



EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE EL FOCÓN DE LOS ARRIEROS

PRIMERA PARTE

MARIANA GIORDANO Y LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

EDITORAS





EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS

PRIMERA PARTE

MARIANA GIORDANO Y LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH
EDITORAS



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL NORDESTE



Facultad de Artes, Diseño
y Ciencias de la Cultura



NÚCLEO DE ESTUDIOS
Y DOCUMENTACIÓN
DE LA IMAGEN



I I G H I

Giordano, Mariana

El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte / Mariana Giordano; Luciana Sudar Klappenbach; editado por Mariana Giordano; Luciana Sudar Klappenbach. - 1a ed. - Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas; Resistencia: UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4450-03-6

1. Arte Argentino. 2. Artes Visuales. 3. Patrimonio Artístico. I. Sudar Klappenbach, Luciana II. Giordano, Mariana, ed. III. Sudar Klappenbach, Luciana, ed. IV. Título.

CDD 709.82

1ª edición Noviembre de 2018.- Resistencia, Chaco Argentina

ISBN 978-987-4450-03-6

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

Créditos fotográficos: Nora Cano, Yamila Giménez, Andrés Ivancovich, Florencia Bordón Lanzoni y equipo de investigación.

©Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach

©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)

DIRECCIÓN

Mariana Giordano

Luciana Sudar Klappenbach

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Guadalupe Arqueros

Emanuel Cantero

Mariana Giordano

Marcelo Gustin

Ronald Isler Duprat

Alejandra Reyero

Luciana Sudar Klappenbach

COLABORADORES

María Isabel Baldasarre

Cleopatra Barrios Cristaldo

Luis Bogado

Silvia Dolinko

María Amalia García

Andrea Geat

María Victoria González

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Lorena Mouguelar

Graciela Sarti

Sacha Vanioff





Introducción / Presentación

Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach

7

El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros

Mariana Giordano y Alejandra Reyero

13

Catalogación y patrimonio: la colección pictórica de El Fogón de los Arrieros. Un breve derrotero metodológico

Luciana Sudar Klappenbach

17

El marco de lo pictórico en las colecciones de El Fogón de los Arrieros

Emanuel Cantero

21

Entradas razonadas

27

PRESENTACIÓN

MARIANA GIORDANO Y LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

El Fogón de los Arrieros (EFA) como “formación cultural” (Williams, 2000) espontánea surgida a mediados de la década de 1940 -y que pasó por un proceso de institucionalización dos décadas después-, ocupó durante más de medio siglo un rol preponderante en la historia cultural chaqueña¹. Su origen se dio en un contexto en que el Estado carecía de instituciones culturales, y fue junto a otros grupos surgidos en la misma época, uno de los motores de la sociabilidad vinculada a la cultura en la capital chaqueña, Resistencia.

A pesar de su nombre nativista, EFA nucleó a intelectuales, artistas y teóricos que supieron conjugar intereses de aquella vertiente identificada con uno de los pioneros del arte chaqueño, -el poeta y tallista Juan de Dios Mena-, con las ideas modernas y vanguardistas promovidas por Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, “motores” de este espacio cultural. Su accionar institucional, la producción artística que se desarrolló en el Fogón y se derramó hacia la ciudad de Resistencia, y las acciones de difusión cultural que llevó adelante, lo ubica en un entramado significativo de la historia cultural, política y social local, a la vez que se posiciona, en particular a partir de la década de 1960, como una síntesis de ciertos valores de la modernidad artística en el contexto regional, nacional e internacional.

La historiografía sobre el campo artístico y cultural chaqueño y regional se ha centrado en la emergencia de grupos de sociabilidad con intereses culturales en la capital chaqueña, Resistencia, en el surgimiento y desarrollo de colectivos o instituciones como el Ateneo del Chaco, la Peña Nativa Martín Fierro y el mismo EFA. Asimismo, desde el arte y la literatura se han desarrollado trabajos que recuperan la producción de Juan de Dios Mena y Alfredo Veiravé, integrantes de EFA. El círculo socio-cultural construido en torno al Fogón –que se aborda en un texto de este Catálogo-, da muestra del núcleo cultural conformado. También, la historiografía ha dado cuenta de la proyección que ha tenido el Fogón hacia la ciudad de Resistencia, a través del Plan de Embellecimiento –con el emplazamiento de esculturas y murales en la vía pública-, y del alcance regional e intercambios nacionales que han permitido que su nombre tenga impacto en la historiografía nacional. De

¹ Sobre El Fogón como “formación cultural” en el marco de “instituciones formales”, véase Reyero (2013).

hecho, el plan mencionado fue determinante en la creación de la “marca identitaria”: *Resistencia, ciudad de las esculturas*, que hoy caracteriza a la capital chaqueña. Vinculados a todos estos aspectos, existen numerosas aristas para las investigaciones artísticas, sociales, históricas y patrimoniales.

Una consideración patrimonial de EFA remite a múltiples *dimensiones valorativas*: la histórica - simbólica, que refiere al lugar que ha ocupado como referente de la historia cultural chaqueña, particularmente a partir de la década de 1940, constituyendo un ámbito moderno para el desarrollo de ciertas prácticas sociales y culturales alternativas, en el contexto de la agenda sociocultural de la ciudad. La arquitectónica, alude a las características edilicias de su segunda y definitiva sede: la misma expresa una modernidad inaudita en la región al momento de su construcción (1953-55), y concibe además un modo de entender la arquitectura como parte de una poética vinculada a los usos y acciones que revelan la identidad fogonera. La tercera dimensión valorativa alude a los bienes que ha acogido, conservado y expuesto, los que resultan sus notas más relevantes para imaginar y reconocer el devenir de este “museo del disparate”, de esta “casa de todos” o “caja de sorpresas”. Biblioteca, archivo documental, fotografías, objetos y “curiosidades”, murales, puertas y componentes edilicios intervenidos, y la colección plástica: cada uno de estos artefactos suponen una “biografía cultural” (Kopytoff, 1991) y en su conjunto dan cuenta de una historia con fuerte anclaje en un concepto moderno que triunfó en los debates estéticos de EFA.

La colección que se presenta en este Catálogo expresa un “modo-otro” de construir el patrimonio. En el camino recorrido por EFA dicha construcción no siguió los criterios institucionales formales y tradicionales de conformación de un acervo, sino que respondió a experiencias dinámicas asociadas a un estilo de vida (Canteros y Giordano, 2015:133), donde la “acumulación” desjerarquizada de objetos constituyó una de las prácticas. Al decir de Aldo Boglietti, tanto su archivo como colección constituían “... una desorganización bien organizada”². La patrimonialización de esos bienes estuvo ligada tanto a los gustos estéticos de los fogoneros como a los lazos de amistad generados. Lo mismo ocurrió con la exhibición de ciertos objetos en la sala principal del moderno edificio: además de constituirse en una exposición permanente pero con cambios y desplazamientos recurrentes, aquello que se buscaba “mostrar” mixturaba intereses estéticos y obras de artistas “consagrados” en el circuito nacional e internacional, con homenajes a amigos, visitantes o “souvenirs” que adquirirían igual status expositivo y patrimonial.

Por ello se hace difícil al investigador catalogar el acervo de este espacio cultural de acuerdo a clasificaciones rígidas que se manejan en el ámbito del inventario y catalogación de bienes culturales, siguiendo un orden definido por criterios estilísticos, matéricos, epocales o autorales. Es en este contexto que el Catálogo que presentamos propone un inicio de lectura de la diversa colección de EFA a través de la selección de pinturas, dibujos, grabados y poemas ilustrados. Las

obras aquí analizadas constituyen un primer recorte, que continuará en otras publicaciones, del vasto y valioso patrimonio artístico cultural, y sólo parcialmente pueden dar cuenta de su vida, de su biografía en tanto objetos. Entendemos que la catalogación de obras artísticas no solo implica el diseño e implementación de un dispositivo para registrar, documentar y difundir las colecciones, sino también supone la construcción de representaciones de los patrimonios que se registran, de las colecciones a las que pertenecen y de los perfiles institucionales que los conforman o resguardan.

El trabajo de catalogación de la colección³ trasciende el limitado espacio de esta publicación, ya que supuso una exhaustiva labor de observación, registro, comparación, investigación de archivo, que en tanto mapeo representativo se presenta hoy al lector. A la vez, el conocimiento generado sobre cada obra en particular y de su conjunto en general contribuye a las acciones de preservación y salvaguarda, no solo como un aporte para su valoración sino también para las consecuentes políticas y estrategias de gestión.

Por otro lado, la difusión de estas obras permite incorporarlas al estudio de la historia del arte nacional, muchas veces centrada en las producciones y/o colecciones de metrópolis del arte como Buenos Aires, Rosario o Córdoba.

El Catálogo que presentamos se organiza a partir de la articulación entre textos introductorios y entradas razonadas. La información técnica de las obras, como los textos analíticos, son el resultado de una exhaustiva investigación en equipo, que ha permitido develar atribuciones, dataciones y proponer al mismo tiempo diferentes lecturas, abriendo el debate entorno al patrimonio artístico regional, en el contexto de la historiografía del arte nacional. Si bien los análisis histórico-críticos fueron elaborados por diferentes especialistas, y por tanto expresan diferentes enfoques, coinciden en la aproximación a las obras analizadas a la luz de sus contextos de producción, de adquisición/ingreso, exhibición, circulación e integración a la colección de EFA, poniendo en diálogo la trayectoria y producción de los artistas con el espacio fogonero. Planteado de este modo, este catálogo constituye una de las tantas lecturas posibles, en el marco de la complejidad que implica el escenario del arte, el coleccionismo, el patrimonio y experiencia estética que involucraron a esos objetos.

Asumimos, como se esbozara anteriormente, al catálogo como “representación”, a la vez que como “obra abierta” -parafraseando a Eco-, susceptible a nuevas organizaciones y reinterpretaciones, en línea con la historia misma de la conformación de la colección, la que ha sido en cierto

² Carta de Aldo Boglietti a Enrique Motti, 1975. Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja Correspondencia M.

³ Este trabajo fue realizado entre 2013 y 2016 en el contexto del Proyecto “El Patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros (Chaco 1940-1970). Análisis crítico y catalogación”, financiado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la UNNE y radicado en la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (UNNE). Dirección: Mariana Giordano; Sub-dirección: Luciana Sudar Klappenbach; Integrantes: Guadalupe Arquerros, Emanuel Cantero, Marcelo Gustin, Ronald Isler, Alejandra Reyero, Melisa Ross, Sacha Vanioff. Pasantes: Luis Bogado, Alejandra Muñoz. Colaboradora: Heidi Kuhle.

modo aleatoria e imprevisible si nos atenemos a los criterios tradicionales de conformación de colecciones.

El catálogo se complementa con textos breves de carácter histórico, crítico y de análisis estético que apuntan a poner en contexto un entramado de relaciones sociales, culturales, estéticas, ideológicas y políticas en el que la colección de EFA se fue gestando. De ningún modo estos textos abordan integralmente la historia de El Fogón, sino que buscan cruzar ciertas dimensiones inmateliales y materiales que consideramos relevantes al momento de abordar una colección como la de El Fogón de los Arrieros.

El texto de Mariana Giordano y Alejandra Reyero sobre el círculo fogonero se refiere a la gestación y desarrollo del grupo que integró El Fogón de los Arrieros, introduce algunos elementos que refieren a las relaciones que a través de algunos integrantes de este círculo se estableció con artistas o instituciones de Buenos Aires o Rosario, entre otras ciudades de Argentina.

El trabajo de Emanuel Cantero “El marco de lo pictórico en las colecciones de El Fogón de los Arrieros” se centra en poner en tensión conceptos artísticos y académicos, en particular la desarticulación del concepto de “pintura” que los fogoneros concibieron y el modo en que ello influye en aquello que se considera “patrimonio”. Se conjugan no sólo elementos estéticos, sino modos de concebir el arte que el Fogón tenía, donde arte y vida cotidiana se articulan relacionamente.

Una breve síntesis del derrotero metodológico y las instancias transitadas para el registro, inventario y catalogación del total de la colección es desarrollada en el texto de Luciana Sudar Klappenbach.

Nuestro agradecimiento a los analistas externos al equipo de trabajo que colaboraron en las entradas de catálogo, como también a Elisa Martínez, que realizó importantes aportes referidos a la técnica y estado de conservación de las obras, y a Ramón Gutiérrez, cuyas reflexiones sobre El Fogón y sus colecciones ha generado en el grupo de investigación debates e intercambios significativos.

Finalmente, nuestro especial agradecimiento a la Comisión Directiva de la *Fundación El Fogón de los Arrieros*, por permitirnos acceder a las obras, los archivos y documentación de la institución, como así también poner a disposición el espacio físico de trabajo. Al personal administrativo y de mantenimiento, por su constante atención y predisposición para facilitar los trabajos de relevamiento in situ, registro visual, y de procesamiento de los datos, muchas veces realizados en el mismo espacio de El Fogón.



Frente del antiguo edificio de El Fogón de los Arrieros, ca. 1950.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANTERO, Emanuel y GIORDANO, Mariana (2015). “Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros”. CAIANA 6, Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?obj=183&pag=articles%2Farticle_1.php&vol=6
- GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra (2014). “El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros”. Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre las artes visuales. Buenos Aires, pp. 44-46.
- KOPYTOFF, Igor (1991). “La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso”, en Appadurai, Arjun (ed.). La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías, México, Grijalbo, pp. 89-122.
- REYERO, Alejandra (2013). “El Fogón de los Arrieros. ¿Una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la vanguardia artística en Resistencia (1940-1960)”. En Folia Histórica del Nordeste N° 21, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE), Facultad de Humanidades (UNNE), pp. 121- 140.
- WILLIAMS, Raymond (2000). Marxismo y literatura. Barcelona, Península.

EL CÍRCULO CULTURAL DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS¹

MARIANA GIORDANO Y ALEJANDRA REYERO

“Museo del disparate”, “rincón de amigos”, “caja de sorpresas”, “templo de amistosa hermandad”, “estilo de vida”, “casa de fraternidad y belleza”, “museo existencialista”. Estas y otras denominaciones aluden a un peculiar espacio que conjuga una heterogeneidad de obras de escultores, pintores, grabadores, dibujantes, poetas, actores, músicos, etc; sumada a la excentricidad de sus promotores y la excelencia intelectual de académicos amigos: *El Fogón de los Arrieros*.

Desde su orígenes, el mismo nombre con que se dio a conocer, pasando por su dinámica y funcionamiento, hasta la arquitectura –el espacio físico– que lo contuvo, remite a un trasfondo circular que a mediados del siglo XX brindó modernidad a un ambiente cultural no moderno: Resistencia, capital de la provincia del Chaco.

El círculo inicial lo conforman los hermanos rosarinos Aldo y Efraín Boglietti, quienes hacia 1943-44 abrieron su casa con la premisa de continuar informalmente las acciones culturales emprendidas por el *Ateneo del Chaco*. A ellos se une el poeta y escultor Juan de Dios Mena. Y se acercan de los escasos artistas del medio: los pintores Carlos Schenone, René Brusau, Rafael Galíndez, José Zali y Víctor Marchese, el escultor Crisanto Domínguez, los poetas Adolfo Cristaldo y Ernesto Ezquer Zelaya. Pero también, profesionales como Emilio Stern, Ana Biró y el médico tucumano Alberto Torres, figura pionera y central de la acción cultural local.

Hacia 1949 Mena propone llamar al grupo “El Fogón de los Arrieros” aludiendo a la reunión de amigos en torno al fuego, pero de amigos que –como el arriero– está permanentemente en el camino: muchos están “de paso” en el círculo fogonero, como el escultor Stephan Erzia.

La construcción del nuevo edificio en 1953 marca una nueva etapa del *Fogón* que lo convierte en un espacio moderno de proyección cultural local, regional y nacional. Con una notoria adherencia a las ideas de Le Corbusier, el arquitecto santafesino Humberto Mascheroni construyó la nueva casa atendiendo al uso del volumen cilíndrico, la alusión a formas geométricas puras, la articulación

¹ Este artículo fue publicado en la revista Blanco sobre Blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales, N°6, Buenos Aires, 2014, pp. 44-46.

de volúmenes conectados entre sí a través de rampas y paredes onduladas y en especial, una concepción de la arquitectura apoyada en la utilización del recorrido como recurso de trayecto, búsqueda y factor sorpresa. El proyecto apoyaba el ideal de hacer “fluir la creatividad artística”, que ésta no tuviera límites, que –como los interiores y exteriores del edificio– el artista y el público penetraran uno en otro (Bernardi, 2002).

Bajo la premisa de la modernidad, Hilda Torres Varela –compañera de Aldo Boglietti– desarrolla el teatro experimental y el Boletín del *Fogón*; se suman al círculo local artistas, escritores y críticos de arte que, a partir de los ‘50, comienzan a adquirir mayor gravitación en el accionar cultural local a la vez que promocionan el *Fogón* en el país y el exterior: Rodrigo Bonome, Sergio Sergi, Eduardo Jonquières son algunas figuras claves en este sentido, así como Cayetano Córdova Iturburu, Arturo Barea y Jorge Romero Brest, entre otros.

La llegada de profesores, intelectuales y artistas para la recién creada Universidad Nacional del Nordeste en 1958, también aportará al círculo pionero del *Fogón*: desde el mismo Rector-organizador, Oberdán Caletti, el poeta entrerriano Alfredo Veiravé, a la fotógrafa alemana Grete Stern. Con participación transitoria o permanente, según los casos, se vincularon al *Fogón* tanto en su dimensión social como cultural mediante conferencias, charlas, exposiciones. Numerosos artistas invitados a exponer fueron entregando algunas de sus obras en calidad de agradecimiento. Así, las pinturas y grabados de artistas reconocidos nacional e internacionalmente como Horacio Butler, Juan Carlos Castagnino, Gustavo Cochet, Víctor Delhez, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Vicente Forte, Líbero Badíi, Pompeyo Audivert, Ramón Gómez Cornet, Raúl Soldi, Luis Seoane, Emilio Pettoruti, Sergio Sergi, Bruno Venier, Juan Grela, Raquel Forner,

Rodrigo Bonome; las esculturas de José Alonso, Fernando Arranz, Lorenzo Lorenzo, Lucio Fontana, Noemí Gerstein, Naum Knopp, Víctor Marchese, Ferruccio Polacco, Jorge Paez Vilaró, Nicolás Antonio de San Luis, Susana Sassone, Leo Vinci, etc., conformaron progresivamente la heterogénea colección de arte del *Fogón*, que se conjuga con objetos cotidianos y banales como colecciones de tazas, armas, máquinas de escribir, etc.



Alfredo Veiravé presenta la conferencia de Jorge Romero Brest en homenaje a Juan de Dios Mena, 1962. Archivo El Fogón de los Arrieros (Foto Pablo Boschetti).

Si la idea de *círculo* remite a la retroalimentación, *El Fogón* es el ejemplo de ello: en este caso se daba de manera palpable entre el inicial núcleo local de fundadores del *Fogón* y quienes se vinculaban a él transitoriamente mediante visitas esporádicas pero también de forma duradera a través de las obras que donaban o de las gestiones que realizaban en Rosario o Buenos Aires para acciones culturales emprendidas por Aldo Boglietti. Este permanente estado de movilidad implicó también una separación, una exclusión de lo que no estaba en el círculo, resistencianos que no encontraban en el *Fogón* signo alguno de identificación y afinidad. Aspecto que demanda una lectura específica del alcance y valor de esta agrupación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDI, Marcela. (2002). “Lo moderno en Resistencia. El edificio del Fogón de los Arrieros”. En Ángela Sánchez Negrete (Dir.) Cuadernos del CEHAU (Centro de estudios históricos, arquitectónicos y urbanos) – NEA. Facultad de Arquitectura y Urbanismo – Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), Resistencia, 2002, pp. 27-34.



Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti en el antiguo Fogón, ca. 1950. Archivo El Fogón de los Arrieros.

CATALOGACIÓN Y PATRIMONIO: LA COLECCIÓN PICTÓRICA DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS UN BREVE DERROTERO METODOLÓGICO

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

*Somos nuestra memoria, somos ese quimérico
museo de formas inconstantes, ese montón
de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

El conocimiento cualitativo y cuantitativo de los bienes que componen el patrimonio cultural constituye la operación inicial para su preservación y puesta en valor, pero al mismo tiempo necesaria para comprender los procesos de formación de un corpus patrimonial, que en el caso que nos ocupa ha implicado el tránsito del coleccionismo privado hacia un patrimonio público: El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros. Es por ello que hemos desarrollado un trabajo de investigación que atraviesa todas las instancias del proceso de documentación de esta colección, es decir, parte de la elaboración de un primer registro actualizado, transitando por la instancia de inventario para finalmente llegar a la catalogación razonada. Entendemos, en este sentido, que el registro, inventario y catálogo de bienes culturales en general, y de las colecciones artísticas en particular, son procesos que, en diferentes niveles de aproximación, análisis e información, permiten identificar y conocer el patrimonio con que se cuenta como, también, definir la pertenencia de diferentes tipos de bienes al corpus de objetos que exigen tutela y protección.

En el ámbito museológico, estos procesos forman parte de lo que se conoce como “gestión de colecciones” y se desarrollan en el marco de una serie de criterios esbozados a la luz de las políticas institucionales; sin embargo, también los espacios académicos y científicos contribuyen a la generación de conocimientos, aportan miradas especializadas sobre acervos conservados en diferentes instituciones culturales e intervienen de este modo en su valoración. En esta oportunidad, iniciamos, desde la Universidad, el estudio del conjunto de obras plásticas reunidas, conservadas y exhibidas en un espacio cultural particular que ha escapado históricamente a la posibilidad de ser definido bajo categorías cerradas y tradicionales como la de *museo*, y en todo caso adhirió a la de “museo del disparate”, “caja de sorpresas”, “rincón de amigos”, entre otras. Se trata de El Fogón de los Arrieros, un espacio polifacético que detenta una identidad propia y singular y que sintetiza las

premisas de “modernidad”¹ a las que aludió el desarrollo chaqueño en el siglo XX.

El trabajo desarrollado para la catalogación de esta colección ha planteado el abordaje de las obras en el cruce entre el campo cultural -regional y nacional-, y los contextos artísticos, la emergencia y consolidación de un colectivo social heterogéneo y local, y la prolífica y variada documentación conservada en el Archivo de la institución. Cabe destacar que el corpus de obras analizadas conforma parte del acervo cultural patrimonial de la provincia del Chaco y de la ciudad de Resistencia, por lo que el interés que suscitan trasciende el mero espacio privado de su gestión².

Para la investigación que dio origen a este catálogo se han considerado otras experiencias desarrolladas en prestigiosas instituciones culturales nacionales y latinoamericanas, entre las que cabe mencionar la labor del *Museo Nacional de Bellas Artes* de nuestro país, del *Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales* (CDBP) de la *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile* (DIBAM), y de la *Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia*. Asimismo, se adoptaron las directrices y los estándares internacionales de documentación de bienes culturales tales como *Categories for description of Works of Arts*, *Object ID*, y los *Tesoros del AAT*, como también los criterios y definiciones de la Ley N° 25 197 “Régimen del registro del patrimonio cultural” y sus respectivas resoluciones. Un aspecto relevante de la investigación fue la elaboración de instrumentos de “normalización” generados “ad hoc”, acordes a la realidad patrimonial de la institución y a los antecedentes antes vistos: un manual y protocolo de registro, fichas para cada obra, y una base de datos- por el momento de uso interno- que posibilita la actualización y ampliación permanente de información.

Tanto el estudio como la documentación de esta colección se desarrollaron desde el ámbito académico-científico y no desde la gestión interna de la institución, lo que implicó, como primer paso, la indagación en los procesos de gestión actuales y los que han intervenido históricamente en la conformación de la colección, en su exhibición y protección. El derrotero metodológico se inició, por lo tanto, a partir de una primera lectura de los documentos y registros confeccionados por la institución, es decir, el relevamiento de los distintos listados /“inventarios” que en diversas oportunidades han realizado los miembros de El Fogón. Esta primera lectura del acervo nos ha permitido conocer los criterios de clasificación en el ordenamiento y valoración de los bienes, e identificar las variaciones cuantitativas de obras registradas, como así también conocer la relación de estas obras con otra diversidad de bienes que conforman el patrimonio de este espacio, que también fueron periódicamente registrados.

El primer relevamiento y registro se organizó siguiendo la ubicación de las obras en el espacio expositivo, el cual dibuja un recorrido sutil, define un itinerario, una “superficie de inscripción” que no resulta arbitraria ni casual, aunque insinúe lo contrario y las obras y otros objetos parecieran

ocupar su lugar por azar. Esta cartografía definió el criterio para orientar y ordenar las tareas de registro y de investigación. Se procedió a la identificación y localización de las obras, cruzando estos datos de investigación de campo con los diferentes listados ya analizados; así se creó un registro actualizado en el que se asentó el total de las obras identificadas. De este modo, se obtuvo un claro panorama de la colección y se consignó la ubicación topográfica de cada obra, para luego avanzar en la definición de variables de análisis para su catalogación razonada. Esto planteó un desafío interesante en el proceso de identificación e investigación que demandó poner en diálogo los resultados de la investigación de campo con otro corpus de bienes de la institución: el Archivo, cuya matriz de organización responde a la lógica de las actividades desarrolladas en este espacio cultural, a las relaciones personales e institucionales selladas en la serie de correspondencias que conserva y los asuntos de orden administrativo. La organización de materiales de archivo no remite específicamente a las obras, pero sí ofrece un inestimable campo de exploración para identificar, por ejemplo, dataciones, autorías, procedencias, vínculos.

El trabajo de análisis documental desarrollado se dedicó al registro de información, por un lado, referida tanto a las obras de El Fogón como a las relaciones implícitas y explícitas de cada una de ellas en la constitución de este espacio cultural y, por otro, a la producción de nuevos conocimientos a partir de la reunión y análisis de datos, en la mayoría de los casos dispersos. La indagación, identificación y consulta de los diferentes documentos del mencionado archivo, junto a la minuciosa observación de las obras y la identificación y análisis de sus inscripciones, fueron las herramientas que permitieron reconstruir los itinerarios y motivaciones que definieron el destino de estas obras en este espacio cultural de la capital chaqueña.

El derrotero implícito en la catalogación nos permite hoy, no solo conocer con precisión el acervo pictórico de esta institución patrimonial, sino entenderlo como expresión de un campo artístico y cultural más amplio en articulación con el espacio y personalidades locales, y en este sentido dan cuenta de procesos de sociabilidad que marcaron un hito en la historia cultural chaqueña. El catálogo de obras artísticas de El Fogón de los Arrieros así entendido, siguiendo la expresión de Giunta (2010), deviene en un instrumento de visualización de las tramas de sentidos que cada obra condensa, y en consecuencia expresa el significado patrimonial que la colección asume en un enclave cultural y en un tiempo específico como fue la Resistencia de la segunda mitad del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIUNTA, Andrea. (2010). “Arte del siglo XX. Parte 1”. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, Clarín.
REYERO, Alejandra (2013). “El Fogón de los Arrieros. ¿Una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la vanguardia artística en Resistencia (1940-1960)”. En *Folia Histórica del Nordeste* N° 21, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET/UNNE), Facultad de Humanidades (UNNE), pp. 121- 140.

¹ Véase sobre la relación de El Fogón de los Arrieros y la modernidad. REYERO (2013).

² DECRETO PROVINCIAL 1578/04, PE, “Declaración como patrimonio cultural de la Provincia del Chaco a las instalaciones de El Fogón de los Arrieros y a todo su patrimonio artístico”, 8 de septiembre de 2004; y ORDENANZA MUNICIPAL 8760/07. “Declaración de interés público municipal al inmueble, edificio y objetos de “El Fogón de los Arrieros”, 11 de diciembre de 2007.

EL MARCO DE LO PICTÓRICO EN LAS COLECCIONES DE EL FOGÓN DE LOS ARRIEROS

EMANUEL CANTERO

El Fogón contiene una valiosa colección de obras plásticas (Pettoruti, N. Gerstein, S. Erzia, Urruchúa, Butler, A. Badí, V. Forte, Uriarte, W. de Navazio, J. Vanzo, Spilimbergo, Gambartes, Forte, L. Badí, C. Alonso, R. Bonome, Victorica, Norah Borges, Supisiche, José Alonso, Gaimari, Pucciarelli, Jonquiéres, B. Venier, Lorenzo Domínguez, etc.), que se exhibe, diariamente, a los visitantes. Pero esta colección no está «expuesta esencialmente por su valor estético», sino que convive con otras colecciones y con mil objetos, curiosidades y cuadros, tejidos y flechas indios, junto a 300 pocillos de café; poemas firmados e ilustrados por Borges, Portinari, N. Guillén, R. Alberti, Nalé Roxlo, etc. junto a botellas o jarros curiosos y sin ningún valor de antigüedad; armas antiguas, cajas de fósforos, etc., que mantienen el estilo y la intención de su fundador, Don Aldo Boglietti¹.

La colección de arte pictórico es una de las series más numerosas del ecléctico e indefinido patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Este mayor peso respecto a otras disciplinas, que se replica tanto en el guión expográfico de su espacio como en los inventarios que conforman su archivo, es un eco de la preeminencia de las artes visuales imperante desde el renacimiento hasta bien entrada la modernidad. Sin embargo, tratándose de colecciones compuestas por muchas voces y lenguajes, también resuenan en ellas algunas exploraciones a nivel objetual y conceptual muy próximas a las vanguardias artísticas de principios de siglo XX. Poéticas del desorden y la locura, fusión entre arte y vida cotidiana, operaciones ready-mades, manifiestos irónicos e irreverentes. Constelaciones de imágenes entremezcladas a partir de las cuales es posible tanto encuadrar como desmarcar lo pictórico.

Junto a la pictórica, la colección escultórica es posiblemente la otra gran serie de obras que pueden identificarse a partir de un criterio estrictamente artístico-disciplinar². Dos puertas grandes por las que ingresar, sin rodeos, al carácter moderno y vanguardista de estas colecciones. Si -por ejemplo- consideramos conjuntamente las obras del pintor René Brusau y el tallista Juan de Dios Mena,

¹ Carta de Hilda Torres Varela a la Rectora de la Escuela de Conservadores de Museos, Instituto Argentino de Museología, 27 de mayo de 1983, Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja correspondencia M.

² Secundadas por las colecciones de fotografías, donde frecuentemente vemos aparecer las colecciones de El Fogón de los Arrieros junto a habitantes y visitantes amigos del círculo fogonero.

lo moderno se expresa en una atención compartida al proceso formal de abstracción, síntesis y descomposición de las figuras. Pero sobre este punto de encuentro, se balancean las disímiles trayectorias de estos artistas y una sostenida discusión sobre el valor tradicionalista o moderno del arte.

Este primer movimiento de *encuadre*, permite especificar e historizar sintéticamente las colecciones pictóricas resumidas en este catálogo. Aunque no -aún- escapar a la inercia de línea de interpretación tradicional, donde el espacio de representación queda capturado objetualmente en el perímetro de aquello que con justicia se llama «cuadro». Ese soporte donde tan frecuentemente es contenida la pintura en tanto que disciplina artística, acotada por un marco de cuatro lados y ángulos rectos, aislada asépticamente por un paspartú, sellada en su anverso, donde además encontramos una clavija o alambre que permite alinearla de modo perpendicular al piso, respetando siempre “la posición correcta” que su composición dicta a nuestro buen y kantiano juicio.

Pero si damos una vuelta más a la cuestión, veremos que esta tuerca se ajusta en sólo uno de los tantos tornillos que se desprenden de estas colecciones.

El nombre El Fogón de los Arrieros fue elegido por Juan de Dios Mena para terminar de dar forma a los cada vez más animados y poéticos encuentros de artistas, intelectuales y amigos que se daban lugar en la casa de Aldo Boglietti. Esta fórmula estampó en su identidad ese tono telúrico³ tan propio de ese gaucho heterodoxo, tallado en el campo y pulido en la urbe. Un nombre que desde un principio se encontró en abierta tensión con el carácter decididamente vanguardista con el que Boglietti

conformaba y exponía sus colecciones. Esta dialéctica entre costumbrismo y modernidad, tomaría un cauce más marcado a partir de 1954 con el traslado del colectivo y las colecciones al nuevo fogón -mudanza que Mena no pudo acompañar con su vida-. Movimiento a partir del cual podemos comenzar a trazar el desmarque de lo pictórico de su zócalo tradicional.



Interior del antiguo edificio de El Fogón de los Arrieros, ca. 1950. Archivo El Fogón de los Arrieros.

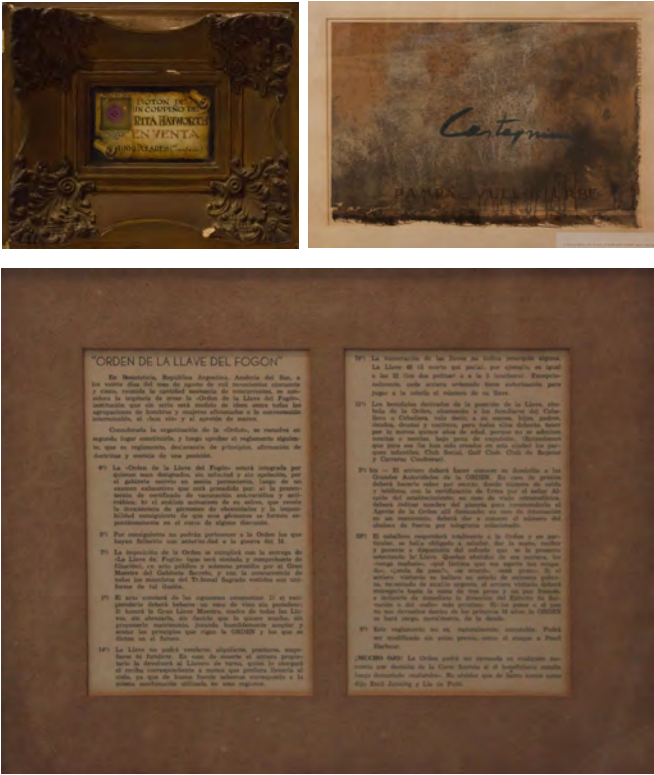
³ Que encuentra su eco en la respuesta de Boglietti a este nombre, llamando a Mena Capataz y a sí mismo como Peón de El Fogón.

PRIMER DESMARQUE: LA PINTURA ABANDONA EL PERÍMETRO DEL CUADRO

En El Fogón de los Arrieros encontramos varias obras pictóricas inscriptas directamente sobre soportes funcionales y mobiliarios de su espacio arquitectónico: puertas, ventanas, columnas, escaleras. Una práctica artística que hay que contar como otro de los legados vanguardistas de René Brusau, quien inició esta modalidad al pintar una puerta del viejo fogón⁴. Esta actividad creativa, espontánea y descentrada, se multiplicó en el moderno y definitivo espacio arquitectónico de EFDA, donde todavía hoy encontramos muchas de estas obras caldeadas en el ritmo cotidiano que habitaba la casa de Aldo Boglietti. Testimonios pictóricos de las visitas de pintores y amigos, como Juan Grela, Rodrigo Bonome, Claudio Gorrochategui, Oscar Capristo, Antonio Vázquez, Norberto Pagano o Juan Otero.

En ese espacio de representación vacío que dejó la pintura al desmarcarse vemos ahora desfilan a las más variadas imágenes, documentos, souvenirs, autógrafos, dudosas reliquias y serias “macanas”. Como ser la firma sobreviviente de un mural de Juan Carlos Castagnino, rescatado tras el incendio en la sucursal de Aerolíneas Argentinas en Roma: fragmento de lo aún pictórico. O un “botón de un corpiño de Rita Hayworth”, inscripto dentro de un grueso y sobrecargado marco que nos marca la pretendida autenticidad y valor al contado de esta notable entealequia. O bien el reglamento de la “Orden de la llave”, cuyas filas se engordaban de “aquellos amigos que habiendo hecho méritos especiales en su comprensión de la filosofía de la vida de la casa”, recibían de la mano de Aldo Boglietti la llave de entrada del fogón -y de su casa-.

La expografía actual de El Fogón de los Arrieros se multiplica entre los espacios abiertos entre estos cuadros-pintura, pinturas desmarcadas y cuadros-múltiples. Si para el caso de las colecciones pictóricas y escultóricas es posible entrever algunas líneas claras para organizar series a partir de un criterio artístico, disciplinar, no ocurre lo mismo con todo el universo de ejemplares que conforman el resto de sus colecciones. Muchos de los cuales nos recuerdan los corrosivos, irónicos e irrisorios



⁴ Esta puerta integra el inventario de la Fundación El Fogón de los Arrieros y se encuentra enmarcada y exhibida en el hall central, junto a otras obras pictóricas.

efectos de los ready-made dadaístas, que con sus insistentes gestos artísticos procuraron desestabilizar ciertas categorías teóricas cuya desconstrucción no había sido operada aún por las teorías e historias del arte: orden, belleza, obra, artista, museo.

Un mural realizado en venecitas, según el diseño de Julio Vanzo -titulado *Amistad*- domina la fachada frontal de El Fogón. Representa icónicamente la llave de la orden y la mano abierta al visitante que se *detiene junto a su puerta y sin llamar, pasa*. Justo por debajo de un molinete de madera colocado *para que no entren los animales*, nos encontramos a Eugène Ionesco prolijamente citado: “Donde termina el humor, comienza el campo de concentración”⁵. Entre esta vecindad de lo pictórico, lo objetual y el texto, se constelan tanto una concepción política del espacio (un museo “abierto” a cualquiera), como el efecto irrisorio de un objeto descontextualizado y reinterpretado (un molinete, de la pulpería al museo moderno) y una de las tantas referencias eruditas que viven en las paredes de El Fogón (superficies de pensamiento, charla y carcajadas).

Este “estado de cosas” nos permite llevar el desmarque de lo pictórico un poco más allá, hasta el borde en el que las colecciones tropiezan con el continuo de la historia del arte tradicional -aquella del desarrollo lineal de los estilos y problemas teóricos-. Asumiendo las aporías de las propuestas de vanguardias y la imposibilidad de pensar una sola modernidad, una única trayectoria histórica de la que estas colecciones que no serían más que esquilas desviadas. Mostrando que su singular multiplicidad es reflejo de la multiforme actividad vital frente a la estabilidad de los lenguajes y conceptos.

Lo propiamente «artístico» es la primera de las capas que encontramos sedimentadas cuando miramos estas colecciones desde el presente, sólo recientemente reconocidas a nivel municipal y provincial como «patrimonio artístico». Pero estas colecciones atesoran además las ideas, discusiones y risas de sus principales motores e incontables amigos, artistas, viajeros y celebridades que arrimaban sus tizones⁶ a las colecciones que junto a Aldo Boglietti fueron conformando. Arte y vida cotidiana eran tejidos conjuntamente, resonando en este último aspecto otra de las afrentas de las vanguardias artísticas contra la obra de arte autónoma y su aséptica disfuncionalidad. Es a este nivel relacional, donde lo que interesan son los índices de agencia más que los juegos de formas y significados que animan los estilos y movimientos artísticos, al que debemos acceder tras despejar lo artístico que, de todas maneras, se nos presenta como una superficie ineludible de escudriñar.

⁵ Seguimos aquí la visita guiada realizada por Hilda Torres Varela, que los visitantes de El Fogón de los Arrieros tienen la oportunidad de oír mientras siguen las colecciones de El Fogón de los Arrieros, donde entre muchas otras cosas, por ejemplo, nos dice: “sobre una repisa, comienza el *bric-à-brac* tan particular del Fogón. Seguramente es esa modalidad la que mejor define el estilo de vida de Aldo Boglietti, creador del Fogón, y el estilo de Aldo, es el estilo del Fogón”. Texto de Audioguía. Archivo El Fogón de los Arrieros.

⁶ En la sección *Arrimaron su tizón*, el Boletín de El Fogón de los Arrieros mencionaba en cada número las diferentes colaboraciones enviadas vía postal o entregadas personalmente por los amigos al Fogón (entre las que hay que contar recuerdos de viajes, autógrafos, curiosidades, obras artísticas, fósiles, bibliografía, fotografías, etc)

Excavemos por ejemplo en el género “retrato”.

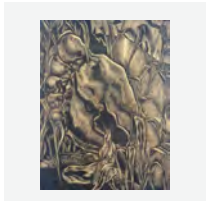
Si fuésemos estrictos en lo que refiere a la tradición formal y temática del retrato, sólo podríamos encasillar sin riesgo de ambigüedad las tres obras presentadas en la primera imagen: *Retrato de Hilda*, *Retrato de Efraín* y *retrato de Aldo Boglietti*. Pero al interior de la serie, la fotografía de Aldo Boglietti -realizada por Grete Stern- supuso una instancia técnica que en el caso de la pintura al óleo pudo no ser necesaria: la presencia física del propio Aldo frente a su amiga que lo retrataba cámara en mano. Esto lo nivela ontológicamente con las otras dos piezas que proponemos en esta serie:

La máscara mortuoria de René Brusau y la silueta de Juan de Dios Mena. En suma, las tres son índices de corporalidad y agencia vital que engarzan la supervivencia de estas personas en estas piezas que aún permanecen expuestas en el fogón. Esta tríada de retratos nos hablan, antes que de un género o estilo particular de arte, de personas de carne y hueso que, encontrándose en este espacio arquitectónico, se preguntaban por el arte, los estilos y la cultura. Dotando de rostro, vida y gesto a estas colecciones cuyas agujas nos permitimos trillar desde el presente.



La modernidad, la vanguardia -y todo su aparataje- podrían haber existido a pesar de El Fogón de los Arrieros. Pero nunca habrían podido “habitar” este espacio, su historia y sus colecciones, sin la vida -y además la muerte- de los fogoneros. Junto a una innegable superioridad numérica de la colección de arte pictórico del Fogón, en el marco de un proyecto moderno, vemos entonces que es necesario considerar otras fuerzas que atraviesan transversal y decisivamente las colecciones de El Fogón de los Arrieros. Algunas expresiones particulares de una voz más general, de la que bien puede encargarse la historia del arte. Pero fundamentalmente otras tantas otras, vitales, múltiples, encarnadas, que no dejan de mostrarnos que el marco de la modernidad estaba desde un principio destinado a desvencijarse.

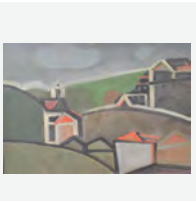
ENTRADAS RAZONADAS



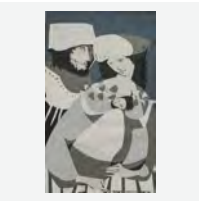
POMPEYO AUDIVERT
Pie en la tierra



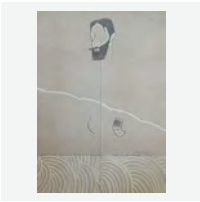
LÍBERO BADÍ
Dibujos en el espacio



JULIO BARRAGÁN
Techo



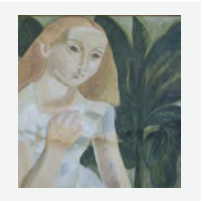
JUAN BATLLE PLANAS
Familia



**ANTONIO BERMÚDEZ
FRANCO**
Retrato de Horacio
Quiroga



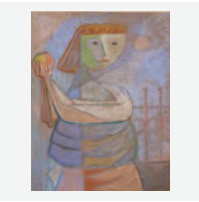
RODRIGO BONOME
La vertiente



NORAH BORGES
Muchacha



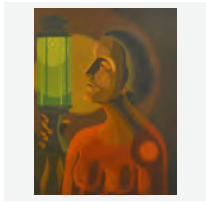
MIGUEL BRASCÓ
La bella y el Ecuador



RENÉ BRSAU
Niñez



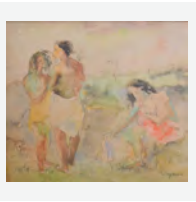
HORACIO BUTLER
Paisaje del Tigre



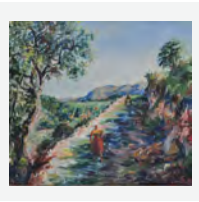
OSCAR CAPRISTO
Mujer con lámpara



AÍDA CARBALLO
La cola



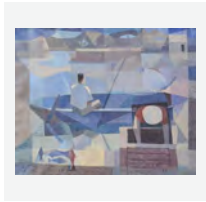
**JUAN CARLOS
CASTAGNINO**
Bañistas



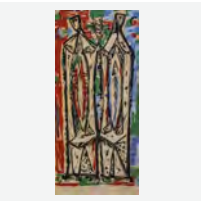
GUSTAVO COCHET
Camino a la sierra



WALTER DE NAVAZIO
Verde caserío



**CÉSAR FERNÁNDEZ
NAVARRO**
Pesca



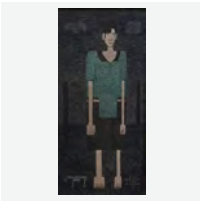
RAQUEL FORNER
Pareja



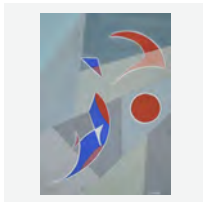
VICENTE FORTE
Composición



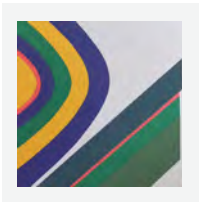
LEÓNIDAS GAMBARTES
Mujeres



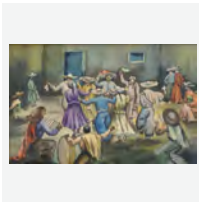
JUAN GRELA
Oreja



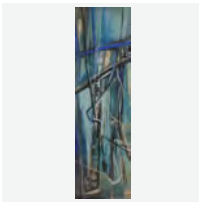
GINA IONESCU
Geometría en el
espacio



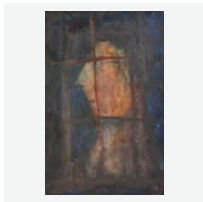
EDUARDO JONQUIÈRES
Abstracción
Epreuve d'artiste



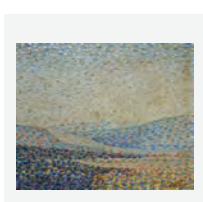
MIGUEL LOZANO MUÑOZ
Baile coya



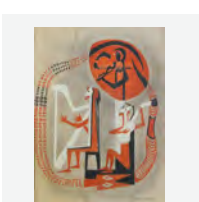
LEA LUBLIN
Evocación de la selva



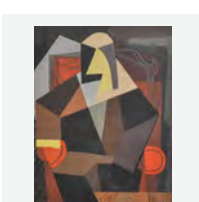
FRILÁN LUDUEÑA
Prisionero



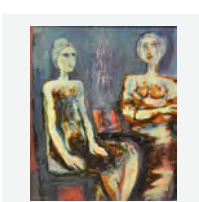
JUAN DE DIOS MENA
Paisaje
Homenaje a Signac



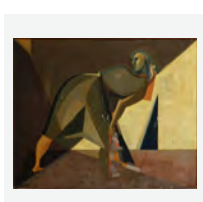
RAÚL MONSEGUR
Música



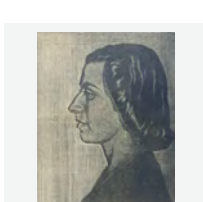
EMILIO PETTORUTI
Le philosophe



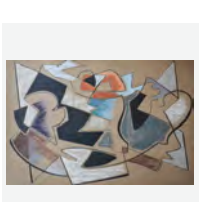
LEOPOLDO PRESAS
Las hermanas



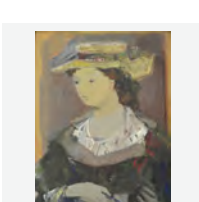
IDEAL SÁNCHEZ
Danzarinas



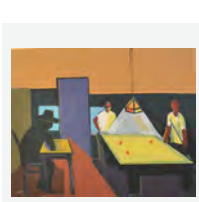
SERGIO SERGI
Mi esposa



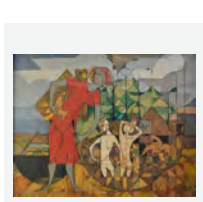
GINO SEVERINI
Figuras abstractas



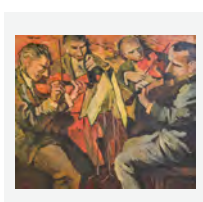
RAÚL SOLDI
El sombrero



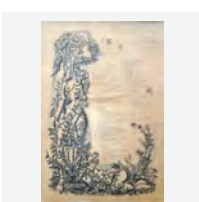
CARLOS TORRALLARDONA
Mesa de billar



EDDIE TORRE
El vestido rojo



JULIO VANZO
Cuarteto



**JULIO VANZO,
CAYETANO CÓRDOVA
ITURBURU**
Donde se habla de las
flores

Pompeyo Audivert

Estartit, España, 1900 - Ramos Mejía, Argentina, 1977

Pie en la tierra¹⁹⁴⁷

Buril sobre linóleo, 28 cm x 21 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo

Inscripciones: en el reverso, margen superior izquierdo, microfibra manuscrito: “Vicente Giner, Alameda Jaime I, n19 XATIVA (Valencia)”.

Exposiciones: Galería Mirador, París, 28 de junio y 15 de julio de 1949. Casa del Chaco, ciudad de Buenos Aires, 23 de julio-30 de septiembre de 2015. Muestra: “Chaco en Buenos Aires. Icono del Chaco: El Fogón de los Arrieros”.

Audivert



Al referir a Pompeyo Audivert como “artesano magnífico”, Julio E. Payró destacaba en 1962 la recurrencia del artista a dar cuenta en sus estampas de sus “inquietudes sociales, su angustia metafísica”. El crítico sostenía que “ora con los símbolos y los signos del superrealismo, ora con recursos más esencialmente plásticos [...] fue dando sus versiones de un mundo observado, y un mundo soñado que suelen integrarse -y a veces interferirse- en sus estampas. Su gran riqueza sensible le hacía apto para el tratamiento de variadísimos temas, inclusive los de índole religioso. Mas, es quizás el de la angustia el que predomina en un largo período de su actividad creadora.” (Payró, 1962)

Pie en la tierra articula muchos de estos rasgos apuntados por Payró: en la imagen se imbrican elementos del “mundo observado” -la vegetación, el detalle anatómico-, lectura simbólica y expresión de la angustia a partir de ese pie en posición frontal y en primerísimo plano, con una zona oscura que remite a una herida, a una llaga. Esta referencia que es posible asociar a la representación de las heridas de Cristo, también podría vincularse a otros momentos del corpus del artista en donde la alusión a la iconografía religiosa es explícita, como en el conocido ciclo del *Vía Crucis* (1929) por el que ganara un fuerte reconocimiento en el campo artístico argentino. Pero también puede remitir a otras obras de Audivert en donde la referencia religiosa se aúna con la denuncia social, como en la contemporánea estampa *Blasfemia* (1947). En este sentido, resulta clara en *Pie en la tierra* la alusión a los padecimientos del campesinado.

Audivert fue uno de los artistas destacados en el proceso de consagración del grabado como disciplina artística en la Argentina. Español de nacimiento, emigró a Buenos Aires en 1911, adoptando la ciudadanía argentina en 1927. Luego de una estadía en México en 1944, se instaló en París 1950. A su regreso a la Argentina en 1951, pasó a incorporarse como jefe de la sección grabado en la Universidad Nacional de Tucumán, destacado proyecto de enseñanza artística a nivel universitario liderado por Lino Enea Spilimbergo. Mientras que Audivert tuvo actuación docente durante largos años en ese espacio institucional, siguió presentando su obra en exposiciones en distintos centros nacionales e internacionales; en relación con sus vínculos con la provincia del Chaco, cabe consignar que en 1954 expuso en el Centro Humanístico de Resistencia.

Pie en la tierra se vincula en forma directa con *Mano en tierra*; ambas obras formaron parte de su exposición en la galería Mirador de la capital francesa entre el 28 de junio y el 15 de julio de 1949¹. En esa ocasión, fueron presentadas como parte de la serie *Temas mexicanos*. Precisamente, en relación con la presencia de Audivert en México, David Alfaro Siqueiros lo había destacado en 1944 como “uno de los más importantes profesionales del arte de la estampa en el mundo entero de hoy. Los artistas de México -aquellos que desde hace tiempo comprendimos la enorme significación social, pública, del grabado para el presente y futuro ideológicos de la humanidad- tenemos muchas experiencias que extraer, o reafirmar, de la sabia producción artesana de este colega argentino. Hay en ella, como hechos extraordinarios, una sorprendente ‘policromía bi-color’, si cabe el término; un intenso factor poético; una poderosa escala monumental, cosmogónica en el paisaje; una elocuencia ideal de manifiesta precisión” (Siqueiros, 1944).

¹ En el catálogo también se consignan como parte de esta serie a las estampas Marché y Guaraches.

En el catálogo de esa muestra parisina, se reprodujo el texto de Jean Camp publicado en Arts el 22 de abril de 1949. Allí se destacaba: “c’est qu’il est peu d’artistes don’t l’œuvre révèle une inquiétude esthétique plus riche de pathétisme et d’émotion humaine [...] D’où ces planches qui sont de vrais poème fantastiques dans lesquels des symboles, comme le chardon stérile des plaines argentines, crispés comme des mains d’agonisant, mettent la note nécessaire de mystère et de désespoir. L’angoisse, l’absence, le rêve, comme le cauchemar s’expriment douloureusement [...]. De son passage au Mexique, Audivert a rapporté des paysages a l’intense raccourci qui traduisent le complexe indien, la tristesse de l’homme et de la terre avec des procédés d’un dépouillement extrême” (Camp, 1949).

Mientras que *Mano en tierra* fue incluida posteriormente en varias exposiciones como parte de la serie De la amistad, *Pie en la tierra* no formó parte de esas muestras y tampoco fue reproducida en los catálogos o bibliografía sobre Pompeyo Audivert; en este sentido, resultaba hasta ahora una imagen prácticamente desconocida.

En relación con su realización, *Pie en la tierra* se inscribe como ejemplo particular dentro del proceso de experimentación técnica y material que Audivert desarrolló a lo largo de toda su carrera; en efecto, el buril –herramienta preferida del artista– no se solía emplear entonces para el trabajo sobre el linóleo, por lo que su uso aquí implicó una excepción respecto de esas prácticas gráficas. En este caso, Audivert dio una preparación especial al linóleo para poder lograr la sutil extensión de texturas lineales al buril que se observa en esta estampa (Estarico, 1981:2).

SILVIA DOLINKO

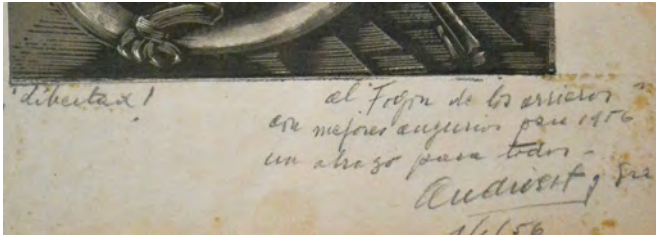
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMP, Jean (1949). “Pompeyo Audivert, graveur”. En Catálogo Pompeyo Audivert, gravures au burin, Paris, Galería Mirador.

ESTARICO, Leonardo (1981). “Audivert”, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

PAYRÓ, Julio E. (1962). “Pompeyo Audivert, artesano magnífico”. En Catálogo Audivert. Retrospectiva 1926-1962, Buenos Aires, Galería Van Riel.

SIQUEIROS, David Alfaro (1944). Reproducido en catálogo Pompeyo Audivert. Grabados, Buenos Aires, Galería Müller, 17 al 30 de septiembre de 1951, s/p.



Pompeyo Audivert, *Libertad*, 1956, grabado, 16,30 cm x 11 cm, Colección El Fogón de los Arrieros.

Líbero Badíi

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

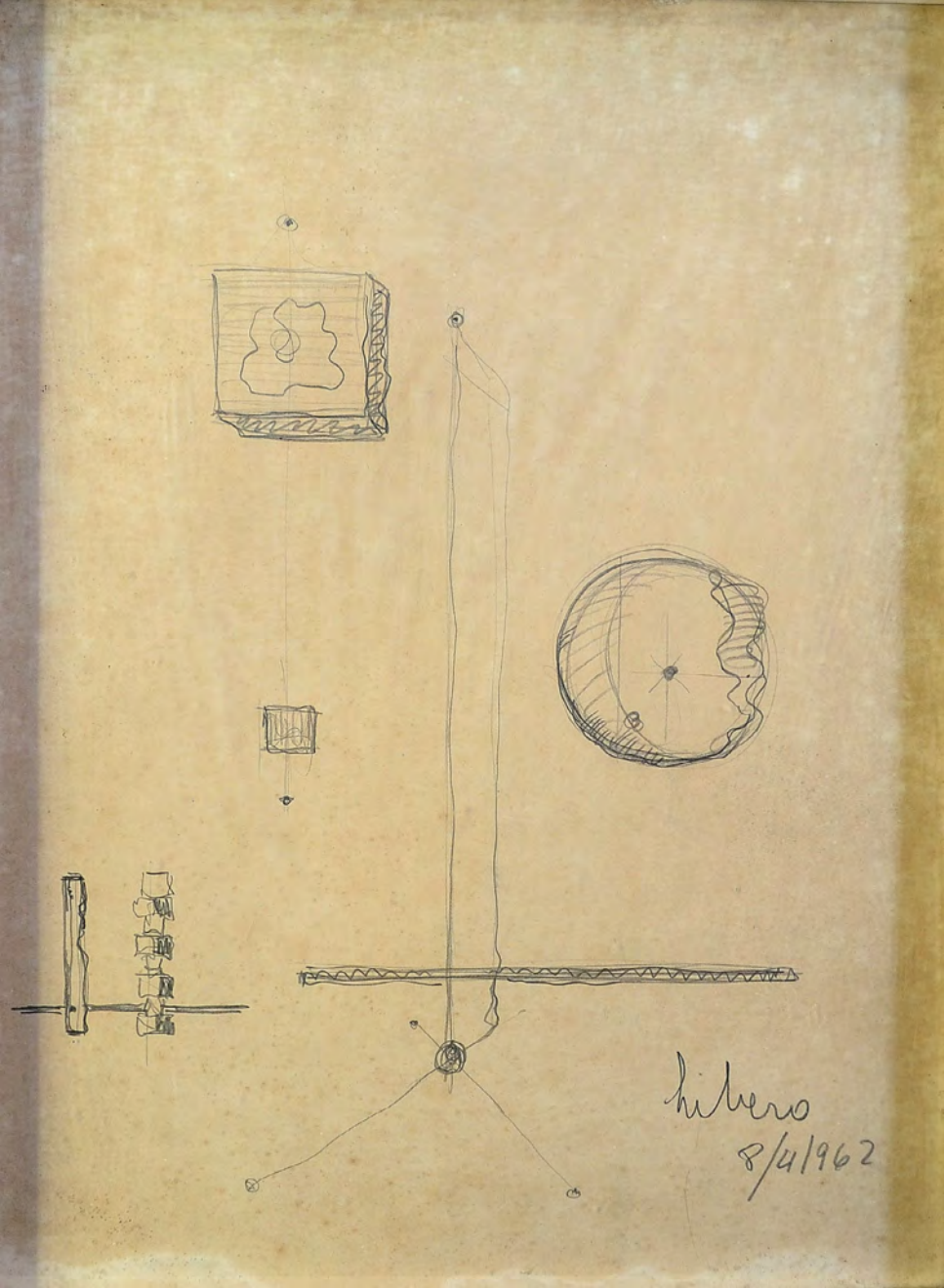
Dibujos en el espacio ¹⁹⁶²

Dibujo sobre papel, 69 cm x 49 cm

Firma: ángulo inferior derecho

Inscripciones: en el reverso, margen superior izquierdo dentro de un círculo el número 252.

En el ángulo superior derecho sello con inscripción “GALERÍA DE ARTE SILBER”.



El artista ítalo-argentino Líbero Badíi arribó desde Italia a la Argentina en 1927 como exiliado, ingresando a la Escuela de Artes Decorativas. Egresó de la Escuela Superior de Artes en 1944. Viajó en 1945 becado al norte argentino, Bolivia, Perú, Ecuador y otros países americanos. En 1948 fue a Europa; de regreso, dueño de una madurez y un prestigio cada vez más sólido, expuso en numerosas ocasiones, proveyendo de obras a coleccionistas particulares y museos. En 1950 inició la labor en su taller en Olivos, dedicándose en forma exclusiva a la creación artística. Obtuvo la consagración en su carrera artística con el *Premio Palanza* en 1959.

Su universo visual es amplio, por su carácter de artista múltiple e inconformista inquebrantable: produjo obras en escultura, dibujo, pintura, grabado y objetos-muñecos, que también complementó con textos teóricos y producción literaria. Especialmente reconocido en el ámbito argentino por sus esculturas de las décadas del cincuenta y sesenta, de gran contenido simbólico. Badíi realizó un extenso viaje por Latinoamérica en 1945, lo cual le permitió el conocimiento del “sentido de vida” del hombre americano; en 1948-49 realizó un derrotero europeo con igual interés. Estos aprendizajes le permitieron que entre 1953 y 1957 se diera en su carrera lo que Martino ha denominado “período adquisitivo del concepto”¹ que se manifestó en obras figurativas y abstractas. Pero un nuevo viaje a Europa en 1958-1959 le permitió introducirse en una nueva etapa formal, donde buscó una confluencia de la línea americana y la europea a través de “símbolos” que están relacionados con la esfera individual y sobre todo con el ambiente en que se desenvuelve nuestro ser nacional. Para ello concibe una nueva representación, eliminando el naturalismo, para aproximarse a formas geométricas fundamentales. Los temas tratados son “formas madre”, como El alma, El amor, La gloria, La libertad. Badíi somete a la materia vaciándola de anécdota... “Sus esculturas-símbolos soslayan el localismo en virtud de una abstracta captación de lo universal.”²

Es en este contexto de su producción en que Líbero Badíi se vinculó al círculo fogonero: en 1962 el Instituto Di Tella donó a El Fogón de los Arrieros la obra escultórica de su autoría *El alma*, que fue inaugurada ese año en una calle de Resistencia como parte del Plan de embellecimiento que inició El Fogón en 1961, y que consistía en el emplazamiento de esculturas y murales en el ámbito urbano. A esa inauguración asistió Badíi junto a Jorge Romero Brest, y comenzó entonces una relación con Aldo Boglietti que ha quedado reflejada en cartas, envíos de catálogos, y un conjunto de dibujos que conserva el Fogón datados en 1962. Entre ellos se encuentra la obra *Dibujos en el espacio*, característica de este periodo: una de las figuras representadas remite a la escultura *El alma* que Badíi la recordaba como “el televisor”, según los comentarios que había recibido en su estadía resistenciana³. Badíi se acerca en *Dibujos en el espacio* a la realidad pura de cuerpos sólidos, como lo buscara también en la escultura de esta época. Pero las figuras dibujadas en el plano por Badíi con-

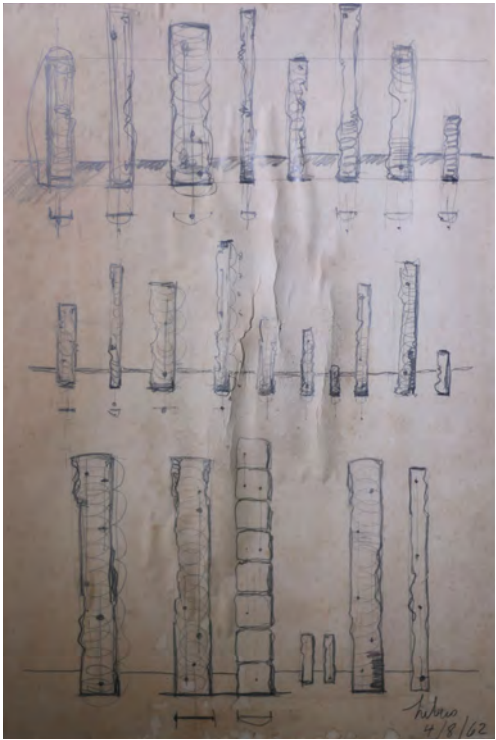
trarrestan la gravedad, solidez estructural y peso de esculturas en bronce como *El Alma*, recuperando sin embargo sus perfiles enriquecidos por espacios interiores, pero volátiles en el espacio. Son estos puntos y líneas, estas figuras que gravitan en el espacio compositivo, las que se vinculan de modo articulable a través de otras líneas.

Si bien dibujos y esculturas de inicios de los cincuenta como *La fecunda* (1952) buscaban la pérdida del volumen y el trabajo de “planos planos” a través de una geometrización de las formas, es en estos inicios de los sesenta cuando sus preocupaciones por la estructura corporal y los laberintos del interior de las formas se hacen más explícitos, como se observa en esta obra. En los intersticios de la galería de arte siniestro que caracterizó la producción de Badíi en décadas posteriores, en *Dibujos en el espacio* es la cuestión medular de la esencia energética de las formas lo que el artista pone en tensión.

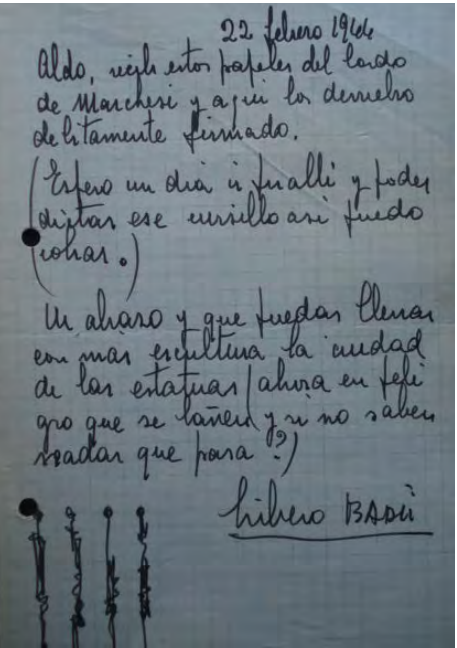
MARIANA GIORDANO



Líbero Badíi, Aldo Boglietti y Jorge Romero Brest en El Fogón, 1962 (foto Boschetti), Archivo El Fogón de los Arrieros.



Líbero Badíi, *Formas*, 1962, dibujo, lápiz 69 cm x 48 cm, Colección El Fogón de los Arrieros.



Carta Badíi a Aldo Boglietti. Caja Correspondencia B, Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ MARTINO, Federico (1975). Líbero Badíi. Bs As., Ediciones Van Riel, p.74.

² PERAZZO, Nelly y CARLEVARO, Guillermo (1969). Badíi en la escultura de hoy, Bs. As., Imprenta del Valle, p. 9.

Julio Barragán

Buenos Aires, Argentina, 1928 - 2001

Techo¹⁹⁵⁹

Pintura, óleo sobre hardboard, 41 cm x 58 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo *Julio Barragán*
59



Julio Barragán nació en Buenos Aires en 1928 en el barrio porteño de Villa Devoto. Su labor plástica la inició y desarrolló de manera autodidacta desde muy temprana edad, influenciado por su hermano mayor Luis, quien ya desde comienzos de la década del ‘30 recorrió una larga y reconocida trayectoria en la plástica argentina. La actividad promovida en la casa de los Barragán, que se sintetizaba en la Academia que había conformado Luis Barragán junto a Mauricio Lasansky - en la que se enseñaba “desde matemáticas para alumnos remisos hasta artes plásticas” (Neuman, 1980:14) -, así como las frecuentes reuniones entre artistas consagrados (Orlando Pierri, Bruno Venier, Alberto Altaleff) que tenían lugar allí mismo, fue decisiva en la orientación artística de Julio Barragán. Siendo muy joven, en el año 1945, egresó con el título de Técnico de la *Escuela Nacional de Cerámica* del barrio de Almagro, dirigida en ese entonces por Fernando Arranz. Esta formación, y probablemente la herencia de la tradición familiar española - dedicada a la producción de imaginería religiosa (Bendersky, 1981), perfilaron su forma de concebir el arte desde el trabajo artesanal, palpable también en sus piezas en cerámica y en la incursión de soportes rústicos para su pintura, como ser el hardboard, diferente al clásico lienzo.

Su viaje a París y España en el segundo lustro de 1940, y el contacto con las obras de Picasso y Braque, marcaron la identidad de su producción plástica posterior, alejándose de la estética tradicional de sus primeros años para dar lugar al despliegue de un lenguaje moderno, depurado y sintético, en una búsqueda de autonomía de la pintura respecto a la imagen y a la representación formal. Los temas que aborda Barragán, muchas veces recurrentes: figuras, paisajes, naturalezas muertas, resultan una excusa para el surgimiento del lenguaje poético de su obra.

Julio Barragán comenzó a exponer a partir del año 1946 en el Salón Nacional de Artes Plásticas. Obtuvo el *Gran Premio de Pintura* en el Salón Municipal del año 1970, seguido por el *Primer Premio de Pintura* en el Salón Nacional en 1976 y el *Gran Premio de Honor* en el Salón Nacional obtenido en 1978.

Cerros, cúpulas, paisajes costeros, figuras humanas y naturalezas muertas se expresan a través de un lenguaje geométrico en la obra de Julio Barragán, imprimiendo el sello de modernidad compartido con sus contemporáneos del grupo *Veinte pintores y escultores argentinos* del cual formó parte, junto a Vicente Forte, Oscar Capristo, Luis Barragán, Líbero Badíi, entre otros, artistas cuyas producciones también forman parte de la colección de El Fogón de los Arrieros y se incluyen en este catálogo.

La obra *Techo* se inscribe en la serie de los paisajes serranos, temática que identifica la poética de este artista. Esta serie de pinturas discurren entre propuestas cromáticas puras de tonos vibrantes y fuertes contrastes, y otras donde la monocromía de los planos enfatiza el protagonismo de las líneas -blancas o negras- que contornean las figuras. A estos paisajes mediterráneos se suman los paisajes costeros, que en concordancia con la materia que asumen proponen una paleta diferente de colores hacia las tonalidades frías: azules y violetas que avanzan y tiñen la escena de la representación.

Esta obra, de carácter figurativo pero alejado del realismo aparential, deja entrever la expresividad personal del artista en una composición serena de marcado acento poético. El uso del color da lugar a la aparición de las formas planas y geométricas que estructuran y ordenan la composición. Los planos cromáticos combinan colores neutros de matices apagados con destellos vibrantes que exaltan los planos de los “techos” del paisaje representado. En esta obra se percibe un acercamiento a la síntesis formal, al mismo tiempo que conserva, al igual que en la mayor parte de la producción de Barragán, la dosis de representación de “lo real” para identificar el tema objeto de su pintura. El énfasis de la línea toma protagonismo propio, además de delimitar las formas y definir los planos, se yergue como recurso estructurante y definitorio en la composición de los espacios que construye. Este óleo resume los rasgos de estilo que Julio Barragán imprime al tratar este género de paisajes: geometrización de las formas planas, predominio de una paleta crómica, uso de la línea contorneando las figuras, simplificación de las formas.

Techo constituye una huella y testimonio de la visita que realizó Barragán a El Fogón de los Arrieros en 1960, oportunidad en que donó este óleo junto a otra obra: *Costanera* (1959), -paisaje rivero en similar soporte y formato- para integrar la colección de la institución. Así se registra en varios números del Boletín de El Fogón en las secciones “*Arrimaron su tizón*” y “*Cuentas*”, en las que destacan el destino de la obra como parte de la colección permanente ¹.

Se incluye en el primer inventario que elabora El Fogón de los Arrieros, en el año 1963 y en 1968 con el nombre de *Paisaje* y número de inventario “53”. En el inventario del año 1980 se corrige este nombre por *Techo*, que es el que aparece identificando a la obra con silva letra roja adherido a su marco, bajo el número “74”. La filiación de Barragán con El Fogón se legitima con la obtención de la llave 167, lo que da cuenta de una cercana relación.

En el año 1968, Julio Barragán integró el equipo de trabajo de la *Escuela Nacional de Cerámica*, bajo la dirección de Elba Martínez, que realizó la fuente mural *Chaco*, diseñada por Rodrigo Bonome, emplazada en la Plaza 25 de Mayo de 1810 -Resistencia- e inaugurada en 1970. Este proyecto fue impulsado también por El Fogón de los Arrieros como parte de su “Plan de embellecimiento de Resistencia”. En este contexto, Barragán fue convocado años más tarde, en 1998, por intermediación de Hilda Torres Varela, para la elaboración de un informe diagnóstico solicitado por la Municipalidad de Resistencia

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VIII, N° 91. Resistencia, julio, 1960, p. 9. Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VIII, N° 92. Resistencia, agosto, 1960, p. 6. Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VIII, N° 96. Resistencia, diciembre, 1960, p. 3.

sobre el estado de conservación de los murales *Chaco* ². Oportunidad en que presentó una serie de indicaciones para “la buena conservación y mejor lucimiento” ³.

La presencia de las obras de Barragán en este espacio cultural corporiza su relación con el ámbito fogonero, vínculo que se sostiene con las sucesivas menciones en los *Boletines Informativos* de El Fogón, en los que se sigue y difunde la actividad del artista en otros escenarios del país ⁴.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENDERSKY, Marta (1981). “Luis Barragán”. En Pintores Argentinos del siglo XX, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

NEUMAN, Mauricio (1980). Julio Barragán, Ediciones Lesague, Buenos Aires.



Julio Barragán, *Costanera*, 1959. Óleo sobre harboard, 41 cm x 58 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

² Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia B. Carta Julio Barragán a la Municipalidad de Resistencia, Buenos Aires. Resistencia, 3 de marzo de 1998.

³ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia M. Carta de Municipalidad de Resistencia a Hilda Torres Varela. Resistencia, 13 de marzo de 1998.

⁴ Ejemplo de ello es la publicación de septiembre de 1961, en la que se informa sobre la exposición de Julio Barragán en la galería Van Riel de Buenos Aires. Boletín El Fogón de los Arrieros. Año IX, N° 105. Resistencia, septiembre, 1961, p.3.

Juan Batlle Planas

Torroella de Montgrí, España, 1911 - Buenos Aires, Argentina, 1966

Familia ca. 1956

Serigrafía, 22,5 cm x 13 cm

Firma: ángulo inferior derecho

J. Batlle Planas



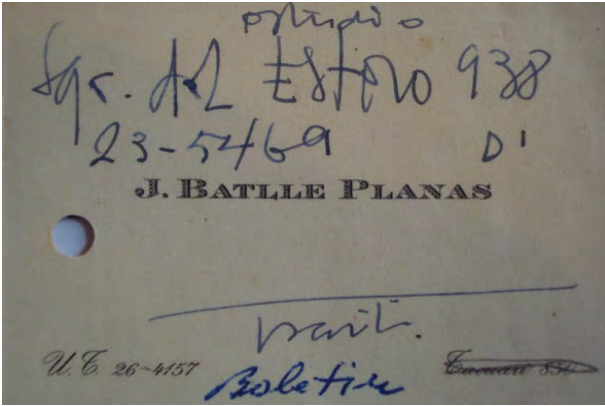
Pintor, grabador, escultor, muralista, ilustrador, diseñador de vidrieras Juan Batlle Planas (Torroella de Montgrí, 1911 – Buenos Aires, 1966) “es nuestro surrealista más representativo” (Ravena en Francone, 2013, :s/f), aún cuando también se lo vincula al romanticismo, a un barroquismo expresivo y a la abstracción. Es por ello la expresión acuñada por Ravera de “surrealista barroco” para referirse a parte de la producción de esta artista. La versatilidad y diversidad de intereses y campos con los que se relacionó Juan Batlle Planas tiene un elemento en común: su pasión por lo misterioso. Estos intereses, en un contexto de gran fuerza internacional del surrealismo, ha permitido insertar su obra en esta estética, sustento que le otorga también su relación con escritores y revistas asociados a esta poética. Francone señala que “Su trabajo se despliega en libros, revistas, periódicos y suplementos merced a su relación con los círculos catalanes de Buenos Aires, con intelectuales y editores españoles exiliados y con los poetas en la órbita del surrealismo.” (Francone, 2013, s/f). Pero también por su vocación de escenógrafo y vestuarista, Batlle Planas expuso sus obras en las vidrieras de Harrods de Buenos Aires durante varios años, lo que permitió la mirada de un espectador ocasional.

El grabado tuvo en Batlle Planas la influencia de su tío, José Planas Casas, quien lo inició en el ámbito artístico y al que Romero Brest ubicaba en 1940 junto a Rebuffo y Audivert como los artistas que seguían una “... dirección constructivista en el grabado” (Romero Brest, 1940:154). De este aprendizaje de técnicas del grabado y del dibujo aprendidos con su tío, unido al entorno surrealista, Batlle Planas construye un universo singular de articulaciones entre texto e imagen, en el que su cosmos visual se nutre de personajes misteriosos y de un ambiente oculto vinculado a lo esotérico y a la profundidad del ser y de la energía. Lo espiritual de Batlle se expresa tanto en obras de carácter automático como en otras donde el automatismo, aún presente, se encuentra más controlado y los personajes derivan en grafismos o en imágenes fantasmagóricas, cercanas muchas de ellas al esqueleto. En la década de sesenta, aún cuando la historiografía habla de una orientación abstracta, es en realidad una etapa de gran eclecticismo en su producción con obras adquieren una figuración plana, como *Familia* que se encuentra en El Fogón de los Arrieros: ésta conjuga un clasicismo compositivo con una transparencia de planos y acromatismo de reminiscencias cubistas. Serigrafía que tenía como original una témpera de la que hoy se desconoce su paradero, es probable que fuera realizada en conmemoración navideña junto a otras dos obras que también presentan a Maternidades en diferentes contextos: justamente, una de esas obras fue realizada para la empresa Suchard y acompañada por un poema de Alberto Girri.

Esta *Familia* también se vincula iconográficamente con Madonnas del primer renacimiento que se encuentran en los cuadernos de recortes de Batlle a fines de los cincuenta. Las tres figuras se organizan siguiendo la iconografía de la Sagrada Familia. Aún en la figuración de esta imagen, persiste el enigma y cierto extrañamiento de sus imágenes paranoicas de década anteriores. Esta obra de época tardía, sigue poniendo de manifiesto la concepción humanista que caracteriza toda la producción de Batlle.

Juan Batlle Planas visitó El Fogón de los Arrieros en julio de 1963 –el mismo año en que muere Xul Solar, a quien Batlle admiraba-, donde dictó la conferencia “Psicología de la forma”. Estuvo acompañado de su hija Giselda y del poeta Ulyses Petit de Murat¹. Es probable que la obra *Familia* se haya incorporado al Fogón durante esta visita.

MARIANA GIORDANO



Tarjeta personal de Juan Batlle Planas con su dirección manuscrita para recibir el Boletín El Fogón de los Arrieros. Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ Entrevista a Giselle Batlle. Buenos Aires, 09/02/17.

Antonio Bermúdez Franco

Buenos Aires, Argentina, 1905- 1974

Retrato de Horacio Quiroga ^{ca. 1920}

Tinta y acuarela sobre papel, 60 cm x 43 cm

Firma: interior del dibujo sector inferior derecho

Exposiciones: Salón Chandler, Buenos Aires, junio 1922.

Bermúdez Franco



Las “historias del arte argentino” se han escrito a menudo a partir de la pintura y la escultura, dejándose el resto de las manifestaciones (la gráfica en sus variadas modalidades, las artes decorativas, o la fotografía) como elementos secundarios y complementarios, cuando no obviados. En este espectro, la construcción histórica de la idea de vanguardia plástica en nuestro país ha sido selectiva, y ha soslayado propuestas y nombres que en su momento fueron reconocidos y decisivos en definir una modernidad propia.

En este panorama puede entenderse el olvido sufrido por Antonio Bermúdez Franco. Nacido en Buenos Aires el 29 de septiembre de 1905, mostró muy pronto una marcada afición al dibujo, acrecentada al conocer la obra del español Luis Bagaría, cuyo influjo sería claro, lo mismo que para otros artistas actuantes en el país como Francisco A. Palomar, el salvadoreño Toño Salazar o Chamico, apodo con el que firmaba sus caricaturas el escritor Conrado Nalé Roxlo. Bermúdez Franco reconocerá también su admiración por el noruego Olaf Gulbransson, quien le “enseñó la sobriedad de las líneas”, y por otros españoles como Francisco López Rubio y K-Hito.

En Buenos Aires, Bermúdez Franco ingresó a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes donde estudió bajo el magisterio de Eugenio Daneri, teniendo como compañeros a artistas en ciernes como Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro, José Planas Casas o Pompeyo Audivert. En 1917 participó con diez caricaturas de políticos y literatos en el primer Salón de Humoristas organizado por Ramón Columba y Pedro Ángel Zavalla (Pelele), dos artistas volcados a marcar sendas de modernidad para el género. Nuestro artista exhibirá quince trabajos en la segunda edición de dicho Salón, al año siguiente, temporada en la que comienza a colaborar como caricaturista en la revista *Atlántida*.

En la redacción de la *Revista Popular* conoció al escritor Rufino Marín quien realizó gestiones con la prestigiosa Casa Peuser para editarle un muy cuidado *Álbum de caricaturas*. El mismo, prologado por Marín, vio la luz a mediados de 1919, conteniendo un total de 26 trabajos y sin duda puede verse hoy como una pieza fundacional de las vanguardias argentinas, un lustro antes de la recordada exposición de Emilio Pettoruti en Witcomb (1924), que equivocadamente suele presentarse como un suceso rupturista en la historia del arte argentino: si es por el cubismo, ya Julio Vanzo, artista tan ligado a la historia del Fogón de los Arrieros, había hecho obras dentro de esta tendencia en 1919, estando en Rosario. También en ese año Bermúdez Franco inicia su fructífera trayectoria como ilustrador de libros.

El *Álbum de caricaturas* de Bermúdez Franco, publicación tan rara como olvidada en los anales del arte argentino, muestra claros signos de inclinación vanguardista, y esto se vuelve aún más sorprendente tratándose de un niño de sólo 13 años de edad. La cubierta del álbum, realizada por él, es un notable ejercicio plástico-caligráfico, incorporando una danza de letras que le otorgan un carácter casi festivo a la composición, gobernada por una ovalada foto del niño artista, prolijamente ataviado. Caricaturas como una del rey Alfonso XIII, que abre la secuencia, es una obra poco menos que abstracta, donde a primera vista cuesta reconocer la figura del monarca, rodeado de nubes.

Desde nuestra óptica, algunas obras del artista comportaban una expresión acabada de vanguardismo, y entre ellas indudablemente destaca el *Retrato de Horacio Quiroga* (c.1920) que forma parte de la colección de El Fogón de los Arrieros. Y preferimos aquí hablar más de “retrato” que de “caricatura”, ya

que no se produce una deformación del modelo, una exaltación cómica de ciertos rasgos, sino que se opta una muy poderosa síntesis, de minimización de los detalles.

Lo más trabajado es la cabeza de Quiroga, aun estando despojada de los ojos; el cuerpo lo compone una delgada línea que atraviesa la obra como un eje organizador de la composición. Las dos manos aparecen flotando en el aire, y varias ondulaciones, en especial el conjunto inferior con su sucesión de semicírculos, preanuncian el decorativismo del art déco. Estos, como asimismo varios contornos blancos, acompañando a las líneas, particularmente evidentes en el rostro del retratado, son producto del influjo de Bagaría.

En julio de 1920 realizará Bermúdez Franco su primera exposición individual en el Club Español de San Juan, con un conjunto de caricaturas (23 en total) y retratos y tipos humanos al carbón (10 en total), además de algunas ilustraciones, gouaches, dibujos a pluma, e interpretaciones de poemas. En marzo de 1922 efectuó una nueva muestra de caricaturas, ahora en el porteño Salón Chandler, gracias a las gestiones de Ramón Gómez Cornet, en la que se expuso el *Retrato de Horacio Quiroga*, personaje al que ya frecuentaba.

A inicios de los 20 comenzaron a acudir al estudio del pintor Emilio Centurión numerosos artistas y literatos, convirtiéndose Horacio Quiroga en una suerte de “jefe” del grupo que se autodenominaría *Anaconda*. Asistían, entre otros, Miguel Petrone, Berta Singerman, Emilia Bertolé, Alfonsina Storni, Antonio Bermúdez Franco, Agustín Riganelli, Baldomero Fernández Moreno, Conrado Nalé Roxlo, Gonzalo Leguizamón Pondal, Jorge Larco y Arturo Capdevila. Allí se fraguó el vínculo y la amistad entre artista y retratado, y es muy probable que Bermúdez Franco le regalase la obra a Quiroga, iniciando el periplo que desembocaría, tras varios años, en su incorporación al Fogón de los Arrieros.

En 1922 Bermúdez Franco viajó a Madrid, donde conoció a su admirado Bagaría, además de exponer en IX Salón de Humoristas celebrado en el Palacio de Cristal del Retiro en 1923, elogiadas tanto por Benito Quinquela Martín, a la sazón en la capital española, como por el prestigioso crítico José Francés. Tras su regreso al país, en 1924 expuso nuevamente en Chandler, llevándose a cabo un banquete en su honor del que tomó parte lo más granado de la vanguardia literaria argentina, entre otros, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, Pedro Herreros, Raúl González Tuñón y el director de la revista *Martín Fierro*, Evar Méndez. Pocos años después, junto a varios de ellos y del grupo de Quiroga, sería habitué en las tertulias de “La Peña” del Café Tortoni. En 1927, nombrado profesor de Dibujo en la Escuela Normal y en el Colegio Nacional de San Rafael, en Mendoza, Bermúdez Franco se radicó en dicha localidad donde continuó sus labores artísticas, perdiendo prácticamente el contacto con Buenos Aires; allí empezaría el ostracismo de su memoria. Cesado en 1949 en las citadas instituciones, a partir de esos años se movió entre Mendoza, San Rafael y Buenos Aires, donde se radicará en 1954; falleció el 25 de julio de 1974.

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

BIBLIOGRAFÍA

BERMÚDEZ FRANCO, Antonio (1919). Álbum de caricaturas. Prólogo de Rufino Marín. Buenos Aires, Casa Peuser, s.p.
GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (2014). Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936). Buenos Aires, CEDODAL, pp. 282-293.

Rodrigo Bonome

Buenos Aires, Argentina, 1906 - 1990

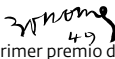
La vertiente (Paisaje serrano) ^{ca. 1949}

Pintura, óleo sobre lienzo, 90 cm x 74,5 cm

Firma: ángulo inferior derecho

Exposiciones: IV Salón de Bahía Blanca (Primer premio de pintura del Salón Nacional 1952).

Inscripciones: reverso: "Medalla de oro en el 4º Salón de Bahía Blanca - 1950" (manuscrito), "17".

 49



Artista, docente, ensayista y crítico de arte, Rodrigo Bonome, vivió de niño en Buchardo (Córdoba), trasladándose de joven a Buenos Aires donde ejerció como Profesor de Dibujo y Pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y de la Escuela Nacional de Cerámica. Fue Presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos y obtuvo el Premio Konex en 1984 por su labor ensayística.

Bonome tuvo una relación temprana con el Chaco desde inicios de la década del cincuenta, tanto con el Ateneo del Chaco como con El Fogón de los Arrieros: en 1952 hizo una exposición de obras en Resistencia –vendiendo gran parte de lo expuesto-, y desde entonces, sus viajes a esta ciudad en décadas posteriores fueron periódicos, tanto para dictar conferencias como exponer, integrando la Orden de la “Llave del Fogón”, y por lo tanto, convirtiéndose en un miembro del círculo fogonero aún a la distancia. Él mismo se denominaba un “fogonero”: una carta enviada a Aldo Boglietti luego de su primera exposición de 1952 nos provee una semblanza de la relación de un fogonero con el Fogón: “Aún estoy bajo la impresión de las cosas que ocurrieron en Resistencia y que por lo mismo que han excedido toda medida, hacen dificultoso el menor intento de fijarlas ordenadamente en la memoria, aún cuando están fijas en el corazón en apretado haz de sentimientos”.¹ Asimismo, Bonome fue uno de los mayores colaboradores en el plan de embellecimiento de Resistencia, el proyecto de constituir un Museo al aire libre que llevaron adelante los hermanos Boglietti: gestionó ante artistas de Buenos Aires para que sus obras integraran el patrimonio artístico urbano, enviaran exposiciones al Fogón, como también para que críticos y ensayistas dictaran conferencias. En el mencionado plan también participó con una Fuente-mural de cerámica, llamada *Chaco*, que Bonome diseñó y fue ejecutada por la Escuela Nacional de Cerámica bajo la dirección de Elba Martínez, e inaugurada en 1970.

También enviaba obras de artistas bonaerenses para ser comercializados en Resistencia. Se encuentran obras de Bonome en colecciones particulares de personas vinculadas al Fogón, entre las que cabe señalar dos murales: *La calesita*, un fresco realizado en 1973 en la agencia de viajes de los hermanos Boglietti y *Sin título*, un óleo sobre lienzo adosado a un aglomerado de madera que fuera realizado en el mismo año en las oficinas –luego domicilio- de José María Carranza Torres.

Su relación con el círculo fogonero se expresa en el Boletín de El Fogón bajo la pluma de Plutarquín, quien lo presenta de este modo: “Don Rodrigo Bonome, fiel a su oficio de pintor, pinta. Lo que Bonome, no puede pintar, lo escribe. Y lo que no alcanza a pintar, lo habla. [...] Porque Bonome «seba» amistades con trascendente bonhomía, como si cebará mates intelectuales”.² Por ello el Fogón cuenta con varias obras de Bonome: desde una columna pintada en 1958 compartiendo el espacio y la obra con una cerámica de Fernando Arranz (Cantero y Giordano, 2014) hasta la obra que nos ocupa, *La vertiente*, que instalados en el nuevo edificio en 1955, tuvo siempre un lugar expositivo de privilegio en uno de las paredes del amplio living del Fogón.

¹ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia B. Carta de Rodrigo Bonome a Aldo Boglietti. Buenos Aires, 16 de julio de 1952.

² Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VII, N° 67, Resistencia, julio 1958, p. 11.

Con respecto a esta obra, la carta antes citada de 1952 hace referencia al envío de dos obras a Resistencia, una para Aldo Boglietti y otra para el Ateneo del Chaco, suponiéndose que podría tratarse de *La vertiente*, y la segunda podría tratarse de *La Fábrica*, que también se encuentra en la colección del Fogón. El primer Boletín de El Fogón de los Arrieros de enero de 1953 informa: “El óleo *La Vertiente*, premiado con medalla de oro en el IV Salón de Bahía Blanca, nos fue obsequiado por su autor Rodrigo Bonome (Primer premio de pintura del Salón Nacional 1952), quien vivió y dio charla en el Fogón”³. El hecho de plantear que “vivió” en el Fogón es parte de una jerga fogonera que distinguía los “paracaidistas” (sujetos de paso que dejaron alguna obra o pintaron puerta o ventana), de aquellos que integraban su círculo permanente, aún a la distancia. El comentario “dio charla” se refiere a las sucesivas conferencias que Bonome daba en el Fogón, pero también de su participación en las tertulias fogoneras. Cabe señalar que esta obra aparece en el inventario del Fogón de 1968 con el nombre de *Paisaje serrano*.

La vertiente se inserta en el marco de los intereses de Bonome desde la década del treinta vinculado a su revalorización del paisaje de distintos espacios del país, siguiendo una perspectiva cezanniana en la integración figura- fondo/ hombre-paisaje, como en la resolución de volúmenes. El verde es sin duda el elemento-color unificador de la obra, como lo es de toda la obra paisajística de Bonome, quien abogaba por una búsqueda del verde propio, argentino.

MARIANA GIORDANO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANTERO, Emanuel y GIORDANO, Mariana (2015). “Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros”. CAIANA 6. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/tem-plate/caiana.php?obj=183&pag=articles%2Farticle_1.php&vol=6



Reproducción de un grabado de Bonome enviado a Aldo Boglietti, 1952. Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja Correspondencia B.



Rodrigo Bonome, *La fábrica*, 1952. Óleo sobre madera, 50 cm x 70 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

³ Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VII, N°1, Resistencia, enero 1953, p.1.

Norah Borges

Buenos Aires, Argentina, 1901 - 1998

Muchacha ¹⁹⁴⁹

Técnica mixta, témpera y pastel, 43,5 cm x 43 cm

Firma: ángulo inferior derecho (Norah Borges 1949)

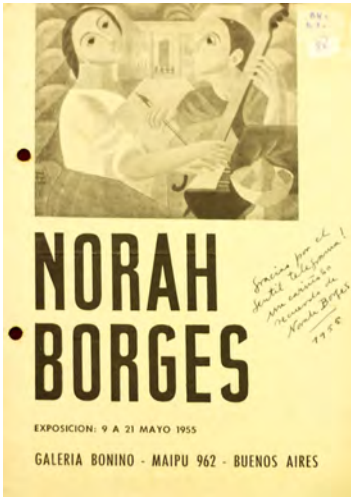


Leonor Fanny Borges nació en Buenos Aires en 1901 y a los pocos años viajó con su familia a Suiza a tratar la ceguera prematura de su padre Jorge Guillermo. La ocasión fue aprovechada para brindarle a ella y a su hermano Jorge Luis una educación europea. Al llegar a Ginebra en 1918 se inscribió como alumna del prestigioso maestro italiano Arnaldo Bossi, que junto a Maurice Sarkissoff le enseñaron la técnica del cincelado en madera (bois) y la estética del *expresionismo alemán*, que posteriormente reproduciría en sus grabados. Más adelante la familia viajó a España y tanto Jorge Luis como Norah

frecuentaron en Sevilla la tertulia del café *Colonial*, contactándose con el ambiente poético y literario español. Así fue como en el número XXXVIII de la revista *Grecia*, su director Isaac del Bando Villar la presentó como “una pintora ultraísta” que desde ese momento y hasta los últimos números se convirtió en la ilustradora oficial de la publicación; llegando a graficar el *Manifiesto Ultraísta Vertical* redactado por quien después se convirtió en su esposo Guillermo de Torre (Baur, 2001; 88). En 1921 la familia Borges regresa a Buenos Aires y con 20 años Norah se convierte en la primera dibujante de la revista mural *Prisma*, que dirigida por Eduardo González Lanuza inicia su derrotero de revista de la vanguardia porteña. En 1923 la ilustradora, dibujó para el primer libro de su hermano *Fervor de Buenos Aires*. Luego continuó el trabajo en *Proa*, cuya segunda época en 1924 coincidió con un nuevo viaje de la familia a España donde Norah retomó el contacto que había prolongado por cartas, con Guillermo de Torre con quien se había vinculado en la primavera madrileña de 1920. En este viaje conoció a Federico García Lorca, Miguel de Unamuno y Pablo Picasso.

La obra que analizamos es del año 1949 cuando la prolífica pintora, ilustradora y grabadora argentina atravesaba su periodo de madurez creativa. Unos años antes, en 1946, Norah pudo concretar un proyecto que bosquejó desde la década del veinte: dibujar en la versión francesa publicada en Argentina de *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint-Pierre. Es en ese mismo año que asume el desafío de ilustrar *Casa tomada*, el cuento de un por entonces desconocido Julio Cortázar.

Nuestra *Muchacha* etérea se perfila con dos planos, sin perspectiva y resuelta principalmente en colores celestes y verdes. Los ojos de escasa expresión, las cejas primitivas y una impronta geométrica recorren la pintura. En un segundo trazado se vislumbra un follaje onírico y su sombra que nos trasportan al primitivismo post cezanneano, adjudicado en reiteradas oportunidades a los dibujos de Norah. En esta pintura aparece lo que Diana Weschler describe en su ensayo de 2006 *Melancolía, presagio y perplejidad*, como las tres dimensiones que atraviesan las expresiones pictóricas del emblemático periodo de entreguerras, y que tienen sus traducciones en el arte argentino. Para la historia del pensamiento este sentir de una época se manifiesta en la angustia del existencialismo nihilista que emerge como una neblina gris de los escombros que dejo la primera gran guerra europea. Melancolía de un proyecto moderno que no se realizó, presagio de tiempos más difíciles y perplejidad por el escenario de devastación inexplicable (Weschler, 2006). Los ojos de la *Muchacha* están vacíos y en silencio aguardando un tiempo nuevo y tristes por el sinsentido de dos guerras.



Catálogo de la exposición de Norah Borges en la galería Bonino de Buenos Aires, del 9 al 21 de mayo de 1955. Caja B, Archivo El Fogón de los Arrieros.



Contratapa del catálogo de la exposición, con biografía de la artista. Caja B, Archivo El Fogón de los Arrieros.

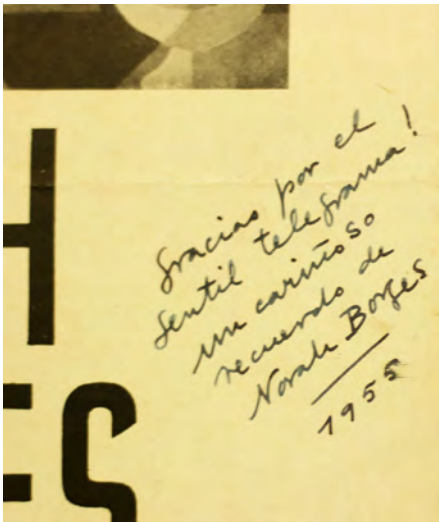
“En mis cuadros he pintado jovencitos silenciosos que viven esperando amor. Y el amor no les llega en mis cuadros. Pero ellos lo están esperando...” expresó la artista en una entrevista realizada en sus últimos años, donde recuerda entre otras cosas como fue apresada brevemente en el primer gobierno de Perón “...por cantar el himno en la calle Florida” (Braceli, 2005).

Disfrutamos en esta figura hierática del silencio, la quietud y una búsqueda falsamente torpe de síntesis; o bien ficticio ingenuismo lineal como lo describió Guillermo de Torre (1920). Algo en los ojos, en la resolución del mentón en lo blanquecino de la piel nos recuerda al Greco (su clásico preferido) y a Picasso, con quienes comparte la elusión de la representación naturalista. Bellísima de sutilidad y firmeza, con influencia ginebrina, italiana, española y porteña sumada al linaje de la familia Borges y su vanguardia, todo presente en un espacio como El Fogón de los Arrieros; que le reserva a la genial Norah un lugar alto donde para mirar y sentir hay que elevar la cabeza y abrir bien nuestros ojos de *Muchacha*.

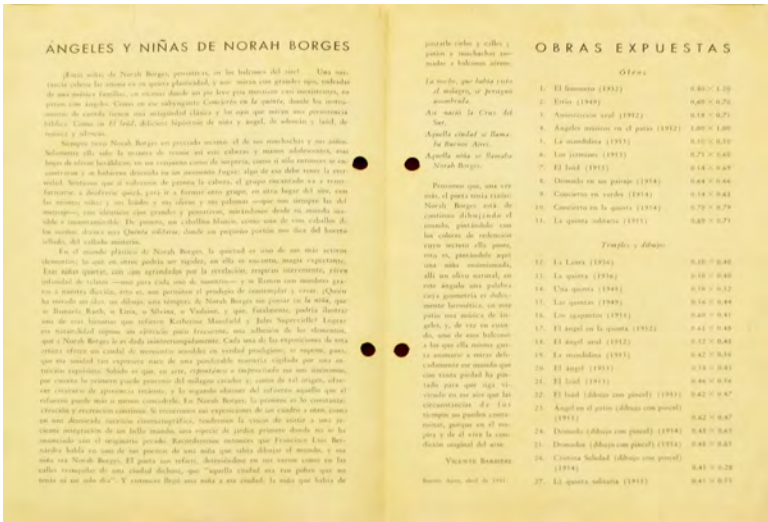
GUADALUPE ARQUEROS

BIBLIOGRAFÍA

BABINO, María Elena (2005). “Norah Borges en España y la influencia del expresionismo alemán”. En Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. El arte foráneo en España. Presencia e influencia. Miguel Cabañas Bravo (Coordinador), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Madrid, p. 167.
BAUR, Sergio (2001). Norah Borges, musa de las vanguardias. En Cuadernos Hispanoamericanos, N° 610, Abril 2001, Madrid, p. 88.
BRACELI, Rodrigo (2005). “Borges, el hermano de Norah”. Suplemento Cultura, Diario La Nación, 18 de Septiembre de 2005. [Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/738738-borges-el-hermano-de-norah>]
CLEMENTE, José Edmundo y otros (1996). El arte de Norah Borges. En: Proa, Tercera Época, N° 24, Julio- Agosto, 1996, Buenos Aires.eal.
DE TORRE, Guillermo (1920). El arte candoroso y torturado de Norah Borges. Grecia, Madrid, Junio de 1920.
WECHSLER, Diana (2006). Territorios de Diálogos. España, México y Argentina 1930-1945. Mundo Nuevo, Buenos Aires.



Detalle de la dedicatoria manuscrita. Caja B, Archivo El Fogón de los Arrieros.



Interior del catálogo y listado de obras expuestas. Caja B, Archivo El Fogón de los Arrieros.

Miguel Brascó

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

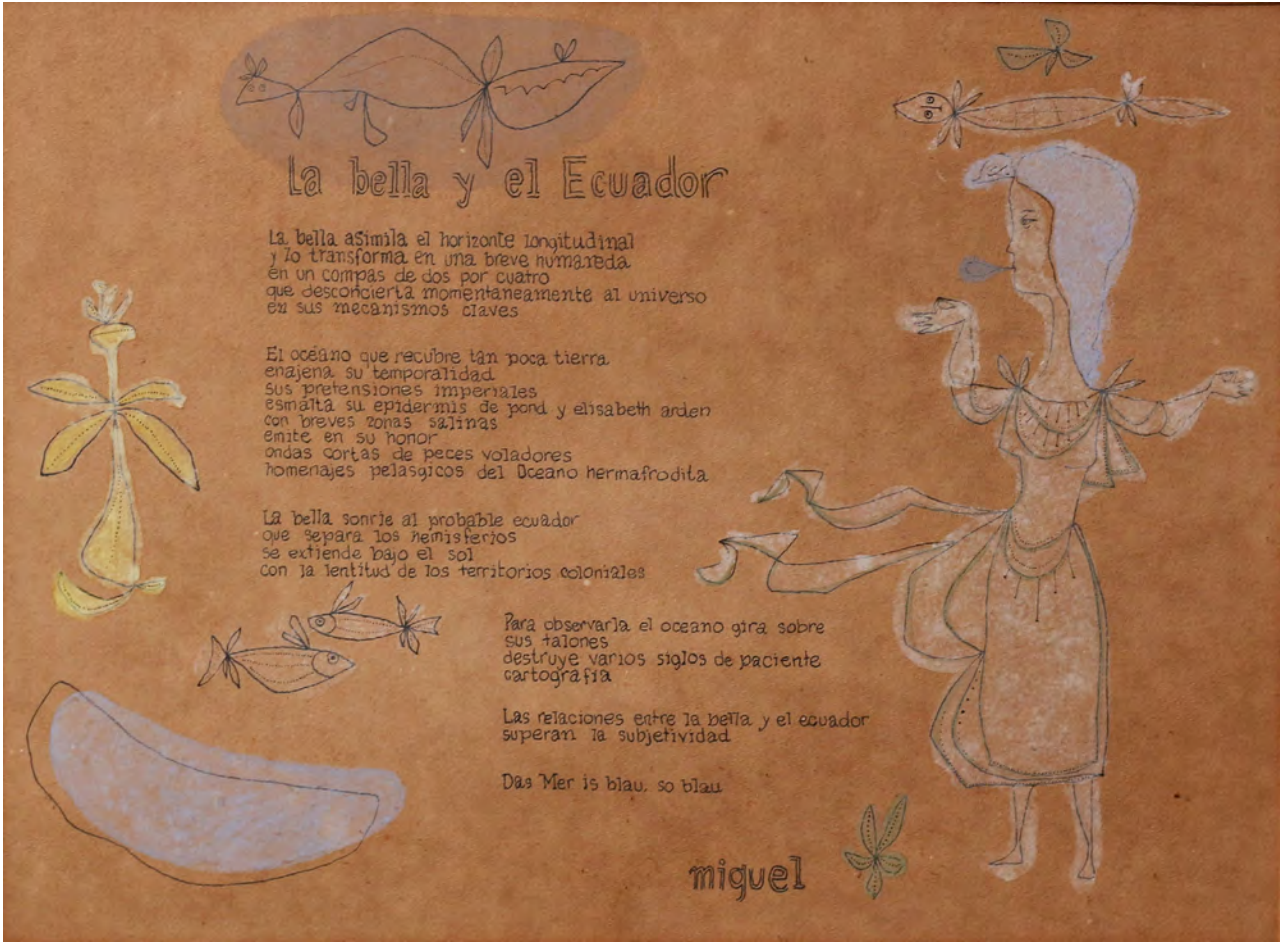
La bella y el Ecuador ^{s/f}

Mixta, pintura en acuarela y dibujos en tinta, 45 cm x54 cm

Firma: ángulo inferior derecho

miguel

Historial de procedencia y adquisición: esta obra ingresa a la colección en octubre de 1953, cuando en una visita el autor la deja como regalo junto a otro poema de Fernando Birri ilustrado por César López Claro.



Miguel Brascó (1926-2014) encarnó un polivalente personaje con un perfil muy próximo al que sin forzar nada podemos calificar de «esteticismo sibarita». Nació y se graduó como abogado en el litoral santafesino, para luego en Europa continuar con su formación tan académica como diletante. Fue un referente de la historieta política a partir de fines de los cincuenta, en posiciones muchas veces críticas de los gobiernos de facto. Tiene un buen puñado de poesías y novelas editadas en su haber¹. Incluso ha escrito algunas canciones junto al músico y compositor nativista Ariel Ramírez -también muy amigo del círculo fogonero-. Su perfil más cosmopolita y mediático lo cultivó con incursiones como crítico gastronómico, fundamentalmente en el campo de la enología. En su vida, como en El Fogón de los Arrieros, no faltó nunca el arte, los amigos, la comida y el buen vino.

Brascó visitó y mantuvo fluida correspondencia con los integrantes de El Fogón, entre las décadas del cincuenta y setenta. Según los fogoneros “entre todos los poetas del mundo, Brascó era por lo menos el mejor dibujante del Chaco”. En esa época, participó junto a un círculo de reconocidos dibujantes en diversas revistas de humor político. Transitó entonces por *Tía Vicenta* dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres) y *Oski* (Oscar Conti), clausurada en 1966 por un edicto del general Juan Carlos Onganía -a quien no le caía en gracia ser retratado como una morsa-. Luego en *Leoplán*, donde estando a cargo de la sección humorística editó por primera vez tiras de *Mafalda*, historieta que vio nacer junto a su amigo Quino (Joaquín Lavado). En la biblioteca de El Fogón pueden encontrarse varios ejemplares de estas publicaciones, que recibían regularmente y a las que dedicaron numerosos guiños en la sección Editorial del Boletín de El Fogón de los Arrieros.

Si observamos las obras de su autoría que integran la colección de arte pictórico de El Fogón, vemos que se tratan de dibujos sintéticos, próximos al arte naif, característico también de los personajes y tiras editadas en las publicaciones recién mencionadas². Sus composiciones son resueltas con planos de acuarela y figuras dibujadas en tinta, creando escenas apenas definidas por traslucidas manchas de colores pasteles, donde ubica personajes alargados y estilizados. Las galeras y *fracs* en los hombres, los peinados, joyas y vestidos en las mujeres, llevan esta estética a un snobismo que resulta romo al compararlo con la agudeza política que podía alcanzar en las tiras incluidas en las revistas que mencionábamos antes.

En 1957 Brascó visitó El Fogón y pintó en una columna muy próxima al bar una composición vertical que contiene sus característicos personajes. Uno de ellos nos señala una leyenda que se extiende sobre el espacio “El rincón de los poetas”, donde actualmente encontramos varios poemas ilustrados. Entre



Postal de fin de año. El Fogón de los Arrieros, diciembre, 1972. Ilustración de Miguel Brascó. Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ Entre ellos Tránsito de Soledad, una compilación de poemas ilustrados por Juan Planas Casas y reseñado por Samuel Sánchez Bustamante en el Boletín (Boletín El Fogón de los Arrieros, N° 98, Mayo de 1960, p. 9).

² “Cuando Tía Vicenta fue prohibida”, *Revista De qué hablar*, Julio 2001.

ellos, *Donde se habla de las flores*, escrito por Cayetano Córdoba Iturburu e ilustrado por Julio Vanzo o *El aparecido* de Rafael Alberti . Actualmente, en aquel rincón encontramos dos obras suyas: *La bella y el Ecuador* y el poema *Vivir* - dedicado a El Fogón “donde la plenitud se da, simplemente”.

La bella y el Ecuador forma parte de este catálogo por expresar en obra el carácter fronterizo de Miguel Brascó: *un poeta que dibuja*. Encontramos en ella una metáfora tan llena de vitalidad y sensualismo como de -si se nos permite- geopolítica: la belleza imperial seduce a los territorios coloniales. O bien, la modernidad europea bailando el dos por cuatro, con un final francés que anima su vestido cosmopolita. La figura que encarna la belleza es resuelta mediante una línea sintética y sensible, que acompasada por lo significado en la poesía nos permiten ubicar esta obra próxima al *l'art pour l'art*, apartándose decisivamente del tono incisivo de la sátira política. En estas obras no habla el artista disciplinado, sino un Brascó epicúreo, amante del buen vino, la comida y demás placeres a los cuales se abocó profesional y editorialmente desde principios de los setenta. Y qué mejor lugar para hablar de este modo y estos gustos que El Fogón de los Arrieros.

EMANUEL CANTERO

Perdónenme esta erudición marginal, pero el quehacer de la poesía no se limita a los versos sino que va mucho más allá: es toda creación lograda por medio de imágenes y palabras, creación que se vincula con las zonas de misterio que subyacen en el mundo cotidiano del hombre. (Advierto que varios entre ustedes están fastidiados por esa constante referencia mía al misterio).

Fragmento de “La linterna de Diógenes (Informe sobre la poesía de nuestro tiempo)”, por Miguel Brascó. Boletín El Fogón de los Arrieros, Año IV, N° 47, Resistencia, noviembre, 1956, pp. 2-6.



Miguel Brascó, *Mujeres*, 31 cm x 21 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

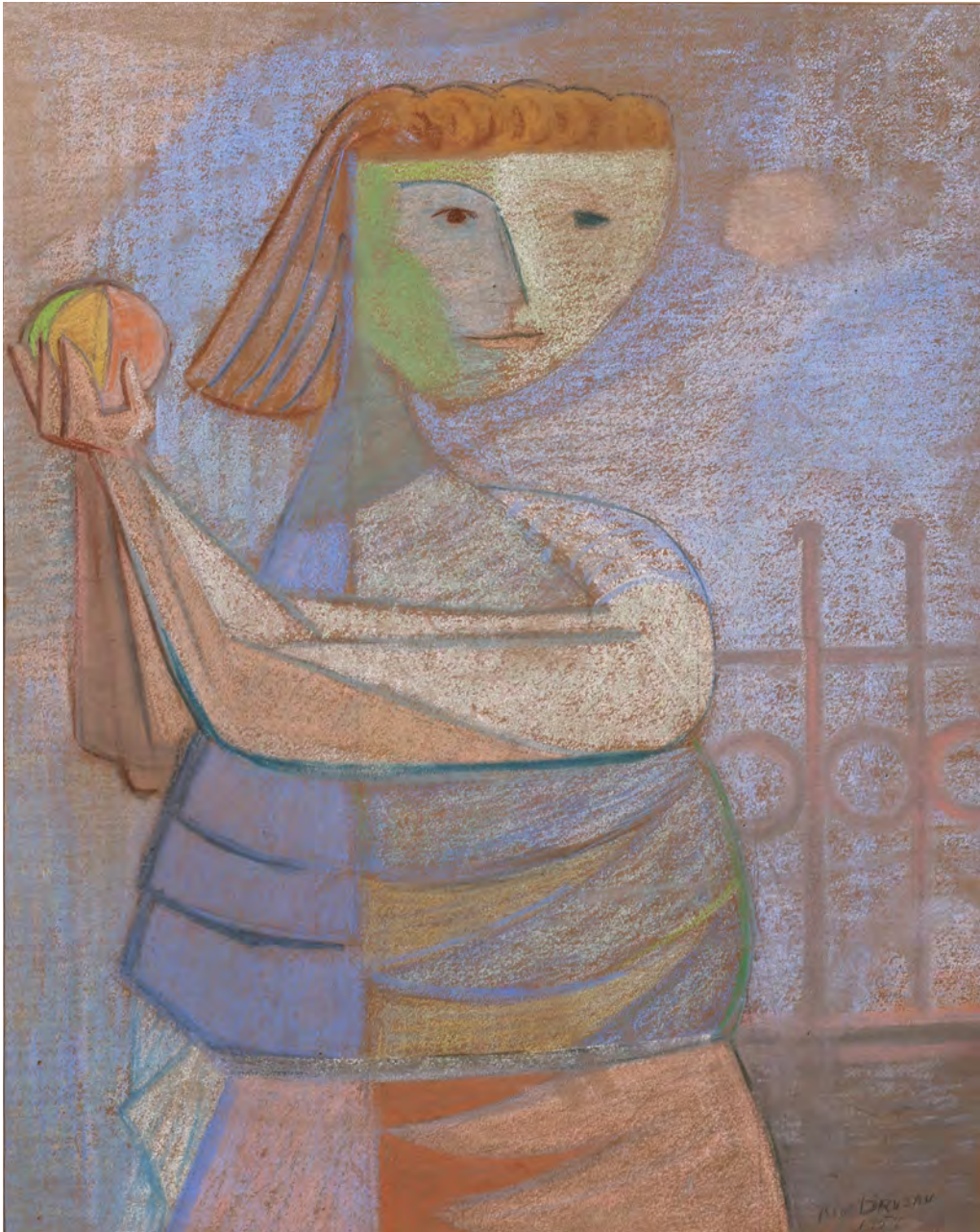
René Brusau

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

Niñez 1954

Pastel sobre cartón, 63 cm x 46 cm

Firma: ángulo inferior derecho *RENE BRUSAU 1954*
Inscripciones: reverso: en ángulo inferior izquierdo sello: “Galería ZAC”; manuscrito en fibra: “Inv. N 107”; manuscrito en fibra: “107”; manuscrito: “Niñez -1954- Pastel 64x46. Rene Brusau”; sello “El Fogón de los Arrieros”. En lateral derecho cerca del ángulo superior con fibra roja manuscrito: “Inv. 107”.



René Brusau nació en Villa María, Córdoba, el 5 de Marzo de 1923. Comenzó sus estudios artísticos a temprana edad, con 16 años fue alumno del grabador Mauricio Lasansky. En aquella ciudad pintó su primer mural, en el Instituto Santa Catalina, a la edad de 17 años. También inició su actividad docente dictando clases de pintura para niños.

Con 18 años participó de la exposición *El grabado en la Argentina desde 1800 hasta nuestros días*, llevada a cabo en Capital Federal y Rosario durante el año 1941. Realizó también durante esta etapa exposiciones individuales en Córdoba, La Plata, Buenos Aires, Paraná y Tandil. Ese mismo año, una de sus obras ingresó al Salón Nacional de Bellas Artes. Vivió en Buenos Aires durante dos años con el escritor Enrique Wernicke y Mauricio Costa Varzi, en la calle Rodríguez Peña.

En 1943 se estableció en Resistencia. En primera instancia trabajó como peón en Puerto Vilelas y Barranqueras. Luego se vinculó con el *Ateneo del Chaco*, institución que concentraba la actividad cultural de la ciudad, donde comenzó su actividad docente en el *Taller Libre de Artes Plásticas*. Obtuvo la cátedra de Dibujo Artístico y Pintura de la *Universidad Popular de Resistencia*, de la que estuvo al frente entre 1944 y 1946. También desarrolló su actividad docente en Centro de Constructores, y a partir de 1955 fue nombrado Profesor titular de Dibujo en la Escuela Normal Mixta “Domingo Faustino Sarmiento” de la ciudad de Resistencia.

En el *Ateneo del Chaco* entabló amistad con Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti, los “motores” iniciales de El Fogón de los Arrieros. En 1951, por invitación de Mena, viajó junto a éste a Posadas, Misiones, para pintar un mural en el Palacio del Mate, espacio que organizó el poeta y tallista, con gran apoyo de su amigo Brusau. Resulta inevitable nombrar a René Brusau cuando hablamos de la Historia del Arte Chaqueño. Siempre abierto a la actualidad artística tanto nacional como internacional, Brusau introdujo en la región los lenguajes de vanguardia, vistos con desconfianza en el Chaco de aquella época.



Boletín El Fogón de los Arrieros Año III, N° 33, Resistencia, septiembre, 1955, p.3.

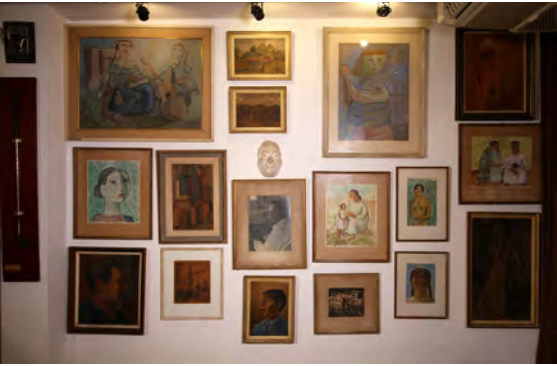
La obra *Niña* recibió el Primer Premio del Salón del Litoral, Reconquista: podría tratarse de la misma que se encuentra en el Fogón bajo el título *Niñez* producida en 1954 y que es objeto de esta entrada de catálogo. Participó del proyecto del moderno edificio de El Fogón de los Arrieros diseñado por Humberto Mascheroni a través del diseño y ejecución del piso del hall central del mismo, como también con la elaboración del mural *Los músicos* o *Las artes* que integró el núcleo inicial de murales del espacio fogonero inaugurado en 1955.

Asimismo, la figura de René Brusau constituye un pilar fundamental en la identidad de El Fogón de los Arrieros. Éste era su lugar de esparcimiento, reflexión y de encuentro con amigos, un espacio donde podía nutrirse intelectualmente y desarrollar sus ideas, a la vez que un lugar de trabajo: pintaba sin horarios en el atelier del

nuevo fogón. El contexto fogonero influyó notablemente en su obra, a la vez que sus intereses sobre el arte moderno influyeron en la última etapa de las tallas geometrizarantes y abstractas de Juan de Dios Mena. El reconocimiento de su figura se pone de manifiesto en el “rincón de Brusau”, un espacio en el hall central con obras de su autoría y su máscara mortuoria, realizada por los amigos ante su repentina muerte en junio de 1955 a los 33 años.

Niñez representa un ejemplo de sus experiencias en los cruces de lenguajes de vanguardia, con una fuerte impronta del post cubismo. La figura de la niña está construida a partir de planos de color y juega con los valores y las líneas para generar sensaciones volumétricas. Las rejas de fondo son el único indicio de profundidad en la composición.

SACHA MIJAIL VANIOFF



Panel expositivo en hall central de El Fogón de los Arrieros con obras y máscara mortuoria de René Brusau.



Piso del hall central de El Fogón de los Arrieros diseñado por René Brusau, 1954 .



Los músicos o *Las artes*, 1955, mural de pared del bar El Fogón de los Arrieros.

Horacio Butler

Buenos Aires, Argentina, 1897 - 1983

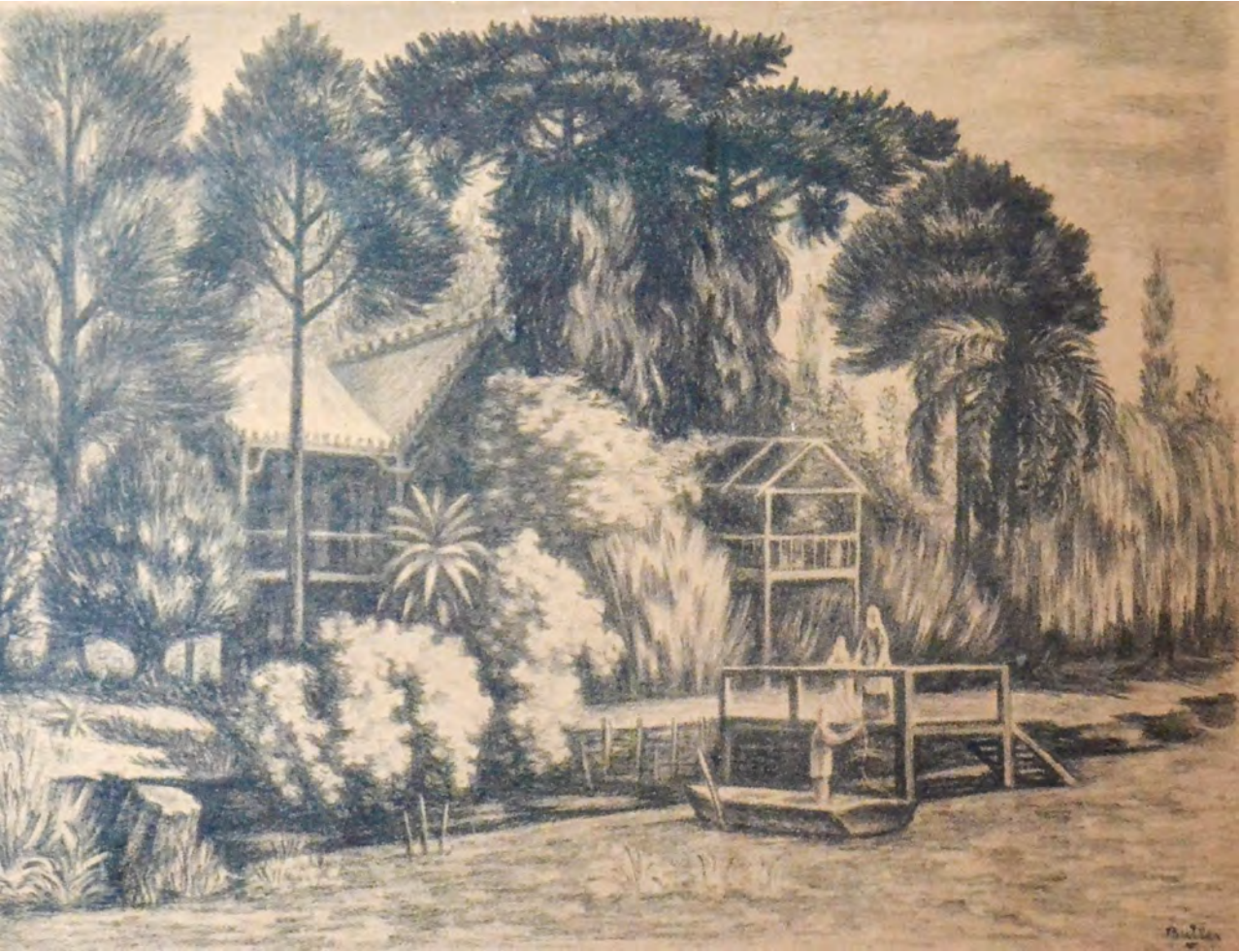
Paisaje del Tigre 1957

Litografía, 38 cm x 30 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo

Inscripciones: reverso: "Para Aldo Boglietti con la admisión y el afecto de Hro. Butler. Octubre, 15, 1957. Hco. Butler".

Butler



Horacio Butler estuvo vinculado al *Grupo de París* junto a Xul Solar, Pettoruti, Gómez Cornet, Juan del Prete, entre otros. La ruptura con la raíz académica impresionista que se realizaba en el país a principios del siglo XX fue en Butler muy mesurada. Sus planteos estéticos se debatieron siempre entre figuración y abstracción, los cuales tienen su origen en los talleres frecuentados por el artista en París, André Lothe y Othon Friez (1922). El cubismo pedagógico de André Lothe, basado en la construcción racional, coherente y geométrica del cuadro se hibridaba con las novedosas formulaciones de fragmentación, multiplicidad de planos y la neutralización del color. Butler introdujo estos principios en composiciones ligeramente reformadas de la realidad circundante. Los temas abordados en su obra pictórica fueron naturalezas muertas, escenas de la vida familiar, y fundamentalmente el paisaje. Se lo identificará como el “pintor del Tigre”, el agua, la vegetación, las islas, las casonas, temática que retomará una y otra vez en su obra plástica.

Los temas elegidos no son producto de la casualidad, sino de la influencia dada por la corriente *Retour à l'ordre* -movimiento contestatario a los principios del cubismo y el futurismo, surgido en un período de posguerra, en el cual impera el deseo de un “volver a lo nuestro”. Adhiriendo a esta corriente de pensamiento, Butler realizará una transposición con un paisaje que le es familiar, el Tigre, lugar de su niñez y sus recuerdos de familia. La adquisición de una propiedad en 1934 fortalecerá el vínculo con esta geografía paranaense y será el inicio de esta temática. La estética del retorno a la infancia como fuente de inspiración tendrá sus antecedentes literarios en Alain Fournier, Radiguet, Cocteau entre otros.

Paisaje del Tigre comprenderá una serie de diez litografías realizadas en la década de 1950. Esta obra fue donada por el autor en el año 1957; la misma está impresa sobre papel de alto gramaje; el trazo abocetado de los grafismos que construyen cada especie vegetal confieren una atmósfera genuina a la obra, tanto el agua como los personajes configuran un modelo de postal ribereño. El lápiz litográfico impregna la piedra de caliza dejando la impronta de un artista que demuestra el dominio de la imagen que presenta. Cada árbol es perfectamente identificable, pinos, araucarias, cycas, sauces llorones, cañas... y en esta diversidad de especies se percibe el sello del paisajista de la pampa bonaerense, Carlos Thays.

MARÍA VICTORIA GONZÁLEZ



Tarjeta de invitación a exposición con saludos de Horacio Butler a los amigos de El Fogón. Caja Correspondencia B. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Boletín El Fogón de los Arrieros, Año V, N° 58, Resistencia, octubre, 1957, p.8.

Oscar Capristo

Buenos Aires, Argentina, 1921 - 2006

Mujer con lámpara ¹⁹⁷⁵

Serigrafía en cartón 97/140, 52 cm x 40,5 cm

Firma: ángulo inferior derecho

Inscripciones: anverso: Bajo la impresión manuscrito con lápiz negro de izquierda a derecha: "97/140";
"Para ALdo Boglietti, por los momentos de amistad vividos en este inolvidable Fogón. Resistencia, 19 de septiembre de 1977".



Nacido en Buenos Aires en 1921, Oscar Capristo se formó con los maestros Marcos Tiglio en la Universidad Popular de la Boca, y posteriormente entre 1945-49 con Emilio Pettoruti, al obtener en 1945 una Beca de la Fundación Ernesto Santamarina. Del primero heredó el carácter intimista, y el lenguaje cubista del segundo. Numerosas exposiciones individuales consolidaron su carrera plástica como también su trayectoria en el ámbito internacional, de las que se destaca la exposición realizada en la OEA –Washington- en 1963.

El grabado *Mujer con lámpara* corresponde a una de las temáticas recurrentes en la producción de Capristo: retratos de mujer, a la que se suman las playas, los paisajes urbanos platenses, las parejas y el amor. El artista desarrolla la serie de mujeres y farolas entre los años 1972 y 1977.

Esta obra se despliega en un lenguaje purista, mediante una equilibrada y rigurosa composición de figuras y colores, que le dan el tono de sobriedad. Ello se advierte especialmente en el geometrismo racional al que acude mediante el uso de planos totales, con los que construye una arquitectura de clima metafísico. La corporeidad de los volúmenes se define mediante planos cerrados y formas ceñidas de bordes nítidos, que sin embargo dibujan en el lienzo una continuidad sin rupturas ni fragmentaciones a partir de una gradación sutil de valores en la gama cromática que utiliza. Con predominio de una paleta cálida y sensual, se vale del contraste que genera el contrapunto de tonalidades frías, para lograr el ajustado equilibrio compositivo, el que se completa mediante la presencia del círculo como recurso que potencia el trabajo con la luz. Esta elección cromática invoca el carácter intimista al que el artista apela, en un sugerente ambiente de quietud y silencio contemplativo. *Mujer con lámpara* expresa la identidad estética del artista donde vemos “la concreción de la metáfora plástica que sustenta la síntesis expresiva, ascendiendo de la forma-color a la forma-sustancia del lenguaje de su pintura” (Brughetti, 1977).

La obra ingresó a la colección de El Fogón de los Arrieros como un obsequio del autor a Aldo Boglietti en el año 1977, así consta en la inscripción manuscrita por el autor en la misma obra, que dedica a “su amigo Aldo”. Junto a este grabado, Capristo obsequió otra obra a Boglietti, que también forma parte la colección de El Fogón de los Arrieros, la misma corresponde al grabado titulado *Interior*. Sobre su margen inferior reza: “para Aldo Boglietti con admiración y amistad, Capristo. Resistencia 19 de septiembre de 1977.”

Oscar Capristo mantuvo una cercana relación y amistad con los miembros de El Fogón de los Arrieros, contribuyendo a su labor cultural como socio y llave N° 347 y visitando, en frecuentes ocasiones esta institución. En el Boletín del año 1957¹, en la sección “nos visitaron”, se menciona su paso por El Fogón junto a su mujer y su hijo. Asimismo, en 1963 estuvo presente en ocasión de la inauguración del Mural *Empuje* en la Casa de Gobierno de la provincia del Chaco². Proyecto en el que Capristo había



Oscar Capristo, *Interior*, 1975, grabado 115/140, 60 cm x 35 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

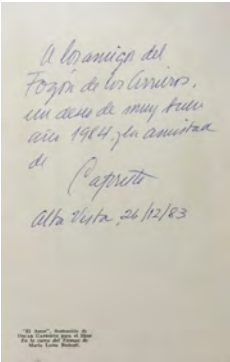
¹ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año V, N° 59. Resistencia, noviembre de 1957, p. 13.

² Suplemento del Boletín El Fogón de los Arrieros. Resistencia, septiembre de 1963, p. 5.

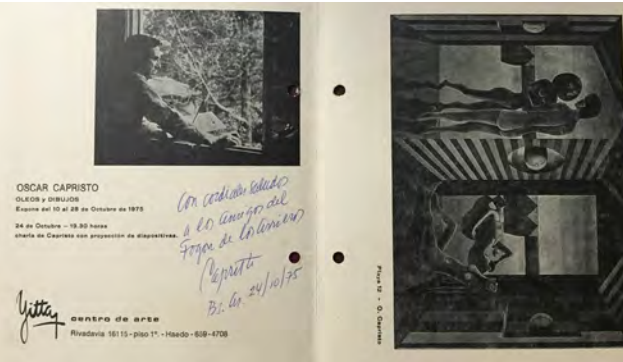
participado materializando el diseño de 1918 del maestro Emilio Pettoruti, junto al técnico mosaquista Eduardo Unertl³. En el año 1980 Capristo fue invitado por Hilda Torres Varela para dictar unos cursos en El Fogón, actividad que se postergó un año, con motivo de otros compromisos asumidos por el artista. Fue así que finalmente, en el año 1981, se organizó su visita a Resistencia entre los días 10 y 15 de mayo⁴. Oportunidad en la que dictó dos clases sobre “Modos plásticos de la pintura”, y proyectó un audiovisual sobre su trayectoria y obra; al mismo tiempo que se exhibió una muestra de su producción que tuvo lugar en el Atelier de El Fogón entre los días 11 y 15 de mayo⁵. En dicha ocasión dejó 12 obras para su venta en las ferias *Cambalache*, que regularmente organizaba El Fogón de los Arrieros como medio para recaudar fondos que contribuyeran a dar continuidad a las diferentes acciones de este espacio cultural⁶. La cercanía de Capristo con el círculo más íntimo de los fogoneros, se vio consolidada por la mutua atención prodigada entre el artista y sus amigos, siendo continua la recepción en El Fogón de libros, catálogos y producciones enviados y dedicados por Capristo; asimismo su trayectoria, sus exhibiciones y otras actividades relacionadas con su quehacer artístico: cursos, charlas, conferencias dictadas, fueron atentamente seguidas y difundidas por sus amigos fogoneros, tal como se puede apreciar en la correspondencia y en el archivo de catálogos que se hallan en El Fogón.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
BRUGHETTI, Romualdo (1977). “Retrospectiva de Oscar Capristo”. Fotocopia Archivo el Fogón de los Arrieros. Caja Pintura C-D, SP N°3.



Tarjeta de salutación enviada a “los amigos de El Fogón de los Arrieros”. Altavista, 1983. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Tarjeta de la muestra y charla de Oscar Capristo realizada en Buenos Aires en octubre de 1975. Dedicada a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela. Archivo El Fogón de los Arrieros.

³ Véase Baldasarre, María Isabel, en este catálogo, entrada: EMILIO PETTORUTI -Le philosophe, p. 122.
⁴ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia C. Cartas de Oscar Capristo a Hilda Torres Varela: Altavista, 25 de julio de 1980, Altavista, 3 de junio de 1980, Altavista, 25 de julio de 1980, Altavista, 16 de septiembre de 1980. Cartas de Oscar Capristo a Elsa Dellatorre, Altavista, 26 de mayo de 1981, Altavista, 13 de agosto de 1981.
⁵ En dicha oportunidad el poeta Alfredo Veiravé, presentó una conferencia titulada “Interior Exterior en la obra de Oscar Capristo”, refiriéndose a la poética emanada por la serie homónima. Archivo El Fogón de los Arrieros, Caja Pintura C-D, SP N°3. 11 de mayo de 1981.
⁶ Este conjunto de obras estuvo compuesto por dos óleos, *Conversación* y *Mujer y farol*; diez serigrafías: dos de *Mujer con farol* (69 y 70/140), dos de *Cabecita* (60 y 61/140), dos de *Mujer y farol azul* (ej. XVI y XVII), dos de *Tigre* (79 y 80/140) y dos ejemplares de *Playa* (104 y 115/140).

Aída Carballo

Buenos Aires, Argentina, 1916 - 1985

La cola 1964

Litografía N° 61, N1 de serie 39/55, 57 cm x 37 cm

Firma: ángulo inferior derecho *Aída Carballo*⁶⁴
Inscripciones: anverso: en ángulo inferior izquierdo: “La cola” 39/55.
Exposiciones: Casa del Chaco, ciudad de Buenos Aires, 23 de julio - 30 de septiembre de 2015. Muestra Chaco en Buenos Aires. Iconos del Chaco: “El Fogón de los Arrieros”.



En *La cola*, Aída Carballo representó una cuadra de Buenos Aires; en el primer plano, anclando el sentido del título de la obra, inscribió la imagen de algunos hombres y mujeres alineados, la mayoría en posición frontal, formando un grupo pero a la vez cada uno en su propio espacio, ensimismados, sin interacción: son los integrantes de la fila de personas que espera la llegada del colectivo. En la escena, cuya composición está dominada por el fuerte eje diagonal generado por la fuga de la perspectiva lineal, se contrastan algunos elementos propios de la tecnología y la modernidad –como los edificios del fondo y los cables eléctricos que se entrecruzan en el cielo– y la arquitectura tradicional porteña de principios de siglo XX: casas bajas con rejas y terrazas con balaustradas –similares a aquellas representadas por Norah Borges para la portada de *Fervor de Buenos Aires* (1923)– y que hasta la actualidad se preservan en algunos barrios porteños. Los detalles son profusos: el empedrado levantado y los charcos de agua en la estrecha calle, los textos y afiches pegados sobre las paredes que remiten a intervenciones urbanas y a pintadas partidarias, buzones, balcones, macetas. La escena se despliega desde una iconografía verista pero que, en su resolución, genera un fuerte extrañamiento. “Los seres son para mí un continuo espectáculo que me apasiona, no solo en el sentido plástico sino también en el psicológico. Y la ciudad, para una amante de Gardel como yo, posibilita reflejar un enfoque poético, extraño y fácil de captar para quien la ama verdaderamente”, sostuvo Aída (Perrone, 1995: 94).

Esta obra pertenece a la serie de dibujos y grabados sobre los colectivos de Buenos Aires que la artista desarrolló entre 1963 y 1968. Iniciada con dibujos como *El pasajero sumiso* o *Pasajera del 55*, la serie incluye obras como *Arriba prontito, todos al reino de los cielos* (1965), *Autoridades, colectivo y una mosca* (1965) y *¿Es usted culpable?* (1967), entre otras. En ese conjunto de obras se despliegan distintas escenas protagonizadas por pasajeros de ese transporte público: en muchos casos, la artista dio cuenta del espacio interior del colectivo, con una mirada humorística sobre el apiñamiento de personas cotidiano; en otros, representó el espacio urbano por donde transitan los vehículos o, como en este caso, donde se forma la fila de gente que aguarda su arribo. En ese caso, la representación de la calle resulta el elemento central de la imagen: los pasajeros aparecen casi como figurines agregados sobre ese espacio de sesgo escenográfico. Tal como definiera Hugo Monzón, la artista “no apela al elemento fantástico o a las relaciones inéditas. Le basta caracterizar [...] la perspectiva de una calle para desencadenar lo mágico y entonces [...] lo cotidiano adquiere singular influencia, fortalecida, además por algún detalle capciosamente teatral” (Perrone, 1995: 194-195).

Los escenarios de Buenos Aires fueron referencias recurrentes en distintos momentos de la producción de Aída Carballo; en este caso, la composición y mucho de la iconografía de *La cola* –la calle con una marcada perspectiva, personajes en un primer plano y en posición frontal, la resolución de los grises de la estampa– se relacionan con una de sus obras tempranas: *La calle, el corazón y la lluvia*, aguafuerte y aguatinta de 1948¹, con la que obtuvo el Primer Premio en Grabado en el Salón de Grabadores y Acuarelistas, primera de una larga serie de distinciones que se le otorgaran a lo largo de su carrera.

La serie de los colectivos se presentó en la *Galería de arte Perla Figari*, de Buenos Aires, en junio-julio de 1968; a partir de esa exposición, la Federación de Líneas de Colectivos le otorgó un pase libre para

viajar en las noventa y seis líneas que entonces transitaban en la Capital Federal. En esos tiempos, Aída detentaba una trayectoria profesional de más de dos décadas y era uno de los nombres destacados del grabado en la Argentina. La artista ya había obtenido numerosos premios nacionales, provinciales y municipales en Grabado, era Profesora regular de esa disciplina en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, participaba en muestras tanto en el país como en el exterior y era destacada por reconocidos críticos e historiadores del arte. Por ejemplo, Julio E. Payró había referido a ella como “eximia litógrafa” y una de las hacedoras nacionales del contemporáneo “renacimiento de la litografía”. El crítico destacaba que esta modalidad gráfica resulta “el más libre de trabas y el más fiel a las intenciones del artista entre todos los procedimientos conocidos del arte de grabar”, recordando que la litografía “tiene la virtud de ofrecernos en múltiples ejemplares composiciones en que la impresión mecánica no logra alterar en lo más mínimo la espontaneidad inicial del dibujante ni los caracteres propios del dibujo” (Payró, 1963).

En efecto, la realización litográfica que permitía desplegar la destreza y virtuosismo de Carballo como dibujante, resultaba por entonces una modalidad del grabado que comenzaba a ser revalorizada en el medio local: técnica gráfica hegemónica a lo largo del siglo XIX, su práctica había declinado en la primera mitad del XX; la obra de Alfredo Guido, quien fuera profesor de Aída, resultó una de las excepciones. La labor de Carballo vino, en efecto, a jerarquizar a la impresión litográfica; así, *La cola* da cuenta de la exploración de Aída respecto de las posibilidades de ese medio. La cantidad de ejemplares de las tiradas de Carballo nunca fueron numerosos; en particular, la litografía perteneciente a la colección de El Fogón de los Arrieros es el ejemplar número 39 de una edición de 55 estampas.

SILVIA DOLINKO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PAYRÓ, Julio E. (1963). Introito para la carpeta de los locos. Buenos Aires, Mesa de Grabadores.
PERRONE, Alberto (1995). Aída Carballo. Arte y locura, Buenos Aires, Emecé.

¹ Aída Carballo. 1916-1985. Entre el sueño y la realidad (2009). Buenos Aires, Fundación Osde, p. 36.

Juan Carlos Castagnino

Bañistas^{s/f}

Mar del Plata, Argentina, 1908 - Buenos Aires, Argentina, 1972

Acuarela sobre papel, 32 cm x 37 cm

Firma: ángulo inferior derecho

Inscripciones: reverso: zona central del tercio inferior, manuscrito con fibra negra gruesa: "BAÑISTAS (ACUARELA) JUAN CARLOS CASTAGNINO (1908-1972) y en ángulo inferior derecho, manuscrito con fibra negra gruesa: "INV. N° 70".



Convenido de que es posible prescindir de la anécdota, el anclaje situacional, la descripción geográfica sin necesidad de llegar a la abstracción y la idealización, Juan Carlos Castagnino ha sabido apostar por el rol social del arte en perfecta comunión con el reconocimiento de la pintura como universo de sentido en sí mismo. La figuración le ha permitido hacerse eco del momento en que vivía y de las circunstancias de su tiempo; de la experimentación formal rescató la flexibilización del dibujo, la dinamización de las formas, la espontaneidad compositiva, hallazgos que con un viaje a China¹ y el conocimiento de otras técnicas; así como su experiencia en Europa y el contacto, entre otros con Pablo Picasso o el postcubista André Lhote, terminó por adoptar².

El mayor reconocimiento oficial por medio del cual alcanzó cierta legitimidad en el mundo del arte tuvo lugar entre las décadas del 1930 y 1940, momento en que el arte argentino se debate entre la investigación formal sintetizada en los principios de la denominada *pintura concreta* y la estética esencialmente figurativa capaz de retratar casi fotográficamente los sujetos, contextos y situaciones de la época. Sus obras más emblemáticas y con las cuales se vuelve un asiduo participante de los Salones Nacionales siendo reiteradamente premiado, llevan por título referencias explícitas a un lugar y sujeto concretos: *Tierra adentro* (3° Premio Nacional, 1943), *Mujer del páramo* (2° Premio Nacional, 1944), *Hombre del río* (1° Premio Nacional, 1948). La composición figurativa fue así un recurso útil para hacer foco en el hombre y su entorno, su paisaje cotidiano acercándose a la pintura social sin llegar al nivel de la denuncia.

El hombre en el espacio, su manera de habitarlo, el ámbito y ambiente inmediato de sujetos “reales” fueron así los ejes sobre los cuales el artista configuró su propia estética plagada de ideales comunes con artistas adscriptos expresamente a un arte de tipo social (Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Demetrio Uruchua, Ramón Gómez Cornet³). Con los dos primeros, realizará la primera experiencia de arte colectivo/colaborativo en el país, formando en 1933 un grupo poligráfico encabezado por el mexicano David Alfaro Siqueiros y su innovadora propuesta de un arte de alcance social. Juntos tendrán a su cargo la paradigmática obra mural *Ejercicio Plástico*, ejecutada en el sótano de la residencia del entonces director del diario Crítica, Natalio Botana. Esta primera tentativa de aplicación de nuevas propuestas, dará sus propios frutos cuando de este mismo grupo se desprenda el Taller de arte mural que ejecutará los murales de las Galerías Pacífico de Buenos Aires, en 1946, y posteriormente en San José de Flores, París y los subsuelos del obelisco.

Formado tempranamente en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, su educación artística se afianzará de la mano de Spilimbergo, de quien deviene fiel discípulo heredando la ética del artista comprometido con su realidad, el gusto por el paisaje local, la mirada sobre el interior del país,

¹ Se trató de un viaje realizado a la República Popular China en enero de 1953, en calidad de miembro de la *Comisión de artistas plásticos por la paz*. Sobre las profundas huellas estéticas que esta experiencia dejó en el artista, especialmente en lo relativo a la espontaneidad, el dinamismo y las formas abiertas de la mancha, véase: Tranchida, Fabricio. Juan Carlos Castagnino y el paisaje a China. Un artista en el contexto del viaje estético, un cambio en su factura de obra y un modelo de gestión cultural. En Sarti (2015).

² "La visión de lo real, el trabajo consciente, meditado y expresado mediante la discriminación y autocrítica más severa fue la gran lección que Castagnino recibió de Picasso". En Yrurtia, Ricardo (1962:15).

³ Artistas cuyas obras, a excepción de Berni, integran el acervo de El Fogón de los Arrieros.

su gente y el desprendimiento de lo accesorio. Un viaje por el norte del país imprimirá no obstante una huella notable en su obra logrando expresar la dura vida de las mujeres y hombres de campo, sin necesidad de valerse de una rigidez formal.

Su pintura tiene la particularidad de conjugar en un estilo eminentemente propio; la realidad inmediata valiéndose de los recursos del mundo pictórico (las leyes del color, la forma, las texturas) aspectos que se evidenciarán en 1962 en la imagen plástica que elaborará para ilustrar la edición del *Martín Fierro*, publicada por EUDEBA, logrando captar como pocos el complejo espíritu del imaginario gauchesco de Hernández ⁴.

Bañistas es una obra que conjuga precisamente estos dos mundos/intereses del artista. Desprovista de una clara referencia espacio-temporal, la imagen retoma una temática clásica de la historia del arte occidental, cuya genealogía abrevia de una larga tradición de autores como Ingres, Fragonard, Courbert, Renoir, Degas, Cezanne, Derain, Picasso, entre otros. La ausencia de claros planos o perspectivas, y el trazo acuoso, la transparencia y ligereza propios de la técnica de la acuarela hace que deslicemos nuestra mirada de forma global en una suerte de paneo sobre la totalidad de la composición cuya homogénea paleta de ocre, tierras y verdes impide fijar la atención sobre alguno de sus puntos, salvo por la irrupción de ciertos tonos cálidos en los márgenes laterales. En estricta correspondencia con las propuestas clásicas, la escena reúne a tres mujeres, una de las cuales se halla sentada en actitud de reposo. Ubicadas de perfil y tres cuarto perfil las figuras no están completamente desnudas, cubren la parte baja de sus cuerpos con ligeras telas, desdibujando al mismo tiempo sus rostros. Esta sutil desaparición de los rostros se empalma con la voluptuosidad de los cuerpos macizos, casi escultóricos que remarkan una femineidad poco idealizada a través de una fina línea oscura delimitando sus contornos⁵.

Pese a ser un ámbito exterior, el escenario sugiere una atmosfera intimista que acentúa la idea de familiaridad entre las figuras que interactúan sensualmente entre sí. Salvo algunos mínimos detalles casi imperceptibles como una suerte de cerca en el fondo que podría remitirnos a un contexto rural y el paisaje de llanuras característicos de la geografía argentina, la situación retratada no pareciera pretender reproducir un punto específico de ella sino evocar una estampa que pese a ser habitual en ciertos contextos trasciende la referencia concreta para reconfigurarse en el espesor de la esfera pictórica mediante la potencialidad de la mancha. “La extrañeza de algunos cielos parece concentrar las potencias líricas de su paleta que envuelve sus figuras en aire introspectivo, en un resistir de callada dignidad, que se diría a la espera de una plenitud”⁶.

⁴ Dicho en términos de Jorge Romero Brest: “Castagnino (...) huye del documento frío, de la forma rigurosa, de la composición precisa, y nos da así la visión de un mundo elástico, pleno de posibilidades, de límites infinitos. Hay sin dudas un romanticismo sensorial (...) y perduran en su técnica resabios impresionistas y no pocos ribetes de fauve”. Romero Brest, en Yrurtia (1962:23).

⁵ Esta obra guarda correspondencia con otras de temáticas similares en las que, al decir de Julio, E. Payró, Castagnino conjuga “la poesía bucólica, con su acento de gracia helénica, (...) en sus composiciones inéditas que le, suelen inspirar la observación de los jóvenes bañistas desnudos sorprendidos en oquedad agreste de algún arroyo suburbano”. Payró, en Yrurtia (1962:36).

⁶ Benaros, en Yrurtia (1962:34).

Desconocemos las condiciones y modalidades de procedencia de esta obra que hoy integra el acervo de El Fogón de los Arrieros (tampoco el año de producción así como las circunstancias y fechas concretas de adquisición por parte de la institución).

Quizá haber nacido en una zona rural alemana de la ciudad de Mar del Plata, y las vivencias de ésta su primera morada, han fundado los cimientos de una vida plagada de un profundo sentido de pertenencia al terruño local, con los ojos puestos siempre en los otros, asumiendo un “rostro quemado por aires de tierra adentro”⁷. Y ha sido ese profundo deseo de hacerlo imagen lo que ha llevado a Castagnino a adoptar ciertas “prácticas viajeras”, a recorrer y a configurarse en una suerte de artista errante, acercándose así al círculo de El Fogón de los Arrieros y su peculiar impronta de amigos reunidos en torno al fuego y simbólicamente el calor humano; pero de amigos que –como el arriero– están permanentemente en el camino, “de paso”. Quizá haya sido ese profuso contacto con sus promotores y en especial la figura de “el gaucho Mena”, lo que haya motivado la donación de la obra a esta institución caracterizada por la tensión permanente entre el cosmopolitismo y la tradición.



ALEJANDRA REYERO

Juan Carlos Castagnino, *Campesino*, s/f, 43 cm x 28 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (1997). Diccionario de Arte moderno y contemporáneo. Madrid, Akal.
BABINO, María Elena (2000). Catálogo artístico del Ministerio de Educación de la Nación. Buenos Aires, Ed. Artes gráficas Corin Luna S.A.
SARTI, Graciela (2015). Artistas y viajeros: recorridos, migraciones y exilios en la cultura argentina del siglo XX. Buenos Aires, Ed. Artexarte, pp. 69 - 103.
WECHSLER, Diana (2011). “Juan Carlos Castagnino”. En Amigo Roberto (Comp). Catálogo de Arte Siglo XX. Parte 1. Museo Nacional de Bellas Artes. Colección MNBA (Tomo VII). Buenos Aires, MNBA, Diario Clarín - Arte Gráfico Editorial Argentino.
YRURTIA, Ricardo (1962). Juan Carlos Castagnino. Argentinos en las artes. Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas.

⁷ Arcos Ruiz, en Yrurtia (1962:20).

Gustavo Cochet

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1894 - Funes,
Santa Fe, Argentina, 1979

Camino a la sierra 1955

Óleo sobre lienzo, 42 cm x 48 cm

Firma: ángulo inferior medio- izquierdo

Gustavo Cochet
55



El pintor, grabador y escritor Gustavo Cochet nació el 6 de mayo de 1894 en Rosario, Santa Fe. Se formó junto a César Caggiano y participó activamente de *El Círculo*, una asociación promovida por “Atalaya” Alfredo Chiabra Acosta, que movilizó el ambiente cultural rosarino de inicios de siglo XX.

En 1914 el artista viajó a Buenos Aires donde estrechó su proximidad con la pintura nacional anti academicista de Martín Malharro y sus discípulos. Inspirado en el legado del maestro impresionista, exploró un lenguaje renovado vinculado a la interpretación sensible del paisaje, la búsqueda de la luz y el color local.

Con anclaje en un pensamiento libertario, en 1915 Cochet viajó a Europa a estudiar y producir, como lo hacían muchos artistas jóvenes coetáneos, hasta que fue repatriado en 1939. Su primera exposición se realizó en 1919 en la *galería Dalmau* de Barcelona que era frecuentada, entre otros, por Pablo Picasso, Joan Miró y Joaquín Torres García, con éste último estableció una entrañable amistad. Le siguieron muestras en Madrid, Bilbao, Perpignan, Bruselas, París; mientras recibía importantes premios de salones nacionales de Santa Fe y Buenos Aires.

En este período, el pintor también se dedicó a la restauración de arte y la crítica artística. Formó parte del grupo de intelectuales estimulados por un espíritu revolucionario en el marco de la Guerra Civil española y participó de actividades con tendencias antifascistas. También promovió un programa cultural-educativo que fomentaba el acceso del arte al pueblo y, a través de la Federación Anarquista Ibérica, desarrolló la recuperación de obras afectadas por vandalismo en ese contexto de agitación social.

Entre 1936 y 1938 Cochet produjo *Caprichos*, una serie de aguafuertes que describen el horror de la guerra y remiten a Callot y a Goya. Por el carácter reproducible de los grabados, depositó en ellos la denuncia y la referencia a la realidad socio-política de la época; y exceptuó a la pintura de estas preocupaciones en pos de alcanzar con ella, en tanto obra única, una expresión trascendente y libre de constricciones coyunturales.

Desde estos trayectos, la obra pictórica del rosarino plasma un vigoroso realismo heredado de sus primeros maestros. A su vez, se inscribe en una estética libertaria cautivada por la búsqueda del sentimiento en la pintura y el potencial del lenguaje plástico propio de Chardin, el constructivismo de Cézanne; y conserva su predilección por el tema del paisaje, escenas de la vida cotidiana, así como la exaltación de la luz y el color al modo de Renoir.

Estas influencias son vitales en la obra *Camino a la sierra*. Esta pintura privilegia su conexión con la raíz naturalista y realista pero también da lugar a la experimentación. El protagonismo del paisaje adquiere fuerza en la pincelada enérgica; y el interés por la solidez constructiva de las formas se materializa en el contraste y superposición de los colores cálidos y fríos y en la emergencia de aspectos de figuras parcialmente geometrizadas. La profundidad está dada por la sucesión de planos que siguiendo la línea de la senda en la barranca y de los árboles linderos conducen a las montañas donde dobla el camino como marca de horizonte y punto de fuga.

En la articulación de tradición y modernidad, esta pintura también enfatiza la construcción del ‘sentido de lugar’. Allí el paisaje de las sierras españolas juega un rol central como parte de la propia biografía del artista; así como en otras producciones ganan lugar la referencia de la llanura argentina, los objetos sencillos del hogar y los retratos como los de Francisca, su esposa y musa inspiradora.

El óleo datado en 1955 ingresa a El Fogón de los Arrieros por donación del autor. Coincidentemente, en diciembre del año anterior Cochet dirige una tarjeta de salutación al “capataz” Juan de Dios Mena y a su “peón” Aldo Boglietti. El tono de enunciación del escrito no sólo manifiesta el manejo que el artista rosarino poseía de la jerga fogonera sino también da cuenta de su estrecha relación con los destinatarios en el momento que la obra se suma al patrimonio de esta institución.

El sobre de esa correspondencia de 1954 también incorpora dibujos a mano alzada con los que el artista rememora de modo pintoresco elementos distintivos del Fogón: el perro Fernando, la danza y la música en la figura de una bailarina, el brindis y la diversión entre amigos en el boceto de un hombre echado al suelo con una botella en mano. Además sobresale el bosquejo de un calendario de 1954 tachado que da paso al renovado 1955, acompañado por la siguiente leyenda: “Muchas felicidades al Fogón de los Arrieros de parte de Gustavo Cochet”¹.

Otras misivas fechadas entre 1953 y 1954, disponibles en la caja de correspondencias del Fogón, también presentan huellas de la familiaridad, la simpatía y la nostalgia con que Cochet recordaba los momentos compartidos con los fogoneros. Así, en una carta de 1953 el pintor ofrecía sus pinturas para rifar a beneficio de la entidad cultural, mientras en otra avisaba a sus amigos que ese año no podría viajar a Resistencia por su cargada agenda de exposiciones.

Esta etapa de intercambios coincide con una intensa actividad docente desarrollada por el rosarino: en la Universidad Nacional del Litoral, de cuyo cargo fue destituido por la dictadura militar en 1956, y en la Escuela de Bellas Artes de Pergamino, donde dictó clases entre 1955 y 1963, mientras ya residía en su casa-taller del pueblo de Funes actualmente convertida en la Casa Museo Gustavo Cochet.

CLEOPATRA BARRIOS CRISTALDO

BIBLIOGRAFÍA

FLORIO, Sabina (2011). "Cerca de la vida y del sentir del pueblo. Gustavo Cochet (1894-1979)". En Avances del CESOR, Año VIII, N° 8, pp. 9-29.

MALOSSETTI COSTA, Laura (2008). "Estilo y política en Martín Malharro". En *Separata*, Año VIII, N° 13, pp. 1-15.

RIPPA, Laura (2010). *"Caprichos, pasión y lucha"* en Cochet utópico-Catálogo de Exposición, 18 de noviembre de 2010 - 6 de febrero de 2011, Centro Cultural Parque de España, Buenos Aires.



Carta de Gustavo Cochet a Aldo Boglietti con dibujo. Funes,
s/f. Caja Correspondencia C, Archivo El Fogón de los Arrieros.



Carta de Gustavo Cochet a Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti.
Funes, octubre, 1953. Caja Correspondencia C, Archivo El
Fogón de los Arrieros.



Carta de saludos de fin de año de Gustavo Cochet a Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti. Funes, 22 de diciembre, 1954. Caja Correspondencia C, Archivo El Fogón de los Arrieros.



Tarjeta de saludos de fin de año de Gustavo Cochet a Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti. Funes, s/f, 1954. Caja Correspondencia C, Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ Archivo El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia C. Carta de Gustavo Cochet a Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti. Funes, Santa Fe, 22 de diciembre de 1954.

Walter De Navazio

Bell Ville, Argentina, 1887 - Buenos Aires, Argentina, 1921

Verde caserío ca. 1921

Óleo sobre madera, 21 cm x 16,4 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo

W. de Navazio



Discípulo de Martín Malharro, considerado uno de los introductores del impresionismo en el país junto a Faustino Brughetti, formado en la Academia de Bellas Artes y con un viaje de estudio a Italia, como casi todos nuestros artistas que debieron completar su formación en Europa –becados por el gobierno nacional o por sus propios medios- despliega una producción paradigmática dentro del paisajismo argentino, exponiendo en la ya mítica *Exposición Internacional de Arte del Centenario* de 1910. Obtuvo el Premio Adquisición del año 1918 del Museo Nacional de Bellas Artes. Los historiadores del arte argentino, entre ellos Romualdo Brughetti (2000), sitúan a Navazio en la generación de 1921, junto a Fader, Thibon de Libian y De la Cárcova. En forma continua realiza exposiciones grupales e individuales, llevando adelante su carrera con grandes dificultades debido a su extrema pobreza. Muere a los 33 años en 1921, afectado de tuberculosis.

Con adhesión a un impresionismo tardío –o postimpresionismo-, con un lenguaje propio, sin reproducir fielmente las variantes cromáticas y efectos ópticos de esta escuela, sí con una pintura a *plein air*, enriquece su obra otorgándole una mirada poética e intimista, contribuyendo así a la búsqueda de un arte nacional representativo en uno de sus géneros más adoptados, el paisaje, que junto a temas costumbristas tuvieron la importancia de propiciar cambios que a la larga fueron fundamentales en el arte de los países del continente americano para superar los rígidos cánones académicos del siglo XIX y propiciar y potenciar una conciencia sobre una identidad de nación.

Obras consagradas del pintor como *Momento Gris* de 1915, cercana a la obra que nos ocupa en este análisis, y expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes, centra la mayoría de su producción en los paisajes de su Córdoba natal. De intensa actividad, junto a artistas consagrados como Valentín Thibón de Libian y Ramón Silva, concursa y expone en Salones y galerías prestigiosas: el Salón Nacional, Salón Witcomb y Comisión Nacional de Bellas Artes, espacios todos legitimadores de su obra. Sus trabajos integran las colecciones de los Museos, Nacional de Bellas Artes, de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”; Casa de Yrurtia; Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario, entre otros. En su ciudad natal se crea el Museo Municipal de Belle Ville “Walter de Navazio”.

Roberto Amigo (2010) asevera que el sello distintivo de Navazio fue la utilización de pinceladas suaves con predominio de grises, azules, violáceos y verdes. Se pueden diferenciar en este artista tres épocas bien marcadas, primero los paisajes de los bosques de Palermo y el Jardín Botánico con tonos frescos y luminosos, luego en Córdoba con una gama de grises, y en su etapa final tras su estancia italiana, con predomnios de verdes y violetas. José León Pagano, nos dice de este artista “Tres grupos tonales pueden sintetizar su obra afirmativa: los efectos asoleados, los de gama gris, y otros efectos donde prevalecen los acordes de verdes y violetas, tan característicos de Navazio” (1981: 108). Así también, Fernán Félix de Amador (1918) se refiere a los paisajes de Navazio como pretexto de expresión de un paisaje interior.

El mismo artista, refiriéndose a su actividad docente en la enseñanza del dibujo, revela que los niños deben saber ver, sentir y gustar artísticamente lo bello en la naturaleza, con sus tonalidades suaves y delicadas'. Llamado el “pintor de las melancolías”, sin depender del dibujo y el volumen, otorgó al color cualidades de acuerdo a su estado de ánimo, de melancolía o nostalgia, acentuando zonas cromáticas con toques poéticos. El color construye la forma.

Es *Verde caserío* un título que intenta reflejar sensaciones producidas por el paisaje en sus estados de ánimo, costumbre que repetirá en varias de sus obras, es un óleo sobre tela de pequeño formato en la cual de Navazio nos insinúa, más que describir, una equilibrada composición de masas y colores, un conjunto de casas, árboles, sierras y cielo, que respetando aún cánones académicos de la división del cuadro en tres áreas horizontales, sitúa el mayor peso compositivo en el inferior, pero que equilibra y dinamiza los dos restantes por la superficie del celaje. Pinceladas cortas, enérgicas y precisas, obligado por la instantaneidad del momento, van componiendo una imagen que sitúa al espectador en el paisaje mismo, en el medio de un camino que lo invita a transitar. El color en esta obra se ve economizado, por el uso de bases verdes, azules y violetas, con acentos contrastantes de rojos y amarillos complementarios, que contribuyen a otorgar una atmósfera etérea y desvanecida hacia el horizonte, no exento de un aire bucólico e impreso con un aura de poesía.

La obra se halla registrada en El Fogón de los Arrieros desde el año 1968, identificada con el nombre de “Mancha”, cambiándosele este nombre por “Paisaje” figurando así con este título en los inventarios de 1980, 1984 y 2012.

LUIS BOGADO

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, Roberto (2010). Walter de Navazio. Momento gris. En Arte Siglo XX .Parte 3. Museo Nacional de Bellas Artes Colección. Buenos Aires, Arte Gráfica Editorial Argentino, pp.882-883.

BRUGHETTI, Romualdo (2000). Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. De los orígenes a nuestros días. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone.

Colección Histórica del Museo Castagnino, 1ra.edición, Rosario. Ediciones Castagnino, marzo, 2007, p.41.

DE AMADOR, Fernán Félix (1918). “Exposición Walter de Navazio”, “La Época”, Buenos Aires.

GESUALDO, Vicente (1968). Enciclopedia del Arte en América. T.4. Editorial Bibliográfica Omeba. Buenos Aires, Argentina.

GUTIERREZVIÑUALES, Rodrigo. (2000). “La pintura y la escultura en Iberoamérica (1800-1925)”. En Historia del Arte Iberoamerica-no. Madrid, Barcelona, Lunwerg Editores, 2000, pp. 228-229.

PAGANO, José León (1981). El Arte de los argentinos. Editorial y Librería Goncourt. Buenos Aires, Argentina. pp.108-109.

¹ O.A.C., “Notas de arte: Walter de Navazio, vida normal”, marzo de 1918. *Álbum de recortes sobre Walter de Navazio*. Archivo Mario A. Canale, Fundación Espigas.

César Fernández
Navarro

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

Pesca ¹⁹⁶²

Óleo sobre tela, 80 cm x 100 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo

Exposiciones: Casa del Chaco, ciudad de Buenos Aires, 23 de julio -30 de septiembre de 2015. Muestra:
“Chaco en Buenos Aires. Iconos del Chaco: El Fogón de los Arrieros”.



“Con el acento puesto en la técnica, André Lothe proponía llegar a la síntesis de las «reintegraciones» que se habían producido en el dominio de la pintura; es decir, luego de la restitución de la luz lograda por los impresionistas, llegaron los recursos formales a través de los cubistas y la reincorporación del hombre con los surrealistas. En su opinión, ése era el momento de la técnica que, con sus infinitas variantes de aplicación y combinación, permitiría juzgar las obras con objetividad” (Rossi, 2003: 96).

Si bien César Fernández Navarro se instruyó tempranamente en el taller zaragozano del maestro Abel Bueno Gros, durante los años 1926-27, la experiencia de formación artística que le resultó crucial fue la compartida en París con André Lothe, en 1932. Por ello, la cita que hace referencia a la perspectiva artística *lotheana* de la primera mitad del XX nos marca también una vía de acceso para la comprensión de la obra de este artista santafesino¹. Esa reintegración de lenguajes plásticos a la que alude Rossi (2003), permitió a Fernández Navarro pasar de la sensorialidad a la geometrización de las composiciones, manteniéndose siempre dentro de la figuración. Esto, no sólo se lo puede comprobar en *Pesca* -obra que ocupa uno de los lugares centrales en El Fogón de los Arrieros-, sino también en gran parte de su propuesta pictórica. El arco de lenguajes plásticos al que apela, demuestra un dominio técnico de extrema sutileza que lo acerca tanto a versiones del *cubismo* con tintes expresionistas como al *surrealismo metafísico*, surgidos siempre a través de paisajes y personas pertenecientes a sus contextos regionales, ya sean europeos o americanos, pues residió por períodos en ambos continentes. Como sostiene Taverna Irigoyen, del *academicismo* al *realismo*, su paleta vibró conciliando los aspectos folk de esta parte de América asumiendo como protagónicos los paisajes del litoral, plagados de ríos y bañados, de arenales infinitos y figuras de pescadores (1993: 6). Sus búsquedas y hallazgos son las de un viajante extraordinario:

La idea de “peregrinaje” me parece consustancial de César Fernández Navarro: es un “ir a las fuentes” del saber, de la nostalgia, del arte, porque él “peregrina” al “pueblo de la familia”, a las Bardenas Reales, a las fuentes del paisaje romántico en Holanda y en Flandes, a la composición renacentista de la figura o de la naturaleza en los ámbitos originales de Florencia, Venecia o Roma; a los motivos populares de fuerte colo local en Corrientes, Paraguay, Jujuy o Bolivia, a los dilatados celajes y a los espacios llanos y brumosos del litoral fluvial argentino, ¿en busca de qué? En busca de sí mismo, de un lugar de adopción, de una convergencia de tradiciones y de una síntesis de líneas, formas y colores (Vittori en Baliari et al: 1992: 14).

El mismo Fernández Navarro dirá acerca de su obra: “Hago indistintamente todos los géneros, pero me gusta situar la figura en el paisaje. La luz de mis cuadros es una luz de atardecer, pues no me gusta la luz excesivamente brillante de pleno sol”. Estas palabras resumen su actitud técnica ante el entorno, y lo acerca a otros pintores como Cesar López Claro, Ricardo Suspiche, Mario Gargatagli, Carlos Uriarte, Juan Grela, Matías Molina, Raúl Schurjin, Francisco García Carrera, entre otros (Vittori en Baliari et al, 1992: 28).

Nuestro Litoral está marcado por el río. Un río en el que se ensamblan las formas transfiguradas del paisaje, los seres que lo animan, sus vertientes mágicas o de secretas ascendencias, la vibración de una atmósfera propia, la secuencia de símbolos. Se ha hablado más de una vez, en tal orden, de la paleta del Litoral: concepto configurador de una luz-color y un espacio sensible de singulares modulaciones. El Paraná es el gran protagonista de ese espacio en el que se interpenetran islas y riachos, deltas y lagunas, arenales y altos cielos. Un presupuesto visual que, por sobre pintoresquismos, alcanza un substrato sensorial y sensitivo inmenso, que ha sido captado por varias generaciones de artistas de la región (Taverna Irigoyen, 2015).

Pero en nuestro artista esto no se limita al paisaje litoraleño, pues su personalidad se va entretejiendo social, cultural y artísticamente por donde pasó o afincó. Lo podemos comprobar al indagar en los boletines de El Fogón, donde encontramos reiteradas y muy cordiales menciones de sus visitas. Los comentarios irónicos y notas singulares que aparecen en el periódico fogonero así como la presencia de varias obras que integran hasta la actualidad su pinacoteca refuerzan la idea de una amistad sostenida por largo tiempo con el círculo de los Arrieros. Por ejemplo, en uno de ellos mencionan que, en viaje rumbo a Carumbá -Brasil, a bordo de su yate “Chubasco”, hizo escala en Resistencia para mostrar los bocetos del mural que estaba proyectando para la casa de los Boglietti. Un primer mural al fresco fue inaugurado en 1956 en el atelier de la planta alta del Fogón, pero luego, ante su deterioro, el autor realizó *Recolección de cereales* (Giordano, 1998), un importante óleo sobre lienzo de 270 x 165 cm que fue adherido al muro donde se encontraba el mural previo. *Siesta*, *Niño pescador* y los retratos de Juan de Dios Mena, Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti, completan el acervo fogonero con la firma de Fernández Navarro.

Ese entramado de afectos y compromiso cultural también se lo puede corroborar tanto en los murales histórico-conmemorativos que realizó en diversos espacios de educación pública santafesina (Vittori en Baliari et al, 1992: 24) como en sus funciones docentes y de gestión cultural en Santa Fe y Entre Ríos, pues fue director de las Escuelas Provinciales de Bellas Artes en ambas provincias, así como de los museos municipal de Santa Fe y provincial de Entre Ríos. Es también recordado como uno de los directores de Cultura más activos de esta última provincia.

Pesca, es una obra donada por los *Hermanos Madagán* a El Fogón de los Arrieros antes del inventario realizado en 1968. Es un trabajo que supera lo meramente testimonial. Penetra el cotidiano de los pescadores de río de nuestro Litoral. Eleva sus elementos de faena y entorno al rango de símbolos de una existencia perenne, más allá de las personas. Nos trae su interpretación a través de una paleta fría, contrastada por notas cálidas que propician vibraciones sutiles. Amanece en el río, y en su propuesta estética, Fernández Navarro no se limita, como en sus primeros tiempos, a contar de manera realista lo que observa, sino que utiliza los recursos del surrealismo para condensar rasgos sustanciales del Litoral argentino. Y en esa síntesis de pinceladas neo-impresionistas y formas cubistas de múltiples perspectivas, se logra entrever el *realismo mágico* que observa en la orilla, su lectura singular del *continuum* vital aletargado que fluye entre *lo natural*, *lo sobrenatural* y *lo humano*. Esto se hace evidente en las palabras del artista:

¹ Si bien César Fernández Navarro nace en Bahía Blanca (1909), su niñez y adolescencia las desarrolla por períodos alternados entre Argentina y Europa. Cuando al fin decide afincarse definitivamente en Argentina, lo hace en la ciudad de Santa Fe, desde 1939 hasta su muerte, en 1992.

“Aunque he estado dentro de algún movimiento *poscubista*, mi pintura podría considerarse ahora dentro del *realismo mágico*, es decir, extrayendo de la realidad ciertos elementos poéticos y exaltando determinadas cosas con un sentido mágico” (Fernández Navarro en Baliari et al, 1992: 31).

RONALD DAVID ISLER

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (1993), César Fernández Navarro. Pinturas. Muestra Homenaje, Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

BALIARI, Eduardo; VÍTTORI, José Luis; TAVERNA IRIGOYEN, Jorge (1992), FERNANDEZ NAVARRO, Fundaciones Banco BICA - Ediciones de Arte Gaglianone, Santo Tomé, Santa Fe.

El portal de los artistas argentinos, César Fernández Navarro (en línea), Asociación civil sin fines de lucro Arte de la Argentina®, Buenos Aires, [disponible en <http://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/cesar-fernandez-navarro>] [último acceso: 25/04/2017].

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

ROSSI, María Cristina (2004), “En el fuego cruzado entre el Realismo y la Abstracción”. En Arte Argentino y Latino americano del siglo XX. Sus interrelaciones, Fondo para la Investigación del Arte Argentino, Fundación Espigas, Fundación Telefónica, Buenos Aires.

TAVERNA IRIGOYEN, Jorge (2015), “Artes plásticas. El hechizo de un río”. En Pesca en el Litoral Argentino. Portal realizado por amantes del río, para amantes del río (en línea), [disponible en <http://pescalitoral.com/>] [último acceso: 25/04/2017].

Universidad Nacional del Litoral (2012), “Cesar Fernández Navarro”. En Museo de Arte Contemporáneo UNL (en línea), Santa Fe [disponible en <http://www.unl.edu.ar/mac/index.php?act=showAutor&id=56>] [último acceso: 26/04/2017].

Raquel Forner

Buenos Aires, Argentina, 1902 - 1988

Pareja ¹⁹⁵⁷

Litografía a 5 colores 35/60, 58 cm x 28 cm

Firma: margen inferior derecho *Raquel Forner*
Inscripciones: dedicatoria inferior: "Para Aldo Boglietti, peón, alma del Fogón, cordialmente, Raquel Forner 1957".



El Siglo XX fue un momento de cambios e innovaciones en el que las artes plásticas de Buenos Aires desplegaron una rica y variada producción. Raquel Forner, que vivió dicho siglo, marcó con su presencia el campo artístico. Su figura constituye en la actualidad, un hito para la historia del arte nacional, por haber sido la primera mujer premiada en un Salón Nacional de Pintura (1924). Pero al mismo tiempo, por sostener su actividad artística durante décadas, su reconocimiento en el ámbito internacional y su legado posterior a su muerte.

De madre argentina y padre español, Raquel Forner nació en Buenos Aires en 1902 y desde su infancia desarrolló una disposición especial para las artes. Su pertenencia de clase, le dio la oportunidad de viajar a Europa con su familia y ver obras artísticas de la tradición clásica y las tendencias vanguardistas. Aquel primer contacto ejerció una influencia significativa sobre los intereses de Forner, quien de regreso en Buenos Aires inició sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes.

El temprano reconocimiento en el XIV Salón Nacional, despertó su deseo de convertirse en artista, y como otros argentinos de su generación, se instaló en Francia entre 1929 y 1931 en un viaje destinado a perfeccionarse en el estudio de las artes. Allí se vinculó a pintores con quienes a su regreso a Buenos Aires serían llamados el *Grupo de París*¹, constituyéndose como un colectivo influyente en la renovación de la plástica local y la representación del arte moderno nacional (Wechsler, 2010).

Hacia los años 30, el contexto internacional atravesaba una situación conflictiva vinculada al fin de la Primera Guerra Mundial y al avance de los fascismos que influyeron en las propuestas artísticas y las preocupaciones de los círculos de intelectuales. Forner -vinculada familiarmente a España- se vio atravesada por una realidad angustiante que plasmó en las *Series de España* (1937-1939) y *El Drama* (1939-1946), en las que registró su preocupación por los valores y el destino de la humanidad. Los reconocimientos a su trabajo artístico se fueron sucediendo: En 1937 fue distinguida con la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París y en 1942 con el Primer Premio de Pintura del Salón Nacional, lo que le otorgó una consagración plena en el campo artístico.

Hacia mediados de la década de 1950, influida por las experimentaciones tecnológicas del momento, su atención temática migró hacia el cosmos y la aventura de los seres humanos en el espacio sideral. En sus obras aparecieron indagaciones existenciales e idealistas, expresadas en términos dicotómicos: la vida y la muerte; la mujer y el hombre; el sol y la luna; el amor y el dolor; el bien y el mal. Esta renovación temática se complementó con la modificación del lenguaje plástico, concretado en una iconografía sintética, simbolista y de colores planos, alejada de la figu-

ración naturalista de sus series anteriores. De esta etapa, es deudor su grabado denominado *Pareja*, que integra el patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros y está incluida en la serie litográfica desarrollada contemporáneamente a la pictórica *“Espacial”*. En *Pareja* aparecen representadas un par de figuras antropomórficas y monocromáticas que prevalecen sobre un fondo de colores planos. Al interior de los cuerpos, el esqueleto de pez alude simbólicamente a la vida y la muerte. Raquel Forner suscribe el grabado acompañado de la siguiente expresión: a Aldo Boglietti, el “peón y alma del Fogón”, dejando constancia en su dedicatoria, del conocimiento cercano del “dueño de casa” y de su importancia para la vida de El Fogón de los Arrieros.

Este grabado no es la única obra de su autoría entre las piezas patrimoniales de El Fogón de los Arrieros. También hay una acuarela, catálogos de exposiciones autografiados, registros fotográficos de su presencia y otros documentos que develan el vínculo de amistad que estableció la artista con Aldo Boglietti y el núcleo fogonero². Sin embargo, uno de los gestos más elocuentes de esta relación, es la firma de Raquel Forner realizada con pintura en una columna del atelier del edificio.

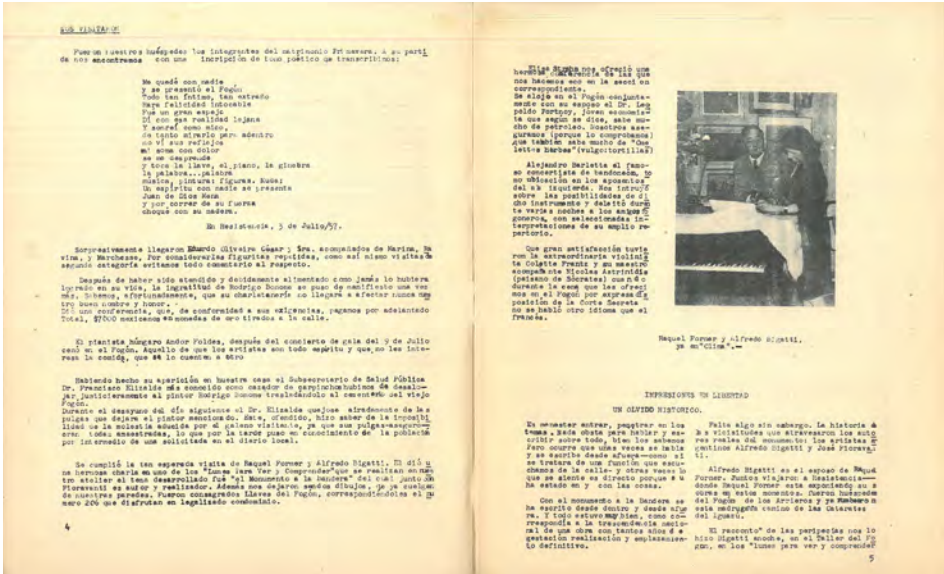
ANDREA GEAT

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

WECHSLER, Diana (2010) “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”. En BURUCÚA, José E. (dir.), Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Buenos Aires, Sudamericana.



Invitación a exposición de Raquel Forner en Buenos Aires. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Boletín El Fogón de los Arrieros, Año III, N° 55. Resistencia, julio, 1957, p. 5.

² Aldo Boglietti había instalado una celebración tradicional en El Fogón de los Arrieros que denominó “La orden de la llave”. Consistía en un acto de reconocimiento a personas distinguidas que pasaban por su casa, a quienes homenajeaba con una copia de la llave de la puerta de ingreso. Raquel Forner y su pareja, Alfredo Bigatti, visitaron El Fogón de los Arrieros en varias oportunidades, cultivando una relación de amistad con Boglietti. Durante una visita a Resistencia en el mes de julio de 1957, la pareja de artistas fue agasajada con la llave N° 206. Boletín El Fogón de los Arrieros, Año V, N°55, Resistencia, julio de 1957, pp. 4-5

¹ Integrado por los pintores Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Lino E. Spilimbergo, Horacio Butler, Antonio Berni, Juan del Prete y el escultor Alfredo Bigatti, quien contraería matrimonio con Forner en 1936.

Vicente Forte

Lanús, Argentina, 1912 - 1980

Composición ¹⁹⁶²

Óleo sobre lienzo, 49 cm x 60,5 cm

Firma: ángulo inferior derecho *Forte 62*



Vicente Forte nació en Lanús, Provincia de Buenos Aires, el 4 de abril de 1912. Fue temprana su incursión en la formación plástica, cursó estudios de dibujo, desde los doce años en la Escuela Sarmiento de Lanús, continuando su formación en la Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes desde el año 1931, y como alumno libre en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde se recibió de profesor en el año 1935. En estos espacios tuvo la oportunidad de nutrirse de los maestros Pio Collivadino, Larra- ñaga, López Naguil, muñéndose de una formación plástica académica y tradicional. Esta trayectoria le permitió contactarse con el *Grupo de París* conformado por Forner, Bazaldúa, Centurión y Butler, orientando su labor hacia la búsqueda de nuevos lenguajes estéticos.

En su etapa inicial -a finales de la década del 30- adhirió a los postulados del surrealismo de la mano del *Grupo Orión*, en una búsqueda de renovación de los esquemas estéticos tradicionales. En esta línea de alejamiento de la cultura académica se acercó al cubismo y a la abstracción, coincidente con el periodo de formación con Emilio Pettoruti, entre los años 1939-1947. Hacia 1951 integró el grupo *Veinte pintores y escultores argentinos*, con quienes indagó en el cubismo “y la abstracción para decantar una personalidad” (Haedo, 1981:2). Hacia la década del 60 se aproximó al *Informalismo* y a la *Nueva Figuración*.

En 1949 realizó un viaje de estudios a Europa, y a partir de la década del 50 inició un período en el que obtuvo numerosos premios nacionales, al mismo tiempo que comenzó a exponer sus obras en el exterior. De estas exposiciones se destacan sus muestras individuales en Pan American Union de Washington, y en Schramms Gallery de Florida. En 1954 fue invitado a participar en la II Bienal de La Habana. Asimismo formó parte de exposiciones colectivas en Nueva Delhi en la Exposición de Pintura Moderna, y en Holanda en la Exposición de Arte Moderno.

La obra *Composición*, expresa los rasgos propios que caracterizaron, en su trayectoria artística, al segundo periodo de su extensa producción, que podría ubicarse entre la década del 50 y primeros años de 1960, en el que el cubismo y la abstracción se funden para dar lugar a una naturaleza muerta, de paleta monocromática en cuya impronta matérica denota cierto informalismo. Los objetos se orga- nizan bajo un esquema de reminiscencias cubistas, en un continuo juego de espacios predominate- mente planos, que se disponen en torno a un elemento central (plato o cuenco) que se jerarquiza, no solo mediante la forma, sino también mediante la vibración de color. La línea densa, sobre elevada, dibuja las figuras provocando una sutil aparición de las formas. Textura, colores, planos y líneas se integran para revelar la imaginería cotidiana a la que apela el autor en este género tradicional de naturaleza muerta, que le permite retener la realidad objetiva de su obra.

“Yo utilizo elementos cotidianos, los mínimos elementos para alcanzar la pintura que me propongo. Si mis obras valen, mis antecedentes no sirven para nada; lo mismo ocurre si no alcanzo a transmitir todo lo que he sentido y quise hacer patente” (Forte, 1973:4).

Composición fue donada por el autor a Aldo Boglietti. Vicente Forte ha visitado en varias oportu- nidades El Fogón de los Arrieros para participar de diferentes actividades entre las que se destaca el

ciclo de conferencias desarrolladas en el mes de julio de 1963 junto a Libero Badíi y José Battle Planas¹, oportunidad en la que disertaron sobre arte argentino y sus propias producciones. En este contexto, el día 12 de julio Vicente Forte dictó la conferencia titulada “El momento actual de la plástica nacional”². Fue probablemente en esta oportunidad en la cual Vicente Forte dona esta obra a Aldo Boglietti, ya que figura en el primer inventario realizado por la institución en el año 1963. Años más tarde, en el año 1968, el día 25 de julio, volvió a exponer en ese enclave cultural, y en esta oportunidad se refirió al “Testimonio Plástico del momento actual”³. La proximidad, amistad y compromiso que había asumido Forte con el Fogón se ha corporizado también con la entrega de obras para su venta con el objeto de recaudar fondos para solventar gastos de este espacio cultural⁴. Asimismo, otra obra de Forte forma parte de la colección de El Fogón de los Arrieros: *Pájaro azul*, óleo de 1964⁵. Esta relación ha quedado sellada también con su incorporación a la “Orden de la llave”, distinguiéndolo con el otorgamiento de la Llave N°341.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FORTE, Vicente. (1973) En HAEDO, O. (1981) Pintores Argentinos del Siglo XX. Tomo II. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
HAEDO, Oscar Félix (1981) “Forte”. En Pintores Argentinos del Siglo XX. Tomo II. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.



Vicente Forte, *Pájaro azul*, 1964,
50 cm x 70 cm, óleo sobre tela.
Colección El Fogón de los Arrieros.

¹ Suplemento Boletín El Fogón de los Arrieros. Año V, N° 59, Resistencia, diciembre, 1963, p. 7.

² El día 11 de julio Libero Badíi expuso sobre su obra y el día 14 Battle Planas presentó otra conferencia titulada: “Psicología de las Formas”.

³ Suplemento Boletín El Fogón de los Arrieros. Año, IX, N° 112, Resistencia, 1967-1968, p. 15.

⁴ En el Suplemento del Boletín El Fogón de los Arrieros, Año XII y XIII, N°109, Resistencia, 1964 /1965, p.2 -- se menciona el aporte de Forte con obras en ocasión de la actividad que dio lugar a la apertura de temporada cultural de El Fogón el día 2 de abril de 1965, y que tuvo lugar en la ciudad de Buenos Aires, en la sede del Automóvil Club Argentino y luego en el Hotel Savoy: “... los pintores Julio Vanzo, Vicente Forte, Rodrigo Bonome y el escultor Víctor Marchese — quienes cedieron obras para ser rematadas a beneficio del Fogón—la firma Old Smuggler, Nicolás Garmón; quienes cedieron en préstamo, para ser expuestas, obras de sus colecciones; el Dr. Carlos R. Obal, el Dr. Leopoldo Portnoy; Manuel Paleo...”.

⁵ Este óleo formó parte de las obras seleccionadas para la muestra “Chaco en Buenos Aires. Iconos del Chaco: “El Fogón de los Arrieros” que tuvo lugar en la Casa del Chaco, ciudad de Buenos Aires del 23 de julio al 30 de septiembre de 2015.

Leónidas Gambartes

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1909 - 1963

Mujeres ^{S/f}

Técnica mixta, acuarela y tinta sobre papel, 28 cm x 38 cm

Firma: ángulo inferior derecho *Gambartes*



En un espacio esencialmente modernista como El Fogón de los Arrieros, descubrimos la obra de Leónidas Gambartes. Su realización en acuarela y tinta sobre papel con su firma en lápiz, difiere del resto del trabajo del artista. Sin embargo cuando llevamos unos minutos de apreciarla reconocemos al maestro en uno de sus tópicos más visitados: las mujeres, eligiendo en este caso una técnica que otorga a la obra un aire de boceto provisorio.

Leónidas Benigno Gambartes nació el 13 de febrero de 1909 en la ciudad de Rosario, como segundo hijo de una familia de origen vasco francés. Fue dibujante y cartógrafo durante treinta años en el Ministerio de Obras Públicas por la mañana y pintor en su pequeño taller por la tarde. Recibió formación junto a Antonio Berni desde 1937 a 1942 (Giunta, 1992: 124). Con la lectura del *Universalismo Constructivo* de Torres García, abandonó definitivamente la expresión irónica y surrealista de los cartones humorísticos que venía realizando hasta ese momento y comenzó la indagación en un nuevo lenguaje, planimétrico desde la construcción y telúrico desde el universo anímico de sus personajes y la deformación expresiva que les imprimió (Flores Ballesteros, 1992: 42). La conferencia “El artista al servicio de la revolución” de David Alfaro Siqueiros dictada en Rosario en 1933 hizo mella en un círculo intelectual que en ese año fundó la *Mutualidad de Artistas y Estudiantes Plásticos*. Sus integrantes eran además del propio Gambartes, Antonio Berni, Tita Maldonado, Juan Grela, Roger Pla, Medardo Pantoja, entre otros¹. Arte, política y enseñanza se mixturaban, para enunciar el abandono de las temáticas abstractas aunque no de las composiciones clásicas que conservaron los registros canónicos. En 1950 y con una impronta similar, nació, motorizado por el mismo Gambartes, el *Grupo Litoral*, integrado por Francisco García Carrera, Domingo Garrone, Juan Grela, Carlos Uriarte, Hugo Ottmann y más adelante Froilán Ludueña. El manifiesto expresaba que “la pintura no puede solazarse con el plácido fenómeno óptico (...) el artista debe buscar en las cosas su esencia detrás de la apariencia abandonando el sentido académico único y las formas convencionales” (Giunta, 1992: 145). Proponían para el lenguaje una modernización, y para las temáticas un regionalismo de poéticas plurales, incorporando sobre los aspectos étnicos, la estética de una ciudad colapsada por la industrialización acelerada. Realizaron exposiciones colectivas en Rosario, Santa Fe, Córdoba, San Miguel de Tucumán y Resistencia. Gambartes participó en alrededor de 30 salones en el transcurso de su vida además de muestras individuales entre las que se destacan la de la Sala III de Galería Müller en el año 1942; cuantiosas obras de El Fogón provienen de esa prestigiosa galería porteña. Obtuvo premios relevantes como el Primer Premio del Salón Litoral de Paraná, Premio Único del Círculo de Rosario de 1957, Premio Adquisición Intervención Nacional de la Provincia de Entre Ríos, también en Córdoba y en Tucumán fue galardonado. Viajó invitado a la Bienal de Venecia y obtuvo la Medalla de Plata en 1956. También formó parte de los artistas de la Exposición Panamericana de Washington en 1962 (Giunta, 1992: 155).

La obra que analizamos ingresó a El Fogón de los Arrieros con posterioridad al fallecimiento del artista y figura como “lámina” en los sucesivos inventarios desde el año 1984. No es la única del rosarino ya que en el registro del año 2012 se menciona otra titulada *Cabeza*. En cuanto a *Mujeres*, la iconografía primitivista y las estructuras mágico-míticas que sobreviven en la población mestizada de los suburbios de Rosario nutrieron su particular expresionismo. Apesadumbradas mujeres, embarazadas, acunando,

¹ La Mutualidad fue cerrada por la policía en el año 1938 (Flores Ballesteros, 1992: 35).

lavando, tiñendo la ropa de otros y sobre todo haciendo conjuros y payés, son representadas bajo medidas áureas organizadas equilibradamente en el espacio pictórico, que en nuestro caso se rellena con pinceladas de acuarela y con cuatro figuras, mitoformas distribuidas. En la temática se vinculan las tareas que hacen las mujeres, con un cosmos mágico religioso, donde una maraña de líneas vuelve homogéneo fondo y formas. En esta y en otras obras ha captado de manera intuitiva, pero también con un estudio sistemático, cómo en las franjas que rodean las urbes perviven las estructuras mágico-míticas de los grupos indígenas (Flores Ballesteros, 1992: 43). A propósito de esto, dice el artista en un reportaje:

“Pinto el sentimiento de la superstición, de lo mágico, de la memoria de la tierra, de las formas y colores que estas suscitan, la vida cotidiana de cierto tipo de gente de nuestro país (me refiero a la gente más arraigada de nuestro medio, la que de alguna manera ya es América) y trato de expresar en el ámbito de mi ambiente litoral lo que éste tiene de nacional, con su fondo mítico, profundo que está más allá de las grandes extensiones sembradas o de los campos con ganado, que está en el fondo anímico de las gentes y que por allí, se conecta con el hombre universal”.²

El Fogón, constituido en espacio de lenguajes modernos, cristaliza su sincretismo regionalista de nueva plástica, con la presencia de esta obra de Gambartes, que trae consigo en su cosmología de idealización litoraleña a sus compañeros Grela, Uriarte, Ludueña y Fernández Navarro.

GUADALUPE ARQUEROS

BIBLIOGRAFÍA

BRUNIARD, Mele y SERÓN, Eduardo (1986). Gambartes. Cuadernos de Publicaciones de Artistas Plásticos de Rosario Agremiados, N° 1, Rosario.
CÓRDOBA ITURBURU, Cayetano; MUJICA LÁINEZ, Manuel y PLA, Roger (1954). Gambartes, Bonino, Buenos Aires.
FANTONI, GUILLERMO y ROSSI, Cristina (2014). Leónidas Gambartes. Alfaguara, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
FLORES BALLESTEROS, Elsa (1992). “Introducción a la obra de Leónidas Gambartes”. En Gambartes, Museo de Bellas Artes, Ediciones Proartis, Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, Buenos Aires.
Gambartes, pintor del litoral. (1960). Dirección Nacional de Cultura.
Gambartes, Color Natal. (2011). Dirección Provincial de Producciones Culturales, Señal Santa Fe. [Disponible en <https://youtu.be/s5iYFTQq1w>]
GIUNTA, Andrea (1992). “Cronología de la obra de Leonidas Gambartes”. En Gambartes, Museo de Bellas Artes, Ediciones Proartis, Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes, Buenos Aires.
PAYRÓ, JULIO (1960). Gambartes. Editorial Ellena, Rosario.
TAVERNA IRIGOYEN, JORGE (1966). Gambartes o una visión de América. Separata de la Revista Universidad, Universidad Nacional del Litoral, N° 67.
WECHSLER, Diana et alt. (2013). Gambartes Ediciones Castagnino/Macro, Rosario.

² Realizado en el año 1958 por Rubén Sevlever para el catálogo de la retrospectiva de 200 obras organizada por el Museo Provincial de Bellas Artes en la ciudad de Santa Fé. Posteriormente incluido en los catálogos de las exposiciones Gordon Gallery de julio de 1980. Se reproduce completo en Gambartes (1992) del Museo de Bellas Artes, Proartis. pp. 23-27.

Juan Grela

Tucumán, Argentina, 1914 - Rosario, Argentina, 1992

Oreja ¹⁹⁵⁸

Pintura, acuarela sobre papel, 70 cm x 45 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo J . G R E L A G .
1958



*Tenemos que encontrar nuestros colores, nuestras formas,
nuestras líneas. Es decir: quienes somos.*

Juan Grela

La producción de Juan Grela puede dividirse en tres etapas de experimentación pictórica, acompañadas por una fuerte formación autodidacta y la adherencia a los programas estéticos de los diversos grupos artísticos del litoral argentino de los que formó parte.

La primera de estas tres etapas expresa el contacto temprano con el *post-impresionismo* y el *realismo*, con un tinte fuertemente local y social. Los colores utilizados son vibrantes y en las pinceladas fragmentadas, expresivas. La segunda se caracteriza por la geometrización, síntesis de las formas y el rígido esquematismo compositivo -una vía de representación pictórica a la que Grela llega mediante el estudio del *constructivismo* y el *arte precolombino*. Finalmente, la última etapa expresa el abandono de la función mimética y la incorporación de aportes del abstraccionismo lírico y el automatismo procedimental del surrealismo (además de un marcado interés por superar el formato pintura-marco, produciendo numerosos collages y experimentando con la creación de objetos).

Si bien aún no ha sido posible documentar y datar precisamente el ingreso de esta obra a la colección, sobre el marco de madera puede corroborarse que se trata de una “Donación del autor”. En el primer catálogo de la institución, que data de 1963, es incluida bajo el título *Oreja*¹. Posiblemente, esta donación haya ocurrido entre julio y septiembre de 1959, periodo en el que Juan Grela visitó y se hospedó en El Fogón en al menos dos ocasiones. En esa época el pintor ya se había apartado de las exigencias del realismo social con el que había tomado contacto en la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* (un colectivo de artistas orquestados por Berni y Siqueiros). En *Oreja*, la estampa compuesta por un personaje solitario, nocturno, descalzo, entre un perro y algunas flores, refleja la vigencia de la temática con contenido -social o político²-. Sin embargo, también es evidente la opción del autor por la síntesis y el abandono de la paleta de colores cálidos que caracterizaba sus primeras obras.

La composición geometrizada, la frontalidad de las figuras y el abandono de la profundidad, dan cuenta del estudio de *Universalismo abstracto* de Joaquín Torres García, fuente teórica y plástica compartida por el *Grupo Litoral*, del cual Grela formó parte desde principios de 1949. En *Oreja* esto se expresa fundamentalmente en la mitad inferior de la obra, en el esquematismo de manos y pies del personaje. Ese mismo año el artista también envía a El Fogón algunos grabados en linóleo³. Durante su visita realiza una autorretrato-mural sobre una columna próxima al bar⁴. En estas obras, la síntesis geométrica y la incorporación del arte precolombino alcanzan un nivel de abstracción aún mayor, marcando la profundización en el estudio de esta vía estética.

¹ En el catálogo de 1963 está consignado con el número “22”. En los inventarios de 1980, 1984 y 2003 figura con el número “11”.

² Al igual que en *Criolla*, otra acuarela de 1958 donada por el autor a El Fogón de los Arrieros, actualmente expuesta en su espacio, pero no incluida en este catálogo.

³ Reproducido en Boletín El Fogón de los Arrieros. Año. VII, N°76, Resistencia, Abril, 1959, p. 1.

⁴ Reproducido en Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VIII, N° 95, Resistencia, Noviembre 1969, pp. 1-2.

Considerando la mitad superior, perfilando la camisa y el rostro del personaje, nos encontramos líneas más sensibles y curvas. La pincelada fragmentada y cargada de acuarela, la oposición de pinceladas horizontales con las que define el fondo nocturno y los pequeños trazos verdes, traslúcidos, con que teje la trama de la camisa. Todos estos elementos son ecos formales del temprano encuentro del pintor con las publicaciones de Gustavo Cochet y reproducciones de obras post-impressionistas y vanguardistas. Una síntesis de estilos sobre la que el propio Grela se pronunció ante los fogoneros el 24 de septiembre de 1959, en una conferencia “sobre Van Gogh, Kandinsky, Gauguin y Denis, Cezanne y Mondrian” -y que ellos describieron como “una lección de sencillez, autenticidad y apreciaciones propias”.⁵

Constructivismo e intimismo perviven en la composición de *Oreja*, una tensión afinada entre lo orgánico y lo geométrico de las formas. En el contraste de texturas, del tono cromático, de líneas rígidas y sensibles. Entre la dimensión del personaje y las cosas que lo rodean. Para Grela, la pregunta por las formas, líneas y colores es construir la imagen de quienes somos. Esta singular sensibilidad capturó la atención y el aprecio del círculo fogonero, durante sus estadías, tras las cuales el Boletín incluye un texto de Samuel Sánchez Bustamente -arquitecto y fogonero- donde vemos reflejada la proximidad y el afecto de los momentos compartidos ese espacio, entre amigos:

“Su obra es la más sincera y cabal manifestación de su fuerza interior. Y la fuerza interior que le dicta su obra no sabe de tendencias ni de escuelas. Se inspira y elabora por la sencilla acción de una fe sana y honesta. Sobre una conducta que le ha trazado su mundo subjetivo. (...) Para Grela, la pintura es línea y color. O su consecuencia inmediata: forma y espacio. Pero siempre, verdad — aclarando sistemáticamente que “verdad” no significa en modo alguno “realidad”. La realidad está en el sujeto, en el objeto y en las cosas”.⁶

El grado de abstracción al que llega Grela en su última época, marca la posición transicional de *Oreja* en su dilatado desplazamiento de un realismo localista a la abstracción no figurativa. En 1992 -año de su muerte-, una obra como *UWNFF* ilustra el punto hasta el que el pintor pudo atenuar esta exploración, despejando todo compromiso mimético tras incorporar ciertos elementos del surrealismo y abstraccionismo lírico que le permitían seguir trazando – en imágenes- su verdad, su mundo subjetivo.

EMANUEL CANTERO



Juan Grela, *Criolla*, 1958, témpera, 37 cm x 37 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

BIBLIOGRAFÍA

ARMANDO, Adriana (2014). La línea de Grela, dibujos, maderas y collages a cien años de su nacimiento. Buenos Aires; Fundación OSDE.
FANTONI, Guillermo y GRELA, Juan (1997). Una mirada sobre el arte y la política: conversaciones con Juan Grela. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

⁵ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VII, N° 81. Resistencia, Septiembre 1959, p. 8.

⁶ Boletín El Fogón de los Arrieros., Año VII, N° 79, Resistencia, Julio 1959, pp. 8-9.

Gina Ionescu

Borsa-Maramures, Rumania, 1916 -
Buenos Aires, Argentina, 2006

Geometría en el espacio ^{ca. 1953}

Acuarela, 27,5 cm x 20 cm

Firma: ángulo inferior derecho *Gina*
Inscripciones: reverso en fibra negra: “78”; y con birome: “8”.



Geometría en el Espacio de Gina Ionescu es casi con certeza una acuarela de 1953 y parece haberse integrado a El Fogón de los Arrieros en el mismo año. Dos elementos nos llevan a establecer esta datación. Por un lado la obra está inscrita en la tradición abstracta que tuvo una fuerte expansión en el escenario artístico sudamericano de finales de los años 40 y comienzos de los 50. Por otro lado, Gina Ionescu participaba del grupo *Arte Madí* liderado por Gyula Kosice que realizó en julio 1953 una exposición en el Ateneo del Chaco. En la exposición participaron no sólo los madí “argentinos” (nativos o residentes) como Kosice, Diyi Laań, Rodh Rothfuss, Juan Bay, Aníbal Biedma, María Bresler, Esteban Eitler, sino también el cubano Sandú Darié y el ruso-norteamericano Nicolai Kasak¹. Además, en el archivo de El Fogón de los Arrieros existe una carta del diciembre de 1952 de Gina Ionescu dirigida a Hilda Torres de Varela, pareja de Aldo Boglietti, en la cual la artista da cuenta del intercambio que existía entre el El Fogón de los Arrieros y la asociación liderada por Kosice.

La última hoja de esta carta está dibujada con un arreglo compositivo abstracto que mantiene fuertes proximidades con *Geometría en el Espacio*. Formas geométricas simples aparecen solas o combinadas entre sí creando ritmos cóncavos y convexos. En el caso de la témpera del El Fogón de los Arrieros, estos elementos curvos coloridos se contraponen con la rígida articulación del fondo en tonos grises. Es una obra que se corresponde con las búsquedas del invencionismo porteño nacido al calor de los debates surgidos en torno a la revista Arturo en 1944.

Nacida en Borsa-Maramures, Rumania, en 1916, Gina Ionescu (María Giorgina Schlachter de Ionescu) tuvo un amplio desarrollo en el ámbito artístico ya que no sólo se dedicó a las artes plásticas. Bailarina, actriz y cantante actuó en escenarios de Budapest, Berlín y Bucarest y se dedicó al estudio de la pintura graduándose en la Academia de Bellas Artes de Bucarest en 1944 (García Martínez, 1982)². Entre 1946 y 1947 realizó cursos de perfeccionamiento en la Académie Julian de París y arribó a Buenos Aires con su marido, el abogado rumano Stan Ionescu en 1947. En 1949 en el número 3 de la revista *Arte Madí*, órgano de difusión del grupo homónimo, aparecieron por primera vez reproducciones de sus obras. Participó junto con Madí en numerosas exposiciones durante los años 50 y su orientación multidisciplinaria debe haberla vinculado más aun a los objetivos de este grupo. Heredero de la revista Arturo el grupo *Arte Madí* se constituyó en el año 1945 con Kosice, Rothfuss y Carmelo Arden Quin como guías principales. Éste último se separó rápidamente de esta formación que, bajo las búsquedas no figurativas, articuló tanto aspectos del constructivismo como del dadaísmo. Las investigaciones interdisciplinarias fueron centrales para el grupo que abrió sus intereses a la poesía, la música, el teatro y la danza.

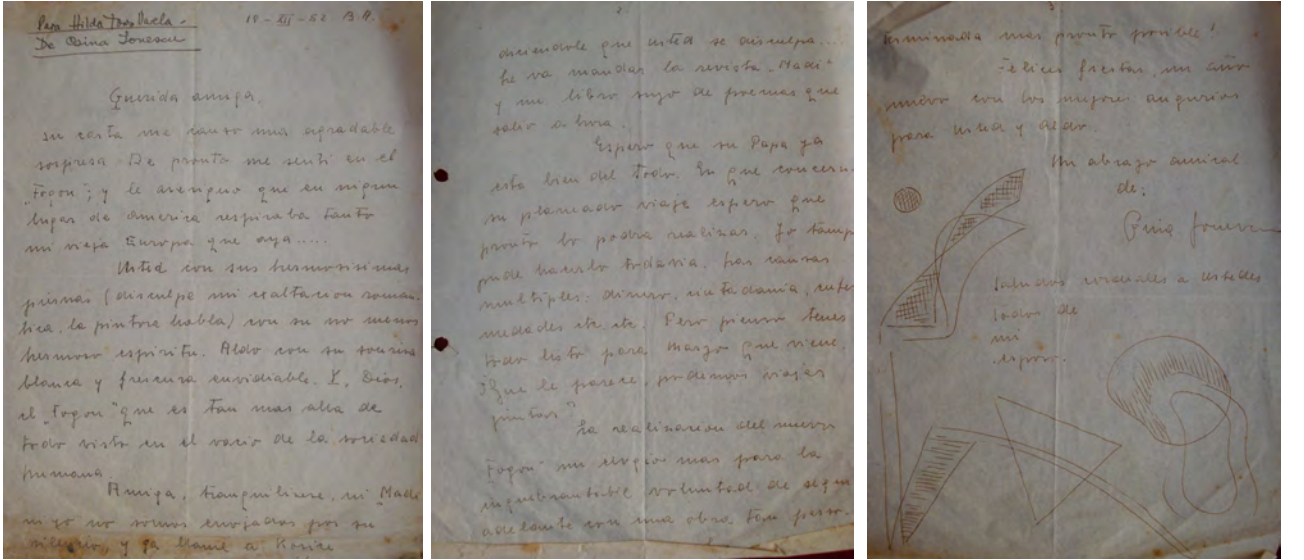
En 1949, Ionescu realizó una exposición individual en la Galería Antu que se continuó con numerosas individuales durante los 50 y 60 en galerías porteñas como Viau, Galatea, Van Riel, entre otras. Expuso, además, en París, Florencia, Río de Janeiro, Tokio, Venecia y Washington. El desarrollo de su obra se acompaña los tránsitos de las artes plásticas en el circuito porteño y también sus modos de

asociación. Luego de la vinculación a *Arte Madí*, Ionescu se integró al *Grupo de Arte Nuevo* y a *Agrupación de Arte No Figurativo* (ANFA). Estas agrupaciones que surgieron a partir del segundo lustro de la década del 50, reunían artistas abstractos de diversas corrientes, incluyendo tanto geométricos como líricos y expresionistas. Precisamente, esta misma deriva sigue la obra de Ionescu que luego de las investigaciones formalistas cede lugar a los aspectos más sensibles y matéricos (García Martínez, 1959:49)³. En efecto, el informalismo apareció como un camino expresivo dentro de las corrientes abstractas y tuvo fuerte adhesión en esos años. Pasadas estas búsquedas Ionescu retomó la figuración pero a través de un trabajo compositivo complejo que aleja su obra de lecturas unívocas. Su curiosidad intelectual y sus inquietudes espirituales la llevaron a estudiar teología. No es raro este interés en un artista vinculada a la abstracción; desde Piet Mondrian, Wassily Kandinsky a Joaquín Torres-García se sabe que profundos procesos de religiosidad y subjetivación fueron clave en muchos artistas de esta tendencia. Gina Ionescu no fue la excepción.

MARÍA AMALIA GARCÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA MARTÍNEZ, José A. (1982). *Gina Ionescu*, Buenos Aires, Galería Federico Ursomarzo, GARCÍA MARTÍNEZ, José A. (1959). “*Expresión color y espacio en la obra de Gina Ionescu*”. En *Histonium*, v. 20 (247), diciembre, Buenos Aires, p. 49.



Carta de Gina Ionescu a Hilda Torres Varela, 18 de diciembre de 1952. Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ Véase Arte Madí, nº 7/8, Buenos Aires, junio de 1954, p. 10.

² Véase también “Gina Ionescu. El fallecimiento”, La Nación, Buenos Aires, 14 de octubre de 2006. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/849395-gina-ionescu>

³ GARCÍA MARTÍNEZ, José A. (1959). “*Expresión color y espacio en la obra de Gina Ionescu*”. En *Histonium*, v. 20 (247), diciembre, Buenos Aires, p. 49.

Eduardo Jonquières

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

Abstracción - Epreuve d'artiste ¹⁹⁶²

Serigrafía, dibujo sobre cartón, 66,5 cm x 51,5 cm

Firma: ángulo inferior derecho (Jonquières)

Inscripciones: en el tercio inferior, debajo de la impresión, manuscrito con lápiz negro: "Epreuve d'artiste" y a continuación: "Para Hilda y Aldo, recuerdos fogoneros y amistad vieja de", seguido de la firma del autor.



Esta obra ingresa a El Fogón de los Arrieros, traída por el autor en uno de sus reiterados viajes a esta casa, a la que consideraba “su casa en Resistencia”, como donación y con destino a formar parte de la colección. Así se registra en varios números del Boletín de El Fogón, en las secciones “Arrimaron su tizón”.

Es la primera obra de Eduardo Jonquières que figura en un inventario elaborado por El Fogón de los Arrieros. Data del año 1968 y se encuentra registrada bajo el número “92” como una litografía. Luego, en el inventario de 1980, bajo el número “87”, se la registra como grabado, con el título *Abstracción*, siendo nuevamente corregida con la letra de Hilda Torres Varela, como Serigrafía. Es así como aparece en el inventario de 1980.

En esta Fundación Cultural, donde el artista recibió como homenaje la Orden de la Llave N° 232 que sólo se concedía a “fogoneros ilustres”, existe una valiosa colección de sus obras. Además de *Abstracción*, existen otros tres cuadros; una Tinta, una Tempera y una Carbonilla. También hay una puerta (en el baño de la planta alta) pintada en acrílico sobre madera, representando una mujer, cabeza abajo¹.

El revés de la escalera existente en el hall principal y que conduce a la biblioteca, -consta de doce escalones-, de los cuales siete fueron decorados por Jonquières con rostros y cuerpos, en el año 1958, época en que no había ingresado aún al no-figurativismo, profundamente humano, en que se ubicara años después.

Es de destacar la cercanía de amistad y afecto que cultivó el artista a lo largo de años, con los principales artífices de El Fogón de los Arrieros: Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, en especial con ésta última, cuando efectuaba su doctorado en Arte en La Sorbona, Francia. Numerosas cartas manuscritas entre 1981 y 1997², dan cuenta – tal como lo llamara Jonquières en la tarjeta de invitación que le cursara para su exposición de Roma - marzo / abril de 1982 - del “cariño ancestral” que los unía y sus misivas, muestran el agudo sentido del humor del que hacía gala el artista.

Es digna de transcribir una misiva que Jonquières tituló así: “París, 1 de Noviembre 1986, no hablemos de los muertos que ya van siendo muchos...”. Luego recuerda casamientos y reuniones a los que asistieran juntos (con Hilda Torres Varela) 18 o 19 años atrás, para concluir: “...hay momentos en que todo se transforma en pasado, y eso es lo que más hace sentir que uno va caminando despacito...” menciona también una exposición suya “...que quedó linda, gran cantidad de público variado el día de la inauguración y luego casi el desierto. Hice un par de audiciones por radio -RTL internacional y France Culture- que no me trajeron sino a una psicoanalista que quiso le explicara todo, desde mi ego hasta el color usado en el último cuadro, y algunos visitantes ocasionales. No se vendió NADA: hubo una reserva de un señor que no volvió a aparecer más y de un muchacho entusiasmado que a lo mejor compra algo. Pero en cambio la exposición sirvió, para que un galerista que otrora me editó una seri-

¹ Fue publicada en la invitación a la fiesta de Fin de Año de El Fogón, que reproducía en la tapa, su slogan “Por un mundo de hombres libres y con sentido del humor” 2000 - 2001 y contenía en la página central, el dibujo de Jonquières y la poesía de Julio Cortázar “Pinturas de Jonquières”, en conmemoración justamente a la muerte del pintor, que acababa de producirse. Archivo de El Fogón de los Arrieros. Caja Tarjetas, Año 1960-2003.

² Misivas manuscritas de Eduardo Jonquières pertenecientes a una colección particular - Resistencia.

grafía, hace 20 años, me invitara a su stand en la FIAC (Foire Internationale d Art Contemporain), inmenso mercado persa del arte de todo el mundo –galerías de Europa, Norteamérica y Japón- y que el cuadro que expuse se vendiera inmediatamente (la feria dura 5 o 6 días) a una galería Suiza de los herederos de Valloton en Lausana, de la que Sandra me dice que es buena, una de las cinco o seis más importantes de este país. En ARTCURIAL se está haciendo una exposición muy grande que se llama “*Los Americanos*” en la que figuro con un cuadro bastante grande al lado de una escultura de Botero, pome fair une belle jambe! “Figuración o muerte”, como decían de Squirru en Bs. As., pero francos pocos. En perspectiva tengo una exposición en Matera, Italia cerca de Bari...”.

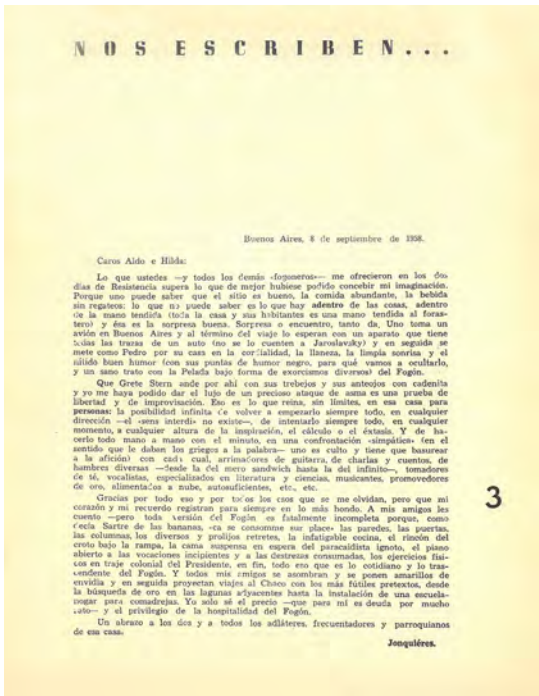
Otra carta de Jonquières, dirigida a Hilda y fechada en París en fecha 11 de octubre de 1997 expresa textualmente: “...sigo sin pintar y solo tuve algo que ver con cuadros, hace unos días, en que el museo de Sarrelouis presentó una exposición de sus colecciones en que figura una obra mía (¿te acordás de aquel grandioso álbum que me mandaron cuando hice mi muestra allá?). El director reunió a los que expusimos en los últimos años (dedicó ahora media pared a uno de mis cuadros, lo cual me hizo creer -fugazmente- que yo tenía cualidades de artista, (como decía Julio en algún escrito) que he ido tirando por la ventana, con mi dejadez habitual a lo largo de los años...”.

Estos manuscritos de Jonquières demuestran una vez más, el perfil multifacético de su personalidad y su buen humor y armonía interior. En especial ésta última, de donde surgen los colores en interacciones continuas y con una distancia siempre igual.



Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VIII, N° 93, Resistencia, septiembre, 1960.

Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VIII, N° 93, Resistencia, septiembre, 1960, p. 3.



Pintura lúcida, con elementos geométricos, casi siempre con líneas rectas, rellenas de colores brillantes y armoniosos, la obra se caracteriza por la originalidad de sus concepciones. Es una pintura meditada, pero también sumamente sensible, no- figurativa, pero sugerente, donde la abstracción habla a los sentidos.

El pintor Eduardo Jonquières, nacido en Buenos Aires en 1918, resulta una personalidad artística-mente compleja, en su triple papel de poeta, pintor y crítico de arte. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes de esa ciudad, donde realizó su primera exposición personal y participó en los movi-mientos de vanguardia. Efectuó una exposición de pintura en Resistencia, del 25 al 31 de agosto de 1958, en la Dirección de Cultura de la Provincia del Chaco, cuando era Presidenta de esa institución, su gran amiga la Profesora Hilda Torres Varela. Fue profesor de Historia del Arte en la Universidad de La Plata, hasta su instalación en Francia en 1959, donde contrajo enlace con María Rocchi, conocida grabadora italiana.

Su obra de poeta ha sido paralela a la de pintor. Sus telas fueron expuestas en numerosas muestras, tanto en Argentina como en Europa (Francia, Italia España, Suiza, Suecia), Estados Unidos y Latino-américa en general y aparecieron en las más importantes exposiciones de arte Hispanoamericano organizadas en Europa y los Estados Unidos. Sus muestras fueron innumerables, lo mismo que la existencia de sus obras en colecciones públicas y privadas, como la Biblioteca Nacional de París, Chase Manhattan Bank Nueva York, Casa de las Américas, La Habana, Fondo de las Artes - Argentina y numerosas colecciones privadas. Sus libros, entre otros, *La sombra*, *Permanencia del ser*, *Los Vestigios*, *Pruebas al canto* y *Zona Árida*, espaciados a lo largo de 25 años, son la muestra de una experiencia poética lograda con una voz auténtica y libre, que se expresa con definitiva claridad.

En carácter de crítico de arte, efectuó numerosas conferencias sobre temas de pintura y poesía, así dictó cursillos en la Alianza Francesa de Buenos Aires sobre “La Pintura Francesa del siglo XX y “Dufy o la sabiduría de la inocencia”, en la misma institución. En agosto de 1958, durante su exposición de pintura en la ciudad de Resistencia, dictó un cursillo sobre “Perspectivas del arte contemporáneo”, “¿Hay un arte abstracto de todos los tiempos?” y “El arte abstracto en nuestros días: Orígenes y difusión”.

En El Fogón de los Arrieros lugar donde se alojara en reiteradas oportunidades, incluso cuando ya residía en París, compuso un cuadro que se aleja en parte, de sus elementos geométricos naturales -que son la línea recta y las bandas rectangulares- para insertar como figura central, líneas curvas que se cierran sobre un semicírculo, como un ojo visor del resto del cuadro, configurando una actitud de sugerencias metafísicas.

En efecto, en el cuadro *Abstracción*, se aleja, en los extremos de la pintura, de sus llamadas “grandes intervenciones blancas” y las “intervenciones negras” para adentrarse sin límites en el color blanco, que divide el cuadro en dos partes, definiendo las líneas rectas de las curvas, para finalizar en un blanco lineal irregular en el tamaño, que surge como cierre total.

La sinestesia que emerge de sus cuadros, ha llevado a Julio Cortázar, su gran amigo, a decir de la pintura de Jonquières “... el ojo se encabrita y busca entrar...” porque sus tonos de color, tienen sonido y movimiento. Hablamos de la sinestesia, entendida como el fenómeno de percepción humana que asimila y concibe distintos sentidos, que en una lectura cruzada permiten oír colores, ver sonidos o sentir distintos gustos al tacto de un objeto.

La percepción sinestésica que brota de sus cuadros, ha hecho que el mismo Jonquières expresara en su libro Zona Árida: “Se caen las razones, como gotas de sudor sobre la mano quieta”. Es decir, que la alternancia perceptiva de los dos sistemas (formal y cromométrico) parecen anexas a una nueva forma de percepción: el tiempo. Porque cuando se fija la mirada en alguna línea recta o curva, ésta se desliza luego, naturalmente, hacia el infinito.

Esta característica del pintor -presente también en su obra *Abstracción* - configura una actitud de sugerencias metafísicas. La geometría, con rotundas formas abstractas y el uso de las franjas cromáticas que dinamizan la superficie en su invención de imágenes, han sido comparadas con “ecuaciones perfectas, con un sostén de inequívoco contenido vital” (Ángel Bonomini).

MARCELO ADOLFO GUSTIN

BIBLIOGRAFÍA

1ere. Triennale des Ameriques (1993). *Maubeuge, Francia*.
BRUGHETTI, Romualdo (2000). *“Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina”*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones de Arte Gaglianone.
Centro Difusor de Arte (1980). Madrid, España. Ediciones Kandinsky S.A., N° 54.
CORTÁZAR, Julio (2010). *“Cartas a los Jonquières”*. 1ªed. Buenos Aires, Argentina. Ed. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
Espace Latino-Américain (1986). París, Francia.
Galería Lucas (1981). Valencia, España.
JONQUIÈRES, Eduardo (1952). *“Los Vestigios”*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Botella al Mar.
JONQUIÈRES, Eduardo (1955). *“Pruebas al Canto”*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Troquel.
JONQUIÈRES, Eduardo (1965). *“Zona Árida”*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada, S.A.

Miguel Lozano Muñoz Baile coya 1948

Tucumán, Argentina, 1905 - San Salvador de Jujuy, 1983

Acuarela y tinta sobre papel, 30 cm x 47 cm

Firma: ángulo inferior derecho



El tema de la danza en la pintura ha sido tratado de múltiples maneras a lo largo de la historia del arte. La inclusión de grupos humanos en un espacio escenográfico ya sean paisajes, interiores o simplemente fondos planos o abstractos, contribuyó de manera admirable a captar situaciones festivas, populares o de elite. Esta tipología de “pintura de género”, catalogada así por describir escenas cotidianas, ha ganado su lugar en la historia del arte a través de grandes pintores como Pieter Brueghel el Viejo, Caravaggio, Velázquez, Vermeer, Murillo, etc.

Conceptos como símbolo, juego y fiesta son abordados por Hans Gadamer (1998), interpretando desde lo antropológico, la función del arte. Su concepción de la fiesta está asociada a comunidad, congregación, actividad, celebración. En *Baile coya* parecen unirse todos estos términos, siendo esta celebración festiva una invitación a llenar el tiempo ordinario y cotidiano. Esta danza, definida como de galanteo, de parejas sueltas e independientes y movimientos vivos, es bailada con pañuelos y paso salteado. Según Joaquín López Flores (2015) su influencia es incaica, pero también posee orígenes en los bailes del Viejo Mundo traídos por España a América. Fue introducida al NOA desde Bolivia y es acompañada generalmente con arpa, guitarra y bombo.

Aunque en la época en que esta obra fue ejecutada ya los ecos de miradas de los artistas americanos sobre su historia y realidad parecen haber quedado lejos, podemos enmarcarla dentro del costumbrismo y tradiciones que estos artistas tomaron, con el objetivo de afirmar las tradiciones nacionales. El indigenismo, consolidado en las primeras décadas del siglo XX, se basó en la representación de tipos regionales, exaltando sus rasgos raciales y la belleza de sus indumentarias. El indio representó para ellos, como para los intelectuales indigenistas de la década de 1920, la síntesis ideal del mestizaje cultural, que daba forma al hombre nuevo de América.

Para un paralelismo con la obra de Lozano Muñoz tomaremos dos ejemplos pictóricos paradigmáticos de autores universales, cuyas obras plasman todo un universo de significaciones, de relaciones sociales, costumbres y tradiciones a través de la danza.

Peters Pauls Rubens, hacia 1636-40 realiza su *Danza de aldeanos*, obra maestra en su composición y cromatismo, sinfonía de movimientos y fluidez coreográfica. El artista se solaza en la descripción de expresiones, vestimentas y posturas corporales, con arriesgados escorzos y una atmósfera casi etérea en la que sus protagonistas son incluidos en un paisaje pastoril.

En *La danza*, de Henry Matisse los elementos compositivos se disponen en un marco de encierro rectangular-horizontal. El campo visual genera una relación particular entre los elementos, estructurando la composición. El fauvismo de Matisse se evidencia de manera casi dramática en una paleta intensa, rica en contrastes sobre un fondo plano que solo sugiere espacialidad, pero que otorga al grupo danzante una sincronización aérea. Curvas y contra curvas direccionadas equilibran los pesos compositivos.

Podemos traspolar este análisis en *Baile coya* de Lozano Muñoz, describiendo su estructura también como una estudiada y cuidadosa incorporación de elementos plásticos formales, en las que las líneas guías compositivas y los colores utilizados contribuyen al dinamismo de la obra. Por medio de contrastes de complementarios, Muñoz diseña acentos rítmicos pero unifica toda la escena con tonos

agrisados. Sus personajes, casi todos de espaldas, esbozados esquemáticamente, solo insinúan rasgos fisonómicos, atuendos e instrumentos.

En las tres obras señaladas, el ritmo plástico, secundado por el uso estudiado del color, constituye la característica principal en este tipo de obras que abordan la música, y más específicamente la danza como temática.

De Lozano Muñoz solo ha sido posible recabar escasos datos biográficos que pudieran aportar indicios de su formación. Nacido en Tucumán en 1905 se registra su residencia desde el año 1943 en la ciudad de San Salvador de Jujuy como profesor de la escuela Normal, en el primer Taller Libre de Artes de la provincia y en la Escuela Provincial de Artes Plásticas. El Fogón de los Arrieros registra, junto a la presente obra, *Chango norteño*, un óleo de 1952; *Mujeres*, inventariado en el año 1984 y *Mercado*, mencionado en el Boletín Mensual de El Fogón de los Arrieros en el año 1957¹ y *Nochebuena en Jujuy*, acuarela, en la edición del año 1958 del mismo Boletín². Asimismo se conserva una tarjeta de salutación, dibujada por el artista³. El Museo Provincial de Bellas Artes “Dr. Juan R. Vidal” de Corrientes posee en su patrimonio la obra *Margarita Gauthier*, donación del artista, un dibujo de escasos méritos artísticos, encuadrándose más en un trabajo de ejercicio académico.

Cabe señalar que esta obra ingresó al Fogón de los Arrieros alrededor del año 1980. Se encuentra registrada en los inventarios de la institución de 1980, 1984, 2003, 2009 y 2012.

LUIS BOGADO

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GADAMER, Hans-G (1998). La actualidad de lo bello. Trad. Antonio Gómez Ramos, Barcelona, Paidós, pp-66-124. LÓPEZ FLORES, Joaquín (2015). Portal Informativo de Salta. Bailecito. Salta, República Argentina. Recuperado de: <http://www.portaldesalta.gov.ar/bailecito.htm>

Miguelito Lozano Muñoz regala un óleo, titulado "Mercado", Es un motivo típico de España, donde estuvo hace años becado por el Fogón. (La beca le fué retirada al com probarse que en vez de estudiar se la pasaba en el Retiro estudiando anatomía con con zagalas vivas, y en otros lugares consumiendo "chatos".)

Boletín El Fogón de los Arrieros, Año V, Nº 52, Resistencia, abril, 1957, p. 7.

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año V, Nº 51. Resistencia, marzo, 1957, p.7.

² Boletín El Fogón de los Arrieros. Año VI, Nº 61. Resistencia, enero, 1958, pp.1-4.

³ Archivo de El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia L. Tarjeta de salutación. Resistencia, 1961.

Lea Lublin

Breszc, Polonia, 1929 - París, Francia, 1999

Evocación de la selva ¹⁹⁶²

Témpera sobre papel, 68,2 cm x 20,5 cm

Firma: ángulo inferior derecho **LUBLIN**



Lea Lublin nació en Breszc (Polonia) y en su niñez se trasladó con su familia a vivir a la Argentina. Cursó estudios de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (posterior Escuela), de donde egresó en 1949. En 1953 realizó un viaje a París y expuso en el Salón de la Jeune Peinture. Así comenzó sus periplos entre Buenos Aires y la capital francesa. En la década del 50 contabilizó un total de tres salones colectivos en París y una exhibición individual en la Galería Van Riel de Buenos Aires. En los años ‘60 desarrolló su producción más rica cuando inició un expresionismo propio y abordó la utilización de materiales y medios no tradicionales. En 1964 realizó una muestra en la galería parisina Lahumiére: *L’incitation au massacre*, usando telas gigantes escritas, formato que se repitió más adelante. Un año después produjo un conjunto de obras, donde figuró la descollante *Voir clair (La Gioconda aux essuie-glaces)*, obra que tiene un dispositivo que permite que se visualice la creación de Da Vinci a través de un cristal que se limpia con agua, asemejándose al parabrisas de un auto. Con ironía y genialidad Lublin propuso una lectura diferente de los clásicos, libre de idealizaciones y menos hipostasiada. En el mismo año abandonó paulatinamente la pintura para dedicarse de lleno a un arte comprometido con objetos, instalaciones, ambientes y realidades que estuvieran fuera del museo. En 1969 con motivo de ser invitada al 24º Salon de Mai del Museo de Arte Moderno de París exhibe *Mon fils*, donde recrea en la sala una situación intimista de vinculación y cuidado de su hijo Nicolás. La artista lo alimenta y limpia; reificando (¿sin querer?) la expresión feminista de que *lo personal es político*. La ética del cuidado en manos de una mujer toma el proscenio del arte para llevar al primer plano el trabajo reproductivo, el mismo que la moral moderna con su diatriba privado y público intentó escindir.

En el arte feminista la trayectoria del Lublin marca una impronta que reunió acción simbólica crítica y expresión artística en espacios urbanos. En 1978 tuvo lugar *Action: Dissolution dans l’eau Pont Marie, 17 heures*. Escribió en francés sobre un papel gigante una lista de preguntas: “¿La mujer es un saco de esperma, un falo al revés?, ¿El mal del siglo?, ¿Una desconocida, un objeto de reproducción?” Luego arrojó el papel al Sena para que se propague a través del agua, en una Francia violenta contra las mujeres y convulsionada por discusiones como la interrupción voluntaria del embarazo, la anticoncepción y las leyes matrimoniales (Aliaga, 2004; 66). La inquietud y el cuestionamiento por el lugar de las mujeres en la sociedad no es dejada de lado en ningún periodo creativo. En 1979 viaja a París invitada junto a otros artistas, a recrear *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisa Gentilleschi. Lublin desarma el clásico en bocetos y denuncia la violación que la pintora barroca había sufrido en 1619 a mano de Tassi, un profesor que fue juzgado pero no cumplió la condena. La artista porteña por adopción, recibió numerosas becas y premios nacionales e internacionales. Escribió textos como *Proceso a la imagen* de 1970 y grabó entrevistas teóricas con personajes de la época como Phillip Sollers. Sus obras integraron prestigiosas exposiciones como *Féminimmasculin. Le sexe de l’art* organizada por el Georges Pompidou en 1995, donde además hay trabajos suyos que componen el patrimonio. Su primera retrospectiva, es articulada por la prestigiosa galería alemana Lenbachhaus de Munich, y realizada en junio y hasta septiembre de 2015. La curadora Stephanie Weber la interpreta como “una artista radical y desafiante, crítica y luchadora por la igualdad de las mujeres”.

Advertimos tres posibles períodos temáticos y formales en su trayectoria. El inicial al que pertenece *Evocación de la selva*, que la muestra talentosa y afincada en el dibujo, abandonando la figuración tradicional por el expresionismo. Son los tiempos del aprendizaje cuando la pintura era suficiente. En

un segundo periodo cerca de 1965, rompe los planos limitados del cuadro y opta por el lenguaje de los objetos y la acción artística-política. Luego recortamos un tercer periodo que se iniciaría en los primeros años de la década del 70 cuando la motivación versa sobre la naturaleza del arte, sus funciones en la sociedad y los vínculos con las galerías y espacios de producción (Alarcón, 2016; Aliaga, 2014).

La obra que se encuentra en El Fogón de los Arrieros fue elaborada en el marco de la obtención de una beca del Fondo Nacional de las Artes en el año 1959; durante el proceso Lublin viaja a la selva misionera y de la experiencia obtiene tres series: *Los motivos de la selva*, *Premoniciones* y *Bestias y Explosiones*¹. La pieza figura en todos los inventarios de la institución desde el año 1968, pese a que no hay datación exacta del ingreso. Aparece en biografías internacionales de la artista integrando una exhibición organizada por El Ateneo del Chaco en el año 1962². Es posible que en el periodo que va de 1959 a 1963 haya ingresado al Fogón la obra de Lublin, que aún no abandonaba la pintura por el arte de acción.

Evocación de la selva, es una lente experimental de aumento sobre una trama vegetal. Una inmersión salvaje azul y verde en el monte, que desde el formato nos recorta un vector de otras continuidades. Es también sabia y liana tropical, ruidos de agua y humedad pegajosa. Lea Lublin integra la brevísima lista de artistas mujeres cuyo trabajo se expone en El Fogón de los Arrieros. La intuimos progresista y parisina completamente de avanzada y polémica para la misoginia predominante. Celebramos que su obra esté allí en un espacio de vanguardia periférica, al que no podemos dejar de increpar por las ruidosas ausencias.

GUADALUPE ARQUEROS

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, José Ramón. “Exhumación/revelación de Lea Lublin”. En la revista MAKMA, Revista de artes visuales y cultura contemporánea. [Disponible en <http://www.makma.net/art-interrogations-exhumacionrevelacion-de-lea-lublin/> Revisado el 2 de noviembre de 2016].

ALIAGA, Juan Vicente (2014). “Unas notas sobre la obra de Lea Lublin”. Spaivisor Gallery. Miami. [Disponible en <http://espaivisor.com/exposicion/art-interrogations/> revisado el 5 de noviembre de 2016].

ALIAGA, Juan Vicente (2004). *Arte y cuestiones de género*. Nerea, San Sebastián.

LUBLIN, Lea. “Proceso a la imagen I: En Proceso a la imagen: recorrido conceptual; elementos para una reflexión activa”. Exh. cat Buenos Aires: Galería Carmen Waugh, 1970. [Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Results/tabid/90/q/lublin/language/en-US/Default.aspx> revisado el 5 de noviembre de 2016]

ULIERTE VAZQUEZ, Luz de (2013). “Las olvidadas. Arte feminista en la Europa de los 70”. En La más elegante del invernadero IV. Universidad de Granada. [Disponible en <http://digibug.ugr.es/> revisado el 2 de noviembre de 2016].

¹ Biografía de artistas argentinos en la página del Centro Virtual de Arte Argentino perteneciente al Centro Cultural Recoleta. [http://cvaa.com.ar/o3biografias/lublin_lea.php revisado el 6 de noviembre de 2016].

² Extraído del recorrido artístico confeccionado por la galería parisina Deborah Schamoni, con motivo de la venta y exposición de su obra del 19 al 23 de octubre de 2016. [Disponible en <http://deborahschamoni.com/> Revisado el 6 de noviembre de 2016].

Froilán Ludueña

Reconquista, Santa Fe, Argentina, 1913 -
Rosario, Santa Fe, Argentina, 1959

Prisionero ^{S/f}

Óleo sobre chapadur, 48 cm x 33,5 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo (Ludueña)

Inscripciones: reverso: zona central del soporte con fibra marrón gruesa: “4”; en lateral izquierdo en zona media baja con lápiz negro: “sisado”; en zona inferior central dibujado con lápiz negro una brocha de pintor; contramarco lateral derecho en el centro manuscrito con fibra fina negra: “3013”; en marco sobre lateral izquierdo en centro manuscrito con fibra fina negra: “3013”; en el marco en la esquina inferior izquierda manuscrito con fibra negra gruesa: “28”.



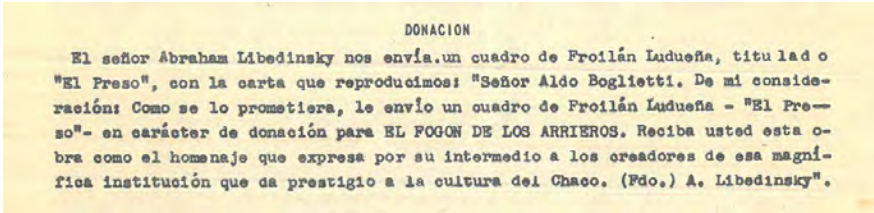
El Primer premio en el “Salón de Plástica Moderna” de Amigos del Arte de Rosario en 1952, tiene como acreedor a Froilán Ludueña. Era el inicio de una carrera artística impregnada de ideales de libertad y valoración de la cultura popular, atendiendo y diferenciando las particularidades del arte local con sus peculiaridades geográficas, y comprometidas con problemáticas del litoral, los cuales lo llevarían a compartir junto con Juan Grela, Leónidas Gambartes, F. García Carrera, S. Minturn Zerva entre otros, el *Grupo del Litoral*. Si bien este grupo de artistas se crea en 1950, al fallecer Domingo Garrone y el alejamiento de Minturn Zerva permiten su incorporación donde finalmente quedará constituido por once miembros. La esfera de influencia del *Grupo del Litoral* se expandiría de la Ciudad de Rosario hacia otras provincias del país, Córdoba, Tucumán, Buenos Aires, Chaco y su propia provincia natal, Santa Fe.

Nacido en la ciudad de Reconquista en 1913, emigra a la ciudad de Rosario para iniciar sus estudios universitarios en Medicina, carrera que no concluirá, orientándose luego hacia la Literatura y el Periodismo. Fue un apasionado y estudioso del arte, iniciándose como artista con temáticas figurativas que, con el transcurso del tiempo se tornaron abstractas. Transita el campo pictórico adhiriendo a las corrientes informalistas, en etapas con una profusa adhesión al *Tachismo*. Más tarde su temática se volcará a un expresionismo de compromiso social, y es en este momento histórico que pinta la presente obra *Prisionero*, donde podemos observar la influencia de la escuela *Constructivista* a la que perteneció Torres García, con colores agrisados, resolución planimétrica de la figura-fondo y la acentuación de líneas de grosor uniforme, confiriendo acentos de gran expresividad.

El *Grupo del Litoral* realizó alrededor de veinte exposiciones, donde manifestaban un eximio manejo de la técnica elegida, manteniendo cada uno de sus integrantes un lenguaje personal; si bien se auto-denominaban aprendices en sus inicios, en su última etapa demostraron una maestría en el oficio, destacándose cada uno en su peculiar enfoque. Respondieron al lema con que pregonaban sus principios “Estamos al servicio del hombre de hoy y de su nuevo espíritu”... “aprendiendo a usar conscientemente la libertad, fundamental para el logro de los fines estéticos que esta generación reclama”. Es esta libertad de elección lo que los divide entre figurativos y abstractos, Ludueña adhiere a esta última categorización, siendo un pionero en la ciudad de Rosario al introducir las técnicas informalistas.

La obra fue donada a El Fogón de los Arrieros por Abraham Libedinsky en el año 1956.

MARÍA VICTORIA GONZÁLEZ



Boletín El Fogón de los Arrieros, Año V, N° 52, Resistencia, abril, 1957, p. 3.

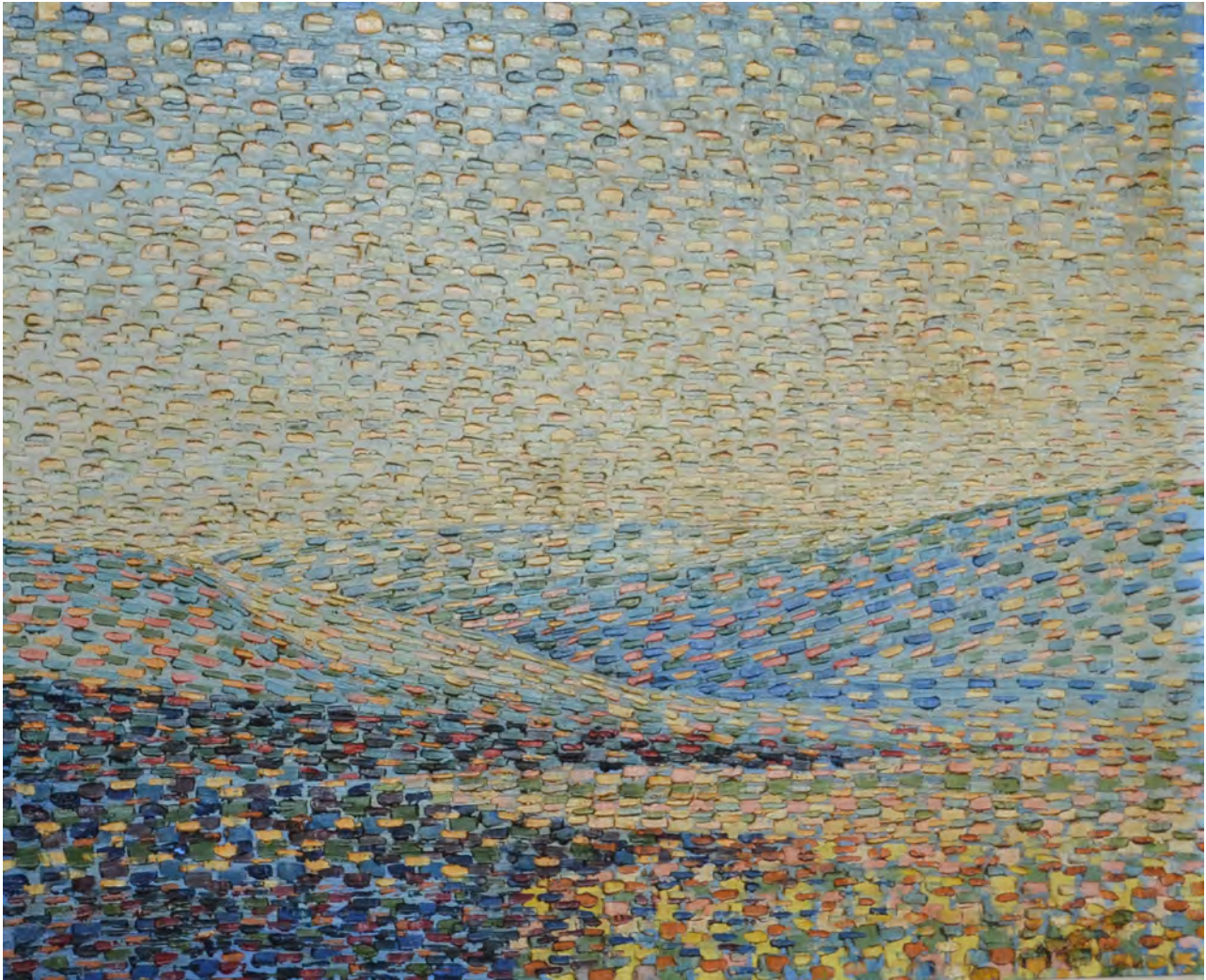
Juan de Dios Mena

Puerto Gaboto, Santa Fe, Argentina, 1897 -
Rosario, Santa Fe, Argentina, 1954

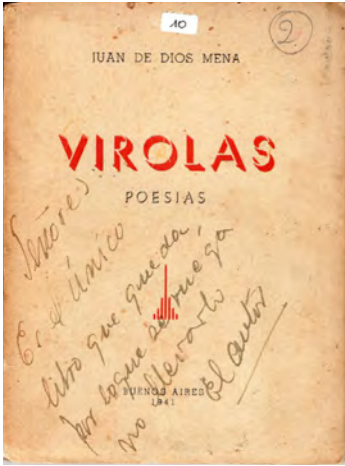
Paisaje. Homenaje a Signac ^{ca. 1950}

Pintura, óleo sobre lienzo, 60 cm x 60 cm

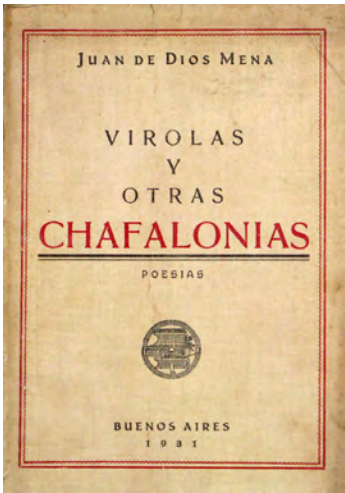
Firma: ángulo inferior derecho



Peón de campo, escritor y tallista, Juan de Dios Mena se encuentra en el germen de la formación de El Fogón de los Arrieros. Partícipe de los primeros núcleos culturales de la capital del Chaco, Resistencia, Mena integró el grupo de intelectuales y artistas del Bar Florida, la Peña Los Bagres, el Ateneo del Chaco, la Peña Martín Fierro y constituyó, junto a los hermanos Aldo y Efraín Boglietti, el núcleo inicial de El Fogón de los Arrieros. Luego del casamiento de Efraín, Mena se convirtió en el “Capataz” y Boglietti en el “Peón” de este espacio, casa del disparate, institución cultural, y tantos otras denominaciones que recibió el mismo. Estas denominaciones, que formaban parte de un juego de amigos, remitían a un espacio gauchesco que contradecía el perfil vanguardista que comenzó a gestarse y que caracterizó al Fogón.



Tapa del libro Virolas, 1941.



Tapa del libro Virolas y otras chafalonías, 1931.

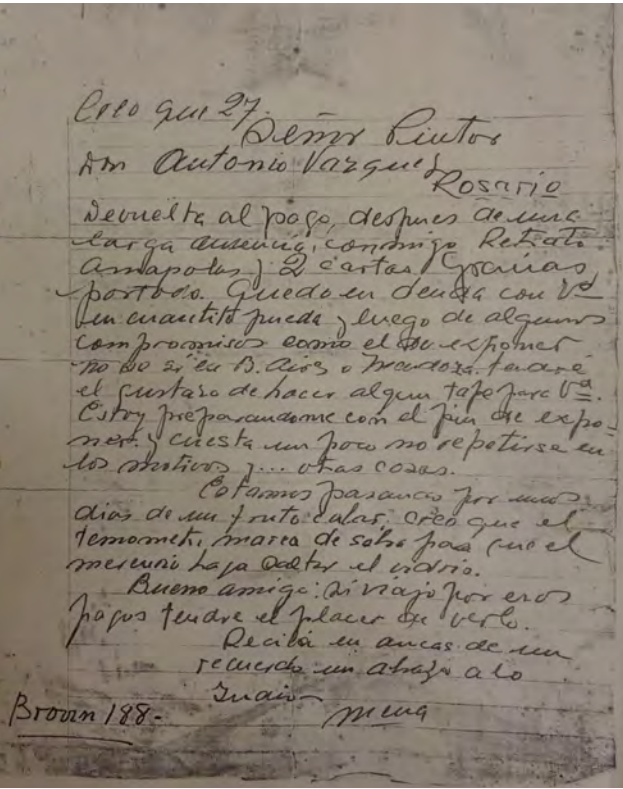
Antes de su llegada a Resistencia, Mena había tenido una inserción en el ámbito tradicionalista, nacionalista y criollista a través de colaboraciones en revistas de Buenos Aires, como la revista *Nativa*. Allí comenzó a forjar su ideario literario que se difundió posteriormente en sus libros *Virolas y otras chafalonías* (Buenos Aires, Ed. Claridad, 1931), como también en publicaciones en periódicos y revistas locales.

Sin embargo Mena es reconocido en la historia del arte argentino por sus tallas en curupí, que comenzara a realizar casi accidentalmente a partir de 1932 y que caracterizará su producción de tipos sociales del ámbito urbano y rural del norte argentino hasta su muerte, “paisanos” como Mena solía llamarlos, pero también extranjeros que se vincularon con la tierra del norte argentino: “En general, los tipos de Mena manifiestan caracteres, personalidades y modos de ser parecidos. Caso todos son seres solitarios, introspectivos, taciturnos y generalmente encerrados en su conformismo trágico, producto de cierto determinismo, de un destino incorregible”¹.

La pintura no fue una disciplina que Mena cultivara profusamente. Es más bien una excepción en su producción. Las pocas obras pictóricas que se conocen guardan una constante: son paisajes o naturalezas muertas que no responden al contexto vital del artista ni de sus personajes escultóricos o literarios –a excepción de un paisaje con plantas de irupés-, a la vez que recurre al puntillismo como recurso técnico-pictórico. Este último aspecto puede advertirse en algunas tallas donde trabaja los planos con diversas texturas, recurriendo a cuñas con el buril para resaltar ciertos planos, cuñas que podrían asimilarse a los puntos convertidos en pequeños ladrillos en *Paisaje Homenaje a Signac*, que remite a un paisaje de serranías. Esta obra tuvo un rol sentimental muy fuerte para Aldo Boglietti, ya que integró parte de sus obras más íntimas, aquellas que se encontraban en su habitación privada, con acceso restringido de los amigos y posteriormente de los visitantes del Fogón. En su perfil pictórico, y aún en su proceso escultórico, Mena estuvo ampliamente influenciado por René Brusau, artista y docente que integraba el círculo fogonero. Si bien Brusau no trabajó el puntillismo, brindó a Mena un abordaje de lenguajes

y técnicas –como también de lecturas sobre historia del arte-, de las cuales es probable que esta técnica fue una de ellas. La paleta de colores pastel de esta obra y su meditada disposición como la importancia de la luz, se corresponden con el interés de homenajear a Signac.

MARIANA GIORDANO



Carta de Juan de Dios Mena a Antonio Vázquez.
Caja Mena. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Jacinto Castillo. Retrato de Juan de Dios Mena, 1946, Óleo sobre lienzo, 48 cm x 38 cm. Colección El Fogón de los Arrieros.

¹ GIORDANO, Mariana (2005). Mena. Buenos Aires, El Ateneo.

Raúl Monsegur

Buenos Aires, Argentina, 1913 - 1963

Música 1962

Témpera y acuarela sobre papel, 33 cm x 25 cm

Firma: ángulo inferior derecho Monsegur



*Siempre tengo la idea de remontar el río para cosechar nuevas imágenes,
tierras, hombres y plantas de otro color, reflejos y cielos con distintos ritmos,
historias, fábulas y leyendas de diferentes texturas.*

Raúl Monsegur

Nacido en Buenos Aires el 30 de julio de 1913, al finalizar sus estudios secundarios, entre los años 1927- 1928, Monsegur inició su formación artística en Francia, en la Ecole des Roches de Normandía de la mano del Maestro André Lothe, de quien heredó el lenguaje cubista, estilizado y sintético de su obra. De regreso a Buenos Aires, se radicó en la zona de Tigre, donde construyó una casa flotante e instaló su atelier. “Hombre del Delta”, como a veces lo han llamado, recurre continuamente a la imagen del río y de su entorno, reflejando esta relación íntima entre su lugar de vida y su capacidad expresiva, que trasciende la intimidad del artista para señalar una identidad litoraleña, que permite a Monsegur construir un imaginario del Paraná.

Hacia finales de la década del 1950 Aldo Boglietti visitó, junto a Víctor Marchese, a Raúl Monsegur en la Galería San Nicolás en la ciudad de Buenos Aires, donde el artista se encontraba terminando unos murales en los que incorporaba como temática “la leyenda del Pirí”¹. Este primer encuentro permitió concretar unos meses más tarde, en septiembre de 1959, la presencia de Monsegur en el Chaco, particularmente en El Fogón de los Arrieros². En esa oportunidad el artista dictó una conferencia sobre muralismo y expuso bocetos originales de su producción mural, témperas, óleos y fotografías de su creación, tal como había acordado con Boglietti y Marchese cuando lo visitaron en Buenos Aires³. El intercambio de correspondencia y el envío de los Boletines Mensuales de El Fogón de los Arrieros, fueron los medios a través de los cuales se promovieron estos primeros acercamientos, que en poco tiempo y particularmente luego de haberse concretado su estancia en El Fogón, se convertirían en una cálida y comprometida amistad. Así lo denota el tono de las correspondencias intercambiadas, donde el lenguaje formal de las primeras cartas da lugar, en poco tiempo, a un intercambio afable y personal, que incorpora por parte del artista un marcado acento fogonero.



Raúl Monsegur en la plaza 25 de Mayo de Resistencia, conversando con niños y transeúntes acerca de la ejecución de los murales allí emplazados, 1962, Archivo El Fogón de los Arrieros.

¹ Este contacto entre El Fogón de los Arrieros y Raúl Monsegur fue posible gracias a la intermediación del escultor, ceramista y muralista Víctor Marchese con quien Monsegur mantenía una estrecha amistad, como también con el crítico de arte Córdoba Iturburu, figura muy cercana al quehacer cultural de El Fogón y amigo personal de muchos de sus promotores. Esas amistades compartidas permitieron el encuentro de Boglietti con Monsegur en Buenos Aires, despertando el interés del artista en conocer no solo el litoral norte del país sino también, poder acercarse a El Fogón de los Arrieros, bajo la excusa de alguna actividad. “Harto ya del vino de Buenos Aires que es amargo y triste quiero probar otros más alegres. La revista de Uds. despierta mi sed”. Archivo de El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia M. Carta de Raúl Monsegur a Aldo Boglietti. Tigre, 29 de julio de 1959.

² La visita la Chaco se produjo en el trayecto de regreso de un viaje que Monsegur realizó a la cercana provincia de Misiones, a partir del cual elaboró una serie de obras que conformarían la muestra “Apuntes de viaje”.

³ Archivo de El Fogón de los Arrieros. Caja Correspondencia M. Carta de Raúl Monsegur a Aldo Boglietti. Tigre, 29 de julio de 1959.

En 1960 Monsegur expuso en la Galería Libertad de Buenos Aires la muestra “*Apuntes de viaje*” (del 19 de septiembre al 3 de octubre), como resultado de su viaje a la provincia de Misiones concretada un año antes, previo a su visita a Resistencia. Exposición que repitió en 1962 en el entonces Ateneo del Chaco, en la ciudad de Resistencia, del 9 al 15 de septiembre de 1962, días previos a la inauguración de los murales *Génesis del Chaco* y emplazados en la Plaza 25 de Mayo de 1810 de Resistencia⁴. Esta obra, compuesta por seis intervenciones murales, resulta decisiva en la trascendencia que alcanzó a Monsegur en la región como un referente del arte público; tanto su nombre como su trayectoria lograron extenderse del círculo fogonero, ganando reconocimiento público en toda la ciudad, siendo aún hoy deudoras, tanto la crítica como la historiografía del arte nacional, de un oportuno reconocimiento. Los murales se ejecutaron en el marco de un programa de “embellecimiento urbano”, promovido por El Fogón de los Arrieros en las década del 60. De esta manera y desde ese entonces, el nombre de Monsegur resuena en la memoria artística de la ciudad (Sudar Klappenbach y Rejero, 2016).

La obra *Música*, donada por el autor en 1962, reproduce un fragmento de uno de los seis murales, correspondiente al plano central mayor, con vista al perímetro exterior de la plaza. Da cuenta de este paisaje litoraleño tantas veces reproducido en sus telas. Las cuerdas nos trasladan al sonido de un chamamé y la serpiente envuelve la composición, marcando la presencia omnipresente de la naturaleza, el principio y fin, bajo el influjo del sol. Ubicado éste en el ángulo superior derecho asume una función protagónica, no sólo como contrapunto del recorrido que dibujan las formas continuas y onduladas de la serpiente, sino también en la escala que potencia, con el uso del color. Pero es sobre todo el contenido simbólico que se expresa en esta composición el que evoca el tiempo ancestral, el sol: “introducción o principio”, como titula Veiravé a uno de los poemas que conforman la serie (Sudar Klappenbach y Rejero, 2016)⁵, junto a la *serpiente*, proponen la idea de un tiempo circular:

“El sol en el principio mirando desde el cielo:
el ojo que revela un orbe meridiano...”

“La víbora se moja como el río, la víbora se mueve como el río.
La víbora se acerca a la llama, se duerme en el sol”⁶

El artista logra articular e integrar las dimensiones tangibles e intangibles de un imaginario regional. Las figuras “claves” de su producción se reinventan, una y otra vez reaparecen: el sol, la serpiente, el río, las cuerdas del litoral, el hombre. El negro, el blanco y el rojo resuelven la composición sutil, sintética, geométrica y estilizada construyendo una sugerente metáfora de pertenencia a un mundo cultural y natural del que el hombre no puede escapar.



Raúl Monsegur trabajando en el mural *Botadores de la luna*, 1962, Archivo El Fogón de los Arrieros.

⁴ El nombre con que se conocen estos murales, en realidad corresponden al Título que le diera Alfredo Veiravé a la serie de poemas que refieren a esta obra muraria. No consta en la documentación que el nombre *Génesis del Chaco* corresponda al mural de Monsegur, no obstante, la relación entre los poemas compuestos por Veiravé y la obra plástica de Monsegur, llevaron a que en el imaginario colectivo esta serie de murales asuman el mismo nombre que la serie de poemas.

⁵ La serie poética Alfredo Veiravé titulado “*Génesis del Chaco*”, inspirados en los murales de Monsegur, se compone de ocho poemas: “*Introducción o principio*”, “*El sol*”, “*El río*”, “*Los peces*”, “*Los pájaros*”, “*La víbora*”, “*El yací yateré*” y “*Entrada al chamamé*”. Alfredo Veiravé. Obra poética. Tomo I (2002) Buenos Aires, Nuevo hacer, Grupo editor Latinoamericano, pp. 268-285.

⁶ Fragmento del poema *El sol* del poeta Alfredo Veiravé, 1962.

Si estos temas devienen de su viaje por las “...orillas fantasmagóricas del Alto Paraná”, como dijera Córdoba Iturburu, es clara entonces la identificación de rasgos comunes que Monsegur ha logrado construir, como referentes de una región, para representar una realidad nordestina del país, “...formas de realidades transfiguradas, pájaros, peces, figuras de la mitología indígena, y el juego de las gamas colorísticas funcionando auténticamente como lenguaje fundamental...”, expresaba González Tuñón en el catálogo de la muestra que tuvo lugar en el Ateneo del Chaco (González Tuñón, 1962:3).

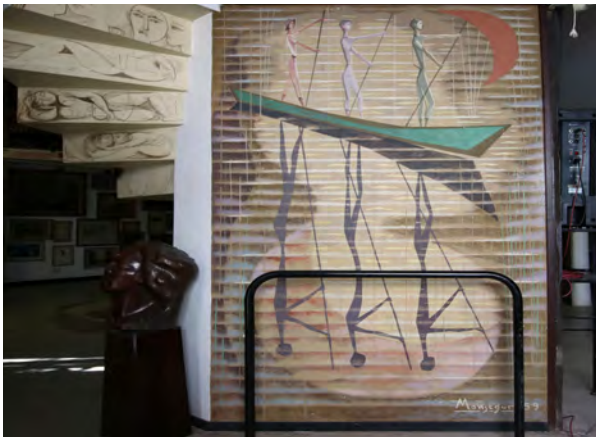
En 1962 se difundió esta obra a partir de las reproducciones que se incorporaron a los ejemplares del Suplemento del Boletín del Fogón de los Arrieros del año 1962 como tarjeta de salutación (González Tuñón, 1962)⁷ y que identifica la misma bajo el nombre de “*Tema del río Paraná*”.

Música, se suma a dos murales que conforman el repertorio patrimonial del artista en este espacio cultural. Uno de ellos: *Botadores de la luna*, realizado en septiembre de 1959 sobre el primer plano murario de acceso a El Fogón da la bienvenida al visitante. “Raúl Monsegur: -U. P. urgente: Pintor, navegante, paracaidista, descubre pared desocupada Fogón stop Al despacho cable pinta penúltimo junco. stop. Partió hoy Iguazú verificar color luna, y largo remos y sombras. Fullstop.”, reza una referencia publicada en el Boletín N° 84⁸. El otro mural, reviste la medianera del jardín en el sector de la piscina y fue realizado en el año 1962.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl (1962) *El Ateneo. Monsegur*. Catálogo. Resistencia. Archivo de El Fogón de los Arrieros. SUDAR KLAPPENBACH, Luciana y REYERO, Alejandra. (2016) “La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina”. En *Revista Apuntes*, Vol. 29, núm. 2, diciembre, Universidad Javeriana, Colombia, pp 8-23.



Mural *Botadores de la luna*, 1959, hall de acceso El Fogón de los Arrieros.



Mural sobre pared medianera en el sector de piscina de El Fogón de los Arrieros.

⁷ En el margen izquierdo de estas impresiones reza: ángulo inferior: “62-63- EL FOGON DE LOS ARRIEROS brinda por un mundo de libertad, cultura y amistad entre los hombres.” Angulo superior: “Raúl Monsegur- Llave 256 (Tema del Río Paraná)”

⁸ Boletín El Fogón de los Arrieros, Año VII, N° 82. Resistencia, Octubre, 1959, p. 10.

Emilio Pettoruti

La Plata, Argentina, 1892 - París, Francia, 1971

Le philosophe¹⁹¹⁸

Litografía sobre papel, 53,5 cm x 41 cm
Firma: ángulo inferior derecho PETTORUTI
Fecha de producción: 1958 - 1960.
Inscripciones: ángulo inferior izquierdo: "XLI/L".



Varios tiempos y geografías se dan cita en estas litografías que Pettoruti donó a El Fogón de los Arrieros durante la década del sesenta. Las mismas testimonian el vínculo particular que, hacia esos años, el artista –honrado con la llave n° 241 del Fogón– establecería con Resistencia y su sociabilidad artística¹. Cinco litografías fueron recibidas y expuestas en febrero de 1961², enviadas por Pettoruti desde Francia a Aldo Boglietti: “para que haga con ellas lo que quiera, rifarlas, rematarlas, etc”³. En el transcurso de su exhibición, el Fogón cumplió, una vez más, con su misión pedagógica y de promoción, organizando charlas explicativas a cargo del profesor de la Universidad del Noreste Oscar Ernesto Tacca. De este núcleo original, hoy integran la colección del Fogón: *Lumière-elan* (1916), *Le philosophe* (1918) y *Rincón del Silencio* (1926). *Sombra en la ventana* (1924) dedicada por Pettoruti a “Aldo ‘el pelao’” en 1966, seguramente fue obsequiada hacia esta fecha. Completan el conjunto *Armonía-movimento -spazio* (1914) y *Sandías* (1936).

Realizadas pocos años antes, entre 1958 y 1960 en el taller de Fernand Mourlot de París bajo la supervisión del propio Pettoruti, estas litografías reproducían sus carbonillas y pinturas tempranas ejecutadas entre las décadas del diez y el treinta, muchas de ellas en el marco de su primera estadía europea, cuando el pintor hacía su incursión en el lenguaje del futurismo y el cubismo sintético.

Los talleres de Mourlot, establecidos en París in 1852, comenzaron en 1914 a producir libros ilustrados y pósteres litográficos para instituciones artísticas francesas. Para la década de 1930, Mourlot era uno de los principales establecimientos litográficos de París, colaborando con artistas como Picasso, Matisse, Braque, Miró y Chagall, en la elaboración de litografías, en algunos casos invitándolos a trabajar directamente sobre las piedras. No sería casual entonces la alianza con Pettoruti, quien en su estadía parisina, y en el contexto de una importante exposición retrospectiva realizada por la galería Haute-feuille, decidió vincularse a esta célebre casa litográfica. Las litografías revisitaban su obra temprana, la misma que estaba siendo puesta en foco por las exposiciones contemporáneas⁴. Era la oportunidad además para experimentar con la traslación al papel de sus pinturas renombradas gracias a las técnicas del grabado en piedra.

En línea con estas imágenes debemos considerar el boceto a lápiz del mural *Empuje* fechado en 1963, perteneciente también a la colección del Fogón. Inaugurado en octubre de ese mismo año en la Casa de Gobierno, el proyecto había sido concebido por Pettoruti en su visita a Resistencia durante el año previo⁵. Deseoso de regalar una obra suya para que ornamentase el flamante edificio, Pettoruti se alió con su

¹ Durante esos años Pettoruti donó estas series litográficas a otras capitales provinciales, como por ejemplo a la Provincia de Córdoba en 1960.

² Boletín El Fogón de los Arrieros, Año. IX, N° 98, Resistencia, febrero de 1961, p. 15.

³ El boletín tiene información ambivalente respecto de la llegada de las obras, menciona por un lado que fueron enviadas por Pettoruti desde Francia, y en la p. 11 que “fueron obsequiadas a Aldo a su paso por París, por nuestro artista amigo y llave n° 241, una selección de sus obras elegidas por él mismo”. Las litografías enviadas y exhibidas en 1961 fueron: *Le grappe au raisin* (1914), *Lumière-elan* (1916), *Femme au café* (1917), *Le philosophe* (1918) y *Rincón del silencio* (1926). Solo tres de ellas permanecen actualmente en la colección.

⁴ Además de la exposición de Hautefeuille de 1958, en 1959 expuso en la galería Vigna Nuova de Florencia obras realizadas entre 1914 y 1917 en conmemoración del cincuentenario del *Manifiesto del Futurismo*. En 1960 realizó una exposición individual en la Molton Gallery de Londres con obras que abarcaban desde 1914 a 1959. Cf. ARTUNDO, Patricia, Pettoruti y arte abstracto 1914-1949. Buenos Aires, Malba, 2011, p. 75.

⁵ Para la reconstrucción del proyecto del mural cf. ROMAGNOLI, Miryam (1992) “Un mural de Pettoruti en Resistencia”. En Decimosegundo Encuentro de Geohistoria Regional, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

ex discípulo Oscar Capristo y con el técnico mosaquista Eduardo Unertl, para llevar al muro un “viejo dibujo” del año 1918, “un motivo de movimiento [...] dentro de las tendencias que imperaban en la época (que fueron y siguen siendo las mías)”.⁶

Los tempranos sesenta fueron tiempos de reconocimiento para, el ya consagrado, pintor. En 1962, se realizaron tres muestras homenaje (en Buenos Aires y La Plata) y se publicaron, entre ese año y el siguiente, tres estudios monográficos sobre su obra y su taller. En un momento en que la vanguardia pictórica se había alejado del análisis de las formas puras y del estudio objetivo de la luz para optar por la materia y el gesto, el volver a su primera obra cobraba el valor de una proclama. Las composiciones abstractas, los retratos sintéticos y las naturalezas muertas de rigor compositivo reaparecían, entonces, como afirmación de la apuesta estética que había recorrido la obra y la vida de Pettoruti.

MARÍA ISABEL BALDASARRE



Emilio Pettoruti. *Armonía - movimiento - spazio*, 1914.
Litografía sobre papel. Colección El Fogón de los Arrieros.



Emilio Pettoruti. *Rincón del silencio*, 1926. Litografía sobre papel. Colección El Fogón de los Arrieros.


⁶ Carta de Pettoruti a Aldo Boglietti, 13 de enero de 1963, citada por Romagnoli, ibídem, p. 267.

Leopoldo Presas

Buenos Aires, Argentina, 1915 - 2009

Las hermanas ^{ca. 1950}

Pintura, óleo sobre tela, 34 cm x 28,5 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo 



Leopoldo Presas nació en la ciudad de Buenos Aires el 21 de Febrero de 1915. El lenguaje figurativo y el expresionismo son los caminos estéticos que predominan en su producción. A los 17 años se formó en el taller de Adolfo Sorzio, en Barracas, y más tarde, en el año 1932, inició sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes. Continuó su formación en el Instituto Argentino de Artes Gráficas donde tuvo como maestro a Lino Enea Spilimbergo: “a él le debe más que la probable solución de los problemas plásticos y técnicos, el primer contacto emocional y profundo con el mundo de la pintura” (Bendersky de Wegier y Martelli, 1981). Del grupo de alumnos del maestro Spilimbergo, surge en el año 1939 el *Grupo Orión* del que forma parte junto a Luis Barragán, Bruno Venier, Vicente Forte, Ideal Sánchez, Orlando Pierri, Antonio Miceli, Alberto Altalef y Juan Fuentes. Ese mismo año realizó su primera exposición con este colectivo, inaugurada el 2 de octubre en la “Sociedad Argentina de Artistas Plásticos”, en la que presentó la obra *Un sueño*, ilustrando la atmosfera metafísica propia de movimiento surrealista al que adscribía. A partir del año 1946 comenzó a exponer individualmente y a perfilar su posterior reconocimiento en el contexto del arte nacional. Recibió numerosos premios nacionales de los que se destaca el Premio Palanza de 1963. En el año 1950 realizó un viaje a Europa visitando Francia, Bélgica, España e Inglaterra, entrando en contacto con el campo artístico internacional e iniciando la profusión de su arte en espacios fuera del país. Residió en París entre los años 1979 y 1987, época en que desarrolla la temática portuaria. Desde 1976 perteneció al cuerpo de miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes y también se desempeñó como presidente de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos.

Las figuras femeninas, los desnudos, los paisajes y las naturalezas muertas, resultan las temáticas predominantes en la obra de Presas, a las que se agregan pinturas sensuales, eróticas de la década del 70. Por su parte, la denuncia social se ve reflejada en las series dedicadas a la “*Guerra de Vietnam*”, “*Los cerdos*”, “*Los reyes de la podredumbre*” y “*Las crucifixiones*”. Presas se identifica por su producción de tipo tradicional de caballete, pictórica por excelencia, en que la figuración y la emotividad dominan el campo sensible de su obra. La sensualidad se enfatiza mediante la utilización de la materia y el color.

En la obra *Las hermanas* se reconoce una de las constantes alrededor la cual gira la producción pictórica de Presas: la figura humana femenina. Si bien esta pintura no está fechada, podríamos inferir que se ubica, en el plano cronológico de la producción de Presas, en un momento de inflexión posterior al año 1950, época en que Presas visita París, abandonando el modo de representación clásica de corte académico para sumergirse en el carácter subjetivo y emocional que emana y distingue su obra. Este período se caracteriza por la predilección de la figura y el desnudo en una atmósfera de intimidad hogareña, que desde lo expresivo se resuelve mediante el uso enfático de la línea y la densidad matérica con que cubre sus telas. Estos recursos acercarán la producción de Presas, en la década del 60, hacia el *Informalismo* y las tendencias de la *Nueva Figuración*.

Los cuerpos sentados, ordenados verticalmente, erguidos, propios del lenguaje compositivo del artista, estructuran el campo perceptual. El marcado énfasis en los contornos de las figuras y el uso de una gama de colores cálidos entre los ocre y rojizos sugieren el clima intimista y retrospectivo de la obra. Una interesante graduación de tonalidades genera un fuerte contraste entre los cuerpos representados y el fondo de la tela. Así también se exaltan los fragmentos de cuerpos (rostros, cuellos, pechos, brazos y piernas) despojados de las vestiduras como un claro rasgo de insinuación y sugereencia. Las formas se determinan por el juego de empastes densos y las relaciones tonales. La línea

imprecisa, pero enfáticamente marcada, delimita las figuras y las manchas de color dan volumen a los cuerpos representados planimetricamente. Los rostros desdibujan los detalles y expresan una gestualidad contenida. La estructura compositiva y el lenguaje de esta obra sigue la constante propia en las representaciones femeninas de Presas, encontrando similitudes con otras obras de autor, por ejemplo el óleo *La modelo* (S/f -Colección Galería Vermeer, Buenos Aires), o la obra denominada *Figura* (1958- Museo Nacional de Bellas Artes Premio Fundación Konex), aunque en éstas se observa la influencia del post cubismo en la sintetización de las figuras mediante la utilización de planos definidos de color y su yuxtaposición en la resolución del espacio circundante (Casanegra, 2016) que adquiere mayor figuración, aspectos que aún no se distinguen en *Las hermanas*.

Las hermanas ingresa a la colección pictórica de El Fogón de los Arrieros entre los años 1968 y 1980. Estas resultan las fechas extremas entre el inventario realizado por El Fogón de los Arrieros al momento de constituirse en Fundación en el año 68, en el cual aún no se identifica la obra, y el siguiente inventario, en el cual se la registra con el número 39.

Se le otorga a Presas la llave N° 340, lo que da cuenta de su estrecha relación con la institución, relación que se confirma también con la mención que se hace del artista en el Boletín N° 43 del año 1956¹, el que refiere al “triumfo de nuestros amigos”, destacando la participación de un grupo de artistas amigos, y en su mayoría llaves de El Fogón, en la bienal de Venecia de ese mismo año.

Leopoldo Presas fue uno de los artistas que se mantuvo alejado de las intelectualizaciones que caracterizaron a gran parte de las corrientes plásticas en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX en Argentina, y se sostuvo fiel al sello emocional que se imprime en toda su producción mediante formas subjetivas expresadas a través de los medios plásticos que utiliza.

LUCIANA SUDAR KLAPPENBACH

BIBLIOGRAFÍA

BATTITI, Florencia y MEZZA, Cintia. (Sf). “*Artistas de La Boca*”, Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en [http://www.cvaa.com.ar/o2dossiers/la_boca/3_intro.php], consultado: 29-01-2016.
BENDERSKY DE WEGIER, Marta y MARTELLI, Susana. (1981). “Presas”. En *Pintores argentinos del Siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, s.p.
CASANEGRAS, Mercedes. (2016) “100 Obras maestras de 100 pintores argentinos”. Fundación Konex.
SAPOLLNIK, Julio. “Presas en la Untref”. Disponible en [http://www.arte-online.net/Periodico/136_Julio_2006/PRESAS_EN_LA_UNTREF], consultado: 29-01-2016.

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año IV, N° 43, Resistencia, julio, 1956, p. 9.

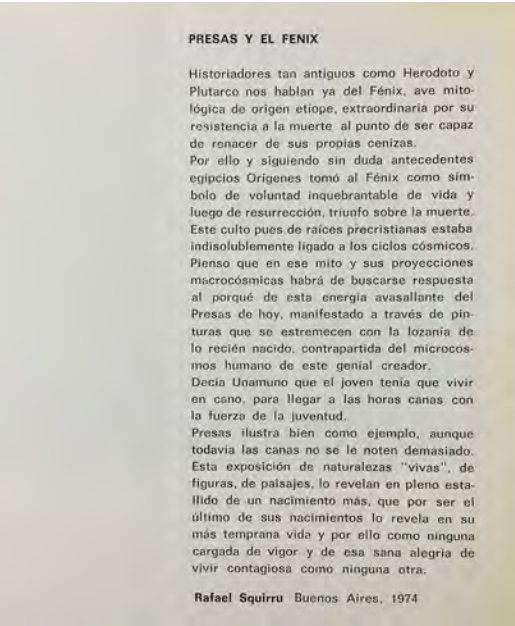
EL TRIUNFO DE NUESTROS AMIGOS

El día 15 de julio llegaron a Génova las obras que integrarán la representación argentina a la Exposición Bial de Venecia. La Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación tuvo a su cargo la organización de la muestra. La totalidad de los expositores son llaves y amigos de El Fogón. Se trata de jóvenes artistas pertenecientes a distintas tendencias. **FIGURATIVOS:** Leopoldo Presas, Ideal Sánchez, Santiago Cogorno, Luis Seoane y Carlos Torrellardona. **CONCRETOS:** Alfredo Hlito, Miguel Ocampo, Sarah Orillo y José A. Fernández Muro. **ABSTRACTOS:** Manuel Álvarez, Víctor Chato, Armando Coppola, Víctor Magariños, Francisco Maranca, Clorindo Testa y Oscar Herrero Miranda, Rafael Onetto, Carlos A. Uriarte, Leónidas Gambartes, Ernesto Ferina, Raúl Ruano, Ana R. Payró, Alicia Glangrande y Leonor Vassena. La sección **ESCULTURA** está representada por trabajos de Gyula Kosice, José Alonso, Líbero Badíi, Martín Blazko, Alberto Carlisky y Noemí Gerstein.

Boletín El Fogón de los Arrieros,
Año IV, Nº 43, Resistencia, julio,
1956, p. 9.



Retrato de Leopoldo Presas publicado en el catálogo de la muestra Pinturas y Tapices. Temporada 1977, Galería de Arte, Buenos Aires, 2 al 16 de noviembre de 1977. Archivo El Fogón de los Arrieros.



Texto de Rafael Squirru publicado en el catálogo Presas, Galería Rubbens, Buenos Aires, octubre de 1977. Archivo El Fogón de los Arrieros.

Ideal Sánchez

Buenos Aires, Argentina, 1916 - 1998

Danzarinas 1954

Pintura, óleo sobre tela, 44 cm x 54 cm

Firma: ángulo inferior izquierdo *Ideal 54*



Hoy he llegado a la claridad de que mi época abstracta era tan simbólica como las otras, buscaba los mismos hechos, pero desprovistos de lo cotidiano, un afán de absoluto, de pureza que hoy me parece errado pues se perdía lo sensible.

Ideal Sánchez, 1969

Ideal Sánchez ocupa un lugar destacado en la historia de la pintura argentina, fundamentalmente por haber integrado el *Grupo Orión* y participa en las dos exposiciones que realizó el colectivo en Buenos Aires en 1939 y 1940. Lo acompañaron, en este manifiesto intento por consolidar una vanguardia plástica propiamente Argentina, Luis Barragán¹, Vicente Forte², Bruno Venier³, Leopoldo Presas⁴, todos ellos amigos íntimos del fogón y conocedores de su peculiar espacio e identidad⁵. Él mismo ofició de para-caidista en mayo de 1957, cuando ofreció una conferencia sobre pintura abstracta anticipando una exposición de su obra en el Ateneo del Chaco en Junio del mismo año.

En 1940, a propósito de la segunda y “fugaz aparición” del *Grupo Orión* en el Salón de Amigos del Arte, Jorge Romero Brest⁶ les reprochó que sus obras proponían “ambientes y formas esotéricas que sólo guardan un débil parentesco con las inteligibles de la vida cotidiana”, por lo que resultaban “formas vacías” que en muchos casos eludía incluso “el prestigio emotivo del color”. Si bien Romero Brest destaca el entusiasmo del grupo y el uso de una “retórica moderna *imperfectamente actual*”, les critica su intención de representar “formas ideales de una insospechada realidad” -palabras del propio Ideal Sánchez- creando imágenes desprovistas de todo rastro de “esa nada misteriosa vida común y vulgar que nos rodea y nos aprisiona”. Reproche al corazón de un surrealismo ingenuo, cuyo valor residía en una apuesta sin concesiones, que una década después -en una crítica más positiva- Córdova Iturburu marcará como el origen de un fructífero camino a la “no figuración”.

Esta obra es incluida en la colección del Fogón en el año 1954, posiblemente en el marco de una exposición individual que Ideal Sánchez realiza en el Ateneo del Chaco. En julio de ese mismo año -del que también data *Danzarinas*- la revista *Letra y Línea* publicó una encuesta realizada entre pintores de la nueva generación, entre los cuales figuró Sánchez. Allí ocupa algunas líneas para definir a la “nueva objetividad” a la que adhiere de modo personal:

La revelación de ciertas relaciones privilegiadas de las formas en el ámbito de su silenciosa sonoridad, constituye el principal antecedente para mi trabajo. Mi objetivo es liberar aquellas resonancias que trasuntan lo mítico inmerso

¹ Hermano de Julio Barragán, también artista, cuya obra *Techo* (1959) se incluye en este catálogo. Su padre Alfredo Barragán es llave n° 167.

² Llave n° 341, cuya obra *Composición* también se incluye.

³ Llave n° 186, quien en una visita en Mayo de 1956, pintó en la puerta de los dormitorios del nuevo fogón una composición “que simboliza la honradora posesión de la LLAVE de la ORDEN del FOGON DE LOS ARRIEROS” (BEFDA, Año IV, n° 41, Mayo 1956, pp. 15-16).

⁴ Llave n° 340, su obra *Las hermanas* también puede consultarse en este catálogo.

⁵ A pesar de esta proximidad al círculo de amigos de El Fogón de los Arrieros, llama la atención la ausencia de Ideal Sánchez entre los integrantes de la Orden de la llave.

⁶ Influyente crítico de arte y otro amigo de El Fogón, nombrado en la orden fogonera con la llave 1978.

en el drama de la luz y la materia en su existir espacial y temporal.

En un espacio atravesado por luces triangulares identificamos una quebrada danzarina, detenida entre paso y paso. Una gran equis dispone el espacio de representación, refractándose sobre el suelo apenas sugerido. La pierna izquierda, definida por trazos razonados y un leve claroscuro, destaca en la penumbra por una tenue luz local. La pierna derecha se le contrapone en su aplastado marrón, recortada por líneas que no alcanzan ni a cerrar su plano. En la base de este eje vertical, sobre el que la danzarina dobla hacia atrás su torso, el espacio geométrico se desdibuja en trazos indefinidos y apagados, que caen silenciosamente desde un rincón íntimo. Entre planos ocres, rosa y gris, resuena el *drama* de la luz, el movimiento y el plano.

La danzarina echa un vistazo sobre su espalda. Sus ojos encuentran un triángulo amarillo, que suma su valor lumínico al quiebre del espacio y luz trazado por la equis. Sobre la derecha, otro triángulo ahora negro, vertical, levemente sombreado, empuja la composición hacia la derecha y jala el movimiento junto a un rectángulo naranja. Justo arriba encontramos un rostro *silenciosamente sonoro*, sobriamente dibujado, que adivinamos acaba de voltearse por la secuencia negro, rojo azul que animan tres zonas triangulares sobre su cuello. En su mirada se hunde un misterio al que envuelve un numinoso aura gris. Tras ella, una mano apenas definida por luces hace un gesto que termina de borrar toda intención de “no figuración absoluta”.

Ideal Sánchez cumple al pie de la letra sus palabras: crea una composición donde la luz, el tiempo-movimiento y el espacio hacen surgir un misterio que se aclara (nombre, rostro), pero a la vez se oculta (espacio quebrado, movimiento detenido). Al menos en esta obra, el artista escapa a la “tónica estilística” en la que lo diluye Córdova Iturburu: la figuración, aunque quebrada y enigmática, persiste. Al mismo tiempo, resuelve desde las formas las aporías de crear “una realidad espiritual conforme a una substantivación del contenido estético”, logrando el carácter moderno y perfectamente actual que Romero Brest les espetaba al *Grupo Orión* en sus inicios.

Luego, en 1967 Nicolás Rubió -pintor catalán-, se preguntó en una conferencia si acaso no era la casa la célula mínima del pensamiento estético de Ideal Sánchez, pues veía en sus obras un proceso de vaciamiento del espacio representativo. Una casa que el pintor vaciaba hasta quedarse a solas con el lenguaje formal. Si desde estas palabras observamos esta obra, encontramos a una solitaria danzarina, bailando en esa casa vacía donde a lo sumo sólo habita este misterioso autor que apenas le devuelve una mirada desde su firma. Pero si nos encontramos a *Danzarinas* en el Fogón, como obra significativa y habitante de esa que era la casa de Aldo Boglietti y sus amigos, veremos que no está sola. *Danzarinas* convive con una pluralidad de voces conocidas y amigas, a través de las cuales todavía es posible seguir interrogando sus misteriosas temporalidades, luces y sombras. Habitantes de un ritmo cotidiano que la trae hace más de iluminando y quebrando este espacio.

EMANUEL CANTERO

BIBLIOGRAFÍA

LETRA Y LÍNEA. Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica. Buenos Aires, N° 4, Julio de 1954. p. 12.
Ideal Sánchez. Geometría Metafísica. Catálogo de exposición, Galería de Arte “José de la Mano”. Madrid, Noviembre de 2012.
“El Grupo Orión”, en Jorge Romero Brest, Escritos II (1940). Buenos Aires, UBA. pp. 272-276.

Sergio Sergi

Trieste, Italia, 1896 - Mendoza, Argentina,
1973

Mi esposa ca. 1936 - 1937

Xilografía, 23 cm x 29,7 cm

Firma: ángulo inferior derecho 



Sergio Sergi fue autor de un relevante corpus de grabados, en su mayoría xilografías, entre las décadas del veinte y del cuarenta. Llegado a la Argentina en 1927 desde Trieste, se había formado profesionalmente en Europa, donde transitó la experiencia de la Primera Guerra Mundial combatiendo en las filas del Imperio Austrohúngaro. En tiempos de la realización de *Mi esposa*, Sergi trabajaba como restaurador de obras del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, en donde se había radicado en 1929; en esa misma ciudad, participó de la fundación y de las tareas de organización de la Escuela de Artes Plásticas de Santa Fe, de la cual fue su primer director, entre 1940 y 1943, cuando se trasladó a Mendoza para incorporarse al plantel docente de la Academia de Bellas Artes cuyana como profesor de dibujo y pintura. En este sentido, esta obra puede situarse dentro de su “período santafecino”.

En esta xilografía, Sergi realizó el retrato de Gladys Adams, con quien se casó en 1936 y luego fuera madre de sus dos hijos, Sergio y Fernando Hocevar. En el recuerdo sobre el artista del escritor y compositor mendocino Daniel Devoto, “con su mujer, Gladys, tan apuesta y tan rica en inteligencias, formaban una pareja sumamente atractiva” (Devoto, 1994:27).

La esposa del artista aparece aquí representada en estricto perfil, registro propio del retrato clásico asociado también a cierta tipología de las medallas; su resolución gráfica se basa en el delicado y virtuosista desbastado de la madera. La precisión en la representación de la frente y nariz rectas de Gladys, el contorno firme de su mentón y su prolijo peinado pueden asociarse a la imagen de una foto familiar (Devoto, op. cit., p.64), tomada pocos años después de este retrato, que confirma el alto grado de verismo considerado por el artista para este retrato.

Dentro de su corpus –acotado, en términos cuantitativos–, el retrato fue el género en el que Sergi incursionó con mayor frecuencia, en forma aún más recurrente que su reconocido conjunto de obras de sesgo humorístico o satírico. Considerando que existe una articulación entre ambas modalidades de su producción, Jorge Taverna Irigoyen ha definido al artista como “retratista de doble faz” (Taverna Irigoyen, 1981:6). Ya sus primeras obras dan cuenta de su interés por los retratos familiares o personales, con *Autorretrato* y *Mi abuela*, grabados en metal de 1919; poco después, llevó a cabo la serie de retratos de pintores y escultores de Trieste, veinticuatro xilografías realizadas entre 1921 y 1922. Fue especialmente entre fines de los años treinta y los años cuarenta –período en el que se inscribe *Mi esposa*– cuando Sergi realizó su mayor producción retratística; aunque la mayoría de esas obras se basaron en la técnica de la xilografía, también hizo algunos grabados en metal. Dentro de este corpus pueden mencionarse los retratos de Fernando Arranz (1939), Víctor Delhez (ca. 1940), Gustavo Cochet (1941), Alberto Dáneo (1943), Ramón Gómez Cornet (1944), Daniel Devoto (1944), Ana Villar de Domínguez, madre del escultor Lorenzo Domínguez (1945), Abraham Vigo (1946) y Roberto Azzoni (1947). En todos los casos, se trata de artistas y escritores a los que Sergi frecuentó, tanto durante sus años en Santa Fe como luego en Mendoza. Dos excepciones a este patrón lo constituyen los retratos de figuras célebres: Albert Einstein (ca. 1942) y Mahatma Gandhi (Hocevar, 1994:31).

Frente a estos otros retratos, en los que enfatizó los trazos sintéticos y los gestos expresivos de los sujetos representados, en *Mi esposa* hay un registro serio, casi hierático, de Gladys. No aparecen aquí los fuertes contrastes de luces y sombras de la mayoría de las xilografías de Sergi, en las que los rostros

emergen del negro preeminente de la tinta sobre el blanco del papel. Contrariamente, el artista puso en juego en este caso una sutil trama lineal para representar la piel de la mujer y el fondo en el que se inscribe. Lejos de los trazos gruesos de muchos de sus otros retratos, es la delicadeza la que prima en esta imagen.

El acervo de El Fogón de los Arrieros también atesora un dibujo de Sergio Sergi: un retrato de Juan de Dios Mena. La llegada de estas obras a la colección fue, muy posiblemente, a través del contacto con el artista local, con quien mantenía una relación de amistad; por ejemplo, cuando Mena asistió en 1954 a la Feria de América en Mendoza como representante del Chaco, se alojó en la casa de la familia Sergi. La foto de ambos, también junto a Víctor Delhez, publicada en el Boletín de El Fogón de los Arrieros, brinda testimonio de esta relación.



Recuerdo de una exposición realizada en Santa Fe. De izq. a der.: Doctor Salvador Dana Montaña, Mena; y los grabadores, Víctor Delhez y Sergio Sergi.

De acuerdo a los registros existentes hasta el momento, se sabe que Sergi realizó dos retratos de Mena. Mientras que en uno de ellos, el dibujo está resuelto en clave detallada, atendiendo a la expresión seria y concentrada del rostro del artista¹, el retrato que pertenece al Fogón es de trazo rápido, un apunte o esbozo del artista en plena actividad, con rasgos sintetizados y registro de caricatura: sentado semidesnudo sobre un pequeño banquito, con su abdomen prominente, el cabello despeinado, con medias y zapatos frente al atril con la obra en curso.

Resulta interesante, en este sentido, contraponer ambos retratos realizados por Sergi que forman parte del patrimonio de El Fogón de los Arrieros: mientras que el retrato de Mena, en tanto apunte caricaturesco, puede resultar más cercano al conjunto de sus obras de registro social y humorístico, los rasgos esbeltos y resueltos con virtuosismo gráfico de *Mi esposa* lo sitúa en la más reconocida y, por entonces, prestigiosa tradición del retrato clásico.

SILVIA DOLINKO

BIBLIOGRAFÍA

DEVOTO, Daniel (1994) Sergio Sergi, Mendoza 1944-45. En: HOCEVAR, S. (comp.), Sergio Sergi. Obra xilográfica completa y testimonios, Mendoza, Biblioteca comunal.
TAVERNA IRIGOYEN, Jorge (1981) Sergi. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

¹ Apunte para un retrato de Juan de Dios Mena (sin fecha). *Reproducido en Hocevar (1994:33).*

Gino Severini

Cortona, Italia, 1883 - París, Francia, 1966

Figuras abstractas ¹⁹⁴⁸

Dibujo, tinta y pastel sobre cartón, 30 cm x 45 cm

Firma: ángulo inferior derecho **G. Severini**
Inscripciones: anverso: en ángulo inferior izquierdo, silvaetra: "Gino Severini". Reverso: en esquina superior derecha, fibra gruesa negra, manuscrito: "32"; en lado izquierdo, recorte de periódico adherido, en francés: noticia de la muerte del artista: "LE PEINTRE GINO SEVERINI EST MORT A PARIS"; en lado derecho: recorte de periódico adherido, en francés: noticia de la muerte del artista: "Mort du peintre SEVERINI, l'un des créateurs du Futurisme".



Representante destacado del *Futurismo* y en consecuencia, defensor de los ideales de las vanguardias de la primera década del siglo XX, Gino Severini abrazó la búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de renunciar fehacientemente a la tradición heredada (arcaica y anacrónica), declarando abiertamente tal convicción a través de su firma en el *Manifiesto de los pintores futuristas* y el *Manifiesto técnico de la pintura futurista* (ambos redactados en 1910)¹.

Una nueva concepción del espacio, del tiempo y su representación en el plano pictórico, devino en aquel contexto no sólo una oportunidad estética sino un compromiso ético e ideológico del hombre “que se anticipa, el que se adelanta al propio curso de la historia, el que marcha a la cabeza de los procesos sociales y culturales. El que ejerce una crítica desde un sitio y una conciencia precursora. El que busca demoler lo viejo, señalar lo que debe quedar atrás y marcar el camino de lo nuevo que necesita emerger. El hombre de vanguardia” (Casullo, Forster y Kaufman, 1997:93).

La necesidad de desafiar los límites de lo visual mediante nuevos soportes, medios, estilos y cosmovisiones, se manifestó en los artistas futuristas en “la exaltación del mundo moderno técnico, industrial y bélico”; la atracción por las nuevas variables de la vida moderna capitalista: la metrópoli, las masas urbanas, la fábrica, la máquina, la técnica guerrera, el vértigo por la velocidad, en conjunción con “los asaltos violentos a los poderes establecidos (...) la reivindicación del valor, del coraje, de lo temerario (...) de la energía para la acción, de la violencia, lo nacional y lo patriótico. Una suerte de estetización bestial de la política, de la guerra, de la muerte, del heroísmo, de las últimas instancias, de la necesidad de derrotar al enemigo” (Casullo, Forster y Kaufman, 1997:117) ².

En el terreno de la producción plástica, asumir este reto (especialmente el reto del futuro, de la belleza de la velocidad) implicó recurrir al divisionismo postimpresionista y el tratamiento planímetro cubista como bases para representar el movimiento. Técnicas que Severini admiró y conoció de primera mano en París a través de la obra de Seurat y Picasso (Sureda y Guasch, 2003: 42).

Desde entonces su producción penduló en una constante tentativa de complementar ambos lenguajes. El periodo comprendido entre los años 1910 y 1920 manifiesta una marcada tendencia futurista que se expresa sin embargo en una equilibrada tensión entre la lógica constructiva y la fragmentación cubista. No obstante, la impetuosidad futurista se impone en la capacidad de sugerir la fijación de un momento fugaz “en el dinamismo universal” que lejos está de seguir una linealidad temporal sino que

se “materializa” en un torbellino de formas espacio-temporales diversas³.

No obstante, hacia los años cuarenta Severini vuelve a escuchar los deseos del cubismo adhiriendo a una tendencia neocubista abierta a la abstracción geométrica; características que se vislumbran en la obra *Figuras abstractas*, de 1948.

Formas entrelazadas, superpuestas, yuxtapuestas, se unen por una marcada línea negra que las encierra moviéndose entre sinuosas curvas, diagonales y rectas que se cortan mutuamente formando ángulos. Si bien se advierte un claro predominio de colores fríos, estos se equilibran con una tímida paleta cálida, de ocre y tierras potenciada por el fondo de la obra. El negro se impone no obstante con marcadas zonas llenas de tinta contrapuestas a ciertos trazos interrumpidos de pastel que permiten entrever el fondo y configurar texturas rugosas de blancos, marrones, azules y celestes que –aunque fuertes por su reiteración en la imagen– se supeditan cromáticamente a la vehemente presencia naranja del centro superior⁴.

Si consideramos la técnica y los materiales utilizados, podríamos suponer una probable rápida ejecución de *Figuras abstractas*. Sin embargo, el explícito acento en la línea y la construcción de las formas, dan cuenta de un control y dominio racional del proceso de elaboración, que desatiende el gesto espontáneo, intuitivo y azaroso del boceto.

¿Cómo llega esta obra a ser parte del acervo de El Fogón de los Arrieros? El historial de procedencia se detalla en un documento manuscrito por Blanca Stábile, enmarcado y colgado en el mismo panel (pared) del edificio del Fogón donde se exhibe actualmente la obra de Severini. El manuscrito –protegido con vidrio tal como se hace con la obra del artista– relata que la obra de Severini fue escogida por Romero Brest en el taller del pintor para su discípula Blanca Stábile (periodista, crítica de arte, embajadora argentina ante la ONU⁵, participó del proyecto editorial *Ver y estimar*. Cuadernos de crítica artística dirigido por Romero Brest entre 1948 y 1955). En este proyecto Blanca Stábile tuvo a su cargo la sección “Diálogo con nuestros lectores”, cuyo jefe de redacción fue el historiador, escritor, crítico, curador de arte y docente argentino Damián Carlos Bayón –figura a través de la cual la obra de Severini llega al Fogón–. En el Boletín mensual de El Fogón de los Arrieros (1960), se menciona: “De Blanca Stábile. Un pastel de Severini que llegó en manos de Damián Bayón, con dedicatoria y expertise”⁶.

ALEJANDRA REYERO

¹ Considerados como los documentos que apoyaron explícitamente el primer escrito fundacional del movimiento redactado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti en 1909 publicado en el diario francés LE FIGARO. Para expresar públicamente su adhesión a los principios allí establecidos, los pintores Giacomo Balla, Luigi Russolo, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, y el mismo Gino Severini colaboran en la redacción de los otros dos manifiestos de 1910 publicados en Milán. La exposición celebrada en la galería Berheim-Jeune de París (febrero de 1912), será el epicentro de consagración del Futurismo, cuyo vigor se mantendrá hasta los inicios de la Primera Guerra Mundial.

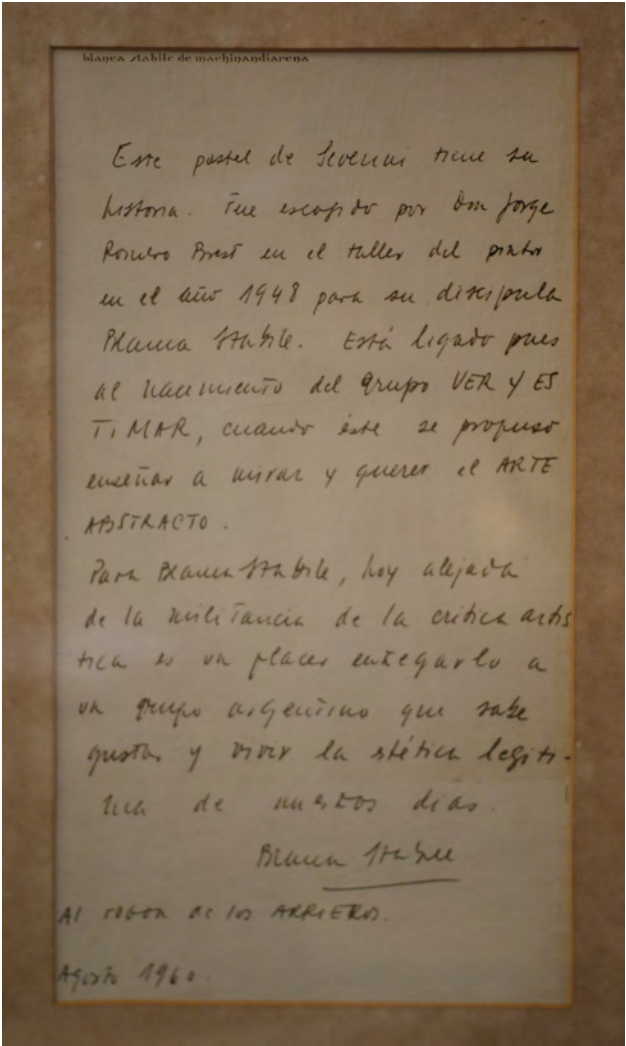
² La radicalidad de estos planteos ha llevado a considerar al Futurismo no sólo como una tendencia plástica, sino “una posición que quiere renovar por completo la forma de entender y practicar la vida adaptándola a la nueva sociedad industrial”. Al igual que en muchos otros de los movimientos de vanguardia, este objetivo tuvo su desarrollo y expresión en distintos campos, no sólo el de la pintura, sino también literatura, teatro, arquitectura, música, etc. Pero en relación a su trasfondo político – ideológico “a lo largo de la historia han coexistido dos lecturas del Futurismo: una de ellas considera que el Futurismo implica una tendencia ideológica unitaria que se desarrolla siguiendo los presupuestos de Marinetti, los cuales a partir de la Primera Guerra Mundial casarán con los fascistas; la otra atiende a las convicciones individuales de cada uno de sus miembros”. Véase: SUREDA, Joan y GUASCH, Ana María. La trama de lo moderno. Akal, Madrid, 1993. pp. 43 - 44.

³ Ideas que respaldan varias de las sentencias de los manifiestos de la agrupación.

⁴ Este rasgo hace que la obra resulte igualmente menos estridente en relación a otras de Severini donde el protagonismo de colores cálidos nos confrontan con intensa fuerza (fiesta de luces y colores que nos recuerdan las conquistas del Orfismo y sus inconfundibles destellos visuales), quizá por el periodo de búsqueda - proceso de experimentación que atravesaba por entonces el artista.

⁵ En 1958 estuvo a cargo de la Dirección Nacional de Seguridad y Protección Social de la Mujer, dentro del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social en el marco de la Presidencia de Arturo Frondizi.

⁶ Boletín El Fogón de los Arrieros. T II, Año VIII, N° 92. (1960, Agosto). Imp. Moro Hns. Resistencia, p.6.



Transcripción de la nota manuscrita:

Este pastel de Severini tiene su historia. Fue escogido por Jorge Romero Brest en el taller del pintor en el año 1948, para su discípula Blanca Stábile. Está ligado pues al nacimiento del grupo VER Y ESTIMAR cuando este se propuso enseñar a mirar y querer el ARTE ABSTRACTO. Para Blanca Stábile, hoy alejada de la militancia de la crítica artística es un placer entregarlo a un grupo argentino que sabe gustar y vivir la estética legítima de nuestros días.

Blanca Stábile, a El Fogón de los Arrieros, agosto de 1960.

Documento manuscrito por Blanca Stábile que acompaña hoy la exhibición de la obra en el edificio de la institución.

BIBLIOGRAFÍA


AAVV (1997) Diccionario de Arte moderno y contemporáneo. Madrid, Akal.
CASULLO, Nicolás; FORSTER, Ricardo; KAUFMAN, Alejandro. Itinerarios de la modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1997.
HESS, Walter (1994) Documentos para la comprensión del Arte Moderno. Nueva Visión, Buenos Aires.
LETRA Y LÍNEA. Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica. Buenos Aires, Nº 4, Julio de 1954. Pp. 12.
STÁBILE, Blanca. "Sección diálogo con nuestros lectores", Ver y Estimar: Cuadernos de crítica artística (Buenos Aires), vol. 2, no. 8 (November 1955): 12. Disponible en Documents of 20th-century Latin American and Latino Art A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON. International Center for the Arts of the Americas | The Museum of Fine Arts, Houston. P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826 | <http://icaadocs.mfah.org>.

Raúl Soldi

Buenos Aires, Argentina, 1905 - 1994

El sombrero 1957

Temple sobre cartón, 64 cm x 48 cm

Firma: ángulo inferior derecho 
Inscripciones: pegado sobre reverso interior expuesto de Catálogo de exposición de Soldi con Manuel Mujica Láinez, otro listado de catálogo de exposición sin identificación de lugar (en ambos se encuentra citada esta obra) y una nota manuscrita con listado de figuras vinculadas a El Fogón que donaron la obra.



Raúl Soldi es uno de los artistas de mayor popularidad en la Argentina. Criado en una familia de músicos, con estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes previo a su viaje formativo a Europa, donde residió en Alemania e Italia (tomando clases en la Academia Brera de Milán), trabajó también como escenógrafo en Estados Unidos. Aún cuando gran parte de su carrera estuvo vinculada a la elaboración de escenografías desde la década de 1930, su labor en pintura y grabado, como en la realización de los paradigmáticos murales de la cúpula del Teatro Colón (1965-66), en la Iglesia Santa Ana de Glew (1953), en las Galerías Santa Fe y en estaciones de metro de Buenos Aires (estas últimas con murales cerámicos), hace que nos encontremos ante un artista con una larga trayectoria vinculado a numerosos campos de la producción plástica, y con una consagración tanto nacional como internacional.

Su producción plástica estuvo siempre vinculada a la creación de sujetos, escenas y paisajes armónicos, con una fuerte carga poética, que desde su postura implicaba una relación contemplativa con el espectador. Su estética permaneció consistente aún ante la importancia de la abstracción y de la producción de contenido social y político en el arte del siglo XX argentino.

La obra *El Sombrero* ingresó al Fogón en 1957, como regalo de un grupo de amigos fogoneros¹ a Aldo Boglietti para su cumpleaños el 20 de agosto de ese año. El listado de los “donantes” ha sido incorporado en el reverso de la obra, totalizando treinta y tres aportes para su adquisición. La obra se enmarca en los numerosos retratos de mujeres con sombrero, tanto en grabados como en pinturas al temple, que Soldi realizara a lo largo de varias décadas, y que también se encuentran en sus murales. Manuel Mujica Láinez, que escribió un texto crítico para el catálogo de una exposición donde esta obra fue expuesta titulado “El pintor de la intimidad poética”, señala que las mujeres de Soldi tienen su fuente en sus recuerdos de la utilería teatral y cinematográfica: “Sus mujeres, como los «extras» de cine a quienes ha vestido más de una vez, llevan ropas demasiado holgadas y que por eso no son ni de 1915 ni de 1900 ni de 1883, pero son increíblemente hermosas”. La magia poética de la figura, su mirada como signo que construye, -como en todos los retratos de Soldi-, una constelación de relaciones por fuera del cuadro, desde una mirada co-creadora con el espectador a partir de su contemplación ilimitada. Son las aspiraciones de Soldi respecto de la pintura: “Quiero que mi pintura tenga un efecto sedante para el alma; que transmita paz, tranquilidad y, sobre todo, poesía”². Si bien Soldi no tuvo una relación permanente con el Fogón, en 1961 se realizó en este espacio una exposición de monocopias y dibujos del artista, inaugurada el 19 de noviembre de ese año.

El sombrero ha ocupado siempre un lugar central en la sala principal del Fogón: a diferencia de otras obras que se encuentran compartiendo espacios de exposición barroca en las paredes del salón principal, esta obra ha sido destacada expositivamente en el espacio arquitectónico y funcional. Esta situación, y el hecho de ser un regalo de sus amigos a Aldo, hace de ella una obra de gran valoración para los fogoneros históricos y actuales, como también para el espectador que recorre este espacio.

MARIANA GIORDANO

¹ Boletín El Fogón de los Arrieros. Año V. N°56, Resistencia, Agosto de 1957, p. 15.

² Reproducido en La Nación, 27/03/2005.

Carlos Torrallardona

Pehuajó, Buenos Aires, Argentina, 1913 -
Buenos Aires, Argentina, 1986

Mesa de billar ^{ca. 1970}

Serigrafía en cartón 97/140, 36 cm x 46 cm

Inscripciones: anverso: en la base de la estampa: “Torrallardona a Aldo Boglietti con la amistad...”;
“5/100”.



Carlos Torrallardona es uno de los destacados pintores argentinos cuya obra forma parte de la colección de El Fogón de los Arrieros¹. Trabajó a la par de otros grandes² y frecuentó círculos vinculados a las vanguardias del Río de la Plata como la Revista Martín Fierro, el “Taller Libre” y la Asociación “Amigos del Arte”, conocidos por un común denominador: el *Grupo de Florida*. A este artista también se lo vincula a grandes nombres de la plástica como Spilimbergo, Larrañaga, Berni, Badíi, Pettoruti, Basaldúa, Guttero, Curatella Manes, Seoane, todos presentes hoy en día en las salas de esta casa a través de sus obras y los ecos del anecdotario fogonero. La dilatada trayectoria del maestro Torrallardona mereció varios reconocimientos, siendo uno de los más importantes la Muestra Homenaje que el Museo Nacional de Bellas Artes organizó en 1993, y cuyo título describe gran parte de su producción artística: *Torrallardona y la ciudad que construye su obra*.

Con un marcado contrapunto técnico-expresivo³, el artista sostiene a lo largo de su carrera una búsqueda estética que pretende dar contenido humano a las formas y colores impresos en su memoria durante la década del 30, cuando se traslada desde Pehuajó a vivir a la ciudad de Buenos Aires para formarse en la Academia Nacional de Bellas Artes. Esa profunda huella dejada por la ciudad porteña permanecerá en su repertorio recurrente de paisajes urbanos -siempre de puertas adentro- que nos remiten a estaciones de tren, cafetines, bares, billares y cabarets. Los personajes que aparecen en sus escenas son hombres y mujeres generalmente anónimos/as, asiduos a una vida cotidiana distinta a la de su pueblo natal. En sus pinturas quedan las rémoras de personas, lugares y situaciones que le sirvieron de refugio a esa nueva y solitaria vida citadina (Molina y Sánchez Zeballos, 1980: 2). Al volver sobre su obra completa, se puede observar el papel fundamental que jugó el Tango, en pleno auge por esa época, pues se cuela a través de parejas bailando o victrolas, o inclusive en el ritmo potente de su gesto pictórico. Lo original de ese género musical arrabalero subyace en sus pinturas y grabados, ya sea a través de lo vibrante de sus colores o en el modo en que pinceladas y plenos negros marcan el ritmo de sus composiciones.

Consciente o subconscientemente, Torrallardona comprendió, desde sus primeros pasos, que si la realidad externa puede ser para un artista una fuente de sugerencias y enseñanzas, el cuadro, la obra de arte, es en definitiva, otra realidad distinta, independiente, regida por sus propias leyes y tanto más alejada de esa realidad externa cuanto más cerca se halla de la realidad profunda de su creador. (Córdoba Iturburu, 1954 en AAVV, 1993: 10).

¹ La Colección Pintores Argentinos del Siglo XX, del Centro Editor de América Latina, en 1980 dedica el fascículo N° 30 a Torrallardona. Algunos de los 34 artistas que fueron reconocidos en esta misma colección fueron Agustín Malharro, Guillermo Butler, Ramón Gómez Cornet, Emilio Pettoruti, Alfredo Guterro, Lino Enea Spilimbergo, Juan Del Prete, Antonio Berni, Juan Batlle Planas, Leopoldo Presas, los que también forman parte de este catálogo de El Fogón de los Arrieros.

² De manera sobresaliente cabe señalar que Carlos Torrallardona y Luis Seoane recrearon escenas del Circo de Juan Moreira como un homenaje a “El nacimiento del Teatro Argentino”, pintando en 1960 un gran mural de 35 x 111 m. en el Hall de la Sala Casacuberta del Complejo Teatral San Martín en la ciudad de Buenos Aires.

³ En su obra se reconocen dos ejes de producción: [...] un impulso artístico que se vierte en un tratamiento vitalmente rítmico y expresivo, y una vertiente más racional que se traduce en un hacer más abstracto. En su abstracción, no obstante, nunca se pierde la huella de la organicidad que nace de su insistente preocupación por dar a la forma y al color un contenido humano (Molina y Sánchez Zeballos, 1980:1).

Si bien abrevó principalmente del expresionismo y el cubismo apropiados de la Europa vanguardista⁴, es menester señalar que esos lenguajes fueron funcionales a sus propios mecanismos de creación artística⁵. Apelando al continuo retorno a través de la memoria, compuso variadas “escenas que expresan de cierta manera la soledad de su mundo interior” (Molina y Sánchez Zeballos, 1980: 2). Son las palabras del mismo Torrallardona las que nos aportan marcas por donde transitar posibles (re)significaciones de su obra.

El recuerdo más remoto que tengo es el de una fábrica de masas que tenían mis padres, sobre todo del horno que en la fábrica era el centro, el elemento más atrayente. Me llamaba la atención esa boca de luz fuerte, muy contrastada, con el entorno de colores negros, tostados, oscuros. Eso formó como un centro de luz que después gravitó mucho en mi vida y en mi producción artística. La luz que iluminaba el horno se cubría con papeles de colores encontrando en ellos posteriormente la explicación de las lámparas de los billares, y en el maestro de pala, en sus gesto de hornear, la actitud parecida a la del billarista (Torrallardona en Molina y Sánchez Zeballos, 1980:1).

Mesa de billar es una estampa que responde a esas temáticas recurrentes en Carlos Torrallardona, donde canaliza la vertiente racional apelando a su archivo mnémico. En ella, vuelve a estructurar la composición a través de una trama geométrica rigurosa, donde el dibujo cuasi arquitectónico subordina al color buscando un ordenamiento lógico y racional. Siguiendo a Molina y Sánchez Ceballos (1980: 4), es oportuno señalar la falta de rasgos de identidad de los tres personajes del cuadro, un recurso muy utilizado por el artista para establecer un límite/bisagra entre el observador y la escena⁶. Las imágenes construidas de esta manera no buscan comunicar el puro-en-sí de lo acaecido, sino proporcionarnos lo acaecido como experiencia (Rafael Iglesia en AAVV, 1993: 3). *Mesa de Billar*, como suspendida de un tiempo fantasmal, evoca -con sus contrastes de luz, sus parroquianos desconocidos y un juego lento, insistente y por instantes abrupto- los espacios para el refugio en la Buenos Aires de la primera mitad del XX.

RONALD ISLER DUPRAT

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (1993). Carlos Torrallardona y la ciudad que construye su obra. Catálogo de Muestra Homenaje, Museo Nacional de Bellas Artes, Asociación Amigos del Museo Nacional del Bellas Artes, Buenos Aires.
BAYÓN, Damián Carlos (1950). Carlos Torrallardona. Ver y estimar, Cuadernos de crítica artística 5, n° 19, Buenos Aires, Septiembre. Pp 62-64.
MOLINA, Isaura; SÁNCHEZ ZEBALLOS, María Silvia (1980). Torrallardona, Colección Pintores Argentinos del Siglo XX, Guillermo Taboada (edit.), fascículo 30, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
NOÉ, Luis Felipe (1956). Artes plásticas, Periódico “El Mundo”, Buenos Aires, 30 de septiembre.

⁴ Fue fundamental para sus definiciones artísticas la sustanciación de una beca dada por el gobierno de Francia en 1949 para estudiar en París. Allí, conoció personalmente a Picasso y recibió clases de Fernand Léger en la Grande Chaumière, aunque las desechó [...]. Una experiencia fundamental fue el descubrimiento del cubismo al que considera el más revolucionario de los “ismos”, cuyo conocimiento le ayudó a dejar de lado el tema representativo y, en lo formal, lo condujo a una estructuración más rigurosa e intelectual, a una nueva conciencia del hacer plástico. El expresionismo alemán y el fauvismo, en cambio, lo afirmaron en sus planteos emotivos, en las distorsiones y en el uso instintivo del color (Molina y Sánchez Zeballos, 1980: 3).

⁵ Según Noé (1956) -en una breve crítica a su obra expuesta en la sala V de Van Riel-, la actitud racional de Torrallardona, surge como una instancia posterior a la del impulso vertiginoso tan cercano al fauve, para madurar una búsqueda de precisión geométrica de la realidad y de su luminosidad. Es esta vía la que también recomienda Bayón (1950) a Torrallardona para continuar con su crecimiento artístico.

⁶ En otros trabajos de este tipo, generalmente coloca a sus personajes de espaldas, jugando una suerte de pantalla compositiva que connota psicológicamente aislamiento y soledad.

Eddie Torre

Córdoba, Argentina, 1931

El vestido rojo ¹⁹⁶⁴

Acrílico y tintas sobre cartón, 100 cm x 70 cm

Firma: ángulo inferior derecho





Eddie Julio Torre nació en la localidad de Los Cóndores, Provincia de Córdoba en 1931. Su interés por el arte se despertó a temprana edad aunque en cuestiones técnicas ha sido fundamentalmente un autodidacta. Antes de llegar a las dos décadas de vida, emigró de Córdoba con el objetivo de conocer Sudamérica, dando inicio a indagaciones personales y espirituales que lo llevaron a radicarse en Resistencia en el año 1958.

A poco de su llegada se integró a un campo cultural incipiente y aún en formación, 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.

Durante los primeros años de la década del sesenta Torre participó de una exposición colectiva junto a los artistas Juan Carlos Soto, Lorenzo Avalos y Oscar Sánchez quienes fundaron el *Grupo Gualamba*. En 1965 expuso sus obras en El Fogón de los Arrieros y en el mismo año realizó el mural *Tensión*¹ sobre la medianera del balcón frontal del edificio diseñado por el arquitecto Mascheroni.

Tras el fallecimiento de Carlos Schenone en 1963, asumió la dirección del Taller de Artes Visuales de la Universidad Nacional del Nordeste, que dirigió durante más de tres décadas. Por entonces, también realizó una serie de esculturas monumentales de relevancia para el espacio público de Resistencia, como *El Monumento a la Hispanidad* (conocido como El Quijote y Sancho Panza) ubicado en la Plaza España, *El Monumento al General José María Paz* en el Colegio Nacional, el conjunto escultórico realizado para la Iglesia de la Asunción y el *Monumento a los Inmigrantes* ubicado en las inmediaciones del Parque 2 de Febrero, realizado con motivo de las celebraciones del centenario del arribo de la inmigración friuliana a Resistencia (1978). *El vestido rojo* (1964) presenta una figura femenina que sostiene a un pequeño en brazos, en un escenario natural. El tratamiento geometrizable de la imagen posee reminiscencias cubistas, aunque responde al estilo personal del artista que reproduce tanto en sus obras pictóricas, murales o escultóricas: personajes de rasgos sintéticos, variedad de texturas visuales, cromatismo intenso y un significativo estudio compositivo. El cuerpo de la mujer del vestido rojo, se inclina sobre el trayecto del círculo delimitado a su derecha, que a su vez encierra una escena que la mujer parecería mostrar a su pequeño. Allí, los distintas figuras construyen el espacio por disminución de escala. Un mapa político del Chaco se recorta hacia la derecha del círculo a partir del uso de diferentes texturas y colores, y a su alrededor, los personajes sugieren la realización de actividades telúricas. La presencia del caballo, la elección cromática y las texturas visuales remiten al trabajo rural, que se equilibran compositivamente con una canoa que contiene un par de pescados en su interior, a la izquierda de la mujer del vestido rojo.

Entre las décadas de 1930 y 1960 el periodismo, la política y las artes, reconocieron la importancia de la función de la historia en la construcción de la identidad cultural y participaron en la estimulación de una conciencia histórica y de identificación colectiva a través de sus discursos. Cuando Torre realiza *El vestido rojo*, el Chaco aún proyecta un imaginario de receptividad migratoria y pujanza económica que surge de la preocupación de políticos e intelectuales de la época, por la construcción de una identidad chaqueña. Esta pintura junto al mural *Tensión* del mismo autor, constituyen para El Fogón de los Arrieros, una porción de la historia del arte chaqueño, y el legado de un hombre que pasó más de cuatro décadas en la producción y enseñanza artística en esta provincia.

ANDREA GEAT

BIBLIOGRAFÍA

GEAT, Andrea (2017). Historias del arte chaqueño. Identidades e imaginarios. Siglo XX, Resistencia, ConTexto. GUTIÉRREZ VIÑUALES R. y GIORDANO, M. (1992) "El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia", En Actas del XII Encuentro de Geohistoria Regional, Resistencia, Instituto de Investigaciones Históricas.

¹ En documentación hallado también bajo el título "Brío".

Julio Vanzo

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1901 - 1984

Cuarteto ^{ca. 1945}

Óleo sobre tela, 36 cm x 46 cm

Firma: ángulo inferior derecho

Julio Vanzo



Creador visual diestro y autoconsciente, Julio Vanzo (Rosario, 1901-1984) desarrolló una profusa producción en el campo de la pintura, la ilustración, el grabado y la escenografía. Tanto en este sentido, como desde la gestión cultural, cumplió un rol destacado en el proceso de introducción, difusión y consolidación de las estéticas modernas y de vanguardia en el arte argentino. Su presencia frecuente como expositor, jurado o conferencista en Salones, Galerías, Museos y otros ámbitos culturales del país debe comprenderse en este marco. *Cuarteto*, una de las obras atesoradas en El Fogón de los Arrieros, forma parte de una serie dedicada a los músicos que Vanzo desplegó a partir los años treinta y a lo largo de toda su carrera. Estas obras en su gran mayoría fueron protagonizadas por varones, ejecutantes de instrumentos de cuerdas, tal como en este caso en particular.

En pinturas tempranas del artista rosarino, violoncelistas y guitarristas se mostraban como figuras ensimismadas y meditabundas, ocupando prácticamente toda la superficie del soporte. Estos cuerpos macizos firmemente estructurados, característicos de las nuevas formas de la figuración tanto en el arte argentino como en el europeo durante el período de entreguerras, que en muchas ocasiones remitían a los personajes de la Commedia dell’arte del siglo XVIII, podían leerse en la obra de Vanzo en tanto representantes de la cultura en general. En *La Canción*¹ de 1935, un arlequín guitarrista estaba rodeado de objetos que constituían sinédoques de diversas formas de la producción artística y cultural: el instrumento musical, la gran pila de revistas, la pintura enmarcada, la sintética cabeza metafísica de yeso. Esta obra fue pintada el mismo año que *Descanso*², donde la escritora Rosa Wernicke también aparecía sedente y acodada sobre un par de libros en una postura melancólica. Ambos óleos aludían a la vida cotidiana de una pareja dedicada al quehacer creativo e intelectual en la ciudad de Rosario.

Ya en los primeros cuarenta, los músicos de Julio Vanzo comenzaron a habitar un mundo diezmado por la guerra. En sintonía con un tópico del pensamiento y el arte moderno que alcanzó su máxima expresión durante la Segunda Guerra Mundial, la cultura se presentó como último bastión contra la barbarie. La pareja de artistas ambulantes de 1941 (*Hacia la luz*)³ dejaba atrás un paisaje oscuro y tormentoso, un árbol calcinado y un laúd quebrado y perforado como señal de los daños materiales y físicos producidos por la violencia. La pintura cruzaba claras referencias iconográficas a exponentes fundamentales del arte occidental, como Eugène Delacroix y Paul Cézanne. En *El Ensayo*⁴ de 1943, un Pierrot continuaba tocando su violín en medio de edificaciones semi-destruidas por los bombardeos.

En forma paralela, Vanzo comenzó a realizar series de naturalezas muertas, desnudos femeninos y composiciones grupales con músicos en las que la elección de la paleta era central. *Homenaje al organillero*⁵ de 1944, una armonía en azules y ocre, o *Músicos*⁶ en verdes y amarillos, ejemplifican este tipo de búsquedas de un ordenamiento equilibrado del color y la forma. Pese a que los músicos de *Cuarteto*

¹ Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martín, Buenos Aires.

² Museo Municipal Castagnino + Macro, Rosario.

³ Museo Municipal Castagnino + Macro, Rosario.

⁴ Ubicación desconocida. Expuesta en el XXII Salón de Rosario, julio de 1943.

⁵ Museo Provincial de Artes Plásticas “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe.

⁶ Colección particular, Buenos Aires.

no llevaban trajes antiguos sino contemporáneos, la obra podría inscribirse en esta época de la producción de Julio Vanzo. En todos los casos mencionados, las figuras estaban dispuestas a partir de simetrías espejadas.

Estas composiciones con fondos neutros, pequeñas sombras proyectadas y predominancia de direcciones ortogonales remitían a las estrategias que desplegaron artistas paradigmáticos del modernismo estético como Edouard Manet o Paul Cézanne con el fin de resaltar la bidimensionalidad del soporte. En *Cuarteto*, el aplanamiento de la profundidad generaba la impresión de un ambiente estrecho, donde los músicos no tenían espacio suficiente para extender sus brazos y tocar con comodidad. Las cabezas y cuerpos de los ejecutantes incluso sobrepasaban los límites del soporte. La imposibilidad de realizar movimientos amplios y libres quizás podría vincularse con el clima de tensión político -cultural de la época y el modo en que Vanzo lo vivenció.

Al igual que en otros óleos de los cuarenta, los planos abocetados de tintes vibrantes conformaban una densa capa pictórica que se extendía sobre una base oscura, dejando a la vista contornos negros que destacaban el contraste complementario entre rojos anaranjados y verdes azulados. La pincelada suelta de *Cuarteto* marcaba el tránsito hacia el estilo que desarrolló el artista a partir de mediados de la década, un tipo de resolución que cruzaba el gesto violento con una estructura previa de la forma y complejas relaciones cromáticas.

LORENA MOUGUELAR



Julio Vanzo, *Paraguas*, 70 cm x 95 cm.
Colección El Fogón de los Arrieros.

Julio Vanzo

Rosario, Santa Fe, Argentina, 1901 - 1984

Cayetano Córdova Iturburu

Buenos Aires, Argentina, 1899 - 1977

Donde se habla de las flores¹⁹⁵⁶

Poema de Cayetano Córdova Iturburu ilustrado por Julio Vanzo

Poema ilustrado, tinta y grafito sobre papel, 65 cm x 48,5 cm

Firma: margen superior derecho

Inscripciones: anverso: ángulo superior derecho: "A mis amigos Aldo y Efraín Boglietti, afectuosamente"; firmado por Julio Vanzo, Rosario, junio de 1956"; y más abajo "Córdova Iturburu, Resistencia, junio 26/56"; reverso: ángulo inferior, manuscrito, fibra roja fina: "240"; ángulo superior izquierdo, sello color negro: "Galería de arte SILBER".



La obra de referencia, ubicada en la primera estancia de El Fogón de los Arrieros, puede ser una buena muestra de esa modernidad que alentaba el círculo chaqueño en términos de amistades compartidas en torno al culto de una literatura y un arte nuevos (Giordano, 2012 y Giordano y Reyero, 2014). Tanto Córdova Iturburu (1902-1977) como Julio Vanzo (1901-1984) fueron asiduos concurrentes de este centro y sólidos referentes de esa modernidad plástica y literaria que allí se cultivaba. El poema en cuestión integrará en 1967 el volumen *Donde se habla de las cosas*. Evidentemente, la fecha temprana de la producción de esta versión ilustrada (1956), para ser regalada a dos de los principales impulsores del centro chaqueño, es buena prueba de este intenso vínculo.

La ilustración enmarca el texto con predominio del trazo curvo y modulado de la tinta, sobre un fondo donde el grafito esboza tenues planos geométricos. La profusión de frondas y la figura femenina, que se entrevé por detrás, corresponden a la arquitectura del poema. Este se articula en tres largas estrofas con abundancia de imágenes sensoriales, fundamentalmente visuales. Cada estrofa inicia con un deíctico: “Digo”, que instala el protagonismo de la voz enunciante. Se trata de una voz que comienza nombrando “...la rosa y el jazmín” –estrofa primera-, “...la flor, / las flores, / los pistilos” –estrofa segunda-, para pasar luego a adjetivar “el grito rojo / que hace más verde el verde / murmullo de los ceibos”; o bien “la carne pasajera de los pétalos”. Esa adjetivación que parece crecer y ramificarse como la vida vegetal que metaforiza, contiene también alusiones plásticas: a la obvia mención del contraste de complementarios rojo-verde recién citado, se agregan “la celeste arquitectura” de la nube o la “minuciosa geometría que imponen / arcángeles severos / al corazón de las corolas”. Sin embargo, ese predominio visual se ve quebrado por la introducción de otras percepciones. En la primera estrofa, será una imagen olfativa: los “severos arcángeles” y sus arquitecturas, frente a un “fantasma de aromas” que abren al espacio su “escuadrón de serafines”; en la estrofa tercera, la música “sumergida” del mar, el río, la piedra, y el mundo, que surge en la “sangre vegetal” de esas flores empecinadamente nombradas.

En el centro del poema está la figura esquiva de la mujer, evocada a partir de una boca “encendida y marchita de caricias” y de la mano, descendiendo sobre “el marfil del flanco”. Se la evoca en acumulación de imágenes que suman lo intenso con lo leve: “las pasiones terribles de lo aéreo / la fascinante hipnosis de lo frágil / el desenfreno de la llama / cándida”. Las metáforas que la aluden, la cubren también, sin dejarla ver del todo, al modo en que los trazos de la tinta en la ilustración de Vanzo tanto revelan como esconden su figura sinuosa y desformulada. La constante mención de flores –finalmente, órganos sexuales del reino vegetal-, desemboca en una afirmación del deseo en esos mismos términos de duplicidad, como fuego –“crepitación”- y como “sueño”; tan fuerte y poderoso como frágil y evanescente.

La tercera estrofa cruza los términos del amor con los de la muerte. Del lirio se proclaman “su reserva, / su orgullo, / su desvío”; de la victoria regia, ser “señora del olvido y del misterio”; se mencionan en contraste, al “fúnebre aghapantus enlutado” y a las desmelenadas cortaderas, corriendo como adolescentes. Pero si hay muerte, también de la “tierra enamorada” surge esa sangre-música, desde lo oscuro y sumergido, fuerza vital que trasfigura el mundo. El remate del poema suma un oxímoron –“efímero canto de silencios”-, una musical aliteración –“mortal mariposa prisionera”- y una vuelta al principio, estallante en “atónito vuelo de colores”. Evidentemente aquí no solo “se habla de las flores”.

A Córdova Iturburu se debió en gran parte la noción de martinfierrismo, y de este como “revolución”. Esta idea definió el título del volumen *La revolución martinfierrista*, aparecido en 1960 pero que ya se habría estado elaborando, al menos, desde 1957 –constan en los archivos del CeDInCI, una serie de artículos de ese año donde aparece tal afirmación (Fondo Cayetano Córdova Iturburu)-. Esa reafirmación de fe modernista, que le permitió, en paralelo a González Lanuza, reevaluar el movimiento (Blasi, 1980), es en el fondo la misma que, a fines de 1948, lo había llevado a una ruptura con el Partido Comunista ante todo por cuestiones estéticas: la reivindicación de la necesidad de una expresión moderna como manera de entender el presente, frente a la imposición del realismo socialista (Longoni y Tarcus, 2001). Evidentemente, la producción poética del autor marchó en paralelo con sus posturas críticas y ensayísticas.

GRACIELA C. SARTI

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLASI, Alberto (1980), “Revaluación del martinfierrismo”. Venecia. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Bulzoni editore.
Fondo Cayetano Córdova Iturburu. (Donado y creado por el autor en 1977). Buenos Aires. Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)
GIORDANO, Mariana (2012). “Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno”. Buenos Aires, Temas de la Academia N°10. Las formas del tiempo, pp.57-64.
GIORDANO, Mariana y REYERO, Alejandra (2014). “El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros”. Buenos Aires, Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales N° 6, pp. 44-46.
LONGONI, Ana y TARCUS, Horacio (2001). “Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdova Iturburu del Partido Comunista”. Buenos Aires, Ratona N°14. Revista de artes visuales, pp. 55-57.



Esta publicación presenta una primera entrega del Catálogo razonado de treinta y siete obras pictóricas que constituyen un fragmento del profuso acervo patrimonial de **El Fogón de los Arrieros**, a través de una selección de pinturas, dibujos, grabados y poemas ilustrados. La publicación se organiza a partir de la articulación entre textos introductorios y entradas razonadas. La información técnica de las obras como los textos analíticos, son el resultado de una exhaustiva investigación en equipo, que ha permitido develar atribuciones, dataciones y proponer diferentes lecturas en torno al patrimonio artístico regional, en el contexto de la historiografía nacional.

Con aportes de distintos investigadores de la Argentina, este Catálogo contribuye a las discusiones sobre los vínculos entre el coleccionismo y el entramado de relaciones sociales, culturales, estéticas, ideológicas y políticas de gestión que ello supone.

