



## Hundir los pies en la tierra que vivimos: Juan Grela y la opción precolombina

Adriana Armando\*

### Abstract

#### **Sink your feet into the land we live in: Juan Grela and the pre-Columbian option**

Between 1954 and 1965, a series of readings opened new aesthetic horizons for Juan Grela focused on the constructive aspects of indigenous American societies, at the same time that he directed his discourse towards the possibility of a national and modern art based on those expressions.

**Keywords:** Juan Grela, constructive universalism, pre-Columbian art, Argentine art, americanism

#### **Hundir los pies en la tierra que vivimos: Juan Grela y la opción precolombina**

Entre 1954 y 1965 una serie de lecturas le abrieron a Juan Grela nuevos horizontes estéticos centrados en los aspectos constructivos de las sociedades indígenas americanas, a la par que direccionó su discurso hacia la posibilidad de un arte nacional y moderno fundado en esas expresiones.

**Palabras clave:** Juan Grela, universalismo constructivo, arte precolombino, arte argentino, americanismo

#### **Affondare i piedi nella terra in cui viviamo: Juan Grela e l'opzione precolombiana**

Tra il 1954 e il 1965 una serie di letture aprono a Juan Grela nuovi orizzonti estetici focalizzati sugli aspetti costruttivi delle società indigene americane, che lo indirizzano verso la possibilità di un'arte nazionale e moderna basata su queste espressioni.

**Parole chiave:** Juan Grela, universalismo costruttivo, arte precolombiana, arte argentina, americanismo

### Introducción

La obra de Juan Grela (Tucumán 1914 - Rosario 1992) desplegada entre las décadas del Treinta y del Noventa del siglo pasado, asumió diferentes modalidades técnicas y expresivas: desde un realismo moderno de contornos y volúmenes definidos, a la adopción de un vocabulario plano y geométrico bajo ordenamientos rigurosos, para desembocar, finalmente, en la invención de un paisaje natural y social utópico, edificado con predominio de formas orgánicas<sup>1</sup>. El propio artista las explicó como un pasaje de la realidad exterior a la realidad interior (Garramuño, 1978). En ese itinerario se advierte una constante: la consideración de los vínculos gestados entre personas y seres de la naturaleza, de sus hábitos y entornos, sean éstos afables, problemáticos o quiméricos, como se advierte en escenas que situó en el interior doméstico, en las barriadas suburbanas o en el mundo imaginado y armonioso de sus últimas

---

\* Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Universidad Nacional de Rosario, Argentina; e-mail: aba2711@hotmail.com.

<sup>1</sup> Cabe recordar que en 1991, año de realización de sus últimas obras concluidas, había retornado a las formas geométricas aunque libres, realizadas con ceras y lápices de colores, una predisposición manifiesta ya en maderas y collages de la segunda mitad de los Ochenta.



pinturas. Pero esa atención es simétrica a otra muy relevante: la del estudio pormenorizado y sostenido de los elementos del lenguaje visual, de sus reglas, particularidades y contrastes, en tanto afirmación de los vínculos necesarios entre formas, líneas y colores, capaces de sostener eficazmente una práctica artística. A su vez, a través de los condicionamientos de las relaciones formales analizó cuestiones de carácter existencial como el uso de la libertad y sus límites. Un doble compromiso entonces, no exento de contradicciones, con lo humano en general y con el arte en particular, pareció regular la vida y la obra de Grela.

Los años transcurridos entre 1954 y 1965 constituyeron un momento peculiar de su recorrido en el que se sintió interpelado por el arte precolombino a través de un conjunto relativamente circunscrito de textos y repertorios visuales, de visitas a museos y excavaciones arqueológicas. Un interés iniciado a partir de los planteos del uruguayo Joaquín Torres García que posibilitaron, por un lado, realizar obras recuperando, o más precisamente interpretando, elementos formales de raigambre precolombina; y por otro, sostener un posicionamiento público acerca de la elaboración de un arte nacional basado en esas formas como un camino alternativo a los influyentes modelos europeos.

Dado los pormenores de la biografía de Grela, una infancia plagada de carencias y en consecuencia una escolaridad trunca, la lectura constituyó la herramienta fundamental para adquirir los dominios necesarios tanto en lo que atañe a la formación plástica como a la cultura en general. Fue un autodidacta que se construyó esforzadamente y que alcanzó, a través de lo leído y lo visto, un saber excepcional sobre el arte y, al unísono, una forma personal de practicarlo, enseñarlo y difundirlo. Singularidades que incluyeron en ciertos tramos de su vida una suerte de distanciamiento entre su pintura y su prédica, como si estuviesen fundadas en reflexiones de distinto orden: la activación de referencias amplias y universales en su propio trabajo creativo y la de conjuntos más localizados cuando se propuso afianzar perspectivas modélicas sobre el hacer y sus estímulos. Sin embargo, en la lógica del pensamiento greliano resultan aspectos integrados y fundados.

## **1. El pintor no hace cuadros sólo con la pluma y el pincel**

Siempre fui lector de cuanto cosa me caía en las manos. La poesía me gusta de alma. Lo mismo me ocurre con la novela y las obras filosóficas, y en los últimos años, algo de psicología. Es decir, desde mi punto de vista, el pintor no hace los cuadros sólo con la pluma y el pincel. Cultura y vida son ingredientes esenciales (Andrés, 1977: 7).

La voz de Grela en entrevistas y conferencias, o a través de discípulos y amigos, siempre indicó los recorridos por los libros que habían ensanchado su horizonte y, fundamentalmente, aquellos que lo habían formado como pintor; una cuestión enlazada con la pobreza de su niñez y juventud que desafió a través de la lectura en tanto suma de posibilidades y placeres. Lecturas que le permitieron estudiar y reflexionar, conocer y gozar de los diversos escenarios del arte universal desde su casa, porque aun sin recorrer otros países los lectores son viajeros (de Certau, 2000). Cuando se refirió a sus primeras preocupaciones plásticas y a los libros leídos, las cartas que Vincent Van Gogh escribió a su hermano Theo ocuparon un lugar de privilegio, sin excluir de esas narraciones la



breve experiencia de aprendizaje con Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos y su profunda adhesión al arte francés<sup>2</sup>. En su evocación las cartas constituyeron una revelación y una especie de *Biblia*, «un tratado de pintura, de vida, de pasión, de fe y de amor, de humanidad y de misterio» y una fuente del saber sobre las leyes del color (Andrés, 1977: 7).

La figura de Van Gogh acompañó toda la vida de Grela permitiéndole, además, conjurar la noción del pintor instintivo y sin estudios programáticos; lo hizo con pasión y magisterio y, en ese convencimiento, quizás medió también su propia biografía. A mediados de los Ochenta, siendo ya un pintor reconocido del arte argentino, no dudó en leer, en una conferencia, una de esas cartas para que la audiencia comprendiese que el conocimiento de Van Gogh sobre el color era científico y resultado del estudio y la dedicación. En el mismo ciclo de charlas también se refirió a la atracción que le despertó el evangelismo de Van Gogh y su «sentido social y de adhesión a la gente que trabajaba», un fervor inexistente en el *Tratado del paisaje* de André Lhote (1955), otra lectura cardinal de sus estudios (Grela, 2017: 44). Las afirmaciones anteriores orientan acerca de las preocupaciones estéticas y políticas de Grela desde los tiempos de la Mutualidad, así como de sus encuentros y desencuentros con la religión a los que siempre se refirió. A su vez, el texto de Van Gogh y el de otros autores leídos una y otra vez sugieren una lectura intensiva, concentrada y guiada por un propósito bien definido, distintiva de personas autodidactas que suelen imponerse una severa disciplina. La lectura en voz alta fue una característica de este tipo de lectores (Lyons, 2004) y más allá de si Grela la practicó, una escena de su niñez devenida en pintura de gran formato revela su atención hacia ese tipo de práctica. Se trata de *El lector*, un cuadro de 1945 que repone un suceso diario en un conventillo de Tucumán: «allí, al anochecer, un hombre extraño leía en su habitación a todos los vecinos que querían concurrir, un libro de cuentos truculentos» en un ambiente de «fantasía terrorífica» y «miseria atroz» (Rodríguez, 1968: 22). Si bien en la interpretación de Rodríguez esa obra ya era resultado de la lectura de Lhote, fue a partir de 1948 cuando Grela, de un modo nítido, transparentó en sus pinturas los lineamientos del teórico francés. Incluso relató que en ese año conoció el *Tratado del paisaje* al que leyó cuatro veces hasta comprenderlo cabalmente y así advertir que «no sabía nada», una expresión desmesurada tendiente a reforzar la idea del duro camino recorrido en la gestión de su propia formación de pintor (Grela, 2017: 34).

La serie de tratados que Grela leyó no fue un complemento erudito de estudios formales, como sucedió en otros pintores, sino que constituyó la única forma de acceder y entender la gramática del lenguaje visual, afianzada con la copia de reproducciones de maestros del arte europeo y argentino y ejercida con la misma modalidad intensiva de la lectura.

---

<sup>2</sup> La Mutualidad fue una agrupación de jóvenes artistas de Rosario liderados por Antonio Berni entre 1934 y 1937; en ese tiempo la lectura obligada era *Realismo mágico* de Franz Roh (1927). Después del traslado de Berni a Buenos Aires y la disolución de la Mutualidad, Grela se replegó en su taller, experimentó el dibujo, los volúmenes y los escorzos con su esposa Aid Herrera y su hijo Dante como modelos excluyentes; en 1939 viajó para ver a los impresionistas, a Cezánne y a Gauguin entre otros pintores muy influyentes en su obra, en la Exposición francesa organizada en Buenos Aires (Armando, Fantoni, 2017).



A propósito de su participación en el Grupo Litoral durante el transcurso de la década del Cincuenta<sup>3</sup>, Grela situó los libros y las lecturas en el trasfondo de las diferencias estéticas que mantenía con los demás miembros. Las inquietudes focalizadas en la pintura y particularmente en el color primaron entonces sobre aspectos menos relevantes o más anecdóticos como el tema, cuestiones que los impulsó a debatir sobre la eficacia y las opciones que diferentes tratados postulaban, como los de Lhote y Signac, Severini y Torres García. Y cuando comenzaron a circular en el grupo los libros sobre Klee y Miró los intercambios de opinión se desplazaron hacia el problema del arte abstracto (Fantoni, 1997). A mediados de la década siguiente, después de haber convertido *Universalismo constructivo* de Torres García (1944), en libro de cabecera y al compás áureo en fundamento de todo equilibrio, Grela habilitó los cambios que su interioridad le dictaba y que la lectura de Juan Eduardo Cirlot sobre el surrealismo le afirmó; así se abrió a la pintura fantástica y al arte ingenuo, estudió detenidamente a Chagall y de Chirico, a Klee y Miró, a Carrá y Morandi, a Max Ernst y Dalí, y todas esas sugerencias constituyeron entonces su mundo y su programa (Grela, 2017). Ya había absorbido todo el arte argentino que le interesaba, a excepción de Batlle Planas y Planas Casas, cultores del surrealismo en el país a quienes siguió revisando, cuando se dirigió nuevamente hacia el arte europeo. Cómo ya se dijo Grela siempre anudó las búsquedas estéticas con los libros que le abrieron rumbos; así, después de haber leído a Cirlot y a Breton exploró un conjunto de artistas surrealistas buscando con quien sentir afinidad estética y espiritual (Fantoni, 1984).

Si en lo visto y lo leído residió una fuente privilegiada de su impulso creador, otra, sin duda, estuvo alojada en su interioridad y en sus propias y lentas digestiones (Moreno, 1984). Fue un pintor-lector y un lector con lápiz en mano siempre, como lo atestiguan los subrayados y las múltiples anotaciones en los márgenes de sus libros, huellas de lúcidas lecturas.

## 2. La zambullida en la América precolombina

Los años Cincuenta fueron de grandes cambios para Grela, no sólo por su participación en el Grupo Litoral que proyectó al conjunto en la escena nacional, sino por sus nuevos intereses estéticos en concordancia con el descubrimiento de textos reveladores. Leyó *Universalismo constructivo* de Torres García y *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas, fundamentales en su acercamiento a la América precolombina, un universo tan deslumbrante como movilizador:

Desde 1954 hasta 1964 me zambullí en el estudio de este tipo de cosas. Además, durante seis años, por un lado trabajé rigurosamente con la regla de oro, y por el otro, dejé el óleo. Pintaba en cambio con témpera diluida, usando como blanco el blanco de la cartulina, tal como se utiliza en la acuarela (Andrés, 1977: 7).

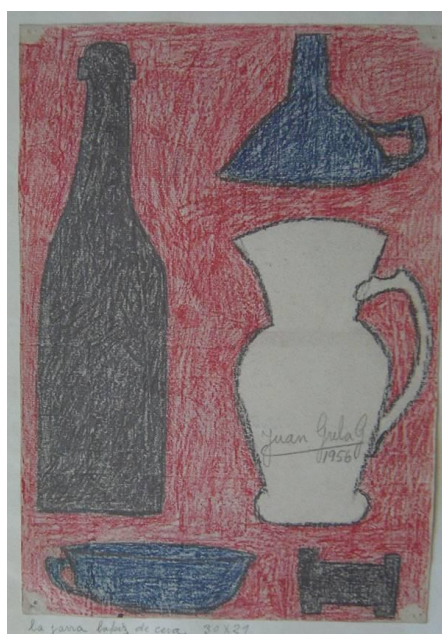
<sup>3</sup> Grupo que desplegó un intenso derrotero de exposiciones en diferentes ciudades del país entre 1949 y 1959. Sus fundadores fueron Leónidas Gambartes, F. García Carrera, Domingo Garrone, Juan Grela, M. Gutiérrez Almada, O. Herrero Miranda, S. Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte, Ricardo Warecki. Fallecido Garrone y desprendido Minturn Zerva integraron a Pedro Giacaglia y Froilán Ludueña (Payró, 1958<sup>1</sup>)



Situó en 1955 un momento de insatisfacciones, de agobio frente a la humillante realidad de las periferias urbanas donde tanto había dibujado y de acercamiento a los barrios del norte de la ciudad; lo narró en distintas oportunidades como una crisis existencial, religiosa y estética, de la que se sobrepuso ante el paisaje litoraleño, de cielo y tierra fundamentalmente, donde de modo intuitivo comenzó a aplicar la sección áurea. Después, el encuentro con el libro de Torres García le permitió estudiar esa regla maestra y convertir al compás áureo en otro brazo y en una filosofía, identificando la parte mayor y menor con la vida y la muerte respectivamente, juntas y en armonía; con ese instrumento, además, trabajó sin el referente del modelo o de la realidad para adentrarse en los ritmos y las proporciones, y, partiendo de la medición de formas naturales llegó a equilibrar formas abstractas. Para Torres García la posesión de la regla de oro constituía un verdadero tesoro para el arte y para todo en la vida y atenerse a ella no significaba menoscabar la libertad y la creación artística (Torres García, 1944).

Las relecturas de Torres apasionaron de tal manera a Grela que expresó: «me fanaticé con su libro, me fanaticé con sus ideas» (Grela, 2017: 62), con lo cual dio a entender que había internalizado profundamente ese ideario tal como su obra lo evidenciaba pero que, fundamentalmente, se había tornado una poderosa convicción impulsora de un batallar público, fervoroso y poco concesivo, cuyo alcance alteró la convivencia con sus pares del Grupo Litoral y produjo disidencias insalvables; sólo Leónidas Gambartes, otro lector consumado y de registro muy amplio, compartió el pensamiento del artista uruguayo.

Figura 1 - Juan Grela, *La jarra*, lápiz de cera, Rosario, Argentina, 1956



Fuente: Cortesía de la Colección Flia Grela-Correa, Rosario, Argentina.



En un dibujo realizado en la página final de *Universalismo* y en más de una veintena de témperas realizadas en 1955 y 1956 Grela ordenó proporcionalmente elementos de la vida cotidiana, tenazas y martillos, jarras y pocillos, paraguas y llaves, embudos y regaderas, resultando un conjunto de obstinados y rigurosos ejercicios sobre los postulados de Torres García que le permitieron arribar a una pintura totalmente abstracta; sin embargo todavía no era el tiempo interior para explorar esa nueva síntesis alcanzada, tenía que continuar indagando los pasajes<sup>4</sup>.

Desde los inicios consideró el dibujo lineal como la base para organizar una obra y la afirmación de Torres García sobre el dibujo correcto lo impactó fuertemente dado que proponía restringirlo al «frontal o geométral, sin profundidad» que era la manera en que la realidad se presentaba al conocimiento. Implicaba utilizar un dibujo plano, esquemático, sintético, referenciado en el realizado por los niños y también por las civilizaciones antiguas aunque olvidado bajo el influjo del Renacimiento, pero que, con la concurrencia del ritmo y la proporción podía abonar grandes creaciones del presente (Torres García, 1944: 74 y 94). Junto a la aplicación de la sección áurea, Grela se dedicó al estudio de esa manera del dibujo dando lugar en 1957 a doce dibujos preparatorios para un mural que incluía la figura central de un hombre rodeado por un sol y un poste, una casa y un barco, un hacha y un árbol, además de cinco animales, todos bajo una estricta configuración geométrica. Y en 1959 realizó *La Ñata y su paisaje*, una obra radical basada en una construcción dura y austera, de líneas finas en tinta sobre cartulina blanca, en la que configuró el personaje y su entorno sólo a través de rectángulos proporcionales; una modalidad que acompañó a otros dibujos del mismo año y posteriores, así como a un conjunto de grabados y de bocetos volcados en libretas de apuntes.

De todos modos y aunque sin abandonar el dibujo sintético, Grela trazó seres y paisajes más abstractos o de mayor referencialidad, atendiendo siempre el ritmo de sus propias transformaciones y con la premisa de ocuparse de la forma de representar y no de lo representado, en clara sintonía con Torres García. Figura que también incentivó su valoración del arte americano pretérito y metafísico como el realizado por mayas, aztecas e incas, aunque nunca para imitar su morfología porque, como anotó Grela, a «nuevas formas nuevo contenido» (Grela en Torres García, 1944: 311), impulsándolo a la vez a construir un arte americano del presente. Según Torres García la unidad del arte del continente debía incluir lo local, desechando lo producido en Europa para encontrar así «al hombre y al arte de América» (Torres García, 1944: 881). Planteó su deseo de reintegrarse «a la gran cultura de Indoamérica, y particularmente a la incaica», entendiéndolo que «nuestro arte» debía ser moderno, del siglo XX, a la vez de ofrecer «un matiz particular de estas latitudes» sobre lo que Grela adosó en un costado de la página: «tenemos que conocer el color de nuestra luz y de la tierra» (Grela en Torres García, 1944: 703). Según Torres García lo indoamericano (Flo, 2006) recogía lo más genuino de América y lo más universal y por ende «más cercano

---

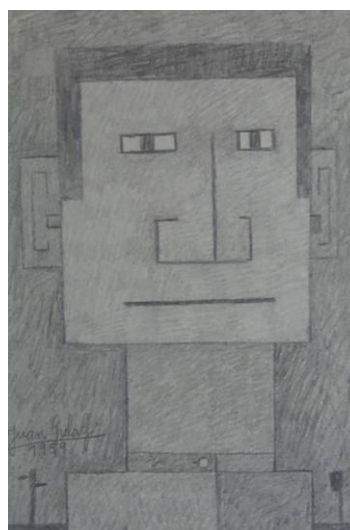
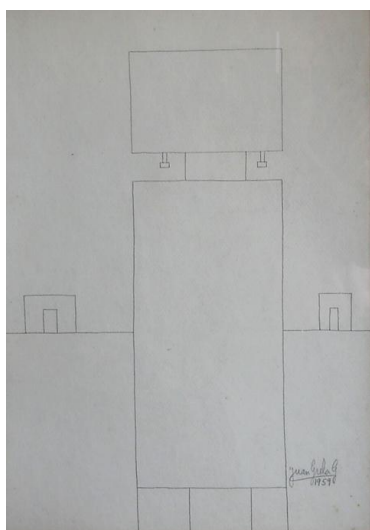
<sup>4</sup> Al respecto expresó: «Mi convicción fue llegar tímidamente a lo abstracto porque tenía arraigos, más que ninguno del Grupo Litoral, en el problema de la figuración por la experiencia en la Mutualidad» (Fantoni, 1997: 61).





a una verdad abstracta, que por esto puede ser de todo tiempo y lugar» (Torres García, 1944: 722) asumiendo así la condición de una expresión ideal; cuestión que otra vez Grela reforzó escribiendo a continuación: «tenemos que encontrar nuestros colores, nuestras formas, nuestras líneas, es decir ¿Quiénes somos?» (Grela en Torres García, 1944: 723). Unas páginas después Torres García argumentó: «Ni en Buenos Aires ni en Montevideo uno puede imaginarse que está en Europa. La luz, esa cosa misteriosa, ya lo indica: otro matiz. Y la estructura arquitectural y mil objetos y las costumbres... ¡Sí; estamos en Sudamérica!» y afirmó que desde esta ubicación se podía brindar a Europa algo inédito como el arte incaico (Torres García, 1944: 741).

Figuras 2 y 3 - Juan Grela, *La Ñata y su paisaje*, tinta, Rosario, Argentina, 1959 y Juan Grela, *Cara de bagre*, lápiz, Rosario, 1959



Fuente: Cortesía de la Colección Flia Grela-Correa, Rosario, Argentina.

Con el estímulo y los presupuestos de *Universalismo*, lectura con la que dialogó vivamente dejando marcaciones y comentarios en sus páginas (Armando, 2014<sup>a</sup>), Grela inició los estudios del arte precolombino en favor de un arte americano y argentino, y a través de entrevistas explicitó su pensamiento que recuperaba lo leído y anotado para inscribirlo en un plano más localizado y posicionarse ante los irrevocables desencuentros en el interior del Grupo Litoral que desencadenaron su disolución. Así en 1958 definió un programa de acción que lo diferenciaba tajantemente de sus pares en Rosario apelando a «explorar en profundidad los antecedentes de la cultura indígena y extraer sus elementos plásticos puros» pero también, y siguiendo sus anotaciones en *Universalismo*, planteó lo ineludible de «estudiar nuestra luz, nuestras líneas, nuestro color local, parar intentar el encuentro con la sustancia nacional» (Seiguerman, 1958: 8).



La búsqueda de lo propio lo llevó a revisar repertorios indígenas a través de imágenes publicadas en libros y de la observación de piezas arqueológicas en algunos museos del país, y dado el rol privilegiado de la lectura en su modo de conocer, *Silabario de la decoración americana* de Ricardo Rojas, un libro de escritura amena proyectado para promover las artes industriales, le significó una puerta de acceso a un muestrario de formas y a una interpretación del simbolismo indígena. A su vez, compartió la invitación del autor a tomar «nuestra propia fuente de inspiración en América» para poder ofrecer «al mundo un arte nuevo» (Rojas, 1953: 21), un aspecto que sólo en parte podía vincularse con el ideario torresgarciano seguido por Grela. *Silabario* fue escrito en 1930 pero su amplia difusión devino de la edición de Losada de 1953 continuando así la saga de escritos publicados en las dos primeras décadas del siglo XX que hicieron de Rojas un pensador clave del nacionalismo cultural argentino, imbuido, como muchos intelectuales y artistas latinoamericanos entre fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, de las corrientes espiritualistas y esotéricas. El ideal euríndico proyectado por el mismo autor en 1924 como expresión de una conciliación de la técnica europea y la emoción americana (Rojas, 1980) fue una formulación coincidente con los años de fuertes diferenciaciones en el arte argentino que dieron lugar a expresiones de renovación estética (Armando, 2014<sup>c</sup>) y también al advenimiento de vanguardias, modalidades que Grela abrazó al iniciar su camino en la Mutualidad.

Como lector tuvo una actitud siempre activa, reorganizó las lecturas según sus criterios y necesidades, las abrió a otras significaciones y así estableció una suerte de producción propia como lector (de Certau, 2000). Por lo tanto el abordaje de Rojas a través de *Silabario* no abrevó en un interés por los presupuestos del primer nacionalismo argentino y menos aún por el arco estético que propició, sino en una perspectiva centrada en la búsqueda de fuentes formales indígenas para la construcción de un nuevo arte, con un sentido más amplio que el propugnado por Rojas, sustentado en los modos de dibujar de Torres García y asociado con la necesidad de independizarse de las estéticas europeas. Las incumbencias estéticas y el simbolismo de las iconografías indígenas debió ser de todos modos de interés para Grela, por su propia curiosidad y, quizás, por la insistencia de Torres en la conciencia religiosa de las artes antiguas como concepto de unidad y en la aspiración metafísica que, paradójicamente, consideró que debía seguir asumiendo una obra de arte (Ramírez, 1991).

Grela jerarquizó los dibujos realizados en el noroeste argentino por los “diaguitas o calchaquíes”<sup>5</sup> según su expresión y se refirió puntualmente a las más de veinte variaciones que presentaba la figura del sapo en piezas de cerámica reproducidas por Rojas (Rojas, 1953) porque transitaban «desde la figuración naturalista hasta la más depurada geometrización» mostrando líneas rectas y curvas esquematizadas. Enfatizó el hecho que eran «formas en sí

---

<sup>5</sup> Rojas, de acuerdo a lecturas previas a los años treinta, identificaba a la arqueología del noroeste argentino en conjunto con el nombre de calchaquí e incluso estableció una serie de características para lo que denominó estilo calchaquí que correspondía en realidad a rasgos de distintas culturas y temporalidades (Rojas, 1953). El área valliserrana central del noroeste argentino fue ocupada por una gran unidad étnico-lingüística denominada diaguita, de habla *kakana*, que incluyó diferentes grupos o parcialidades; el término calchaquí es una hispanización proveniente de la extensión del apellido de un líder de la resistencia indígena llamado Juan Calchaquí (Lorandi, 1998).





mismas» y que las divisiones revelaban «planos perfectamente relacionados en tamaño, trabándose los horizontales y verticales a través de figuras geométricas» y agregó que en cada uno de esos rectángulos, cuadrados y triángulos había «figuras alusivas a los mitos indígenas», resueltas, también, a través de la geometrización (Seiguerman, 1958: 8). Una descripción que remitía claramente a las cuestiones relativas a líneas, ritmos y equilibrios, es decir al vocabulario formal de las artes plásticas, núcleo de interés persistente en el conjunto de su obra, aún en aquellos momentos donde lo social impregnó fuertemente su pensamiento y su trabajo. Pero en la década que va desde mediados de los cincuenta a mediados de la siguiente englobó las formas indígenas del territorio argentino en lo que llamó «nuestra tradición plástica» y las propuso como un horizonte válido para la pintura contemporánea, dejando entrever una vez más su alineamiento con los planteos de Torres García:

Porque ¿qué pintor puede negar el valor de la recta y de la curva, el color-tono y el uso limitado de los colores; el ángulo recto, el empleo de formas geométricas en un funcionalismo de verticales y horizontales; la división del plano en magnitudes relacionadas entre sí? ¿Son ellos o no auténticos medios de expresión formal? Y si son plásticamente innegables, ¿a qué seguir imitando a la pintura europea cada vez más y más encerrada en sus búsquedas? (Seiguerman, 1958: 8).

La idea de un arte nacional basado en formas precolombinas lo impulsó a otras lecturas y una de ellas, *La Civilización Chaco-Santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, publicada por los hermanos Wagner en los años treinta (Wagner, Wagner, 1934), lo impactó particularmente dado el carácter de la edición que contenía un cuantioso conjunto de láminas a color con reproducciones excepcionales de las cerámicas (Ocampo, 2005; Martínez, Taboada, Auat, 2011). Este libro se difundió entre los artistas en los años cincuenta cuando las controversias arqueológicas ya habían impugnado la investigación que la sustentaba, pero los dibujos de Duncan Wagner eran magníficos y permitieron que continuara circulando en otros ámbitos interesados en los aspectos estéticos de las piezas fundamentalmente. Aquí como en otros casos, las ilustraciones pudieron guiar la interpretación del texto pero fueron sobre todo el «soporte de otra lectura, despegada de la letra» (Cavallo, Chartier, 2004: 62), no sólo creadora de un espacio propio sino devenida en observación casi autónoma del texto.

A ese acervo visual se refirió en una entrevista de 1961 concedida a Abel Rodríguez, periodista cultural y discípulo, que conocía los posicionamientos de Grela y la insularidad de esa postura en el arte de Rosario, si bien el taller del pintor comenzaba a ser un foco de difusión de esas propuestas. En esa oportunidad y a sabiendas que sus palabras podían ser leídas por una audiencia numerosa dada la importancia del periódico que lo convocaba en la ciudad, procedió de modo análogo a la entrevista de 1958 en el sentido que seleccionó un conjunto de representaciones, en este caso dedicadas a las cabezas de ofidio, para describir sus componentes formales y proponerlos como orientaciones o principios de un arte propio:

...hay treinta y cinco cabezas de este reptil realizadas con líneas rectas y curvas esquemáticas, en colores rojos y negro y blanco, el triángulo y el círculo como figuras geométricas y calidades a través de líneas y puntos, todas sin repetirse. Entonces cabe preguntarnos, ¿si fueron creadores o no?, ¿son medios plásti-



cos universales los usados? ¿podemos partir de estos principios? Creo que nosotros, educados plásticamente desde el impresionismo para acá, podemos conseguirlo (Rodríguez, 1961: s/p).

El encuentro con lo que verdaderamente somos como problema plástico y de expresión debía seguir entonces la guía de los primitivos habitantes de América a la vez que un arte propio, «acorde con la tierra que pisamos», debía ser universal. En esta entrevista volvió a enfatizar sobre las cuestiones del lenguaje que conllevaba su idea de un arte nacional al aludir a la apropiación primitivista del arte europeo a comienzos del siglo XX:

...Indudablemente existe la prueba de que el arte negro dio la salida a los cubistas, como así al expresionismo alemán. Con esto queda demostrado que no es tan descabellado cuando proponemos nuestras culturas primitivas para iniciar el verdadero camino del arte nacional (Rodríguez, 1961: s/p).

La mirada de los artistas de las primeras vanguardias europeas sobre las artes pretéritas de África y Oceanía estuvo centrada de modo exclusivo en los aspectos formales y expresivos, dado que ahí había una fuente muy potente y modélica para desperezar un arte con siglos de antigüedad y producir transformaciones revolucionarias, pero no derivaron en búsquedas de tipo nacional más allá de las propias diferenciaciones de los movimientos que tenían orígenes precisos como el cubismo en Francia o el expresionismo en Alemania, citados por Grela. El arte argentino en cambio, gozaba de una profundidad histórica que iniciada en la segunda mitad del siglo XIX se consolidó en el siguiente, en consecuencia careció de largas tradiciones dando lugar a un recurrente proceso de traducción de los modernismos y las vanguardias europeas y generando proposiciones inéditas con diferentes grados de cercanía o apartamiento. Por ende, el clima europeo de atención a las artes “primitivas” vivenciado por artistas latinoamericanos que realizaban estancias de formación impregnó también a pintores y escultores argentinos en los años veinte (Armando, Fantoni, 1995; 1999; 2006), un momento obviamente muy alejado de los años sesenta en los que Grela estaba pensando en un arte nacional. Sin embargo sus estudios pormenorizados sobre la obra de Picasso y la de los expresionistas lo familiarizaron con esas recuperaciones, del mismo modo que en los comienzos de su actividad se identificó profundamente con el arte francés estudiando a todos los pintores significativos, pero siempre su obra destiló de modo muy personal esos ascendientes y la actitud de analizar el arte europeo, norteamericano y argentino la conservó a lo largo de su vida más allá de las declaraciones de este período. Por otra parte, su modo de acercarse a los diseños indígenas americanos tuvo una profunda carga formalista que en un punto podría vincularse con la mirada primitivista si bien estuvo destinada, en un plano, a la promoción de un arte propio, nacional y americano, con formas y sentidos vivificados; y en otro, más personal, constituyó una nueva caja de herramientas para su proyecto creador.

Las expresiones orales de Grela siempre estuvieron estrechamente ligadas a la coyuntura de la enunciación mientras que su hacer estuvo invariablemente asociado con desarrollos interiores de larga duración. En este sentido, desde fines de los años cincuenta desplegó una estrategia de intervención pública tendiente a diferenciar y visibilizar de modo categórico sus ideas y sus prácticas en una escena artística, la de Rosario, tensionada por las controversias con algunos ex miembros del Grupo Litoral y donde debía proseguir su camino en forma independiente. De modo que su afirmación acerca del camino certero para la conformación de



un arte nacional basado en el alejamiento de los modelos europeos, en la utilización de repertorios visuales precolombinos y centrado con énfasis en las cuestiones formales, fue un planteo esparcido a través de la docencia en su taller y en entrevistas que le permitieron proyectarse como un artista con un pensamiento y una práctica orientada por una aspiración más ambiciosa que la de escala estrictamente personal. Sin embargo esta formulación asentada en inspiradoras lecturas y en el acopio de reflexiones y experiencias en torno a manifestaciones indígenas de Argentina tuvo un ciclo muy limitado en el tiempo ya que después de 1961 no retomó el tópico de la construcción de un arte nacional, aunque siguió vigente y de modo muy activo en conferencias y en sus realizaciones visuales la importancia del arte precolombino, el dibujo plano y la medida áurea, cuestiones a las que seguirá refiriéndose en las dos décadas siguientes cuando sus necesidades expresivas ya lo habían llevado hacia otros rumbos estéticos. Así, quince años después destacó la preocupación que había tenido por todas las culturas precolombinas, aclarando que ya no pretendía que se hiciese una pintura «con sentido nacional ni americano, ni regionalista, ni nada de eso» dado que eran cuestiones difíciles y subjetivas, aunque dio algunos ejemplos de pintores afines con esos contenidos (Orta, 1977).

También en 1977 en la entrevista citada en el inicio de este apartado, se refirió a su formación europea y a la necesidad de indagar en el problema de la autenticidad cultural que lo llevó a revisar posiciones y a encontrarse con las culturas precolombinas, leídas ahora como un proceso interrumpido y por ende culturalmente desaprovechado (Andrés, 1977). En sus conferencias de 1985 recordó su particular interés en el arte de los diaguitas, sus recorridos por Catamarca, La Rioja y Tucumán y la visita al Museo Etnográfico de Buenos Aires que albergaba muchísimas piezas de esa cultura; y también se refirió a sus indagaciones sobre el arte precolombino de Perú y de México, observando incluso la proporciones áureas de su arquitectura (Grela, 2017).

Si Rojas y los Wagner orientaron una parte importante de sus estudios precolombinos, otro conjunto de obras (Armando, 2014<sup>b</sup>) lo vincularon a diferentes repertorios de formas americanas, a los textiles y cerámicas de Perú, a los monolitos de Bolivia y a las esculturas y construcciones del México prehispánico, incluso en la entrevista de 1958 asignó un conjunto de valores formales a la piedra azteca dedicada a *Coatlícue*. A partir de la configuración de su archivo de imágenes realizó dibujos y grabados que testimonian el estudio de lo precolombino y la creación de nuevas formas (Fantoni, 2007). Seguramente comenzó ejercitando líneas, ritmos y geometrías a través de la copia de los diseños de las cerámicas de distintas culturas; quedan, por ejemplo, algunos dibujos de estudio a partir de vasijas de la costa norte del Perú aunque se conservan pocos de esta índole. Sin embargo, su hijo Dante Grela lo vio muchas veces reproducir con lápices y pinceles formas precolombinas (Grela, 2013), el mismo método que utilizó para estudiar los pintores de su interés fundado en un criterio personal y transferido a sus alumnos: la copia no tenía un carácter pasivo sino que era un paso necesario para el análisis de obras y un procedimiento ineludible para todo pintor (Grela, 2017). Incluyó una vasija con asa estribo en un boceto muy rápido donde se vislumbra la figura alargada y geométrica de un hombre junto a otros objetos aunque en dibujos y acuarelas de 1961 y 1962 la misma figura, un retrato de Rubén Valiente, aparece solo junto a una talla en madera, posiblemente un souvenir de viaje de Bolivia de la



que hizo un estudio en acuarela. El cuerpo lo construyó de modo plano, frontal y a partir de las divisiones del rectángulo, un recurso que Grela venía implementando desde trabajos anteriores y donde afloran sugerencias de las esculturas de Tiahuanaco, a las que Torres García había prestado mucha atención.

Figuras 4, 5, 6 y 7 - Juan Grela, Dibujos sin título, lápiz, Rosario, Argentina, 1961



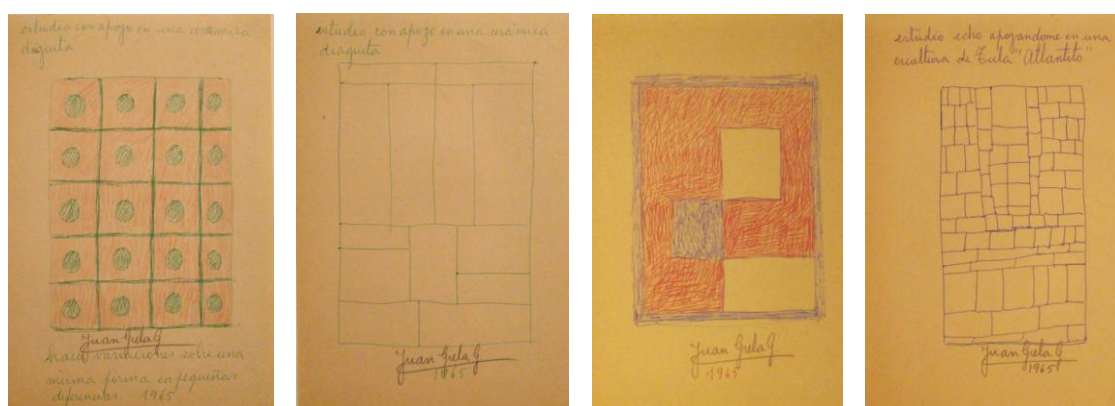
Fuente: Cortesía de la Colección Flia Grela-Correa, Rosario, Argentina.

Otra figura de hombre, resuelta con un dibujo que prioriza las curvas, indica por contraste las facciones del rostro con mínimas líneas rectas, alusión a la sencillez formal de muchas máscaras que también puede verse en algunas xilografías. Además de figuras humanas, gatos o felinos sometidos al mismo tipo de estructuración pueblan sus apuntes y dibujos, así como los grabados y pinturas. De todos modos, resulta clara la presencia del referente, sean personas y objetos, plantas y animales o casas y postes; a veces la legibilidad se torna más confusa y la abstracción aflora con mayor intensidad, pero en sus cuadernos alterna ensayos de tipo naturalista con ejercicios de síntesis, una tensión siempre manifiesta en este período.



Al recapitular su trabajo entre 1960 y 1965 se refirió al doble sentimiento que lo atravesaba, de liberación en el taller con el compás y los colores tierras, y de sujeción al modelo cuando salía a pintar el paisaje y las figuras de los barrios, aspectos que entendió como traducción de los pasos lógicos hacia una modificación interior (Grela, 2017: 69). De ahí la significación que adquieren veintiséis bocetos realizados con biromes de colores y lápices de cera en 1965, cuando su obra estaba en los lindes de nuevas torsiones, porque tienen rigor geométrico, abstractismo absoluto e indicaciones acerca de las fuentes precolombinas que lo guiaron. Sobre un papel muy delgado, sin aspiraciones de exactitud y detalle y sin que se conozcan pasajes a obras concluidas, el conjunto realizado a mano alzada resulta la manifestación cabal del estudio y el análisis a la par del distanciamiento y la interpretación de los modelos que signaron el proceso creativo de Grela.

Figuras 8, 9, 10 y 11 - Juan Grela, Dibujos, birome y lápices de cera, Rosario, Argentina, 1965



Fuente: Cortesía de la Colección Flia Grela-Correa, Rosario, Argentina.

Que haya desplegado este conjunto sólo como ensayos indica que eran parte de un proceso íntimo de trabajo, de una exploración de los problemas plásticos involucrados con sus posibilidades y variantes; al mismo tiempo constituyeron instancias donde pudieron aflorar nuevas inquietudes y dar pie a transformaciones formales y estéticas.

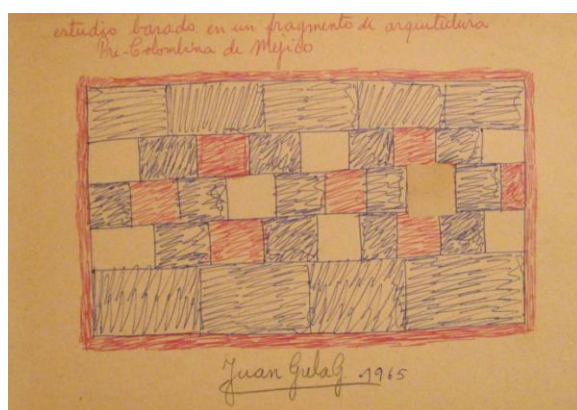
A través de manuales y libros especializados conoció las arquitecturas andinas y los muros incas con sus famosos encastres de piedra y almohadillados así como los frisos zapotecas con relieves y las diversas construcciones precolombinas de México que, debieron constituir una sugestión potente de estos bocetos. Pueden percibirse entonces como ensayos de paneles arquitectónicos o simplemente como composiciones geométricas resueltas con cuadrados y rectángulos subdivididos proporcionalmente y utilizando como únicos colores rojo, verde, azul y negro. Si bien las esculturas líticas de Tiahuanaco fueron un patrón formal persistente de este período, no dejó de observar piezas mesoamericanas como se advierte en un estudio de línea realizado en birome azul a partir de un pequeño atlante emplazado en el sitio de Tula,





cuya imagen se encontraba reproducida en uno de los libros de su biblioteca<sup>6</sup>. De la pieza sólo capturó la estructura del traje que vestía y del pectoral que lo acompañaba indicados a través de un cuadrículado cincelado en la piedra que Grela trasladó también mediante formas geométricas al dibujo plano. La observación de la cerámica diaguita quedó registrada en dos ejercicios, en uno subdividió un rectángulo en veinte partes inscribiendo círculos en cada una, en otro apeló sólo a diferentes divisiones con líneas rectas.

Figura 12 - Juan Grela, Dibujo, birome, Rosario, Argentina, 1965



Fuente: Cortesía de la Colección Flia Grela-Correa, Rosario, Argentina.

Comprender como operaba ese tiempo de la larga duración greliano, desafiante de toda inmutabilidad porque era un estado de suave y persistente agitación creativa, es importante para analizar su obra, sus estudios y reflexiones. Después de diez años de intenso diálogo con la geometría y los patrones formales indígenas en pos de un arte nacional y americano, la obra de Grela manifestó una mayor libertad tanto en las formas como en las composiciones debido al abandono del compás áureo; sus personajes comenzaron a flotar y a rotar en el espacio, a veces en círculo o en diagonales e inclusive a ubicarse cabeza abajo, un anuncio de los cambios por venir (Armando, Fantoni, 2017).

### 3. Hacer y decir

Si Torres García a su regreso a Uruguay había considerado que nuestro norte debía ser el sur e invirtió el mapa para graficarlo, Grela desarrolló en el interior de este planteo, una perspectiva libre y localista al sostener que nuestro norte, nuestro foco de atención, debía

<sup>6</sup> Se trata del libro de Flores Guerrero (1962). En su biblioteca también se hallaba: Nadal Mora (1935/1943) que reunía una cantidad importante de pequeños motivos y más de cien ilustraciones realizadas a partir de esmerados dibujos a pluma y acuarelas referidas a las manifestaciones de arte de las grandes civilizaciones americanas.



también centrarse en los artistas de Rosario y en sus obras. Ya en *Universalismo* había anotado: «Llevemos fe en la plástica y hundamos nuestros pies en la ¡Tierra! donde vivimos y todos llegaremos a hacer nuestra obra grande o pequeña» (Grela en Torres-García, 1944: 583), exteriorizando así la importancia del lugar de pertenencia y el enlace con la producción artística. Y, ciertamente, la obra de Grela hasta los años setenta mostró sintonía con los paisajes naturales y sociales de la ciudad, con los suburbios y los barrios, con la llanura y los bordes litorales, pero el compromiso con el medio lo extendió a otros planos entre los que se destacó su rol como difusor del arte de Rosario. A través de la enseñanza propició la valoración y el análisis de pintores locales e incluso la realización de exposiciones en su taller con el objetivo de dar a conocer autores que habían precedido al Grupo Litoral. Despaciosamente fue configurando un linaje pictórico de la ciudad, intimista y sobrio, orientando así la mirada sobre una modalidad del arte de Rosario que encontró despliegues en reflexiones y producciones de algunos discípulos. Paralelamente, las lecciones de Grela aunaron esa mirada tamizada sobre lo local con el estudio de pintores argentinos, americanos y europeos, tal como lo practicó siempre, aun en el periodo que postuló la necesidad de un arte nacional fundado en un encuentro con las culturas precolombinas.

En los ochenta ahondó en la cuestión del arte de Rosario y emprendió un magisterio público sobre los pintores y el medio sociocultural considerándolos la referencia más importante a tener en cuenta tanto por los artistas como por las audiencias. Reiteró, como lo había hecho en los años sesenta, la necesidad de desactivar el apego a modelos externos, ahora con el objetivo de construir y afianzar una genealogía propia, local y universal, pero ya no recortada a una modalidad estética sino abarcadora y polifónica. Ensayó una suerte de proclama a favor de los pintores y escultores locales que lo ayudaban a enriquecer su vida interior más que aquellos que no pertenecían a su «medio social, pictórico y geográfico» y convocó a formarse como pintores y público estudiando y visitando nuestros artistas y museos (Grela, 1981: s.p.). Una postura que, a pesar de la rigidez de su formulación, tendía a jerarquizar lo producido en una ciudad con una importante tradición artística, afectada por su relación asimétrica con Buenos Aires y en el contexto de los condicionamientos económicos del país; un modo de dar cuenta de su propia situación. Paralelamente sus pinturas, tanto como los collages y las construcciones con maderas pintadas, siguieron nutriéndose de fuentes diversas y sin fronteras porque su obra sobrevoló sus declaraciones con una libertad creadora sin pausas ni pares en la ciudad.

En muchos sentidos fue un jinete solitario: las ideas que sostuvo en diferentes momentos de su trayectoria en torno a un arte americano y argentino y también de Rosario, impregnadas de universalidad y modernidad, portadoras de adversarios y exclusiones, lo atestiguan.

## Referencias bibliográficas / References

- Andrés A., *El pintor en la peluquería*, «La Opinión Cultural», 11/12/1977, pp.6-7.  
Armando A., *Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte*, en Amigo R. (coord.), *La hora americana 1910-1950*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2014<sup>c</sup>, pp.189-203.



- Armando A., Fantoni G., *Arte "primitivo" y búsquedas nacionales: pequeñas historias de escultores argentinos*, «Studi Latinoamericani», n.2, Forum, Udine, 2006, pp.373-393.
- Armando A., Fantoni G., *El 'primitivismo' martinfierrista: de Gironde a Xul Solar*, en Antelo R. (coord.), *Oliverio Gironde. Obra completa*, ALLCA XX/Colección Archivos de la Unesco, Madrid, 1999, pp.475-489.
- Armando A., Fantoni G., *Estudios y conclusiones. Bocetos y obras de Juan Grela*, Humanidades y Artes Ediciones, Rosario, 2017.
- Armando A., Fantoni G., *Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años '20*, en Diez Marín C. (ed.), *Actas XII Congreso nacional de arqueología argentina*, T.II, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1999, pp.123-131.
- Armando A., Fantoni G., *Recorridos americanos: algunos temas en Xul Solar*, en Aa.Vv., *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de teoría e historia de las artes*, Caia, Buenos Aires, 1995, pp.200-212.
- Armando A., *Grela ante el Universalismo constructivo de Torres García: lecturas y anotaciones*, en Armando A., Fantoni G., *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages a cien años de su nacimiento*, Fundación Osde, Buenos Aires, 2014<sup>a</sup>, pp.11-17.
- Armando A., *Los libros de un pintor: Juan Grela y la búsqueda de una expresión americana*, «Separata», 19, 2014<sup>b</sup>, pp.66-82.
- Cavallo G., Chartier R., *Introducción*, en Cavallo G., Chartier R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2004 [1997], pp.15-63.
- De Certeau M., *La invención de lo cotidiano. I Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2000 [1980].
- Fantoni G., *Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza*, «Separata», 12, 2007, pp.3-33.
- Fantoni G., *Miró en la obra de Juan Grela*, «Diario Rosario», 17/3/1984, pp.4-8.
- Fantoni G., *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1997.
- Flo J., *Joaquín Torres García y el arte prehispánico*, en Aa.Vv., *Imaginario prehispánico en el arte uruguayo: 1870-1970*, Fundación Mapi, Montevideo, 2006, pp.33-72.
- Flores Guerrero R., *Historia general del arte mexicano. Época Prehispánica*, Hermes, México/Buenos Aires, 1962.
- Garramuño C.A., *Juan Grela G. La crisis de la propia identidad*, «Pájaro de Fuego», 1, 1978, pp.36-41.
- Grela D., *Escritos. Serie música contemporánea*, UNR Editora, Rosario, 2013.
- Grela J., *Dentro de uno está el universo*, Iván Rosado, Rosario, 2017.
- Grela J., *José Marín Torrejón*, Miró Artes Plásticas, Rosario, 1981.
- Lhote A., *Tratado del paisaje*, Poseidón, Buenos Aires, 1955 [1943].
- Lorandi A., *Los diaguitas y el Tawantinsuyu: una hipótesis de conflicto*, en Dillehay T., Netherly P. (comp.), *La frontera del Estado Inca*, Fundación Humboldt/Abya Yala, Quito, 1998, pp.197-214.
- Lyons M., *Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños y obreros*, en Cavallo G., Chartier R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Taurus, Madrid, 2004 [1997], pp.539-589.



- Martínez A., Taboada C., Auat A., *Los hermanos Wagner, entre ciencia, mito y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero, 1920-1940*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2011.
- Moreno S., *Grela: la obra de un artista es el reflejo de la cultura de su pueblo*, «Diario Rosario», 29/12/1984, p.18.
- Nadal Mora V., *Manual de arte ornamental americano autóctono*, El Ateneo, Buenos Aires, 1943 [1935].
- Ocampo B., *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*, Antropofagia, Buenos Aires, 2005.
- Orta J.I., *Cuatro opiniones sobre la realidad plástica argentina. Juan Grela G.*, «Criba», 1, 1977, s/p.
- Payró J., *Grupo Litoral*, Galería Van Riel, Buenos Aires, 1958.
- Ramírez M.C., *La Escuela del Sur: El legado del Taller Torres-García en el arte latinoamericano*, en Ramírez M.C. (comp.), *La Escuela del Sur. El Taller Torres-García y su legado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991, pp.115-141.
- Rodríguez A., *Forma, espíritu y arte nacional en Grela*, «La Capital», 26/1/1961, s/p, Archivo Grela.
- Rodríguez E.B., *Juan Grela G.*, Biblioteca, Rosario, 1968.
- Roh F., *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- Rojas R., *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Ceal, Buenos Aires, 1980 [1924].
- Rojas R., *Silabario de la decoración americana*, Losada, Buenos Aires, 1953 [1930].
- Seiguerman O., *Lo nacional en la pintura de Juan Grela G.*, «Gaceta Literaria», III, 15, 1958, p.8.
- Torres-García J., *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Poseidón, Buenos Aires, Archivo Grela, con anotaciones manuscritas de Juan Grela, 1944.
- Van Gogh V., *Cartas de Vicente Van Gogh a su hermano Theo*, El Ateneo, Buenos Aires, Archivo Grela, 1943.
- Wagner E., Wagner D., *La Civilización Chaco-Santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, Compañía Impresora Argentina, Buenos Aires, 1934.

Recibido: 17/09/2023

Aceptado: 19/12/2023

