

S E P A R A T A

Segunda Época
año XVIII / n° 28 / agosto de 2021



Historias del arte y la cultura visual en el Chaco: memorias, viajeros e inmigrantes

Mariana Giordano / El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern
Andrea Geat / Historias, memorias e imaginarios del Chaco. La inmigración friuliana en las representaciones historiográficas y artísticas
Alejandra Reyero / Abismar las imágenes. Experiencias audiovisuales sobre tecnologías de control desde el nordeste argentino

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario
ISSN 2591-569X

Director:
Guillermo Fantoni

Coordinación editorial:
Elisabet Veliscek, Luciano Rondano.

Comité de Asesores Externos:
Roberto Amigo, José Emilio Burucúa, Silvia Dolinko, Ana Longoni,
Laura Malosetti Costa, Mariano Mestman, Marcelo Nusenovich, Marta Penhos,
Irina Podgorny, Gabriela Siracusano, Diana Wechsler, Clementina Zablosky.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: guillermoafantoni@gmail.com

Portada: Grete Stern, *Clases de alfarería en la UNNE (detalle)*, 1964, Fototeca IIGHI.

Mariana Giordano* / El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern

En 1958 Grete Stern¹ arribó a la provincia del Chaco a partir de un contrato con la recién creada Universidad Nacional del Nordeste. Como otros profesores, artistas e investigadores convocados desde distintos ámbitos del país, la fotógrafa llegó en un momento bisagra de la cultura chaqueña, relegada de las políticas públicas durante la época territorialiana: después de la Provincialización de 1951, y en los inicios de la institucionalización de las artes y la educación superior. El impulso de las actividades culturales había provenido en particular de iniciativas privadas, entre las cuales el Ateneo del Chaco y El Fogón de los Arrieros habían sido sus actores significativos.² En este contexto, el proyecto de la Universidad –de hecho, era aún un proyecto a desarrollar–, y la isla de modernidad que constituía el Fogón como formación cultural a fines de los cincuenta, fueron los espacios con los que Grete interactuó y a la vez construyó con sus imágenes.

En este artículo pretendemos analizar los vínculos de Grete Stern con ambos espacios entre 1958 y 1960: la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) y El Fogón de los Arrieros, y la producción fotográfica que realizó en la Provincia del Chaco entre esos años. Esa experiencia –analizada desde el campo cultural e institucional chaqueño–, y en particular la documentación de indígenas chaqueños encargada por la UNNE en esos años, fueron decisivos en el proyecto personal que llevó adelante en 1964 en la región ampliada del Chaco argentino, que sin dudas ha tenido mayor atención historiográfica.³

Por consiguiente, este trabajo busca aportar, desde la historia cultural y los estudios visuales, acerca de una etapa de la producción de Grete Stern vinculada al Chaco pero que excede la temática indígena a la vez que la contiene, como así también su relación y co-constructora del campo cultural de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta. Asumimos que ese tránsito de Grete por el Chaco fue diferencial respecto de otros viajeros/investigadores/fotógrafos que desde fines del siglo XIX encontraron en este espacio un escenario donde realizar viajes o experiencias expedicionarias y, en la mayoría de los casos, obtener imágenes. Ella se aparta de estos modelos, y la singularidad pueden fundamentarse en diversas razones: por un lado, por el hecho de ser mujer, ya que las expediciones y los viajes previos generalmente fueron protagonizados por hombres, dado que la exploración es un rasgo de la masculinidad hegemónica y sólo excepcionalmente atribuidas a mujeres. Esta condición también se advirtió en los dos ámbitos con los que se vinculó, el Fogón y la Universidad, ambos espacios fuertemente masculinizados; aun cuando en el Fogón nos encontramos con Hilda Torres Varela, que le permite a Grete generar otros vínculos. Por otro lado, la singularidad se sienta en que su formación y su visión humanística le permitió una llegada menos amenazante, junto a su empatía natural, con las comunidades indígenas que fueron uno de los sujetos-objetos de representación y que la diferencian de los repertorios previos sobre la imagen de la otredad. También se aparta de otros profesores y docentes que vinieron en la etapa fundante de la Universidad: mientras unos pocos se radicaron en el Chaco, una gran mayoría volvió a sus lugares de origen y se desconectaron del campo cultural chaqueño. Grete no se radicó, pero mantuvo vínculos con actores locales a la vez que asumió un compromiso artístico, humanitario y político con las comunidades indígenas.

La Escuela de Humanidades de la UNNE y el arribo de Grete Stern al Chaco

En 1958 se había creado la Escuela de Humanidades⁴ luego de largas gestiones de la sociedad en su conjunto para contar con un establecimiento humanístico de nivel superior y respondiendo a la vez a la organización de la UNNE, creada en 1956⁵ y que comenzó a funcionar al año siguiente, de la cual fue su Rector el ingeniero José Babini.⁶ Gran parte de los profesores que trabajarían en las distintas Escuelas creadas, procedían de otras provincias argentinas; para el caso de Humanidades, fue designado Decano-organizador Oberdán Caletti, quien trabajaba en la Universidad de La Plata y promocionó en distintos ámbitos académicos de Buenos Aires y La Plata el proyecto de Facultad que vislumbraba, de sentido regional y basado en un concepto unitario de la cultura humana, consiguiendo el compromiso de profesores procedentes de diversas áreas disciplinares, en particular las letras y la historia. En este contexto, Caletti entiende al arte como un factor indispensable en la formación humanística, proyecta la creación del *Taller de Arte Regional*, y pone en manos de un reconocido escultor del medio, Carlos Schenone, su organización.

Para la concreción de este proyecto humanístico, Caletti estimuló a la prestigiosa Grete Stern, con quien la unía una amistad y una simpatía con las izquierdas,⁷ a sumarse al mismo. Un aspecto interesante de la oferta que le realiza Caletti era la posibilidad de incorporarse a un equipo de trabajo que se nuclearía en otra creación del decano-organizador de Humanidades: el Instituto de Lingüística Americana. Recién abierta la Escuela en 1958, organiza este Instituto con el objetivo de realizar tareas de investigación lingüística, etnográfica y folklórica de la región que abarcaba el ámbito de influencia de la Universidad, para lo cual contrató a los profesores Clemente Balmori, Ivar Dahl y Salvador Bucca quienes realizarían investigaciones sobre lenguas indígenas chaquenses,⁸ y al ayudante del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, Ricardo Nardi. A su vez, capacitó a uno de los primeros Ayudantes de Cátedra que tuvo la Escuela de Humanidades, Raúl Oscar Cerrutti, folklorólogo que en este contexto también se perfeccionó en la Universidad Nacional de La Plata sobre estudios lingüísticos.⁹ Caletti pensaba tanto en la documentación de lenguas como en la documentación visual, y tiente a Grete para realizar el registro fotográfico: un proyecto sumamente ambicioso a la vez que de avanzada para la época, ya que por un lado nucleaba a investigadores en el campo de la lingüística, fonética y filología procedentes de diferentes Universidades, convocaba a una fotógrafa del prestigio de Grete Stern para el relevamiento visual, y proyectaba editar los resultados de las investigaciones en la revista "Folia Lingüística Americana" que publicaría la Universidad.¹⁰ También pretendía utilizar este material para la realización de un Museo y Archivo etnográfico regional,¹¹ lo cual hubiera significado la conformación de un material de estudio pero también la ruptura con una práctica histórica de extractivismo de los materiales, que desgraciadamente continuó.¹²

La tarea de Grete en este equipo de trabajo, que estaría dirigido por Balmori, era expresada en la normativa institucional de la siguiente forma: "... la especialista en documentación fotográfica señora Grete Stern para que documente fotográficamente los rasgos y los aspectos de la vida y costumbres de las agrupaciones aborígenes objeto de estudio, con vistas a la constitución de un fondo gráfico inicial para Museo y archivo...".¹³ Para este trabajo, la Escuela de Humanidades realizó un contrato de servicios con la fotógrafa y le proveía alojamiento.



Imagen 1. Grete Stern, *Caballos en los pasillos de la Escuela de Humanidades*, 1958, Fototeca IIGHI (UNNE-CONICET)



Imagen 2. Grete Stern, *Un gaucho trasladándose en una calle lindante a la UNNE*, 1958, Fototeca IIGHI (UNNE-CONICET)

En realidad, la mayoría de los profesores que llegaron de otros lugares fueron alojados en la misma Universidad aún en proceso de construcción.¹⁴ La precariedad de las instalaciones (tanto las utilizadas para alojamiento como para aulas y administración) fue documentada por la cámara de Grete Stern, en imágenes que parecieran surrealistas pero que constituían la cotidianeidad de los orígenes de la Universidad. Grupos de caballos transitando los pasillos de los pabellones sin puertas ni ventanas constituyen imágenes que Grete construye admirablemente explotando los efectos de sombras y los contrastes de planos (imagen 1); otras fotos muestran estos mismos animales pastando en los alrededores de los edificios, como el entorno campestre que separaba el predio universitario y el antiguo edificio del Aero Club Resistencia: una foto tomada desde el predio de la Universidad hacia afuera del mismo presenta en el fondo las edificaciones lindantes al aero club, y un gaucho a caballo trasladándose por la calle de tierra. El manejo secuencial de planos horizontales le permite construir una composición de escasa profundidad con un ritmo visual marcado por formas, texturas y contrastes, mostrando que una composición sencilla, que responde a una mirada compleja, es una definición de fotografía (imagen 2).

De tal manera, más allá del trabajo específico que se le encomendara, las fotografías obtenidas en una estadía de pocos meses en 1958,¹⁵ revelan su mirada hacia otros aspectos de su entorno laboral. Sin embargo, y siendo fiel a un interés que signó toda su trayectoria fotográfica, fue el retrato de aquellos que conformaron su grupo de trabajo y colegas del ámbito universitario, el género principal que explotó en este primer grupo de vínculos construido: los investigadores del Instituto de Lingüística Americana, Balmori, Dahl, Bucca y Nardi fueron retratados en uno de los patios del predio universitario, en sesiones de trabajo con un informante indígena, el cacique *qom* (toba) Antonio Gómez¹⁶ (imagen 3), a quien también realizó retratos individuales; rostros de amigos y colegas, entre otros, integran este primer grupo de imágenes. También documentó el interior del taller del escultor Carlos Schenone, que funcionaba en un galpón de las instalaciones de la Universidad y que fuera el origen del *Taller de Arte Regional* (ámbito que será protagonista de la segunda estadía de la fotógrafa en el Chaco): retratos del artista se conjugan con planos del espacio-taller y obras de arte en ejecución y concluidas cuentan entre estas primeras imágenes.

Por otra parte, nos encontramos con varios retratos de Oberdán Caletti (imagen 4) en un viaje que realizara junto a Grete hacia Corrientes, logrados en la misma balsa que los transportaba, como así también imágenes del puerto de Barranqueras –donde se tomaba la balsa– y sus alrededores. En su paso a Corrientes, tanto las casas coloniales como diversos aspectos del ámbito urbano fueron captados por la lente, focalizando en todos los casos porciones muy restringidas del espacio y sus elementos, con pocas vistas panorámicas.

En esta estadía de unos pocos meses, su producción principal en el ámbito de la Universidad estuvo orientada a cumplir las tareas por las cuales fuera incorporada a la Escuela de Humanidades y que revelan sus primeros vínculos con el mundo indígena. Como parte de la documentación solicitada, realizó un minucioso registro de elementos de la cultura indígena, como las etapas de construcción de una vivienda de adobe y paja: desde diferentes puntos de visión y en las distintas etapas de construcción, fue registrando los pasos de la misma, manifestando no solamente



Imagen 3. Grete Stern, Ricardo Nardi, y Antonio Gómez, 1958, Fototeca IIGHI – UNNE-CONICET.



Imagen 4. Grete Stern, Oberdán Caletti, 1958, Facultad de Humanidades - UNNE.

un interés en los procesos y detalles, sino también un compromiso personal con el proyecto al que se sumó, ya que muchas de estas tomas requerían un esfuerzo físico de importancia para su obtención. Decía al respecto Rodolfo Schenone, que trabajaba en la administración de la Universidad: "... en varias oportunidades en que la acompañé a realizar su trabajo, se subía a los árboles o a lo que encontraba, con las limitaciones que tenía, para poder obtener las fotos".¹⁷

Imágenes obtenidas en los alrededores de Resistencia de exteriores e interiores de viviendas indígenas, constituyen parte del trabajo encomendado, a las que se sumaron unos pocos paisajes. También logró excelentes retratos individuales y grupos de indígenas en sus quehaceres cotidianos: comiendo, lavando a los niños, vendiendo artesanías. Viajó a la localidad de Villa Ángela –en el sudoeste chaqueño–, acompañada por Raúl Cerrutti, donde documentó a grupos mocovíes (*moqoit*) de la cercana colonia de El Pastoril (en sus escritos posteriores habla de "Los Pastoriles"¹⁸) y obtuvo algunas imágenes de viviendas, en cuyo escenario presentó las artesanías que serán un tema sobresaliente en la documentación de su viaje de 1964 que hizo en estos mismos espacios *moqoit*.

El trabajo de Grete para el equipo del Instituto de Lingüística Americana tuvo una extensión de aproximadamente tres o cuatro meses. De hecho, el mismo proyecto no tuvo éxito, y al año de su creación el Instituto no existía: su fracaso se debió en gran medida a la imposibilidad de mantener una continuidad de contratos de los investigadores y la precariedad de medios existentes para que realizaran viajes continuos a Resistencia, a lo que se sumaban las limitaciones presupuestarias y de las instalaciones para otorgarles estadía. Estas cuestiones fueron comunes a todos los docentes e investigadores que arribaron y llevó a la desertión de muchos de ellos: "Caletti hacía todo lo posible para brindar las mejores condiciones de permanencia, pero en esa época no había inmuebles para alquilar (o los que había eran inaccesibles), y sólo un poco tiempo podíamos alojarnos en hotel".¹⁹



Imagen 5. Grete Stern, *Mujer toba poniendo tallos de totora a secar*, 1959-60. Fuente: Príamo, Luis (selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 2005, p.42.



Imagen 6. Grete Stern, *Familia toba, alrededores de Resistencia*, 1959-1960. Fuente: Príamo, Luis (selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas-Fundación CEPPA, 2005, p.47.

El Taller de Arte Regional

Si bien quedó inconcluso el trabajo en el Instituto de Lingüística Americana, Grete regresó a Buenos Aires en septiembre de 1958 y al año siguiente fue contratada nuevamente por la Escuela de Humanidades de la UNNE, para incorporarse a otro proyecto: el Taller de Arte Regional, organizado y dirigido por Carlos Schenone, con quien se había vinculado en su estadía anterior. Como ya mencionamos, la creación de este Taller se enmarca en el proyecto humanístico de Caletti, y según su creador, estaba llamado a ser "... un centro de creación artística que irradie, con proyección nacional, los genuinos valores de la región".²⁰ El mismo pasaba a ser la primera institución de enseñanza artística del medio,²¹ pero dada la escasez de recursos humanos para la enseñanza, debieron recurrir a docentes de otros lugares para cubrir los cargos del plan de estudio: fueron contratados por el término de un año con dedicación exclusiva el propio Schenone para el taller de escultura, el artista santafesino Jacinto Castillo para pintura, el notable artista alemán radicado en Buenos Aires Clement Moreau para el taller de dibujo y Grete Stern para fotografía.²² Moreau, emigrado del nazismo al igual que Grete,²³ no solo compartían ideas sino también era su amigo,²⁴ y el retrato realizado a este grabador en 1943 cuenta entre uno de los más logrados de la fotógrafa. Por lo tanto, es probable que la incorporación del primero se haya dado por intermediación de Grete.

Sin embargo, durante su estadía de un año en Resistencia, Grete no dictó clases de fotografía ni de diseño gráfico como se suponía, sino que se abocó, por un lado, a continuar la documentación de indígenas, entre ellos cestería y cerámica: se estaba iniciando en el Taller de Arte Regional un espacio de experimentación de cerámica con tobas (*qom*) a cargo de Raúl Cerrutti, quien se había convertido en uno de los principales vínculos de Grete en Resistencia. Aquí se advierte un elemento que explica en parte la experiencia futura de Grete en 1964, ya que Cerrutti en 1959 había obtenido una beca del Fondo Nacional de las Artes para estudiar el "Estado actual de las artesanías aborígenes chaqueñas":²⁵ en tal sentido, Grete tuvo un ejemplo local/chaqueño en la gestión de fondos para trabajar con las comunidades indígenas, que utilizará ella misma en 1964. Así es que en la estancia de 1959-60, además de la documentación en el Taller de Arte regional, continuó realizando, —en formato 6x6 cm. y 35 mm.—, relevamiento de cestería, mujeres recolectando fibras vegetales para sus artesanías, viviendas, familias, niños (algunos tapándose el rostro ante la toma, como en la imagen 6), retratos individuales de hombres y mujeres, matrimonios, y madres indígenas en los alrededores de Resistencia, en diversos lugares de asentamiento indígena, y algunos paisajes obtenidos en donde en ocasiones documenta el trabajo de las mujeres indígenas en la seca de totora para realizar la cestería (imagen 5). Estas imágenes las compiló en un pequeño álbum que tituló *Aborígenes en los alrededores de Resistencia, Chaco, 1959-1960*. Una falencia que contaba el Taller para el trabajo de Grete era la carencia de laboratorio fotográfico, un anhelo de Schenone y Grete Stern.²⁶ Es probable que esto haya impedido que pudiera dictar los seminarios de fotografía que se habían previsto. Por otro lado, cuestiones políticas de la vida universitaria hicieron que Caletti decidiera dejar la Universidad y abandonar Resistencia en septiembre de 1959 y varios profesionales que él había convocado también lo hicieron. Grete permaneció un tiempo más, aunque el laboratorio y estudio fotográfico solicitado no se pudieron obtener, y por ello el dictado del seminario para el que fue convocada no se pudo concretar.

Sin embargo, durante esta segunda estadía de 1959-60 continuó realizando retratos de amigos que hizo en el Chaco, en particular profesores de la universidad y sus familias: probablemente uno de los mejor logrados y representativo de esta época es el obtenido a Saúl Yurkievich, poeta y ensayista que también conformó el núcleo originario de la Escuela de Humanidades y con quien Grete trabó amistad. Sentado en su escritorio, rodeado de libros y papeles, este retrato sigue la línea de tantos otros de su producción dedicados a artistas, escritores e intelectuales, que conservan la impronta de su formación en la Bauhaus.²⁷ También desde el ámbito de la UNNE, junto a un grupo de docentes de la Escuela de Humanidades Grete realizó un viaje a la Misión jesuítica de San Ignacio Miní en 1959, donde obtuvo numerosas fotografías,²⁸ las que demuestran la capacidad de percibir detalles admirablemente elegidos.

Tras un año de estadía, en 1960, el Boletín de El Fogón de los Arrieros aludía a las razones del alejamiento de Grete de Resistencia, al preguntarse: "... se puede comprender que una profesional de la jerarquía y seriedad de Grete Stern, cuyas funciones resultan además indispensables, deba alejarse de la zona porque aparentemente no se comprende la trascendencia de su labor?".²⁹

La experiencia fagonera de Grete Stern

La primera estadía de 1958, si bien fue corta, le permitió a Grete Stern no sólo vincularse con el ámbito académico sino también con el ambiente artístico-cultural local, que hacia fines de los cincuenta encontraba los impulsos vanguardistas en El Fogón de los Arrieros, espacio de producción y de exposición que si bien limitado a un círculo local,³⁰ contrarrestaba la ausencia de actividades oficiales, más aún si pensamos que el Chaco recién contó con un Museo de Bellas Artes en 1982.

Nos resulta imposible definir al Fogón porque excedería las páginas de este texto.³¹ Dejamos esta introducción a Eduardo Jonquières, quien compartió con Grete los espacios fagoneros de 1958, y que en una carta enviada a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, no solo referencia lo que implicaba a un artista llegar al Chaco y en particular al Fogón, sino que ubica a Stern en este contexto:

Lo que ustedes –y todos los demás «fagoneros»– me ofrecieron en los dos días de Resistencia supera lo que de mejor hubiese podido concebir mi imaginación. Porque uno puede saber que el sitio es bueno, la comida abundante, la bebida sin regateos: lo que no puede saber es lo que hay adentro de las cosas, adentro de la mano tendida (toda la casa y sus habitantes es una mano tendida al forastero) y ésa es la sorpresa buena. Sorpresa o encuentro, tanto da. Uno toma un avión en Buenos Aires y al término del viaje lo esperan con un aparato que tiene teclas las trazas de un auto (no se lo cuenten a Jaroslavsky) y en seguida, se mete como Pedro por su casa en la cordialidad, la llaneza, la limpia sonrisa y el nítido buen humor (con sus puntas de humor negro, para qué vamos a ocultarlo, y un sano trato con la Pelada bajo forma de exorcismos diversos) del Fogón. Que Grete Stern ande por ahí con sus trebejos y sus anteojos con cadenita y yo me haya podido dar el lujo de un precioso ataque de asma es una prueba de libertad y de improvisación. Eso es lo que reina, sin límites, en esa casa para personas: la posibilidad infinita de volver a empezarlo siem-

pre todo, en cualquier dirección –el «sens interdi» no existe–, de intentarlo siempre todo, en cualquier momento, a cualquier altura de la inspiración, el cálculo o el éxtasis. Y de hacerlo todo mano a mano con el minuto, en una confrontación «simpática» (en el sentido que le daban los griegos a la palabra– uno es culto y tiene que basurear a la afición) con cada cual, arrimadores de guitarra, de charlas y cuentos, de hambres diversas –desde la del mero sandwich hasta la del infinito–, tomadores de té, vocalistas, especializados en literatura y ciencias, musicantes, promovedores de oro, alimentados a nube, autosuficientes, etc., etc...³²

Este ambiente fogonero, que condensaba un espíritu de “vanguardia despolitizada”³³ con una frondosa actividad cultural, un intercambio con artistas, escritores y agentes del campo cultural rosarino y porteño y con una importante colección de obras de arte,³⁴ era sin dudas una isla de modernidad. Allí pasó a convertirse en “fogonera”, epíteto utilizado en el círculo íntimo de este espacio para referirse a aquellos que conjugaran con el espíritu del Fogón, que implicaba tanto una avidez por el arte como un culto a la amistad. Grete no fue entonces una “paracaidista”, otro de los conceptos centrales en la jerga fogonera, que aludía a quienes estaban de paso, “caían” en el Fogón y luego continuaban su camino. Sino que pasó a ser una fogonera a quien se “ungió” con la Orden de la Llave,³⁵ otorgándole el número 231: quienes obtenían la llave pasaban por un ritual juramental, cargado de ironía y sarcasmo, que se realizaba frente a una enorme llave metálica –expuesta hoy en El Fogón– y sobre un ejemplar del *Martín Fierro*, en un guiño de Aldo Boglietti a su amigo, “Capataz” del Fogón y primer ordenado, el artista y escritor Juan de Dios Mena.³⁶

En los meses de 1958 que Grete estuvo en Resistencia, la fotógrafa no solo se vinculó a las tertulias del círculo fogonero local y sus invitados ocasionales, sino que también respondió a diversas demandas del mismo, en imágenes procesadas a su regreso a Buenos Aires. Del intercambio epistolar que entre septiembre y diciembre de 1958 tuvo con Aldo Boglietti, y de las imágenes con que el Fogón cuenta, como también colecciones privadas, se deducen cuatro grupos de encargos privados derivados de este ámbito: por un lado, retratos del círculo fogonero y sus familias (Aldo Boglietti, Hilda Torres Varela, Efraín Boglietti y su familia, Raúl Cerrutti, Moisés Penchasky, entre otros). Estos encargos conformaron un importante volumen de fotos de los que Grete fue enviando primero copias de contacto para su selección, advirtiendo que realizaba varias tomas para que el cliente eligiera,³⁷ y luego envió por correspondencia las copias y ampliaciones solicitadas.

Estos retratos fueron obtenidos en el mismo Fogón, tanto en la terraza posterior como en el muro frontal del edificio jugando con las formas del entorno, en ambos casos jugando en los fondos con las formas del entorno, en particular el gran ventanal del edificio moderno, el mural de Julio Vanzo y la vegetación del jardín delantero,³⁸ como en las formas ondeantes de la terraza posterior y la circular del atelier. Los retratos del “dueño de casa”, Aldo Boglietti, fueron realizados con fondo neutro y uno de ellos fue ampliado a gran escala, “presidiendo” desde entonces y hasta la actualidad, la sala principal del Fogón, en medio de retratos pictóricos de quienes fueron los otros dueños de casa: Efraín Boglietti, Hilda Torres Varela y Juan de Dios Mena (imagen 7). Por su parte, el retrato de Hilda Torres Varela (imagen

8) podría ubicarse dentro del retrato de intelectuales: pareja de Aldo Boglietti, Hilda fue sin duda un figura clave en la historia de El Fogón de los Arrieros, en particular porque fue un agente central en el perfil moderno que asumió el espacio luego de la muerte de Mena en 1954. Doctorada en Letras en la Sorbona, especialista en teatro, directora y editora –esto último junto al poeta Alfredo Veiravé– del *Boletín de El Fogón* y creadora del Teatro Experimental del Fogón,³⁹ logró una afinidad con Grete que se pone de manifiesto en la correspondencia que intercambiaron, y en la amplitud de temas culturales que trataban en la misma. El retrato de Hilda está realizado en la terraza posterior del Fogón y se vale de las formas curvas de la arquitectura que compensa con el damero de los hierros de las ventanas: si bien podríamos decir que el contexto para retratar a una directora de teatro podría haber sido otro, de hecho las obras experimentales de Hilda se realizaban utilizando la arquitectura fogonera. La supuesta improvisación de la toma puede proceder del gesto de la retratada que en una conversación cotidiana se saca los anteojos. Sin embargo, el juego de líneas curvas y rectas, de texturas y escalas, de contrastes y de diversos planos de blancos del entorno afirman una composición meditada y construida. En estas sesiones entre los amigos fogoneros, Grete también “jugó” con sus retratados y obtuvo imágenes de algún modo “instantáneas”, como las que retratan a Aldo descansando de la sesión de fotos mientras fumaba un cigarrillo, o cuando amplía la escena para incorporar en la toma el montaje y los ayudantes que le sostenían paneles a la vez que se observa una de sus cámaras con trípode, reconociendo entonces las dos cámaras con las que trabajaba (imagen 9).



Imagen 7. Sala de El Fogón de los Arrieros donde se observa el retrato de Aldo Boglietti obtenido por Grete Stern (foto Luciana Sudar Klappenbach).



Imagen 8. Grete Stern, *Hilda Torres Varela*, 1958, Colección El Fogón de los Arrieros.

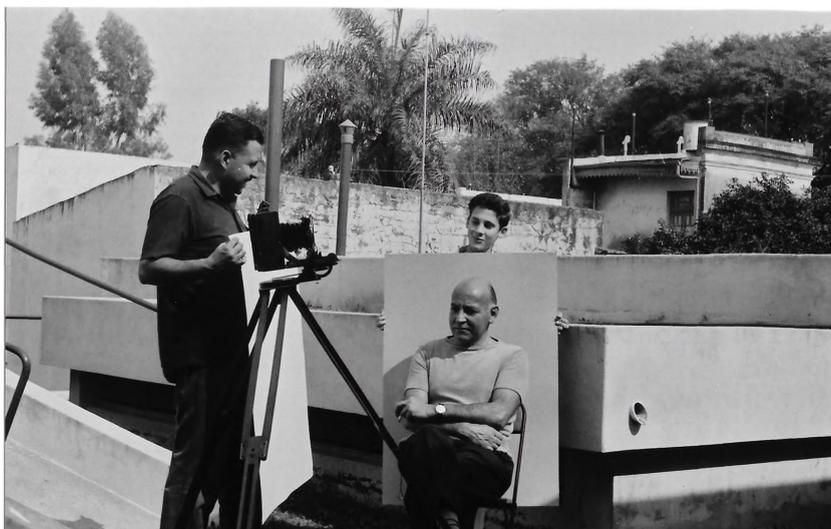


Imagen 9. Grete Stern, *Montaje para el retrato de Aldo Boglietti*, Fototeca IIGHI.

El segundo encargo de importancia que surgió del Fogón fue la realización de tomas de interiores para su difusión entre los colaboradores y para su comercialización: habiendo regresado a Buenos Aires en septiembre de 1958, éste se convirtió en un proyecto que Grete asumió al detalle, sugiriendo y seleccionando tipos de papel para el sobre en que se presentarían las fotos a vender, como también el formato para la reproducción de las que finalmente fueron 1200 copias con seis tomas de interiores.⁴⁰ El tamaño de las imágenes también fue un tema de intercambio entre Boglietti y Stern, y por sugerencia de esta última se realizaron de 10x15 cm.,⁴¹ habiendo advertido que el tamaño respondía a que se trataba de "... un plano cubierto por muchísimos detalles".⁴² De hecho, uno de los sobres que se conserva en el AEFDA presenta dos imágenes, una que registra el salón principal

del edificio del Fogón, parte de la planta superior en el sector de biblioteca, identificando, colecciones y los libros. La otra imagen es un registro de la colección de tallas de Juan de Dios Mena, que tanto en ese momento como actualmente, ocupa un panel de la pared del hall de acceso del Fogón (imagen 10). En ambos casos, tal como Grete advertía, la cantidad de objetos registrados conspiraba contra una reproducción pequeña de la imagen. Otras imágenes de los *Juegos de interiores* como se los designaba en la correspondencia documentaron las habitaciones de Mena y Aldo (así conocidas en la identificación de espacios fogonera). La presentación de estas imágenes en los sobres inició la serie *Autofogonía*: la leyenda que tenía el primer sobre, además de reconocer la autoría de Grete en las fotos –algo que ella misma solicitó expresamente que debía aparecer en el sobre⁴³– proponía el conocimiento del Fogón a través de una “serie documental”, presentaba al Fogón recurriendo a la indefinición, la ironía y el juego de palabras que caracterizaba la narrativa fogonera.⁴⁴ También en este tono, el *Boletín del Fogón* informaba la venta de esta serie:

COLOSAL VENTA DEL FOGON. A partir del próximo 19 de diciembre y con el fin de sacar fondos para el Fogón (y construir la pileta de natación), se pondrán en venta 6 porciones o tajadas del mismo Fogón! Ud. se puede llevar a su casa las 6 porciones y ponerlas en un marco. O puede enviárselas de regalo a un amigo. Además, llevándolas en su valija podrá demostrar a los incrédulos que el Fogón existe!...y que no es un invento nuestro. Las porciones fueron retratadas por Grete Stern. Y el precio del juego es de 100 \$ como mínimo!⁴⁵



Imagen 10. Sobre de la serie *Autofogonía* con dos imágenes de “interiores” del Fogón obtenidas por Grete Stern en 1958. Archivo El Fogón de los Arrieros.

El tercer encargo del Fogón en 1958 fue la tarjeta de fin de año: siguiendo una práctica fogonera de enviar tarjetas personalizadas, Grete acordó con Aldo Boglietti la realización de un fotomontaje a partir de algunos de los retratos que hiciera a los hermanos Boglietti y de otras imágenes que obtuvo en el Fogón (imagen 11). El fotomontaje para la tarjeta de fin de año sintetiza la aspiración de amistad y modernidad que constituía el sello característico de la vida fogonera hacia fines de los cincuenta: la mano, que para la simbología fogonera remite a la amistad y al encuentro, aparece como elemento central de la composición a través de un juego de manos de los hermanos y que se reproduce en la porción del mural *La amistad* de Julio Vanzo⁴⁶ junto al gran panel de vidrio de la arquitectura moderna del edificio, que representa una gran mano abierta.

Al igual que en su famosa serie de fotomontajes para la revista *Idilio*, Grete, se (auto)cita⁴⁷ a partir de imágenes previas realizadas en el Fogón, y se apropia de otras imágenes y objetos para este montaje. El mismo se diferencia de otro fotomontaje realizado en este mismo momento, y que constituye el cuarto encargo mencionado, destinado a la tapa del *Boletín de El Fogón* y que fue publicado en el número de diciembre de 1958 (imagen 12). En este último, es la *tradición* la que resume el concepto de la obra, sintetizada en la talla y los objetos de Mena: retoma la imagen general de la colección Mena que hiciera para los *Juegos de interiores*, recortando un montaje expositivo existente en el Fogón compuesto por la talla en curupí *Ruego* con una red de fondo, desmonta de esa imagen el hacha y la vuelve a montar en otra escala, objeto que corta en diagonal la composición. Este montaje está enmarcado, cual cuadro, por una puntilla. Grete reinterpreta la figura de Mena,⁴⁸ pero también el discurso que el mismo Fogón construyó en relación a este artista después de su muerte.



Imagen 11. Tarjeta de fin de año 1958 de El Fogón de los Arrieros con fotomontaje de Grete Stern. Archivo El Fogón de los Arrieros.

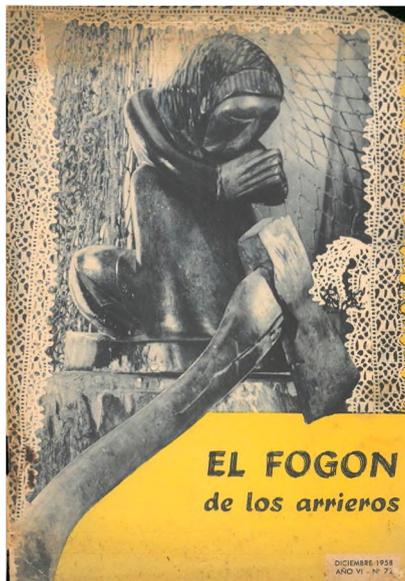


Imagen 12. Tapa del *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n.º 72, diciembre de 1958, con fotomontaje de Grete Stern.

Los dos fotomontajes realizados en 1958 –para la tarjeta de fin de año y tapa del boletín– sintetizan dos criterios y modos de articulación con el arte y la cultura que interactuaron dialécticamente en la historia fogonera: tradición/modernidad.⁴⁹ Sin dudas Grete pudo advertir esta tensión en la configuración del ambiente fogonero, y diferenciarla en relación a los personajes a los que aludía/representaba en cada caso: la tradición había quedado en el pasado, sintetizada en la figura y obra del “Capataz” del Fogón, ya muerto, Juan de Dios Mena; la modernidad se resaltaba en el presente, en el “nuevo Fogón” con su arquitectura y sus dos artífices contemporáneos, los hermanos Boglietti. Sin embargo, hay un elemento sensible y simbólico que articula estos dos fotomontajes, y es la amistad, que tendía puentes en esa tensión tradición/modernidad: señalamos la mano en el primero y en el segundo, la figura de Mena –a través de su obra– quien era para Aldo Boglietti, el símbolo más acabado de la amistad y la hermandad.

Además de los encargos recibidos, Grete realizó diversas tomas de jornadas y experiencias compartidas con los fogoneros y sus invitados: varios retratos del artista Eduardo Jonquières (imagen 13), y una toma del mismo pintando el mural en la escalera interior del Fogón; jornadas compartidas con Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela en el Río Negro, escenas en el patio del Fogón en que Aldo Boglietti se encuentra realizando tareas de jardinería (imagen 14), entre otras.



Imagen 13. Grete Stern, *Eduardo Jonquières*, 1958, Fototeca IIGHI.



Imagen 14. Grete Stern, *Aldo Boglietti haciendo tareas de jardinería en patio posterior del Fogón*, 1958, Fototeca IIGHI.

Su partida de Resistencia hacia principios de 1958 no parecía suponer un pronto regreso. En una carta enviada a Aldo Boglietti decía: "Este es sólo un ensayo para agradecer a todos los amigos de Resistencia su hospitalidad cordial y amable, su gran amistad y la ayuda que me ofrecieron en cada momento... Estoy revelando-revelando-revelando... Cuando me hablan por teléfono: «¿Cómo estás?», contesto: «sin resistencia!»".⁵⁰ Fue desde Buenos Aires y antes de iniciar un viaje de varios meses a EE. UU. que Grete terminó todos los trabajos solicitados y envió las copias acordadas, en su mayor parte, a partir del envío previo de muestras⁵¹.

Pero luego se concretó la segunda estancia en Resistencia, entre 1959-60⁵², y más allá del trabajo en la Universidad, nuevamente tuvo diversos encargos de Aldo Boglietti: realizó tomas de la colección de tallas del escultor Juan de Dios Mena y otras esculturas del Fogón, además de retratos de allegados al Fogón de los Arrieros. Durante este año de estadía se advierte su asiduidad al Fogón y su participación en las tertulias de los fogoneros. Por otro lado, por primera vez Grete expone en Resistencia, en una muestra organizada por el Ateneo del Chaco,⁵³ donde incorpora algunas fotografías obtenidas en su primera estadía en el Chaco, entre ellas la imagen del artista Jonquières pintando la escalera del Fogón.⁵⁴ Y cuando su regreso a Buenos Aires se acercaba, dicta una conferencia en El Fogón titulada "Datos sobre la fotografía (Historia de su evolución como técnica y arte)", ilustrada con proyecciones de diapositivos sobre paisajes y tipos regionales.⁵⁵

Su vínculo con el Fogón no terminó en esta instancia. Mantuvo correspondencia con Aldo Boglietti —esta correspondencia en 1958 comienza siendo muy formal y con el correr de las cartas y de los años se advierte un trato más ameno y hasta amigable— como también con Hilda Torres Varela, con quien intercambiaba intereses culturales, le consultaba sobre filmes y obras teatrales, además de haberse encontrado en Buenos Aires. Por ello, cuando cuatro años después volvió a la región para su proyecto personal sobre aborígenes del Chaco argentino, se reinsertó en la vida fogonera y recibió otro de relevancia: la documentación de esculturas y murales que se habían emplazado en las calles de Resistencia como parte del plan de embellecimiento iniciado por esa institución en 1961 y que perfiló la "marca" que hoy sostiene de "Ciudad de las esculturas".⁵⁶ Esos registros también abarcaron esculturas que se encontraban en la colección del Fogón.

En general, recurre a un primer plano desde distintos ángulos; al tratarse en muchos casos de figuras, realiza con más asiduidad tomas frontales, pero también laterales y posteriores que ponen de manifiesto un análisis de las posibilidades que los volúmenes escultóricos le proporcionaban para la construcción de la imagen. En algunas ocasiones los planos se ampliaron sin llegar a constituirse en generales, ya que la obra escultórica sigue siendo la protagonista en el contexto urbano. En todos los casos ponderó compositivamente la influencia de las sombras que los árboles y objetos del espacio público o del entorno fogonero producían sobre la escultura, y las posibilidades que la iluminación natural le proveía para obtener escalas, evitando bruscos contrastes. Este conjunto de fotografías de esculturas de Resistencia es sin dudas un gran ensayo de las formas (imágenes 15, 16 y 17).



Imagen 15. Grete Stern, "Ronda", de Noemí Gerstein. Patio del lago de El Fogón de los Arrieros, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.

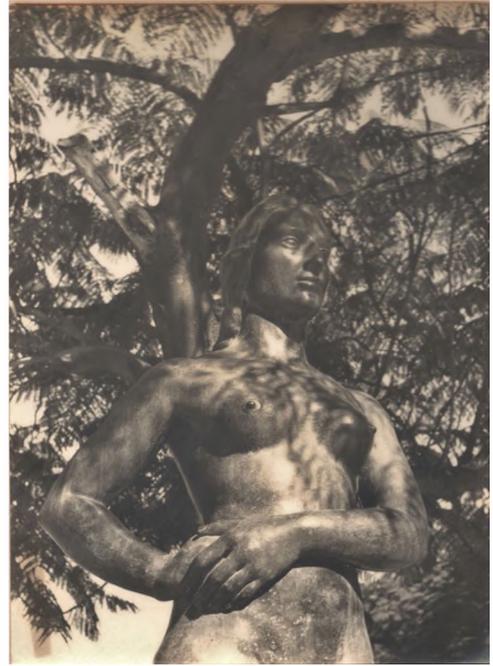


Imagen 16. Grete Stern, "Mediodía", de Nicolás Antonio de San Luis, ubicada en Av. Alberdi 100, Resistencia, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.



Imagen 17. Grete Stern, "Ansia de luz", de Herminio Blotta, ubicada en Arturo Illia 99, Resistencia, 1964, Colección El Fogón de los Arrieros.

Grete demostró particular interés en este trabajo, por varias razones: por un lado, porque valoró el trabajo que el Fogón llevaba adelante con el emplazamiento de obras de arte en el espacio público de Resistencia: por otro, porque este relevamiento tuvo la intención de publicarse en un libro, para lo cual ella misma realizó gestiones en Buenos Aires ante el ente nacional de turismo, que fue informando a Boglietti. También proyectó este libro proponiendo tamaño, diseño, textos y planteando la exclusividad en las imágenes a reproducirse.⁵⁷ De hecho, la propuesta a turismo permitiría solventar los gastos de edición, y Grete lo pensaba como un “libro de arte”, por lo que también opinaba sobre los posibles autores de los textos que se incorporarían. Estas dos razones por las que este proyecto le generó gran interés quedaron expresadas de este modo:

“El valor del libro no se presenta como un conjunto de importantes obras de arte (pero sin dudas que hay muchísimas), sino como el hecho tan extraordinario y de tanta gracia que esta ciudad de Resistencia, joven todavía, tiene una colección de esculturas, modernas y románticas, retratos reales y figuras abstractas, distribuidas entre sus calles y plazas, mezcladas todos los días con su gente”.⁵⁸

Con estas imágenes Grete conformó una carpeta-álbum con una portada que titulaba “Las esculturas en Resistencia/Chaco. 70 fotografías de Grete Stern. Junio-Julio-Agosto 1964”⁵⁹. El proyecto del libro no se concretó, por lo que entregó el álbum mencionado a Aldo Boglietti en 1965 expresándole que el conjunto de fotos “pertenecen a Usted” y que ella se reservaba algunas por si surgía la posibilidad del libro.⁶⁰ Previa a esta entrega, veintiséis de estas fotos habían sido expuestas en ocasión de la inauguración de la primera exposición de Juan de Dios Mena que en abril de ese mismo año en Buenos Aires en el Automóvil Club Argentino: como parte de la exposición, se organizó en el Hotel Savoy una cena entre amigos del Fogón en Buenos Aires, y autoridades nacionales, para lo que se montaron tres paneles con reproducciones de 10x40 cm. de esculturas y murales de las calles de Resistencia obtenidas por Grete en la entrada del hotel.⁶¹

El gran proyecto personal: los aborígenes del Chaco Argentino

Si bien este no es el eje del presente artículo, dado que como mencionamos su tratamiento historiográfico ha sido de gran relevancia, en particular los textos de Luis Prámo quien también publicó su diario de viaje y curó la primera gran exposición de estas imágenes y muchas otras desde 2005,⁶² no podemos dejar de mencionar que este proyecto personal de Grete surgió de las experiencias previas: el proyecto inicial de documentación del indígena para el que fuera convocada por la Universidad Nacional del Nordeste, el contacto con especialistas en la problemática aborígena –en particular su relación con Raúl Cerrutti y sus trabajos experimentales con cerámica *qom* que Grete relevará en este contexto (imagen 18)– y especialmente una definida sensibilidad sobre las condiciones de las comunidades indígenas, fueron algunas de las causales para que Grete Stern formulara lo que en el balance de su carrera fue su gran proyecto: el relevamiento y documentación fotográfica sobre la vida y costumbres del indígena del Gran Chaco. Tal como expresa Prámo, es “... el único trabajo de envergadura que emprendió por iniciativa propia, no por encargo”.⁶³

El proyecto presentado al Fondo Nacional de las Artes para su financiamiento, los espacios recorridos, los tópicos que buscaba documentar fueron referidos por la misma Grete en un Diario de viaje. Las cerca de mil tomas obtenidas a tobas (*qom*), maticos (*wichi*), mocovíes (*moqoit*), pilagás, chulupíes, chorotes y chiriguano focalizaron rostros, cuerpos, viviendas, artefactos, prácticas y son la resultante, según sus propias palabras, "... de mis experiencias personales, de mis conversaciones con los aborígenes y con los profesores de la Universidad del Nordeste".⁶⁴ Sobre esta producción refiere Príamo:

Grete era consciente de que mostrar las condiciones de pobreza y miseria en que vivían los grupos aborígenes significaba documentar las consecuencias de su marginación y discriminación... Sus objetivos generales podrían resumirse así: denuncia implícita de la marginalidad social; elogio implícito de la creación artesanal folk; amplia retratística de grupos o personas, en el espíritu de profunda simpatía que siempre representó para Grete el retrato del hombre... Esta síntesis de intereses morales, éticos y artísticos... explica el entusiasmo que puso en la realización fotográfica y en la difusión posterior de las imágenes, a través de exposiciones y charlas con diapositivas.⁶⁵

Su trabajo se convirtió en el mayor repertorio fotográfico realizado al indígena chaqueño hasta ese momento y en una inflexión respecto de la tradición fotográfica sobre pueblos indígenas chaqueños.⁶⁶ Los indígenas del Gran Chaco fueron objeto, desde el siglo XIX, de la captura fotográfica a la vez que sujetos de un extractivismo de la imagen. La producción de Grete se inscribe en un pliegue representacional de las imágenes estereotipadas de la alteridad,⁶⁷ donde pose y escena se regían por cánones que se reproducían desde el siglo XIX.⁶⁸ Por el contrario, Grete generó una empatía que le permitió incluso construir retratos sonrientes, una excepción en los retratos de la otredad:⁶⁹ manifestó en varias ocasiones el esfuerzo de "ganarse la confianza" del retratado y la pose libre, la gestualidad condescendiente, y la sonrisa como síntoma, hacen suponer que consiguió romper la barrera que generalmente ocurre en el momento de obturar la cámara.

Pero en su trabajo de campo advirtió el rechazo que en ocasiones producía la presencia de la cámara entre las comunidades: al llegar a Formosa, expresa en su Relato de viaje al referirse a niños tobas: "No tuve inconvenientes en fotografíarlos, y tampoco a los adultos, pero cuando en el curso de la conversación se enteraron de que lo hacía con propósitos de reunir documentación y de investigar, se sintieron ofendidos. La ofensa les resultó tan grave que, en el acto, debí interrumpir el trabajo y retirarme. Fue la primer y única vez que tuve esta experiencia. Evidentemente, se sintieron subestimados".⁷⁰ En estos espacios de subordinación y negociación, también se produce un flujo y reflujo, reciprocidad e intercambio en términos de Poole,⁷¹ porque en las fotos de Grete "... la sonrisa aparece como una suerte de desquite de la mirada erudita y oficial, aquella que sólo ve y busca violencia en rostros sobre los cuales otras miradas vislumbran espacios efímeros y circunstanciales de proximidad".⁷²

El registro de obras de artesanía había sido un tópico de particular atención en su estancia de 1959, tanto en relación a la cerámica entre los *moqoit* de Villa An-

gela como en las experiencias pedagógica –creativas que se estaban realizando en el Taller de Arte Regional de la UNNE con indígenas *qom* como parte de los trabajos de Cerruti–, que Grete documentó en 1964. En este nuevo trayecto regresó a Villa Ángela realizó una minuciosa documentación de colecciones de vasijas *moqoit*, de gran interés etnográfico y plástico. Sobre este relevamiento decía en su Diario de viaje:

En Villa Ángela pude apreciar y fotografiar dos importantes colecciones de jarrones y cántaros, todos hechos por los mocovíes en los últimos años. Había jarrones negros, otros del color de la tierra rojiza, otros más bien grises o marrones. Tenían gran variedad de formas y tamaños; algunos eran casi clásicos en su sencillez, otros de formas bastante complicadas, pero nunca adornados con un dibujo. Todos habían sido quemados a fuego vivo: los aborígenes preparan un fuego y a su alrededor, en círculo y a la distancia necesaria, colocan los jarrones listos para la cocción y los van dando vuelta poco a poco, para que reciban calor parejo en todos sus lados.⁷³



Imagen 18. Grete Stern, *Clases de alfarería en la UNNE*, 1964, Fototeca IIGHI.

Aunque reconocía su desconocimiento sobre el tema indígena, afirmando que “me limité a fotografiar lo que veía”,⁷⁴ pero ese desconocimiento no impidió que sus imágenes propusieran un diálogo intercultural sobre la alteridad, una valoración de las capacidades creadoras y laborales, una mirada estética de la producción artesanal chaqueña, planteando problemáticas que la antropología del arte discutió –y lo sigue haciendo– acerca de la utilización y proyección de categorías estéticas a

las artesanías,⁷⁵ al referirse a conceptos como “clásico”, “sencillez”, entre otros. El trabajo en cestería también fue objeto de atención, emitiendo incluso comparaciones sobre la importancia del uso de la totora que advertía en Resistencia en la realización de sombreros, lo que no había encontrado en sus estancias anteriores: por cierto, está siendo testigo de un proceso de (re)introducción del uso de fibras vegetales para la elaboración de objetos en la década del sesenta. También la producción textil entre *qom*, *wichi* y *pilagá* fue central en estos relevamientos, donde no sólo centró su atención sobre los diseños y objetos, sino también las diversas instancias del proceso creativo. Y en este sentido, la relación de Grete se dio especialmente con mujeres artesanas, creando también una particular galería de retratos femeninos e imágenes de difícil clasificación –entre el retrato y la documentación del proceso de producción artesanal–.

El tema de la mujer en la obra de Grete, que ha sido tratado para otras de sus series/producciones,⁷⁶ adquiere en el caso de la fotografía sobre indígenas un carácter significativo ya que también marca un pliegue con los roles con que se representó a la mujer indígena en la primera mitad del siglo XX: desde una mirada primitivista o romantizada, la mujer ocupaba el lugar de artesana que con sus producciones aseguraba la supervivencia de “lo étnico”, o refería a la timidez femenina, pero también existieron imágenes que en la dialéctica exotismo-erotismo la visualizaban una venus indígena, proyectando deseos de la masculinidad y el deseo occidental en la sensualidad y sexualidad de los cuerpos. Si bien Grete también entiende la artesanía como elemento de rescate, visibiliza a la mujer indígena como una parte de la producción de valor de la artesanía indígena, y particularmente como trabajadora: trabaja en su casa, trabaja recolectando fibras para realizar sus artesanías, trabaja vendiendo esas artesanías. Comienza a perfilar ciertos guiños en la representación que habilitan pensar, en los sesenta, el cuerpo de la mujer indígena como herramienta de poder social y cultural.⁷⁷

Su compromiso con el indígena no se mantenía sólo en el campo visual, sino que su visión humanitaria era a la vez política: estas imágenes debían tener una amplia difusión, para lo que preparó una gran muestra con más de doscientas imágenes que en 1965 fue inaugurada en el Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires y charlas con las que recorrió diversos espacios para difundir la situación de los pueblos indígenas chaqueños. Ética, estética y política transversalizan esta obra.

Grete Stern tuvo otras breves aproximaciones al Chaco, en particular a El Fogón de los Arrieros, ámbito con el que, aún con intervalos, mantuvo vínculo hasta fines de la década del ochenta. Sin duda, su mirada sobre el Chaco, y la construcción visual que realiza de su cultura, ya sea respondiendo a encargos institucionales de la Universidad, del círculo fogonero o por sus propios intereses, constituyen un aporte privilegiado para la (re)construcción de la historia cultural chaqueña. Su experiencia chaqueña también nos habla de movilidad, tránsito, mirada, subjetividades, construcción de objetos/artefactos y de colecciones, de rostros, cuerpos y luces.



Imagen 19. Grete Stern, *Mujer pilagá*, 1964, Fototeca IIGHI.

Notas

- * Instituto de Investigaciones Geohistóricas (Universidad Nacional del Nordeste - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- ¹ Grete Stern (1904-1999). Nació en Wuppertal, Alemania. Inició sus estudios de dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart, cursando luego talleres de la Bauhaus, donde conoció al fotógrafo argentino Horacio Coppola. Ante el ascenso de Hitler al poder en 1933 se trasladaron a Londres. En 1935 se casó con Cópola y se trasladaron a la Argentina, donde realizó su obra fotográfica y de diseño gráfico hasta su muerte ocurrida en Buenos Aires en 1997.
- ² Cf. Giordano, Mariana, "El ambiente cultural chaqueño en la primera mitad del siglo XX", en *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 1997, pp. 185-200; Leoni de Rosciani, María Silvia, *La conformación del campo cultural chaqueño. Una aproximación*, Corrientes, Moglia Ediciones, 2008.
- ³ Cabe señalar la amplia bibliografía existente sobre la producción fotográfica de Grete Stern. Véase, entre otros, Príamo, Luis, "La obra de Grete Stern en la Argentina", en *Grete Stern. Obra fotográfica en la Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995; Bertúa, Paula, *La cámara en el umbral de lo sensible. Grete Stern y la revista Idilio (1948-1951)*, Buenos Aires, Biblos, 2012; Bertúa, Paula, "Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern", en *Revista de Historia Bonaerense*, Haedo, Instituto y Archivo

Histórico, Municipalidad de Morón, vol. XXIV, agosto 2017, pp. 6-14; Bertúa, Paula, "Poética de la reinención. (Auto)cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern" en *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín*, Buenos Aires, UNSAM, año 4, n° 11, abril 2011, pp. 74-92. Sobre las diversas series de fotografías de aborígenes chaqueños véase, en particular, Príamo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco" en Príamo Luis (Selec), *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern*, Buenos Aires, Fundación Antorchas - Fundación CEPPA, 2005, pp. 35-42. Sobre el lugar de Grete en la representación del indígena en la Argentina, véase Giordano, Mariana, *Indígenas en la Argentina. Fotografías 1860-1970*, Buenos Aires, El Artenauta, 2012.

- 4 Sobre la creación de esta institución véase Maeder, Ernesto, *Historia de la Universidad Nacional del Nordeste 1956-2006*, Corrientes, EUDENE, 2007.
- 5 Se creó por Decreto Ley N° 22.299 del 14.12.1956.
- 6 Babini renunció poco tiempo después, el 16 de mayo de 1958, para hacerse cargo de la Dirección Nacional de Cultura del gobierno de Frondizi. En su reemplazo, asumió el Rectorado de la UNNE Oberdán Caletti, quien a la vez continuó ejerciendo el cargo de Decano de la Escuela de Humanidades.
- 7 Si bien Grete no había actuado políticamente, ya en Alemania su afinidad por ideologías de izquierda –sumado a su origen judío– le habían valido convertirse en una "amenaza" al nacional-socialismo.
- 8 Archivo de la Facultad de Humanidades de la UNNE (en adelante AFH). Resolución N°22 de la Escuela de Humanidades. 22.04.1958.
- 9 Cerrutti fue una figura central en el entramado de vínculos de Grete Stern en Resistencia, ya que trabajaba en la Universidad y a la vez integraba el círculo fogonero local. En 1964 Grete documentará uno de los procesos de producción de artesanía indígena en la Universidad promovidos por Cerrutti.
- 10 Uno de los proyectos inconclusos de los inicios de la UNNE.
- 11 AFH. Resolución N°61. 22.07.1958.
- 12 Sobre la conformación de colecciones y archivos de fotografía indígena chaqueña véase Giordano, Mariana, "Instituciones, investigadores y comunidades indígenas chaqueñas. Triangulación de intereses en torno a fondos fotográficos estatales" en *Folia Histórica del Nordeste*, N°20, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, 2012, pp. 73-92; Giordano, Mariana, "Archivo y apropiaciones de fotografías de/sobre indígenas. Experiencias de investigación", en *Primeras Jornadas de Investigación sobre Materialidades fotográficas*, Buenos Aires, UNTREF, 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ucKqUS5qksc&list=PLgnw7LVIflkYAmrNvbl5osdNly-Vkoap7rU&index=6&t=689s>
- 13 AFH. Resolución N°61. 22.07.1958.
- 14 El edificio había sido proyectado durante el peronismo para funcionar como Hogar Escuela; la construcción se había iniciado en 1953 y suspendida con el

golpe militar de 1955, por lo cual al momento de iniciarse las actividades de la Escuela de Humanidades en 1958 aún estaba inconcluso. El Hogar Escuela devenido en Universidad se proyectó en un área entonces periférica de la ciudad, lindante con zona de quintas y el aeródromo local. Sobre los debates en torno a la ubicación de la Universidad en ese espacio, véase Maeder, Ernesto, *Historia de la Universidad Nacional de Nordeste*, op. cit., p. 97.

- ¹⁵ Los negativos de esta colección, como los correspondientes a las series de 1959 y 1964 se encuentran en la Getty Research Institute, 2019, R36, por donación parcial de Matteo Goretti. En el Chaco, en distintas instituciones y colecciones privadas se encuentran copias de algunas de ellas. Asimismo, en relación a las fotografías de indígenas que trataremos luego, muchas copias se encuentran en manos de las comunidades luego de un proyecto de (re) encuentro de las imágenes con las comunidades. Giordano, Mariana, “Las comunidades indígenas del Chaco frente a los acervos fotográficos de ‘sus’ antepasados. Experiencias de (re)encuentro”, en Catela, Ludmila, Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth (eds.), *Captura por la cámara, devolución por la memoria. Imágenes fotográficas e identidad*, Buenos Aires, Ed. Trilce, 2010, pp. 21-58.
- ¹⁶ Antonio Gómez fue el primer Ordenanza de la Escuela de Humanidades. Recordaba Rodolfo Schenone: “Caletti lo contrató porque teniéndolo a Gómez dentro de la Facultad, tenía no sólo un informante, sino también acceso a la comunidad de la que procedía”. Entrevista a Rodolfo Schenone, Resistencia, 26.03.2004.
- ¹⁷ Schenone realizaba este acompañamiento porque disponía de un medio de transporte de la Universidad, pero no era parte de su trabajo. En reconocimiento a este apoyo obtenido, una vez que Grete regresó a Buenos Aires, le envió de regalo dos copias de las imágenes que obtuvo en su compañía. Una de estas imágenes es un paisaje de la zona de lagunas. Entrevista a Rodolfo Schenone, Resistencia, 01.06.2021.
- ¹⁸ Stern, Grete, “Los aborígenes del Gran Chaco argentino. Un relato de viaje” en Príamo, Luis (Selec.), *Aborígenes del Gran Chaco*, op. cit., p. 58.
- ¹⁹ Entrevista a Ernesto Maeder, Resistencia, 22.04.2004.
- ²⁰ AFH. Resolución N°68 de la Escuela de Humanidades. 31.07.1958.
- ²¹ La Academia Provincial de Bellas Artes se creó poco después e inicia sus actividades en noviembre de 1959; ambos constituyen los eslabones iniciales de la institucionalización de las artes en el Chaco de la que hablábamos al principio de este artículo.
- ²² AFH. Resolución N°164. 21.03.1959.
- ²³ Clement Moreau era el seudónimo de Carl Meffert. Sobre su rol en el Chaco como el introductor de la práctica del grabado véase Romagnoli, Miryam. “Un artista alemán en el Chaco. El otro rostro de Clement Moreau” en *XVIII Encuentro de Geohistoria Regional*, Resistencia, IIGHI-CONICET, 1998, pp. 429-440. Sobre la situación de emigrados de ambos véase Wechsler, Diana, “El

- exilio antifascista. Clement Moreau y Grete Stern" en *Índice. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Centro de Estudios Sociales-DAIA, N°25, 2007, pp.187-201.
- ²⁴ El vínculo no fue sólo profesional, sino también familiar: la hija de Moreau, Argentina Meffert, recordaba haber compartido la niñez con la hija de Grete, Silvia Cóppola (esta última referencia nos fue referida por Luis Prámo, a partir de una entrevista que le realizara a Argentina Meffert).
- ²⁵ Cf. Cerrutti, Raúl Oscar, *Manual de artesanías indígenas*, Santa Fe, Ediciones Colmegna, 1966.
- ²⁶ El 28 de marzo de 1959 el Encargado del Taller de Arte Regional, Carlos Schenone, solicitaba al Decano Interventor de la Escuela de Humanidades, Oberdán Caletti, que contemple la conveniencia de incorporar un laboratorio y estudio fotográfico. Archivo del Taller de Artes Visuales de la UNNE. Nota N°359.
- ²⁷ "Desde su llegada a la Argentina Stern fue conformando, con sus retratos, un nutrido friso visual de personajes del arte, la literatura y la cultura, que se extendió hasta su retirada de la actividad profesional". Bertúa, Paula, "Devenires de una artista migrante: el destino argentino de Grete Stern", *op. cit.*, p.10.
- ²⁸ Cinco copias ampliadas realizadas por Grete a pedido del historiador Ernesto Maeder, que integró el grupo de profesores en el viaje a Misiones, forman parte de la fototeca del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI).
- ²⁹ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VIII, n°89, mayo de 1960, p. 7.
- ³⁰ Sobre el círculo fogonero véase Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros" en *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, Buenos Aires, N°6, 2014, pp. 44-46.
- ³¹ Una aproximación a la (in)definición del Fogón véase en Cantero, José Emanuel y Giordano, Mariana, "Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros", *Caiana*, n° 6, Buenos Aires, CAIA, 2015, disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=183&vol=6
- ³² "Carta de Eduardo Jonquières a Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela. Buenos Aires, 8 de septiembre de 1958", en *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n°70, octubre de 1958, p. 3.
- ³³ Cf. Reyero, Alejandra, "El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia (1940-1960)", en *Folia Histórica del Nordeste*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET, N°21, 2013, pp. 121-140.
- ³⁴ Giordano, Mariana y Sudar Klappenbach, Luciana (Eds.), *El Patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*, Resistencia, IIGHI-Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018, disponible en <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2018/12/CAT%C3%81LOGO-EFDA-web.pdf>

- ³⁵ Cantero plantea que "... *La Orden de la llave*, además de haber sido una colección de llaves, una publicación, un ritual y una red de colaboradores, fue principalmente un archivo de personas". Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis. Colecciones y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (Resistencia, 1953-presente)* [Tesis doctoral], Universidad Nacional de Córdoba, 2020.
- ³⁶ *Ibid.*
- ³⁷ Aldo Boglietti actuó de gestor local de los encargos, la recepción de los negativos y luego de las copias seleccionadas.
- ³⁸ Estos fondos se observan en los retratos de Raúl Cerrutti y su esposa y de María Helvecia Urdapilleta de Boglietti ("Bocha") y sus hijas.
- ³⁹ Cf. Giordano, Mariana, "Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno" en *Temas de la Academia*, N° 10, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 57-64.
- ⁴⁰ Archivo El Fogón de los Arrieros (en adelante AEFDA). Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 8.11.1958. Esta correspondencia incluye los recibos de retratos, de las tomas de interiores y copias de las mismas.
- ⁴¹ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 26.10.1958.
- ⁴² AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 12.10.1958.
- ⁴³ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 8.11.1958.
- ⁴⁴ Cf. Cantero, José Emanuel y Giordano, Mariana, "Colección, agencia y sociabilidad", en *Caiana*, n° 6, *op. cit.*; Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis, op. cit.*
- ⁴⁵ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VI, n°71, noviembre de 1958, p. 14.
- ⁴⁶ Sobre el mural de Vanzo realizado en 1955, véase Giordano, Mariana, "Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia", *Cuadernos de Geohistoria Regional*, n° 34, Resistencia, IIGHI, 1998, pp. 22-26.
- ⁴⁷ Cf. Bertúa, Paula, "Poética de la reinención. (Auto)cita, apropiación y montaje en la obra de Grete Stern", *op. cit.*
- ⁴⁸ Cf. Giordano, Mariana, *Mena*, Buenos Aires, El Ateneo, 2005.
- ⁴⁹ La tensión tradición/modernidad en un eje de historicidad de El Fogón de los Arrieros ha sido analizado por Cantero a partir del estudio de las relaciones entre aparatos estéticos, épocas y superficies de inscripción del Fogón. Cantero, Emanuel, *Atlas Fogonis, op. cit.*
- ⁵⁰ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 12.09.1958.
- ⁵¹ En correspondencia a Aldo Boglietti le comenta que recibió una suya y cheque; envía las tarjetas de año y que manifiesta estar en momento de realizar la prueba para la tapa del *Boletín del Fogón de los Arrieros*. Asimismo le comenta de su viaje al exterior, por lo que indica que los pagos posteriores se realicen con giro a nombre de su hijo, Andrés Norberto Cóppola. Agrega que si quisieran repetir *Juegos de interiores* puede dirigirse a Antonio de Hellebronth a quien dejó los negativos: "Este muchacho es un excelente fotógrafo y colaborador...".

- AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 30.11.1958.
- ⁵² De una carta enviada a Hilda Torres Varela se deduce que en julio de 1960 regresó a Buenos Aires y que lo primero que realizó fue ampliar las últimas fotos tomadas en el Fogón, entre ellas de la familia Fossatti. AEFDA. Carta de Grete Stern a Hilda Torres Varela. Haedo, 26.07.1960.
- ⁵³ Primera institución cultural del Chaco creada en 1938, que para la década del sesenta había menguado su actividad. Algunos de sus integrantes también participaban de las tertulias de El Fogón de los Arrieros.
- ⁵⁴ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VII, n°80, agosto de 1959.
- ⁵⁵ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, año VIII, n°89, mayo de 1960.
- ⁵⁶ Cf. Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Giordano, Mariana, "El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta" en *XII Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI, Resistencia, 1992, pp.161-175; Giordano, Mariana, "Exhibir bajo las estrellas. Un Museo al aire libre", en Bellido Gant, María Luisa (Coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista*, Madrid, Ed. Trea, 2007, pp.127-143. Sobre el proceso de patrimonialización de las obras emplazadas por el Fogón véase Sudar Klappenbach, Luciana y Reyero, Alejandra, "La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina", *Apuntes. Revista de estudios sobre Patrimonio Cultural*, vol. 29, n° 2, Bogotá, Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana, julio-diciembre 2016, pp. 8-23.
- ⁵⁷ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 6.11.1964.
- ⁵⁸ *Ibid.*
- ⁵⁹ Esta carpeta-album, de tipo bibliorato, conservada en El Fogón de los Arrieros, tiene montada las fotos sobre un *passe-partout* en el que se encuentra la firma de Grete Stern en cada pie de la foto. Las copias revelan una variedad de tamaños: 15,5 x 23 cm., 17 x 21 cm., 15 x 18 cm., 17,3 x 23 cm., 18 x 24 cm.
- ⁶⁰ AEFDA. Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 6 de octubre de 1965.
- ⁶¹ *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, Suplemento 1964 / n°109, enero/abril 1965, p. 32.
- ⁶² Cf. Prámo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco", *op. cit.* Un análisis sobre las exposiciones contemporáneas de fotografías de indígenas, entre ellas las de Grete Stern, véase en Barrios, Cleopatra y Reyero, Alejandra, "Fotografía argentina y mediatización del arte contemporáneo. La construcción de mitos nacionales en proyectos expositivos expandidos en la web", *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, vol. 13, n° 2, Bogotá, Universidad del Rosario, 2020, disponible en <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8155>; Reyero, Alejandra, "La fotografía etnográfica chaqueña en el mercado contemporáneo del arte: crítica curatorial y circuitos expositivos", en Giordano, Mariana (Coord.), *De lo visual a lo afectivo. Prácticas artísticas y científicas en torno a desplazamientos, visualidades*

- y *artefactos*, Buenos Aires, Biblos, 2018, pp. 171-188.
- ⁶³ Príamo, Luis, "Grete Stern y los paisanos del Gran Chaco", *op. cit.*, p. 39.
- ⁶⁴ Stern, Grete. "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p. 55.
- ⁶⁵ Príamo, Luis, "La obra de Grete Stern...", *op. cit.*, pp. 32-33.
- ⁶⁶ Cf. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones", *Ramona* N° 94, 2009, pp. 29-36; Reyero, Alejandra, "Entre el registro documental y el artificio estético. Miradas fotográficas contemporáneas sobre el indígena chaqueño" en *La resistencia escultórica de un Chaco impenetrable*, Resistencia, Fundación Urunday, Paolo Ruíz Casa Editora, 2010, pp. 113-123; Reyero, Alejandra, "Sobre la eficacia de la categoría «arte» para pensar el estatuto actual de la fotografía etnográfica chaqueña", en Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra (Comps.), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social*, Resistencia, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura-Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2011, pp. 157-190.
- ⁶⁷ Véase Giordano, Mariana, *Indígenas en la Argentina*, *op. cit.*
- ⁶⁸ Cf. Alvarado, Margarita y Giordano, Mariana, "Imágenes de indígenas con pasaporte abierto: del Gran Chaco a la Tierra del Fuego", en *Magallania*, vol. 35, n° 2, Punta Arenas, Universidad de Magallanes, 2007, pp. 15-36.
- ⁶⁹ Cf. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern", *Argos*, vol. 27, n° 53, 2010, pp. 59-90.
- ⁷⁰ Stern, Grete, "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p. 61.
- ⁷¹ Poole, Deborah, *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.
- ⁷² Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, "La representación fotográfica de la sonrisa ...", *op. cit.*, p. 81.
- ⁷³ Stern, Grete, "Los aborígenes del Gran Chaco Argentino. Un relato de viaje", *op. cit.*, p.58.
- ⁷⁴ *Ibid*, p.55.
- ⁷⁵ Cf. Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2012; Montani, Rodrigo, "Arte y cultura: hacia una teoría antropológica del arte(facto)", *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, vol. 2, Concordia, Ministerio de Cultura y Educación de Entre Ríos, 2016; Matarrese, Marina, "Antropología y estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina)", *PROA. Revista de Antropología e Arte*, vol. 1, n° 4, 2013, disponible en <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/issue/view/134/11>
- ⁷⁶ Cf. Rosa, María Laura, "Entre el deseo y la represión. Grietas del ideal de domesticidad en la obra fotográfica de Grete Stern para la revista *Idilio*", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 22, 2012, pp. 52-68.

⁷⁷ Diversos estudios antropológicos recientes han abierto líneas de investigación desde perspectivas de género sobre la mujer indígena. Cf. Hirsch, Silvia (coord.), *Mujeres indígenas en la Argentina. Cuerpo, espacio, poder*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

Cómo citar este artículo:

Giordano, Mariana, "El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern", en *Separata «Historias del arte y la cultura visual en el Chaco: memorias, viajeros e inmigrantes»*, año XIX, n° 28, Rosario, CIAAL/UNR, agosto de 2021, pp. 1-28, URL: <http://ciaal-unr.blogspot.com/>