

caiana

Emanuel Cantero

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

yo.emacantero@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5430-0594>

Alejandra Reyero

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

reyeroalejandra@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3487-4457>

Mariana Giordano

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

marianalgiordano@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2730-3701>

Coleccionismo, vanguardia y eclecticismo. Algunas prácticas expográficas en El Fogón de los Arrieros, Chaco

Resumen:

El texto aborda el doble estatuto entre “obras de arte” y “cosas/objetos” en las colecciones de El Fogón de los Arrieros (Resistencia, Chaco), generadas entre 1940 y 1970. Describe a su vez, las modalidades expositivas planteadas en ese lapso como en su proyección posterior. La elección de los objetos y piezas exhibidas se articula con una acción social y cultural mediante las cuales el Fogón logró tramar un universo de vanguardia y asumir una identidad moderna en un contexto periférico. En este marco, se analiza la conformación de las colecciones considerando los vínculos con los gabinetes de curiosidades, el rol de la fotografía en las estrategias de visualización/catalogación panorámica y el dispositivo expográfico centrando en paneles públicos y privados. Recurrimos a aportes de la historia social del arte, la estética y los estudios sobre cultura material, para examinar particularmente las relaciones entre las personas y las obras/cosas, en el tiempo y en el espacio.

Palabras clave: colección, expografía, arte, objeto, vanguardia

Abstract:

The text addresses the dual status between “works of art” and “things/objects” in the collections of El Fogón de los Arrieros (Resistencia, Chaco), which was assembled between 1940 and 1970. It also describes the exhibition modalities proposed during that period as well as in its later projection. The selection of the objects and pieces exhibited is articulated with a social and cultural action through which El Fogón managed to weave an avant-garde universe and assume a modern identity in a peripheral context. Within this framework, the formation of the collections is analyzed considering the links with the cabinets of curiosities, the role of photography in panoramic visualization/cataloging strategies and the expographical device focusing on public and private panels. We draw on contributions from the social history of art, aesthetics and studies on material culture, to particularly examine the relationships between people and works/things, in time and space.

Keywords: collection, expography, art, object, avant-garde

Coleccionismo, vanguardia y eclecticismo. Algunas prácticas expográficas en El Fogón de los Arrieros, Chaco

Emanuel Cantero

Alejandra Reyero

Mariana Giordano

Introducción

El Fogón de los Arrieros (en adelante EFDA) ha tenido una gravitación significativa como espacio cultural chaqueño en la escena del nordeste argentino, entre las décadas de 1940 y 1970. Aun cuando podríamos analizarlo atendiendo a la localidad o regionalidad de sus acciones, el interés de sus gestores fue no sólo promover una vanguardia cultural en/desde los márgenes, sino también descentrar el centro. Esta tarea, en el contexto periférico que implicaba el Chaco en la Argentina, fue uno de los caminos elegidos por los fagoneros para mostrarse vanguardistas.

En este artículo abordaremos las colecciones y prácticas expositivas de EFDA en tanto gestos vanguardistas de Aldo Boglietti y el colectivo que se nucleaba en su casa. La elección de los objetos y piezas reunidas, así como el modo en el que fueron exhibidas a lo largo de los años de existencia, se articula con una serie de acciones mediante las cuales el Fogón fue tramando un universo de vanguardia situada. Consideramos que no fue sólo el perfil de los acervos sino también las prácticas de mostrar, el engranaje intertextual que fue planteándose con el paso del tiempo —y sobre distintos espacios del edificio— lo que definió la singular expografía fagonera.¹

Conceptualmente, entendemos a las prácticas expográficas como gestos de escritura visual² realizados por Aldo Boglietti como coleccionista. En este sentido, Walter Benjamin considera que el coleccionista se guía primariamente por un “instinto táctil”, siendo lo decisivo de su praxis que “el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable” con el resto de las piezas de sus colecciones.³ La integración de obras de arte en una constelación de relaciones con objetos y textos rompe el sistema cerrado del arte para entrar en una relación dinámica con materialidades múltiples que proceden de recuerdos de viaje, fotografías sociales de eventos realizados en el mismo Fogón, regalos de amigos, obras de producción espontánea realizadas en el espacio, etc.⁴ Así encontramos expuestas, por ejemplo, las obras de Lucio Fontana, Emilio Pettoruti, Norah Borges, Noemí Gerstein, Enio Iommi, Ideal Sánchez, Gina Ionescu, entre otros, junto a objetos como una hélice de avión, guantes de boxeo, armas, muñecos, el botón del corpiño de Rita Hayworth, máquinas registradoras antiguas, cartas, poemas, folletos, notas periodísticas, cheques, autógrafos, medias o servilletas.

Esta singularidad expográfica tendió a desarticular las jerarquías estéticas y configuró un eclecticismo que devino una marca distintiva del lugar, hasta la actualidad. La dinámica coleccionista desarmó también la lógica de la originalidad, al plantear la exposición de copias firmadas como originales, ya que muchas de las obras, por ejemplo, en formato mural, fueron cubiertas sucesivamente por otras con el correr de los años.

En sintonía con la lógica de los gabinetes de curiosidades, la expografía fagonera constituye entonces un dispositivo de la historia y la cultura material del espacio, así como de sus relaciones sociales, intelectuales e históricas con un contexto sociocultural e institucional más amplio. En este marco resultaron decisivas las relaciones del núcleo fundacional de EFDA con grupos y figuras del arte, la literatura, el periodismo, la crítica y la academia del país (en particular, de Rosario y Buenos Aires) y el exterior. Estos vínculos afectivos entre artistas e intelectuales fueron

el medio y modo de obtención de obras de arte que conformaron la incipiente colección de El Fogón, transformada y ampliada con los años. Fueron también las que promovieron la convocatoria a conferencias y exposiciones en la ciudad de Resistencia de destacados personajes del ámbito nacional, siendo la amistad la condición ineludible para participar del círculo cultural del Fogón.

El acervo fogonero fue diversificándose y generó también un archivo fotográfico de gran relevancia, centrado en las dos aristas del espacio: la acción cultural y la vida social. Sus materiales devienen en ciertos casos, una forma de catalogación de ese “gabinete de curiosidades fogonero” y suponen fuentes ineludibles para el análisis de los procesos expográficos mutantes en el periodo comprendido entre las décadas 1940 y 1970. Sobre este periodo nos detendremos para abordar las colecciones, aunque también aludiremos a otros momentos —etapas expográficas que consideramos clave en la vida fogonera.

Para ello repasamos, en primera instancia, la historia del Fogón como colectivo que dio origen y contexto a la diversidad de colecciones y montajes expográficos. Posteriormente, nos enfocamos en la figura de Aldo Boglietti como coleccionista vanguardista y motor principal del espacio y de su singularidad expográfica. Finalmente, hacemos hincapié en la descripción de algunos de los paneles de esta casa-museo,⁵ atendiendo a la circulación/pasaje entre espacios públicos y privados, que plantean modos de presentación y relación de materiales en una trama de sentidos y sinsentidos, propia de la vitalidad fogonera.

Nos ubicamos en el cruce entre la historia social del arte, la estética y los estudios sobre cultura material, en particular las relaciones entre las personas y las obras/cosas, en el tiempo y en el espacio.⁶ En tal sentido, las colecciones de obras de arte y objetos varios que conforman el universo de las cosas fogoneras son pensadas no solo desde el coleccionismo, sino también desde sus flujos afectivos y agentivos, y las relaciones intertextuales que se producen en su expografía.⁷

El Fogón como vanguardia situada

Hacia fines de los años 30 del siglo XX, Efraín Boglietti convenció a su hermano Aldo de mudarse desde Rosario a Resistencia.⁸ Si bien esta iniciativa fue motivada por intereses comerciales y económicos, la dupla rosarina no tardó en formar parte de un incipiente círculo de aficionados al arte cuyas ideas y prácticas se desarrollaban en un contexto de inacción gubernamental en el ámbito cultural. La existencia de grupos informales como la Peña Los Bagres, que rápidamente pasó de congregarse en el bar y restaurant Chanta Cuatro, fue la plataforma de las primeras experiencias culturales colectivas de la ciudad.⁹ Allí se sitúan las primeras acciones culturales que configuraron el germen institucional de lo que posteriormente fue conocido como el Ateneo del Chaco.¹⁰

En 1943 se iniciaron actividades informales en la casa de los hermanos Boglietti, a quienes se había sumado el artista y poeta nativista Juan de Dios Mena. Fue él quien bautizó a la casa como El Fogón de los Arrieros, que se convirtió así en el espacio de encuentro y camaradería donde el colectivo se reunía tras las reuniones organizadas por el Ateneo del Chaco. Las primeras iniciativas consistieron en invitar a artistas para exponer sus obras, o a figuras locales para dictar charlas y conferencias sobre diversos temas ligados al campo cultural local. Se fue gestando así un círculo cultural local que comenzó a autoperibirse como una élite cultural en diálogo con grupos culturales y figuras del arte, la literatura, el periodismo, la crítica y la academia del país y el exterior. En los años cincuenta se sumó al núcleo pionero una figura clave en la historia fogonera: Hilda Torres Varela, compañera de Aldo Boglietti, intelectual y directora teatral,¹¹ quien contribuyó a la consolidación del perfil de vanguardia del colectivo, luego de la muerte de Juan de Dios Mena, en 1954.

El grupo se fue ampliando y articulando, a su vez, con actores de Rosario y Buenos Aires, quienes oficiaron de gestores-facilitadores ante artistas e intelectuales para la obtención de obras que conformaron la colección de El Fogón y la convocatoria a conferencias y exposiciones en Resistencia. Entre tales figuras se destacaron Rodrigo Bonome y Víctor Marchese, en Buenos Aires, y Avelino

Hermida, en Rosario. Otros agentes, que difundieron la labor de El Fogón en el campo cultural argentino y operaron como multiplicadores de sus acciones, fueron Emilio Novas, Arturo Barea, Cayetano Córdova Iturburu, Jorge Romero Brest, Leónidas Barletta, Eduardo Jonquières y María Fux, entre otros.¹²

En este contexto, modernidad y vanguardia emergieron como conceptos intercambiables en los discursos fogoneros. Esto respondió a ciertas condiciones que enmarcaron sus acciones, como fue la modificación del estatus del Chaco, de Territorio Nacional a Provincia en 1951. A esto se sumaron las tensiones entre tradición y vanguardia presentes en otros colectivos culturales de la ciudad de Resistencia y entre los mismos actores del Fogón. En este marco, la muerte de Juan de Dios Mena constituye un hito junto al traslado, entre 1955 y 1956, del antiguo edificio al “moderno Fogón”, nombrado así por los mismos fogoneros para dejar atrás cierto velo tradicionalista, simbolizado en Mena, y lograr un posicionamiento de vanguardia en el contexto particular del Chaco. “Hemos ganado la batalla contra los morosos de vanguardia y de retaguardia”, ironizaban los fogoneros sobre la adquisición del Boletín institucional, revista cultural que articulaba discursos, producciones y prácticas, sintetizando el accionar cultural del grupo (**Fig. 1**).¹³



Fig. 1. Fachada de El Fogón de los Arrieros. Autor s/i: Firma “Hernando, Cba”, 1957. Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros, Sección Fotografías, Caja s/n.

De este modo, entendemos que el colectivo fogonero asume el perfil de vanguardia situada. Ello se vincula con lo expuesto por

Andrea Giunta sobre las vanguardias latinoamericanas en relación con las internacionales.¹⁴ La autora las entiende en su especificidad y como parte de un proceso que rompe la dinámica centro-periferia y desarticula las filiaciones hegemónicas atendiendo a los destiempos y sincronidades en escenarios diversos. Asimismo, entendemos la vanguardia fogonera como un proceso no evolutivo, sino simultáneo a otras experiencias que se daban en centros argentinos, como Buenos Aires o Rosario, pero en el contexto particular del Chaco como espacio postergado en la constitución de instituciones artístico-culturales.

En tal sentido, la experiencia del EFDA es la de una vanguardia que comparte algunos elementos con otros espacios, instituciones, grupos o colectivos del país, en relación con el debate generado en torno al internacionalismo y a la gestión de ciertas actividades o la adquisición de obras de artistas referentes de diversos momentos de la vanguardia argentina. En este marco, el colectivo dialoga con discursos y estéticas procedentes sobre todo de Buenos Aires y Rosario.¹⁵ En 1961, por ejemplo, se anuncia la realización en el Fogón de la exposición de las obras del “Salón IKA, con más de 40 telas de pintores argentinos que participan anualmente en el concurso que esta firma realiza; y la exposición del grupo *Ver y Estimar*, con más de 50 obras de pintores de vanguardia, 15 de los cuales viajarán acompañando la colección para efectuar en esta casa, mesas redondas, conferencias y debates”.¹⁶ Entre esas conferencias se encontraban las de Jorge Romero Brest, Cayetano Córdova Iturburu o Rafael Ramallo. Por otro lado, la politización de la vanguardia artística argentina, que signó los años sesenta, no se expresó en la vanguardia fogonera en relación a los posibles vínculos con los artistas radicalizados. Sin embargo, ello no implicó la ausencia de una politicidad en las acciones y discursos que se relacionaron con el antiperonismo característico del colectivo.¹⁷

Por todo ello, y atendiendo especialmente a las prácticas que el EFDA adoptó en las distintas etapas de conformación y exhibición de colecciones, junto a las publicaciones e intertextualidades singulares mediante las cuales se perfiló una poética propia,

nombrando y describiendo su identidad, es que lo entendemos como un colectivo de vanguardia situada. Contemplamos en este sentido, las disonancias y afinidades, destiempos y sincronicidades con un concepto aplicado a los grandes centros de la vanguardia argentina y latinoamericana.

Obras de arte y cosas: la configuración de una colección (in)orgánica

Siguiendo a Peter Bürger, es posible interpretar el gesto del coleccionista como una práctica vanguardista a partir del concepto benjaminiano de alegoría, tratándose de un gesto que “arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función”, pasando a ser “un fragmento en contraste al símbolo orgánico”. De esta forma, se crea sentido al “reunir esos fragmentos aislados de la realidad” mediante su montaje en una obra inorgánica.¹⁸ Asimismo, Bürger observa las paradojas de uno de los objetivos centrales de los artistas vanguardistas, recomponer el vínculo entre el arte y la praxis vital, una operación orientada a ironizar, criticar y dismantelar la institución-arte y la autonomía de la obra artística.

En conjunto, y como daremos cuenta en los análisis posteriores, la expografía del Fogón constituye un montaje de colecciones que intercalan de manera ecléctica objetos desfuncionalizados, obras de arte, citas y fragmentos de textos, presentados de un modo inorgánico que juega entre los polos del orden y el desorden, del museo y la vida cotidiana del hogar de Boglietti y los fogoneros, en un notable esfuerzo por vincular desde lo expositivo y los encuentros amistosos, el arte y la praxis vital. En el devenir fogonero, la construcción de una colección y una expografía que mediara la tradición expositiva del arte con la informalidad, la seriedad con el humor y la ironía, la obra de arte consagrada con las “curiosidades” o cosas cotidianas, fue un elemento central en la concepción de Aldo Boglietti. Ello será un sello distintivo de la construcción de una identidad del Fogón.¹⁹

El periodista y escritor Emilio Novas, quien estaba al frente de la sección “Impresiones en Libertad” para el diario chaqueño *El*

Territorio, planteaba en un artículo de 1954, el valor de las cosas en la vida fogonera.²⁰ Novas revelaba allí el lugar de las cosas desde una dimensión emotiva y vivencial que impactó a un periodista porteño, al punto de convertirse luego en un fogonero:²¹

La vieja casa de la calle Brown se fue colmando de cosas historiadadas inhallables para cualquiera menos para los voluntarios del Fogón. Son centenares de objetos, elementos, utensilios, cacharros, reliquias, “bagatelas”, humoradas... Cada una cuenta con su leyenda festiva, irónica, sería también. El Fogón fue un remanso en medio del aluvión de los negocios, los problemas, los altibajos políticos. Fueron llegando gentes de todas partes, portadores, a su regreso, de la disparatada noción del Fogón (noción distinta en cada temperamento). A la hora señalada se sumó una muchacha, que pronto se convirtió en vestal del Fogón. No podía extinguirse la llamita del hogar de todos, en el que jamás se preguntó a nadie el origen de sus pasos. Cuando volvimos a Buenos Aires difundimos la buena nueva.²²

Si bien en la primera casa-chorizo —en la que habitaron Aldo, su hermano Efraín y Juan de Dios Mena— comenzó a perfilarse esta peculiar dinámica coleccionista, fue con la edificación del nuevo Fogón que ésta adoptó una potencia significativa. El nuevo espacio fue diseñado por Humberto Mascheroni y construido entre 1952 y 1955, a partir de los preceptos de la arquitectura moderna de Le Corbusier reinterpretados desde la informalidad y la ironía fogonera.²³ Así, la casa, lugar doméstico —privado, fue abierto a un público amigo dando lugar a un espacio expositivo con tintes museográficos— patrimonialistas en el transcurso de los años.

La mudanza del Fogón devino en una historia afectiva de las cosas, que tuvo activaciones a largo plazo. En 1954, durante la construcción de la nueva casa que sería habitada por Juan de Dios Mena y Aldo Boglietti, el primero de ellos murió. De esta forma, su habitación privada constituyó luego un espacio expográfico de peculiares características, sobre las que volveremos. Por su parte, la propia producción de este artista integró la expografía fogonera desde una posición diferente marcada por la ausencia física de su

autor y por el trabajo realizado por Aldo Boglietti para que fuera (re)conocida en el ámbito nacional e internacional, en virtud de destinar a sus tallas un lugar particular de exhibición dentro del Fogón.

Todos sabemos que podrá trasladarse todo lo que fue de Juan de Dios Mena. Las cosas grandes, las pequeñas, las más diminutas. Buena parte del todo ya está en la habitación que "por si vuelve" le está destinada en el nuevo Fogón. Habrá que mudar todavía sus libros, sus cartas, sus revistas, los recortes que iban inventariando su andanza de hombre y de artista. Habrá que reunir todo eso que cabe en una caja de zapatos: un carretel, la aguja, botones, un juego de dados, dos tabitas e nanas, la tijera que podaba su barba cada vez más nevada, el par de gemelos que nunca usó, la pipa que todavía parece tibia, el peine roto con lo que debe tener de recuerdo... Y ese trozo de vida perenne que son las cartas, en las que queda detenido, reflejado, historia de un instante de la vida que fluye....

Todos sabemos que todo eso, todo lo que fue del "Negro Mena" podrá trasladarse al nuevo Fogón. Pero algo inasible va a quedar... ¿Para qué nombrarlo si Mena ya no está?²⁴

En 1956, cuando estaban completando la mudanza, murió otro artista fogonero clave: René Brusau. Este hecho contribuyó a que su obra también conformara un espacio expográfico especial del nuevo Fogón, al que se integró su máscara mortuoria. Si bien este espacio expositivo —como los otros del Fogón— fue mutando, en fotografías de 1957 su conformación ya aparece como un espacio consolidado del hall central del moderno edificio fogonero, identificado como el panel Brusau (**Fig.2**).

La mudanza también implicó la reubicación del amplio universo de las "cosas fogoneras", que en el discurso se distinguía de las "obras", junto a los archivos personales y elementos arquitectónicos que en ocasiones se resignificaron, transformando su función y connotación; tal fue el caso de una puerta de la vieja casa, pintada por el mismo Brusau, que fue enmarcada y expuesta como obra en el nuevo Fogón. En relación con la mudanza, Hilda Torres Varela y Aldo Boglietti, editores

del Boletín, expresaban en su número 54, de junio de 1957:

Va a transcurrir bastante tiempo hasta que todas las "piezas" ya ubicadas en nuevo Fogón se fundan, se consubstancien con el ámbito flamante. Están todavía un poco huérfanas y buscan, entre sí, el calor de la proximidad, Pero todo se anclará y comprenderán que, desde la momia acuchillada por celos hasta la calavera que expresa por sus orificios "No somos nada en la vida" son lo que son; vino viejo en odres nuevos (...)

Van llegando nuevas cosas viejas al nuevo Fogón. El Fogón es como la tierra prometida para todo lo que, por viejo, por arcaico, por antiguo, por caduco o por inútil ya no tiene debida cabida en el estrecho "hábitat" contemporáneo. Y he aquí que en el Paraíso Terrenal del Fogón se produce la resurrección de todos los decenios de la vida humana. Hasta un ancla —jubilada de ríos y de mares— hallará dentro de poco, su asilo ideal en tierra firme. Y bajo techo. Sin siquiera el recuerdo de una gota de agua... ¡Benemérita misión del Fogón de los Arrieros!²⁵



Fig. 2. Comparación de espacios arquitectónicos y expografías del Fogón. Izquierda: Aldo Boglietti y Juan de Dios Mena en el "Fogón viejo", Autor s/i., Ca. 1950. Derecha: Hall del "Fogón nuevo", al fondo el panel expográfico René Brusau, Autor s/i.: Firma "Hernando, Cba", 1957. Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros, Sección Fotografías, Caja s/n.

En ocasión del traslado del "viejo" al "nuevo" Fogón —conceptos que hacían referencia tanto a lo arquitectónico del espacio como a la consolidación de una elección vanguardista del colectivo—, el Boletín enumeraba no sólo de las cosas que se trasladaron, sino también de aquellas que se perdieron, dando cuenta, una vez más, del trasfondo afectivo de su reunión, conservación y exhibición:

Quedan todavía en el viejo Fogón objetos que parecen negarse a abandonarlo. Aquí está la ollita de tres patas, donde en los primeros años del Fogón Aldo y Mena hacían su humilde pucherito de tigre tiernito y cazado a mano. ¡Tiempos aquellos!...

Queda también, amarilla de despecho, la "espada de Damocles", pendiente sobre el sagrado lugar de siempre. Se resiste a desprenderse de su soporte sutil. Cosas del progreso... En un lugar similar -pero más funcional- del nuevo Fogón pende otra espada, revieja y carcomida. Los arqueólogos la consideran más antigua que el machete de chafle, que hasta hace poco pasaba por la buena. El progreso, en arqueología, consiste en avanzar, retrocediendo lo más posible.

Oculto en un rincón ha quedado una rara arma indígena. Fue construida por un armero impaciente. La culata está formada por un tosco trozo de quebracho mal tallado. El caño fue un simple tubo de hojalata. Con un clavo y un trocito de goma el "inventor" compaginó el gatillo. Pero hay un detalle. En él está la historia por sobre la anécdota. El "caño" aparece revendido y doblado por la explosión. ¿Qué ocurrió con la carga, seguramente de pólvora y perdigones? ¿Cuántos testigos del hecho habrán resultado heridos? ¿Qué le ocurrió al que manejaba el arma? Todas las cosas del Fogón tienen su contraparte. Corresponde a cada uno descubrirla. Sigue la mudanza.²⁶

Tanto Hilda Torres Varela como Aldo Boglietti, una vez a la cabeza del nuevo fogón, potenciaron el carácter colectivo del coleccionismo y la mutabilidad de la expografía, montando las colecciones con una poética vanguardista que vinculaba íntimamente arte, humor y vida cotidiana. Estas estrategias expositivas se apoyaron en el montaje conjunto de objetos, documentos, fotografías y recuerdo, junto a obras de arte vanguardistas, lo que les permitió criticar con ironía la pretendida autonomía artística y la institución-arte.²⁷

Los dibujos, grabados, pinturas y esculturas constituyen las series más extensas que configuran la colección de arte. Se trata de obras consagradas por la institucionalización del arte como piezas coleccionables, que en su

mayoría se corresponden con la producción argentina y latinoamericana desde la década de 1920 en adelante. Esta colección, que Boglietti conforma entre 1940 y su muerte en 1979, contiene también obras de artistas locales que eran fogoneros, como los ya mencionados Mena y Brusau, y los escultores Carlos Schenone y Crisanto Domínguez. A estas obras se suman los murales —que hacen del Fogón un espacio único en cuanto la cantidad de pinturas al fresco— y las obras en espacios arquitectónicos funcionales (escalera, puertas, columnas, ventana).²⁸ Entre las firmas de estas obras, podemos citar a José Alonso, Artemio Arán, Fernando Arranz, Pompeyo Audivert, Aquiles Badi, Líbero Badíi, Julio Barragán, Juan Battle Planas, Antonio Bermúdez Franco, Alfredo Bigatti, Emilio Blotta, Rodrigo Bonome, Norah Borges, Miguel Brascó, Horacio Butler, Oscar Capristo, Aída Carballo, Juan Carlos Castagnino, Jacinto Castillo, Gustavo Cochet, Víctor Delhez, Walter de Navazio, Nicolás Antonio de San Luis, Stefan Erzia, Franco di Segni, Lorenzo Domínguez, César Fernández Navarro, José Fioravanti, Lucio Fontana, Raquel Forner, Vicente Forner, Leónidas Gambartes, Noemí Gerstein, Claudio Gorrochategui, Juan Grela, Enio Iommi, Gina Ionescu, Naum Knopp, Gyula Kósice, Eduardo Jonquières, Aurelio Macchi, Víctor Marchese, Raúl Monsegur, Miguel Lozano Muñoz, Lea Lublin, Froilán Ludueña, Juan Otero, Carlos Páez Vilaró, Emilio Pettoruti, Alberto Pilone, Ferruccio Polacco, Leopoldo Presas, Agustín Riganelli, Diego Rivera, Mario Rosso, Ideal Sánchez, Antonio Sassone, Luis Seoane, Sergio Sergi, Gino Severini, Raúl Soldi, Grete Stern, Carlos Torralardona, Eddie Torres, Carlos Uriarte, Demetrio Urruchúa, Julio Vanzo, Bruno Venier, entre otros.²⁹

Pese a esta notoria presencia artística en el espacio fogonero, como dijimos, el gesto vanguardista de sus gestores se sustentaba en coleccionar y exponer obras junto a piezas "no artísticas" (souvenirs, piezas botánicas, fósiles, notas, máquinas, armas, textos manuscritos o publicados enmarcados, así como parte el archivo documental y fotográfico expuesto).³⁰ Esta convivencia se organiza en torno a un principio humorístico, irónico e inorgánico, en el que asumen igual jerarquía aquellas obras con sello de artista como las meras cosas o recuerdos de viaje.

(Fig.3) Lo risible brota de la oposición entre una obra de arte aurática y un objeto cotidiano, vulgar. Estas operaciones estético-expositivas eran factibles también por el dispositivo arquitectónico moderno con que se contaba desde 1955-56. El Fogón fue adquiriendo entonces un perfil que rememora tanto a los gabinetes de curiosidades como a las grandes colecciones de arte universal.



Fig. 3. Detalle del panel de acceso a la rampa interna de El Fogón de los Arrieros. Montaje de objetos, fotografías, documentos, recortes y obras de arte. Derecha arriba: Firma rescatada del incendio del mural “Pampa-Vuelo-Urbe” de Juan Carlos Castagnino (Agencia Aerolíneas Argentinas, Roma). Abajo, *Geometría en el espacio*, Gina Ionescu, *témpera*, 1953. Fotografía de Mariana Giordano. Colección Fundación el Fogón de los Arrieros.

Un objeto, una obra, un documento inscripto en una colección como la de EFDA, constituye una mónada³¹ en cuyas vecindades nos encontramos de manera recurrente con “lo desconcertante que puede ser la proximidad de los extremos, o simplemente la repentina vecindad de cosas sin relación”.³² Este carácter jeroglífico y alegórico de las cosas se acentúa cuando se enfrentan con obras de artistas de vanguardia de la colección fogonera: el diálogo entre objetos exóticos, cotidianos y obras de vanguardia ha sido una

característica de muchas colecciones privadas de artistas de vanguardia.³³

Fotografías de un gabinete de curiosidades fogonero

Atendiendo al carácter ecléctico e inorgánico de las colecciones que se conformaron desde la década del cuarenta y cincuenta en el Fogón, la catalogación de las obras parece una empresa difícil si no imposible. Nos interesa analizar esta singularidad a partir de un paralelismo con las pinturas de gabinete de aficionados como modo de registro-inventario en los siglos XVI y XVII.³⁴ En 1958, Aldo Boglietti le encarga a la fotógrafa Grete Stern la realización de una serie de fotografías que, en la correspondencia epistolar, resguardada hoy en el archivo institucional, se denominaron “juego de interiores”. Estas imágenes pretendían ser “porciones del Fogón” y en el trabajo de Grete constituyeron registros de conjunto.³⁵ La misma fotógrafa refería a la cantidad de detalles que en un formato pequeño de reproducción fotográfica podrían perderse:

Las fotografías chiquitas son pruebas y de cualquier manera no representan un tamaño adecuado para la venta.

¿Le agrada el tamaño y el tipo de papel de las ampliaciones? Se las puede hacer un poco más chicas, pero no mucho, por razones estéticas, tratándose siempre (menos la figura de Juan de Dios Mena) de un plano cubierto con muchísimos detalles.³⁶

Con este encargo a Stern, Boglietti se proponía empezar una serie que denominó *Autofogonía* para vender en sobres de seis fotografías a modo de “juego de interiores”. Se trataría de una “porción o tajada del Fogón” para el público interesado.³⁷ De este modo, el registro se planteaba como práctica de inventario y catalogación, y la venta de obras a partir un doble valor artístico: aquel atribuido a las imágenes de las “porciones” de colecciones fogoneras, por un lado, y por el otro, el valor del registro —documentación fotográfica de Grete Stern— como obra en sí misma.

Nos acercaremos a una de estas imágenes para analizarla en relación a lo que, a fines de la década del cincuenta, era la colección del Fogón, que aún no contaba con inventario ni catálogo. Se trata del registro del hall central del edificio mediante un plano general obtenido desde la planta baja que, en su orientación vertical, recorta dos de los paneles expositivos centrales de la colección fogonera e incluye parte de la planta superior donde se encuentra la biblioteca. **(Fig. 4)**



Fig. 4. Grete Stern, *Autofogonías: Hall de El Fogón de los Arrieros*, 1958. Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros, Sección Fotografías, Caja s/n.

En un primer plano, los sillones BKF introducen la ubicación central en el espacio de dos instrumentos musicales —un piano y sobre éste una guitarra— y una escultura que retrata al capataz del Fogón, Juan de Dios Mena. Sobre la pared se hallan objetos como una hélice de avión y una momia junto al boceto del mural de Castillo, *Homenaje a Mena* (hoy de localización desconocida). Se agregan pinturas de Julio Vanzo y Rodrigo Bonome, entre otros, lindantes a un plato

cerámico de Lucio Fontana; junto a éstas se advierten reproducciones de periódicos encuadrados y otra escultura. Esta trama conforma el universo de las cosas fogoneras que Grete Setern registra de manera panorámica, rememorando las pinturas de los gabinetes de curiosidades.³⁸ Este último aspecto se enfatiza en el caso fogonero, al instar al comprador de las fotografías a transformar los registros en cuadros para tener en su casa “porciones” del Fogón. El sobre que contenía las seis imágenes presenta en su anverso la siguiente inscripción:

COLOSAL VENTA DEL FOGÓN. 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!³⁹

En febrero de 1959 la revista *Selecciones de Reader's Digest* publicó en su tapa una fotografía de EFDA, obtenida por J. D. Barnell, con el epígrafe “Artistas en *El Fogón de los Arrieros*, Resistencia”. Esta imagen, que se constituyó en una marca visual-promocional del espacio, exhibe la arquitectura moderna del Fogón y parte de las colecciones singulares que se iban conformando en dicho espacio. Tal como lo expresa el epígrafe, la intención de la imagen era aludir a la producción de obras *in situ*, en el mismo espacio del Fogón como atelier y lugar de tertulias intelectuales. Fue una puesta en escena de la producción de artistas locales en el hall principal de la casa en la que estaban presentes algunos espectadores casuales y otros habituales, entre los que se encontraban los mismos dueños de casa, Aldo Boglietti y su pareja Hilda Torres Varela **(Fig. 5)**.⁴⁰

Si observamos la imagen, obtenida en contrapicada desde la planta superior del Fogón, podemos ver las colecciones de obras en sus paredes y el diseño del piso realizado

por René Brusau. De esta forma la fotografía opera como registro-inventario, al modo de las pinturas de gabinete pretéritas. El escenario saturado de imágenes y objetos del Fogón se revela también en concordancia con el texto antes citado, mediante el cual se invitaba adquirir las “porciones fogoneras”, y se vincula con el origen de la noción moderna de colección, que alude a colegir, reunir cosas. La imagen de la revista *Selecciones* actúa entonces como cuadro-catálogo de una porción del Fogón, cuando aún no existían inventarios ni catálogos de la casa-espacio. El supuesto “orden” de los objetos y sujetos en la imagen, que se vincula con los gabinetes pretéritos, se contradice sin embargo con el desorden y la acumulación que caracteriza la expografía de EFDA. De allí que tal ordenamiento pueda relacionarse con el impulso estructurador del catálogo.



Fig. 5. Revista *Selecciones del Reader's Digest*, febrero de 1959, Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

Si bien el Fogón valoró la tapa de esta revista a partir de lo noticiable, en tanto proyección internacional del espacio, consideramos que la misma constituye uno de los primeros catálogos del espacio publicado, que se suma a otros registros-inventarios que se representaron en fotografías diversas producidas y reproducidas en las acciones culturales de EFDA, que se fueron archivando en su acervo.

Una vitrina como espacio expositivo ecléctico y humorístico

En la visita guiada en formato audio que forma parte del acervo de EFDA, Hilda Torres Varela resume el estilo de vida y las cosas que

se entremezclan en su espacio arquitectónico: “realidad y sueño, concreto e imaginario, sensibilidad y fantasía, historia y fábula, gravedad y humor. Mucho humor. No trate de separarlos, destruiría usted la magia del lugar”.⁴¹ Definiéndolo como un “escueto índice del Fogón”, la compañera de vida de Aldo Boglietti se detiene en uno de los paneles expográficos más representativos del “estilo y fisonomía de la casa”⁴² y sus colecciones: una amplia vitrina que domina visualmente el hall central. Tal como señala Torres Varela, esta vitrina resume el estilo particular que Boglietti le imprimió tanto al espacio expositivo como al colectivo fogonero, un estilo de vida dinámico, cotidiano, ecléctico y minado de guiños humorísticos (Fig. 6).

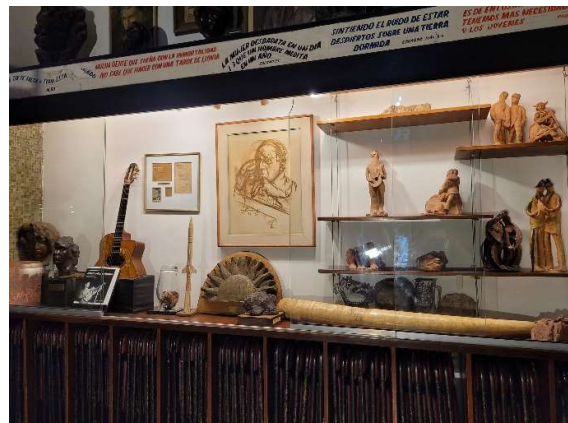


Fig. 6. Vitrina expositiva del hall central de El Fogón de los Arrieros. Montaje de objetos, fotografías, documentos, recortes y obras de arte junto a frases fogoneras inscriptas en el dintel. Fotografía de Mariana Giordano, 2024. Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

Las similitudes de la vitrina con los *Kunst- und-Wunderkammer* de la segunda mitad del siglo XVI⁴³ son notorias, ya que el panel se caracteriza por exponer conjuntamente obras de arte, curiosidades, recuerdos e incluso piezas arqueológicas e históricas. Un verdadero ejercicio expositivo de «ars memorativa e imaginativa», donde el carácter orgánico de las obras de arte expuestas es trastocado por la aparente desorganización y dispersión que resulta de su vecindad con piezas de carácter histórico, cotidiano o memorial. Ahora bien, debemos notar que este panel expositivo no se trata de un conjunto cerrado expuesto de manera estática, ya que las piezas y el diseño

expositivo ha mutado incontables veces a lo largo de la historia del Fogón.

Esas mutaciones del conjunto expuesto se encuentran en íntima relación no sólo con los gestos de Aldo Boglietti como coleccionista, sino también con el estilo de vida que cultivaba a través de encuentros cotidianos y amistosos, dominados por el juego, el humor y la ironía. Resulta entonces coherente que Hilda Torres Varela identificara a la vitrina, en particular, y al fogón, en general, como un *bric-a-brac*, expresión surgida en siglo XIX durante la época victoriana, con la que se designaba un conjunto de piezas de escaso valor —su traducción al español podría ser “baratijas”— expuestas en mobiliarios en los interiores de las clases medias:

Sobre la pared que se levanta, sobre el depósito de sillas, 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. (...) Como todo le interesaba y tenía abierto su espíritu a todas las experiencias del arte y del pensamiento, el Fogón es un *bric-à-brac*, donde se fueron reuniendo adquisiciones, hallazgos, recuerdos de viajes de Aldo o de viajes de amigos y curiosidades. En esta pared y sobre esta repisa de la que hablábamos, conviven, una escultura de Israel Hoffman, la cabeza de Nenú Jarolavsky, con la maqueta del lanzamiento de cohetes realizado por equipos franceses en 1967; un colmillo de elefante; una cabeza disecada por los jíbaros; la galería de terracota de Víctor Marchese —otro muy querido amigo habitante del Fogón; el friso—estela de la Municipalidad de Federación, Entre Ríos, que fue lo único que se conservó de esa ciudad, cuando fue trasladada para dar paso a la represa de Salto Grande. Hay también trozos de aerolitos; un traje de preso de Ushuaia y, a su lado, la ingenuidad fresca de un óleo de Norah Borges.⁴⁴

En esta descripción del heterogéneo conjunto expuesto en la vitrina del hall central en el momento en que Hilda Torres Varela graba su visita guiada, se menciona una que merece nuestra especial atención. Nos referimos a la cabeza reducida por los

jíbaros, Tsansa en su idioma originario. La particularidad de esta pieza reside en que, si bien es enunciada y expuesta como una auténtica pieza etnográfica, una observación atenta permite rápidamente identificar que no se trata de una *tsantsa* auténtica sino de una falsificación (Fig. 7).⁴⁵



Fig. 7. *Tsantsa* (falsificación), s/f. Fotografía de Mariana Giordano, 2024. Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

Pero la clave no reside en verificar si se trata de una baratija, sino en el montaje objetual que les permitió a los fogoneros engañar al ojo del visitante y convencerlo de que se trata de una auténtica cabeza reducida: un florero dado vuelta que simula las campanas de cristal utilizadas para proteger del deterioro a piezas de carácter etnográfico. Ni pieza etnográfica, ni obra de arte, creada con operaciones estéticas que nos recuerdan a los *ready-made* duchampianos: se trata de una obra del humor y la ironía que domina el conjunto expuesto y que fuera tan característico del coleccionista. Clave humorística que vemos replicada en otra *tsantsa* de la colección que se encuentra expuesta en la cabecera de la cama de la

habitación del capataz fogonero, y que analizaremos más adelante.

Como mencionamos, el conjunto de piezas expuestas en la vitrina ha sido modificado numerosas veces. En la fotografía que incluimos en este artículo, vemos que muchas de las piezas mencionadas por Hilda Torres Varela en la audioguía; la foto incluye un grupo de piezas que resulta igualmente significativo para destacar el carácter relacional y colectivo de las colecciones fogoneras. Este grupo de piezas interrelacionadas se compone de un marco, que contiene la fotografía del escultor Stephan Erzia junto a los fogoneros, yuxtapuesta en el montaje con dos fotografías de obras de este escultor ruso. A la vez, este cuadro se relaciona con otra obra de su autoría que se asoma por detrás del marco (*Cabeza de mujer*) y una copia de una tercera obra suya (*El retrato femenino*) —justo arriba a la izquierda. Conjuntos como este son muy habituales en el Fogón: encontramos una obra expuesta, fotografías de esa obra expuesta en el aparato fogonero, fotos del artista creándola en el propio Fogón, correspondencia con detalles de donaciones, cartas del autor, dedicatorias, etc. Del mismo modo, a la derecha de la vitrina encontramos la Galería Víctor Marchese, una fotografía del escultor que mira hacia la serie y por debajo dos ceniceros que expuso, vendió y donó a modo de aporte para la construcción del Fogón nuevo en 1953.⁴⁶

Sin embargo, si nos retiramos unos pasos y tomamos distancia de la vitrina, podemos observar que la misma forma parte de un panel expositivo más extenso que abarca toda la pared de la planta baja y se extiende a la planta superior. Justo en el dintel, arriba de la vitrina, encontramos una capa donde se asienta la colección de Frases del Fogón, una variada selección de citas pintadas en todo el espacio arquitectónico y compiladas también en una extensa carpeta dedicada del archivo.⁴⁷ Una colección de frases literarias y poéticas que sintetiza el pensamiento intelectual y cultivado de los fogoneros.

Elevando nuestra vista a la planta alta, se exhiben una serie de retratos fotográficos, pictóricos y escultóricos: Aldo Boglietti por Grete Stern, Efraín Boglietti por Julio Vanzo,⁴⁸ Juan de Dios Mena e Hilda Torres Varela por César Fernández Navaro,⁴⁹ Carlos

Schenone por José Zali; y las cabezas esculpidas de Nenú Jaroslavsky, por Israel Hoffman, y de Eugenio Fornells, por Cristanto Domínguez. Retratados y artistas, todos tempranos y estrechos colaboradores de la causa fogonera: una constelación de amigos y partícipes de la obra fogonera. Última, pero no menos importante, debajo de la vitrina encontramos una serie de sillas que se desplegaba (y aun se despliega) en conferencias académicas, proyecciones fílmicas, presentaciones de muestras pictóricas, conciertos musicales, foros culturales, subastas de arte y todo tipo de actividades expositivas, que llevan a pensar este enjambre de asientos como un índice relacional, colectivo y participativo (**Fig.8**).



Fig. 8. Panel expositivo sobre vitrina del hall central de El Fogón de los Arrieros, planta alta. Montaje de objetos y obras de arte. Fotografía de Mariana Giordano, 2024. Fundación El Fogón de los Arrieros.

Composición expográfica y diseño arquitectónico

Otro de los singulares paneles expográficos, que nos parece digno de atención, es el que acompaña a la rampa interna del Fogón. La rampa supone un tipo de construcción edilicia en forma de plano inclinado; se utiliza para comunicar niveles, facilitar el movimiento de personas o cargas, con la finalidad de salvar una diferencia de altura en determinado espacio. En el caso de EFDA, se trata de una rampa curva que integra arte y arquitectura —al igual que otros elementos y espacios del lugar—, definiendo el sello del llamado nuevo Fogón. La rampa conecta la planta baja del edificio, en particular el sector

lateral (donde se hallan la barra del bar y el pasillo que conduce a los baños y al patio), con un ala de la planta alta donde se encuentra un atelier flotante,⁵⁰ representando mediante un círculo, “la modernidad en forma de plato volador aterrizando”.⁵¹

Siguiendo los cinco principios constructivos modernistas de Le Corbusier —planta libre, fachada libre, terraza jardín, utilización de pilotis y aventamiento corrido—⁵² y junto al singular y enigmático carácter de casa-museo, todo el edificio de EFDA conforma una arquitectura ondulante que habilita la distribución y el recorrido de los espacios interiores y exteriores de manera dinámica y envolvente.⁵³ Dicho itinerario expresa y consolida la tensión entre la arquitectura moderna como hogar (atravesado por la privacidad y la cotidianidad expandida hacia ciertos amigos de EFDA) y la arquitectura moderna como “museo” (institución destinada al resguardo y exhibición de patrimonio artístico hacia un público general).⁵⁴

La rampa justifica también las líneas circulares y la delimitación de los sectores como partes de una composición articulada al diseño arquitectónico. Se trata, en términos de Le Corbusier, de alimentar con ella la multiespacialidad y las diversas escalas y visiones del espacio y lo que en él se encuentra, según la posición del espectador.⁵⁵ Los muros, en este sentido, no tienen sólo la función de separar o dividir, sino que son piezas artísticas en sí mismas. Entre los varios murales de EFDA se destaca el denominado *Los músicos*, de René Brusau, ubicado próximo al bar del Fogón, que da inicio al panel expográfico que nos ocupa. El mismo tiene una forma curva que sigue el movimiento ondulante de la rampa;⁵⁶ fue realizado en 1955 y ubicado sobre un zócalo que oficia de respaldo de un asiento que se extiende sobre el ancho de la obra, separando la zona del bar de la sala principal.⁵⁷

Al igual que todos los espacios, el expográfico ha ido mutando a lo largo del tiempo pero, a diferencia de muchos de éstos, ha sido un espacio algo relegado en términos de visibilidad de obras, en función de la importancia otorgada quizá, a la funcionalidad arquitectónica de la rampa. Las primeras imágenes de archivo sobre este panel datan de 1957. En ellas se ve un espacio

cargado de imágenes y objetos, aunque más despojado si lo comparamos con momentos posteriores de la vida de EFDA, en particular con su expografía contemporánea. A diferencia de la actual, la expografía registrada en las primeras fotografías permite visibilizar la relevancia que para entonces se le otorgaba a la interrelación de los ambientes del edificio (**Fig. 9**).



Fig. 9. Rampa de acceso al Atelier de El Fogón de los Arrieros, Autor s/i: Firma “Hernando, Cba”. 1956, Archivo Fundación El Fogón de los Arrieros, Sección Fotografías, Caja s/n.

En las imágenes es posible advertir, desde la rampa, la puerta vidriada que da acceso al patio y, a través de ella, el patio mismo, sugiriendo la visibilidad que, a la inversa, esto es desde ese espacio exterior, tiene el interior del edificio, donde se halla la rampa. Esta circularidad hoy es interferida por los numerosos objetos que se ubican debajo y delante de la rampa y por el deterioro de los vidrios. Con el correr de los años, el espacio debajo de la rampa ha sido destinado a la guarda provisoria de objetos varios que, en su momento, formaron parte de los distintos espacios expográficos, generándose así una suerte de depósito puertas abiertas.

Debajo de la rampa se ha ubicado en ciertos momentos la *Gallina de los huevos de oro*, que otras veces fue expuesta en el piso al lado del mural de Brusau, dentro de este mismo panel expográfico, y en otras tantas ocasiones, en distintos sectores y paneles del edificio. Este objeto resume la ironía

característica de los gestores y promotores fogoneros, al momento de presentar algo serio, como las mismas obras de arte junto a las críticas, dudas e interrogantes que recibían por el sostenimiento del espacio en términos de económicos:

La Gallina de los Huevos de Oro ya ha cambiado de nido. Ha buscado un nido en el Fogón nuevo, debajo de la rampa que conduce a la Rotonda de los Besos perdidos. Allí seguirá empollando los huevos de oro que solucionan todos los problemas económicos de la cofradía.⁵⁸

Usted vio, hace un momento, junto al mural de Brusau, frente al bar, una gallina embalsamada, la “Gallina de los Huevos de Oro”. Dice la leyenda fogonera que desde allí se sacan los fondos para mantener esta casa, que no tiene ni aceptó nunca subvenciones oficiales ni privadas que pudieran limitar su libertad. En 1968, Aldo hizo del Fogón una fundación, y eso es hoy, una fundación, dirigida por un Consejo que fue en sus orígenes elegido por el mismo Aldo. Componen su patrimonio, el edificio y todas las colecciones que la integran; objetos y obras de arte. Es voluntad de esta fundación, mantener vivo el estilo y fisonomía de la casa, de modo que usted la visite tal como Aldo la hizo y modeló habitándola y dejando que fuese habitada. Deseamos, asimismo, mantenerle su espíritu, en especial su espíritu de amistad y de puertas abiertas (Fig. 10).⁵⁹



Fig. 10. Gallina de los huevos de oro, gallina disecada, huevos pintados, Autor s/i., s/f. Fotografía de Mariana Jaroslavsky, 2024. Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

El material de archivo nos permite confirmar la mutabilidad expositiva que ha caracterizado desde sus inicios al panel, siendo una constante la presencia de objetos étnicos como máscaras y tallas en convivencia con bustos escultóricos de artistas desconocidos, ostras, caracoles, estrellas marinas, y zuecos de madera que, en ocasiones, han sido exhibidos sobre el estante superior de la pared de la rampa y, en otras, colgados desde el techo que cubre la misma. Sobre el estante han sido expuestas también, esculturas de santos, vírgenes junto a cruces y cristos crucificados, mates, partes de fusiles antiguos, lámparas, jarrones, botellas y cántaros de distintos materiales, y hasta una plancha antigua a vapor.

Sobre la pared de la rampa se han exhibido y se muestran en la actualidad fotos sociales de las actividades realizadas en el Fogón, enmarcadas como si fueran obras de arte, junto a recortes periodísticos sobre EFDA, también enmarcados y protegidos por vidrios. Han sido parte, a su vez, una placa en bronce realizada como parte del homenaje por el cumpleaños de Aldo Boglietti, en 1962. También se expusieron fotos de Grete Stern (tomas de la serie etnográfica realizada en 1958, en barrios donde habitaban comunidades indígenas de la ciudad de Resistencia como el Barrio Toba). En un momento, formó parte del panel expográfico una icónica fotografía del perro Fernando, en convivencia con una paleta de mezclas de óleos que seguramente perteneció a alguno de los muchos artistas amigos de EFDA, una nota del diario *La Nación* sobre El Fogón, fechada el sábado 2 de septiembre de 1972. La acompañó, por un tiempo, un borrador de pizarrón antiguo junto a la inscripción “Borre su pasado”; y una suela de zapato partida, desgastada, con huellas visibles de uso junto a parte de los clavos que alguna vez formaron parte de un calzado completo. La suela está sujeta sobre un plano de madera enmarcado. La rodea una frase de la letra del tango *Yira Yira*, compuesta por Enrique Santos Discépolo: “cuando rajés los tamangos buscando ese mango que te haga morfar” (Fig. 11).⁶⁰

Los guantes de Monzón, como parte del ecléctico acervo y espíritu expositivo fogonero, han circulado por todos los espacios del edificio, desde el hall central hasta la barra del bar y la escalera caracol que

conduce a la planta alta. También se sumaron en varias oportunidades a este espacio. Los han acompañado las medias agujereadas y el moño de smoking deshilachado del músico y compositor nativista Ariel Ramírez, protegidas con vidrio y enmarcadas en madera, con dedicatoria del artista.⁶¹ Por su parte, la obra *Bañistas* (s/f), de Juan Carlos Castagnino, donada al Fogón por el artista, también ha sido parte de este panel durante muchos años. Se trata de una acuarela sobre papel, de pequeño formato que actualmente se exhibe en el hall central del edificio.⁶²



Fig. 11. Sin título, suela de zapatos y cita lírica enmarcadas. Autor s/i., s/f, Fotografía de Emanuel Cantero, 2018, Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

La estructura intertextual que supone este panel da cuenta de las tensiones, preguntas y obsesiones que animaron las intrincadas dinámicas coleccionistas y expositivas del acervo objetual, documental y artístico de EFDA. Siguiendo a Cantero, la diversidad de objetos exhibidos en este tránsito por la rampa

da cuenta de una acentuada porosidad del “cuadro” como aparatización, pues la vida cotidiana invade el espacio de representación pictórica — documentos, objetos, correspondencias— al mismo tiempo que lo pictórico sale del cuadro para inscribirse en la superficie del aparato, literalmente. El cuadro, como artefacto expositivo, permite además operar técnicamente el desmontaje y reformulación de la expografía museal, por muchos años animada por el eferescente estilo de vida fogonero.

El carácter heterogéneo, dinámico y permutable tanto del estatuto artístico de las piezas como del guión expográfico, ya existía en el Fogón viejo; (...) la actual expografía de EFDA, que hoy permanece expuesta, exhibe algunas de las regularidades más importantes de sus colecciones en muchos casos aisladas de obras pictóricas y apenas visibles para los visitantes ocasionales de este espacio. La serie más extensa de piezas enmarcadas son las obras pictóricas. Le sigue en número las fotografías cotidianas, o memoriales, las cuales se inscriben en una relación tan próxima con el marco artístico y curatorial que las aparatiza que se encuentran pegadas al soporte expositivo. Esto es literal en fotografías que se encuentran adheridas al vidrio protector o al cartón de cierre trasero, o en ilegibles periódicos que han reaccionado a la acidez del pegamiento y el tiempo.⁶³

Una expografía privada

Los paneles expositivos descritos refieren a los espacios de acceso público del Fogón. En la difusión de la colección que se operó a través de diversos recursos (los mencionados previamente como formas modernas de catalogación en registros fotográficos, y también las imágenes periodísticas, las reproducciones en el *Boletín*, las copias de obras en las tarjetas de fin de año del Fogón, entre otras), la dimensión pública de la casa-espacio cultural ha sido evidente.⁶⁴ Ello fue consecuente con los espacios de mayor visibilidad y accesibilidad ubicados en la planta baja del edificio.

Por su parte, el sector superior, donde se halla la biblioteca junto a los dormitorios, ha operado tradicionalmente como un ámbito privado. Aunque ciertos “invitados ilustres” pudieron conocerlos en ocasión de la apertura del nuevo Fogón, en términos generales no ha sido habitual acceder a ellos (en particular a los dormitorios). Salvo escasas excepciones, tampoco encontrarlos registrados o aludidos en las imágenes, correspondencias, textos y publicaciones del acervo documental del EFDA, que en su mayoría refieren a los espacios más visibles del edificio.

En tiempos de mayor actividad, quienes tenían acceso a esta planta eran los “amigos” y los “paracaidistas”, esto es artistas, intelectuales y críticos de arte que se alojaban en el Fogón y ocupaban la “pieza de Mena” (los conceptos entrecomillados pertenecen a la jerga fogonera, y aluden a roles en el colectivo que son utilizados con ironía). El espacio había sido pensado y construido para el “Capataz” (tal como le decían a Juan de Dios Mena), pero no llegó a ocuparlo. Este dormitorio se vincula a través de un pasillo con la habitación del “Peón” (sobrenombre para Aldo Boglietti). Las puertas de acceso a ambos espacios están intervenidas con obras de Jonquières, Venier y Badíi,⁶⁵ al igual que el pasillo y el baño privado, que presentan sus paredes cubiertas de “obras” y “objetos”.

Hablar en términos expográficos de un lugar de uso privado podría ser arriesgado. Tal vez podríamos pensar en lo coleccionable expuesto a “algunos pocos” que, en la historia de este espacio, accedieron a él. Cuando El Fogón se traslada al edificio moderno, la habitación de Mena reunía sus tallas y objetos vinculados al universo gauchesco. Si bien en la parte de acceso público de las colecciones en planta baja, se creó un espacio expositivo para la colección de tallas de Mena, algunas de ellas, en particular las correspondientes a su primera etapa y la pequeña empuñadura de bastón que remite a los inicios de su producción escultórica, se encontraron siempre en el sector privado.⁶⁶ Estas obras dialogaban, en principio, con recuerdos fotográficos de Mena, así como con objetos varios que ya se encontraban en el viejo Fogón como boleadoras, gauchos realizados en cerámica industrial, ángeles de reminiscencia colonial; mientras la pared posterior a la cama se encontraba cubierta de mantas textiles probablemente de

procedencia andina, máscaras africanas y cabezas reducidas de jíbaros que, tal como hemos observado, se encontraban también en espacios expositivos de acceso público en la planta baja (Fig. 12).



Fig. 12. Detalle de expografía del panel de la cabecera de la cama de la “Pieza de Mena”, planta alta de El Fogón de los Arrieros. Fotografía Mariana Giordano, 2024. Colección Fundación El Fogón de los Arrieros.

Podríamos pensar que al momento de mudanza al nuevo edificio, entre 1956 y 1957, esta habitación reunía obras y objetos que aludían a lo popular, constituyendo una suerte de retrato de Mena. Del registro actual se sus paredes se deducen capas de intervención a lo largo de las décadas; se fueron poblando de otras imágenes, objetos, recortes periodísticos, tarjetas varias que ya no remitían sólo a Juan de Dios Mena, sino a la vida fogonera mediante fotografías de otras figuras, como Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, o registros de eventos sociales y culturales realizados allí.

Se incorporaron también obras adquiridas o ingresadas que tensionan con el nativismo de Mena, como la monocopia de Soldi, *Mujeres sentadas*, *Libertad* de Audivert, o *Armonía, movimiento y espacio*, de Pettoruti, entre

otros. Si bien, en ocasiones, estas obras podían llevarse a la planta baja para ser expuestas en el sector de acceso público de EFDA, reemplazando a veces a algunas que se encontraban en paredes del hall central o formando parte de montajes en paneles portantes, todas fueron incorporadas al patrimonio del Fogón cuando éste se convirtió en Fundación en 1969 (Fig.13).⁶⁷



Fig. 13. Detalle del panel lateral de la “Pieza de Mena”. Objetos y fotografías junto a la obra de Emilio Pettoruti, *Armonía - movimiento - spazio*, litografía sobre papel, 1914. Fotografía Mariana Giordano, 2024. Colección Fundación el Fogón de los Arrieros.

La tensión entre tradición y modernidad, que se advierte en la expografía de la “pieza de Mena”, se puede entender también a partir de la transformación que sufrieron tanto la colección y la expografía, como la acción cultural fogonera, después de la muerte del artista, traccionada por el importante rol que adquirió Hilda Torres Varela y su impronta vanguardista.⁶⁸ Este singular espacio privado se convierte en una muestra del proceso de construcción de una vanguardia situada, desde las colecciones y la historia de quienes habitaron la casa-museo; el rol de uno de los iniciadores del Fogón quedó circunscrito a una figura alegórica, a la que se le destinó un espacio acotado del universo expográfico de acceso público.⁶⁹

Epílogo

El universo de las cosas fogoneras fue central en la construcción de un discurso identitario que excede una colección privada tradicional de una casa-museo o una institución cultural. La materialidad de las obras y objetos expuestos y la intertextualidad con los escritos del Boletín publicado por el colectivo fogonero, como las frases inscriptas en sus paredes, dialogan con los flujos afectivos de los actores del espacio. Las relaciones entre las cosas fogoneras y su contenedor —la moderna residencia del coleccionista— y con Aldo Boglietti —animador y agente primario de un estilo de vida cotidiano y humorístico— logran mutar la inercia material de las cosas en un organismo expositivo que sobrevive a la ausencia física del motor del Fogón, convirtiéndose en un gesto vanguardista. Tan esquivo a las categorías clasificatorias como las colecciones que contiene, la arquitectura del Fogón adquirió, por medio de los gabinetes expositivos, la fisonomía de una *Kunst-und-Wunderhaus* que agenciaba la más vital de sus colecciones: el colectivo fogonero.

Estrechamente ligada al carácter vanguardista, cultivado a través del humor y la ironía fogonera, la intencional búsqueda de una estética y una poética indefinida, demanda la elaboración de herramientas interpretativas flexibles y multidimensionales. Asimismo, como dimos cuenta en este artículo, el carácter mutante de la expografía resulta problemático a la hora de analizar dispositivos expográficos en los que, a través del paso del tiempo y de las diferentes épocas en la gestión de la institución, han sido exhibidas, retiradas y reubicadas las obras/cosas/objetos, en series siempre abiertas y sujetas a reformulación. Siguiendo la invitación de Benjamin a pensar la práctica del coleccionista como un gesto guiado por un “instinto táctil”, consideramos que la expografía fogonera permite dar cuenta de una escenificación visual poblada de alegorías, ironías y paradojas sobre el estatuto artístico y vanguardista de las colecciones y de las cosas expuestas en su espacio arquitectónico.

Notas

¹ Consideramos a la expografía como el conjunto de relaciones significativas, estéticas y relacionales que el coleccionista establece entre las colecciones, los dispositivos expositivos (paredes, vitrinas, muebles) y el propio espacio arquitectónico; coincidiendo con lo que Déotte llama una “política de exposición”. Jean-Louis Déotte, *El hombre de vidrio. Estéticas benjaminianas* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015).

² Sobre el coleccionismo como un gesto filosófico-estético de “escritura escénica”, cf. Silvana Rabinovich, *Walter Benjamin: el coleccionismo como gesto filosófico*. Acta poética 28.1-2 (2007), 241-256.

³ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2013), 223-225.

⁴ Conferencias de intelectuales, críticos y artistas como José Luis Romero, Oberdán Caletti, Haroldo Conti, Ernesto Sábato, Jorge Romero Brest, Grete Stern, Líbero Badíi, Vicente Forte, entre otros. Realización de conciertos con grandes referentes de la música argentina (Ariel Ramírez, Pía Sebastiani, Efraín Paesky), o de danza (María Fux). Estos son algunos ejemplos de la intensa actividad desplegada. Además, conformó un grupo teatral de gran relevancia nacional, el *Teatro experimental de El Fogón de los Arrieros*, dirigido por Hilda Torres Varela y en algunas ocasiones por Francisco Javier.

⁵ La diversidad de obras de escultores, pintores, grabadores, dibujantes o poetas, junto a la peculiaridad de las actividades desarrolladas y la excentricidad de sus promotores y visitantes, provocaron las más diversas descripciones del Fogón: museo, institución cultural, club, “caja de sorpresas”, “templo de amistad”, “estilo de vida”, “modo de ser”. La museificación del espacio tuvo un punto de inflexión con la muerte del dueño de casa, Aldo Boglietti, en 1979. Acerca de la consideración del Fogón como casa-museo véase Ronald Isler Duprat, “¿Una casa-museo? Encrucijada para su conservación”, en *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Segunda parte*, eds. Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros, (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas - Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura - UNNE, 2022), 21-32.

⁶ Sobre las discusiones acerca de la clasificación de las cosas y su carácter relacional, véase Jean Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012). En relación a las instancias de singularización y resignificación de las cosas, Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso”, en

La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías, ed. Arjun Appadurai (México: Editorial Grijalbo, 1991), 89-124.

⁷ Interesa entender las cosas desde la perspectiva Alfred Gell, como vida acumulada, como una personalidad distribuida que en tanto conjuntos vitales permiten reconstruir las prácticas de los agentes que los han producido, instrumentalizado e incluso desplazado por diferentes contextos a través de su historia. Alfred Gell, *Arte y Agencia, Una teoría antropológica* (Buenos Aires, SB Editorial, 2016).

⁸ Se dedicaron a la aviación comercial; recibieron y despacharon el primer aterrizaje de un hidroavión comercial en el Chaco en 1941—de Aerolíneas Argentinas—, comandado por el piloto y fogonero Guillermo Hillcoat. Durante varios años estuvieron al frente de la representación local de dicha aerolínea y Aerolíneas Transcontinental, un negocio familiar que luego tomó la forma de la agencia de viajes *Chacotur*. Esta agencia fue la principal fuente económica para el impulso y sostenimiento del Fogón.

⁹ *Chanta cuatro* fue un restaurante creado por Luis Starc en 1931, un inmigrante italiano que había llegado a Buenos Aires diez años antes. El nombre que elige para su propia empresa gastronómica es una referencia directa al bar y hotel homónimo de Buenos Aires, cuna del colectivo y la cultura tanguera que crecería alrededor de la figura de Carlos Gardel. Posteriormente sería además chef del Hotel Savoy de Resistencia, acompañando el paso de la Peña Los Bagres al Ateneo del Chaco.

¹⁰ Una figura gravitante en este proceso fue el médico Alberto Torres, quien nucleó en el Ateneo a artistas, profesionales e interesados en las actividades culturales como los hermanos Boglietti.

¹¹ Su rol en el Fogón se consolidó luego de su regreso de Europa en 1956 donde realizó estudios de literatura y teatro en la Sorbonne. Formada en Letras, conformó y dirigió el *Teatro Experimental de El Fogón de los Arrieros*. Asimismo, llevó adelante el Boletín de la institución, a la vez que desarrolló su actividad académica como docente e investigadora en la Universidad Nacional del Nordeste.

¹² Mariana Giordano y Alejandra Reyero, “Arte, cultura y vanguardia en el Chaco. El Fogón de los Arrieros”, en Carlos Altamirano (ed.), *Aventuras de la cultura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2024, 172-173.

¹³ *Boletín El Fogón de los Arrieros* 69 (1958): 2.

¹⁴ Andrea Giunta, “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales* 5 (2013): 9-20.

¹⁵ En relación a la adscripción de los mismos fogoneros a las prácticas y estéticas vanguardistas, hallamos la siguiente idea publicada en uno de los números del Boletín: “Los Arrieros del Fogón, en materia de gusto y predilección artística no van detrás, sino a la vanguardia”. *Boletín El Fogón de los Arrieros* 107 (1961): 4.

¹⁶ *Boletín El Fogón de los Arrieros* 100 (1961): 7.

¹⁷ Véase al respecto Alejandra Reyero, *El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada?*, *Folia Histórica del Nordeste* 21 (2013): 121-140; Mariana Giordano y Alejandra Reyero, “Arte, cultura y vanguardia en el Chaco. El Fogón de los Arrieros”, *op. cit.*, 178-179.

¹⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), 131-132.

¹⁹ A ella se suman el *Boletín de El Fogón de los Arrieros*, el Teatro Experimental del Fogón y la expansión urbana que creará la marca “Resistencia, ciudad de las esculturas”, como algunos de los diacríticos centrales en la construcción de una identidad fogonera. Mariana Giordano y Alejandra Reyero, *Ibid.*

²⁰ Esta sección era a la vez reproducida en el Boletín de EFDA, principal órgano de difusión local de las acciones del espacio, con singulares características gráficas y editoriales de comunicación.

²¹ En 1956 dirigió interinamente el Boletín ante la ausencia temporal de su directora, Hilda Torres Varela BFDA 42, junio 1956, 1.

²² *Boletín El Fogón de los Arrieros* 44 (1954): 3.

²³ Sobre la arquitectura del Fogón, véase Marcela Bernardi, “Lo moderno en Resistencia. El edificio del Fogón de los Arrieros”, *Cuadernos del CEHAU-NEA* 7, (2002): 27-34.

²⁴ “Mudanza de un mundo viejo a un nuevo mundo. Empresa de transportes *El destino*”, *Boletín El Fogón de los Arrieros* 54 (1957): 4.

²⁵ *Boletín de El Fogón de los Arrieros* 54 (1957): 4.

²⁶ *Boletín El Fogón de los Arrieros* 43 (1956): 8.

²⁷ Es lo que señala Tejada Martín al proponer que “(...) la re-exposición, con sus fórmulas de montaje y presentación de la obra de arte, no son testigos ciegos de estas especulaciones, sino un eficaz instrumento para la canonización del nuevo estatus de estos artefactos. Recordemos que la significación de los objetos se reconstruye a partir de las estrategias expositivas, de su, en apariencia, inocente disposición visual; cómo el documento, recontextualizado u arropado por obras de arte, adopta, casi automáticamente y por contagio, el estatus de estas últimas; cómo se siembran metonimias en vitrinas, en paneles, en pedestales, y se venden como un objeto cerrado en su integridad; cómo prima, insistentemente, la presentación de la obra de arte como un cuerpo autónomo, incluso cuando el discurso crítico del

autor se ha centrado en su ambigüedad y performatividad”. Isabel Tejada Martín, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70* (Madrid: Fundación Arte y Derecho, 2006), 99.

²⁸ Sobre la producción en superficies funcionales, véase Emanuel Cantero y Mariana Giordano, “Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* 6, (2015): 133-151.

²⁹ Una selección de pintura, obra gráfica, murales y obra-documento se encuentra en los catálogos de EFA. Véase *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros. Primera Parte*, eds. Mariana Giordano y Luciana Sudar Klappenbach (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018); Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros, *op.cit.*

³⁰ Sobre la expansión del archivo fogonero a la expografía y al Boletín, véase Mariana y Emanuel Cantero, “El archivo fogonero y la construcción de una identidad estética y política en el Chaco”, *Temas de la Academia* (2023): 85-93.

³¹ Benjamin sostiene que para el coleccionista cada obra o pieza que atesora se le presenta como una *mónada*, es decir, un objeto donde se encuentra capturado el mundo vital y la época a la que pertenecía antes pasar a formar parte de sus colecciones. Walter Benjamin, *Sobre el concepto de Historia* (Buenos Aires: Agebe Libros, 2011), 15.

³² En el prefacio de *Las palabras y las cosas*, Foucault reflexiona sobre el “atlas imposible” de Borges, en una descripción que coincide en muchos puntos con las colecciones fogoneras. Michel Foucault, *Las Palabras y las Cosas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002), 10.

³³ El caso de Picasso con su colección de piezas africanas. O en Latinoamérica, por citar algunos ejemplos, la colección prehispánica de Diego Rivera, las joyas y obras prehispánicas y los objetos de la cultura popular en la colección de Frida Khalo, o la colección de arte prehispánico y colonial de Osvaldo Guayasamín, que se conjugaba con las obras de la vanguardia latinoamericana e internacional que poseían.

³⁴ Sobre las pinturas de gabinete de aficionados y su función como catálogo, véase Víctor Stoichita, *La invención del cuadro* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 109-143.

³⁵ Sobre el vínculo de Grete Stern con el Fogón y en particular sobre este encargo, véase Mariana

Giordano, “El Chaco como experiencia institucional, artística e intercultural en la producción de Grete Stern”, *Separata, Segunda Época* 28 (2021): 11-12.

³⁶ Carta de Grete Stern a Aldo Boglietti. Haedo, 12 de octubre de 1958. AEFDA. Correspondencia Grete Stern.

³⁷ En el sobre de este “juego de interiores” se expresa el recurso de la ironía para la obtención de fondos, que fue recurrente tanto en el discurso fogonero, como en las prácticas, la expografía y la vida cotidiana.

³⁸ El espacio de gabinete se opone al mundo, del mismo modo que el cuadro con su marco se opone a todo lo que es no-cuadro. La función separadora del marco se repite en la conciencia de la colección como un todo, conciencia que actúa como «supermarco». En el interior de este supermarco –el espacio de la colección– propicia una red de relaciones de cuadro a cuadro. (Víctor Stoichita, *op. cit.*, 109)

³⁹ AEFDA. Sección fotografía.

⁴⁰ El Boletín del Fogón reproduce una nota del diario local *El Territorio* (domingo 15 de febrero de 1959) en la que se explicita el tono promocional del registro: “Una de las publicaciones de mayor tiraje en el mundo –la revista *Selecciones del Reader's Digest*– en su número correspondiente al mes de febrero, presenta una fotografía en colores de una institución de nuestra ciudad en su tapa y contratapa, en la forma acostumbrada sobre motivos mundiales. En efecto, en un comentario que contiene el carácter y los alcances del “Fogón de los Arrieros”, el último número de *Selecciones*. muestra una fotografía en la que se ve a amigos de esa institución, tomada por el fotógrafo de esa revista, J. D. Barnell, en oportunidad de una visita a nuestra ciudad, en la que estuvo cumpliendo un itinerario por países americanos, con el objeto de captar motivos gráficos de los lugares recorridos. El «Fogón de los Arrieros», institución definitivamente vinculada a la Historia de la cultura chaqueña en páginas de prestigio y jerarquía, adquiere así: la consagración de su trascendencia más allá de las fronteras nacionales al ocupar la atención de una de las revistas que sin duda juega un papel de primer plano en la orientación de la opinión pública universal. Consagración justa que, además, aporta al tradicional «Fogón» otro mérito: el de ser la primera institución que lleva el nombre de Resistencia hasta las latitudes del periodismo internacional”. *Boletín de El Fogón de los Arrieros* 74, (1959):10.

⁴¹ Hilda Torres Varela escribió y grabó esta visita guiada en 1994 a pedido de los amigos del Fogón a la entonces presidenta de la Fundación. Ejerció la presidencia de El Fogón de los Arrieros desde

1986 hasta el día de su fallecimiento, el 13 de febrero de 2002. Cf. Archivo EFDA, Caja s/n.

⁴² Hilda Torres Varela, *ídem*.

⁴³ Víctor Stoichita, *op. cit.*, 103.

⁴⁴ Hilda Torres Varela, *ídem*.

⁴⁵ Sabemos por Descola que la falsificación de *tsantsas* era algo común entre los Achuar y mercachifles de época, que vieron en esta práctica una forma fácil de lucrar con las ansias de otredad de los exploradores occidentales, entusiasmados con la caza de objetos etnográficos y aventuras exóticas. Phillipe Descola, *Las lanzas del crepúsculo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005), 14-17.

⁴⁶ *Boletín El Fogón de los Arrieros* 5, (1953): 2.

⁴⁷ Archivo EFDA. Carpeta “Frasas del Fogón”, s/n.

⁴⁸ Emanuel Cantero, “Julio Vanzo. Retrato de Efraín Boglietti”, en Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros, *op. cit.*, 173-177.

⁴⁹ Guadalupe Arqueros, “César Fernández Navarro. Retrato de Hilda Torres Varela”, en Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros, *op. cit.*, pp. 104-107.

⁵⁰ El atelier aparece nombrado en ciertos documentos del acervo como “Rotonda de los Besos perdidos” o “Salón de los Pasos perdidos”.

⁵¹ Emanuel Cantero, “Atlas fogonis: aparatos y constelaciones de El Fogón de los Arrieros (1943-presente)” (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes, 2020), 45.

⁵² Luciana Sudar Klappenbach, L. *Del plano a la ciudad: trazado, arquitectura y arte público*. (Resistencia: Eudene, 2019), 145.

⁵³ El uso del volumen cilíndrico, la alusión permanente a las formas geométricas puras, la reducción del uso del blanco, la articulación 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 de sorpresa. Este dinamismo del espacio no sólo estuvo determinado por las rampas y ondulación de las paredes que se disparaban en mil direcciones, sino también por las múltiples imágenes, escritos y objetos adheridos a las paredes y descubiertos a medida que el visitante avanzaba. Marcela Bernardi, *op. cit.*, 31.

⁵⁴ Esta bisagra fue la que “terminó por cimentar la institucionalización de EFDA como Fundación y la donación de su patrimonio”. Emanuel Cantero, *op. cit.*, 46.

⁵⁵ “Los dos niveles planteados en la vivienda confluyen en un espacio de doble altura, centro y corazón de la casa”. Marcela Bernardi, *op. cit.*, 31. En una primera aproximación, el recorrido de la

rampa nos remite a la dialéctica arquitectónica inferior-superior, desde lo alto vemos al arte “excelso”, “sublime”, digno de ser exhibido en un atelier. Desde la parte inferior, por el contrario, accedemos a la colección de “cosas indefinidas”, ni arte ni objeto utilitario, arte y cosa, por igual (en igual medida), en estrecha cercanía con los placeres mundanos como la bebida, la conversación casual y el disfrute social, sintetizados en el espacio de la barra. Esta distinción dinámica por niveles cae no obstante por tierra, cuando, como veremos a continuación, en la parte inferior hallamos obras de arte en convivencia con distintas materialidades de funcionalidades no artísticas.

⁵⁶ Compuesta de resina sintética sobre enlucido de yeso, la obra tiene una dimensión de 175 cm x 362 cm y es un referente de las estéticas poscubistas en la región. El mural dialoga con la obra diseñada en el piso por el mismo artista, pensada también desde el inicio de la construcción del nuevo edificio, en función de la arquitectura moderna. Véase Jimena Passotti, “René Brusau. Las artes o Los músicos”, en Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros, *op. cit.*, 66-67.

⁵⁷ La obra comparte la tapia en su otra cara, con el mural *La incorporación de los indios a la civilización*, de Demetrio Urruchúa (240 cm x 350 cm). Véase Giordano, en Mariana Giordano, Luciana Sudar, Klappenbach y Guadalupe Arqueros, *op. cit.* 162-166.

⁵⁸ Boletín El Fogón de los Arrieros 42 (1956: 16).

⁵⁹ Hilda Torres Varela, ídem.

⁶⁰ El título el tango oficia también de título del “cuadro” ubicándose en la parte superior del mismo.

⁶¹ La dedicatoria expresa: “Antes de salir para París, luego de mi triunfal gira por Quitilipi, Las Breñas, etc, dono al Fogón estas prendas, compañeras de mi selecto vestuario, testigos de mis más grandes éxitos en el mundo. Resistencia, julio 19, 1957”.

⁶² Véase Alejandra Reyero, “Juan Carlos Castagnino. Bañistas”, en Giordano, Sudar Klappenbach, *op. cit.*, 66-69.

⁶³ Emanuel Cantero, “Atlas fogonis...”, *op. cit.*, 104.

⁶⁴ Si bien en ocasiones se encargaba a artistas la realización de tarjetas de fin de año, como el fotomontaje realizado por Grete Stern de 1958; por lo general las tarjetas reproducían obras del Fogón o la arquitecta fogonera Noni Bancalari realizaba diseños en base a obras de la colección.

⁶⁵ Sobre esta obra véase Alejandra Reyero, “Bruno Venier, Sin título”, en: Mariana Giordano, Luciana Sudar Klappenbach y Guadalupe Arqueros., *op. cit.*, pp. 181-184. Sobre la obra de Badii véase

Alejandra Reyero y Mariana Giordano. “Líbero Badii. Civilización y barbarie”, *Ibid.*, 49-52).

⁶⁶ Véase Mariana Giordano, *Mena* (El Ateneo, 2005).

⁶⁷ La conversión a Fundación fue realizada en un gesto por “promover el desarrollo de la cultura y el arte, dentro del culto a la amistad”. El Fogón de los Arrieros, *Guía Fogonis* (Resistencia: 1972), 2.

⁶⁸ Al referirse a Mena, Hilda ha marcado la oposición entre lo nativista, folklórico, localista, en particular popular en el arte y la cultura, contra la visión del arte “culto”, universalista y cosmopolita del resto de los fogoneros, incluida ella misma. Hilda Torres Varela. Entrevista realizada por Mariana Giordano, Resistencia, Argentina, 9 de noviembre de 1994.

⁶⁹ Cabe señalar que en el momento en que se escriben estas líneas la vitrina de Mena ha sido despojada de gran parte de las tallas; algunas de ellas se reubicaron en la antigua vitrina Marchese y otras se depositaron en la “pieza de Mena”, donde toda la colección se encuentra en situación de riesgo por problemas de humedad procedentes de filtraciones de agua del techo, que amenazan tanto las colecciones como biblioteca y archivo de planta alta.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Emanuel Cantero, Alejandra Reyero y Mariana Giordano; “Coleccionismo, vanguardia y eclecticismo. Algunas prácticas expográficas en El Fogón de los Arrieros, Chaco”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 25 | Primer semestre 2025, pp. 105-125.

Recibido: 05 de septiembre de 2024

Aceptado: 08 de noviembre de 2024

URL:

<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2025-1-25-d05/>