

caiana

Jose Emanuel Cantero – Mariana Giordano

UNNE - CONICET, Argentina / UNNE - CONICET, Argentina

Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros

Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros

José Emanuel Cantero – Mariana Giordano
UNNE - CONICET, Argentina / UNNE - CONICET, Argentina

Introducción

El Fogón de los Arrieros (en adelante EFA), espacio animado por una actitud estética a partir del nucleamiento de creadores, gestores, y difusores del arte, ha sido una isla de modernidad en la provincia del Chaco, Argentina, desde la década de 1940. El edificio que actualmente ocupa, inaugurado en 1955, se caracteriza por su arquitectura moderna que conjuga espacios privados con un criterio de uso público. El objetivo de este texto es analizar las experiencias de producción de obras pictóricas en soportes arquitectónico-funcionales del edificio, omitiendo las disciplinas muralistas tradicionales con las que también cuenta el mismo.¹ Ello implica indagar no sólo sobre aspectos formales, objetuales y funcionales, sino también entender la experiencia estética de este espacio como parte de un "estilo de vida" que caracterizaba al grupo fogonero desde su creación –una visible sociabilidad a la vez que la constitución de redes de artistas, intelectuales y gestores–, atendiendo a las diferentes modalidades de agencia que asumen los artistas, el "dueño" de casa, y las mismas obras.

Índices del paso furtivo y pasajero por EFA, las obras aquí consideradas son columnas, puertas y ventana: en su mayoría se trata de obras que resultan de una apropiación espontánea de elementos funcionales de la arquitectura, que las distingue de los murales que comenzaron a realizarse en la etapa final de construcción

edilicia y que derivaron de proyectos y elección de espacios que ya habían sido previstos para tal fin por el realizador del moderno edificio, el arquitecto Horacio Mascheroni.²

Subrayamos que la colección de EFA fue conformándose a través de una actitud de "acumulación" o "atesoramiento",³ por lo que la selección de obras que este texto aborda, intenta poner de manifiesto no sólo el modo de concebir la colección que tuvieron quienes la formaron, sino además, las formas de agenciamiento estético vinculadas a experiencias dinámicas asociadas a un estilo de vida. Con esto, intentamos superar una mirada ontologizante de estas experiencias artísticas, al tiempo que nos preguntamos cómo afecta a la funcionalidad de los soportes arquitectónicos sobre las que se inscribe su tesitura pictórica.

La historia del agrupamiento, el rol social/visible de constituir una elite cultural que vive la experiencia de la modernidad que caracteriza al círculo fogonero⁴ y el agenciamiento objetual y espacial que deriva esa vivencia, nos lleva a recurrir a aportes de la estética, la antropología del arte y la historia cultural y social. Elección que se ajusta de un modo casi ergonómico a esta institución donde el coleccionismo, lo museal, lo cósmico, lo discursivo, lo intelectual, lo institucional, lo patrimonial y una forma peculiar de habitar y vivir un espacio, han jugado roles multivalentes a lo largo de su historia.

Por consiguiente, las obras que vamos a considerar, se encuentran inscriptas, informadas, aparatizadas, sobre componentes arquitectónicos de una casa que, antes de devenir un espacio museal-memorial, fue un *hogar*, un espacio vital ligado a un colectivo de intereses artísticos. Es por esto que nuestra mirada se posiciona en las categorías artísticas y los objetos de la colección que éstas ponen en tensión, así como en la retórica de la memoria histórica que informan y en una forma de vida que juzgamos propia del espacio que habitan.

(In)definiendo el Fogón

Correlato informal del *Ateneo del Chaco* – entidad cultural fundada en 1938 que abrió los caminos de la actividad cultural chaqueña–,⁵

EFA fue impulsado en sus orígenes, a mediados de la década de 1940, por el accionar de los hermanos Aldo y Efraín Boglietti, comerciantes rosarinos afincados en Resistencia, junto al poeta y tallista santafesino Juan de Dios Mena.⁶ Esta informalidad, junto a la diversidad de personajes y artistas que lo frecuentaban en reuniones entre culturales y sociales, imprimió al espacio el sello de lo múltiple, fragmentario y difuso, lo cual complejiza los intentos por reconstruir historia. (Fig. 1)

Resulta difícil definir con expresiones precisas y contundentes qué es El Fogón de los Arrieros; quizás porque en su esencia es indefinible. Descripto como museo, institución cultural, club, caja de sorpresas, templo de la amistad, etc., es cada una de estas cosas y todas a la vez, porque se trata de un estilo de vida, de una manera de ser, que no admite encasillamientos en fórmulas estrechas.⁷

Así, los hermanos Boglietti, desde su afincamiento en Resistencia, convirtieron su casa en el lugar habitual de reunión donde los amigos, y los amigos de los amigos, prolongaban la charla informal y amena.

Tradicición y modernidad comienzan a cruzarse, dialogar y compartir experiencias en este espacio, que también acoge a los pocos artistas locales de la época. La casa se convierte en taller

para los artistas, en escenario para los actores y en tribuna para los disertantes. En esta misma época, Juan de Dios Mena nombra al espacio “El Fogón de los Arrieros” y comienza a emerger la jerga fogonera, según la cual sería nombrado como flamante “capataz” del espacio y a Aldo como “peón” siendo que, “en los hechos”, Aldo era el dueño del espacio y Mena un paseante que “se aquerenció”, tal como relatan las palabras Alfredo Veiravé, notable poeta chaqueño que sintetiza en la Guía Fogonis (en adelante GF)⁸ “la historia, la vida, y el espíritu de la casa”:

Desensille, haga noche, pero no se aquerencie”, era una frase del capataz del naciente Fogón de los arrieros, [pero luego] en contra del consejo gaucha, Mena desensilla y se aquerencia, y aquí se queda en el Fogón, definitivamente, más allá de su muerte...⁹

Este irónico organigrama, marca el acuñamiento de una poética propia, que empieza a perfilar una formación cultural¹⁰ con caracteres (in)definibles. Pero también pone en evidencia el carácter masculino que asumieron muchas de las elites culturales en Latinoamérica.¹¹ La sociabilidad fue uno de los ejes del grupo que se convertirá en la elite cultural de la capital chaqueña, en contacto con centros productores de arte como Buenos Aires, Rosario, París y distintas ciudades italianas, en



Fig. 1 Frase atribuida a Juan de Dios Mena, pintada sobre un dintel del Hall central de EFDA.

particular aquellas donde se encontraban radicados artistas argentinos. Como ya expresamos, la sociabilidad que caracterizaba al círculo fogonero es un aspecto decisivo en la producción de las obras que analizaremos, porque la ejecución de las mismas se desprende de una forma de articular el debate artístico a través de artistas invitados a conferencias o a producir en el atelier del Fogón, la acción cultural inorgánica, con la sociabilidad que Aldo Boglietti construía con sus invitados y que continuaba con una correspondencia fluida que da cuenta de una articulación entre lo público y lo privado,¹² a la vez que un posicionamiento como una vanguardia despolitizada.¹³

En la década de 1950 el Fogón inicia la construcción de su nuevo edificio, que el arquitecto santafesino radicado en Resistencia, Horacio Mascheroni, diseña en clara adherencia a las ideas modernistas de Le Corbusier: 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.¹⁴ El edificio utilizaba ciertos recursos inéditos en la arquitectura chaqueña, como la planta libre, la gran ventana alargada que libera el muro frontal hacia el exterior, la terraza-jardín en la planta alta. Mascheroni también preveía superficies de muro para ser cubiertas con murales, inaugurándose los primeros con el mismo edificio: un mural de Demetrio Urruchúa y otro de Julio Vanzo,¹⁵ marcando una primera continuidad entre su arquitectura proyectada como “arte del espacio” y obras de arte situadas *en* ese espacio.

Además de ser un espacio de sociabilidad y de organización de actividades culturales, El Fogón era un ámbito expositivo de una colección que los hermanos Boglietti fueron construyendo. La colección del Fogón también rehúsa a una definición somera. Comenzó a surgir a partir de donaciones que los mismos visitantes realizaban a la morada de los Boglietti, de los artistas que trabajaban en el atelier de la misma, y de adquisiciones realizadas por sus gestores. En oportunidad que se consultara por caracteres

museográficos del espacio, Hilda Torres Varela, pareja de Aldo Boglietti, señala:

El Fogón contiene una valiosa colección de obras plásticas (Pettoruti, N. Gerstein, S. Erzia, Urruchúa, Butler, A. Badí, V. Forte, Uriarte, W. de Navazio, J. Vanzo, Spilimbergo, Gambartes, Forte, L. Badí, C. Alonso, R. Bonome, Victorica, Norah Borges, Supisiche, José Alonso, Gaimari, Pucciarelli, Jonquiéres, B. Venier, Lorenzo Domínguez, etc.), que se exhibe, diariamente, a los visitantes. Pero esta colección no está «expuesta esencialmente por su valor estético», sino que *convive*¹⁶ con otras colecciones y con mil objetos, curiosidades y cuadros, tejidos y flechas indios, junto a 300 pocillos de café; poemas firmados e ilustrados por Borges, Portinari, N. Guillén, R. Alberti, Nalé Roxlo, etc. junto a botellas o jarros curiosos y sin ningún valor de antigüedad; armas antiguas, cajas de fósforos, etc., que mantienen el estilo y la intención de su fundador, Don Aldo Boglietti.¹⁷

De un modo similar respondían a una solicitud de la Provincia del Chaco sobre la colección del Fogón para incluir información en una guía turística: además de mencionar artistas consagrados, expresaban que cuentan con

...recuerdos de celebridades que visitaron o no el Fogón como Jean Paul Sartre, Ariel Ramírez, Antoine de Saint Exupéry, Andrés Segovia y Roberto de Vicenzo, curiosos objetos procedentes de diversos rincones del mundo como una armadura japonesa Samurai, una hélice de Laté 28, el avión francés que voló por vez primera en línea regular la Patagonia argentina, una lámpara de nácar de Filipinas, una tortuga y un pez erizo de la Isla de Fernando Pó, un colmillo de elefante del entonces Congo Belga, una estatuilla de la Isla de Pascua, etc. Aún así, lo consideramos un sitio para el encuentro y permanencia de amigos, un lugar para la más cordial comunicación humana.¹⁸

Pero definir el Fogón únicamente a través de su arquitectura, o de las cientos de obras de arte y objetos que hay en su interior, o por los actos culturales que jalonaron su vida cultural

(conciertos, audiciones, recitales poéticos, conferencias, teatro, etc.), implica desacreditar un aspecto central en el pensamiento del núcleo fogonero: entender este espacio –“nuestra casa”, como decían– como parte de una experiencia vital, un estilo de vida donde sociabilidad y cultura juegan y se imbrican.

Si bien el perfil de EFA fue cambiando con las décadas, se advierte que el mismo adquiere una fisonomía institucional, particularmente desde que emprende una acción “extra-muros” como fue el Plan de Embellecimiento de Resistencia (1961) con el emplazamiento de murales y esculturas en sus calles, reforzándose luego cuando se transforma en Fundación en 1968 (forma jurídica mediante la cual se administra actualmente) y en particular luego de la muerte de Boglietti en 1978. Pero si dejamos de lado la experiencia vivencial de El Fogón, toda caracterización que ensayemos quedará incompleta, cuando no forzada. Decía Aldo Boglietti, en el tono irónico que caracterizaba su locución y su escritura:

Justo a mí me consultás sobre el Fogón, qué carajo sé yo qué es el Fogón. Son los otros los que tienen que hablar. Deciles que es una desorganización bien organizada, sino no podría haber existido 30 años. Que no llevamos libros de contabilidad a pesar que en nuestra biblioteca hay más de 4500 clasificados, en la especialidad arte. Que en la entrada hay un molinete en que se lee: «para que no pasen los animales», no obstante la recomendación, siempre se cuela alguno. Los que hablan mal del Fogón dicen que somos oligarcas, capitalistas, comunistas, mormones, drogadictos, invertidos, etc., etc., etc. La verdad es que somos unos pobres laburantes cuya única suerte fue haber conseguido hace muchos años una «gallina de los huevos de oro» que mantiene al Fogón...¹⁹

Hilda difumina los límites de las categorías en las que cabría ubicar la colección del Fogón. Aldo, desde la ironía, obtura la posibilidad de una definición “auto-conciente” del Fogón (*que hablen los otros*). Esto nos lleva a pensar y ensayar definiciones multidimensionales de lo

artístico que nos permiten reconstruir su experiencia histórica.

Obras, aparatos y agencias

El Fogón se configura históricamente como un espacio eminentemente *moderno*, y su círculo se erigió en la élite cultural local.²⁰ Esta impronta moderna se puede analizar por varias vías: sea que consideremos que su actual espacio físico se trató del primer proyecto arquitectónico modernista de Resistencia, o que revisemos el discurso de su círculo a través de las publicaciones (BFDA, Guía Fogonis) y de correspondencia varia, o bien nos aboquemos a un análisis formal de las obras que conforman su colección. También registrando las redes de artistas y personajes que lo visitaron e incluso produjeron obras allí.

La selección de obras se orientó por el interés en analizar la aparatización de puertas, columnas y ventana como superficies de inscripción estética. Obras de bordes a veces difusos, cuyas marcas nos permiten recuperar los aspectos lúdicos, espontáneos y de sociabilidad del estilo fogonero. Nos preguntamos: ¿se trata de obras de arte tradicionales o de objetos funcionales “decorados”?, ¿se ha trocado su funcionalidad arquitectónica por una (des)funcionalidad?, ¿sus procedimientos de producción los han inscripto como *souvenires* suspendidos en una “irrepetible lejanía”,²¹ o bien como índices de una vitalidad todavía desentrañable entre los intersticios de EFA?, ¿cómo afectó a la aparatización artística el paso de una agencia hogareña a una gestionada por una Fundación jurídicamente constituida y administrada?

Según propone Jean-Louis Déotte –retomando a Lyotard–, una lectura histórica de lo artístico no debe apoyarse únicamente en la continuidad/discontinuidad de los elementos formales o estilísticos, sino reposicionarse en los aparatos y superficies de inscripción –conceptos que retomamos en un sentido débil–, lo que nos permite registrar arqueológicamente la aparición/desaparición de las obras –es decir, las condiciones según las cuales “las obras se suceden” y “aparatizan sus destinatarios”–:²²

Lyotard permitió sistematizar el conjunto de aparatos que hace época al inventar la noción de superficie de inscripción de signos, poniendo el acento sobre la relación esencial que un signo (pictórico por ejemplo) establece con su soporte, único medio de distinguir las épocas de la cultura y, entonces, de las acepciones diferentes de la cosa. Y por ende, del saber, del arte, de la ética, etc.²³

El concepto de superficie de inscripción resulta importante para un espacio como EFA, pues los soportes y los caracteres pictóricos que encontramos inscriptos en ellos remiten a un arte de situación,²⁴ que aúna la producción artística con la sociabilidad del lugar: éste consistía en invitar a un artista-visitante (“paracaidista” en la jerga fogonera) a dejar allí una marca-obra de su paso por el espacio. Un análisis que busque recuperar los índices de socialidad y agencia de estas “obras de situación” no puede considerar únicamente en sus propiedades banales u estéticas.²⁵ Por el contrario, el hecho de considerarlas aparatizadas en y por su arquitectura, refiere a que además de comportar una temporalidad y una memoria particular es por el intermedio de esa arquitectura moderna que informan y aparatizan la impronta vital de quienes allí dieron un encuentro social, cultural y político.²⁶

Pensamos la arquitectura de EFA como un aparato moderno ligado tanto a una función hogareña como museal,²⁷ enfocándonos en las “aparatizaciones” de obras artísticas inscriptas en algunos de sus componentes funcionales, experiencias fuertemente aunadas al encuentro entre amigos, la discusión intelectual y un estilo de vida tan próximo a un hogar como a un espacio museal. Es a lo que apunta Déotte al caracterizar al “aparato”. Fueron los sucesivos espacios arquitectónicos de EFA,²⁸ sus mentores, los artistas, sus visitantes y los encuentros allí agenciados quienes otorgaron propiedades artísticas a las obras de su colección; en consecuencia las propiedades formales de las obras no son las únicas categorías a partir de las cuales podemos hoy caracterizar su artísticidad.²⁹

Esto nos lleva a considerar estas obras como índices de vitalidad³⁰ y “formas del tiempo”, que expresan modalidades singulares de construcción de historicidad y agencia.³¹ El “valor” de las obras sobre las que aquí intentamos reflexionar “no es una propiedad interna sino relacional”,³² cuyos rastros encontramos dispersos en las diversas fuentes de las que nos servimos para el análisis (Boletines, cartas, fotografías, etc.), documentos que se hallan aunados a una experiencia vital y a un proyecto artístico colectivo anclado en el “culto a la amistad”.³³ Este procedimiento se correspondería con la “retórica de exploración” en términos de Bovisio:

Si rechazamos toda posición esencialista y ontologizante y pensamos al objeto como una entidad viva y actuante, concluimos en que su descontextualización, desfuncionalización, y refuncionalización son inevitables. Las concepciones relacionales implican que no hay un único contexto verdadero del objeto, sino que en la vida de los mismos estos ocupan lugares diversos en lo que encuentran diversas definiciones.³⁴

La noción que convocaría a todas estas aristas conceptuales es la de *agencia*, tal como Gell la definió y en cuya revisión Martínez Luna nos ilustra convenientemente:

Siempre que se atribuye un acontecimiento a una persona o cosa estas quedan investidas de una capacidad de agencia. Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales actúan a menudo como medios a través de los que se manifiestan y realizan intenciones. Los objetos son extensiones de la gente, expresan y extienden su agencia, configurando para los actores una “personalidad distribuida”, repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social.³⁵

La arquitectura moderna de EFA ha funcionado como horizonte temporal, espacial y vital de la aparatización de ciertos elementos funcionales-arquitectónicos, re-des-funcionalizándolos, dando lugar a desplazamientos tectónicos que trastocan las acepciones de las propias cosas. Las superficies en las cuales se inscriben estas producciones nos sirven como índices de una forma de vivir y habitar un espacio, un vitalismo que perfilamos no sólo como una óptica que lo define como lugar de exposición y creación artística donde *vivieron* sus mentores y visitantes, sino también como un espacio museal donde aún *viven* los objetos/obras que conforman sus colecciones.

Una puerta, un cuadro, dos fogones

René Brusau fue un artista cordobés formado con Mauricio Lasansky y radicado en el Chaco, donde además de su labor docente desarrolló en su corta vida –murió en 1955 a los 33 años–, un vínculo singular con EFA:³⁶ Brusau no es un artista-pasajero, tampoco un “paracaidista” en términos fogoneros, sino que integra la formación cultural del círculo local pionero y es un sujeto que participa activamente de las discusiones estéticas del mismo. Su amistad con Mena –y el modo en que influyó formalmente en la producción de éste en su última etapa–,³⁷ configura uno de los elementos de la experiencia de un artista fogonero.³⁸ (Fig. 2)

Así, en el antiguo edificio de EFA –una casachorizo donde la aventura fogonera se extendió entre 1943 y 1955– Brusau pintó en una puerta una figura de mujer en el lenguaje postcubista que caracterizaba su producción. De los registros documentales con que actualmente contamos, esta pintura fue el primer antecedente de agenciamiento de elementos funcionales del espacio por parte de un artista. Sin embargo, lo que nos parece significativo es el hecho de que al trasladarse la casa de Boglietti –*El Fogón*, como ya era social y culturalmente conocido– al edificio moderno que hoy lo caracteriza, la puerta-pintura de Brusau fue desmontada, enmarcada y posteriormente expuesta junto a otras obras en una de las paredes de su sala principal.



Fig. 2 René Brusau, *Mujer*, sin fecha, óleo sobre madera, 178 x 68 cm, EFDA.

Al igual que en el espacio del primer Fogón, la apropiación artística de los componentes funcionales del nuevo edificio fue progresiva. Como parte de la experimentación en/con el espacio, su funcionalidad inicial fue expandiéndose: cuando se inaugura el nuevo edificio en 1955, ya se habían asignado paredes para la realización de murales, y de hecho, Demetrio Urruchúa pinta el mural *La incorporación de los indios a la civilización* antes del traslado de Boglietti a su nueva casa.³⁹ En medio de la finalización de obras de arquitectura y mudanza de uno a otro espacio se producen dos hechos significativos: primero, la muerte de Juan de Dios Mena y luego la de René Brusau. La puerta-pintura de Brusau, –según la documentación visual–, no ocupa inicialmente el espacio del nuevo Fogón sino que es parte de este proceso de aparatización espacial, asumiendo el carácter de una entidad viva y actuante que agenció en los fogoneros el deseo de perpetuar el indeleble paso de Brusau por allí.

Si nos centramos en su superficie, actualmente podemos advertir los rastros de agenciamiento: la obra presenta aún los orificios del picaporte y un perímetro de marcas –desprendimientos de capa pictórica– producto de su funcionalidad como puerta. Al mismo tiempo, observamos la presencia de un marco cajón en su anverso y una serie de esquineros y soportes transversales que conformaron una suerte de bastidor, los cuales muestran el trabajo técnico de aparatizarla estéticamente para su exposición en el contexto de otras pinturas de caballete.

Su índice de agenciamiento puede ser reconstruido a partir de los diferentes espacios y situaciones que la aparatizaron: primero su *descontextualización*, despegue de un espacio no arquitectónicamente moderno a otro pensado en términos estético-expositivos; luego su *desfuncionalización*: neutralización de su funcionalidad como puerta y su transmutación en “obra-arte”; y finalmente su *refuncionalización*, pasando de una aparatización inscripta por el marco de una abertura a una re-signada por el marco de un “cuadro”. Marcas temporales y espaciales que además expresan un afecto vivo y manifiesto de los fogoneros por la obra de Brusau: esta puerta

agenció en ellos el deseo de re-auratizarla en este nuevo espacio, no como una “puerta pintada”, sino como una “obra-pintura” que pasó a formar parte de una colección. Al decir de Benjamin

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad [...] integrándolo (al objeto) en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección.⁴⁰

Marcada por su uso, enmarcada para convertirse en obra de arte, esta puerta-obra-pintura nos lleva a pensarla como una obra-bisagra en cuyo eje se apoyan las dos hojas-espacios-arquitectónicos de una misma formación cultural-vital: *El Fogón de los Arrieros*, el nuevo y el viejo. Una bisagra que nos abre la entrada a la indagación sobre a su materialidad, su espacio y su vida, que nos abre una puerta a la cual volveremos sobre el final para intentar cerrarla.

Pintura, cerámica y un encuentro espacial en dos columnas

Abordemos ahora dos obras creadas en el nuevo Fogón, que una vez inaugurado y habitado fue testigo de la réplica y expansión de esta modalidad de agenciamiento de soportes funcionales del espacio arquitectónico para la inscripción espontánea de obras pictóricas. Se trata de las obras de Rodrigo Bonome (sin título, 1958) y Fernando Arranz (sin título, 1958), aplicadas sobre dos columnas que amuran algunos de los tantos estantes de la biblioteca de EFA, ubicada en la planta alta. **(Figs. 3-5)**

Rodrigo Bonome (1906-1990) fue un artista y figura central del círculo fogonero.⁴¹ Además de dedicarse a la pintura, se lo reconoce por escribir numerosos ensayos sobre pintura y algunas obras de literatura, tal como señala “Plutarquín” en la sección *Vidas perpendiculares* del B DFA:⁴² “Don Rodrigo Bonome, fiel a su oficio de pintor, pinta. Lo que Bonome, no puede pintar, lo escribe. Y lo que no alcanza a pintar, lo habla. [...] Porque Bonome



Fig. 3 Rodrigo Bonome, sin título, 1958, pintura al agua sobre pared, piezas cerámicas colgadas, 240 x 28 cm, EFDA



Fig. 4 Fernando Arranz, sin título, 1958, pintura al agua sobre pared, piezas cerámicas colgadas, 240 x 28 cm, EFDA.



Fig. 5 Detalle de firmas de Rodrigo Bonome y Fernando Arranz en los laterales de las columnas y piezas cerámicas colgadas sobre muro de Fernando Arranz y R. M. Pampín, 1958, EFDA.

“seba” amistades con trascendente bonhomía, como si sebara mates intelectuales”.⁴³

Más allá del claro afecto que demuestra la pluma de Plutarquín hacia Bonome detengámonos en la referencia a la obra *Vidas paralelas* de Plutarco, (texto clásico del último periodo helénico y una referencia tan intelectual como los mates de Bonome). Allí Plutarco se aboca a la comparación –histórica y a la vez biográfica– entre grandes figuras griegas y romanas, esbozando sus similitudes y diferencias, buscando activamente separarse de “la materia de poetas y mitólogos” (Tomo I, Teseo) para “no escribir historias sino vidas” (Tomo V, Alejandro). Parafraseando este programa, *Vidas perpendiculares* nos marca que el programa de Plutarquín apunta en esta ocasión a dar cuenta del doble agenciamiento por el cual Bonome se ha hecho unas cuantas vidas, con las que se ha encontrado –perpendicularmente– desde su quehacer artístico:

Las otras vidas de Bonome son: las “cuatro” que le ha prestado a Picasso, Van Gogh, a Gauguin, y a Utrillo, más las “dos” que le ha arrebatado a Goya y a Modigliani [...] mientras su actividad creadora no demuestre lo contrario engendrando nuevas vidas.⁴⁴

Estas vidas a las que refiere Plutarquín, son evocadas para marcar su impronta en la temática paisajística y los recursos expresivos de la producción del pintor. En este sentido, su vida y obra son índices relacionales de encuentros con otras vidas y otras obras. A esto hay que añadir que Plutarquín destaca que Bonome también se ha abocado a la exploración de otras técnicas artísticas, entre ellas la cerámica. Si prestamos atención a su composición, la misma expresa materialmente este encuentro de Bonome con la cerámica, consideración que nos lleva a sumar la otra obra mencionada y un segundo encuentro con Fernando Arranz, otro amigo de la casa y por muchos años director de la Escuela Nacional de Cerámica.

Inscripta en una columna ubicada a la derecha de la de Bonome, ambas obras están unidas por las repisas que conforman la copiosa biblioteca

del Fogón, Fernando Arranz López pintó la columna a instancias de una visita al espacio de EFA junto al ceramista Martín Pampín: “Los cerámicos: Don Fernando Arranz y Don Martín Pampín” y el Cid Hablador Don Rodrigo Bonome, quienes limpiaron los platos y las botellas y ensuciaron la columnas de la biblioteca, ‘decorándolas’”.⁴⁵

Esta visita incluyó la instalación de un horno cerámico en el propio Fogón,⁴⁶ lo que nos lleva a suponer que en esa ocasión se produjeron los platos cerámicos que se incorporaron a la columna pintada. La propia composición de la obra marca la co-creación de pintor y ceramista: si retiramos los platos, advertimos que los pintores han dejado en ambos casos, dos zonas “en blanco” pensadas para la colocación de estas piezas cerámicas. Además, la referencia en el texto del Boletín sobre la limpieza de platos y vasos nos marca una actividad propia de todo hogar, particularmente del Fogón: compartir la comida y bebida, entre amigos.⁴⁷

Este encuentro, que aúna lo artístico y lo social, también incorpora un componente intelectual: según informa el Boletín de ese mes,⁴⁸ Bonome y Arranz participaron de una mesa redonda sobre la situación de la plástica a la que se sumaron los arquitectos Wladimiro Acosta, Samuel Sánchez de Bustamante y el pintor Jacinto Castillo.⁴⁹ Este último era profesor de pintura del recientemente creado Taller de Arte Regional de la Universidad Nacional del Nordeste, espacio de formación académica donde además en esta ocasión Bonome realizó una disertación titulada “Una teoría para el arte de la cerámica”.

De tal modo, estas columnas pictórico-cerámicas nos permiten reconstruir un trayecto de agenciamientos y encuentros desde lo formal, lo técnico, lo intelectual y lo artístico y llevan inscriptas en su superficie índices de aquella vitalidad que caracterizó a la impronta social y cultural del Fogón.

Artistas y paracaidistas

El agenciamiento artístico de los elementos funcionales que estamos analizando, en varias oportunidades eran resultado de acciones espontáneas y lúdicas. La proximidad y amistad

cultivada entre los mentores del Fogón y los artistas que dejaron sus huellas inscriptas en estos soportes, encontraron su correlato en otras obras o acciones culturales que gravitaron a sus visitas: poemas pintados, versos, charlas. (Figs. 6-8)



Fig. 6 Antonio Vázquez pintando sobre una puerta en el jardín de EFA, AEFDA.

Estas situaciones lúdicas, tamizadas por extensas charlas, comidas y bebidas en la barra, animadas por la presencia de habitués o visitantes casuales, además de inscribirse en las paredes, puertas y ventanas encontraban su eco en alguna de las secciones del Boletín. Un ejemplo en esta dirección lo comportan las puertas pintadas por Antonio Vázquez y Claudio Gorrochategui, realizadas en meses sucesivos de 1961.

En el Boletín de Junio encontramos en la Sección *Nos Visitaron*: “El pintor Antonio Vázquez ‘Gumersindo’. Llegó por una noche, lo de siempre... se quedó como 40 y comió para 365 noches... pero se le perdona porque pintó una puerta”.⁵⁰ En el Boletín de Julio, en la misma Sección se expresa:

Nos visitó y lo aguantamos, Gorro. Sabemos que es el trabajador N° 2. Lo atendimos como a un príncipe, y él, todo corazón!, nos pintó hermosamente una puerta. Cuando se estaba “engranando”... le llegó su dulce tormento, y el bacán que fue hasta entonces Claudio Gorrochategui, se nos derrumbó al oírlo decir! sí querida, sí querida, sí querida...”⁵¹

El humor caracterizó no sólo el Boletín del Fogón,⁵² sino toda la vida fogonera.



Fig. 7 Claudio Gorrochategui, sin título, sin fecha, óleo sobre madera, 210 x 72 cm, EFDA.

Sin embargo, el hecho de encontrar una obra inscripta sobre alguno de los soportes no tradicionales, no siempre permite reconstruir la situación, el ánimo y la proximidad amistosa del

grupo fogonero con el artista que la produjo. En el caso de Juan Otero, que pinta una columna en el siguiente mes de agosto, pudimos advertir que no se hace mención alguna ni de su visita, ni de la situación en la que pintó la columna en el BFDA. **(Fig. 8)** Recién encontramos su nombre en el Boletín de octubre de ese año, en un apartado donde se comenta que 6 caballeras y 16 caballeros invaden la orden de la llave,⁵³ cuando junto a Gorrochategui (n° 285) y Vázquez (n° 286), es nombrado llave n° 291, precedidos todos por la rúbrica “pintor”.⁵⁴ Tampoco ha sido posible documentar su visita en la colección de catálogos de exposiciones ni en la correspondencia, lo cual nos lleva a preguntarnos si Otero era un artista-paracaidista.



Fig. 8 Juan Otero, sin título, 4 de agosto de 1961, óleo sobre pared, 240 x 28 cm, EFDA.

El análisis puede extenderse en esta última dirección si además consideramos que las puertas que pintan Vázquez y Gorrochategui

pertenecen a los baños de la planta baja de EFA,⁵⁵ muy próximos a la barra y la cocina, espacios que –como se viene señalando– aparatizaban y animaban los encuentros entre amigos de EFA. Sin embargo, la pertenencia menos próxima de Otero no repercute en la importancia del espacio que aparatiza la columna donde encontramos su obra. Siendo la que mayor visibilidad pública posee –en el hall central del Fogón–, esta columna conforma un *intersticio* en un sentido literal y material, destacándose por su volumen entre dos paredes sobre las que se expone una diversidad de obras de pintores como Gino Severini (junto a la reproducción de la carta de donación de la obra al Fogón), Walter de Navazio, Leopoldo Presas, Aquiles Badii, Lino Spilimbergo, Juan Grela, Marta Peluffo, Julio Vanzo, una cerámica de Lucio Fontana, entre otros. En este contexto, la columna pintada por Otero se incluye en una constelación de una colección exhibida sin una lógica expositiva tradicional, en un supuesto “desorden” que la topología de red de objetos reúne en una pertenencia incuestionable de “orden” fogonero.

Cabe destacar que se trata de la misma columna –en su tramo de planta baja– en la que encontramos inscrita una de las obras de Bonome (**Fig. 3**), pero sin embargo, cada obra forma parte de un régimen de exhibición, de visibilidad y aprehensión diferente.

Superponiendo obras en una misma superficie de inscripción

En el Fogón nos encontramos con una columna donde se superpusieron dos obras: en 1959 el artista santafesino Juan Grela⁵⁶ se apropia de una de las columnas de ingreso al espacio fogonero y pinta el *Autorretrato a los 16 años, cuando concurría al primero inferior en Rosario (Prov. de Santa Fe)*. Casi dos décadas después, en 1977, Oscar Capristo⁵⁷ realiza sobre la obra anterior, *Mujer con lámpara*. (**Figs. 9 y 10**)

Esta columna separa, desde el punto de vista expositivo, la vitrina que contiene la colección de tallas de Juan de Dios Mena, obras dedicadas por pintores a este tallista y sus materiales de trabajo, de un conjunto de fotografías

documentales de personajes ilustres que visitaron EFA y parte de la colección de tazas. La columna es un pliegue pictórico entre objetos de diversa índole, naturaleza y empoderamiento, que conduce a quien ingresa hacia el hall principal o hacia el bar, en la pared contigua a la columna pintada.



Fig. 9 Juan Grela pintando sobre columna de EFDA, 24 de Julio de 1959, Foto: Pablo Boschetti, AEFDA.

La presencia de Grela se relaciona a un contacto asiduo con Boglietti en la década del cincuenta. De hecho, en 1959 visitó Resistencia por una invitación del Fogón para dictar una charla sobre autores modernos en este espacio a la vez que realizó una exposición en el Ateneo del Chaco. Es en ese contexto en que Grela pinta la columna, cuyo proceso de ejecución y obra finalizada fueron documentados por el fotógrafo más reconocido de la época en Resistencia, Pablo Boschetti. La obra estaba dedicada en el pie de la misma, junto a la firma del artista:

"Para Aldo y Los Fogoneros. Cariñosamente. Juan Grela G.", un índice de este vínculo amistoso.

Sobre la misma superficie, en 1977 se le otorga a Capristo la columna para la realización de otra obra: según aparece inscripto en el reverso de una fotografía de la obra de Grela conservada en EFA, se decidió esta acción por encontrarse deteriorada la pintura del santafesino, lo cual resulta cuestionable dado que los gestores del Fogón manejaban posibilidades de restauración de obras. El hecho es que Capristo realiza una obra cuyos signos remiten a una alegoría a la luz: el año en que se realiza la misma es significativo en la historia de EFA dado que Aldo Boglietti enferma, comienza a ausentarse –muere en 1979–, y las actividades culturales decrecen. De tal forma, este “arte de situación” que implica la relación entre producción, la actividad cultural y la fruición social en EFA hizo desaparecer una obra y por decisión del mismo Boglietti, esta columna como superficie de inscripción otorgó propiedad y temporalidad a otra obra, una temporalidad que responde al instante del nuevo artista que integra en esta década el círculo fogonero caracterizado. Las columnas del Fogón se convierten en índices de transformación espacial y social dinámicos, que incluso permiten la “desaparición” de obras.⁵⁸ Si bien Grela no fue “borrado” del Fogón –dos cuadros suyos se encuentran exhibidos en la sala principal del espacio–, Boglietti decidió que un nuevo visitante se apoderará también del espacio.

Casa, museo, Fundación: mudando de agencia

Cuando partimos de la obra-puerta “originaria” de Brusau, señalamos que en el paso de un Fogón a otro fue des-funcionalizada al ser retirada de un espacio que la aparatizaba como obra-puerta para pasar ser re-funcionalizada y re-aparatizada en y por otro espacio que la auratiza y exhibe como obra-pintura. Describimos entonces este movimiento como una *bisagra* porque nos interpela en lo que en ella había de puerta. Ahora llevaremos nuestra atención a los cambios en los modos de agenciamiento en un mismo espacio arquitectónico, el término *mudanza*, recuperado



Fig. 10 Oscar Capristo, *Mujer con lámpara*, 1977, pintura sintética sobre pared, 240 x 28 cm, EFDA.

de la propia jerga fogonera que tomaba la palabra para dar cuenta de ese momento fundamental de su historia:

Mudanza de un mundo viejo a un mundo nuevo [...] Ha comenzado la mudanza inverosímil. Se va haciendo

real a medida que se arranca cada cosa de su lugar y queda su espectro en la pared. (Sólo los conocedores del Fogón –los viejos fogoneros– pueden ir reconstruyéndolo con cada mirada) [...] Los objetos que forman el inventario dispar del Fogón volverán a palpitar con su aliento de museo sonriente. Y recuperarán –en su nuevo ámbito de catedral pagana– su condición plena de piezas resucitadas por el sentido del humor. Que es, al final de todos los balances, el pan, el vino (sin soda) y la sal de la vida...⁵⁹

Se habla aquí de la mudanza de los objetos de un espacio “viejo” a otro “nuevo” con una metáfora vital que nos permite retomar las palabras de Martínez Luna: los fogoneros extendieron su agencia primaria a estos objetos dotándolos de una vitalidad propia al inspirarles el hálito del humor. Esto lleva a considerar un hecho que afectó fundamentalmente la vital agencia secundaria de estos objetos: la muerte de Aldo Boglietti y la mudanza de una vitalidad hogareña y cotidiana de su casa-museo hacia la conformación definitiva de EFA como museo. **(Figs. 11-13)**

La primera de estas obras fue realizada por Bruno Venier⁶⁰ previamente a la mudanza de las colecciones hacia el nuevo edificio del Fogón, lo que nos permite suponer que la aparatización estética de los elementos funcionales del nuevo Fogón fue concomitante a dicha mudanza.

El Fogón le debe a Bruno Venier –deuda en verdad imponderable– la ejecución de una composición de precioso valor y significación, en la puerta que conduce a los dormitorios del nuevo edificio del Fogón [...] la jerarquía de esta obra [...] se suma al verdadero tesoro artístico que enriquece de más en nuestra casa [...] La composición simboliza la honradora posesión de la LLAVE de la ORDEN del FOGON DE LOS ARRIEROS.⁶¹

Según puede desprenderse de este fragmento, el valor “imponderable” de esta obra no se encuentra en sus “propiedades banales”, sino en la significación de lo que “simboliza”: la Orden de la llave. Ligado a su valor y su significado, se menciona la funcionalidad como “puerta que



Fig. 11 Bruno Venier, sin título, 1956, pintura al agua sobre madera, 210 x 72 cm, EFDA.

conduce a los dormitorios”, refiriendo a una modalidad de agencia “privada” de ese espacio, ya que como puerta funciona separando los ámbitos de acceso público de las habitaciones privadas (destinadas inicialmente al uso

exclusivo de Aldo, Hilda y los paracaidistas por ellos invitados a pasar la noche, ámbitos que actualmente siguen sin conformar el recorrido permitido a las visitas guiadas).

Sobre el otro lado de la misma puerta encontramos pintada una obra de Norberto Pagano, realizada en 1980, época en la cual el agenciamiento como “casa” de EFA dejó de estar solapado por el de “Fundación” y pasó a gestionarse únicamente por ésta última modalidad. Esta obra, creada e inscripta por fuera del régimen público de visita y exhibición, nos permite suponer que al menos durante el período inmediatamente posterior a la muerte de Boglietti esta forma de aparatización artística y la sociabilidad permanecieron “vivas”, al menos para el círculo fogonero, del cual Pagano formaba parte.



Fig. 12 Norberto Pagano pintando una puerta en EFDA, 1980, AEFDA.

La última obra-puerta que consideramos fue también pintada por Rodrigo Bonome, junto a

una ventana que se encuentra a su lado. La encontramos en el “Galpón de los crotos”, un espacio que actualmente funciona como depósito de numerosos objetos, obras, documentos, utensilios de cocina, heladeras del bar, etc., por lo cual no conforma parte del circuito “público” de visitas. Si bien no podemos precisar su fecha de producción, la misma fue realizada en la década del sesenta y se corresponde con otras experiencias del mismo artista en el Fogón y en espacios privados de Resistencia. El espacio donde se encuentra esta puerta está próximo a ser remodelado y refuncionalizado como un nuevo ámbito expositivo, además de edificarse sobre su planta un nuevo depósito para archivar y conservar adecuadamente documentos, publicaciones y obras no exhibidas. Ambas modificaciones del espacio arquitectónico son producto de la agencia administrativa de la Fundación El Fogón de los Arrieros.⁶²



Fig. 13 Rodrigo Bonome, sin título, sin fecha, óleo sobre madera, 196 x 70 cm, EFDA.

Esta transformación del “Galpón de los crotos” implicará que la obra-puerta de Bonome pasará

a ser aparatizada de un modo diferente, al igual que ocurrió con la de Brusau: desfuncionalizada como puerta, enmarcada y refuncionalizada como obra-pintura, luego será exhibida en el mismo espacio que hoy ocupa. Pero, a pesar de que como “objeto” sufra los mismos cambios que la obra de Brusau, su índice de vitalidad nos señala una mudanza fundamental en EFA: la de un estilo de vida que habitaba ese museo sonriente, poblándolo de objetos, encuentros y palabras, a una administración que resguarda un patrimonio.

Conclusiones

Cada una de las obras que analizamos se constituyen en recortes espontáneos de la vida fogonera: es la temporalidad del instante lo que estas obras revelan en su momento de inscripción en las superficies; pero a la vez, son obras que poseen agencia en tanto asumen relaciones de instantaneidad con sus productores y el círculo fogonero, con otros objetos presentes en el ámbito expositivo. La descontextualización y refuncionalización habla de la puerta de Brusau habla de esta vida, como también la “muerte” de la obra de Grell.

Al igual que las “Caléndulas Fogonis” del *Boletín del Fogón*, las obras sobre columnas, puertas y ventanas del Fogón marcan huellas de visitas pasajeras, de amigos-llaves del Fogón, de “paracaidistas” o referentes del círculo fogonero.

La arquitectura del Fogón operó como opción estética aparatizando estas obras en un contexto temporal, espacial y memorial: son las prácticas socio-estéticas a través de intervenciones espontáneas, la pluralidad de recursos para dejar huellas en la experiencia fogonera, las que permiten que las superficies de inscripción de las obras se conviertan en índices de una vitalidad conformada como un “museo sonriente”. Es un modo de producir, de socializar, de coleccionar y de exhibir que pareciera evadir el orden y lo programático pero que sin embargo, configura un espacio donde se podía vivir, producir arte, debatir y coleccionar. La visión museística-patrimonial que hoy se pueda tener de EFA conspira con aquella forma de vida, con la movilidad de los objetos, con su sucesivo y disímil agenciamiento.

La mudanza del viejo Fogón a un espacio arquitectónico moderno, conllevó tanto la profundización de la aparatización museal de estas colecciones, como la expansión de la inscripción espontánea de obras pictóricas en las superficies funcionales. Este movimiento espacial fue animado por una agencia primaria ligada al humor, la temporalidad cotidiana y el valor cultural de la amistad. Con la creación de la “Fundación El Fogón de los Arrieros” y la desfuncionalización de su espacio como “casa”, esta vitalidad originaria fue progresivamente desplazada por una agencia que profundizó su dimensión museal-expositiva y fomentó la patrimonialización de sus colecciones.

Este detenimiento de su temporalidad cotidiana extiende actualmente su agencia a la remodelación de sus espacios expositivos, implicando una “re-aparatización” de la relación que los visitantes entablan en su encuentro con las obras, que hoy se les aparecen como una “irrepetible lejanía, por más próxima que esté”. Una suspensión que sin embargo, no logra borrar de la superficies de su arquitectura las marcas de un estilo de vida y creación artística que intentamos recuperar.

Notas

¹ Sobre los murales del Fogón véase Mariana Giordano, “Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia”, Serie *Cuadernos de Geohistoria Regional*, IIGHI, n. 34, Resistencia, 1998.

² Sobre el edificio de EFA, véase Marcela Bernardi, “Lo moderno en Resistencia. El edificio del Fogón de los Arrieros”, *Cuadernos del CEHAU-NEA*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UNNE, Resistencia, 2002, pp. 27-34. En el portal web del Fogón encontramos dos vistas en 360 grados –del hall principal y el patio– que ilustran tanto la propuesta arquitectónica, como la densidad y variedad de sus colecciones <http://fogondelosarrieros.com.ar/app.php/fogon/>.

³ Acumulación que nos posiciona en la relación dialéctica *orden-desorden* planteada por Benjamin al tratar una colección. Si bien relacionado a su propia biblioteca, Benjamin expresaba: “...¿qué otra cosa es esta colección sino un desorden al cual el hábito mismo ha acomodado hasta el punto de hacerlo parecer como orden?”, Walter Benjamin, “Desempacando mi biblioteca. Una charla sobre el coleccionismo de libros”, documento electrónico: <https://es.scribd.com/doc/161004222/Desempacando-Mi-Biblioteca-Walter-Benjamin>, acceso 30 de octubre de 2014.

⁴ En relación a la conformación del círculo fogonero, véase Mariana Giordano y Alejandra Reyer, "El círculo cultural de El Fogón de los Arrieros", *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre las artes visuales*, n. 6, Buenos Aires, mayo, 2014, pp. 44-46.

⁵ Sobre la historia cultural chaqueña de la época territorial véase María Silvia Leoni, *La conformación del campo cultural chaqueño*, Corrientes, Moglia Ediciones, 2009; Mariana Giordano, "El ambiente cultural chaqueño en la primera mitad del siglo XX", en *XVI Encuentro de Geohistoria Regional*, IIGHI, Resistencia, 1997.

⁶ Sobre la obra de Juan de Dios Mena y su vínculo con EFA y el ambiente cultural chaqueño véase Mariana Giordano, *Juan de Dios Mena*, Buenos Aires, CEDODAL, 1999 y *Mena*, Buenos Aires, El Ateneo, 2005.

⁷ Miryam Romagnoli y Mariana Giordano, *Cien años de arte chaqueño*, Resistencia, Ciclo de Conferencias en Facultad de Humanidades, UNNE, 2002, Mimeo.

⁸ Esta publicación fue pensada para "ayudar al visitante a ver", o "ayudarlo a encontrar" determinadas obras en las colecciones, a la vez que ilustrarlo sobre "... la historia, la vida y el espíritu de la casa". Estas referencias responden a la primera versión de la *Guía Fogonis*, editada en 1970 y cuyo *layout* y pautas editoriales fueron diseñados por Aldo Boglietti e Hilda Torres Varela, con colaboraciones de otros fogoneros; actualmente, al visitar EFA se puede adquirir una segunda versión editada en 2010, con un *layout* totalmente rediagramado en su estructura visual y con modificaciones sustanciales en su contenido, cuyo diseño estuvo a cargo de los alumnos de la cátedra Taller de Diseño Gráfico III, de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional del Nordeste.

⁹ *Guía Fogonis*, Resistencia, El Fogón de los Arrieros, 1970.

¹⁰ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

¹¹ Este horizonte masculinizado se evidencia en los orígenes del Fogón, no sólo en el apelativo a "Capataz" y "Peón", sino también en relación a las charlas de hombres y la cotidianidad de la vida fogonera que la documentación fotográfica de la época registra, como también en la correspondencia existente, en su mayoría un intercambio masculino. En los eventos sociales la presencia femenina se hace presente, sin embargo, el círculo inicial tanto de artistas como de animadores culturales, intelectuales y "amigos" acusaba un carácter masculino. Es probablemente después de 1954 con la muerte de Mena que la figura de Hilda Torres Varela comienza a tener un peso e impronta más fuerte en el organigrama y decisiones de El Fogón: en la dirección del Boletín que se publicará mensualmente y en la conformación y dirección del Teatro experimental.

¹² Chartier plantea que "... la carta, mejor que ninguna otra expresión, asocia el lazo social y la subjetividad". Roger Chartier, *La correspondance. Les usages de la lettre au XIX siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p. 9.

¹³ Sobre este aspecto, que distingue las vanguardias politizadas de los sesenta en otros lugares de la Argentina, véase Alejandra Reyer, "El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada? Algunas consideraciones acerca de la modernidad artística en Resistencia 1940-1970", *Folia Histórica del Nordeste*, IIGHI, n. 21, Resistencia, 2013, pp. 121-140.

¹⁴ Bernardi, *op. cit.*, pp. 29-30.

¹⁵ Sobre la ejecución de estos murales véase Giordano, *Los murales chaqueños...*, *op. cit.*

¹⁶ Subrayado en original. Retomaremos esta expresión más abajo para resaltar la actividad relacional y agencial de las colecciones que conviven con el espacio y sus visitantes.

¹⁷ Carta de Hilda Torres Varela a la Rectora de la Escuela de Conservadores de Museos, Instituto Argentino de Museología, Sra. Mónica Garrido de Cilley, 27 de mayo de 1983, Archivo El Fogón de los Arrieros (en adelante AEFDA), Caja Correspondencia M.

¹⁸ Carta de la Fundación de El Fogón de los Arrieros a la Sra. Directora del Museo de Ciencias Naturales Augusto G. Schulz Prof. Elba L. Sánchez de Romero, Resistencia, 10 de marzo de 1988, AEFDA, Caja Correspondencia M.

¹⁹ Carta de Aldo Boglietti a Enrique Motti, 1975. AEFDA, Caja Correspondencia M. Cabe destacar que la gallina aquí mencionada efectivamente forma parte de la colección del Fogón: se trata de un ejemplar embalsamado de *Gallus gallus*, posando junto a unos cuantos huevos dorados.

²⁰ Sobre las elites culturales latinoamericanas véase Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*, t. 2, Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

²¹ Es decir, como obras auráticas y por lo tanto ligadas a un "valor cultural" en términos espaciales-temporales. Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989. pp. 4-5.

²² Redefiniendo el término *apparatus* que Benjamin utiliza para "designar el modo en que la sensibilidad moderna ha sido configurada técnicamente", Déotte juega con las dos acepciones del término *appareil*, que refiere por un lado a las técnicas que permiten la aparición de los objetos y por el otro a los adornos o decoraciones sensibles inscriptas sobre su superficie. Mantenemos aquí la traducción de los términos "aparato", "aparataza" y "aparatación" siguiendo las traducciones de Antonio Oviedo (Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Ranciére*, Chile, Metales pesados, 2012. p. 137-142) y Francisca Sala Aguayo (Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2013, pp. 61, 131, 160 y 286).

²³ Jean-Louis Déotte, *La época...*, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ *Ibidem*, pp. 135-139.

²⁵ Jean Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires, Biblos, 2012, pp. 49-52.

²⁶ Jean-Louis Déotte, *La época...*, *op. cit.*, p. 194-195.

²⁷ Déotte define la aparatización museal de obras artísticas en términos de “suspensión” y “patrimonialización”, formas en las que encarna –como todo aparato– un modo específico de “temporalidad” y “memoria”, respectivamente. Jean-Louis Deotté, *La época...*, *ibidem*, pp. 87, 275 y 351.

²⁸ Hasta 1954 funcionó en una casa tipo chorizo, donde los hermanos Boglietti se radicaron una década antes. La primera obra que analizaremos procede de una puerta de este primer edificio donde se gestó EFA.

²⁹ Es a lo que apunta Déotte al sostener que: “Son los aparatos los que otorgan propiedades a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de una sensibilidad común, así como de una singularidad cualquiera.” Déotte, *¿Qué es...*, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ Esta vitalidad de la que se dota a las cosas u objetos, da cuenta del esfuerzo teórico por superar el dualismo sujeto-objeto, tal como apuesta Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Claredon Press, 2013, p. 17.

³¹ Guillermo Wilde, “Objetos indígenas en el arte de la misión: entre el análisis estético y la interpretación cultural”, en María Alba Bovisio y Marta Penhos (coord.), *Arte Indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo Editor, 2010, p. 130.

³² Schaeffer, *op. cit.*, p. 45.

³³ Tal como puede leerse en la *Guía Fogonis* en su primer apartado, titulado *¿Qué es jurídicamente el Fogón?*: “Por decisión de su fundador y propietario [y Presidente Vitalicio, Aldo Boglietti] el 20 de Febrero de 1968 se constituyó la FUNDACION EL FOGON DE LOS ARRIEROS...institución destinada a promover y facilitar, sin fines de lucro, el desarrollo de la cultura y el arte, dentro del culto a la amistad”, *Guía Fogonis*, p. 1; mayúsculas en el original.

³⁴ María Alba Bovisio respecto de una pipa chamánica “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *Caiana*, n. 3, Buenos Aires, diciembre 2013, p. 8, documento electrónico: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3, acceso 10 de diciembre de 2014.

³⁵ Sergio Martínez Luna. “La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell”, *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, v. 7, n. 2, 2012, p. 177, documento electrónico: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62323322003>, acceso 20 de marzo de 2014.

³⁶ De hecho, su velatorio fue en el mismo Fogón, donde se preserva su máscara mortuoria junto a una colección de sus obras. El Museo Provincial de Bellas Artes de la Provincia del Chaco lleva el nombre de este artista.

³⁷ Giordano, *Mena*, *op. cit.*

³⁸ Hilda Torres Varela relata: [Brusau] ...era un tipo lector de cosas de vanguardia. Trataba de explicarle a Mena lo que pintaba [...] Cezanne, Picasso, los fauves, los impresionistas [...] Mena aunque protestaba y no le interesaba, algo le debe haber quedado, porque después de eso es que el Negro empieza a hacer cubismo.” Entrevista de Mariana Giordano a Hilda Torres Varela, Resistencia, 9 de noviembre de 1994.

³⁹ Al respecto véase Giordano, *Los murales chaqueños*, *op. cit.*, pp. 14-22.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 223.

⁴¹ Bonome fue un vínculo importante con artistas rosarinos en la adquisición de esculturas que Aldo Boglietti comenzará a emplazar desde 1961 como parte del Plan de embellecimiento de Resistencia. Sobre este plan, véase Miryam Romagnoli, *Resistencia, ciudad de las esculturas*, Resistencia, Subsecretaría de Cultura, 1989; Mariana Giordano, “Exhibir bajo las estrellas. Un museo al aire libre”, en María Luisa Bellido Gant (coord.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista*, Madrid, Trea, 2007, pp.127-143.

⁴² Seudónimo cuya autoría aún no ha sido posible identificar.

⁴³ BFDA, n. 67, julio 1958, p. 11.

⁴⁴ *Ídem*

⁴⁵ *Íbidem*, p.15.

⁴⁶ *Íbidem*, p. 9.

⁴⁷ En el caso del Fogón, el consumir bebidas alcohólicas entre amigos y entregarse a extensas charlas en el bar ha sido una actividad que forma parte de su identidad. La barra de tragos es uno de los espacios centrales del mobiliario ajustado al diseño arquitectónico.

⁴⁸ BFDA, n. 67, julio 1958, p. 9.

⁴⁹ Miryam Romagnoli, *Catálogo de actividades artísticas del Chaco 1900-1980*, Mimeo, s/f, Archivo NEDIM.

⁵⁰ BFDA, n. 98, junio 1961.

⁵¹ BFDA, n. 99, julio 1961.

⁵² De este modo el Boletín se vincula a la tradición de otras revistas culturales argentinas como Martín Fierro o Athinae.

⁵³ BFDA, n. 102, octubre 1961, p. 8.

⁵⁴ La "Orden de la llave" es un ritual fogonero que "honra" a un selecto grupo con la llave de la puerta principal de EFA, objeto funcional-relacional que regulaba el agenciamiento "público" de la casa "privada" de Aldo Boglietti. Hasta 1955 las puertas de EFA estaban abiertas "día y noche", pero junto con la mudanza al nuevo edificio y el nacimiento de la "Orden de la llave", el espacio abría sus puertas después de las 21 hs. (salvo que nos encontremos con la indicación "Hoy no se visita el Fogón, perdón y gracias". Sólo los "llaves" podían visitar el lugar fuera de ese horario, Guía Fogonis, 1970, p. 6.

⁵⁵ Son dos baños contiguos, pensados como baños sociales, que también se utilizaron para quienes asistían a los eventos culturales y sociales del Fogón. En tal sentido, son baños de acceso "público".

⁵⁶ Si bien nacido en Tucumán, se radicó en Rosario y hasta 1954 articuló su oficio de peluquero con el de pintor, dedicándose desde entonces exclusivamente al arte. Fue uno de los creadores del "Grupo Litoral", que propiciaba un arte comprometido con la región a la vez que "moderno".

⁵⁷ Capristo (1921-2006), nacido en Buenos Aires, estudió dibujo en la Universidad Popular de La Boca. En la década del sesenta fue contratado por la Universidad Nacional de Cuyo. Además, ejerció la docencia en las Escuelas de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón". La relación con el Fogón se encuentra documentada a en 1977 cuando su presencia se vincula con la de Norberto Pagano, que también pintará una puerta en la institución. En ese año, Pagano dicta una conferencia en El Fogón sobre "El Paisaje interior en la obra de Oscar Capristo", Diario *El Territorio*, 23 de julio de 1977.

⁵⁸ Existe la intención de la Comisión Directiva actual de la Fundación EFDA de recuperar el mural de Grela traspasándolo a un nuevo soporte, pero no existe al momento un proyecto orgánico al respecto.

⁵⁹ BFDA, n. 42, junio 1956, p. 8.

⁶⁰ Bruno Venier (1914-1966) fue un pintor muy próximo al círculo de EFDA. Nacido en Italia se radicó en Buenos Aires en 1923 hasta su muerte, tomando clases con Lino Spilimbergo en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1935. Posteriormente, en 1939 funda junto a otros artistas los grupos *Orión* y *20 pintores y escultores*.

⁶¹ BFDA, n. 43, mayo 1956, p. 8.

⁶² A través de la Ley de Mecenazgo provincial, como también aportes del Fondo Nacional de las Artes, EFA ha conseguido fondos que le permiten la conservación y restauración de obras de su acervo. Cabe señalar que tanto su colección como su edificio han sido declarados Patrimonio cultural y artístico por la Provincia del Chaco y la Municipalidad de Resistencia en 2004 y 2007, respectivamente.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Cantero, José Emanuel; Giordano, Mariana; "Colección, agencia y sociabilidad. Obras de producción espontánea en espacios funcionales de El Fogón de los Arrieros". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015, pp. 133-151.

URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=183&vol=6

Recibido: 21 de diciembre de 2014

Aceptado: 3 de febrero de 2015