

La gestión de *El Fogón de los Arrieros* y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina

Luciana Sudar Klappenbach

Alejandra Rejero

Introducción

En los últimos años se ha ampliado el debate, desde diferentes campos disciplinares, en torno a la definición de los paisajes culturales. Por un lado, la discusión se centra en determinar si todo paisaje es cultural, y por otro, si todo paisaje reviste un valor patrimonial, y en este sentido qué dimensiones del mismo permiten valorarlo como tal. Algunos autores han puesto el acento en la redundancia de la calificación/adjetivación de “cultural” para delimitar el significado del *paisaje* (Lopo, 2007; Fernández-Galiano, 2008; Martínez de Pisón, 2008), considerando que la propia definición etimológica del concepto incluye el acto de visión, y por tanto, la participación de un sujeto capaz de captar un espacio, un territorio, un sitio observado. El paisaje existe en tanto producto de la percepción humana, de este modo, siempre resulta antrópico, “históricamente constituido y estéticamente determinado” (Lopo, 2007, p. 30).

A esta cuestión se ha sumado también la reflexión sobre las estrategias y metodologías de registro, valoración y gestión del paisaje, desde su consideración como patrimonio cultural (Convención del Patrimonio Mundial - Unesco, 1992; Convención Europea de Paisaje - CEP, Florencia, 2000; Carta de Siena, Siena, 2014; Comité Científico Internacional de los Paisajes Culturales) al comprender el paisaje como sustrato integrador de componentes sociales, territoriales y simbólicos, agente/factor decisivo en el entramado de sistemas patrimoniales y su proyección en la planificación territorial.

En tal sentido, en este trabajo consideramos una de las tres categorías de paisajes culturales definidas por las Directrices Operacionales, Anexo III, de la Convención de Patrimonio de la Humanidad (Unesco): “paisaje claramente diseñado y creado intencionalmente por el hombre. Abarca paisajes de jardines y parques construidos por razones estéticas que están generalmente [pero no siempre] asociados con construcciones y conjuntos de monumentos religiosos o de otras clases”. Desde esta perspectiva, la planificación y concreción de sitios urbanos, como las plazas y las intervenciones artísticas culturales en estos espacios, en tanto configuradores de sentidos de pertenencia, demandan una particular manera de interpretar, valorar, conocer y sentir al espacio en la ciudad.

* Cómo citar este artículo: Sudar-Klappenbach, L. y Rejero, A. (2016). La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina. *Apuntes*, 29(2), 8-23. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.apc29-2.gfai>



*Frente de El Fogón de los Arrieros. Brown
num. 350, Resistencia, Chaco, Argentina.
Fotografía:
Luciana Sudar Klappenbach*

La gestión de El Fogón de los Arrieros y su implicancia en los procesos de patrimonialización del paisaje cultural de Resistencia, Chaco, Argentina

The management of El Fogón de los Arrieros and its implications in the heritagisation processes of the cultural landscape of Resistencia, Chaco, Argentina

A gestão de El Fogón de los Arrieros e sua consequência nos processos de patrimonialização da paisagem cultural de Resistencia, Chaco, Argentina

Luciana Sudar Klappenbach

lu_sudar@hotmail.com.

Arquitecta, Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Magíster en Gestión de Patrimonio Arquitectónico y Urbano por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Especialista en Multimedia Technology, Duquesne University (Pittsburgh, EE.UU.). Profesora titular en la Licenciatura en Gestión y Desarrollo Cultural, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC - UNNE). Investigadora de la Secretaría General de Ciencia y Técnica (SGCyT) - UNNE. Directora del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim) del Instituto de Investigación Geohistóricas (IIGHI - CONICET/UNNE). Subdirectora del proyecto de investigación "El patrimonio pictórico de El Fogón de los Arrieros (Chaco, 1940-1970). Análisis crítico y catalogación" (FADyCC - SGCyT - UNNE). Sus trabajos de investigación abordan la temática urbana desde una perspectiva histórica y patrimonial, así como la emergencia de imaginarios construidos de la ciudad desde los discursos visuales, textuales y materiales.

Alejandra Reyero

reyeroalejandra@gmail.com.

Doctora en Artes, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora asistente del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), con lugar de trabajo en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (Nedim) del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI - CONICET/UNNE), Resistencia, Chaco. Docente en la Licenciatura en Artes Combinadas de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) - UNNE. Sus investigaciones giran en torno a las problemáticas del arte y la cultura del nordeste argentino, con especial atención en la imagen fotográfica y el contexto contemporáneo del arte, desde planteamientos estéticos de la hermenéutica visual.

Resumen

El artículo analiza, desde una perspectiva patrimonial, la relación entre la gestión de la institución cultural privada *El Fogón de los Arrieros* y la configuración del paisaje cultural de la ciudad de Resistencia, Chaco, Argentina. El punto de partida es la experiencia estética promovida por este espacio cultural en la década de 1960. A partir de allí indaga cómo ciertas prácticas culturales gestadas y promovidas por esta institución tuvieron su efecto en los procesos de valoración del patrimonio cultural y la conformación de imaginarios sociales. Considera como punto de inflexión los programas "la ciudad jardín" y "plan de embellecimiento", y particularmente el caso de los murales "Génesis del Chaco" del artista Raúl Monsegur. El interés cultural que esta obra despertó en el pasado y la asignación de valores que pueden activarse en el presente (a través de su investigación y difusión), dan cuenta de las dinámicas de participación social al momento de reconocer el arte público local como patrimonio cultural. Para ello se examina la documentación de la época contenida en el archivo privado de la institución (notas periodísticas, correspondencia intercambiada entre artistas y gestores vinculados a *El Fogón de los Arrieros*, escritos publicados en los boletines oficiales de la agrupación, etc.) así como estudios previos sobre esta institución, y algunas de sus figuras más destacadas abordados desde el campo académico local.

Palabras clave: gestión cultural; arte público; paisaje cultural; imaginarios colectivos; Resistencia; Chaco; Argentina

Abstract

The following article analyzes, from a Cultural Heritage perspective, the relationship between cultural affairs of a private institution, *El Fogón de los Arrieros*, and the cultural landscape configuration of Resistencia city, Chaco, Argentina). The starting point is the aesthetic experience promoted by this cultural space in 1960. The aim of the study is to inquire into how certain cultural practices developed and promoted by this institution, have had an effect on the processes of value's assessment of cultural heritage and the conformation of social imaginaries. It considers as tipping point two programs "*La ciudad jardín*" and "*Plan de embellecimiento*"; specifically, the murals "*Génesis del Chaco*" of Raúl Monsegur. The cultural interest these murals have generated in the past, as well as the value assignment that activates nowadays through its investigation and diffusion, give account for different dynamic social participations when local public art is recognized as cultural heritage. Therefore this paper examines documentation of the Private Archive of the Institution (press releases, personal correspondence between artists and cultural affairs directors linked to *Fogón de los Arrieros*, writings published in official bulletins, etc.) and local academic previous studies about this Institution and some of its prominent figures.

Keywords: cultural affairs; public art; cultural landscape; collective imaginaries; Resistencia; Chaco; Argentina

Resumo

O artigo analisa desde uma perspectiva patrimonial, a relação entre a gestão da instituição cultural privada *El Fogón de los Arrieros* e a configuração da paisagem cultural da cidade de Resistencia, Chaco, Argentina. O ponto de partida é a experiência estética promovida por este espaço cultural na década de 1960. A partir de então analisa como certas práticas culturais engendradas e promovidas por esta instituição tiveram seu efeito sobre os processos de valorização do patrimônio cultural e a criação dos imaginários sociais. Considera como ponto de articulação os programas "A cidade jardim" e "o plano de embelezamento", e particularmente o caso dos murais "*Gênesis de Chaco*" do artista Raúl Monsegur. O interesse cultural que esta obra despertou no passado e atribuição de valores que podem ser ativadas no presente (através da sua pesquisa e difusão), perceber a dinâmica da participação social no momento de reconhecer a arte pública e do patrimônio cultural local. Para isso se examinou a documentação do tempo contido no arquivo privado da instituição (artigos de jornal, correspondências entre artistas e gestores ligados a *El Fogón de los Arrieros*, escritos publicados nos diários oficiais do agrupamento, etc.) assim como estudos prévios a respeito desta instituição e algumas das figuras mais destacadas abordadas a partir do campo acadêmico local.

Palavras chaves: gestão cultural; arte pública; paisagem cultural; imaginários coletivos; Resistencia; Chaco; Argentina

doi: 10.11144/Javeriana.apc29-2.gfai

Artículo de investigación

El trabajo forma parte del proyecto de investigación El patrimonio pictórico del Fogón de los Arrieros (Chaco, 1940-1970). Análisis crítico y catalogación. Aprobado y financiado por la Secretaría General de Ciencia y Técnica - UNNE. Res. 960/12 CS. Directora: Mariana Giordano. Subdirectora: Luciana Sudar Klappenbach. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura - UNNE / Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) - Conicet/UNNE. Período 2013-2016.

Recepción: 26 de noviembre de 2015

Aceptación: 17 de junio de 2016

Disponible en línea: Febrero 28 de 2017

Es en este contexto que nos interesa rescatar la propuesta de *El Fogón de los Arrieros* como experiencia singular en la historia cultural de Resistencia, Chaco (Argentina) y reflexionar sobre la implicancia que, en tanto “formación cultural” –tomando la definición de Williams (2000)¹–, tuvo en la configuración de un paisaje urbano; y en la determinación no intencionada en sus inicios, de definir la marca identitaria de Resistencia como “ciudad de las esculturas” o “museo a cielo abierto”, tal como se la reconoce hoy².

Para ello nos centramos en un accionar particular como fue el emplazamiento de los murales “Génesis del Chaco” de Raúl Monsegur en la década de 1960. Obra que da cuenta de la íntima relación que se teje entre la ciudad y el arte público (murales) por un lado, como entre el contenido mismo de la obra –que retoma el paisaje regional como motivo de expresión– y su entorno natural/cultural de emplazamiento, por otro. A la expresión plástica de los murales se suma además la producción de otras manifestaciones artísticas (literatura, danza y música) creadas en función de la temática propuesta en los murales que aportan otras dimensiones para valorar esta obra en tanto bien patrimonial. Imagen, palabra y cuerpo confluyen así en la construcción de imaginarios sociales y especialmente en la configuración de un sentido de lugar.

De esta forma, seguimos los planteamientos conceptuales de Albán (2008), quien concibe el espacio público, más allá de sus cualidades físicas, como una “construcción social histórica tan cambiante como las culturas, tan dinámica como las tradiciones y tan compleja como las identidades” (p. 108). Espacio público no es solo aquello sobre lo que el Estado legisla, sino también, y especialmente, ese campo que es utilizado socialmente como “lugar de encuentro y comunicación, como escenario de disputas, tensiones y conflictos”, y, además, de acuerdos colectivos y pautas de convivencia. En consecuencia, lo público es “un lugar polisémico, de variadas y diversas lecturas e interpretaciones”, que impiden su consideración homogénea y estática. En este marco, el arte no puede sino reconfigurarlo y problematizarlo al punto de convertirse en solo una de sus posibles aristas.

A la hora de reflexionar sobre el paisaje en tanto espacio público, otra de sus posibles aristas lo constituye la necesidad de los grupos sociales de construir –a partir de ese espacio

común– una memoria social (Halbwachs, 2004). Memoria elaborada de recuerdos y olvidos, de rememoraciones, usos y costumbres conservados, y también abandonados en la materialidad de objetos y lugares, capaces de generar un sentido de pertenencia y permanencia en espacios donde se ha desarrollado su vida, y de marcar distancia frente ellos. De una u otra forma, la memoria opera como la garantía de que el grupo sigue siendo tal (de que “hay/se es un grupo) pese al perpetuo movimiento de la vida y la constante transformación de los ámbitos y contextos transitados. Ya que, “poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad” social, comunitaria (Gillis, 1994, en Jelin, 2002, p. 7).

Profusa es en tal sentido la lista de autores que han planteado interrogantes en torno al vínculo entre la memoria, la historia y la identidad de los grupos sociales; una referencia obligada es, sin duda, la del historiador francés Pierre Nora, quien en los años ochenta del siglo XX propuso la noción de *lugar de memoria* como “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad” (Nora, en Allier, 2008, pp. 166-167). De tal concepto se desprende la idea de que no se recuerdan todos los lugares, sino solo aquellos en los que la memoria interviene. Siguiendo la metáfora del laboratorio, *un lugar de memoria* es aquel lugar en el que conviven tanto la capacidad humana de perdurar como de ser incesantemente remodelado, reelaborado y revisitado” (Allier, 2008, p. 167). Esta condición de *encrucijada* entre lo que se hereda y se construye es la que hace de un lugar *un lugar de memoria*. Historia de fragmentos o de historias fragmentadas, los lugares de memoria suponen una forma de repensar el pasado y el presente de un grupo social, alejándose de la posibilidad de un único y gran relato (historia) común, homogéneo y unificado.

En tal sentido es importante la reflexión de Jelin (2002) sobre la relación de *mutua constitución* entre memoria, identidad, (inter)subjetividad y lugar. La posibilidad de construir memoria e identidad no está dada entonces a partir de objetos y espacios concretos que se identifican, reconocen o descartan sino a partir del hecho de pensarnos y sentirnos *con* ellos. Dicho de otro modo, la existencia de tales objetos y espacios se

1. Williams define a las *formaciones* como “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable a veces solapada con las instituciones formales” (Williams 2000, p. 139).

2. Ordenanza 3362/97. Municipalidad de Resistencia. Disposición núm. 124/97. Subsecretaría de Cultura de la provincia del Chaco. Por su parte la Ley Nacional 26157 del Congreso de la Nación declara a Resistencia “Capital Nacional de las Esculturas”.

3. Esta relación de mutua constitución entre identidad y memoria supone una permanente oscilación entre lo subjetivo y lo intersubjetivo. Para plantear/concebir una identidad se necesitan ciertos parámetros en función de los cuales un sujeto o un grupo social selecciona ciertos hitos, ciertas memorias y a partir de ellos (con ellos) establece una relación con *otros* (destaca ciertos rasgos de *identificación* con un grupo y de *diferenciación* con otros). Tales parámetros se vuelven los *marcos sociales* capaces de encuadrar las memorias, y es dentro de tales marcos que el sujeto individual o colectivo concibe como “invariantes” ciertos hitos y en función de ellos organiza sus memorias (Jelin, 2002).

4. De esta valoración se desprende el sentido que el patrimonio puede asumir con el conjunto de la sociedad: expresión de identidades colectivas, pero también instrumento de dominación/colonización cultural, anclaje de las identidades frente a las dinámicas de cambio acelerados, oportunidad de afirmación de identidades locales frente los procesos de globalización, ejes para el desarrollo local, antídoto frente al olvido, y un largo etcétera.

da en el marco de nuestras relaciones sociales e históricas y no fuera de ellas³.

De allí, entonces, y para el caso que nos ocupa, que los paisajes puedan contribuir al “emplazamiento de una memoria compartida” (Candau, 2001, p. 253) y generar el sentimiento de identidad, aunque no necesariamente sea ese *único espacio* el que constituye a un grupo, ya que la memoria puede anclarse en una sucesión de lugares, de usos y sentidos variados de acuerdo con los distintos momentos en la historia del grupo.

Estas nociones de *memoria, identidad y sentido de lugar* nos remiten al terreno de lo patrimonial, a expresiones culturales (materiales e inmateriales) susceptibles de valor en función de la significación que pueden asumir ante un determinado grupo social en un momento particular de su existencia. La condición de un bien en tanto patrimonio es inescindible de su proceso de valoración, proceso que resulta tan dinámico y diverso como grupos sociales existen. Dicha valoración se configura a través de un posicionamiento por parte de quienes valoran en un determinado contexto histórico, en cierto momento y lugar (*valoración sincrónica*), que a su vez puede ser heterogénea ya que un mismo objeto puede tener distintas valoraciones “dependiendo de lo que signifique para diferentes grupos o personas” en uno mismo contexto epocal (Cohen y Fernández, 2013, p. 10); también se configura mediante el sentido otorgado a ciertos bienes a lo largo del tiempo (*valoración diacrónica*), ya que los bienes asumen una variación en su significado en distintos momentos, de acuerdo con la trayectoria y cambios en su uso (Cohen y Fernández, 2013, p. 10).

La comprensión del patrimonio como el resultado de actos de valoración de determinadas expresiones culturales (materiales e inmateriales) por parte de colectivos sociales, remite a la propuesta de Prats (1992) en la que se concibe al patrimonio como una “construcción social históricamente modificable”. La consideración de determinados bienes de erigirse en “patrimonios” a partir de la selección que los sujetos sociales hacen de un repertorio “patrimonizable”, mediante operaciones de valoración (imputación de atributos que lo legitimen como tal), varían de un momento a otro en función de los intereses, expectativas, deseos y proyecciones de un grupo humano, así como también de los hábitos y supuestos heredados, los espacios geográficos y culturales transitados, etc. Todo patrimonio encierra

un conjunto de sentidos que continuamente son interpretados por la comunidad de la cual forma parte; el patrimonio adquiere sentido en cuanto va unido a la idea pertenencia, tamizada por la instancia de valoración⁴.

En el caso que nos ocupa, la categoría patrimonial susceptible a atribuir al arte público de Resistencia no se desprende, por ejemplo, de actos de legitimación formal mediante dispositivos legales de protección a nivel local ni regional. Las esculturas y murales de la ciudad no se incluyen por el momento en ningún registro administrativo/institucional que ejerza su tutela. Pero su valoración patrimonial emerge, en principio, de los valores artísticos que ellos revisten desde el momento de su emplazamiento en la ciudad. En dicha instancia, estas obras diseminadas en la ciudad supusieron un gesto de vanguardia, un acto de ruptura con las escasas e incipientes prácticas artísticas locales y con la –aún más incipiente– gestión cultural de la época (que tuvo eco en la prensa del momento y posteriormente en el estudio académico). En la actualidad asumen por tanto un sentido rememorativo que nos remonta al imaginario social de la Resistencia de los años sesenta, al accionar e influencia de una agrupación cultural como *El Fogón de los Arrieros* que no tuvo luego parangón en la región ya una concepción innovadora de la ciudad y del arte (la categoría de “museo a cielo abierto” pionera en el país). A través del anclaje en aquel contexto y mediante la relectura de ese imaginario social la memoria opera como una forma de “actualización del pasado”, para pensarnos como parte de un espacio compartido y valiéndonos de la configuración de nuevas representaciones y la reactualización de otras ya existentes.

[...] las sociedades se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, ideas-imágenes a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos [...] estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta) inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples



Figura 1:
Frente de El Fogón de los Arrieros. Brown núm. 350 Resistencia, Chaco, Argentina
Fotografía:
 Luciana Sudar Klappenbach

funciones que ejercen en la vida social (Baczko, 2005, p. 8).

Así, una colectividad recurre a los imaginarios para conformar y confirmar su identidad, elaborando una representación de sí misma y definiendo sus relaciones con los otros.

Se abre, entonces, a partir de aquí, el interrogante de si el arte público de Resistencia en general y la obra mural que analizamos en particular continúan siendo valoradas (o podrían continuar siendo valoradas) en la actualidad como parte del paisaje cultural local y, dentro de esta valoración, como patrimonio cultural de los resistencianos. Interrogante que no pretendemos responder cabalmente ni agotar en las páginas que siguen, ya que el acento está puesto –como se dijo– en el contexto epocal del emplazamiento de los murales y en el análisis de los imaginarios sociales de entonces configurados en una serie de expresiones artísticas que formaron parte de esa experiencia, en los sentidos de pertenencia que la obra pudo haber despertado y la emergencia que pudo haber suscitado de la categoría de paisaje cultural y con ella la de patrimonio cultural. Aspectos que estimamos relevantes conocer y difundir para poder analizar, a partir de ellos, en otro abordaje posterior, su vigencia, validez y legitimación en la sociedad contemporánea.

El Fogón de los Arrieros y un “museo a cielo abierto”

La vocación de emplazar obras artísticas en el espacio urbano de Resistencia⁵ se había dado ya en la primera década de 1900 a partir de la escultura conmemorativa o monumental⁶. No obstante, la gestión de *El Fogón de los Arrieros*, a partir de 1960, fue definitoria en la concepción de la ciudad como “museo al aire libre” e inició una etapa emblemática en la disposición de obras en el espacio público.

El Fogón de los Arrieros, que hoy podría reconocerse como una casa museo, se conformó por iniciativa de Aldo y Efraín Boglietti, dos hermanos rosarinos dedicados a la actividad comercial. “Ambos, amantes de las artes y las letras, comenzaron a recibir en su casa a todo artista necesitado de apoyo, a todo conferencista que buscara un estrado donde disertar, en definitiva a toda persona que tuviera una inclinación hacia algún aspecto de la cultura” (Giordano, 1998a, p. 35). De esta manera, hacia 1943 se fue formando un grupo de amigos y la casa de los Boglietti se convirtió en un espacio abierto, dispuesto a recibir a todo aquel interesado en participar de charlas, discusiones, conferencias dedicadas a los temas culturales, o bien exposiciones artísticas de obras plásti-

5. Resistencia es la capital de la provincia de Chaco, está ubicada en el nordeste de la República de Argentina. Fundada en 1978 como primera colonia agrícola de los Territorios Nacionales del Chaco incorporados oficialmente al Estado Nación hacia finales del siglo XIX, es una ciudad periférica en relación a los grandes centros hegemónicos como las ciudades de Buenos Aires, Córdoba o Rosario que históricamente centralizaron el desarrollo político, económico y cultural del país.

6. El emplazamiento de obras artísticas en la ciudad puede ordenarse en distintas etapas. Es así que a la primera la identificamos como la etapa de los monumentos conmemorativos, que se dio entre la primera década del 1900 hasta 1960. Corresponden a esta etapa el emplazamiento del Monumento Dónovan (1910), La loba (1920), Obelisco de los Inmigrantes (1928), Monumento al Gral. San Martín (1945), Busto de Manuel Belgrano (1953) (Sudar Klappenbach, 2008; Romagnoli, 1989, 2003).



Figura 2:
San Francisco.
Autor: Carlos de la
Cárcova. Brown, núm.
500, Resistencia,
Chaco, Argentina
Fotografía:
Alejandra Reyero

cas, teatrales y musicales. Si bien *El Fogón* ha sido autodenominado como *institución, museo, club, casa de la amistad, estilo de vida*, es posible también entenderlo en clave de las relaciones que mantenía con el contexto social y cultural

de Resistencia, del país y del mundo (Giordano, 2013, 1998a; Reyero, 2013)⁷.

A partir de la década de los años sesenta nació, por iniciativa de esta institución cultural, una campaña de embellecimiento urbano con la

7. Véase: <http://fogondelosarrieros.com.ar/app.php/>

idea de “convertir a la ciudad en jardín”. El objetivo era transformar el paisaje de la ciudad en su dimensión estética y ambiental rompiendo con la homogeneidad heredada de su trazado regular en damero y de un perfil predominante de construcciones achaparradas.

“Las calles, las plazas, las banquetas de Resistencia se llenaron de verde y flores de murales y esculturas” (Torres, 1979, p. 1) que no tardaron en multiplicarse y conferirle a Resistencia la fisonomía con la que se identifica en la actualidad: una ciudad en la que cada paso es acompañado por obras de arte, y donde la propuesta espacial que integra el componente natural, mediante la arborización y el tratamiento de *parterres* parquizados le confiere una calidad estética y ambiental particular.

Ya en 1955 la pared exterior de *El Fogón* se revistió de teselas de vidrio como parte del mural “La amistad” del artista Julio Vanzo, que marcó, sin proponérselo, el “acto fundador” de un visionario trabajo de proyección artística en el ámbito público. De este modo, la obra fue la primera expresión artística privada de exhibición urbana en Resistencia.

A principios de la década de los años sesenta el *Fogón* emplazó en el jardín delantero y en la vereda del edificio un número importante de obras escultóricas iniciando así un largo proceso

de integración del arte con la arquitectura y la vegetación circundante: esculturas de artistas locales y de otras provincias se sumaron a la cotidianidad del espacio público transformando el hasta entonces íntimo espacio de *El Fogón* (en especial la vereda y hall exterior donde se realizaron los primeros emplazamientos) en un “nido escultórico” (Giordano, 1998a, p. 44)⁸.

Paulatinamente el *Fogón* en su totalidad se convirtió en un espacio que cobijó a numerosas obras escultóricas, con lo que propuso, desde un punto de vista paisajístico, una nueva modalidad de arte urbano y acercó el arte a una sociedad bastante alejada de las producciones culturales públicas. Este acercamiento se hizo más efectivo cuando el *Fogón* emprendió su *plan de embellecimiento* diseminando obras de arte en toda la ciudad (Gutiérrez y Giordano, 1992; Giordano, 2007; Sudar-Klappenbach, 2008, Sudar-Klappenbach y Reyero, 2009)⁹.

El plan proponía la conjunción del proyecto previo: “la ciudad jardín” con el programa de “emplazamiento de esculturas y obras artísticas en los espacios abiertos”. Se pretendía con ellos proyectar hacia la comunidad el quehacer cultural desarrollado por *El Fogón de los Arrieros*, y aportar al mejoramiento del paisaje urbano. La iniciativa movilizó a la sociedad y otras institu-

8. Desde la metrópoli porteña, el entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Romero Brest, apoyó la labor del *Fogón*, asesorando sobre la adquisición de obras para ser emplazadas (Giordano, 2012).

9. El diario porteño *Clarín*, de tirada nacional, se refería a las esculturas y murales emplazados en la vía pública de Resistencia en estos términos: “se los ve fluir en las plazas, en las veredas, en los jardines callejeros [...] hoy el hombre de la calle transita una ciudad embellecida”. *Clarín*. Buenos Aires, 8 de enero de 1962. En A.F.D.A. Carpeta de recortes núm. 2, f. 92.

Figura 3:
Obra mural “Génesis del Chaco”. Autor:
Raúl Monsegur. Plaza
central 25 de Mayo
de 1810. Resistencia,
Chaco, Argentina
Fotografía:
Luciana Sudar-
Klappenbach





Figura 4:
 “Génesis del Chaco”.
 Plano murario central.
 Frente: Avenida 9
 de julio, Resistencia,
 Chaco, Argentina
 Fotografía:
 Luciana Sudar-
 Klappenbach

10. Emilio Andino, Ennio Iommi, Luis O. Riva, Walter Sotelo, entre otros, son los nuevos nombres de los escultores cuyas obras aportan al desarrollo artístico de la ciudad.

11. Raúl Alejandro Monsegur fue un artista plástico nacido en Buenos Aires en 1913; formado en París a finales de la década del veinte y en Buenos Aires con una intensa producción mural en galerías, residencias particulares y edificios públicos. Su obra plástica integró la exposición colectiva *150 Años de Pintura Argentina*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes. A través del escultor Víctor Marchese se vincula en 1959 con el *Fogón de los Arrieros* para dictar una conferencia sobre la historia de la pintura y la técnica mural.

En esa misma oportunidad expuso bocetos de murales en tamaño natural, oleos y témperas, y realizó el mural *Botadores de la Luna* en el edificio de la institución. Murió en Buenos Aires, en 1963 (Giordano, 1998a).

ciones, empresas y particulares que se sumaron al emprendimiento.

Las primeras acciones consistieron en el emplazamiento de obras de importantísimos escultores como Eduardo Barnes, Sepuccio Tidone, Manuel Prinnisi, Nicolás Antonio de San Luis, Herminio Blotta, Leo Vinci, Carlos Schenone, Raúl Monsegur, Emilio Petorutti, y otros.

Entre 1968 y 1977 *El Fogón* se constituyó en Fundación, y en este periodo se emplazaron treinta esculturas en la ciudad entre las cuales se desatacan: “Adolescencia” de Lucio Fontana, “San Francisco” de Carlos de la Cárcova, “Hipopótamo” de Juan Carlos Labourdette, “Cabeza de mujer” de Mariano Pagés, por nombrar solo unos pocos ejemplos.

Años más tarde, entre 1977 y 1991 se constituyó la Comisión para la Promoción Artística de Resistencia, Coproar, de la mano de los fundadores de *El Fogón*. Creada con el fin de dar continuidad a la labor iniciada décadas anteriores en la ciudad¹⁰, esta asociación fue la promotora del Primer Concurso de Esculturas organizado en la plaza 25 de Mayo de 1810. Tras el primer concurso se conformaron en 1988 la Asociación de Escultores y la Fundación Urunday, que continuaron la modalidad de difusión artística al asumirla organización de los siguientes concursos de esculturas. Estos se realizaron hasta 2006 en la plaza central de Resistencia y luego en el Museo de las Esculturas

Urbanas del Mundo (MusEUM) ubicado en las inmediaciones del Parque 2 de Febrero, a orillas del río Negro.

La obra mural “Génesis del Chaco”

En el marco del emplazamiento de obras de arte en el espacio público, un caso paradigmático lo constituye la obra mural “Génesis del Chaco”, del artista Raúl Monsegur¹¹, ya que desde múltiples aristas deja entrever un claro diálogo entre el arte, el paisaje cultural y la identidad local. Este diálogo se advierte tanto en la localización de la obra en un espacio público relevante de la ciudad, la Plaza central 25 de Mayo de 1810, como en la representación plástica del paisaje regional que define el contenido de la misma. Tales aspectos entretienen signos de identidad de Resistencia y sus habitantes.

El jueves 24 de agosto de 1961 se anunció en el diario *El Territorio* el proyecto de erigir en Resistencia una pintura mural: “obra que por su trascendencia y responsabilidad artística y urbanística debe ser confiada a la experiencia y capacidad de un muralista avalado por una extensa labor creadora [...] Por estos motivos los inspiradores de la idea invitaron a Raúl Monsegur, artista cuyos antecedentes ofrecen una verdadera garantía”. El artículo continúa: “será esta la primera vez que en la Argentina se ejecutará una obra así, en

un espacio libre, integrándola, no ya a edificios, sino a planos vegetales como expresión rítmica y pictórica que surge del paisaje mismo: obra de arte que se brindará a todo el público y cuyo dueño será el mismo pueblo de Resistencia¹².

El entorno natural de la plaza, las perspectivas desde los puntos principales de las calles que la rodean y sus senderos fueron los ejes sobre los que se diseñó el proyecto. Los criterios y los estudios de emplazamiento fueron realizados por los arquitectos Humberto Mascheroni, Samuel Sánchez de Bustamante y Nicolás Bancalari, organizados en la urgencia de que los murales “atrapen la mirada del transeúnte desde las más variadas perspectivas”¹³. La Municipalidad de Resistencia participó programando el sistema de iluminación específico y financió el trabajo junto a las empresas Shell Argentina, Cimat, IKA y el mismo *Fogón de los Arrieros* (Gutiérrez y Giordano, 1992).

El soporte material de la obra lo conformaron tres planos intervenidos en sus dos caras (anverso y reverso), de modo tal que la obra en su totalidad integró seis pinturas murales, las cuales no solo irrumpen transformando parte del paisaje de la plaza 25 de Mayo, sino que retoman, reelaboran y expresan, a partir de las imágenes que evocan, una identidad regional del “paisaje litoraleño”.

El *Yasí yateré*, personaje mitológico de la cultura guaraní¹⁴, la luna, el sol, el río, las aves

resultan los temas sustanciales de la obra. Estos fragmentos temáticos también se reflejan en la serie de pinturas, oleos, resinas y témperas denominada “Apuntes de viaje” que hacia 1960 exhibió Monsegur en la galería *Libertad* de Buenos Aires y posteriormente en el Ateneo del Chaco¹⁵.

Tanto en esa serie como en la obra mural de Resistencia, Monsegur logró captar rasgos comunes a una misma región nordestina del país, “formas de realidades transfiguradas, pájaros, peces, figuras de la mitología indígena, y el juego de las gamas colorísticas funcionando auténticamente como lenguaje fundamental” (González, 1962).

Otro de los aspectos que posiciona a estos murales como obra paradigmática es la poesía creada en función de la temática propuesta. Se trata de ocho poemas del escritor entrerriano Alfredo Veiravé, residente en Resistencia que, estimamos, dieron origen al nombre de los murales¹⁶. Estos poemas son: *Introducción o principio, El sol, El río, Los peces, Los Pájaros, La víbora, El yasí yateré y Entrada al chamamé*.

Los murales que dan hacia la avenida 9 de Julio, y también de cara al río Paraná, tienen como protagonistas el sol, el río, la serpiente ondulada, la noche, la luna, y el yasí yateré. En el muro central, de mayor tamaño (300 x 500 cm), el sol ubicado en el ángulo superior derecho asume una función protagónica, no solo como contrapunto del recorrido que dibujan

12. Diario *El Territorio*, jueves 24 de agosto de 1961. En A.F.D.A. Carpeta de recortes periodísticos, f. 73.

13. Diario *El Territorio*, jueves 24 de agosto de 1961. En A.F.D.A. Carpeta de recortes periodísticos, f. 73.

14. Representado como una figura antropomórfica de baja estatura, la mayoría de las veces con barba, sombrero de paja y bastón de oro; este personaje –común en la historias populares y leyendas extendidas en el norte de Argentina y en Paraguay– se vincula al sueño, especialmente el que se destina a siesta, después del almuerzo. Se caracteriza por transitar por la ciudad a la hora de la siesta y raptar a niños que no se encuentren en sus casas. El tabaco y el aguardiente (caña) son los elementos mediante los cuales se le puede persuadir para evitar su accionar y ante los cuales trata de resistirse utilizando su bastón de oro con poderes mágicos.

15. La muestra que tuvo lugar en Buenos Aires, se realizó entre los días 19 de septiembre y 3 de octubre de 1960 como resultado de la visita del artista a la provincia de Misiones. Y la de Resistencia, los del 9 al 15 de septiembre de 1962, días antes de la inauguración de los murales “Génesis del Chaco”.

16. La documentación existente a en torno a Monsegur y su obra no menciona el nombre de la obra plástica.



Figura 5:
“Génesis del Chaco”.
Plano murario derecho.
Frente: Avenida 9
de julio, Resistencia,
Chaco, Argentina
Fotografía:
Luciana Sudar-
Klappenbach



Figura 6:
"Génesis del Chaco".
Vista del mural desde el interior de la plaza 25 de Mayo de 1810. Resistencia, Chaco, Argentina.

Fotografía:
Luciana Sudar-Klappenbach

las formas continuas y onduladas del agua y la serpiente, sino también en la escala y potencia que expresa con el uso del color. Pero es sobre todo desde su contenido simbólico que el sol se presenta como "el origen" o la "introducción o principio" como titula el poeta Alfredo Veiravé a uno de sus poemas, junto al movimiento y presencia efímera de las aves y los músicos con sus instrumentos de cuerda (el arpa y la guitarra)¹⁷.

La noche toma forma en el tercer mural, y la luna (las lunas), dan vida a la poética mítica del litoral: el hombre se transforma, muta y se eleva en la figura del yasí yateré que renace con la noche. Pero también el poder mágico de la luna da vida o se desvanece en las esferas blancas del algodón. Al respecto las palabras del poeta rezan (Veiravé, 2002, p. 269):

El Yasí Yateré

Quando el hombre duerme su imagen se levanta
y rompe el cascarón que lo ata a la pena.
El capullo del algodón es banco como una luna,
el algodón es pequeño como una luna en la mano.
Quando el hombre duerme el algodón vuela en la noche
se une en el cielo con las lunas pequeñas.
Las lunas de algodón se rompen en capullos
el Yasí ya se acerca dormido en el murmullo.
El duende de la noche se ha comido las lunas,

17. Estos temas se retoman en el mural de la izquierda, enfatizando la presencia de la víbora y el agua, y en el eje central de la composición, el músico del acordeón y la guitarra.

el duende de la luna se ha dormido en el hombre.

El Yasí se arrincona en la pata del pájaro sobre el árbol que encanta una luz desgajada.

Si esta perspectiva de la obra mural ofrece una visión que se funde entre la mitología regional y las figuras predominantes de un territorio marcado por los cauces del agua, los otros tres planos murarios (con vista hacia el centro de la plaza) incorporan la presencia humana y esa relación antropológica con el territorio transformado, asociado a la actividad productiva predominante por ese entonces del Chaco: la siembra del algodón. El sol asume nuevamente el protagonismo proyectando sus rayos hasta definir los surcos de cultivo. Hacia la izquierda el mural adyacente, con el mismo recurso de continuidad que el autor utiliza en los frentes hacia la avenida 9 de Julio, prolonga la temática del muro central. La figura humana adquiere preponderancia, el cosechero, la luna y el sol, el ciclo de la naturaleza y la integración humana en esta relación, concluyen la escena de ese paisaje natural intervenido. El tercer plano murario refiere al clima chaqueño, los cuatro vientos dominantes de la región expresados en la presencia horizontal de figuras antropomórficas sintetizadas. Composición en la que el viento norte se impone con su gesto abrazador enfatizado por el uso del color rojo.

Tanto en la representación gráfica de los murales como en la configuración verbal-discursiva de los poemas, la imagen del paisaje local se aleja notablemente de la literalidad de sus figuras para transformarse en una representación. El

paisaje, de este modo, resulta ser una excusa para poder expresar algo que trasciende la “interpretación sensible de lo percibido”, dando cuenta así de los sentidos de pertenencia a un lugar. El contexto de emplazamiento de los murales se convierte, en términos de Augé (1996), en “lugar de identidad, de relación y de historia” de los artistas (pintor, poeta) por un lado y del público espectador (transeúntes), por otro. Unos y otros tejen lazos de identificación con un paisaje en el que se reconocen, al que sienten propio porque los ubica en un pasado compartido y los proyecta a un futuro también común. Así, la memoria y la identidad se consolidan como un binomio indisoluble a través de la experiencia de la espacialidad (Jelin, 2002; Candau, 2001; Nora, en Allier, 2008).

Así como la imagen inscripta en los murales no reproduce fotográficamente un entorno físico concreto, una realidad material transformada en imagen, el relato literario tampoco se restringe a la mera transcripción en palabras de una mirada plástica. Por el contrario, tales palabras son en sí mismas la emergencia de una nueva “realidad” que conjuga la percepción de un mismo paisaje visto por otros ojos (los ojos del poeta) que no ve solo objetos, sujetos, especies naturales (el hombre y su geografía, el hombre y su medio ambiente), sino también el hombre y sus miedos, sus anhelos, sus afectos. El hombre que se enlaza a un lugar, al tiempo que el lugar se apropia de él una y otra vez. El espacio público “crea memorias y sentidos de existencia, posibilita la re-invenición permanente de los mismos, y hace que la vida fluya en una suerte de dinámica donde las retinas se afectan, afectando a su vez los recuerdos” (Albán, 2008, p. 109).

Los ecos imaginarios de los murales. Otros sentidos de pertenencia

El 27 de septiembre de 1961 se inauguró el primer mural terminado en la plaza 25 de Mayo de 1810. No obstante, la inauguración oficial del conjunto en su totalidad, formado por los seis murales, se efectuó un año después, el 12 de octubre de 1962.

El acto inaugural de la obra completa constituyó una experiencia particular en la dinámica sociocultural de la ciudad ya que no se limitó a las formales palabras de ciertos representantes institucionales, sino que tomó forma de presentación artística que la prensa calificó como “inusitado acto” y “grito monumental de color y

forma”¹⁸, celebrando el hecho en estos términos: “la incorporación de Monsegur a la sorprendente muestra plástica en que se va convirtiendo Resistencia, marca un momento singularmente valioso de extrañamiento e invalorable proceso que se cumple en nuestra joven ciudad”¹⁹.

En tales afirmaciones se advierte claramente el reconocimiento del mismo espacio público, otorgándole el carácter de “lugar”. El emplazamiento de los murales definía y determinaba la creación de un espacio adecuado para la realización de reuniones de carácter cultural (proyecto que no logró consolidarse en el tiempo, pero que evidencia el valor otorgado por la comunidad al espacio público y en especial al arte). Un comentario de la prensa refleja nuevamente este sentido de identidad de los resistencianos: “[la producción de Monsegur es una] obra de arte que desde ya les pertenece”²⁰.

En términos de Hajar (en Di María, Sánchez y González, 2010), cada uno de los murales que integran la obra cumple así la función de ser “reflexionado y producido por el grupo afectado para que descubran sus propias necesidades significantes y con ello, sus propias imágenes. La producción de signos resulta así un acto histórico para hacer del grupo *en sí*, grupo *para sí*”, consciente de que nadie hará su historia por él” (p. 38).

Sin embargo, el valor patrimonial (su cualidad artística, histórica y simbólica) de esta producción plástica de carácter público no se agotó en la presencia material de los murales en la plaza, o en la conjunción con otra expresión artística como la poesía. Esta obra implicó, a su vez, un primer acercamiento a una producción que integraba diversos lenguajes artísticos (una primera experimentación en el terreno interdisciplinar del arte en el contexto cultural local) que devienen hoy en otras formas de expresión cultural de carácter inmaterial como lo es la música y la danza; relevantes en la historia de nuestra ciudad y su desarrollo artístico y cultural.

Pretender limitar el valor patrimonial de los murales a sus cualidades artísticas materiales y tangibles resultaría en una comprensión parcializada y recortada del sentido histórico y cultural que ellos condensan, ya que, como veremos, lo que resulta paradigmático de la obra es su concepción y proyección mediante la participación de un conjunto de lenguajes y formas de expresión (visual, sonora, lingüística, corporal), que

18. Monsegur: Mural a cielo abierto. *Clarín*. Buenos Aires, 8 de enero de 1962 (En A.F.D.A. Carpeta de recortes núm. 2, f. 92).

19. Monsegur: Mural a cielo abierto. *Clarín*. Buenos Aires, 8 de enero de 1962 (En A.F.D.A. Carpeta de recortes núm. 2, f. 92).

20. Una pintura mural en nuestra plaza principal. *Diario el Territorio*, 24 de agosto de 1961 (En A.F.D.A. Carpeta de recortes núm. 2).

21. La cursiva es nuestra.

22. También el poeta Hugo Ditaranto concibió y realizó un audiovisual con los poemas y murales para la Dirección de Turismo del Chaco, en 1974 (Veiravé, 2002, p. 268).



MARIA FUX - Génesis del Chaco. Año 1959



Figura 7:
 “Génesis del Chaco”.
 Obra audiovisual de
 Simón Feldman, 1959.
 Fuente:
 Feldman, 1959

dan cuenta de cómo la obra fue valorada en el momento de su emplazamiento.

Además de los poemas mencionados, se crearon composiciones musicales por parte de Eduardo Bertola y Raúl Cerruti –interpretadas respectivamente por el Jacinto Reidá y Crispín Vera. El día de la inauguración se escuchó una grabación en cinta magnetofónica de estas composiciones, en la que inspiró su coreografía la bailarina María Fux; asimismo, se escucharon fragmentos de los poemas alusivos a las temáticas de los murales del poeta entrerriano Alfredo Veiravé, recitados por Héctor Carrión.

Estos lenguajes, por su propia naturaleza efímera (particularmente los tres últimos: música, danza y poesía), han sido disociados en el imaginario colectivo de los murales, y han seguido otros rumbos en sus valoraciones. Sin embargo se preserva una obra audiovisual de Simón Feldman, auspiciado por el Fondo Nacional de las Artes²², en la que puede advertirse formando parte de un nuevo medio de expresión en sí mismo, los ecos imaginarios de los murales, la danza de Fux y la voz de Carrión recitando los poemas de Veiravé.

Este material constituye actualmente un puente hacia el pasado y un vehículo de memoria. A través de él, la reminiscencia del paisaje, de nuestro paisaje vuelve a nuestros ojos, nuestros

oídos. El paisaje en tanto espacio físico, pero también en tanto dimensión imaginaria capaz de transfigurarse en poesía, en danza –capaz de cristalizarse en el sonido de un poema, en el movimiento de un cuerpo– pero también y especialmente capaz de despertar múltiples percepciones en el ciudadano de Resistencia y configurar sentidos de pertenencia en perpetua transformación.

Reflexiones finales

La temática concerniente al arte público en Resistencia abre un sinfín de posibilidades de análisis desde abordajes históricos, estéticos, sociales, políticos, institucionales. No obstante, la incorporación de una perspectiva que vincula el fenómeno de producción artística con la noción patrimonial, y en particular con la configuración y evocación de paisajes culturales, lleva a preguntarnos si las tradicionales categorías valorativas de los lenguajes artísticos, dentro de los cuales ubicamos a los murales “Génesis del Chaco”, resultan suficientes para comprender el sentido más amplio que esta obra asume en relación con una forma particular de ver y vivir la ciudad.

Desde esta perspectiva, entendemos que la valoración patrimonial de los murales “Génesis del Chaco” es mucho más rica, amplia y abarcadora que aquello que expresa su materialidad

icónica. Por ello, una lectura como la aquí propuesta, permite revalorizar algunas de sus dimensiones intangibles y efímeras que formaron parte de la misma. Así como también, recuperar la experiencia estética de los años sesenta en Resistencia, cuya mayor innovación fue la superación del espacio museo como oportunidad para acceder al arte y la visionaria mirada que supo captar la vocación estético/ambiental de *El Fogón de los Arrieros*.

Pensar entonces en esta serie de murales emplazados en la plaza central de la ciudad, como hemos visto, supera ampliamente su valor plástico material. Las expresiones intangibles que hemos recuperado en el análisis (danza, música, poesía) se cristalizan en los murales y dejan en estos la huella a través de la cual se le adjudique al contexto que los contiene la categoría de *lugar*.

El arte en el espacio público ha sido determinante en la definición de Resistencia como “lugar”, en su acepción simbólica: lugar/ciudad de las esculturas, lugar de experimentación e innovación estética, lugar de participación artística.

Sin dudas, la presencia de *El Fogón de los Arrieros* en el Chaco fue determinante en el proceso de producción, circulación y desarrollo artístico y cultural local. Logró imponer un debate con los poderes públicos respecto a las políticas de mejoramiento urbano, atravesando momentos de filiación y otros de rupturas con los agentes estatales²³, así como construir una agenda de actividades en la que lo social, lo cultural, lo artístico y lo intelectual imprimieron su identidad.

El posicionamiento que asumió *El Fogón* al extender la localización y emplazamiento de obras artísticas al espacio público irrumpió en el contexto sociocultural de Resistencia hacia la década de los años sesenta proponiendo otras lecturas del arte, el espacio urbano y el ciudadano al poner el acento en su interrelación. El espacio como contenedor de un recorrido artístico y medio de exhibición, y el arte como oportunidad de mejoramiento estético migran desde el interior hacia el espacio público, potenciando una nueva relación entre el transeúnte y la obra plástica²⁴. De este modo el interés por el desarrollo de actividades culturales y el reconocimiento de la función “formativa/ pedagógica” del arte público se evidenciaron en el paulatino proceso de apropiación social compartido respecto al arte, el paisaje urbano y su asimilación como referente identitario de la ciudad.

No obstante, para Resistencia es aún un desafío y un campo de acción vacante proyectar espacios, reales y simbólicos, materiales y virtuales que puedan condensar y difundir los valores y rasgos históricos y actuales que conforman su patrimonio cultural y natural. De la conciencia de lo público y la responsabilidad, que tanto Estado como ciudadanos tenemos sobre los espacios que habitamos, recorremos, contemplamos, disfrutamos, deviene un punto de anclaje importante para concertar políticas que, alejadas de propuestas unilaterales, sean capaces de expresar, representar y responder a la pluralidad de intereses, demandas y deseos de todos y cada uno.

Todavía es una deuda para la ciudad contar con un ámbito que pueda dar cuenta del proceso de construcción y apropiación de los espacios públicos, aportando lecturas e interpretaciones sobre ella, y no solo en lo relativo a este paisaje cultural particular mediatizado por el arte, sino también en lo referente a la recuperación de las transformaciones históricas, sociales y territoriales acontecidas. En este sentido el desafío de pensar a Resistencia y su paisaje cultural como un “museo a cielo abierto” consiste, por un lado, en estimular el debate, y por otro, en articular los esfuerzos, recursos y acciones entre las esferas de la gestión cultural (áreas patrimoniales y artísticas) y la gestión territorial que compete a la planificación urbana y el turismo, por nombrar solo algunas.

Dejamos abierta entonces la inquietud de seguir indagando en la recuperación de una memoria visual y cultural sobre la ciudad y sus “lugares” (tal como pretendimos lograr retomando el accionar de *El Fogón de los Arrieros* y el emplazamiento de los murales “Génesis del Chaco”), ya que consideramos que esta indagación supone un paso inicial e incipiente pero sin dudas “obligado” si pretendemos alcanzar la instancia de la gestión y patrimonialización.

Si bien las manifestaciones intangibles analizadas –ocurridas en torno al emplazamiento e inauguración de los murales– tuvieron lugar hace casi medio siglo atrás, en la actualidad cobran visibilidad a través de un trabajo de corte histórico-reflexivo como el aquí propuesto, a través del cual –como planteamos al inicio– consideramos posible retrotraernos a la Resistencia de los años sesenta, y ahondar en la implicancia de una agrupación cultural sin parangón en la región como fue *El Fogón de los Arrieros*, y espe-

23. Si bien esta cuestión excede los objetivos del presente trabajo, cabe destacar que existieron diversos conflictos entre *El Fogón de los Arrieros* y el municipio, cuyo trasfondo fue básicamente ideológico. A raíz de la adscripción partidaria de algunos de los miembros de la institucional cultural que no se correspondía con el perfil político del gobierno de turno, se produjeron enfrentamientos por la financiación de los gastos correspondientes a la adquisición de material, la producción y el emplazamiento de obras. En varias oportunidades durante el desarrollo del Plan embellecimiento urbano, el municipio denunció públicamente en los medios de prensa locales, la retribución económica que *El Fogón* presuntamente solicitaba a los vecinos a cambio del emplazamiento de obras frente a sus viviendas. Esto dio como resultado el tinte de elitista que desde entonces se atribuyó a *El Fogón* y que estaba en consonancia con otras acusaciones relativas a la restricción del público en la institución mediante el cobro de una remuneración económica. Véase Giordano (1998b).

24. No obstante, este reconocimiento es relativamente reciente siendo que en las primeras décadas de su constitución como “institución cultural” su accionar no logró extenderse más allá del círculo reducido de amigos, académicos, intelectuales y artistas, asiduos visitantes identificados como *fogoneros* que lo frecuentaban. Sus actividades alcanzaron estado público solo a partir de las numerosas publicaciones de la época. Esto conllevó a que en el imaginario social de los chaqueños en general y de los resistencianos en particular esta institución siempre haya sido etiquetada como un “reducto de elite” (Giordano, 2007).

cialmente profundizar en una singular forma de concepción de la ciudad y del arte urbano. Este es el aporte que se propuso el trabajo, siendo conscientes de que se trata de un caso concreto, puntual y restringido de aproximación académica capaz de arrojar luz sobre la relevancia del conocimiento histórico en la configuración de memorias e identidades colectivas.

En tal sentido, consideramos que “socializar el conocimiento histórico” (Castillo, 2007, p. 25) a partir del análisis de los valores otorgados a los murales en el momento de su creación y emplazamiento, es condición necesaria pero *no suficiente* para promover la identificación de los mismos y la actuación sobre ellos. Dicha actuación (tendiente por ejemplo a la elaboración de políticas tutelares), sin duda es una acción que se ejerce en el presente²⁵. De allí que “el deseo de otorgar reconcomiendo patrimonial” (Castillo, 2007, p. 30) a ciertos bienes como los murales en este caso, solo podría concluirse completamente, configurarse de forma lo más plural posible, a través de un abordaje que incluya a la sociedad actual. Es decir, plantear un análisis atento en elucidar qué está ocurriendo hoy con los murales y cuál es la vigencia de las manifestaciones intangibles aludidas, como valores o significados que puedan explicar un proceso actual de patrimonialización, particularmente dentro una categoría compleja como la de paisaje cultural. Ello sin dudas aportaría otra mirada a la investigación aquí presentada enriqueciendo el debate y la reflexión que de forma alguna se agota en estas páginas.

Referencias

- A.F.D.A. (s.f.). Archivo Fogón de los Arrieros. Carpeta de recortes núm. 2, folios 73 y 92.
- Albán, A. (2008). Arte y espacio público: ¿un encuentro posible? *Calle 14*, 2, 107-111.
- Allier, E. (2008). Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria. *Historia y Grafía*, 31, 165-192. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922941007>.
- Augé, M. (1996). *Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Baczko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperaranzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones de Sol.
- Castillo R., J. (2007). El futuro del patrimonio histórico: la patrimonialización del hombre. *Revista electrónica de patrimonio histórico-RPH*, 1, 4-28.
- Cohen, D. y Fernández, M. (2013). *Valoración de las colecciones. Una herramienta para la gestión de riesgos en museos*. Programa de fortalecimiento de museos, Iccrom e Ibermuseos. Museo Nacional de Colombia. Recuperado de http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documents/valoracion_de_colecciones.pdf
- Di María, G., Sánchez, E. y González, S. (2010). Murales de la ciudad de la Plata. *Boletín de Arte*, 11(12), 37-52.
- Feldman, S. (dir.) (1959). “Génesis del Chaco” [obra audiovisual]. Coreografía y Danza: María Fux. Poema de Alfredo Veiravé recitado por Héctor Carrión. Sonido: Roberto Montero - Sergio Aschero. Guitarra y Canto: Sergio Aschero. Fondo Nacional de las Artes. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=9l3WiadlJ_g
- Fernández-Galiano, L. (2008). Geografía o Historia. *Revista Minerva*, 8, 28-29. Recuperado de http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva.php.
- Giordano, M. (1998a). Los murales chaqueños. Del Fogón de los Arrieros a la Plaza 25 de Mayo de Resistencia. *Cuadernos de Geohistoria Regional*, 34, s.p.
- Giordano, M. (1998b). *Historia de la formación de una simbología urbana. Arte y espacio público en Resistencia* [mimeo]. Informe de Beca de Iniciación. Resistencia: Secretaría General de Ciencia y Técnica, UNNE.
- Giordano, M. (2007). Exhibir bajo las estrellas. Un museo al aire libre. En Bellido, M. L. (Coord.) *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista* (pp.127-144). Gijón, Asturias: Trea.
- Giordano, M. (2012). Tiempos de modernidad en el Chaco. El Fogón de los Arrieros y su proyecto moderno. *Temas de la Academia*, 10, 57-64.
- González, R. (1962). *Catálogo Monsegur*. Resistencia: El Ateneo del Chaco.
- Gutiérrez, R. y Giordano, M. (1992). El Fogón de los Arrieros y el plan de embellecimiento de Resistencia durante la década del sesenta.

25. Presente desde el cual muchas veces juzgamos e incluso “alteramos”, “modificamos” el pasado para poder aceptarlo, disfrutarlo y consumirlo (Castillo, 2007).

- Ponencia presentada en el XII Encuentro de Geohistoria Regional [Actas del Congreso] (pp. 161-175). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI - Conicet).
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lopo, M. (2007). El paisaje interpretado como memoria. Patrimonio destruido de la Pampa Austral. *Revista Runa*, 26(XXVI). *Archivo para las ciencias del hombre*, 27-48.
- Martínez de Pisón, E. (2008). La recuperación del paisaje. En Martínez de Pisón, E. y Ortega, N. (Eds.). *La recuperación del paisaje* (pp. 9-39). Madrid: Ediciones de la UAM-Fundación Duques de Soria,
- Prats, L. (1992). *El patrimonio como construcción social*. Valencia: Ariel.
- Reyero, A. (2013). El Fogón de los Arrieros, ¿una vanguardia despolitizada? En *Folia Histórica del Nordeste*, 21, 121-140.
- Romagnoli, M. (1989). *Resistencia, capital de las esculturas*. Resistencia: Dirección de Difusión Cultural, Subsecretaría de Cultura.
- Romagnoli, M. (2003). Forjadores de sueños: los pioneros del arte chaqueño. En *50 años de arte chaqueño. 1953-2003. De los pioneros a los nuevos lenguajes* (pp. 11-20). Resistencia: Centro Cultural Nordeste - Universidad Nacional del Nordeste (UNNE).
- Sudar-Klappenbach, L. (2008). Cultura material y construcción identitaria en vísperas del Bicentenario. Reflexiones sobre la relación entre arte público y patrimonio urbano en Resistencia, Chaco (ponencia). En *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones "Arte y cultura, continuidades y rupturas en vísperas del bicentenario"*. Buenos Aires.
- Sudar-Klappenbach, L. y Reyero, A. (2009). La ciudad como escenario de tensiones culturales. Reflexiones sobre el arte público en Resistencia y su valor patrimonial (ponencia). En *I Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. Buenos Aires: Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Torres, H. (1979). El Fogón (Introducción). En *El Chaco y su cultura. Esculturas I* (p. 1). Buenos Aires: Inca.
- Veiravé, A. (2002). *Obras completas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.