra del bar. A su derecha encontramos la *Galería Juan de Dios Mena*,¹ una ecléctica colección de tallas, objetos personales, retratos y recuerdos de quien fuera el fundador gaucha de El Fogón de los Arrieros. Y a su izquierda, una serie de fotografías que, reunidas bajo la etiqueta *Defraudaciones y estafas*, dan cuenta de los numerosos políticos, artistas y amigos que visitaron la institución. Por encima, una pequeña sección de la *Orden del pocillo*, una colección emergente de tazas de cafés enviadas por los fogoneros a pedido de Aldo Boglietti.

Tanto la obra de Grela como la que hoy observamos de Capristo tienen una clara impronta vanguardista, aunque desde exploraciones estéticas y formales tan diferentes como las trayectorias de cada uno de estos pintores.

La obra de Juan Grela, *Autorretrato a los 16 años, cuando concurría al primero inferior en Rosario (Prov. de Santa Fe)*, fue realizada en julio de 1959 cuando el artista visita Resistencia para dictar una serie de conferencias sobre arte moderno en el Ateneo del Chaco, la Universidad Nacional del Nordeste y en el propio Fogón. En el Boletín de este mes² se publica una fotografía donde vemos al autor ultimando detalles de esta obra-columna,³ uno de los pocos documentos donde puede apreciarse en detalle. En la misma línea



Juan Grela pintando *Autorretrato a los 16 años, cuando concurría al primero inferior en Rosario (Prov. de Santa Fe)*, 1959, obra que se encuentra debajo de la pintura de Capristo.

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, año II, N° 16, abril 1954, p. 4.

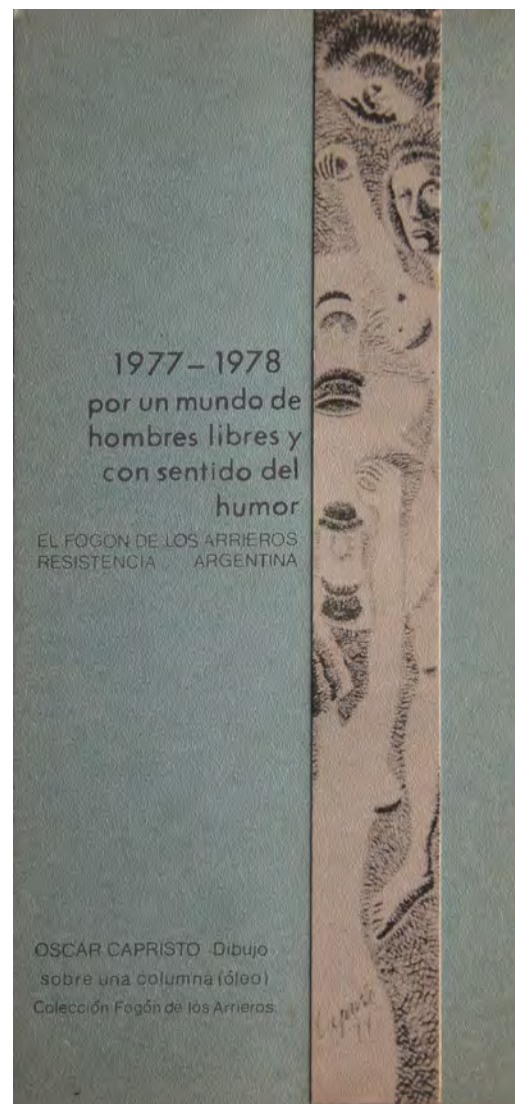
2 Boletín El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 79, julio 1959, p. 8.

3 Fotografía de Pablo Boschetti, en ese momento el fotógrafo más reconocido de Resistencia.

que *Oreja*,⁴ la composición es característica del segundo período de Grela, con un esquematismo geométrico acorde a los principios constructivistas y las influencias precolombinas propias del *Universalismo abstracto* que el *Grupo Litoral* tomó de Joaquín Torres García. Por debajo, la dedicatoria es testigo del íntimo afecto cultivado entre Grela y los fogoneros durante aquellas estadías como “paracaidista”: “Para Aldo y Los Fogoneros. Cariñosamente. Juan Grela G.”

Son muchas las razones y las circunstancias por las cuales Aldo Boglietti decidió que la obra de Grela era el lienzo indicado para que Oscar Capristo inscriba una nueva y -de momento- definitiva capa pictórica. La información más precisa la encontramos en el reverso de una fotografía de Grela pintando la columna,⁵ donde se hace expresa mención de que Aldo Boglietti tomó la decisión por el mal estado en que se encontraba la primera obra. Asimismo, la documentación nos indica que Oscar Capristo mantuvo una amistad mucho más estrecha y duradera con el círculo del Fogón.

Su primera visita fue en 1957, momento a partir del cual las menciones en el Boletín y los intercambios de correspondencia son cada vez más frecuentes, extendiéndose hasta por lo menos la década del 80. Es posible que el vínculo entre Capristo y los fogoneros se deba a su mentor, Emilio Pettoruti, quien en 1963 lo eligió para colaborar artísticamente en la ejecución de *Empuje*, un mural del platense actualmente inscripto en la Casa de Gobierno de la Provincia del Chaco.⁶ Pero quizás el índice más significativo es la reproducción de esta columna en la tarjeta de fin de año enviada por el Fogón a los fogoneros, que reproducimos más abajo. Si bien sigue la línea temática e intimista de *Mujer con lámpara*⁷ -también de 1977-, en esta obra-columna el pintor trabaja la luz a partir de una pincelada que recuerdan al punzón tallando la matriz de un grabado -otra técnica que Capristo apreciaba-. Quizá la seña particular es la descomposición del plano de representación en dos planos de luz y profundidad, mediante



Tarjeta de fin de año del Fogón 1977-1978 con reproducción de la pintura de Capristo sobre la columna.

4 Véase la entrada de la obra *Oreja* de Juan Grela, en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 90-92.

5 Archivo Dante Grela.

6 Por razones personales Capristo no pudo participar y finalmente fue reemplazado por Eduardo Unertl.

7 Véase la entrada de la obra *Mujer con lámpara* de Oscar Capristo, en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 60-62.

las dos lámparas que Capristo ubica en el centro de la columna, acentuando la verticalidad de la lectura visual mediante el modelado del rostro que aparece sobre el vértice vertical.

Obras del arte y la amistad, estas dos capas pictóricas sedimentadas sobre una misma columna se encuentran hoy unidas de un modo que sólo la mano especializada de un restaurador profesional podría desunir. Pero el material de archivo nos permite desagregar y deshilar su historia, mostrándonos cómo más allá de la propia obra, hay todo otro catálogo de prácticas de sociabilidad, exposición y ocultamiento que enriquecen la lectura de un arte y una poética siempre esquivas de las definiciones restringidas e inflexibles.

EMANUEL CANTERO

Referencias bibliográficas

- CANTERO, M. (2018). Juan Grela, Oreja. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 90-92). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. (2018). Oscar Capristo, Mujer con lámpara. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 60-62). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

Jacinto Castillo

Constanza, Argentina, 1910 - Rosario,
Argentina, 1982

Homenaje a Mena ¹⁹⁵⁹

Fresco, 180 cm x 225 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Castillo

Castillo



“El pintor Jacinto Castillo, que vivió y pintó en el Fogón un retrato de Aldo, que con otras obras suyas cuelga de nuestras paredes, pide en otro ‘eco’ un trozo del edificio para eternizarse en un mural.”

Jacinto Castillo es uno de los pintores rosarinos de mayor cercanía e influencia en actividades de gestión del Fogón. Artista reconocido en el ambiente rosarino de mediados del siglo XX, Castillo tuvo una larga amistad con Aldo Boglietti, viviendo durante un tiempo en la casa de éste, que no es otra que el mismo Fogón de los Arrieros. Su vínculo con Resistencia se dio a través de conferencias y exposiciones que desde 1945 –poco tiempo después del arribo de los hermanos Boglietti a esa ciudad–, desarrolló tanto en el Ateneo del Chaco como en El Fogón de los Arrieros. En tal sentido, Castillo fue un personaje que participó de la génesis del Fogón, y pasó a formar parte de su núcleo central, con Juan de Dios Mena como capataz y Aldo Boglietti como peón, según rezaba el eslogan que este último construyó. Su vínculo con el Chaco llevó a que durante 1958 Castillo se trasladara a vivir a Resistencia, convocado por el artista fogonero Carlos Schenone para integrar el plantel docente del recién creado Taller de Arte Regional de la Universidad Nacional del Nordeste.

Por consiguiente, era previsible que Castillo tuviera la posibilidad de “apropiarse” de una de las paredes del Fogón. Si bien esta intención ya se manifestaba en 1953 cuando el edificio estaba iniciándose, la obra que nos ocupa comenzó a gestarse después de la muerte de Juan de Dios Mena ocurrida en 1954: de hecho, Castillo, junto a otros artistas como Gustavo Cochet, Nicolás Antonio de San Luis, Eugenio Fornella, entre otros, había acompañado a Mena en su inesperada internación en el Hospital Británico de Rosario antes de su muerte. Fue entonces cuando Castillo le solicitó a Boglietti fotos de Mena para publicar un artículo sobre el artista; ello derivó luego en su intención de volver a retratarlo, ya que Castillo había realizado una pintura al óleo de Mena en 1946.

En esta nueva instancia, propone retratarlo a través de “un nuevo procedimiento parecido al fresco, siempre que reste un rinconcito que no hayan llenado los ‘kolosos’”.² Así, Castillo se “eterniza” –como expresa el Boletín– en un mural de *Homenaje a Mena* que finalmente realizó e inauguró en 1959. Obra mural que es a la vez un retrato grupal del capataz y peón –Mena y Boglietti– y el núcleo de fogoneros vinculados a Mena y al mismo Castillo: los artistas Carlos Schenone, José Zali, Víctor Marchese y René Brusau, junto a otro de los “motores” iniciales del Fogón Efraín Boglietti. Realizado en la pared cóncava del patio interno del Fogón, Castillo organiza el espacio en forma de díptico y distribuye las figuras en torno a los dos centrales –Mena y Aldo Boglietti– que a la vez organizan el mundo de los vivos y los muertos: Mena y Brusau, muertos en 1954 y 1955 respectivamente, ocupan formalmente el lado derecho

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, año 0, N° 2, febrero 1953, p. 1.

2 Archivo de El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia C. Carta de Jacinto Castillo a Hilda Torres Varela. Rosario, 18 de febrero de 1955.

de la composición, compensado formalmente por el resto de los personajes que integran el universo de los vivos. Los artistas están retratados con un objeto que remite a su actividad: Mena trabajando sobre una de sus tallas, Marchese con una terracota en su mano, Schenone tallando un bloque de madera, Zali y Brusau con paletas de pinturas frente a telas en sendos bastidores. El retrato grupal está integrado por un fogonero mítico: el perro Fernando, un perro vagabundo que recorría distintos lugares urbanos, entre ellos, el Fogón. Existe un registro fotográfico de la sinopia, que revela ciertas diferencias de pose y gestos de los sujetos representados, y principalmente se observa la ausencia del perro Fernando respecto de la versión final del mural.

En una semblanza paródica que el Boletín del Fogón hiciera sobre Castillo, retomaba la relación del artista con el Fogón y la realización del mural diciendo: “En sus primeras mocedades puso mano en la iconografía de Mena. Buen catador del rostro humano, nos ha dejado tal vez la mejor imagen de quien fuera su amigo en años de frescura y de bohemia.



Jacinto Castillo pintando al fresco. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Sinopia del mural "Homenaje a Mena". Archivo El Fogón de los Arrieros.

Y en éstas, sus recientes ‘no-tan mocedades’, se embarcó un día dentro de sus sandalias agustinianas de basta suela en que se asienta con firmeza sobre la dura piedra, se impuso los calzones cortos –más anchos que largos– y. perpetuó el fresco de los fundadores al ‘afreschi’ en homenaje a Mena y a Fernando, el perro del mito. Dejó unidos así en su corazón y en su pared a los amigos de sus primeros deslumbramientos fogoneros”.³

La presencia del perro Fernando en el mural de Castillo resemantiza el mito urbano de este personaje que había sido ubicado en las diatribas fogoneras y sobre el que insistentemente el Fogón articulaba textos, obras pictóricas, escultóricas y teatrales,⁴ y homenajes luego de su muerte en 1963. Al respecto, expresaba: “Cuando todos creíamos en el perro Fernando con el mismo fundamento que aquellos que dicen: ‘Yo no creo en brujas, pero... haberlas... caray!! si las hay’, en el espíritu de Castillo se encarnó de manera, al parecer imperecedera, el mito del perro Fernando. Y hoy que ya nadie cree en Fernando, Jacinto inunda las exposiciones de pintura y la prensa del interior con poemas elegiacos a la gloria de Fernando”.⁵

Cabe señalar que es el primer mural que realizó Castillo en su carrera y fue una donación al Fogón, tanto en materiales como en ejecución. Justamente por su inexperiencia en técnicas murales, hizo consultas a Demetrio Urruchúa sobre el manejo del fresco, realizó numerosas pruebas y recibió recomendaciones de Humberto Mascheroni, el arquitecto que diseñó el moderno edificio del Fogón.

En 2022 Elisa Martínez realizó la restauración de este mural.

MARIANA GIORDANO

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, año VIII, N° 94, octubre 1960, p. 15.

⁴ En algunos ensayos del Teatro Experimental del Fogón, el perro Fernando era presentado como “actor inesperado”, habiendo sido registrado fotográficamente (Boletín El Fogón de los Arrieros, año III, N° 26, febrero 1955).

⁵ Boletín El Fogón de los Arrieros, año VIII, N° 94, octubre 1960, p. 15.

Víctor Delhez

Amberes, Bélgica, 1902 - Mendoza,
Argentina, 1985

Vida y muerte (Primavera) ^{s/f}¹

Grabado, xilografía (posiblemente madera), 31,50 cm x 23,80 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo: VD

Inscripciones: Abajo se distingue "2/2"



¹ Año desconocido. Figura en el primer inventario de 1968 y 1980, número 120.

La obra que analizamos se encuentra en un panel central de El Fogón de los Arrieros y figura en su primer inventario² del año 1968 solamente con el nombre de *Primavera*, sin fecha precisa de ingreso, aunque en los posteriores inventarios (1980 y 2012) está registrada como *Vida y Muerte*. La críptica rúbrica nos indica que su autor es el reconocido grabadista Víctor Delhez. Este artista belga-argentino integró revistas literarias europeas y se destacó por su participación como cofundador de Het Overzicht (1921-1925), donde se recopilaban producciones de constructivistas, dadaístas y futuristas. En el año 1940, luego de vivir en Bolivia, vino a Argentina³ y se instaló en la provincia de Mendoza, en la localidad de Chacras de Coria (a 14 kilómetros de la capital), donde trabajó al frente de la cátedra de Grabado de la Academia de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Allí ejerció la docencia por 28 años y se convirtió en una figura gravitante en los círculos culturales locales.

Su primera exposición se monta en la Asociación Amigos del Arte a principios del año 1926. Esta asociación fue fundada para contribuir al bienestar material de los artistas locales y sumar al acceso de la sociedad a sus producciones. También el grabador participó escribiendo en las revistas porteñas *Número*,⁴ *Criterio* y *Áurea* (Artundo, 2017; Adur, 2018). Hay una veta muy poco explorada de Delhez que lo ubica como un fotógrafo modernista. En el primer número de la revista *Sur*, publicado en el verano de 1931, se incluyen 4 fotografías del autor, en tanto en la entrega de otoño del mismo año se reproducen 20 fotos suyas. De las primeras 4 mencionadas, encontramos una que tiene un aire de familia con la obra que está en El Fogón y lo muestran como un fotógrafo moderno con planos detallistas, que convierte al tema en abstracto y hasta a veces hermético (Artundo, 2017). Nos referimos a *Palo borracho - Argentina* que tal vez sea un estudio previo para nuestra salvaje *Primavera*. El trabajo más reconocido de Delhez llega más tarde y se trata de *Apocalipsis*, una serie de 49 estampas de gran formato destinadas a ilustrar las visiones de San Juan sobre el fin de los tiempos. Los grabados fueron realizados entre 1949 y 1957 y expuestos recién en el año 1959 en la galería Pabello de Mendoza en una muestra auspiciada por la Universidad Nacional de Cuyo. El artista belga ya había expresado su inclinación por la ilustración de obras literarias cuando ilustró en 1932 *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire y numerosos textos de Fyodor Dostoievski (Crescentino, 2018).

La obra que analizamos es una compleja metáfora visual que nos informa sobre los estudios de topografía y arquitectura que Delhez cursó de joven, también sobre sus vínculos

2 Durante la ejecución del proyecto que tiene como origen el primer tomo del presente catálogo (Giordano y Sudar Klappenbach, 2018) se encontraron en los archivos de El Fogón tres inventarios incompletos con pinturas que eran una parte del patrimonio tangible de la institución. El más antiguo, fechado el 20 de febrero del año 1968 y firmado por Hilda Torres Varela, fue elaborado a modo de tasación de obras y hace constar a continuación de cada título un precio estimativo de las mismas.

3 No es su primer viaje a la Argentina, ya que estuvo en Buenos Aires de 1925 a 1933, tras el fallecimiento de sus padres (Crescentino, 2018).

4 En la revista católica *Número* especialmente conforma el equipo editorial y realiza xilografías ilustrativas en pequeño formato, además de escribir artículos. Dicha revista resulta de un desprendimiento de *Crítica* en el año 1929 (Adur, 2018).



Fotografía tomada en una exposición en San Fe, s/f. De izquierda a derecha: Juan de Dios Mena, Salvador Montaña, Víctor Delhez y Sergio Sergi. Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Juan de Dios Mena, Inv. N° 231.

con el futurismo. En ella vemos una narración fantástica compuesta de varios planos resueltos con la precisión de un miniaturista. En la imagen predomina el lenguaje abstracto y sobresale en primer lugar una criatura entre vegetal y animal extraordinario que de una manera amenazante parece cobrar vida. En la mixtura de líneas verticales y oblicuas y en la generación de la atmósfera ficcional y surrealista, reparamos en el paso de Delhez por las vanguardias. También en la generación de esta atmósfera ficcional y surrealista. La obra, oscura y enigmática, tiene un lugar central en la pared de El Fogón y expresa el vínculo cercano que tenía el grabadista con Juan de Dios Mena. *Primavera* ubica a quien la recorre en un plano sobrenatural: narra la historia de una pareja que se abraza al fondo, ajena a un reverdecer salvaje y fantástico que se describe como una historieta. La obra desarrolla la maestría del mendocino por adopción.

GUADALUPE ARQUEROS

Referencias bibliográficas

- ADUR, L. (2018). *La revista. Número: 1930-1931*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.
- ARTUNDO, P. (2017). La fotografía en la revista Sur: Víctor Delhez, fotógrafo. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas. Ficciones metropolitanas: revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*. <https://bit.ly/3nYFRGw>.
- CRESCENTINO, A. (2018). *Apocalipsis. Víctor Delhez*. Madrid. <https://bit.ly/3c9olzj>.
- DÍEZ de MEDINA, F. (1938). *El arte nocturno de Víctor Delhez: biografía poética con 64 grabados del artista*, Buenos Aires, Losada. <https://bit.ly/3nVcNp2>.
- GIORDANO, M. y SUDAR KLAPENBACH, L. (2018). *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

Franco Di Segni

Roma, Italia, 1910 - Buenos Aires, Argentina,
1985

Abstracción o El espacio ¹⁹⁶⁰

Cemento directo, 100 cm x 75 cm



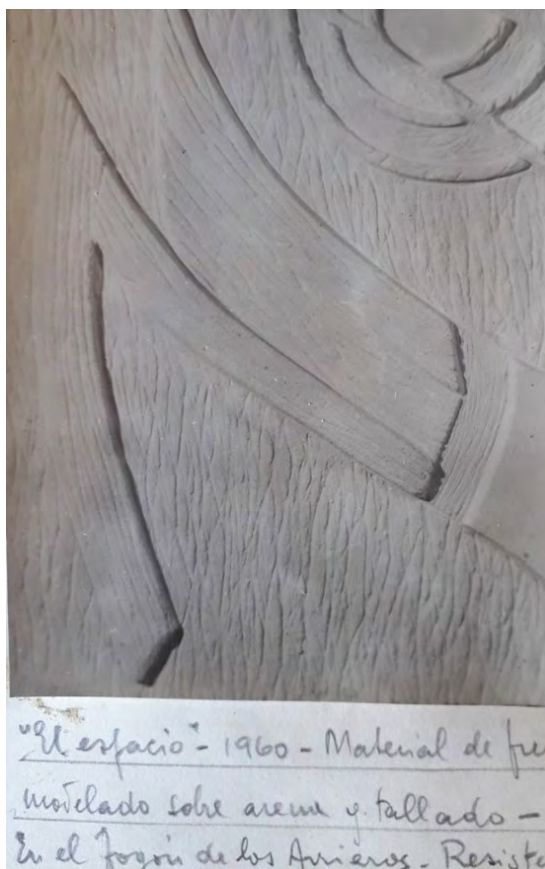
El relieve de Franco Di Segni fue adquirido por El Fogón de los Arrieros en 1960 y guardado en el depósito del edificio hasta su emplazamiento hacia fines del año 1961, formando así parte del *Plan de Embellecimiento* de la ciudad de Resistencia. Si bien desde El Fogón se lo ha catalogado como escultura, una vez inserto en el muro se percibe como obra mural o relieve.

A través de la gestión del crítico de arte Córdova Iturburu, Di Segni envió la obra titulada *El espacio*, aunque una vez en El Fogón fue renombrada como *Abstracción* en su ficha técnica. En la misma ficha se hace referencia a una carta de Noemí Gerstein, esposa de Di Segni, especificando que se pagaron “25.000\$ por 3 obras”.¹ Sin embargo, en El Fogón solo existe una obra del artista, por lo que desconocemos si el resto se trataba de obras que no llegaron a destino o bien, esculturas de Gerstein, artista estrechamente vinculada al círculo fogonero y de quien ingresaron tres obras: *Quimera* y *Muchacha Santiagueña*, emplazadas en las calles de la ciudad, y *Ronda*, que se encuentra en el jardín interno de El Fogón.



Vista desde la puerta de ingreso del edificio de El Fogón de los Arrieros. Fotografía: María Andrea Ypa.

¹ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja “Esculturas en la calle C-1”: Currículum de Franco Di Segni; Ficha técnica del relieve *Abstracción*.



Ficha técnica de la obra *El Espacio*, escrita por Franco Di Segni.
Archivo personal Silvia Di Segni.

En el Boletín N° 104 de El Fogón (agosto 1961), Córdova Iturburu hace referencia a que antes del día de la primavera habrá “no menos de sesenta o setenta esculturas del centenar con que el Fogón aspira a hacer de Resistencia una especie de museo al aire de nuestro arte”, y anuncia que “pronto habrá (obras) de Noemí Gerstein, Franco Di Segni”.² Más tarde, en el Boletín N° 108 de diciembre del mismo año, se lo nombra a Di Segni entre los artistas ya representados por alguna obra de la “Campaña de embellecimiento”.³

Franco Di Segni fue un pintor y escultor autodidacta. Desde 1939 residió en Buenos Aires y se vinculó estrechamente a los medios plásticos locales, adquiriendo la ciudadanía argentina en 1942. Recibió su formación psicoanalítica junto al Dr. Pichon Rivière, lo que posteriormente lo llevó a realizar investigaciones sobre psicoanálisis aplicado al arte, así

² Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IX, N° 104, agosto 1961, p. 5.

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IX, N° 108, diciembre 1961.



Atentado a El Fogón, 15 de octubre de 1967. Sobre N° 213
"Atentado c/ Fogón 1967". Caja de Fotografías. Archivo El
Fogón de los Arrieros.

como experiencias grupales en torno al tema de la “comprensión del arte”. Dictó cursos y conferencias, entre las que se destaca “Un nuevo método para la comprensión del arte”, dictada en 1959 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Además de varios ensayos, publicó dos libros en 1960: *Hacia la Pintura. Psicoanálisis aplicado al arte* y *Muerte y destrucción de cuadro de Sameer Makarius*.

Sus primeras invenciones formales, su tratamiento de la materia y su color acusan la presencia de una impulsividad en la que juega libremente la fantasía; hizo su primera exposición individual en 1955 y participó de exposiciones organizadas por el grupo Arte Nuevo, congregado en 1958 por Arden Quin (Córdova Iturburu, 1981), así como de distintas manifestaciones colectivas en Argentina, Estados Unidos e Italia. Dentro de la concepción estética del arte Madí (San Martín, 1993, p.183) y desde comienzos de 1962, se dedicó a la creación de *móviles cardánicos*: esculturas concretas con movimientos en tres fases.

El relieve en cuestión se encuentra en el patio anterior del edificio de El Fogón, aunque no es visible desde la vereda ya que se ubicó en la cara posterior del muro que exhibe el relieve de Aurelio Macchi hacia la calle, a modo de ser visto de frente al salir del edificio. La obra de cemento blanco contrasta con el muro de pequeños azulejos azules en que está inserto, mientras en la composición misma los contrastes vienen dados por las zonas de luz y sombra que genera el juego de relieves, direcciones y texturas. Los círculos concéntricos atravesados por una forma elíptica recuerdan sus móviles cardánicos, expuestos poco tiempo después en el Museo Nacional de Bellas Artes (1963). Si tomamos el primer título de la obra (*El espacio*), los círculos parecieran remitir a un planeta rodeado por su anillo, mientras las líneas curvas del centro a una estela en el cielo. Respecto a la técnica de ejecución, se trata de cemento directo, sobre lo que el autor especificó “modelado sobre arena y tallado”.⁴

En la madrugada del 15 de octubre de 1967, el frente de El Fogón fue víctima de un tercer atentado, los anteriores habían ocurrido antes del emplazamiento de la obra de Di Segni, en 1959 y 1960. En este caso las pintadas e inscripciones con la consigna “VIVA PERÓN” afectaron el mural de Julio Vanzo, el muro bajo de la fachada, esculturas y el relieve de Di Segni, obras “que fueron reparadas con la colaboración de artistas locales”.⁵

Al igual que en los casos anteriores, el vandalismo no estaba dirigido expresamente a los artistas ni a sus obras, sino a las actividades que se llevaban adentro de El Fogón.

MARÍA ANDREA YPA

Referencias bibliográficas

CÓRDOVA ITURBURU, C. (2018). *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería La Ciudad.

SAN MARTÍN, M. L. (2017). *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Claridad.

⁴ Archivo personal de Silvia Di Segni [hija de Franco Di Segni]. Ficha técnica del relieve *El Espacio*.

⁵ La Prensa, “Cometieron desmanes en Resistencia adictos al tirano prófugo”, Buenos Aires, 17 de octubre de 1967, p. 12. Folio 106, Carpeta de recortes periodísticos. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Lorenzo Domínguez

Santiago, Chile, 1901 - Mendoza, Argentina, 1963

Las montañas ¹⁹⁵⁵

Dibujo sobre papel, 47 cm x 63 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: LD 55

Inscripciones: Ángulo inferior derecho: "Las montañas" Hoy 28-IX la modelo no fue a posar porque tenía hinchada la cara. Ángulo inferior izquierdo: Para Aldo Ilda y todos con el abrazo más grande de Llave 51 Mendoza.

LD
55



“Todas las cosas que existen en la materia o en el espíritu, tienen un elemento práctico, un hilo sutil de poesía pura.”

(Lorenzo Domínguez, 21 de mayo de 1939)¹

Lorenzo Domínguez nació el 15 de mayo de 1901 en Santiago de Chile, hijo de padre y madre andaluces provenientes de la provincia española de Málaga. Durante su infancia y juventud viajó a Madrid, donde cursó por cuatro años estudios de medicina, que abandonó definitivamente en el año 1926 para ingresar al taller del escultor Juan Cristóbal.² A sus 29 años, en 1930, regresó a Santiago de Chile y comenzó a enseñar escultura en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile (Pró, 1952). Luego de pasar un año en Francia, a los cuarenta años se trasladó a vivir a la Argentina donde realizó la mayor parte de su profusa obra, en las ciudades de Tucumán y Mendoza. Desde el año 1940 fue responsable de la cátedra de Escultura en la escuela de Bellas Artes de la Universidad de Cuyo. A sus 58 años viajó a Chile y pasó tres meses en la Isla de Pascua, experiencia que lo transformó por completo y que documentó con un detallado diario junto a descriptivos dibujos y fotografías.³ “Domínguez fue a Pascua porque quería mirar con sus ojos de escultor esas obras portentosas talladas por una raza de escultores” (Domínguez, 1961, p. 5). El legado del viaje es una colección numerosa de fotografías y una carta que cierra el diario, dirigida al decano de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, en la que le solicita un plan global y ordenado para proteger el patrimonio arqueológico de la Isla.⁴

Domínguez se expresa utilizando variadas técnicas, aunque su pasión es la escultura. Es autor de dibujos, monumentos, piedras, bronce, esculturas en maderas, cerámicas, cemento, yeso y hasta metal batido.⁵ Una característica temática es que esculpía en sus materiales, el rostro de sus amigos y allegados. Encontramos obras sobre Delhez, Sergi (ambos artistas con obras en El Fogón), Cajal, su esposa Clara, sus maestros y otros más. Domínguez era allegado de muchos artistas del momento con los que compartía noches de tertulias. Algunos de ellos son Lino Enea Spilimbergo, Ramon Gómez Cornet, Pompeyo Audivert, Líbero Badii, Emilio Pettoruti y Benito Quinquela Martín, entre otros.⁶

1 Entrevista realizada por Georgina Durand a Lorenzo Domínguez para el diario chileno *La Nación* (21 de mayo de 1939). <https://bit.ly/3ayajdo>.

2 Nombre por el que era conocido Juan Cristóbal González Quesada (1896-1961).

3 Becado por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina, contó para el viaje con el apoyo adicional de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) y de la Facultad de Artes Plásticas y el Instituto de Extensión Plástica de la Universidad de Chile.

4 “Cualquiera sea la verdad (...) sobre la antigüedad de la escultura pascuense, de lo que, ciertamente, no cabe ninguna duda es de que se trata de un gran pueblo de escultores... Y desde ese punto de vista me interesa a mí” (Pró, 1952, p. 37).

5 La técnica consiste en trabajar el metal desde un dibujo utilizando un martillo o cincel sobre grandes planchas de hierro o cobre. Mientras dura el procedimiento, la plancha de metal se apoya sobre una mezcla preparada a base de alquitrán que se encuentra a una temperatura apenas elevada, con el objetivo de que el material tenga resistencia, pero a la vez posea plasticidad.

6 Diego Pró (1952) le dedica varios capítulos de su libro a comentar y reproducir algunas discusiones y charlas tanto de las tertulias españolas (de don Ramón del Valle Inclán) como de las argentinas (por ejemplo, la del café Celta en la década del 50) en las que participó el artista.



Desnudo de frente. La inscripción "VI MM" sugiere que es un estudio para *Las Montañas*. En: Lorenzo Domínguez. Catálogo General (Domínguez Colavita, Colavita, y Digiovanni, 1998).

Las montañas es un dibujo del cuerpo reclinado de una mujer y pertenece a un periodo de plenitud del artista, quien desarrolla ampliamente la temática en el año 1954 en Tucumán, llegando a producir una totalidad de doscientos desnudos (33 de ellos son desnudos reclinados).⁷ Es un trabajo expresionista pero sin violencia, simplificado, con pocas líneas que resaltan el volumen en primer plano. Pese a ser un dibujo la obra recrea una construcción volumétrica monumental, fiel a un estilo recurrente en el artista. Este trabajo, propiedad de Hilda Torres Varela, figura en los inventarios de El Fogón desde el año 1968 (también en los inventarios de los años 1980 y 2012) aunque con el nombre de *Las monadas*. Otra obra de Domínguez que está en El Fogón es *La Ramona*, un cemento que se encuentra en el patio.

Lorenzo Domínguez es llave número 51, por lo que podemos inferir un estrecho contacto con el primer círculo fogonero que se remonta a sus vínculos con El Ateneo del Chaco. Producto de este vínculo con Aldo Boglietti e Hilda Torres, en agosto del año 1951, durante 15 días realiza una recordada exposición al aire libre en la pérgola de la plaza 25 de mayo de la capital chaqueña.

⁷ La totalidad de sus dibujos desnudos alcanza el número de 207 piezas sobre desnudos de pie, sentados, reclinados y con dos modelos. Otras series de sus dibujos son: Vía Crucis, Retratos, Temas Religiosos, Maternidades, Anticipo de la Isla de Pascua, Serie de las Piedras, Antología y Temas Varios. A esto se le agregan los dibujos de la serie completa dedicada a su viaje a la Isla de Pascua. Disponible en Lorenzo Domínguez. *Catálogo General* (Domínguez Colavita; Colavita y Digiovanni, 1998).

En la misma expone 38 obras propias entre bronce, cementos, rodado volcánico, granito y piedra roja. La muestra fue auspiciada por el Ateneo y patrocinada por el Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Contó además con un catálogo en cuyo interior el profesor chaqueño Diego Pró colabora con un interesante escrito.

Las montañas es una obra dedicada afectuosamente para Aldo e Hilda con una curiosa inscripción debajo de la figura: “la modelo no fue a posar porque tenía hinchada la cara”. Es una bella exaltación de un cuerpo desnudo de una mujer sudamericana, reposando tranquila. Recorrerlo es habitar un mundo de realidad que tiene para el presente, una valiosa enseñanza sobre la belleza.

GUADALUPE ARQUEROS

Referencias bibliográficas

- DOMÍNGUEZ, L. (2004). *Diario de la Isla de Pascua 1960-1961*. Edición de Fernán Domínguez (Original de 1961).
DOMÍNGUEZ COLAVITA, F.; COLAVITA, A. y DIGIOVANNI, C. (1998). *Lorenzo Domínguez. Catálogo General*. <https://bit.ly/3Rreg0j>.
PRÓ, D. F. (1952). *Lorenzo Domínguez*. Buenos Aires, Imprenta López. <https://bit.ly/3uEv4ua>.

César Fernández Navarro

Bahía Blanca, Argentina, 1909 - Santa Fe,
Argentina, 1992

Recolección de cereales ¹⁹⁶⁸

Marouflage (óleo sobre lienzo adherido al muro), 170 cm x 273 cm

Firma: Ángulo inferior izquierdo: César F. Navarro 1968



César Fernández Navarro nació en la ciudad de Bahía Blanca el 16 de septiembre de 1909. A temprana edad, finalizados sus estudios primarios, se trasladó junto a su familia a España, donde inició su formación artística. Llevó adelante su trayecto formativo en el continente Europeo de la mano, primero de Abel Bueno Gros, en Zaragoza, y más tarde con André Lothe en París (Isler Duprat, 2018; Giordano, 1998), a lo que sumó un prolífico itinerario de experiencias en países como Holanda, Alemania, Bélgica e Italia. Nutrió su producción plástica de un lenguaje sintetizado, geométrico y universal que incorporó en sus obras, siempre figurativas y de claro tinte regional. Los paisajes del litoral, las figuras “situadas” bajo una luz crepuscular constituyeron abordajes centrales en su propuesta pictórica, aunque el artista recreó otros géneros como los retratos y las escenas cotidianas.

Hacia mediados de la década del 30 regresó a la Argentina y realizó numerosas exposiciones, tanto en Buenos Aires como en el interior del país, oportunidades en las que visitó las provincias de Corrientes y Chaco. Su desempeño en el campo de las artes y la cultura no se limitó únicamente a la producción plástica, sino que se desplegó también en la docencia y la gestión cultural. En 1936, se radicó en la ciudad de Santa Fe e inició su labor docente invitado por su amigo Juan Mantovani. Años más tarde, al regresar de un viaje a España iniciado en 1949, ganó el Concurso para la Dirección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe. Durante los años 1961 y 1962 se desempeñó como director del Museo Provincial de Bellas Artes de Paraná, y también como director de Cultura de la Provincia de Entre Ríos. Fue destacada su labor en el ámbito educativo tanto en su rol docente como directivo en la Escuela de Artes Visuales Juan Mantovani, la cual condujo durante 17 años (Giordano, 1998).

En 1946 fue invitado por el Ateneo del Chaco a Resistencia para exponer sus obras. Esta visita a la ciudad marcó el inicio de una próspera, cercana y fluida relación entre Fernández Navarro y los miembros del Ateneo y de El Fogón de los Arrieros.¹ Años más tarde, en enero de 1953 regresó a estas tierras ya incorporadas a sus afectos, arribando por las costas del Paraná, oportunidad en que quedó rubricado su compromiso de plasmar una obra en una de las paredes de la incipiente construcción del nuevo edificio que sería sede de El Fogón,² y cuya concepción arquitectónica contemplaba la incorporación artística al alma de la edificación, mediante diferentes intervenciones plásticas: “Está en Resistencia el pintor César Fernández Navarro (de paso en su yate ‘Chubasco’) quien expondrá en julio en el Ateneo del Chaco, habiéndose hecho cargo de la pintura de un mural para el nuevo edificio”.³ Cumpliendo este anuncio, Fernández Navarro regresó en el mes de julio a la ciudad, alojándose en El Fogón que aún

1 Para estos años Efraín Boglietti ocupaba el cargo de secretario del Ateneo (Giordano, 1998), lo que consolidaba la ya estrecha filiación entre ambas instituciones, propiciando la formación de una red de artistas, intelectuales y académicos.

2 En diciembre de 1952, se colocó la piedra fundamental para la construcción de la nueva sede de El Fogón de los Arrieros y el 12 de enero del año 53 se inició la construcción.

3 Boletín El Fogón de los Arrieros, año I, N° 1, enero 1953, p. 1.

ARRIMARON SU TIZON

El pintor César Fernández Navarro, antiguo amigo, fogonero y llave vino a exponer en Resistencia, invitado por el Ateneo del Chaco.

Y decidió espontáneamente -obligado por los miembros supremos de la Cofradía- realizar un mural en el Salón de los Pasos Perdidos del nuevo Fogón. En la foto vemos a Fernández Navarro en pleno trabajo. Con posterioridad ofreceremos una imágen del trabajo terminado. Adelantamos que se trata de una sobria interpretación del trabajo en el Alto Paraná.

Este mural del artista santafesino agrega un nuevo valor espiritual del Fogón.



Fernández Navarro trabajando en su primera obra mural. Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IV, N° 43, julio 1956, p. 9.

funcionaba en la casa de calle Brown 188. Fue en esta oportunidad que el artista donó el óleo *La Ventana*, recientemente expuesta en el Ateneo, como forma de contribución para las obras que demandaba la construcción del nuevo edificio. Recordemos que en estos años El Fogón alentaba a su “cofradía de artistas” a donar obras para ser vendidas en las “ferias cambalaches” organizadas con el fin de recaudar fondos para la mencionada construcción.⁴ En febrero de 1955 el Boletín publicaba: “César Fernández Navarro, de paso en una nueva gira con su yate ‘Chubasco’, esta vez por el río Paraguay rumbo a Corumbá (Brasil). Nos habló de los bocetos que ya tiene en preparación para el mural que hará en el nuevo edificio, y en la promesa de un pronto regreso, siguió viaje”.⁵ Finalmente, en 1956, cuando ya se había concluido el edificio, quedó formalmente inaugurada la obra. Años más tarde un fragmento del mural fue objeto de la tapa del Boletín N° 91 del año 1961. Se trató de una obra al fresco situada en la pared curva, tramo del perímetro del espacio denominado Atelier,⁶ aquel en el que concluía el trayecto de la rampa. En el mencionado Boletín se describe la temática de la obra como “una escena de la actividad fluvial en el Alto Paraná”, tramo de un paisaje geomorfológico diverso, en el que el río surca y se escapa entre las elevaciones verdes y rojizas propias de la tierra misionera. Una figura masculina de pie en primer plano, y otras dos, secuencialmente dispuestas, le otorgan profundidad y perspectiva a la composición desarrollada en un entorno natural de río y barrancas.

4 También en esos días fue donada por Rodrigo Bonome la obra *La Vertiente* que aún forma parte de la colección de la institución. Ver entrada de la obra en la primera parte del presente catálogo: *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Giordano en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018).

5 Boletín El Fogón de los Arrieros, año III, N° 26, febrero 1955, p. 10.

6 El resto del cerramiento circular se completaba con panelería vidriada sobre estructura de hierro y vistas al patio.



Obra finalizada junto a su autor César Fernández Navarro. Archivo Fotográfico El Fogón de los Arrieros.

Este fresco abrazó parte del salón circular, salón de “los pasos perdidos”, o atelier durante algunos años, para ser luego velado por la “sobreinscripción” de una nueva obra del mismo autor: *Recolección de cereales*, realizada en 1968. Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, también identificada como *Canto al trabajo*.⁷ La documentación existente no da cuentas de los motivos que llevaron a adherir el nuevo lienzo sobre el fresco original; sin embargo, nos animamos a inferir que probablemente deterioros en la obra o en el muro de soporte podrían haber suscitado esta segunda propuesta. Durante muchos años se desconoció la existencia del primer mural al fresco, no obstante, en los últimos años desprendimientos del lienzo de la última intervención dejó ver la obra original, y el rastreo en la documentación y publicaciones en el Boletín posibilitó desentrañar la historia de ambas intervenciones.

La escena representada en *Recolección de cereales* refiere explícitamente al nombre de la obra: un paisaje rural habitado por los cosecheros que recolectan los frutos de la tierra. Un espacio geográfico que lo aparta de sus paisajes fluviales, pero que sigue construyendo una atmósfera que amalgama el color local con la serenidad de una escena metafísica, en la que es necesario detener

⁷ Son los dos nombres con los que se identifica a la obra en distintos documentos que forman parte del archivo de la institución. La *Guía Fogonis* del año 1973 refiere a la obra como *Canto al Trabajo*, mientras que en diferentes inventarios y registros se la reconoce con el nombre de *Recolección de cereales*.

la mirada para identificar las líneas y planos que representan la tierra trabajada. Sobre una marcada horizontalidad que resuelve el espacio, se destacan las figuras humanas, protagonistas de la escena: el recolector expone su cosecha en alto, invitando al observador a ser parte de la obra. La disposición en distintos planos de otras figuras, femeninas y masculinas, sugieren la profundidad del paisaje y relatan cada instancia, cada movimiento, de las tareas extractivas.

El juego de figuras y fondo queda claramente definido por la verticalidad de estas figuras, el uso de colores vibrantes y de claroscuros, en contraposición a la resolución bucólica del fondo sutilmente trabajado. La estructura compositiva y el uso de los recursos plásticos con los que resuelve esta obra expresan la identidad artística del autor: “Fernández Navarro, ubica figuras en el paisaje dando primacía real al cuerpo y la sustancia humana, que emparenta con una objetividad circundante de cielo y tierra, de la cual no puede desligarse. De este modo, su pintura suele tomar un sentido de vínculo plástico y sentimental de rara intensidad, donde las figuras no están colocadas gratuitamente dentro del ámbito total de la obra, con cuya atmósfera regional se enlazan fraternalmente” (Taverna Irigoyen, 1964, p. 184). Geometrización de las formas, síntesis, figuración y cotidianeidad emergen en el mural, replicando el lenguaje que caracteriza la profusa obra del autor.

Fernández Navarro fue también acreedor del honorífico título de “llave” de El Fogón, otorgándosele la número 130. La presencia de Fernández Navarro no se agota con estos murales, sino que otras obras forman parte de la colección pictórica de la institución, tales como los retratos de Juan de Dios Mena, Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela,⁸ *Siesta, Pesca*⁹ y *Niño pescador*.



Tapa del Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IX, N° 99, marzo 1961.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

⁸ Estas obras pueden verse en el presente Catálogo en: Cantero, p. 101-103, y Arqueros, p. 104-107.

⁹ Sobre esta obra véase: Isler Duprat (2018).



César Fernández Navarro, *Siesta*, s/f. 36 cm 47 cm, óleo sobre tela. Colección El Fogón de los Arrieros.

Referencias bibliográficas

- GIORDANO, M. (1998) *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- GIORDANO, M. (2018). Rodrigo Bonome, La vertiente (Paisaje serrano). En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 46-48). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- ISLER DUPRAT, R. (2018). César Fernández Navarro, Pesca. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 77-80). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- TAVERNA IRIGOYEN, J. M. (septiembre 1964). *El hombre y el paisaje del Litoral en la obra de tres pintores*. Universidad, 61, 173-191.

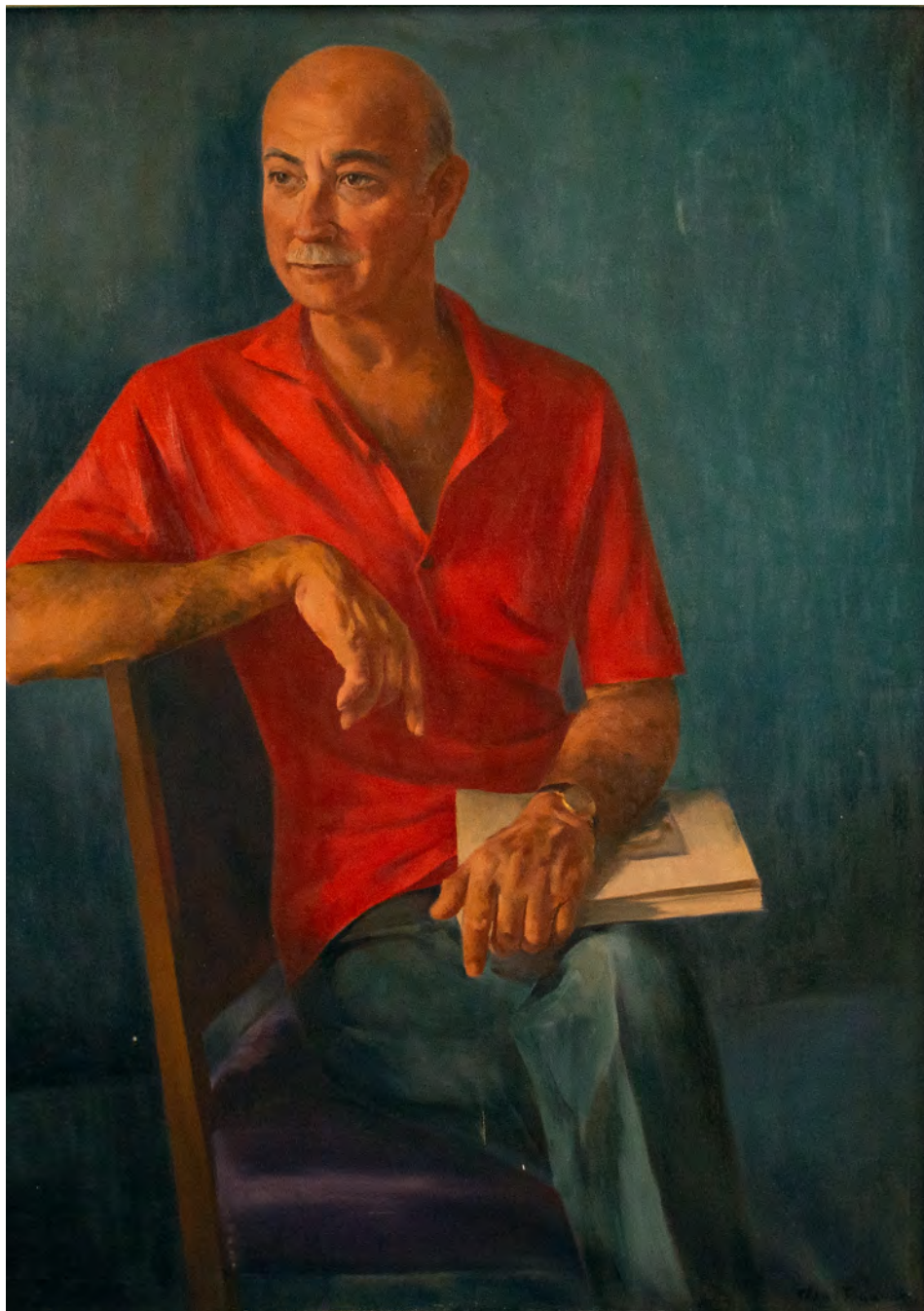
César Fernández Navarro

Bahía Blanca, Argentina, 1909 - Santa Fe, Argentina, 1992

Retrato de Aldo Boglietti ^{ca. 1953}

Óleo sobre tela, 98 cm x 79,5 cm

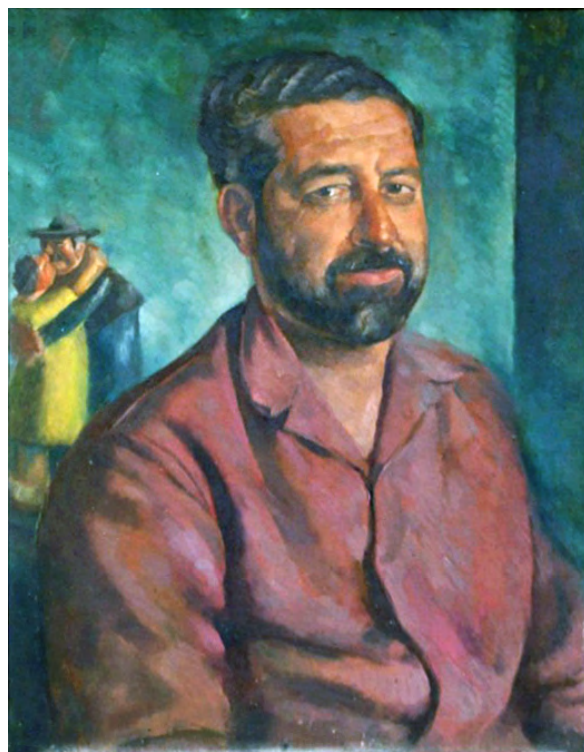
Firma: Ángulo inferior derecho: César Fernández



No es casual que la obra de Fernández Navarro aparezca una y más veces en este catálogo. Fue Llave N° 130, un asiduo “paracaidista” del viejo y nuevo Fogón, reincidente donante de obras, informado disertante y creador del mural que adorna nada menos que el atelier fogonero. En la entrada de su óleo *Pesca*, Isler Duprat (2018, p. 77-80) señala acertadamente que la obra de Fernández Navarro “peregrina” por las épocas, estilos y géneros del arte pictórico, siendo una de sus estaciones más usuales el retrato. *Retrato de Aldo Boglietti* forma parte de una breve serie de fogoneros ilustres, la cual completan Hilda Torres Varela (su pareja e intelectual central del Fogón) y Juan de Dios Mena (su amigo y capataz). En todos ellos es evidente el modelado cezanniano de la luz a través del color, envuelto en una atmósfera que nos recuerda a los bodegones del provenzal.

Tampoco es para nada fortuito encontrarnos con un *Retrato de Aldo Boglietti*, dueño de casa y principal artífice de las colecciones que aún habitan El Fogón. Rosarino, nació en 1908, el 20 de agosto, a las 20:20, día y hora a la que hasta el día de hoy se festeja el “Día del Fogón” –“tomando no menos de 20 copas”-. En una suerte de currículum autobiográfico que envía a Héctor Caponick, Aldo cuenta que, en un tono entre tenaz y ácido, sus padres cometieron “el error de enseñarle a leer y escribir”, de grande aprendió “el vicio de pensar” no tanto en la escuela como en su “verdadera aula: la calle, el café, los boliches, y muchas casas non sanctas”.¹ Menciona, además, los variopintos oficios por los que transitó: “pinche” en dos frigoríficos, corredor de seguros, vendedor de autos, profesor de gimnasia,² vendedor de frutas y finalmente, representante de *Aerolíneas Argentinas* en la región –junto a su hermano Efraín Boglietti–.

Vemos a Aldo Boglietti retratado en una actitud muy propia, cómodo en sus piernas cruzadas, con un libro entre las manos que lo ilustra como lector ávido y cotidiano, en una sonrisa entre cómplice y bonachona. La decisión de seleccionarla para este catálogo entre la serie de retratos realizados por Fernández Navarro que integran la colección del Fogón, se debe a que nos permite detenernos en estos gestos que en pocos trazos perfilan por escrito el retrato del dueño de casa, amigo y anfitrión. Rostros tras los cuales gustaba camuflarse, con la dosis justa de ironía y afabilidad, uno de los primeros y más importantes coleccionistas de arte



César Fernández Navarro, *Retrato de Juan de Dios Mena*, s/f. Colección El Fogón de los Arrieros.

¹ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja s/n. “Lettres Aldo”. Carta de Aldo Boglietti a Héctor Chaponick, marzo de 1978.

² Si algún día visita el Fogón, puede chequear el costado atlético de Aldo Boglietti en una publicación colgada en uno de los baños de la planta baja.

moderno y vanguardista de la región. Un coleccionista que, por ejemplo, hizo suyas la poética dadaísta del *ready-made* para crear objetos irónicos, indefinidos, surrealistas, que exponía junto a firmas de peso como el autor de su retrato.

Acompañamos la presente entrada con otro retrato de su autoría que se encuentra en la colección de El Fogón de los Arrieros el *Retrato de Juan de Dios Mena*, pues su presencia en la biografía de Boglietti y la historia de El Fogón lejos está de ser accesoria. Tal como replican las numerosas versiones sobre la historia de El Fogón que encontramos en los *Boletines*, el nombre “El Fogón de los Arrieros” fue propuesto por Juan de Dios Mena y aceptado por Aldo Boglietti como la marca que los distinguiría como espacio, colectivo e institución. Según Hilda Torres Varela,³ el dueño de casa hubiera preferido “La casita del labrador”, posiblemente en un sentido homenaje a la residencia de la familia real española, pequeño palacio neoclásico ubicado en Madrid. Este gesto teñido de humildad y afecto se expresa además en la irónica fórmula que Boglietti utilizó para establecer una risible jerarquía de quienes habitaban El Fogón: Juan de Dios Mena capataz, Aldo Boglietti peón. Al igual que Hilda Torres Varela, Mena fue un compañero de vida de Aldo Boglietti, que Fernández Navarro no dudó en retratar y que aún lo acompaña en los paneles expositivos del actual Fogón.

EMANUEL CANTERO

Referencias bibliográficas

ISLER DUPRAT, R. (2018). César Fernández Navarro, Pesca. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 77-80). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3zagoJE>.

3 Véase el artículo “Un Fogón para la nostalgia” en el *Catálogo de obra de Juan de Dios Mena* (Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja N° 109, “Mena”).

César Fernández Navarro

Bahía Blanca, Argentina, 1909 - Santa Fe,
Argentina, 1992

Retrato de Hilda Torres Varela ^{s/f}

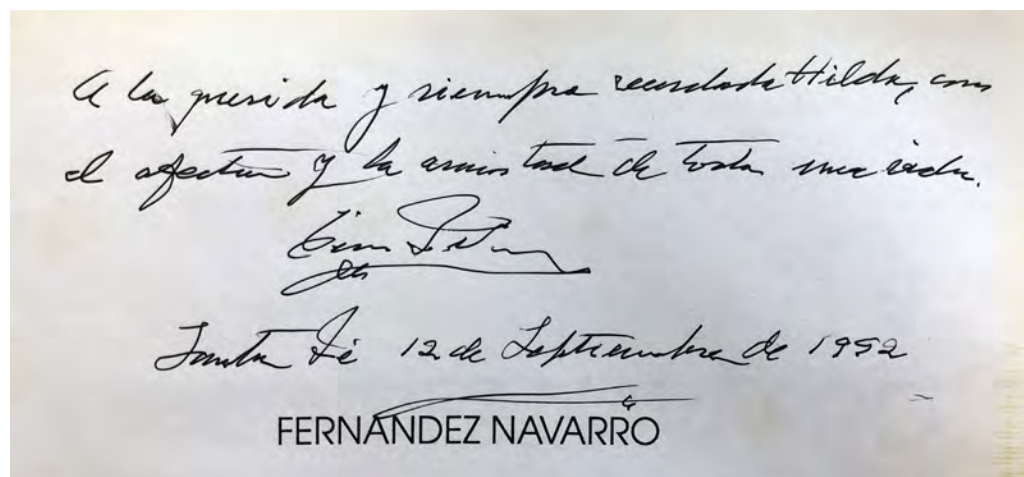
Óleo sobre tela, 48,50 cm x 39,50 cm

Firma: Ángulo inferior izquierdo: César F. Navarro

cesar f. navarro



César Fernández Navarro descubre su vocación desde pequeño y lucha con su padre para defenderla (Baliari, Vittori y Taverna Irigoyen, 1992). Fue un artista amante del río, la navegación y los viajes. Educado en un colegio jesuita de España, donde se forma junto a Abel Gros y en la escuela parisina de André Lothé durante el año 1932. De personalidad vigorosa y jovial, fue director del Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe, profesor y director de la Escuela de Artes Visuales Juan Mantovani en la misma ciudad y director de Cultura de la Provincia de Entre Ríos. Obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón de Santa Fe en 1957 y el Premio Adquisición del Salón de Tucumán en 1960. En 1986, la ciudad de Santa Fe lo declaró ciudadano ilustre. Realizó exposiciones individuales en Londres, Madrid, Buenos Aires, Barcelona, Bilbao, Zaragoza, Palma de Mallorca, Málaga, Guadalajara, Huesca, Pamplona, Tudela, Tarazona, Cascante y en numerosas localidades argentinas (Isler Duprat, 2018). Este bahiense de nacimiento, litoraleño por adopción, es hijo de un comerciante argentino y pasa largos periodos de su juventud en Holanda, aunque de mayor disfruta recorriendo el río Paraná, siempre protagonista de sus paisajes en su moto-velero al que nombra 'Chubasco'. César Fernández Navarro compone el Grupo Litoral creado en el año 1950 en la ciudad de Rosario. Su manifiesto, de voluntad integradora y constructiva, se expresa oponiéndose a las fórmulas académicas y los convencionalismos. La búsqueda era instaurar las formas del arte moderno en el medio rosarino (Santa Fe, Argentina) aunque no desde una escena figurativa unificada, pero sí reunida en torno de la naturaleza del río y sus prácticas culturales.



"A la querida y siempre recordada Hilda, con el afecto y la amistad de toda una vida. César F. Navarro. Santa Fe 12 de septiembre de 1992". Dedicatoria manuscrita del artista en la primera hoja del catálogo Fernández Navarro del año 1992.

Fernández Navarro conformó el grupo de fogoneros más cercanos, habiendo visitado y donado varias de sus obras en las décadas del 40, 50 y 60, además de mantener una fluida correspondencia hasta el momento de su fallecimiento en el año 1992. Su primera muestra en la ciudad tuvo lugar en el Club Social de Resistencia durante el mes de septiembre de 1941 y fue organizada por el Ateneo del Chaco. Realizó exposiciones y confeccionó un óleo/mural (*Recolección de cereales*) sobre la pared interior curva del atelier de la planta alta.¹ El Fogón posee además otras obras en su patrimonio pictórico: *Retrato de Aldo*, *Siesta*, *Pesca*, y *Niño pescador*, todas del mismo artista. Fernández Navarro es la llave N° 130, mención honorífica y simbólica que otorgó El Fogón entre los años 1955 y 1979 a quienes podían entrar y salir de la casa sin avisar.

Retrato de Hilda Torres Varela integra la serie de obras que se pintaron en honor a los principales artífices de la casa que perteneciente a la colección privada de Hilda Torres Varela, ingresa a El Fogón luego de su deceso en el año 2002.

La tela posee una clara y convocante luminosidad donde prevalecen los colores fríos. Su dibujo es veraz y afinado, cuidando los matices del carácter propiamente figurativo. La traza sobria es ajena al agobiante exceso de material. Los rasgos faciales son rotundos aunque tranquilos.

Quienes saben discurren sobre la intuición clarividente del retratista sobre su personaje y en este lienzo puede comprobarse. Fernández Navarro no le teme a las dimensiones, como tampoco a reflejar los rasgos firmes de la personalidad de Hilda Torres Varela (1923-2002). La protagonista de la obra es una figura central en la conformación de El Fogón. Egresada del profesorado de Castellano, Literatura y Teatro de Buenos Aires, cursó estudios en La Sorbona de París en Literatura Moderna Comparada. Poseedora de una sólida formación en dirección de teatro, obtuvo becas de estudio en Francia y Estados Unidos. Fue profesora en la Universidad Nacional del Nordeste y directora de Cultura de la Provincia del Chaco en 1957. Hilda regresa de Europa en el año 1956 y retoma su labor en el Teatro Experimental de El Fogón estableciendo una red internacional de personas del ambiente de la dramaturgia que visitan el lugar. Toma también a su cargo la redacción del Boletín, tarea acompañada por Alfredo Veiravé. Hilda, que ostenta la llave N° 13 es la encargada consciente de romper “el ambiente de hombres” que reinaba antes de su llegada y en El Fogón hay numerosa correspondencia que lo prueba. Trae consigo el modernismo europeo y en repetidas oportunidades se expresa contra el costumbrismo simplista local.² Es también la pareja de Aldo Boglietti, sin embargo, nunca viven en el mismo hogar. La gestión de Hilda trae consigo la creación ordenada de la

¹ Véase Giordano (1998) y en el presente catálogo: Sudar Klappenbach, p. 95-100 y Cantero, p. 101-103.

² Entrevista de Mariana Giordano a Hilda Torres Varela. Resistencia, 9 de noviembre de 1994. Inédito.

biblioteca y el archivo, y consolida a esta “caja de sorpresas”³ como un lugar de referencia para las y los artistas del país y del extranjero. Ella es la administradora de la mensajería, que en su mayoría la tiene de destinataria.⁴ A ella debemos, además, el primer inventario de obras del Fogón que data del año 1968. Pero principalmente Hilda es la que indica a Boglietti a quien invitar y con quien establecer vínculos. Funciona como la que posee el criterio referencial y el vínculo para realizar la invitación.

César Fernández Navarro conoció personalmente a Hilda y así lo plasma en el lienzo. Prueba de ello es este retrato y un catálogo dedicado del año 1992. Frialdad y firmeza en los rasgos y un sutil matiz metafísico en la protagonista, integrada con el paisaje (¿europeo?) con que se completa el ambiente. El artista capturó aquí una mirada llena de certeza y legado para el futuro.

GUADALUPE ARQUEROS

Referencias bibliográficas

- BALIARI, E.; VÍTTORI, J. L. y TAVERNA IRIGOYEN, J. (1992). *Fernández Navarro*. Fundaciones Banco BICA - Ediciones de Arte Gaglianone, Santo Tomé, Santa Fe.
- GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- ISLER DUPRAT, R. (2018). César Fernández Navarro, Pesca. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 77-80). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3zagoJE>.

³ Frase de Hilda grabada en un audio analógico en el que guía con su voz un recorrido sonoro por El Fogón de los Arrieros (Archivo El Fogón de los Arrieros).

⁴ Mencionada jocosamente en algunas correspondencias como la Señorita Torres Varela. Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja correspondencia Hermida N° 13.

Claudio Gorrochategui

Río Gallegos, Argentina, 1917 - Buenos Aires,
Argentina, 1991

Sin título (Puerta) ¹⁹⁶¹

Óleo sobre madera, 186 cm x 70 cm

Firma: Parte superior derecha: Gorrochategui

gorrochategui



Claudio Gorrochategui nació en Río Callegos, provincia de Santa Cruz, en el año 1917, y se mudó a Buenos Aires, ciudad en la que vivió la mayor parte de su vida, hasta su muerte en 1991. Desde mediados del siglo XX expuso en las principales galerías de la ciudad, como Van Riel, Witcomb y Peuser, y presentó sus obras a los salones de diferentes provincias en los que fue distinguido asiduamente entre las décadas del 50 y 80. Sus obras integran colecciones de instituciones de ciudades como Rosario, Mar del Plata, La Plata, Santa Fe, Resistencia y Buenos Aires.

Como muchos artistas pintoresquistas, Gorrochategui desarrolló un lenguaje naturalista y sintético en el que son frecuentes los paisajes urbanos y ribereños. Sus obras describen la arquitectura y la ribera de La Boca, las costumbres y lugares de sociabilidad de sus habitantes y la vida en los conventillos. Con licencias poéticas en el uso de la línea y el color, describió reiteradamente los caseríos coloridos, las calles estrechas y las embarcaciones en las riberas del Riachuelo. En sus pinturas los personajes se encuentran ante fachadas o interiores de conventillos y bares en los que se identifican las características de la arquitectura boquense y recrean la atmósfera de los barrios porteños que desde las primeras décadas del siglo XX atrajeron a numerosos artistas.

Con respecto a la pintura de su autoría realizada sobre la cara exterior de la puerta de un baño de El Fogón de los Arrieros, es justo decir que, por su funcionalidad, las proporciones del formato son poco usuales. Tal como señalan Cantero y Giordano (2015, p. 133), “[esta] apropiación espontánea de elementos funcionales de la arquitectura” por un lado indicaba el paso de las y los artistas por El Fogón y por otro se vincula al estilo de vida que el espíritu fogonero propició: vivir la experiencia de la modernidad en un espacio que oficiara tanto de hogar para sus habitantes como taller, museo o sitio de encuentro para sus visitantes, sean estos artistas, intelectuales, políticos o personajes destacados de la cultura y las artes.

La obra de Gorrochategui deja testimonio de su paso por El Fogón de los Arrieros y también del provecho estético que haría de la elongación del formato de la puerta, para representar las dos plantas de la fachada de una “despensa”. En este sentido, es interesante atender al cartel que anuncia la despensa y el equilibrio de los pesos ópticos que busca el artista en la composición con el picaporte y la perilla de la llave, lo que da cuenta del provecho que obtiene el artista de la funcionalidad de su soporte.

El extenso formato de orientación vertical también es utilizado para destacar las aberturas que en su desproporción distinguen la presencia de los personajes principales y secundarios: en la planta alta –a una altura cómoda para la visión de quien observare la obra al pasar o antes de su ingreso al baño– puede apreciarse un grupo de mujeres que desde el balcón dirigen

su mirada hacia el frente y una leve diferencia en la escala las distingue de los personajes secundarios que integran la parte inferior de la pintura y completan la escena: un cochero en su carreta junto a su caballo, un grupo reunido a la izquierda del ingreso de la despensa y algunos solitarios más que contribuyen al equilibrio visual de la pintura. La elección en la paleta cromática, las decisiones formales para la composición y hasta su firma en el extremo superior de la puerta, destacan su dominio en el juego entre complementarios para señalar los volúmenes a través del uso de las luces y sombras.

ANDREA GEAT

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. Revista CAIANA, N° 6. <https://bit.ly/3RdMmle>.
- SAN MARTÍN, M. L. (1993). *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Claridad.

Eduardo Jonquière

Buenos Aires, Argentina, 1918 - París, Francia,
2000

Sin título (Envés de la escalera) 1958

Tinta sobre losa de 7 escalones de dimensiones variables. Medidas
en orden descendente: 20 x 72,5 cm; 20,5 x 73 cm; 20,5 x 73,6 cm;
18,6 x 69 cm; 20 x 69 cm; 19,5 x 70,6 cm; 19,7 x 68,6 cm

Firma: Ángulo inferior derecho de segundo escalón en orden descendente: Jonquière 58

Jonquière 58





Eduardo Jonquières, *Sin título*. Puerta de acceso al baño de planta alta de El Fogón de los Arrieros. Acrílico sobre madera, 1958.

El Fogón de los Arrieros posee una valiosísima colección de obras de arte, pinturas y esculturas de artistas consagrados. Muchas de estas obras se han realizado en esta misma casa o han sido especialmente enviadas a ella, por artistas reconocidos a nivel mundial.

Uno de estos artistas es Eduardo Jonquières. Nacido en Buenos Aires en 1918, falleció en París en el año 2000. Fue un asiduo visitante de El Fogón de los Arrieros, lugar al que, según sus propias palabras, consideraba “su casa en Resistencia”.

Por su valioso aporte a esta fundación cultural, el artista recibió como homenaje la Orden de la Llave N° 232, distinción que sólo se concedía a “fogoneros ilustres”. En el Fogón existe una valiosa colección de sus obras: además de *Abstracción*,¹ expuesta en museos internacionales, hay otros cuadros realizados en tinta, témpera y carbonilla. Pintó también una original puerta en el baño de la planta alta del Fogón, en acrílico sobre madera, representando una mujer cabeza abajo. Uno de los dibujos de la escalera fue reproducido en la invitación a la fiesta de fin de año del Fogón del año 1980,² que además agregaba el eslogan “Por un mundo de hombres libres y con sentido del humor”. Otra tarjeta de fin del año 2000 la institución dedicó a la puerta antes mencionada.

Cabe agregar que el artista estuvo vinculado a Julio Cortázar por una amistad entrañable, que cultivó en una prolífica correspondencia. El libro *Cartas a los Jonquières* (2010) menciona a El Fogón de los Arrieros. Con fecha 2 de julio de 1969, desde Saignon –una población francesa, en la región de Provenza, Costa Azul–, donde vivió el escritor argentino, Cortázar le escribe: “Cher maître... en cuanto a Aldo, cuando le escribas decile cuánto le agradezco sus envíos, y qué cerca me siento del Fogón”.

Jonquières es una personalidad artísticamente compleja en su triple papel de poeta, pintor y crítico de arte. Su obra de poeta ha sido paralela a su obra de pintor. Sus telas fueron expuestas en numerosas muestras tanto en Argentina como Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, y

1 Véase la entrada de la obra *Abstracción - Epreuve d'artiste de Eduardo Jonquières*, en Giordano, M. y Sudar Klappenbach, L. (Eds.) (2018). *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE, pp. 96-100. <https://bit.ly/3za9oJEI>

2 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja “Tarjetas”, “Año 1960-2003”.



Eduardo Jonquières
Dibujos realizados en la escalera del Fogón de los Arrieros (detalle) 1958

POR UN MUNDO DE HOMBRES LIBRES Y CON SENTIDO DEL HUMOR
FUNDACION EL FOGON DE LOS ARRIEROS — RESISTENCIA — ARGENTINA 1980 — 1981

Reproducción de un fragmento de la obra de la escalera en tarjeta de salutación de fin de año, 1980. Archivo El Fogón de los Arrieros.

aparecieron en las más importantes exposiciones de arte hispanoamericano organizadas en Europa y Estados Unidos.

Es necesario destacar la cercanía de amistad y afecto que cultivó el artista a lo largo de años con los principales artífices de El Fogón los Arrieros: Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, en especial con ésta última, cuando efectuaba su doctorado en la Sorbona, Francia. Numerosas cartas manuscritas entre 1981 y 1997³ dan cuenta “del cariño ancestral que los unía”, tal como menciona Jonquières en la tarjeta que le cursara a Hilda Torres Varela, con motivo comentrale acerca de la exhibición que éste hiciera en Roma durante los meses de marzo y abril de 1982, así como, otras misivas que además muestran el agudo sentido del humor del que hacía gala el artista.

En 1958, Eduardo Jonquières realizó una exposición de pinturas en Resistencia, del 25 al 31 de agosto. Ese mismo año, estando de visita en la ciudad, propone intervenir los enveses de la escalera que da acceso a la biblioteca y a los dormitorios de El Fogón de los Arrieros, ubicada en el salón principal. Sobre un total de 12 (doce) peldaños, dibuja rostros y cuerpos detrás de la contrahuella en 7 (siete) escalones. En esa época el artista se reconocía profundamente figurativo, aunque años después abandona este estilo para pasar a la abstracción plena.

³ Misivas manuscritas de Eduardo Jonquières pertenecientes a una colección particular - Resistencia.

La intervención en la escalera a modo de mural con desplazamiento curvo, está realizada en tinta. El artista juega con distintos grados de saturación del color: en aquellos trazos en que agrega menos agua a la tinta se logra un color más saturado y aporta profundidad a determinados sectores. En la secuencia de rostros y figuras humanas se aprecian algunos retratos y quizás podamos intuir, incluso imaginar, que son sus amigos fogoneros anfitriones. Una de las escenas presenta una mujer desnuda en reposo, con la generosidad de sus formas voluptuosas al alcance de los ojos y de las manos, y un hombre tímido apenas bocetado que esconde el rostro en el pliegue de su brazo. Esta obra se enmarca en una figuración lineal y rigurosa que recuerda al dibujo de Pablo Picasso en la década de los 40, como también a la vertiente más realista del muralismo mexicano.

MARCELO ADOLFO GUSTIN



Sin título. Carbonilla, 36 x 48 cm, 1957. Esta obra, dedicada a Hilda Torres Varela, era de su colección privada, fue testamentada al Arq. Jaime "Core" Zapata y éste la donó a El Fogón de los Arrieros.

10 10x ayude como pude -mientras me ~~espera~~ el auto y le servía de algo.
 En cierta medida, en ese ir y venir ayudando a otros, uno descubre la
 ayuda que pedirá a los demás cuando la necesite. (Eso es lo que ~~me~~ más
 me molesta y ~~esperando~~ ^{esperando} ~~espera~~ odiar tu cuerpo y conocés tus limitaci-
 nes y te das cuenta de lo corto del espacio que "te" conceden. Buenos,
 basta, basta ya.)

Escribir me cuesta ^{de} modo que termino esta casi carta. Me paso el
 día mirando TV sin seleccionar, voy posponiendo todo lo que proyecté
 para el final de mi vida y dándome cuenta de que el montoncito que me
 queda es insuficiente.

Chau, un gran cariño de un Eduardo rabioso
 y con el alma desvencijada

AS USUAL!

27



Fragmento de carta de Eduardo Jonquières a Hilda Torres Varela, noviembre de 1998. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Referencias bibliográficas

CORTÁZAR, J. (2010). *Cartas a los Jonquières*. 1ª ed. Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Gyula Kosice

Košice, Eslovaquia, 1924 - Buenos Aires,
Argentina, 2016

Sin título (Tarjeta postal de fin de año) ¹⁹⁵⁶

Serigrafía sobre fondo de cartón recortado, 13.7 cm x 11.5 cm

Firma: En reverso firma del artista y en tipo "1956 Felicidades! madi"

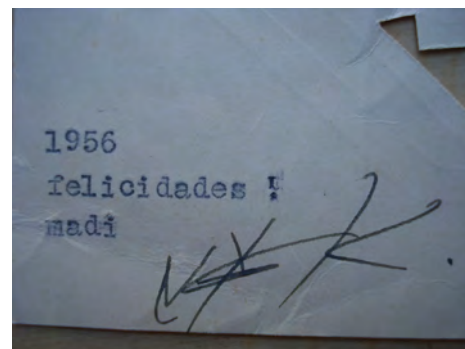


*“Dar respuestas es adelantar la imagen, sufrir su desarrollo,
comprobar la fidelidad del aire, y la provisoriedad del lenguaje
como tensión poética.”*

(Kosice, “Hoja de Estudio Madí”, 1956)¹

La presencia y el aporte de Gyula Kosice al patrimonio artístico y documental de El Fogón de los Arrieros es difícilmente disimulable. Su nombre aparece insistentemente a lo largo de las 109 ediciones del Boletín² y regurgita dentro de las cajas del Archivo que se haga justicia con quizás la única obra –documento– que el Fogón posee actualmente de su autoría: una tarjeta de salutación que el artista envía en 1956, en la cual, además de su firma, incorpora el término “madi”, incluyendo al grupo/concepto de pertenencia en la salutación.

Sabemos que Kosice visitó al menos una vez el viejo fogón en julio de 1953. La construcción del nuevo edificio ya había avanzado hasta el techo y la mudanza era inminente, tras el derrumbe de una colección de terracotas de Victor Marchese. En esa ocasión, el “revolucionario de la plástica moderna” –por Kosice–³ acuerda encargarse de bocetar y ejecutar un grupo escultórico proyectado para el jardín exterior que no llegó a concretarse, a pesar de haber enviado un bosquejo definido en noviembre del mismo año. En la carta que acompaña este boceto nos ilustra su afinidad con el Fogón “dos conmociones al mismo tiempo: Madí y el Fogón. ¿Resistirá la tierra ’mesejantes sismos?”.⁴



Reverso de la tarjeta postal de fin de año con la incorporación de “madi” en la salutación.

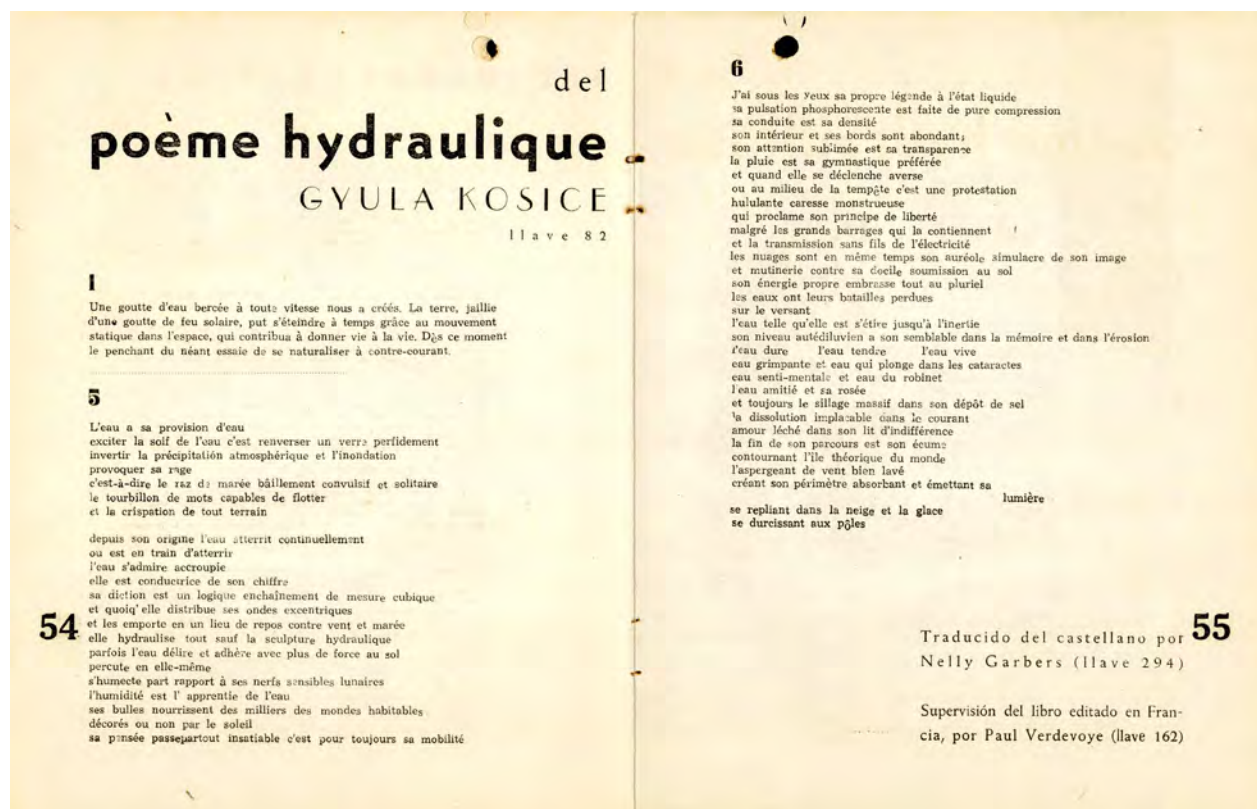
En el inventario que la Fundación realiza en 1973, bajo la categoría “Cuadros”, figura la obra *Escultura Cinética* de Kosice (acrílico, 30 x 30 cm), aunque actualmente no fue posible encontrarla expuesta, ni en reserva para restauración. El supuesto tamaño y carácter mixto (pintura/escultura), además del movimiento como elemento formal, coincide con las exploraciones en pintura concreta/cinética con las que el autor inicia su trayectoria estética y que durarían a lo largo de toda su vida (como *Pintura articulada madi*, de la Colección Centro Cultural Pompidou). Una exploración que además coincide plenamente con esta serigrafía que como obra-documento nos permite rescatar la presencia de Kosice y Madí en el patrimonio artístico de EFDA.

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros, año I, N° 5, marzo 1956.

² Destacándose, entre otros, los textos “Sobre Arte Madí” (Boletín El Fogón de los Arrieros, año III, N° 25, enero 1955, p. 4) y posteriormente “Los primeros quince años de Arte Madí” (Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 108, diciembre de 1965, p. 16).

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, año I, N° 57, julio 1953., p. 1.

⁴ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja N° 142. Serie Correspondencia “K”, s/n.



Boletín El Fogón de los Arrieros, año VIII, N° 96, diciembre de 1960, p. 54-55.

En 1956, se cumplían diez años de la creación de Madí, cuando Kosice, Rhod Rothfuss y Arden Quin, carmaron diferencias con *Arte concreto-invencción* de Tomás Maldonado sin desprenderse del programa estético del grupo de *Arturo*: “la afirmación de la imagen pura sin ningún determinismo ni justificación”.⁵ Dos años después, Kosice participa de la exposición que sería la plataforma de despegue internacional del movimiento y sus integrantes: el primer *Salon des réalités nouvelles*, realizado en 1948 en el *Musée d'Art Moderne Ville Paris*. Esta muestra tiene su proyección directa sobre la escena de arte local argentino ese mismo año, con el homónimo “Salón de nuevas realidades” en la galería Van Riel, cuyos ejes fueron el arte abstracto, concreto y no-figurativo. Formalmente, esta obra-documento podemos ubicarla dentro de las dos primeras vertientes.

Al igual que la mayoría de las pinturas de Kosice, esta postal explora la abstracción por la vía del arte concreto, pudiéndosela considerar como una obra-objeto. En el espacio representativo, la creación de planos de colores delimitados mediante puntos, líneas y cuyos ángulos encontrados que implosionan toda pretensión figurativa, dando un paso más allá de

5 Revista *Arturo*: edición facsimilar. Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin. Con prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 35.

la “abstracción esencialmente expresiva, romántica” –una búsqueda central de la “pintura Madí”–.⁶ Pero la decisión estética decisiva reside en el calado del soporte de cartón, en un novedoso desplazamiento del marco recortado al formato estándar de tarjeta postal (por lo general, una fotografía en el anverso y en el reverso algunos renglones, referencias de la figura en el anverso y espacio para sellos postales). Otra preocupación que se desprende de *Arturo*, donde Royhfuss sostiene que el marco es un problema central del arte de vanguardia, al que se afronta haciendo “jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica”.⁷ Si bien en 1956 Kosice ya se había volcado de lleno a la escultura cinética y óptica, la creación de obras como esta, de pequeño formato y marco/fondo recortado será una constante de su producción artística, potenciando las posibilidades móviles y esculturales de piezas que sólo en líneas generales podemos llamar pictóricas.

En este sentido, la incorporación de esta obra de Kosice al catálogo del Fogón, permite dar cuenta de los porosos límites entre archivo y colecciones, entre documento y arte, una búsqueda muy propia de la poética fogonera. O mejor aún, de una búsqueda estética compartida por Arte Madí y el Fogón: romper los marcos para volver a enlazar la amistad entre arte y vida cotidiana.

EMANUEL CANTERO

⁶ *Manifiesto Madí*, Gyula Kosice. Disponible en: <https://bit.ly/3Tbq3Uz>.

⁷ Revista *Arturo*: edición facsimilar. Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin. Con prólogo de Liana Wenner. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 60.

Aurelio Macchi

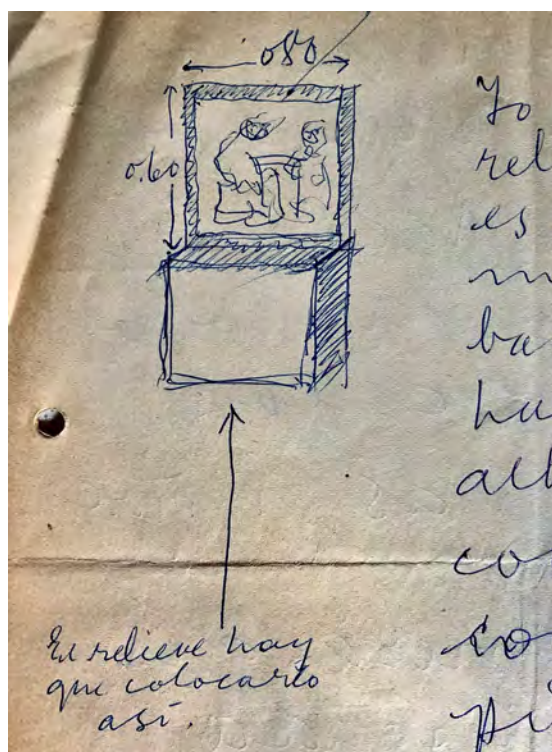
Buenos Aires, Argentina, 1916 - 2010

Relieve escultórico o Pareja ¹⁹⁶⁹

Vaciado en cemento, 71 cm x 59 cm



En agosto de 1969 Rodrigo Bonome, uno de los gestores del *Plan de Embellecimiento de Resistencia*, notificaba por correspondencia a Aldo Boglietti que había comprado el relieve “Pareja” a Aurelio Macchi, destacando del artista que “tiene todos los premios del Salón Nacional y ahora se lo ha colocado entre los valores más intocables”. En la carta, Bonome brinda las instrucciones para el emplazamiento del relieve, al que se le debería añadir un marco y montar sobre una base de piedra o cemento que se debería realizar en Resistencia.¹ Macchi envió el relieve a principios de septiembre, luego de que la obra participara en una exposición, y Bonome le entregó 50.000 pesos correspondientes a la compra.² Si bien la obra había sido pensada para emplazarse como un relieve exento, un año después fue inaugurada adosada a un muro de la fachada de El Fogón.³



Boceto de Bonome con indicaciones para el emplazamiento de la obra como relieve exento. Carta de Rodrigo Bonome a Aldo Boglietti. 1 de agosto de 1969. Caja Esculturas. Archivo El Fogón de los Arrieros.

1 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Esculturas. Carta de Rodrigo Bonome a Aldo Boglietti. 1 de agosto de 1969.

2 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia B. Carta de Rodrigo Bonome a Aldo Boglietti. Buenos Aires, 5 de septiembre de 1969.

3 Archivo Histórico Monseñor Alumní. Diario El Territorio. Resistencia, 6 de octubre de 1970.

Aurelio Macchi egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1937) con el título de Profesor Nacional de Dibujo. Estudió escultura en el taller de Olivia Navarro en Buenos Aires y con Ossip Zadkine en París. En 1949 obtuvo la beca Patronée, otorgada por el Gobierno de Francia, estudiando en el citado país, en Italia y España. Fue docente muchos años en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, en la Universidad de la Plata y en su estudio privado. Realizó numerosas exposiciones individuales en Argentina, entre ellas en el Museo Nacional de Bellas Artes (2006), y participó de diversas muestras en España, Estados Unidos, Hungría y Brasil. Sus obras se encuentran en museos de varias provincias argentinas. Obtuvo numerosos premios, entre los que destaca el Primer Premio en el Salón Nacional (1957); el Gran Premio Palanza (1975); el Primer Premio en el Salón Nacional de Escultura en Madera (1978) en Resistencia, Chaco; y el Premio Nacional a la Trayectoria otorgado por el Fondo Nacional de las Artes en 1996) (MNBA, 2006). Fue declarado ciudadano ilustre por el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y por la ciudad de La Plata (2002). Tras su muerte se realizó la muestra *Homenaje a Aurelio Macchi* en el Museo Quinquela Martín (Buenos Aires, 2011), donde sus alumnos rindieron un especial homenaje al “maestro”.



Inauguración del relieve en la fachada de El Fogón el 6 de octubre de 1970. Caja de Fotografías. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Macchi visitó Resistencia en varias oportunidades entre 1970 y 1991, siendo este último año jurado de la Bienal de Esculturas. En la actualidad la ciudad alberga varias esculturas del artista, dos de ellas en la vía pública: *Pareja* y *Cabeza*. La obra emplazada en la fachada de El Fogón ha sido catalogada como relieve, como escultura (*Guía Fogonis*, 1973) y finalmente como “relieve escultórico” (cartel bajo la obra). Lo consideramos un alto relieve, ya que el espesor de las figuras sobresale la mitad sobre el plano del fondo. Para la realización de la obra, el artista modeló las figuras en arcilla, tomó su molde de en yeso y sobre este vació el cemento, logrando así una textura sumamente expresiva.⁴

El relieve, cuyo tema fue de libre elección, se compone de dos figuras sentadas: una figura masculina de frente, con el antebrazo derecho y el codo izquierdo apoyados sobre una tabla, mientras su cabeza descansa sobre la mano izquierda, destaca su rostro de expresión cansada y melancólica, que pareciera contar sus penas a la otra. La figura femenina, con rostro de perfil y torso a $\frac{3}{4}$ de perfil, apoya ambas manos sobre la tabla y escucha atenta y estática a su compañero. Ambas figuras se circunscriben al bloque rectangular de cemento inserto en un muro de la fachada, quedando el fondo del relieve nivelado con el muro, de modo que las figuras se despegan del plano. Podría tratarse de la escena de un bar, o quizá Macchi quiso retratar algo del espíritu de El Fogón, lugar en el que siempre podría encontrarse una oreja amiga para desahogar los pesares.

La obra está inserta en el muro de fachada del patio delantero de El Fogón, sobre los azulejos que indican el N° 350 de la calle Brown y el cartel que alerta “Prohibido entrar cazadores”, oficiando así de bienvenida. A la izquierda y sobre la fachada del edificio se abre la mano de Julio Vanzo, en símbolo de amistad, y a la derecha, sobre el muro de medianera, un cartel anónimo invita: “Si has de agregar una sonrisa al vino/ y a la sal que te ofrece nuestra casa/ detén pasajero tu camino/ abre la puerta sin llamar y pasa”.

MARÍA ANDREA YPA

⁴ Elsa Espeleta Basail, esposa de Aurelio Macchi. Comunicación escrita, 29 de noviembre de 2019 [correo electrónico].



Relieve de Macchi en la fachada de El Fogón de los Arrieros. Calle Brown 350, Resistencia. Fotografía: MaríaAndrea Ypa.

Referencias bibliográficas

Museo Nacional de Bellas Artes (mayo-junio 2006). *Aurelio Macchi. Esculturas 1965-2005* [Catálogo de exposición].
Guía Fogonis (1973). Resistencia, El Fogón de los Arrieros.

Victor Marchese

Buenos Aires, Argentina, 1910 - 1972

Libertad de América o Alegato contra la guerra 1958

Cemento blanco, portland y flejes de plomo, 195 cm x 290 cm



Ubicado en la pared exterior del patio interno del Fogón de los Arrieros, la singularidad de este mural es su soporte en forma cóncava. Esta particularidad –que distingue a esta obra de otros murales de soporte convencional, es decir, los de superficies planas– contribuye a la dinámica arquitectónica del espacio en su conjunto. Este rasgo de la obra se conjuga con otros de orden material y conceptual a partir de los cuales se abren múltiples paradojas visuales, táctiles y simbólicas, entre las que se destacan dos: la síntesis figurativa y la reducción cromática.

La síntesis figurativa responde a la utilización de ciertos materiales elegidos por Marchese en función de su formación en el campo escultórico.¹ El revoque blanco con distintas texturas se complementa con el uso de fleje de plomo martillado empotrado en el revoque. La presencia destacada del metal acentúa los contornos de las escasas figuras. Pero, pese a la solidez y densidad que la rigidez del metal impone, algo de su misma naturaleza química se refuerza en la flexibilidad de las formas que adopta en la composición. Sus propiedades elásticas hacen que se funda fácilmente en las figuras, dando lugar a una tensión entre la firmeza y fijeza del material y la liviandad de las figuras abstractas inspiradas en los grafismos del arte maya y tolteca.

Tales formas situadas en los extremos del muro se enlazan por un ángulo ubicado en el centro de la composición que remite a la iconografía azteca del *Quetzalcóatl*. Esta figura sagrada de las culturas precolombinas manifestaba el arquetipo de la serpiente emplumada y constituía una epifanía de fuerte simbolismo asociado a la libertad, por su movimiento helicoidal o circular (Delgado García, 2013).

La resignificación de esta figura híbrida opera en el mural como metáfora para describir la estructura de poder de la conquista americana explicitada en el título de la obra. Se trata de un alegato contra la explotación, el racismo, la injusticia del sistema moderno/colonial. Este gesto crítico podría pensarse como un ejercicio decolonial en tiempos en los que aún no se concebían en tales términos las prácticas artísticas que en la contemporaneidad intentan deconstruir la mirada hegemónica y denunciar la totalidad dominadora de la “civilización”.

Diversos planos espacio-temporales en la imagen configuran así un capital simbólico sintetizado en el arte, los mitos y los vestigios materiales del pasado colonial, que en el mural refuerzan las representaciones literales del plomo como munición, como arma de guerra. Frente a ello: la libertad y la hermandad de los pueblos americanos resumida en la figura del *quetzal*.

¹ Formación y experiencia por la que recibió numerosas distinciones nacionales como el Gran Premio de Escultura Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (1962); el Gran Premio de Honor XVIII Salón de Mar del Plata; Premio Adquisición I Salón de Arte Moderno; Segundo Premio Salón del Litoral; Tercer Premio Salón Nacional, Segundo Premio Salón de La Plata (Giordano, 1998).

Esta tensión se conjuga con la segunda característica destacada de la obra: las texturas incoloras. Su reducción al gris supone paradójicamente una experiencia del color. Recuerda a la experiencia cercana a la de la *grisalla*, un género pictórico del siglo XIV monocromo en camafeo gris que produce la ilusión de relieve (Didi Huberman, 2015).

Quizá sin proponérselo Marchese sugiere entonces un doble ejercicio poético/político: la configuración simbólica que recrea el halo de la *grisalla*; el gesto decolonial en tanto acto emancipatorio de resistencia e invención de nuestra América. Entre la tradición y la vanguardia, entre la escultura y el mural, entre el gesto íntimo del entorno de los fogoneros y la intervención heroica –plural– de los pueblos americanos, la obra enlaza el afecto y camaradería entre pares con el testimonio situado en defensa de una comunidad, la arenga reivindicatoria de una identidad común. Tales dimensiones se articulan a un plano pragmático y existencial del orden de los acontecimientos vitales de Marchese y el círculo fogonero.



Fotografía del mural tomada por Grete Stern en 1964. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Sus primeros contactos con Aldo y Efraín Boglietti se remontan a las tertulias en el *Ateneo del Chaco* durante la segunda mitad de la década de 1940, cuando trabajó para la Dirección Nacional de Arquitectura de Resistencia. Por esta razón residió en la ciudad un tiempo prolongado y trabó amistad con los primeros allegados al Fogón, con quienes siguió en contacto a su regreso a Buenos Aires y luego de sus numerosos viajes por distintas ciudades latinoamericanas en las que expuso: Asunción, Río de Janeiro, Lima, Guayaquil, Quito, Caracas. A ellas se sumaron París, Roma, New York, Tel Aviv y Madrid, donde complementó la formación recibida en Buenos Aires en manos de Ernesto de la Cárcova y Ulises Barranco.

Fue miembro activo del plan de embellecimiento impulsado por el Fogón en la década del 60, en el marco del cual donó piezas escultóricas para su emplazamiento en la ciudad que resultaron significativas para la identidad urbana de Resistencia: *Cabeza de Aldo Moro*, *Figura abstracta*, *Perro Fernando*. Compró obras que luego fueron vendidas en el Fogón para recaudar fondos destinados a la construcción del actual edificio. Fue intermediario con otros artistas del país para que expusieran y donaran obras al Fogón (Giordano, 1998).

En la sección *Caléndulas* del Boletín de mayo de 1958 se alude a “un mural sui marchesis” como “mensaje de paz y amistad”.² En otro apartado se refiere a los viajes de Marchese por Latinoamérica y su especial interés en la cultura precolombina y se lo reconoce al artista como asiduo visitante del Fogón; acciones que lo hicieron miembro de la “Orden de la llave” y por la cual recibe la N° 29. En el hall del actual edificio, hay un espacio reservado especialmente a él referenciado en inventarios y una audioguía de la institución como “Galería Victor Marchese”. La misma integra un espacio singular donde junto a obras de otros artistas, registros fotográficos del proceso de producción de tales obras en el mismo Fogón, correspondencia con los gestores de la institución, dedicatorias, etc.; se exhibe una fotografía del escultor y dos ceniceros que expuso, vendió y donó como aporte para la construcción del nuevo edificio del Fogón en 1953. En el Archivo de El Fogón de los Arrieros se preserva un conjunto de terracotas y una caja con correspondencia, recortes periodísticos y conferencias relacionadas al escultor (Cantero, 2019). También hay una escultura emplazada en el actual patio trasero, que originalmente estuvo en el jardín delantero del antiguo edificio, cuya fotografía fuera la portada del Boletín EFDA N° 103, en julio de 1961.³ Todas muestras de la consideración de Victor Marchese como un “muy querido amigo habitante del Fogón”.⁴

ALEJANDRA REYERO

² Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VI, N° 65, mayo 1958, p. 9-10.

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IX, N° 103, julio 1961.

⁴ Palabras de Hilda Torres Varela en la Visita guiada a EFDA referenciadas en Cantero, 2019, p. 110.



Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja s/n Terracotas de Víctor Marchese. Registro y montaje fotográfico en *Atlas Fagonis* (Cantero, 2020).

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. (2020). *Atlas Fagonis. Aparatos y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (1953-presente)* [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Córdoba. www.atlasfagonis.com.
- DELGADO GARCÍA, A. (2013). La "serpiente emplumada" como transmisora del iconismo americano. *Formación y desarrollo. Cuadernos de arte e iconografía*, 22 (44), 2013, 277-294.
- DIDI HUBERMAN, G. (2015). *Falenas. Ensayos sobre la aparición II*. Cantabria, Shangrila Textos aparte.
- GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. De El Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Raúl Monseguer

Buenos Aires, Argentina, 1913 - 1963

Botadores de la luna¹⁹⁵⁹

Resina sintética sobre enlucido de yeso, 232 cm x 147 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Monseguer 59

Monseguer



“Los muros del Fogón son de casta de murales. Siempre nace alguno en un recodo imprevisto, en un remanso arquitectónico, donde su artista potencial acampa con sus sueños y sus trastos. Para aventar su niebla plana. Para sembrar su páramo. Para hacer translúcido y transparente su vidrio esmerilado de cámara oscura de imaginaciones claras”.
(Samuel Sánchez de Bustamante)¹

Visitar EFDA supone vivenciar una experiencia imagínate, poliédrica, personal y tan diversa como las sugestivas significaciones que cada objeto que lo habita puede despertar en los sujetos que lo transitan, sea este un arriero ocasional, un amigo fogonero o un aquerenciado al lugar.

El jardín de ingreso anticipa y sintetiza a modo de exordio el alter ego de este enclave cultural. Un jardín que se abre al espacio público regalando este trozo de terreno a la vecindad, obras de arte que se escapan del recinto y salen al encuentro de la gente, la mano extendida de Vanzo que da la bienvenida, la gigantesca rueda de alzaprima, un molinete de madera, textos que anticipan el humor y la ironía fogonera: “prohibida la entrada con rulos”, “donde no hay sentidos del humor, comienza el campo de concentración”, “si has de agregar una sonrisa al vino y a la sal que te ofrece nuestra casa, detén pasajero tu camino, abre la puerta sin llamar y pasa”. En este marco encantador solo basta atravesar la puerta de hierro y cristal para encontrar a las tres esbeltas figuras suspendidas: los *“botadores de la luna”*.

En septiembre de 1959, Raúl Monsegur llega al Chaco, invitado unos meses antes por Aldo Boglietti y Victor Marchese,² quienes en una visita que le hicieron en Buenos Aires le propusieron la realización de un mural en el flamante edificio de EFDA, inaugurado unos años antes, y cuyas paredes, para ese entonces ya contaban con las valiosas intervenciones de Demetrio Urruchua (1954), Julio Vanzo (1954), René Brusau (1955), Eduardo Jonquière (1958), Jacinto Castillo (1958) y Victor Marchese (1959). En el Boletín publicado en junio de ese año se anticipa al lector, en el texto editorial, sobre la futura concreción del mural de Monsegur a realizarse en el interior de El Fogón, pero sin escapar al tono jocoso e irónico de la publicación se anunciaba, soslayadamente, como parte de una serie de medidas destinadas a recaudar fondos para la institución: “5º. Organizar una rifa “a beneficio”. Raúl Monsegur nos prometió regalarnos uno de sus murales. Pero el Directorio resolvió rifarle la motoneta por la última jugada de la lotería correntina”.³ Su estancia en Resistencia formó parte de

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 84, diciembre 1959, p. 17.

2 Boglietti y Marchese habían visitado a Raúl Monsegur en la ciudad de Buenos Aires, mientras este se encontraba trabajando en los murales de la galería San Nicolás en Av. Santa Fe, en los que desarrollaba la temática de la “Leyenda del Pirí”. En el mencionado encuentro se acordó una futura estancia del artista en El Fogón de los Arrieros y el desarrollo de algunas actividades de difusión sobre su producción artística y el arte mural (Giordano, 1998; Sudar Klappenbach, 2018).

3 Boletín El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 78, junio 1959, p. 2.

una travesía mayor por el nordeste argentino, un itinerario que lo llevaría a completar ese imaginario del Paraná que ansiaba atrapar en sus telas.



Contexto en que se encuentra el mural de Monsegur en el muro portante de soporte a la escalera, dialogando con la obra de Jonquières.

Botadores de la Luna se emplazó en el primer plano murario con que el visitante se encuentra al ingresar al edificio del Fogón. Esta obra constituyó la primera huella artística que dejaría Raúl Monsegur en Resistencia. Unos años más tarde se sumaron nuevas intervenciones del autor: un mural ubicado en los jardines del mismo edificio (que se presenta en este mismo catálogo), el conjunto de seis murales emplazado en la Plaza 25 de Mayo, inaugurado en el año 1962, y la incorporación de la obra *Músicos*⁴ donada ese mismo año a la profusa colección pictórica de la institución.

⁴ Sobre esta obra véase Sudar Klappenbach en Giordano y Sudar Klappenbach, 2018, p. 112-115.



Conjunto de seis murales emplazados en las Plaza 25 de Mayo, en Resistencia, conocidos como *Génesis del Chaco*, nombre con que Alfredo Veiravé tituló a la serie de poemas escritos en alusión a las temáticas de cada uno de los murales. Fotografía: Luciana Sudar Klappenbach, 2018.

El día 11 de diciembre de 1959 quedó inaugurado el mural en acto alusivo de invitación pública, pronunciándose las palabras de presentación en la voz de Samuel Sánchez de Bustamante. *Botadores de la luna* se yergue y ofrece una primera visión del vasto acervo artístico-cultural de EFDA. Fue emplazado, por elección de su autor, en el muro portante de soporte a la escalera caracol, que articula el hall principal del edificio con la planta alta, escalera que a su vez cuenta con la intervención de dibujos en grafito de Eduardo Jonquières en el reverso de las contrahuellas a la vista. *Botadores* conforma una más de las obras que expresan la identidad litoraleña del autor. Se extienden en ella elementos propios del paisaje fluvial al que frecuentemente apela Monsegur en toda su trayectoria plástica. Conquista el río del Paraná y lo atrapa en el muro de acceso para ofrecerlo a los asiduos u ocasionales visitantes del Fogón. Tres figuras esbeltas, longilíneas, dispuestas de manera secuencial y replicadas mediante una simetría horizontal logran el equilibrio exacto entre las proporciones del muro y la trama horizontal que incorpora como recurso para compatibilizar con otros elementos de su entorno.

La composición del mural se estructura en dos campos bien definidos: el de las figuras y el de sus reflejos en el agua, que a su vez se enfatizan por dos círculos de luz. Tres siluetas estilizadas mueven sus remos para desplazar la embarcación que conducen, elemento que traza una línea diagonal en el tercio superior, definiendo y delimitando estos planos. Los reflejos se construyen a partir de ese eje y las figuras se prolongan, se duplican siguiendo la proyección de una luna roja que desaparece en el plano del reflejo, en el que se expresa la propuesta más sintética y geométrica del autor. Las sombras se simplifican y el tratamiento plástico dibuja una atmósfera abstracta, onírica, que diferencia el plano de la escena real de aquel otro rediseñado por el agua. El fondo de la imagen amalgama estos dos mundos. Se compone a partir de una consecución insistente de paralelas horizontales, que se configuran mediante la utilización de luces y sombras, sobre las que incorpora textura con la adición de finos segmentos verticales que representan los juncos propios del paisaje. Son los colores neutros y cálidos los que predominan en la obra, hasta interrumpirse con el verde de la embarcación, cuya vibración enfatiza la direccionalidad que estructura la obra. La posición de las figuras y los remos, y la dirección que toma el bote al avanzar, evocan el movimiento plácido, sin disrupciones, casi detenido, pero que logra ingresar el cercano río Paraná al moderno, urbano y tectónico espacio fogonero.

Dice Samuel Sánchez de Bustamante: “El mural en el ingreso, nos recibe con un abrazo de frescura. Y nos recuerda el río. El Paraná que está corriendo en nuestra sangre, porque todos aquí en cierta forma, somos hijos del río. Raúl Monsegur nos ha traído el río a nuestra casa –que es también la suya– a nuestra casa, que es, asimismo, una imagen del río. Un río mismo. Río de vidas que pasa dejándonos sus limos fértiles, llevándose saudades para nuevos retornos”.⁵

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

Referencias bibliográficas

- GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- SUDAR KLAPPENBACH, L. (2018). Raúl Monsegur, Músicos. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 112-115). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

⁵ Boletín El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 84, diciembre 1959, p. 17.

Raúl Monsegur

Buenos Aires, Argentina, 1913 - 1963

Pájaros acuáticos¹⁹⁶¹

Revoque pigmentado y resinas sintéticas, 203 cm x 238 cm



Pájaros acuáticos es otra de las obras que legó Monsegur al Chaco. Ubicada en el sector de la pileta, en los jardines de El Fogón de los Arrieros, *Pájaros acuáticos* acompaña los tiempos de placidez, ocio y diversión de los fogoneros en las épocas estivales.

La obra fue realizada durante la estancia de Raúl Monsegur en Resistencia, durante la primavera de 1961, periodo en que el artista se encontraba realizando el conjunto mural conocido como *Génesis del Chaco* en la Plaza 25 de Mayo, como aporte al *Plan de Embellecimiento* llevado adelante por EFDA.

En el Boletín de diciembre de 1961 se incorpora una breve referencia de esta obra, en relación con la estancia de la familia Monsegur en El Fogón: “Chinchín Monsegur, Elvirita y Teresa, sacaron muchas fotos y secaron la pileta... y dejaron un mural y medio”.¹ Desde entonces, los *pájaros acuáticos* han acompañado las temporadas estivales de los fogoneros, cómplices y testigos de las charlas, risas, y probables disparatadas ocurrencias.

La textura arenisca que viste la medianera se funde con las líneas diáfanas que construyen el conjunto de aves, otra figura abstracta, ondulante enmarca en forma semicircular el sector inferior de la composición, emulando así el movimiento del agua y de las aves, sugerido por las burbujas que se elevan. El sol y la luna vuelven a estar presentes en esta obra, como en casi toda la producción del artista. Colores neutros, con presencia de breves incursiones de celestes que hacen de contrapunto, la temática del agua y el tratamiento orgánico y naturalista de la superficie, componen el entorno adecuado para las vivencias de la piscina y extiende el jardín hacia un paisaje lacustre, fluvial, aquel cercano y originario de la ciudad, al que la urbanidad dio la espalda, pero que el arte, en la plástica y la música, lo recuperan constantemente.

Pájaros acuáticos permite acceder al lenguaje que Monsegur desplegó en toda su producción, la integración entre la figuración y la abstracción, en la sinterización y geometrización de la naturaleza y la estilización de las formas, en imágenes que apelan siempre a una narrativa mítica, ancestral y cotidiana, y de este modo sin tiempo, pero siempre situada.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

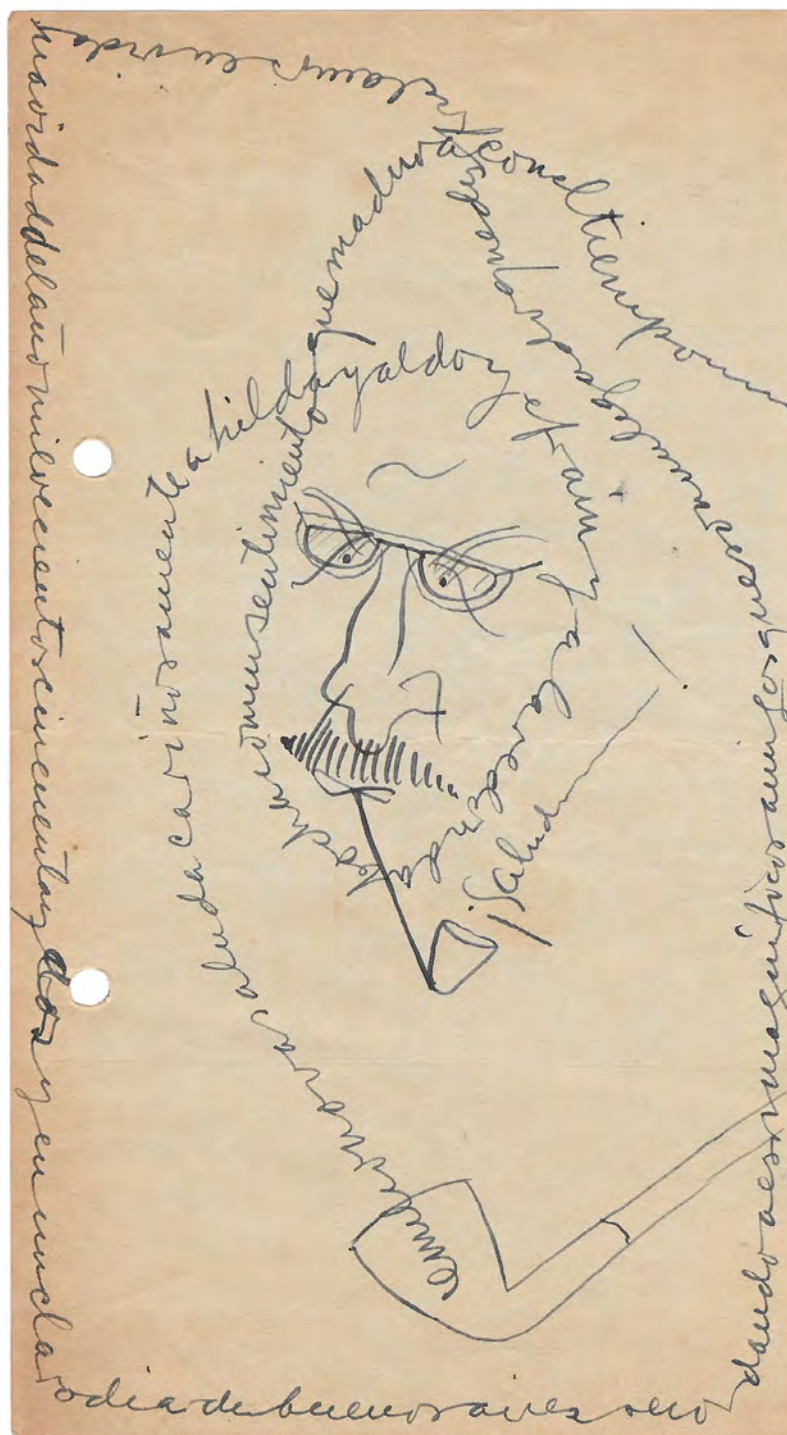
¹ Boletín El Fogón de los Arrieros, año IX, N° 108, Resistencia, diciembre 1961, p. 12.

Emilio Novas

Buenos Aires, Argentina, 1908 - 1995

Sin título ca. 1967

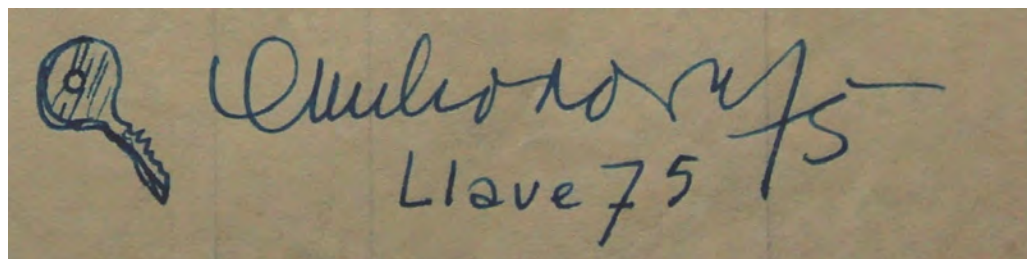
Caligrama, tinta sobre papel, 11,7 cm x 21,8 cm



Emilio Novas además de ser un periodista multifacético, interesado por las letras, las artes y la política, fue un gran promotor de brindis por la “juventud”, como se jactaba entre sus círculos de proximidad. Desempeñó roles que abarcaban todas las áreas del periodismo como lo demuestra su historia activa en grupos intelectuales varios, construida sobre la base su participación en distintos radios, en la televisión y en periódicos, en los cuales escribió para un público lector heterogéneo que se trasluce en los títulos de algunos de ellos: *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, *Clarín* y *La Prensa*. Su trabajo en la prensa y su inclinación empática, le permitieron conocer y entablar amistad con variados personajes del campo cultural y artístico del periodo de la modernización y las vanguardias en Argentina. Su ambiente social estuvo marcado por figuras como las de Ernesto Sábato, Roberto Arlt, Leónidas Barletta, Quinquela Martín, Antonio Berni y Atahualpa Yupanqui, entre tantas otras, como las de los mismos gestores del Fogón de los Arrieros.

El espíritu festivo, curioso, activo, y sobre todo, abierto, de Novas se notó en su larga trayectoria intelectual: presentó muestras de arte, escribía prólogos de libros, le quedó una biografía de Charles Chaplin por publicar, fue comentador de cine, brindó conferencias de forma generosa, redactó artículos varios. Dio clases de Literatura en el Instituto Ruso de Buenos Aires donde se acercó al escritor Leónidas Barletta (escritor social inserto en los grupos de escritores de izquierda que ejercían paralelamente el periodismo como profesión). Es interesante destacar que por un tiempo firmó sus producciones bajo los seudónimos de Javier Costa, William Costa y Viernes Diez.

Tuvo el lujo de pertenecer a dos órdenes culturales: fue Llave 75 del Fogón e ingresó a “*La Orden del Tornillo*” en la Fundación Quinquela Martín. Durante su estadía breve en el Chaco, fue el director del diario *Territorio de Resistencia* y columnista de *Impresiones en Libertad*, que a veces el Boletín del Fogón reproducía. Mantuvo correspondencia con Aldo Boglietti e Hilda Varela durante décadas, encabezando y dirigiendo sus cartas con característico humor e ingenio, a: “efrainaldo”, “hildaldo”, “Aldo-Hilda”, “Hildaldo”. Sumergido en su “hogar de marineros en la tierra”, se encargó de suscripciones de socios, del Boletín del Fogón, mantuvo las cuentas al día tanto como los reproches a los morosos, todo con una familiaridad que aunaba la gran comunidad fogonera.



Dibujo y firma de Novas identificándose como llave del Fogón, incorporado en nota mecanografiada de Octubre de 1955. Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “N”.

“Nuestro horóscopo privado no había previsto –ni como una nebulosa desvaída en el futuro– que llegaríamos alguna vez al Chaco, cuando ya teníamos una imagen del Chaco. Entre otras realidades consagradas por dos instituciones. Ambas hacían creer a los ignorantes que el Chaco tenía que ser algo más que una ‘tierra maldita’ o una suerte de ‘far west’ argentino. Esas dos entidades eran el Ateneo del Chaco y El fogón de los arrieros”.¹

Novas fue un propagandista en profundidad del EFDA e incluso encargado –por propio pedido y voluntad– de su “historia sentimental”, ya que expresa reiteradamente en sus cartas su deseo vibrante de estar allí aunque sea por una hora: “Los trescientos gramos de corazón que –término medio– todos tenemos, se ensancha hasta los treinta kilos con estas cosas del Fogón”.² A su vez, se considera un habitante libre del Fogón, ya que como espacio abierto incluye una “noble farándula”: “No está solo el amor al lugar –y el amor por el Gran Fogonero– sino esa sagacidad para desmenuzar la materia inanimada hasta hallar las fibras estremecidas que tienen las cosas inanimadas”.³ Es fundamental, desde la mirada de Novas, rescatar el estado de realidad permanente que otorga la amistad y que marca el sentido de pertenencia conformando el espacio como “partículas del Fogón”. Como práctica fogonera, resulta imprescindible descubrir en cada objeto el movimiento oculto. En relación con la importancia de los objetos y de lo visual, destaca la programática ejemplar promovida por EFDA vinculada al *Plan de embellecimiento* de la ciudad de Resistencia iniciado con el mural en la plaza realizado por el artista Raúl Monsegur.

En el cementerio que se encuentra en el jardín del EFDA, se encuentra la lápida de Novas, sepultado con las celebraciones y anuncios necrológicos que se realizaban para los miembros que yacían allí. En esta performance cargada de ironía y que era parte de un rito de pertenencia al lugar, el Boletín anuncia su funeral e invita a la comunidad a participar de la despedida. Unas décadas más tarde afirmará que “Hay puentes inesperados que deciden lo que viene postergándose indefinidamente”,⁴ haciendo alusión a la presencia pese a la distancia, ya que durante décadas estuvo permanentemente atento a los hechos del EFDA y nostálgico de las distancias y cercanías entre Chaco y Buenos Aires.

En su correspondencia se encuentra una crónica que detalla el ritual de transición en el que se deviene Llave en la Orden del Fogón. La entrega de llaves implicaba entrar en una zona de legión de honor y era un ritual de reconocimiento de la devoción y fidelidad al lugar. La llave 75 “tiene que redimir a su tenedor de cualquier corrupción leve, de cualquier venalidad, de todo

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 67, julio 1958. Reproducción de nota del diario El Territorio, “Impresiones de Libertad”, del 29 julio de 1995, p. 14.

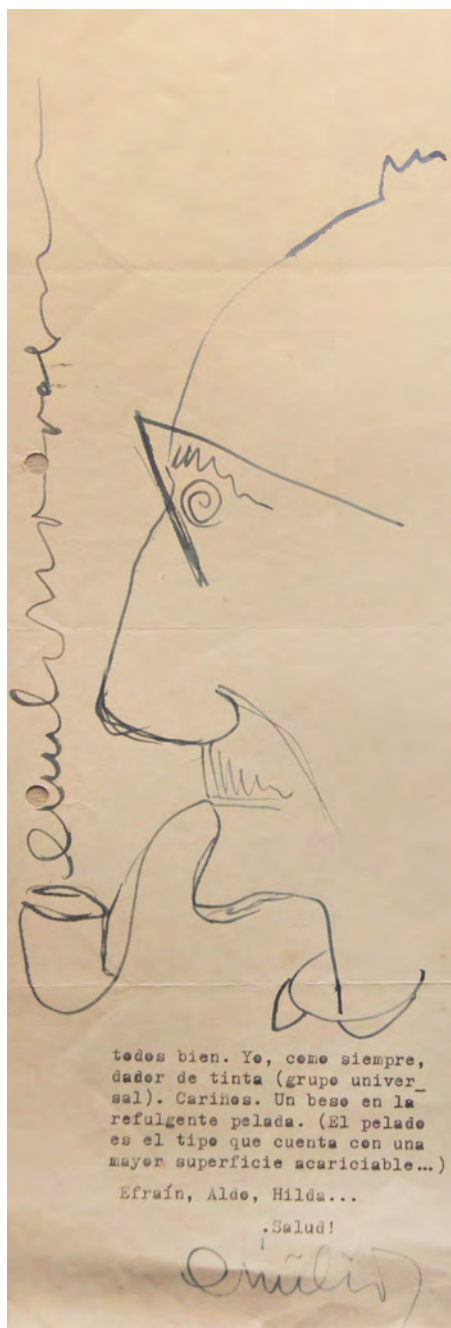
2 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “N”. Carta de Emilio Novas a Aldo-Hilda (Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela), s/f.

3 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “N”. Carta de Emilio Novas a Aldo-Hilda (Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela), s/f.

4 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “N”. Carta de Emilio Novas a Hilda Torres Varela. Berazategui, 3 febrero de 1980.



Dibujo retratando a Mena, sobre el margen de una carta de Emilio Novas, dirigida a Hildaldo (Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti). Caja Correspondencia "N", octubre de 1955.



Carta de Emilio Novas a Aldo Boglietti, 28 de octubre 1967. Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja Correspondencia "N".

pensamiento doloso”.⁵ El “templo pagano” alberga una serie de acciones transformadoras para sus miembros más “devotos”, como Novas, que, entre una copa de vino y otra, entra en la orden fogonera por el umbral de la iniciación en la comunidad intelectual chaqueña.

Es probable que los caligramas que se encontraron entre la correspondencia respondan a dos cuestiones: por un lado, el principio vanguardista, de experimentación entre lo visual y lo verbal que representa este tipo de poemas; por otro lado, responde a un saludo, un mensaje afectuoso dirigido a sus amigos fogoneros en el cual su autorretrato dibujado deja que sea visto y así mismo leído.

La forma lúdica, y a su vez compleja, se identifica en la interpretación del enunciado: hay un diálogo entre lo representado por la palabra y por la imagen. El caligrama “ha absorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos” (Foucault, 1997, p. 41-42). El caligrama se encuentra justamente entre dos significados, dos formas de nombrar, es decir, siempre predomina un doble sentido entre lo visible y lo invisible, “no dice y representa al mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura” (Foucault, 1997, p. 38).

Por último, se puede vincular la poesía dibujada con la figura de Novas: escritor excéntrico, fogonero, llave 75, el mismo que firma su intercambio epistolar con la imagen de una pava y un mate. Promotor de la “juventividad”, sus elocuentes intervenciones en el fogón redundan desde la poesía, la organización y gestión del espacio y la crítica literaria.

LUCÍA CAMINADA ROSSETTI

Referencias bibliográficas

FOUCAULT, M. (1997). *Esto no es una pipa*. Barcelona, Anagrama.

⁵ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “N”. Carta de Emilio Novas a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, octubre de 1955.

Juan Otero

Buenos Aires, Argentina, 1920 - 1973

Sin título (Columna) ¹⁹⁶¹

Óleo sobre muro, 230 cm x 28 cm

Firma: Lateral izquierdo inferior: JUAN OTERO / 4 - VIII - 61

JUAN OTERO
4-VIII-61



¿Ha sido Juan Otero un artista paracaidista? Es el planteo que hacen Cantero y Giordano cuando analizan obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros.¹ Es que en el archivo de El Fogón no se hace referencia alguna a la realización de la obra ni a la visita del artista, cuyo nombre recién aparece en el Boletín de octubre de 1961, en un apartado donde se comenta que 6 caballerías y 16 caballeros invaden la Orden de la Llave cuando junto a Gorrochategui y Vázquez, Juan Otero es nombrado Llave N° 291 (Cantero y Giordano, 2015).

Aunque su visita no fue documentada en el Boletín ni a través de correspondencia, encontramos algunas referencias al artista en el archivo de El Fogón, entre las que se destaca un catálogo de la muestra de Otero realizada en el Salón Gutiérrez y Aguad (1962), en cuya tapa el artista escribió: “Cordiales saludos. Sigo usando la corbata que me obsequiaste. Juan Otero”.² Desconocemos a quién iba dirigido el saludo (¿Aldo Boglietti?), pero indicaría cierta camaradería entre el artista y el receptor. En la misma caja se encuentra una nota sobre Otero escrita por Osiris Chierico, en la que se enfatiza la realidad íntima de los paisajes del artista, enfatizando las playas, donde se evidencian aún más los “territorios del sueño en que parece nutrirse Otero”.³ Quizá esta nota tenga relación con la otra obra de Otero presente en la colección de El Fogón: el óleo *Perro entre las dunas*, que cuelga a la derecha de la columna pintada por el artista.

La visita de Juan Otero a la ciudad de Resistencia fue registrada por *El Territorio*, que anuncia reiteradas veces la exposición de 25 óleos del artista en el salón de Rawson 135, organizada por el Ateneo del Chaco. La muestra se inauguró el 2 de agosto de 1961 y Otero firmará dos días después la columna de El Fogón. Más tarde el mismo medio publicará una nota sobre la visita del artista a la Academia de Bellas Artes de la ciudad, quien consideró que allí se desarrollaba “una actividad febril de colmena”.⁴



Juan Otero. *Perro entre las dunas*. Hall central de El Fogón de los Arrieros.

1 En la jerga fogonera el término “paracaidista” hace referencia a un artista-visitante que era invitado a dejar una “marca-obra” de su paso por El Fogón, lo que remite a un “arte de situación, que aúna la producción artística con la sociabilidad de lugar” (Cantero y Giordano, 2015, p. 137).

2 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja “Pintura L-M-N-O”. Otero (1962), catálogo de exposición, Salón Gutiérrez y Aguad (1962).

3 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja “Pintura L-M-N-O”. Nota Crítica sobre Juan Otero de Osiris Chierico, s/f.

4 Véase: *El Territorio*, 28 y 30 de julio; 3, 11 y 12 de agosto de 1961. Archivo Histórico Provincial “Monseñor Alumni”.

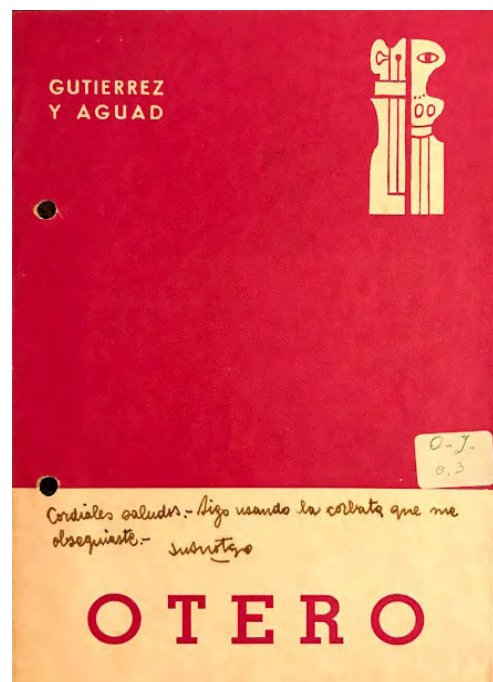
Juan Otero fue un pintor autodidacta, trabajó los temas tradicionales de la pintura (bodegones, paisajes, flores, figuras humanas) empleando el óleo y el formato de caballete. No se tienen referencias de otra obra mural del artista. Realizó exposiciones individuales y participó de muestras colectivas, salones nacionales y provinciales en los que obtuvo premios y distinciones, entre ellos el del Salón Nacional de 1956 y el del Salón Provincial de Tucumán de 1957.

Artista de difícil catalogación, Nicolás Rubió (1964) lo vinculó con el grupo de los artistas que “han resistido todos los ismos, todas las modas y a todas las verborragias”; el crítico de arte Cayetano Córdova Iturburu lo incluyó en el capítulo de la pintura sensible y sensorial, “inmune a las sugerencias de los ismos” (1981, p. 113); mientras María Laura San Martín lo ubicó entre los expresionistas líricos con marcada influencia de Soldi (1993, p. 170). A su vez, Mujica Lainez lo consideró cercano a los artistas “ingenuos”, por lo que en 2019 la obra de Otero formó parte de la muestra *El club de los artistas ingenuos y otros socios* realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Córdoba.

La columna ubicada en el hall central de El Fogón fue intervenida en el segmento que corresponde al entrepiso, por Rodrigo Bonome en 1958, y tres años más tarde, en la sección de planta baja, por Juan Otero. El artista representa sensiblemente seis instrumentos de cuerda estilizados, adaptados al formato vertical del soporte, entre los que es posible identificar un sitar, una guitarra y una mandolina. La paleta se resuelve austeramente: ocre y tierras para

los cinco instrumentos superiores, verde grisáceo para la guitarra del sector inferior y gris verdoso para el fondo. Los instrumentos se ejecutaron con una pincelada densa, con presencia de empastes, mientras el fondo fue tratado con capas delgadas. La temática de la obra es recurrente en Otero, como se percibe en algunos títulos del catálogo de 1962: *Figura con laúd*; *Joven musicante*, entre otros, y se vincula claramente con las actividades culturales que hasta el día de hoy se realizan en el espacio de El Fogón.

MARÍA ANDREA YPA



"Cordiales saludos. Sigo usando la corbata que me obsequiaste". Mensaje de Juan Otero en tapa de catálogo (1962). Archivo El Fogón de los Arrieros.



Columna intervenida por Rodrigo Bonome en el entresuelo y por Juan Otero en planta baja. Hall central de El Fogón de los Arrieros.

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.
- CÓRDOVA ITURBURU, C. (1981). *80 años de pintura argentina. Del pre-impressionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires, Librería La Ciudad.
- RUBIÓ, N. *Los...* [Catálogo de exhibición]. Buenos Aires, Galería Van Riel, marzo de 1964.
- SAN MARTÍN, M. L. (1993). *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Claridad.

Rodolfo Schenone

Corrientes, Argentina, 1936

Niño con sandía 2012

Óleo sobre aglomerado, 40 cm x 50 cm

Firma: Centro borde inferior: R. Schenone

R. Schenone



Se puede decir que Rodolfo Schenone es uno de los grandes artistas del litoral argentino del siglo XX. Esto es consecuencia de su calidad creativa y prolífica trayectoria. Tanto Manuel Rey Millares (1973) como Marcelo Daniel Fernández (1998) lo consideran un genuino heredero de la *Escuela del Litoral*, debido a las temáticas que aborda, sus formas en la composición, así como su técnica pictórica. Las imágenes que de él emergen están emparentadas estéticamente con la producción de Leónidas Gambartes, Juan Grela, César Fernández Navarro, Ricardo Supisiche, Carlos Uriarte y Raúl Schurjin, entre otros, pues comparten el tono local y la preocupación por *lo americano*. Así describe su obra el crítico Taberna Irigoyen (1981): “de a ratos tiene acentos dramáticos, de a ratos tiernos, mágicos, con viso de hechicería. Pero casi siempre, su pintura es una golpeante alegoría, es decir, un ensamblado conjunto de símbolos americanos (en Schenone, 2018, p. 69).

Como señala en sus memorias, *Don Schenone* (como es llamado afectuosamente por los chaqueños, de la misma manera que llamaban a su padre), se vinculó a El Fogón de los Arrieros desde muy joven. Tenía 16 años cuando en 1953 decidió trasladarse a vivir a la ciudad de Resistencia. Su padre, Carlos Humberto Schenone, lo envía desde Campo Feldman con una carta dirigida a Aldo Boglietti, donde le pide que ayude a Rodolfo, consiguiéndole algún trabajo. Venía con un fuerte carácter y la firme resolución de independizarse de sus padres. También, con la esperanza de afianzar su situación económica y proseguir estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de Buenos Aires, puesto que desde muy pequeño había desarrollado inquietudes artísticas.

Si bien su padre –uno de los grandes escultores del Chaco– marcó la cercanía con las artes, no menos importante fue la profesión de su madre, la maestra Flora Delcett, pues signó el derrotero familiar. Esto hizo que Rodolfo viviera su primera infancia en varios pueblos del interior del Chaco: Cote Lai, Antequera –con sus abuelos–, Presidencia Roque Sáenz Peña, y Campo Feldman. También influyó para que, en edad de cursar la primaria, sus padres decidieran enviarlo a vivir a Corrientes, luego a Santa Fe y finalmente a Presidencia Roque Sáenz Peña, donde culminó su estudio primario e inició el secundario. Conflictos familiares lo llevan a residir por un año y medio con tíos maternos, en pleno monte de Campo Gallo en Santiago del Estero, llevando la contabilidad de una empresa que producía “durmientes” para el ferrocarril. Todo esto, que parecen detalles y pormenores innecesarios, no lo son. Desde muy chico vivió y nutrió su imaginación y memoria con los paisajes de campo y de río. Desarrolló la observación visual y el disfrute, que plasmó a diario en dibujos y pinturas.

“Ya entonces guardaba en mi corazón la esperanza de ser artista y pintaba con lápices de colores y algunas acuarelas escolares lo que en el momento se me ocurría como tema. Observaba todo lo que me rodeaba y quería dibujarlo aún sin tener los recursos técnicos” (Schenone, 2018, p. 14).

Tal vez por no haber sostenido una formación académica en artes, y por una actitud de constante autodisciplina en la producción artística, se ha rotulado a Rodolfo Schenone como un autodidacta. Si bien es justa y digna tal denominación, bien cabría destacar que recibió temprana instrucción de dos grandes artistas argentinos: Carlos Humberto Schenone y César Fernández Navarro. Él mismo lo describe en sus memorias: “En una oportunidad en que mi padre viajó a Resistencia por razones de trabajo, me trajo al volver como regalo un juego de tubos de colores al óleo, aunque de pequeño tamaño. (...) Mi padre me enseñaba cómo utilizar los óleos y cómo limpiar los pinceles y otros elementos, incluso cómo preparar las telas de bastidores. Otro de sus consejos era que copiara directamente del natural, delante del objeto o del paisaje. Así logré captar muchos rincones o sectores de la escuela y de sus alrededores en los siguientes cinco años. También me deleitaba con los colores, luces y reflejos de la laguna que tenía a pocos metros, detrás de mi casa. Debo recordar que yo sólo tenía en ese entonces 11 años” (Schenone, 2018, p. 14-15).

También nos cuenta que, al quedarse sin trabajo luego del primer año en Resistencia, emprendió un viaje por el río Paraguay a bordo del velero ‘Chubasco’, mentado espacio de trabajo del consagrado pintor César Fernández Navarro, quien lo invitó a compartir la travesía. “Recuerdo con mucha emoción todo lo vivido y aprendido en esos meses veraniegos de 1954, porque a la par de los conocimientos adquiridos sobre la vida de río y el aprendizaje de navegante de un pequeño barco, se agregaban los conocimientos de la vida natural con su misteriosa presencia, donde el día y la noche en el río se tiñe de magia telúrica con sus misterioso ruidos y ecos, aullidos de animales, hondos reflejos y luces. Yo aprovechaba lo que el maestro Fernández Navarro me ofrecía al dibujar y pintar en forma diaria y desde el mismo yate. Cuando amarrábamos en algunos puertos del interior del Paraguay, él realizaba sus apuntes al lápiz y yo también dibujaba los míos aprendiendo en forma directa con sus indicaciones. El maestro pintaba también sus típicas mujeres y hombres de la costa y yo por supuesto aprovechaba esas clases directas pródigas en consejos y con una riqueza espiritual de honda sabiduría” (Schenone, 2018, p. 21).

Desde allí en adelante, Schenone profundiza su conexión con el campo, el río y sus gentes. Va perfilando cada vez más su propia mirada, e indaga en materialidades estéticas que así lo reflejen. A decir de Cesar Magrini (1973), su atención está centrada en “Vidas pequeñas, en las que nada sucede, pero a las cuales el artista, por la intrínseca gracia del cuadro, dota de destino, de significado, de permanencia” (en Schenone, 2018, p. 66).

Su vida se construye en Resistencia, pues allí logra estabilidad económica (vinculándose a la Universidad Nacional del Nordeste), emocional (conformando su propia familia) y artística (en torno al Taller de Artes Visuales de la UNNE y de EFDA). Su vida cotidiana tan metódica

influye en sus prácticas. Pasa de la observación directa a la invocación de sus recuerdos. En el año 2000, Sarah Guerra nos decía: “Schenone construye su obra en la soledad del taller, sin referencias inmediatas al modelo, pero saturada de recuerdos y vivencias muy profundas del mundo en el que se detiene largamente, un mundo que plasma en bellas imágenes de poesía visual” (en Schenone, 2018, p. 72). Resulta cada vez más claro que nuestro artista utiliza la obra como vía que canaliza su existencia. Él mismo reflexiona: “Hurgar en la profundo del ser no es un acto gratuito, sino doloroso, comprometedor y trascendente, pero que de cualquier manera me ubica existencialmente en el mundo. Yo no sufro cuando pinto, como puede ser el caso de algunos artistas; me apasiono, sí, pero disfruto porque siento que voy dejando en cada huella los fantasmas que no guardo” (Schenone, 201, p. 55-56).

Niño con sandía es una obra de mediano formato, donación del autor, tras la muestra “Homenaje al maestro Rodolfo Schenone”, inaugurada el 29 de octubre de 2015 en EFDA. Es un excelente trabajo, al que nos tiene acostumbrado el artista. Sintetiza en él una de sus fórmulas temáticas y compositivas: un personaje central espera, en actitud melancólica; los pájaros y los frutos de la tierra, siempre presentes en su obra, son reducidos a formas casi esquemáticas; a ello se suma su entorno, en igual austeridad de texturas y colores, donde la tierra sirve de homogeneizadora estética y como gran alegoría de lo americano. La síntesis en la figuración y la economía de recursos es una decisión que eleva el dato anecdótico al deseo de encontrar en estas vidas sencillas, ciertos universales que lo acercan a elevados niveles en la abstracción figurativa. El color local se reitera, tanto en nuestro artista como en otros vinculados a EFDA. Ciertos estereotipos, como el “*niño con sandía*”, no sólo aparecen en diversos momentos de la vida creativa de Schenone sino que resultan un motivo también para la obra de Juan de Dios Mena, quien por ejemplo, realiza una bellísima talla que resguarda El Palacio del Mate, en la provincia de Misiones, bajo este mismo título. Y es tal vez por ello que nos sirve lo que nos dice María Luisa Acuña en 2012, mismo año de producción de esta obra: “*El Niño con sandía* siente las ricas y tibias texturas de la tierra bajos sus pies”; pues los pobres “son ricos, porque viven sintiendo los lujos de la Naturaleza”, “porque trabajan con libertad; sus pequeñas pertenencias no los condicionan ni los esclavizan. Esta es la revelación del Universo de Schenone” (en Schenone, 2018, p. 78).

R ONALD ISLER DUPRAT

Referencias bibliográficas

SCHENONE, R. (2018). *Memorias de un pintor*. Resistencia, Contexto.

Luis Seoane

Buenos Aires, Argentina, 1910 - La Coruña,
España, 1979

Los cobayos ¹⁹⁴⁹

Tinta sobre cartulina, 30,50 cm x 22,60 cm

Firma: Ángulo inferior izquierdo: Seoane

Inscripción: Ángulo inferior derecho: Dakar 49

Seoane



En abril de 1949 Luis Seoane viajó a Francia en calidad de delegado de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) para el Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz (Congrès Mondial des Partisans de la Paix), que se celebró en París entre los días 20 y 25 de dicho mes. Al mismo asistieron otros artistas en representación de Argentina, entre ellos: Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Berni y Alicia Pérez Penalba, y, aunque no figuraban oficialmente, también Juan Carlos Castagnino, Pompeyo Audivert y Manuel Colmeiro. En una foto tomada durante el Congreso, se ve a Seoane, Colmeiro y Ángeles Ortiz junto a Picasso. Seoane recorrió otras ciudades de Europa, especialmente Londres, y retornó a Buenos Aires recién en octubre de ese año.

La primera parte del trayecto de ida hacia Europa fue aprovechada por Seoane para leer el manuscrito de un libro que habría de publicar pronto en una de las editoriales más salientes y que había fundado en el exilio, *Botella al Mar*, y de paso pergeñar las ilustraciones que lo integrarían. En esta ocasión se trataba del libro *Historias de finados y traidores* de Juan Carlos Ghiano, escritor, crítico y docente entrerriano.

Una de las escalas del viaje la efectuaría en Dakar, donde realizó las siete ilustraciones que compondrían dicha edición (incluida la cubierta), firmadas todas en la capital senegalesa. Las mismas fueron enviadas por correo, seguramente desde París, a Buenos Aires, y concretamente a Arturo Cuadrado, gallego exiliado y socio de Seoane en numerosos emprendimientos. Las cartas conservadas en el archivo de Luis Seoane, en La Coruña, permiten recomponer algo de la historia. Allí se halla una misiva de Cuadrado (sin fecha) en la que le escribe: “Arribaron sin novedad los dibujos para el libro de Ghiano. Son en verdad muy buenos y originales. A él le gustaron mucho y prometió escribirte directamente transmitiendo su emoción. El libro aparecerá en junio” (Fundación Luis Seoane, La Coruña). Esto se cumplirá al pie de la letra: en el colofón del libro de Ghiano se indica que el mismo se terminó de imprimir el 15 de junio de 1949, cuando aún Seoane estaba en Europa.

En lo que atañe a las ilustraciones, y al margen de la utilizada para el pórtico del libro, las otras seis correspondían a los cuentos *El chajá* (p. 21), *Los cobayos* (p. 42), *El violín de Hübler* (p. 70), *Los pretextos* (p. 86), *La esquina* (p. 106) y *En la trampa* (p. 116). El hecho de que indiquemos el número de página de ubicación en el libro es por el hecho de que los cuatro dibujos originales que conocemos de todos estos (el que está en El Fogón de los Arrieros, y tres en una colección privada) tienen la paginación escrita a lápiz en el ángulo inferior izquierdo, como es el caso de *Los cobayos*, objeto de este análisis. Es más: dicha numeración fue puesta con anterioridad a la diagramación definitiva del libro, en tanto el original de Los pretextos indica “p. 75” cuando en realidad terminó por colocarse en la página 86.



Tarjeta de fin de año 1982 de El Fogón de los Arrieros con reproducción de la obra *Los cobayos* de Luis Seoane. Colección El Fogón de los Arrieros.

Una vez publicado el libro, los dibujos de Seoane quedaron en manos de Juan Carlos Ghiano. Poco más de cuatro años después, para la navidad de 1953 y desde Nogoyá (Entre Ríos), Ghiano le escribía a Aldo Boglietti: “Amigo Aldo: Va el prometido dibujo de Luis Seoane: la ilustración de mi cuento *Los Cobayos*, en *Historias de finados y traidores*; espero que llegue a ‘El Fogón de los Arrieros’. Con este dibujo, mis mejores augurios para 1954 –personales y fogoneros; y mis deseos de volver a visitarlos en Resistencia, ya sin inconvenientes de lluvias perennes, o casi. / Mis más cordiales saludos para Hilda, para Efraín y para Ud. / J. C. Ghiano”.¹ En el Boletín de la institución se dejó pronta constancia de la donación.² Con posterioridad a esta fecha, en el reverso y con fibra negra, alguien anotó “Las Ratas 1949”, denominación errónea.

1 Archivo Fogón de los Arrieros. Caja correspondencia “S”. Carta de Juan Carlos Ghiano a Aldo Boglietti. Nogoyá, 24 de diciembre de 1953.

2 Boletín El Fogón de los Arrieros, Año I, N° 13, enero 1954, p. 5.

El dibujo representa un pasaje del citado cuento, *Los Cobayos*, que narraba en primera persona la “agradabilísima” tarea de “criar conejillos de Indias para los laboratorios del ‘Instituto Bacteriológico Ünglar’”: “Personalmente dirigía la selección de los cobayos y vigilaba los alimentos; aprendí a conocerlos y me gustaba jugar con ellos. Agarrándolos de sus cabezas, los metía en la manga corta de mi blusa para que corrieran sobre el cuerpo; sentía los dedos de las patas erizando mi piel, mientras la escasa cola apenas me rozaba” (Ghiano, 1949, p. 45).

Los dibujos para Ghiano forman parte de una propuesta estética de la que Seoane se irá apartando de forma paulatina justamente a partir de aquel viaje a Europa, tras el cual derivará hacia una síntesis en la que apunta a despojar a sus creaciones, cada vez más, de elementos accesorios. El influjo de Fernand Léger, a quien conoció en Londres en septiembre de 1949 durante un congreso dedicado a la integración de las artes, será evidente y reconocible, en composiciones en las que las líneas se desenvuelven libremente sobre las manchas de color, algo a lo que tan afín era el francés. Esta huella se manifestará primero en las tareas de Seoane como diseñador gráfico y más adelante en la pintura. Sus cubiertas para *Botella al Mar* a principios de los cincuenta darán cuenta de una creciente geometrización del dibujo, donde línea y mancha de color se irán independizando una de la otra, aunque sin dejar de complementarse.

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

Referencias bibliográficas

GHIANO, J. C. (1949). *Historias de finados y traidores*. Buenos Aires, Botella al Mar.

Eddie Torre

Córdoba, Argentina, 1931

Tensión ¹⁹⁶⁵

Mosaico cerámico y relieve en cemento, 570 cm x 180 cm

Firma: Ángulo superior derecho: E. TORRE 1965



En 1958, Eddie Julio Torre se radicó en Resistencia y a poco de su llegada se integró a un campo cultural incipiente, donde instituciones como la Peña Nativa Martín Fierro, el Ateneo del Chaco, el Club Social y El Fogón de los Arrieros constituían los espacios culturales de relevancia (Leoni, 2008). Como integrante del ambiente plástico de Resistencia, Torre mantenía contacto con los fogoneros, por lo que el edificio alberga más de una obra de su autoría, como la escultura *Cabeza de Carlos Schenone* en el jardín delantero del edificio y el óleo *El vestido rojo* (1964).

En 1965, Torre expuso sus obras en El Fogón y ese mismo año Aldo Boglietti le ofreció la realización de un mural. La ubicación de la obra no fue prevista por el arquitecto Humberto Mascheroni en el proyecto del edificio como sí lo hiciera con otros murales, por lo que Boglietti y el artista analizaron posibles superficies para su ejecución y consideraron que el muro de medianera en la terraza del frente del edificio era el más adecuado. El tema y la técnica fueron de libre elección, aunque el artista debió adaptarse al formato del muro preexistente (Giordano, 1998). Pensamos que esta ubicación, en un espacio de acceso restringido, quizá influyó en que la obra no sea tan conocida como otros murales de El Fogón.

Pintor, escultor y ceramista, Eddie Torre estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes “Figueroa Alcorta” de la ciudad de Córdoba, posteriormente se perfeccionó con diversos pintores entre los que cabe destacar a Carybé y Mario Cravo, a quienes frecuentó durante su estadía en Brasil. Desarrolló una dilatada labor docente en escultura, pintura y cerámica, siendo profesor y director del Taller de Arte Visuales de la Universidad Nacional del Nordeste.

Realizó murales en la Universidad Nacional del Nordeste (*Las humanidades*, 1967), en el edificio del diario El Territorio (inexistente en la actualidad) y en residencias particulares, así como una serie de esculturas monumentales para el espacio público de Resistencia: el *Monumento a la Hispanidad* (1980) en Plaza España; el *Monumento al General José María Paz* en el Colegio Nacional; el conjunto escultórico de la Iglesia de la Asunción (iniciada en 1971) y el *Monumento a los Inmigrantes* (1978), en las inmediaciones del Parque 2 de Febrero, obra que también restauró en el año 2013 por encargo de la Municipalidad, ocasión en que se lo declaró Ciudadano Ilustre y se le hizo entrega de la Llave de la Ciudad. Ha llevado a cabo exposiciones individuales en distintas provincias argentinas y países de Latinoamérica, obteniendo numerosos premios a nivel provincial y nacional.

La obra mural *Tensión* combina el relieve en cemento blanco con ladrillos huecos partidos, dispuestos según diversas técnicas del mosaico: *opus tessellatum*, *opus palladianum*, *opus vermiculatum*. El caballo de la izquierda fue realizado en cemento blanco texturado, con círculos en bajo y sobrerrelieve, sobre un fondo de mosaico. El caballo de la derecha se ejecutó

en mosaico sobre un fondo de cemento blanco texturado. El sector donde se apoyan las patas traseras del caballo blanco destaca por el empleo de varillas cerámicas de sección ovalada, insertas de manera perpendicular al muro, generando así un área de alto relieve.

El título de la obra hace referencia a la tensión presente en los cuerpos de los caballos, que se embisten mutuamente en actitud de pelea y cuyo movimiento se refuerza por los círculos que el artista plasma en sus cuerpos, evocando formas de la pintura *El vestido rojo* (Geat, 2018, p. 138-139). El caballo es un elemento que se repite en la producción de determinada época de Torre (Giordano, 1998), período por el cual expresó el poeta Alfredo Veiravé: “Después de un juego óptico grabado / con fuego en las cavernas prehistóricas / los artificios de las astas de Altamira / fueron creando un imperio (lavas de orgullo) / las densas fuerzas espaciales encerradas en sus principios activos” (en Torre, 1968).

MARÍA ANDREA YPA



Perspectiva del mural *Tensión* en terraza frontal de El Fogón de los Arrieros.

Referencias bibliográficas

- GEAT, A. (2018). Eddie Torre, El vestido rojo. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 46-48). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.
- GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. De El Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- LEONI, M. S. (2008). *La conformación del campo cultural chaqueño. Una aproximación*. Corrientes, Moglia.
- TORRE, E. (1968). *Pinturas* [Catálogo de exposición]. Galería Van Riel. Buenos Aires, junio-julio de 1968.

Carlos E. Uriarte

Rosario, Argentina, 1910 - 1995

Pescadores 1962

Óleo sobre chapadur, 73,08 cm x 105,20 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Uriarte

Inscripciones: En contramarco inferior derecho en silvaletta: "DONACIÓN DE LOS HERMANITOS MAIDAGAN"

Uriarte



*“Tengo el color del río y su misma voz en mi canto sigo,
el agua mansa y su suave danza en el corazón;
pero a veces oscura va turbulenta en la ciega hondura
y se hace brillo en este cuchillo de pescador.*

(...)

*Llevo mi sombra alerta sobre la escama del agua abierta
y en el reposo vertiginoso del espinel,
sueño que alzo la proa y subo a la luna en la canoa
y allí descanso, hecha un remanso, mi propia piel.”*
(Oración del Remanso, Jorge Fandermole, 2002)

Así como este músico rosarino intenta traernos en la *Oración del Remanso* al Paraná y sus pescadores -paisaje dominado por agua y comprendido por gente que lo habita en sus riberas, trabajando a diario por la subsistencia-, ya en la década de 1950 artistas plásticos que se autodenominaron “*Grupo del Litoral*” convirtieron esos parajes y situaciones en imágenes pictóricas de potente significación. Con epicentro en la ciudad de Rosario, esta agrupación propició la utilización de recursos expresivos vanguardistas de tradición europea mixturados con los aportes americanos como el universalismo constructivo y el realismo mágico, entre otros. Tomaron al paisaje del litoral argentino como tono diferenciador de lo propio y pretexto para desarrollar una estética congruente con su ética política.

Carlos Uriarte fue uno de los fundadores de este grupo junto a Leónidas Gambartes, Juan Grela (llave 250 de El Fogón), Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Oscar Herrero Miranda, Alberto Pedrotti, Santiago Minturn Zerva, Hugo Ottmann, Gutiérrez Almada y Ricardo Warecki, al que posteriormente se integrarán Pedro Giacaglia, Froilán Ludueña y Arturo Ventresca (Fantoni, 2011; Gualino, 2015). Al referirse a este grupo, Fantoni analiza que la búsqueda de su identidad artística contribuyó a dar mayor visibilidad a las temáticas regionales. El “sugestivo cruce estético, traducido por un conjunto de poderosas personalidades, dio como resultado un pluralismo estilístico que encuentra como hilo conductor un tránsito de la figuración a la abstracción” (Fantoni, 1993, p. 108-109). La influencia del grupo fue expandiéndose desde los círculos artísticos e intelectuales de Rosario hasta exponer en la prestigiosa Galería Bonino de Buenos Aires, en julio de 1953, bajo el título *8 Pintores del Litoral*. Allí se presentó la obra de Estrada Bello, Grela, Gambartes, García Carrera, Ottmann, Pedrotti, Supisiche y Uriarte. Esta presencia en Capital Federal hace suponer un renovado interés por el arte del interior y más específicamente, por la revalorización de los paisajes suburbanos, el panorama ribereño o las llanuras que rodeaban la ciudad. Todos estos espacios periféricos

pasan a ser objetos de interés pictórico que se amalgaman, en una curiosa síntesis visual, desde la herencia de los primeros “ismos” hasta los últimos aportes del concretismo y la más reciente abstracción lírica (Fantoni, 2007, p. 15-16).

Los resultados de esta expansión se pueden corroborar en el resto de la provincia de Santa Fe, en Córdoba, Tucumán, Buenos Aires y Chaco (Giordano, Sudar Klappenbach y Reyer, 2018). Hay que resaltar el considerable número de obras existentes en EFDA vinculadas a este grupo¹ así como de otros artistas influenciados por ellos, y en directa relación con los hermanos Boglietti, migrantes desde Rosario hacia Resistencia a principios de la década del 40. Este *nexo resistenciano* fue funcional para la irradiación de imaginarios artísticos y la generación de vínculos con los que se fue conociendo en la historia del arte argentino como la escuela del Litoral. De todos esos artistas influenciados por este grupo, se pueden destacar la permanencia en El Fogón de los numerosos trabajos autoría de César Fernández Navarro (llave 130) y Raúl Schurjin (llave 77), quien enviaba obras a subastar para beneficio y sostenimiento de la casa. De Schurjin, sólo se conserva un pequeño dibujo en tinta que lleva el sugerente título de *Pescador (s/f)*, que lo vincula justamente a la temática preponderante en el “*Grupo del Litoral*” y que lo podemos observar ubicado muy cercano al bar en planta baja. Resulta conveniente señalar también que cuando Hilda Torres Varela señalaba las principales características museográficas de EFDA, mencionaba a Carlos Uriarte dentro de los más destacados artistas con los que la colección se prestigiaba (Cantero y Giordano, 2015, p. 135).

Nacido en Rosario, su formación artística comenzó en la Academia del pintor y dibujante francés Fernando Gaspary. Continuó formándose en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Litoral. Desde los 19 años realizó muestras individuales, presentándose asiduamente en salones oficiales nacionales y provinciales. En 1973 fue nombrado profesor emérito de la Facultad de Bellas Artes de Rosario (Gualino, 2015). Sus incursiones internacionales lo llevan a ser invitado a exponer en la Bienal de Venecia en 1957, ganando al año siguiente la medalla de bronce en la Exposición de Bruselas. Más tarde, Uriarte recibirá mención especial en la XXXII Bienal de Venecia, en 1964, mismo año en el que se desempeñó como jurado en la selección de trabajos para ese evento. Al año siguiente, le fue otorgada la máxima distinción de nuestro país: el “Premio Palanza” (Gualino, 2015).

Al respecto de Ugarte, Rosa María Ravera (en Gualino, 2015) habla del dramatismo en su obra, diciendo que en sus cuadros “puede involucrar un anaranjado puro, elevando el diapasón de su paleta en manchas cromáticamente vibrantes”. También, que “hasta sus últimos días lo interesaron la jugosa materia cromática, los densos empastes” y que a su obra pictórica

¹ En EFDA, además de esta obra de Uriarte, se conservan también trabajos de Leónidas Gambartes, Juan Grela, Forilán Ludueña, Mirtum Zerva y Hugo Ottman.

la construye con el dominio de horizontales y verticales anclando sólidamente el espacio plástico. Continuando con las analogías musicales, señala que “los cálidos alternan con los colores fríos o se sostienen sobre estos para que canten un naranja o un amarillo y se remanse el blanco”.

Pescadores (1962) fue pintada pocos años antes de recibir Uriarte las menciones de Venecia y Bruselas y el Premio Palanza. Llegó a EFDA gracias a una donación de los “Hermanitos Maidagan”, tal como fuera inscripto en el propio cuadro, y según consta en la sección “*Arrimaron su tizón*” del Boletín 109 de esa institución (1964).² Ellos también donaron el cuadro *Pesca*, pintado por el santafesino César Fernández Navarro en el mismo año del 62. Ambos hermanos eran destacados abogados de la ciudad de Rosario y fueron nombrados llaves de El Fogón. José María Maidagan (llave 374) será conocido entre otras cuestiones por ser el asesor letrado de la Jefatura de Policía de Rosario, una formación castrense que desde diciembre de 1955 sistemáticamente actuó en contra del peronismo en esa ciudad (Marconi, 2019). Por su parte, Ramón Maidagan (llave 373) es recordado por ser uno de los fundadores en 1965 del Canal 3 de Rosario, junto a Alberto Collán, Ernesto Dauman, Guillermo Strazza y Jaime Katester.

Aplicando a esta obra ciertas definiciones generales que hace Fantoni respecto de las características de un sector del grupo litoral del que hacía parte Uriarte, en ella hay un “predominio de pardos y acumulaciones de materia, alta saturación y aplicación del color por manchas, grafismo violento y pincelada gestual” (2011, p. 15). Se corrobora también la musicalidad a la que alude Ravera más arriba. Magistralmente el pintor “ha hecho del paisaje litoralense y sus hombres un contrapunto de formas y colores, de sugerencias fantásticas” (Ravera en Gualino, 2015). Cuando tenga la posibilidad de disfrutarla en el salón principal de EFDA, comprenderá los galardones otorgados a Uriarte.

RONALD ISLER DUPRAT

² Suplemento 1964. Boletín El Fogón de los Arrieros, año XIII, N° 109, enero/abril 1965.

Referencias bibliográficas

- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>
- GIORDANO, M., SUDAR KLAPPENBACH, L. y REYERO, A. (2018). Arte mural en El Fogón de los Arrieros. Lenguajes, estéticas e imaginarios en la obra de tres artistas santafesinos. *II Congreso Internacional de Artes*, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura-UNNE, Resistencia, Chaco.
- GUALINO, A. (25 de octubre de 2015). Carlos Enrique Uriarte. Pintor. *Arnoldogualino*. <https://bit.ly/3oFE1jB>
- FANDERMOLE, J. (2002). *Oración del Remanso*. <https://bit.ly/3cilqX5>.
- FANTONI, G. A. (1993). Itinerario de una modernidad estética: intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario. *5as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 105-113). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- FANTONI, G. A. (2007). *Instantáneas sobre el Arte de la ciudad de Santa Fe. Una antología desde el siglo XIX hasta el presente*. Rosario, Fundación OSDE.
- FANTONI, G. A. (2011). *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años 50*. Buenos Aires, Fundación OSDE.
- MARCONI, R. (enero 2019). *Introspecciones: La Marina interventora y la ocupación de LT2. Jackemate*. <https://bit.ly/3OQYSuR>.

Demetrio Urruchúa

Pehuajó, Argentina, 1902 - Buenos Aires,
Argentina, 1978

La incorporación de los indios a la civilización ¹⁹⁵⁴

Fresco, 240 cm x 350 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: D Urruchúa 1954

*D Urruchúa
1954*



En 1954, Demetrio Urruchúa arriba a Resistencia para realizar el primer mural que tendría el edificio moderno de El Fogón de los Arrieros, el que se encontraba en su etapa final de construcción. El artista contaba con una carrera consagratoria en el ámbito del muralismo argentino, habiendo sido uno de los protagonistas en las discusiones acerca del desarrollo del arte mural en este país. Integró en 1933 el equipo Polígrafo junto a Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Enrique Policastro, reunidos en su momento por la influencia y la prédica del mejicano David Alfaro Siqueiros durante su estancia en la Argentina. Luego, participó de diversos proyectos muralistas de envergadura, como el de la Sociedad Hebrea Argentina en 1943 donde pintó el fresco *Las artes*. En 1944 integró junto a Colmeiro, Spilimbergo y Berni el *Taller de Arte Mural*, que pretendía una expansión de la práctica muralista en la Argentina, habiendo concretado en 1946 uno de los proyectos más ambiciosos y reconocidos del grupo que fueron los murales de las Galerías Pacífico en Buenos Aires: en la división de los espacios de trabajo Urruchúa realizó la obra *La fraternidad*.

El artista fue convocado por Aldo Boglietti para realizar una obra en el muro más importante del espacio fogonero, ubicado en el espacio que se denominaba como el “salón de actos”. De hecho, se trata de la gran sala de la planta libre del edificio, que contiene un muro curvo pensado por el arquitecto Mascheroni para dividir espacios entre esa sala y el bar. De tal modo, la pared orientada hacia la sala fue la seleccionada para la realización del fresco. En mayo de 1953, cuando la construcción del edificio avanzaba en el hormigonado de biblioteca y sótano, había concluido el encofrado y la armadura de la losa del salón principal esperaba concluirse el mes siguiente, se anunciaba la ejecución del mural de Demetrio Urruchúa para enero-febrero del año siguiente. En la instancia de esta propuesta, y relatado con la ironía que caracterizaba la escritura del Boletín de El Fogón de los Arrieros, se expresaba: “El famoso pintor Demetrio de Urruchúa (...) vendrá a Resistencia en enero o febrero para hacer el mural del salón de actos y exposiciones del nuevo edificio del Fogón. Como ya es tradicional en la historia fogonera el artista será principescamente remunerado con pintura, cama, comida, vino y mate.



Demetrio Urruchúa atendiendo la barra fogonera improvisada en el edificio en construcción. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Fuera de toda broma la presencia de Demetrio Urruchúa y su concurso señalan un acontecimiento sobresaliente no sólo para nuestra vida sino para toda la ciudad de Resistencia que se verá así honrada con el prestigio de su figura de relieves que han trascendido los límites de nuestro país”.¹

De hecho, el ofrecimiento de Boglietti fue aceptado por Urruchúa con la condición de que no cobraría honorarios, manifestando que su trabajo sería “una contribución y una afirmación de apoyo a la obra cultural que El Fogón de los Arrieros realiza en Resistencia y en la República Argentina”.² Así, entre enero y febrero de 1954 el artista se trasladó a Resistencia para la realización de la obra, con la colaboración de un alumno, Ramírez, y un ayudante albañil, Rossit, siendo la presencia del artista y el trayecto de producción un hecho de gran atención en el universo fogonero.³ El tema de la obra fue de libre elección del artista; se lo había comunicado previamente a Boschetti por correspondencia, donde le informó que llevaría



El círculo fogonero junto a Demetrio Urruchúa en la inauguración del mural *La incorporación de los indios a la civilización*. Archivo El Fogón de los Arrieros.

1 Boletín El Fogón de los Arrieros, año 0, N° 5, mayo 1953, p. 3.

2 El Territorio, Resistencia, 29 de enero de 1954.

3 El Boletín de El Fogón de los Arrieros dedica varias páginas para referirse a la estancia de Urruchúa, tanto en relación con su trabajo como a su inserción en los ámbitos de sociabilidad que caracterizaban al Fogón. También se reproducen palabras de la inauguración del mural. Véase: Boletín El Fogón de los Arrieros, año 0, N° 5, mayo 1953, p. 3-4.

el “panel” ya planteado: “Sólo tendré que documentarlo allí”.⁴ De hecho, la documentación se tradujo en retratos: gran parte de los sujetos representados en el mural son retratos de fogoneros o de personas que se vincularon con el artista en el proceso de ejecución del mural: la mujer campesina presenta el retrato de María Antonia Doglio, una vecina del Fogón; Sara Najmías está retratada en la niña rubia; el mismo Rossit sirvió de modelo para el agricultor. Hacia mediados de febrero el mural estaba concluido y se habilitó una semana el espacio para que pudiera ser visitado,⁵ teniendo en cuenta que el edificio aún continuaba en construcción.

La incorporación de los indios a la civilización (en algunos textos aparece el título en singular, “del indio”) revela una temática de larga tradición en la iconografía argentina y chaqueña, que se reactualiza en esta obra de mediados de siglo. Se sedimenta en el imaginario de civilización-barbarie, que busca “sintetizarse” en una imagen de un mestizo que se encuentra en la pareja de jóvenes que danzan en el lado derecho del panel. La civilización caracterizada por los sujetos blancos, de ojos claros y particularmente por la presencia del libro y los instrumentos de trabajo/labranza; la barbarie con las marcas visuales de la desnudez, el arco y el rancho. Sin embargo, es una barbarie sometida, como lo pone de manifiesto el indígena abatido en el suelo, es decir, una barbarie que ya no implica un “problema” y que se folkloriza a través de los mismos elementos que la simbolizan. La mujer indígena que ocupa el centro de la composición es, por lo tanto, un símbolo de un mundo que ya no existe, con marcas culturales esencializantes que permiten vincular al Chaco con ese contexto. La percepción sobre la historia reciente del indígena y el “crisol de razas” que se perfila en el mural es compartida también por los fogoneros, tal como expresa el mismo Boletín del Fogón al referirse a la obra: “Estas tierras del norte fueron campo de indios bravos, indios de llanura, nómades, que lucharon primero defendiendo su tierra del español conquistador; después, durante la colonia, combatiendo en retirada con los trabajadores rubios de la Europa inmigrante, que talaban montes, levantaban ciudades y sembraban la tierra mientras quedaba en los surcos la sangre de ambos bandos. En la lucha del hombre con el hombre, el indio vencido triunfa en la sangre mestiza de la nueva raza, y esa planta aborigen, vigorosa e indomable, florece en nuevos colores raros y perfumes nuevos en la maravillosa gestación de indios rubios, de piel morena y ojos azules: sangre de Francia, sangre de Italia, sangre de España, sangre nórdica. Por entre los rasgos bárbaros asoma la pureza decantada de las razas de Europa purificada por el dolor y la cultura. Este es el tema que bien pudiese traducirse en otro, ‘Historia del Chaco’, y que el artista traduce con sentido humano y real”.⁶

4 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia “U”. Carta de Demetrio Urruchúa a Aldo Boglietti, enero de 1954.

5 El Territorio, Resistencia, 17 de febrero de 1954.

6 Boletín El Fogón de los Arrieros, año I, N° 15, marzo 1954, p. 2-3

La obra sigue los lineamientos del realismo que desde décadas anteriores Urruchúa fue cultivando en los diálogos antes mencionados, como también las temáticas sociales que desde los treinta caracterizaron su producción. La composición retoma la estructura del tríptico con la gran figura central de la mujer indígena y dos paneles laterales con grupos de figuras que representan el mundo indígena a la izquierda y el de la inmigración, con el “triunfo” del mestizaje a la derecha. El fondo de un rancho y de vegetación unifica las tres escenas y da unidad a la composición.

Cabe destacar que el 1987 la obra fue objeto de restauración por el artista Norberto Pagano, en particular en un sector del muro que había sido afectado al finalizar la construcción del edificio a poco tiempo de haber realizado Urruchúa el mural. Esta restauración fue objeto de críticas por los mismos fogoneros.⁷ La última restauración de este mural, realizada en 2006, estuvo a cargo de Teresa Gowland e Isolina Díaz Ramos.

MARIANA GIORDANO

Referencias bibliográficas

GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. De El Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

⁷ Véase Giordano, 1998, p. 19.

Julio Vanzo

Rosario, Argentina, 1901 - 1984

La amistad ¹⁹⁵⁴

Teselas vítreas, 532 cm x 407 cm x 51 cm

Firma: Ángulo inferior izquierdo: J. V.

J.V.





Julio Vanzo, *Mujeres en el baño*, 1940. 53 cm x 45 cm, acuarela. Colección El Fogón de los Arrieros.



Julio Vanzo, *Las tres gracias*, s/f. 49 cm x 33 cm, témpera sobre papel. Colección El Fogón de los Arrieros.

Referente de la plástica de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX en Argentina, Julio Vanzo encarna un perfil multifacético que no solo se reduce a su producción artística como pintor, dibujante, grabador y escenógrafo (Giordano, 1998), vestuarista, ilustrador, sino también a su rol como agente cultural y difusor del arte nacional y de las estéticas modernas (Mouguelar, 2018). Nacido en Rosario el 12 de octubre de 1901, autodidacta y precoz en su incursión en la expresión plástica, marcó una identidad en el desarrollo artístico del litoral y del país. Desde muy temprana edad su destreza estética se difundió a partir de aportes en medios gráficos, tales como las ilustraciones de las revistas *Prisma*, *Reflejos* y *Suma*, entre otras. Su prolífica actividad en el campo artístico encontró tempranamente espacios donde visualizarse, divulgarse y expandirse, sea mediante su participación en concursos como autor y jurado, exposiciones, a través de su rol docente en distintos ámbitos de formación artística,¹ como así también en charlas, conferencias y diferentes participaciones en la gestión cultural de la ciudad que lo vio nacer. Su trayectoria artística la transitó de la mano de Lucio Fontana, con quien compartió el taller durante quince años. Formó parte activa de variadas agrupaciones artísticas como *Nexus*, *Grupo Boedo* y *Plásticos Independientes de Rosario*.

A finales de los años 40, Vanzo visitó la ciudad de Resistencia invitado por el *Ateneo del Chaco*, en oportunidad de la realización de una exposición de sus obras y del dictado de charlas. Fue a partir de esas primeras visitas que se entabló una relación de fraternidad entre el artista y los

¹ Impartió clases en El Museo Municipal de Bellas Artes, de la ciudad de Rosario, en la Escuela de Arquitectura de la "Universidad Nacional del Litoral de Rosario" (Gualino, 2013).



Julio Vanzo, *Marina*, 1954. 47 cm x 33 cm, óleo sobre madera. Colección El Fogón de los Arrieros.

miembros de El Fogón de los Arrieros, que llevaría a que, casi quince años después, esta institución le confiara la realización de un mural en la ciudad, y el cual sería primero en la producción muralística del artista: *La amistad*.² La identidad de Vanzo como “arriero” quedaría finalmente legitimada mediante el otorgamiento de la llave N° 122, en el mes de agosto de 1955, fecha en la que se instituye la Orden de la Llave. Forma parte así de la primera camada de “caballeros” de esta orden.³ El estilo propio de Vanzo se aprecia en otras once obras del artista realizadas en distintos soportes y materiales que integran el acervo de el Fogón y expresan el profundo lazo de amistad con los integrantes de la institución como así un afianzado sentido de pertenencia: *Las tres Gracias*, *Mujeres en el baño*, *Marina*, *Desnudo*, *Donde se habla de las flores* (poema ilustrado de Córdova Iturburu),⁴ *Caballo*, *Pareja bailando*, *Tango*, *Retrato de Efraín*. *Cuarteto y Paraguas* (estas dos últimas incorporadas en *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera parte*, Giordano y Sudar Klappenbach, 2018).

En el año 1953 se inició la construcción del “nuevo” edificio de El Fogón de los Arrieros, en calle Brown 350, y ese mismo año se le propuso a Julio Vanzo la realización de un mural en el frente. El proyecto arquitectónico contemplaba una resolución de fachada que diera cuenta de la actividad y los anhelos fogoneros: un pequeño jardín intermedio entre el espacio público y privado, la posibilidad del emplazamiento de obras de arte y la disposición de superficies que permitieran la concreción de expresiones plásticas y textuales (Sudar Klappenbach, 2019). El

2 Hacia 1959 Julio Vanzo realiza sus primeros murales en la ciudad de Rosario, recurriendo a diferentes técnicas y materiales como cerámica, vidrio y pintura. Estas obras se sitúan en el Restaurante Mercurio de la Bolsa de Comercio; el Sanatorio Británico, la Galería de Rosario, el bar del Hotel Palace, la vivienda de la familia Carbonell, y otras en domicilios particulares.

3 Boletín El Fogón de los Arrieros, año III, N° 32, agosto 1955, p. 5-11.

4 Sobre esta obra véase Sarti (2018, p. 143-145).

material de mosaicos venecianos fue donado por la empresa Glasiris SA.⁵ Este mural, el segundo ejecutado en el edificio,⁶ pero esta vez dispuesto de cara al espacio público, fue inaugurado en diciembre de 1954.⁷ La mano tendida, desde entonces, se abre al espectador, a la vez da la bienvenida e invita al transeúnte a este vanguardista y particular espacio cultural. A poco tiempo de su inauguración, la innovadora obra emplazada en suelo chaqueño, no tardó en difundirse en medios periodísticos fuera de la provincia tales como el diario *La Tribuna* y la revista *Música y Artes visuales*, cuyas notas se conservan en el archivo de la institución.

La amistad, en un lenguaje geométrico y figurativo, recicla los atisbos del cubismo al que el autor había apelado en sus primeros años de formación. Regala al espectador significados que consolidan la identidad fogonera y determina un punto de referencia físico espacial como síntesis del espíritu fraternal que pregonaba la institución; espíritu que el autor interpreta a partir de su propia experiencia personal. Al mismo tiempo, su concreción trasciende la intimidad de este enclave cultural y se constituye en índice explícito al conquistar el ámbito de lo público. Su emplazamiento físico en el frente del edificio, a la vista del transeúnte, marca con su materialidad el inicio del proyecto cultural que gestaría El Fogón de los Arrieros unos años más tarde: la ciudad jardín y la ciudad museo. Dicho proyecto se consolidará en la década del 60 y será definitorio en la actual valoración de Resistencia como “ciudad de las esculturas”.⁸

Su emplazamiento hacia el espacio público y la escala del mural, que asume un espacio protagónico en la definición de la fachada de El Fogón, expusieron su vulnerabilidad frente acciones vandálicas: a principios del año 1959, como así mismo un año después en 1960, la obra fue objeto de dos atentados en contra de la institución, motivados por cuestiones ideológicas y políticas. Recibió en su superficie el daño proferido por bombas de alquitrán en la primera embestida, y luego el impacto de bombas semi-molotov que afortunadamente no alcanzaron a dañar en forma irreversible la obra plástica.⁹



Julio Vanzo, *Pareja bailando*, s/f. 30 cm x 21 cm, tinta sobre papel. Colección El Fogón de los Arrieros.

5 Boletín El Fogón de los Arrieros, año I, N° 11, noviembre 1953, p. 1.

6 El primer mural fue el realizado por Demetrio Urruchúa, en el interior del edificio, mediante la técnica de pintura al fresco (Giordano, 1998), que se analiza en el presente catálogo: Giordano, p. 162-166.

7 La construcción del edificio finalizó en 1955, sin embargo, su inauguración, con el inicio de las actividades culturales, se concretó en 1954, con la apertura de la temporada cultural el día 4 de abril, al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Juan de Dios Mena. Esta es la fecha que se conserva en la actualidad para dar inicio a las actividades anuales de la institución.

8 Las primeras acciones del *Plan de embellecimiento urbano*, que reunía dos proyectos el de la *ciudad jardín* y la *ciudad museo*, se realizaron en el exterior del edificio de El Fogón, y posteriormente en el mejoramiento de la cuadra completa donde éste se emplazaba (Gutiérrez Viñuales y Giordano, 1992). Sobre el plan de embellecimiento urbano, véase también: Giordano (2007) y Sudar Klappenbach (2019).

9 Sobre estos atentados ampliase en Giordano (1998) y en Boletín El Fogón de los Arrieros, año VI, N° 73, enero 1959, p. 4 y 5.

La resolución plástica del mural se define por la omnipresencia de la figura central: la mano abierta que se extiende en un trayecto diagonal desde el margen superior izquierdo al inferior derecho, el sol y la luna acompañan a esta figura construyendo los contrapuntos que equilibran y organizan la composición. Planos y líneas quebradas conviven con formas curvas y circulares que cierran los espacios compositivos y vuelven la percepción al centro de la obra. La elección de la paleta cromática sigue las preferencias del autor plasmadas en las obras pictóricas de sus series, tales como las de músicos, desnudos y naturalezas muertas: verdes, azules, celestes ocres, amarillos, rojizos. La composición se expresa en un claro lenguaje figurativo, sintético y simbólico resuelto a partir de la geometrización de las formas, acentuadas por los contornos oscuros que las delimitan y el contraste cromático, el predominio de la bidimensionalidad con ausencia de claroscuros. El carácter simbólico de la obra se hace presente en la metáfora de la mano abierta, cuyos dedos extendidos señalan hacia la puerta de ingreso del lugar, en una invitación “a todos los caminantes del mundo que con buena voluntad quieran arrimarse al calor de nuestras brasas”.¹⁰

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH



Julio Vanzo, *Caballo*, s/f. 30 cm x 23 cm,
tinta color sobre papel.
Colección El Fogón de los Arrieros.

¹⁰ Boletín El Fogón de los Arrieros, año III, N° 32, agosto 1955, p. 5.



Boletín El Fogón de los Arrieros, Año 6, N° 73, enero 1959, p. 4 y 5. Recorte. Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 85, enero 1960, p. 3.

Referencias bibliográficas

GIORDANO, M. (1998). *Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia*. Serie Cuadernos de Geohistoria Regional N° 34. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

GIORDANO, M. (2007). Exhibir bajo las estrellas. Un museo al aire libre. En M. L. Bellido Gant, *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Madrid, Tea.

GUALINO, A. (2013). Julio Vanzo. Artista plástico. *Arnoldo Gualino*. <https://bit.ly/3SpCPyA>

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. y GIORDANO, M. (1992). El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta. *Actas del XII Encuentro de Geohistoria Regional* (pp. 161-175). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

MOUGUELAR, L. (2018). Julio Vanzo, Cuarteto. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 140-142). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

SARTI, G. (2018). Julio Vanzo y Cayetano Córdoba Iturburu, Donde se habla de las flores. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 143-145). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>.

SUDAR KLAPPENBACH, L. (2019). *Resistencia, del plano a la ciudad. Trazado, arquitectura y arte público*. Corrientes, Eudene.

Julio Vanzo

Rosario, Argentina, 1901 - 1984

Retrato de Efraín Boglietti ^{s/f}

Óleo sobre tela, 64,4 cm x 48,5 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Julio Vanzo

Inscripciones: Ángulo inferior derecho: "A mi buen amigo Efraín"



Efraín Boglietti, hermano de Aldo Boglietti, nació en Rosario en 1911 y falleció en la ciudad de Resistencia en 1991, tras casi 50 años de aporte al desarrollo, afianzamiento y difusión de la cultura y arte moderno junto a El Fogón de los Arrieros. Su retrato, hoy expuesto junto a otras figuras centrales de la institución, fue incorporado tardíamente a la colección, tras una donación realizada por Susana Boglietti –su hija– entre los años 2004 y 2005.¹ La pintura fue un obsequio del pintor rosarino, tal como atestigua la dedicatoria que encontramos junto a la firma del pintor: “A mi buen amigo Efraín”. Nos encontramos entonces ante una obra que, más allá de las exploraciones estéticas de cuño vanguardista características del quehacer artístico de Vanzo, se caracteriza por ser una expresión de su afecto y amistad con Efraín, una figura cuya centralidad muchas veces ha sido solapada en la historia, actividades y publicaciones fogoneras.



Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja N° 118. “Serie Recortes periodísticos, 1978-79”.

Según afirmaba el retratado a sus 79 años,² en 1940 logró convencer a su hermano Aldo de mudarse a Resistencia, pues aquí podrían crecer y afianzarse en los diversos rubros comerciales a los cuales ya en Rosario se dedicaban. Si bien en un principio lograron cierto éxito en el sector frutihortícola, pronto lograron posicionarse como pioneros del sector aeronáutico al recibir y despachar el aterrizaje del primer hidroavión comercial sobre el entonces Territorio Nacional del Chaco.³ Así, durante varios años estuvieron al frente de la representación local de Aerolíneas Argentinas y Aerolíneas Transcontinental, un negocio familiar de los Boglietti que luego tomó la forma de la agencia de viajes *Chacotur*.⁴ La aviación comercial les permitió a los Boglietti proyectar el Fogón a nivel internacional, facilitando el desplazamiento de familiares, amigos y artistas a lo largo del país, Estados Unidos y, principalmente, Europa central. *Chacotur* fue la “gallina de los huevos de oro”⁵ que impulsó económicamente al Fogón y, en palabras

1 Actualmente no fue posible hallar ninguna documentación o referencia a esta obra. La fecha y modalidad de incorporación fue aportada por el Arq. Marcelo Gustin, actual vicepresidente de la Fundación El Fogón de los Arrieros.

2 “Efraín Boglietti, el Fogón y el Ateneo del Chaco”. Video de Ana María Donnet subido el 26 enero de 2011. En la descripción: “Entrevista en el cumpleaños número 79 del nono [Efraín]. ‘La verdadera historia’, contada por sus protagonistas”.

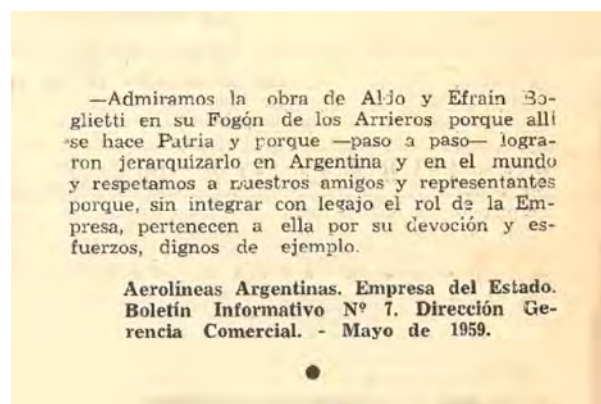
3 Se trató de la primera escala en la línea entre Buenos Aires y Asunción, comandado por el piloto y fogonero Guillermo Hillcoat, una hazaña reseñada por el propio Efraín en las páginas del Boletín del Fogón (Boletín El Fogón de los Arrieros, año VIII, N° 95, noviembre 1960, p. 12).

4 En las oficinas de esta agencia se realizaron numerosas exposiciones organizadas por el Fogón. Allí Rodrigo Bonome realizó un amplio mural que aún puede visitarse en la calle Juan B. Justo 147 de Resistencia.

5 “Los que hablan mal del Fogón dicen que somos oligarcas, capitalistas, comunistas, mormones, drogadictos, invertidos, etc., etc., etc. La verdad es que somos unos pobres laburantes cuya única suerte fue haber conseguido hace muchos años una ‘gallina de los huevos de oro’ que mantiene al Fogón” (Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja n° 146, “Correspondencia M”. Carta de Aldo Boglietti a Enrique Motti, 1975).

de los fogoneros, fue regenteada más activamente por Efraín, mientras que Aldo Boglietti se encargaba a tiempo completo de ser “gerente de la amistad, del arte, del turismo y de la cultura”.⁶ El archivo de EFDA contiene una abultada carpeta titulada “Pasajes, Aerolíneas, Aerochaco, Austral”, donde figuran pedidos y concesiones de pasajes por diversas compañías aéreas, por lo general para traslados de artistas, conferencistas, donaciones, etc.⁷ Todos estos desplazamientos, intercambios y visitas de personas, obras, objetos y documentos, fueron gestionados activamente por Efraín Boglietti, al que habría que considerar otro capataz del peón Boglietti, pues su constante presencia permitió que las ideas y prácticas de los fogoneros tengan un amplio alcance en el plano nacional e internacional.

Si bien la tarea de promoción cultural de Efraín Boglietti en Resistencia se inicia con su participación en el Ateneo del Chaco, puede que su aporte más importante a la proyección del Fogón al espacio urbano de Resistencia fue la creación en 1977 de la Comisión de Promoción Artística Resistencia (COPROAR), espacio institucional desde el cual canalizó aportes para sostener durante su tercera etapa el *Plan de Embellecimiento de Resistencia* iniciado por el Fogón en 1961. Efraín se encargará de seguir perfilando el espacio público de Resistencia desde una perspectiva museal, creando recorridos y paseos con un sentido casi expográfico, persiguiendo los fines que la *Guía fogonis* prescribe para la Fundación El Fogón de los Arrieros: promover y facilitar, sin finalidades de lucro, el desarrollo de la cultura y el arte, dentro del culto a la amistad. Finalmente, impulsó la organización del Primer Concurso de Esculturas en 1988 junto a su amigo, el escultor Fabriciano Gómez, quien luego continuó estos eventos desde la Fundación Urunday.



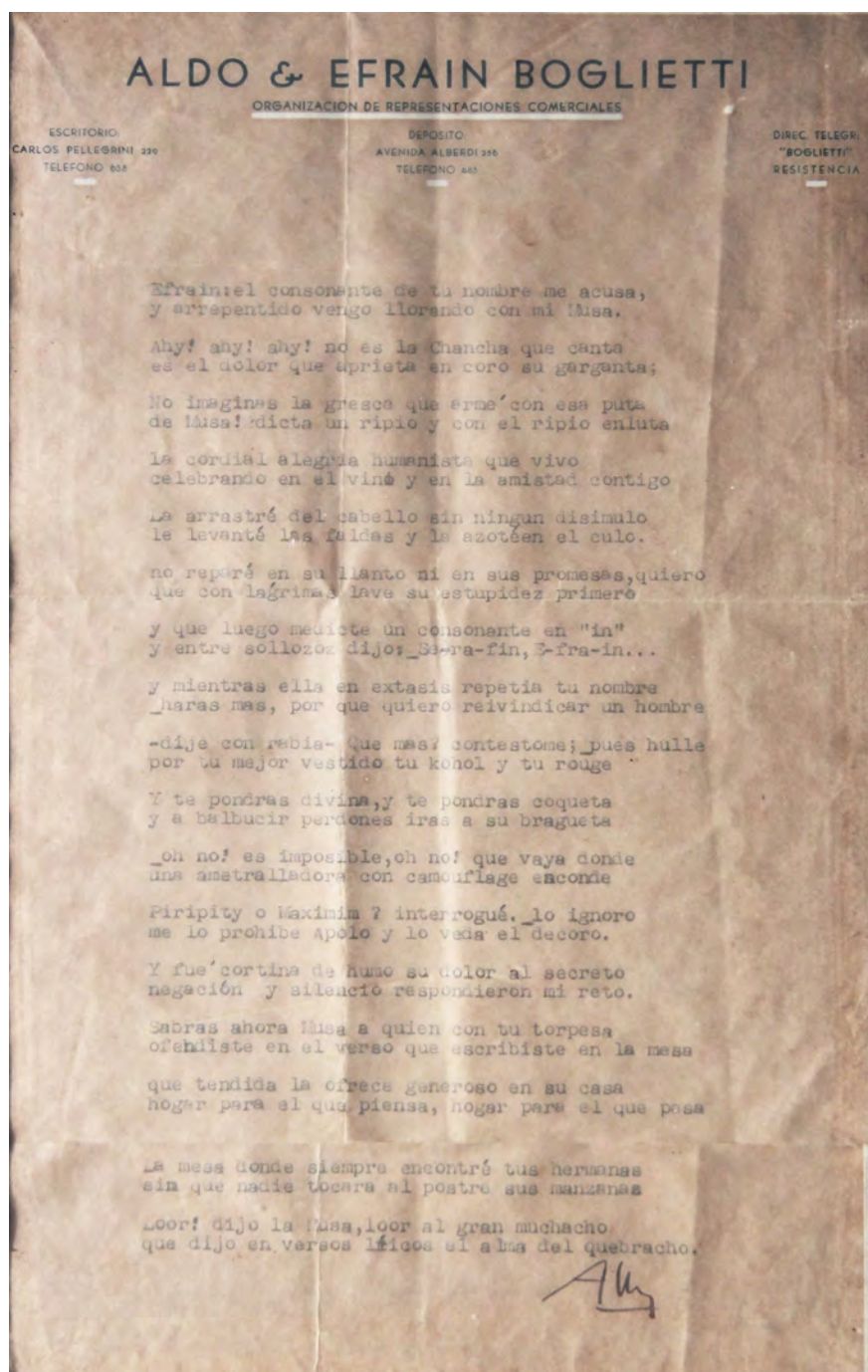
Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 77, año VII, mayo 1959, p. 10.

La colección pictórica del Fogón cuenta con una serie de siete obras de Julio Vanzo que dan cuenta de sus usuales incursiones por los diversos estilos y técnicas modernistas y vanguardistas. Al compararla con el resto de las obras que forman parte de este conjunto, el *Retrato de Efraín* se destaca por ser, tanto desde el género pictórico como desde lo estilístico, la más sobria y quizás menos innovadora.⁸ Ahora bien, considerada en el conjunto global de obras realizadas por el pintor rosarino, es posible enmarcar esta obra como parte de la serie de retratos que realizó durante la década del cuarenta y principio de los años cincuenta. Una

6 Manuscrito e texto de Josué Fossati (llave N° 189) al conmemorarse 15 años de la muerte de Aldo Boglietti (Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja N° 159. "Conferencias y Homenajes", s/n.).

7 Entre los muchos aportes de Aerolíneas Argentinas, cabe destacar el apoyo a la exposición "*Homenaje a Mena*" que entre 1961 y 1962 recorrió Nueva York, Londres, París, Madrid, Roma, Frankfurt y Ámsterdam, organizada y acompañada por Hilda Torres Varela.

8 Otras obras de la colección pueden consultarse en Mouguelar (2018), Sarti (2018) y en el presente catálogo la entrada de Sudar Klappenbach, p. 167-172.



Poesía humorística e informal de Aldo Boglietti a su hermano Efraín. Colección EFDA.

serie intimista en las cuales cierto compromiso mimético morigera las aristas más belicosas del compromiso vanguardista que Vanzo esgrimía incluso en obras de la misma época. El rostro de Efraín Boglietti no presenta el característico tratamiento del color y la planimetría frecuentemente utilizado por Vanzo en su faceta más expresionista o geométrica. Sin embargo, si llevamos nuestra atención al tercio inferior del cuadro, vemos que progresivamente el modelado del rostro y los trazos finos pierden definición para dar paso a trazos gruesos que a través de la monocromía logra fundir el plano del traje de Efraín con la textura gris y marrón que domina el fondo sobre el que resalta su iluminada expresión.

No caben dudas de que Julio Vanzo observaba desde cerca los aportes que su gran amigo Efraín realizaba al Fogón, acompañando desde el afecto y la solvencia a su hermano Aldo. De allí que haya elegido el retrato para homenajearlo, en un gesto por destacar su figura que culmina con la inclusión de su obra en el conjunto de fundadores de Fogón que hoy corona el espacio expositivo del hall central de El Fogón de los Arrieros.

EMANUEL CANTERO

Referencias bibliográficas

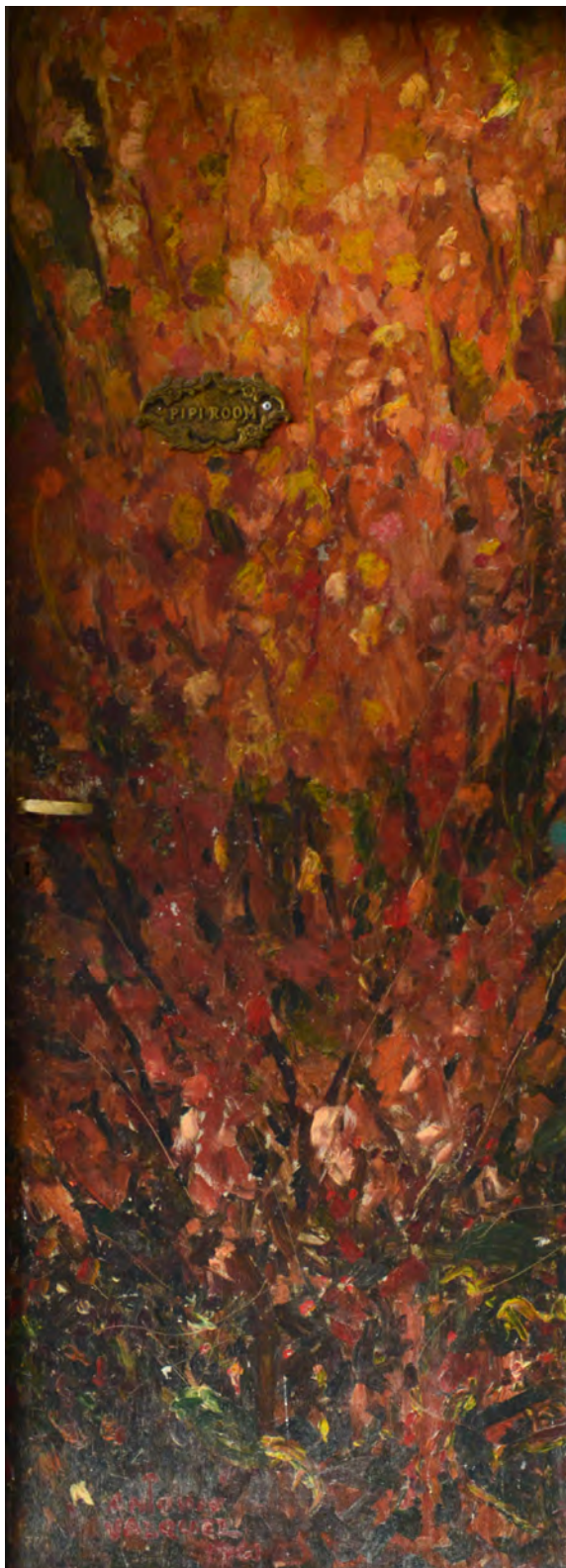
- MOUGUELAR, L. (2018). Julio Vanzo. Cuarteto. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 140-142). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>
- SARTI, G. (2018). Julio Vanzo - Cayetano Córdoba Iturburu. Donde se habla de las flores. En M. Giordano y L. Sudar Klappenbach (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (pp. 143-145). Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura de la UNNE. <https://bit.ly/3za9oJE>

Antonio Vázquez

Sin datos

Sin título (Puerta) ¹⁹⁶¹

Óleo sobre madera, 186 cm x 70 cm



*"En el arte no se puede mentir.
[la obra] es la réplica del alma del artista,
de su temperamento."*¹
(Antonio Vázquez, 1989)

Antonio Vázquez, como los hermanos Boglietti, era oriundo de Rosario. Fue un pintor autodidacta que realizó su primera exposición en el año 1945 en su ciudad natal. Desde entonces se dedicó a participar en salones oficiales y exposiciones colectivas e individuales en distintas localidades argentinas.²

En el año 1961 visitó El Fogón de los Arrieros y pintó la puerta de uno de los baños de la planta baja, según consta en el Boletín N° 102: "El pintor Antonio Vazquez (a) 'Gumersindo'. Llegó por una noche, lo de siempre... se quedó 40 y comió para 365 noches... pero se le perdona porque pintó una puerta".³

Con el humor característico de los boletines, en el número siguiente de la publicación se dejó constancia del envío de una pintura por parte de "Gumersindo" con su breve y "poética" dedicatoria.⁴ En el bodegón -a diferencia de la puerta- se puede ver la firma del artista y la dedicatoria: "A los curdas del Fogón" en alusión a la costumbre celebratoria de los anfitriones en sus visitas al Chaco.

En los primeros años de la década del 60, Antonio Vázquez había estado en contacto con los Boglietti y fue nombrado caballero de la orden de la llave N° 286.⁵ La obra de Vázquez dialoga con una pintura de Claudio Gorrochategui, ambas realizadas sobre las puertas de baños de la planta baja y de acceso público, cercanos a la barra del bar de El Fogón.

En el año 1965, el pintor volvió al Chaco para exponer sus pinturas, invitado por el Ateneo del Chaco, la institución dedicada al fomento de las artes y la cultura, desde el año 1938, y como se verá, la relación con el circuito artístico del Chaco se sostuvo, ya que Vázquez volvió a Resistencia en 1989, para exponer en el Museo Provincial de Bellas. A fines de esta década,

1 Entrevista realizada a Antonio Vázquez con motivo de una exposición realizada en el año 1989 en el Museo de Bellas Artes René Brusau de la provincia del Chaco (Archivo MUBA René Brusau, Carpeta de publicaciones periódicas N° 2. Diario Norte, 1 de junio de 1989, S/D).

2 Si bien hemos consultado diferentes fuentes bibliográficas y documental de instituciones, no hemos podido hallar datos de nacimiento del artista y biografías artísticas extensas. Curiosamente, en documentación institucional, como lo es la postulación a salones nacionales, han sido omitidos los datos biográficos. Es llamativo el misterio en la elaboración del currículum de este artista y la omisión deliberada de algunos datos personales. Sin embargo, podemos saber que estuvo en actividad hasta fines de la década del 90, como consta en una correspondencia que el artista envía a El Fógón de los Arrieros en el año 1997, con intenciones de realizar una exposición de pinturas.

3 Boletín El Fogón de los Arrieros, año IX, N° 102, julio 1961, p. 14.

4 Boletín El Fógón de los Arrieros, año IX, N° 103, julio 1961, p. 19.

5 La puerta contigua, del otro baño, es autoría del pintor Gorrochategui, quien es caballero de la orden de la llave N° 285. Véase en el presente catálogo: Geat p. 108-110.

la provincia asistió a un periodo de consolidación de sus instituciones oficiales de cultura y las artes. La Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco y nuevamente El Fogón de los Arrieros unieron esfuerzos para concretar el regreso del artista al Chaco y la realización de una exposición de pinturas, dibujos y esculturas, en la que se pudieron apreciar retratos del escultor chaqueño Fabriciano Gómez y de Efraín Boglietti.

A fines de la década del 80, Vázquez había mostrado su preocupación tanto por la conservación de las obras y su transcendencia en el tiempo, como de la importancia del arte en su vida. En una entrevista periodística de 1989, con motivo de su exposición en el Museo de Bellas Artes, expuso su preocupación sobre la finitud de la vida y la transcendencia del arte: “El arte ayuda a vivir y a sufrir. Si me sacan esto, me muero”- señaló el pintor.⁶

En la pintura sobre la puerta de Antonio Vázquez puede apreciarse la intensidad cromática que supo reconocer que eran reflejo de su carácter. La paleta de naranjas rojizos y amarillos remite a la presencia de flores que contrastan con una gama de complementarios de clave baja que aluden a la vegetación. En la puerta intervenida por el pintor rosarino se dispuso –a la altura de la vista de una estatura promedio– un cartel metálico que señala en clave humorística la funcionalidad del cuarto de baño: “pipiroom”.

ANDREA GEAT

Referencias bibliográficas

CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.

⁶ Entrevista realizada a Antonio Vázquez, ibid.

Bruno Venier

Pola, Italia, 1914 - Buenos Aires, Argentina,
1966

Sin título (Puerta acceso a pasillo de dormitorios) ¹⁹⁵⁶

Pintura al agua sobre madera, 210 cm x 72 cm

Firma: Ángulo inferior derecho: Venier



Pintor muy próximo al círculo de EFDA, merecedor de la Orden de la Llave con el N°186, Bruno Venier nació en Italia y se radicó en Buenos Aires en 1923 hasta su muerte. Alumno de Lino Spilimbergo en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1935, de donde se desprende en 1939 el Grupo Orión del que forma parte junto a pintores y escultores como Luis Barragán, Vicente Forte, Ideal Sánchez, Orlando Pierri, Antonio Miceli, Alberto Altaf, Leopoldo Presas y Juan Fuentes (Gutiérrez Viñuales y Radovanovic, 2003). Figuras todas interesadas en consolidar una vanguardia plástica Argentina, amigos íntimos del Fogón de los Arrieros y conocedores de su peculiar estilo de vida y arte.¹

La obra que integra la colección del EFDA fue realizada poco después de concluido el nuevo edificio del Fogón –aún no se habían mudado las colecciones–, en ocasión de una visita de Venier para dictar una conferencia en el Ateneo del Chaco. Fue pintada sobre una puerta interna ubicada en el primer piso, antes de la mudanza de las colecciones hacia el nuevo edificio del



Tapa del Boletín El Fogón de los Arrieros N° 94, octubre de 1960, que contiene reproducción de la obra de Venier.

¹ Junto al Grupo Orión, Venier participó en las dos exposiciones que realizó el colectivo en Buenos Aires en 1939 y 1940. Fue además profesor en las escuelas Nacional de Bellas Artes, Prilidiano Pueyrredón y Manuel Belgrano, también en la Universidad de La Plata. Realizó numerosas muestras individuales en los principales museos y salas de la Argentina, Latinoamérica, Europa, Asia. Recibió más de veinte premios y distinciones entre los que se destacan el Gran Premio de Honor de Mar del Plata y Gran Premio de Honor del Salón Nacional (Rodríguez, 1966).

Fogón. En la obra se conjuga un paisaje conformado por un dominio hogareño y cotidiano de la casa del primer edificio del Fogón y, al mismo tiempo, la dimensión pública que conlleva la conformación definitiva del mismo como “museo”. Valor y significación patrimonial, por un lado, potencia estética y vital por otro, se evidencian en su composición y realización (Cantero y Giordano, 2015). Se trata de una imagen realizada en óleo sobre madera en una puerta que conduce a los dormitorios de Aldo, Hilda y los “paracaidistas” amigos visitantes, invitados a pasar la noche.²

Amalgama precisa entre figuración y abstracción, producto de una relación menos rigurosa con la forma a través de la cual se atisba una abstracción cuasi figurativa, la obra nos permite identificar dos imágenes de peso simbólico clave en la historia del Fogón. Ambas se presentan mediante una generosa y empastada carga matérica que da una fuerza plástica notable a la imagen: un ave (símbolo de movimiento y transitoriedad de quienes se acercaban al Fogón) y una llave (símbolo de amistad y reconocimiento por parte de sus fundadores). Las dos figuras se destacan entre planos de colores ocres, superficies marrones de tonos amarillos, en una gama entre el pardo y el naranja. Se entrecruzan líneas claras de rotunda definición bordeando las figuras centrales.³

Atendiendo a su contenido, expresión y especialmente a su soporte considerando la funcionalidad arquitectónica, la obra podría leerse, en términos metafóricos, como la ilustración de una dialéctica entre “lo de dentro y lo de fuera” (Bachelard, 2012). Dialéctica que se despliega en innumerables matices en la historia fogonera como ámbito familiar y cultural. La puerta es “todo un cosmos de lo entreabierto” (Bachelard, 2012, p. 193). La encarnación del umbral donde se acumulan deseos y tentaciones: abrir e invitar, cerrar y resguardar, explorar y retornar.

La puerta en la que Venier imprime su arte no es una puerta cualquiera. Su pasaje conduce a un ámbito de intimidad en el que “se meditan secretos; se preparan proyectos” (Bachelard, 2012, p. 41). Venier formó parte de esa poética del espacio y de la complicidad entre quienes la forjaron y honraron. Documentación de archivo del Fogón da cuenta de su implicancia en el refugio íntimo del habitar fogonero, mediante la donación de obras para reunir fondos

² En la sección “Nos visitaron” del Boletín, Venier es nombrado como uno de los “paracaidistas en tránsito” (Boletín El Fogón de los Arrieros, año IX, N° 106, octubre 1961). La expresión es una clara alusión al movimiento incesante de amigos que visitaban el Fogón siguiendo el principio de Juan de Dios Mena: “Desensille. Haga noche, pero no se aquerencie” estampado en uno de los muros internos de la casa.

³ En el Boletín N°43 se alude a una conferencia de Córdova Iturburu realizada en el Fogón el mes anterior. Se trató de una revisión de la historia de la pintura argentina, con reproducciones de obras de 22 pintores, a través de las cuales expuso un “panorama desde los precursores” hasta el momento de la conferencia. En la cita, Venier es destacado junto a Forte y Pierri, como artistas que “llevan la transfiguración hasta el límite de la abstracción y la invención” (Boletín El Fogón de los Arrieros, año IV, N° 43, julio 1956, p. 3).

destinados a la conformación definitiva de EFDA como museo⁴ o la alusión directa a esta obra como “Puerta de entrada a los Dormy – House pintada por el artista de la llave N°186, Bruno Venier, en una terrible noche de insomnio. Su propósito fue quitarles el sueño a sus sucesores en el paracaídas”.⁵

Por desgracia o tal vez por fortuna, un “soñador no puede creer que el trabajo está terminado cuando los muros son sólidos” (Bachelard, 2012, p. 112). La potencia de una apuesta vital como la del Fogón y una fuerza pictórica como la de Venier, se intuyen en la posibilidad de articular en una geometría no sólo de líneas, sino de ecos, luces y aromas, la forma de una morada. “Una vez más, para tales ensueños, la forma es la habitación de la vida” (Bachelard, 2012, p. 111).

ALEJANDRA REYERO

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (2012). *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo De Cultura Económica.
- CANTERO, E. y GIORDANO, M. (2015). *Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros*. CAIANA 6. <https://bit.ly/3arHWgo>.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, R. y RADOVANOVIC, E. (2003). Artes plásticas en la Argentina, 1913-1983. En *Nueva Historia de la Nación Argentina* (pp. 201-237). Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia.
- RODRÍGUEZ, E. (1966). *Apuntes para una historia de la pintura argentina*. Universidad Nacional del Litoral, Biblioteca virtual, 171-197. <https://bit.ly/3Sk56q4>.

4 En Boletín N°76 –sección “El Epistolario”–, se reproduce parte de una carta de Venier con respuesta de Aldo Boglietti. Se trata de un intercambio acerca de una donación del artista para reunir fondos en el marco de una rifa (Boletín El Fogón de los Arrieros, año VII, N° 76, abril 1959, p. 13).

5 Contratapa del Boletín N° 94. En la portada del mismo boletín se reproduce la imagen de la puerta pintada por Venier (Boletín El Fogón de los Arrieros, año VIII, N° 94, octubre 1960).

Saúl Yurkievich

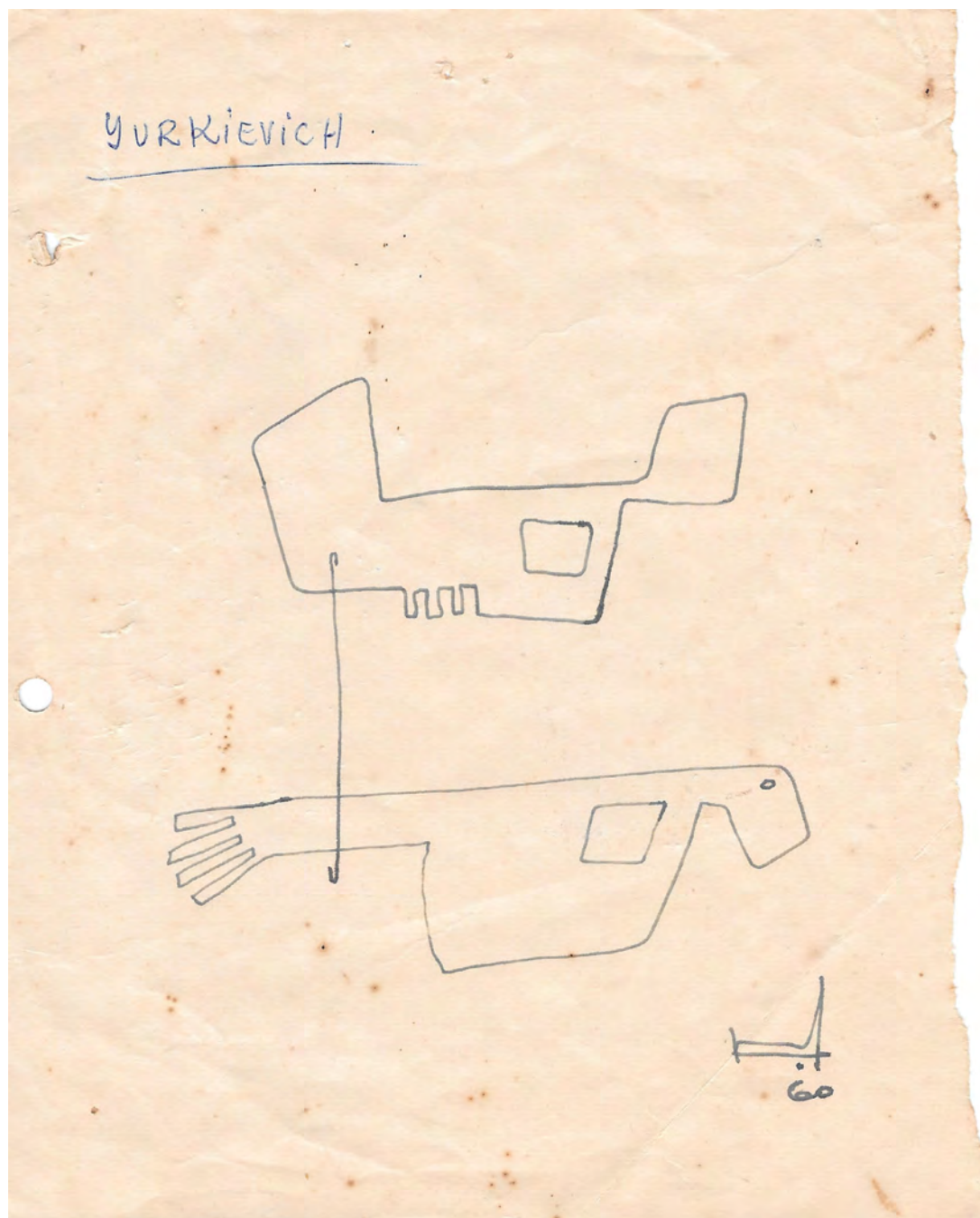
La Plata, Argentina, 1931 - Caumont-sur-Durance, Francia, 2005

Sin título 1960

Tinta sobre papel, 22 cm x 17,4 cm

Firma: Ángulo inferior derecho

Inscripciones: Ángulo inferior derecho



*“Imagino que hacia el final aparecerán pameos y prosemas
que hubieran debido estar en lo ya ensamblado,
pero si este libro no es plástico, no es nada.”
(Salvo el crepúsculo, Julio Cortázar)*

Saúl Yurkievich fue un crítico literario y poeta que se desempeñó como investigador y docente en universidades europeas, argentinas y norteamericanas. Se desplazó por varios lugares, donde fue adaptándose a cada realidad tanto como a los grupos intelectuales locales. Su perspectiva novedosa como investigador envolvió los estudios sobre las vanguardias, como lo atestigua su libro *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias* (1988), sobre el modernismo *Celebración del modernismo* (1976) y *La movediza modernidad* (1996) y especialmente sobre poesía de neovanguardia *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971) y *Poesía hispanoamericana 1960-1970* (1976).

Además de tener su propia búsqueda estética en relación con la poesía personal, se interesó por las obras de escritores afines como César Vallejo, Vicente Huidobro, Octavio Paz, Oliverio Girondo, Julio Cortázar y Guillaume Apollinaire. En relación con la plasticidad de la poesía, como crítico, estudió los “topoemas” de Octavio Paz, los ideogramas de Huidobro y Girondo y la plasticidad poética y fragmentaria de Vallejos, por ejemplo.

En el año 1958, Yurkievich llega a Resistencia desde Buenos Aires con la misión concreta de formar parte de la reciente fundación de la Universidad Nacional del Nordeste. Invitado por el primer decano y organizador de la Facultad de Humanidades, Oberdán Caletti, fue uno de los integrantes fundadores de la Escuela de Humanidades. De hecho, vivió dentro de las mismas instalaciones universitarias, donde compartió morada junto a la fotógrafa Grete Stern y el pintor Clément Moreau, entre otros personajes que llegaron al Chaco con el entusiasmo de construir un porvenir académico (Giordano, 2004). En este sentido, fue uno de los afortunados pioneros y gestores de la intelectualidad chaqueña que formó parte de El Fogón en sus años de estadía en Resistencia y se jacta justamente de este privilegio: “Yo alcancé a conocer la primera sede, aquella casona criolla donde se había acumulado una maravillosa mezcla de museo, feria, cambalache y parque de diversiones”.¹

Con *Valoración de Vallejos*,² publicada por la editorial de la Universidad Nacional del Nordeste en 1958, la figura de Yurkievich se consolida en el grupo intelectual local. Pese a que su permanencia en la Universidad fue breve (1958-1960), continuó el intercambio epistolar desde

¹ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia X-Y-Z. Carta de Saúl Yurkievich a Aldo Boglietti. París, 22 de junio de 1973.

² En el Boletín N° 89, aparece “Valoración de Vallejos” una reseña de su libro (p. 7). En el Boletín de agosto de 1958, Adolfo Cristaldo escribe una nota sobre la conferencia de Yurkievich acerca de Vallejo, la cual fue recibida con aplausos y elogios (Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 65, agosto 1958, p. 5 y 6).

París evocando su experiencia fogonera e ironizando la universalidad que encarnaba ese espacio en el campo cultural “Ahora el Fogón compite en esplendor con las mejores residencias de las Vegas”.³ Mantuvo durante años su correspondencia con Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti y con amigos fogoneros y volvió al Chaco incluso en los años 80 para dar charlas en el EFDA y en la UNNE, lo cual da cuenta de su conexión con el universo literario chaqueño.

En 1983 se registra⁴ que el escritor donó un calentador eléctrico, una plancha a nafta y un colador de cobre para la Feria del Fogón. En relación con los objetos regalados para la colección fogonera, resulta interesante resaltar que con el surrealismo y André Breton se impulsa la idea del *hasard-objetif*; esto significa que la conexión con los objetos puede ser una de las fuentes propulsoras de mundos imaginarios (Caminada, 2020) que conviven con la realidad, ya que este azar nace de la comunión entre el deseo del sujeto y lo que la realidad le pone delante: “Recuerdo la pieza con la cama que se izaba y el cielorraso calado de estrellitas y el cementerio anticipado”.⁵

La práctica vanguardista de los intelectuales y artistas guarda una relación estrecha con la noción de comunidad (junta de intelectuales, artistas y todos sus vínculos con lo cultural), el coleccionismo y la adjudicación especial de un valor a objetos que nos eligen, es decir, que existe una suerte de azar objetivo que permite o provoca el encuentro de un sujeto con determinado objeto.

En el plano literario, el vínculo entre lo verbal y lo visual rige el mundo vanguardista y por este motivo, leer y ver son acciones que se funden en una sola experiencia. Poetas que pintan o dibujan y artistas plásticos que escriben, son alternancias que para el momento encarnan la misma búsqueda: ir más allá de lo visible y lo decible. Yurkievich (1989) se sumerge en ese mundo de la mirada dislocada entre lo verbal y lo visual: “La estética de lo inacabado prima tanto en el orden plástico como en el literario. Lo que ocurre en la pintura es extensible a la poesía. Bordes mordidos, líneas rotas, pianos quebrados, interpenetrables, los límites lineales no coinciden con las zonas de color, los objetos se liberan de su peso y levitan en un espacio que es campo de fuerzas en pugna, de energías desencadenadas. Desmenuzamiento de las superficies, el espacio escenográfico es suplantado por un espacio abierto donde todo es deformable a voluntad” (Yurkievich, 1982, p. 354).

La estética de lo inacabado, a la cual refiere Yurkievich (1969), justamente exalta la combinación de la poesía con otras artes. De Mallarmé rescata el poema-partitura, de

3 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia X-Y-Z. Carta de Saúl Yurkievich a Aldo Boglietti. París, 22 de junio de 1973.

4 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia X-Y-Z. Carta de la secretaria Vilma Manzur a Yurkievich. 27 de enero de 1983.

5 Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia X-Y-Z. Carta de Saúl Yurkievich a Aldo Boglietti. París, 22 de junio de 1973.

Guillaume Apollinaire (a quien considera un poeta-cubista), la revolución tipográfica que realiza para adaptar el libro a las experiencias de la vida, de Huidobro, la metáfora viva y de O. Paz los topoemas. Por ejemplo, en *La topoética de Octavio Paz* (1969), concibe los topoemas como ideogramas que refieren a la poesía espacial y contradicursiva. Con esto, subraya la relevancia de los componentes visuales con significado propio y complementarios a los grafemas.

La poesía en movimiento pone al lector frente al desafío de la mirada dinámica, sacándolo de la horizontalidad habitual de la práctica tradicional de lectura. La figura que contemplamos en la hoja encontrada en la correspondencia de Yurkievich data de 1960 y dibuja el espacio poético escribiendo la conexión entre una forma y otra, apenas suspendida y conectada por una suerte de gancho, de hilo comunicacional entre dos dibujos que dialogan. Con la imagen-verbal, la “palabra disparada” o el “verbo espacial”, notamos que constituyen una forma lúdica para el valor plástico de la literatura, sumamente ligada a lo visual.

Para Yurkievich el poeta manipula dos sistemas de significados: el visual y el verbal. El ideograma, como una manifestación de la poesía, puede analizarse como obra plástica o literaria; no hay una frontera de interpretación, ya que la espacialidad que se construye hospeda el universo gráfico y el de la imagen como un solo espacio.

LUCÍA CAMINADA ROSSETTI

Referencias bibliográficas

- CAMINADA, L. (2020). *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Prometeo, Buenos Aires.
- GIORDANO, M. (2004). Grete Stern y el Chaco. En *Actas XXIV Encuentro de Geohistoria Regional*. Resistencia, 9, 10 y 11 de septiembre de 2004.
- YURKIEVICH, S. (1969). La topoética de Octavio Paz. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 12, 183-189.
- YURKIEVICH, S. (enero-junio 1979). Altazor: la metáfora deseante. *Revista Iberoamericana*, XLV (106-107), 141-148.
- YURKIEVICH, S. (enero-junio 1982). Los avatares de la vanguardia. *Revista Iberoamericana*, XLVIII, 118-119.





El Fogón de los Arrieros (Resistencia, Argentina) posee una colección artística de gran valor patrimonial conformada desde la década de 1940. Con la publicación de *El Patrimonio Artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte* (Giordano y Sudar Klappenbach, 2018) se inició un camino para difundir dicho acervo que se integra a esta **Segunda Parte**. Los textos introductorios abordan el espacio moderno de El Fogón y sus colecciones. Las entradas razonadas continúan con la catalogación de obras de caballete, centrando el interés de la selección en retratos pictóricos de los personajes que conformaron el núcleo fundador y de gestión del espacio cultural, y en obras de artistas que estrecharon vínculos en distintas etapas/contextos de la institución. Asimismo, el volumen aborda especialmente otros tipos de producciones que dan cuenta de la heterogeneidad artística que configura la espacialidad de El Fogón: las obras murales que co-construyen su arquitectura vanguardista, y las obras inscriptas en componentes arquitectónicos-funcionales, tales como columnas, puertas, escalera y piso. También se incorporan en esta nueva publicación expresiones plásticas que aparecen en cartas, tarjetas postales y otros materiales epistolares que pertenecen al archivo documental del Fogón.

