

JUAN GRELA EN EL UMBRAL DE LO AMERICANO: DEL REALISMO MÁGICO AL ERRANTE GAUGUIN

Guillermo Augusto Fantoni

A mediados de 1977 Grela declaró: "Berni, me proporcionó todos los elementos de la Escuela de París. Me convertí en seguidor de Cézanne, Gauguin y Van Gogh, a quienes estudié, analicé y copié. Si quería ver cubismo analítico copiaba un trabajo de Braque y si quería cubismo sintético recurría a Gris. En la misma forma procedí cuando me interesó lo onírico y el surrealismo con Miró y Klee. De Torres García aprendí a usar el compás y la geometría, comprendí qué es el plano en el cuadro y qué es incluso el soporte." Y a continuación acotó su preocupación "por todas las culturas precolombinas."¹ Con estas palabras, el artista trazaba sintéticamente su itinerario de referencias en el campo de la plástica. Un recorrido en el que, sin lugar a dudas, el universalismo constructivo y el arte de la antigua América habían desempeñado roles fundamentales. Sin embargo, más allá del evidente impacto de Torres García y del arte precolombino, no es un dato desdeñable la afinidad greliana con Van Gogh y, a través de este, con el arte japonés: una sugestión visible en los exquisitos dibujos que Grela realizara con grafito sobre cartulina blanca y coloreara apenas en algunos planos: un rancho, un paredón de ladrillos o las corolas de las flores silvestres.

Ese mismo año, con motivo de una muestra retrospectiva y a partir de indicaciones del propio artista, José Viñals señaló en el catálogo que los años comprendidos entre 1947 y 1950 constituyeron una "época de indagaciones y de búsquedas estéticas a partir de los estudios sobre Rembrandt, Cézanne y, especialmente, sobre Van Gogh cuya impronta 'tatúa' a Grela y, ciertamente, transforma su visión pictórica. En ese período su biblia fueron las célebres cartas de Van Gogh a su hermano Theo. El dibujo denominado *Don Zito*, que también fue tratado al óleo en una obra que Grela no conserva, es una figura de cartero que, aunque real en la vida del pintor...rememora míticamente en nuestro artista la figura del mensajero que transportaba la correspondencia entre Vincent y Theo."² Además de estos hechos, la afinidad con Van Gogh puede leerse en la elección de los tipos humanos, de los temas suburbanos y del mundo del trabajo y, fundamentalmente, en los modos de resolución formal de los dibujos con sus caligrafías y planos de adorno, de los grabados con sus cortes nítidos y sintéticos y de las pinturas cubiertas de materia dispuesta en pequeñas pinceladas rítmicas que realizó hasta 1955. Pero mucho antes de esta fase progresivamente planista y sintética, la serie de maternidades

¹ Orta, Jorge, "Cuatro opiniones sobre la realidad plástica Argentina", en *Criba*, Rosario, año 1, n° 1, junio de 1977, pp. 2-10.

² Viñals, José, catálogo exposición *Grela. Dos muestras consecutivas: 1º Pasteles y tapices 1977, 2º Pinturas y dibujos 1937/1977 (retrospectiva)*, Buenos Aires, Imagen Galería de Arte, del 17 de noviembre al 31 de diciembre, 1977.

–que continuó en los primeros años de la década del '40 el ciclo del realismo aprendido de Berni en la Mutualidad– sugiere otra referencia “primitiva” que, vista retrospectivamente, parece inaugurar la afinidad greliana con la corriente del arte que se coloca deliberadamente al margen de la modernización urbana y tecnológica.³

Cuando observamos su primera serie de grabados dedicados a figuras en interiores –una suerte de intimismo en clave social– estos aparecen dominados por un personaje femenino: la madre proletaria amamantando a su hijo en un alto de la jornada o dormitando brevemente en una silla de la cocina pobre. En ellos, la maternidad⁴ aparece como ejemplo de trabajo –contrapartida doméstica del esfuerzo del obrero– o como símbolo de vida frente a la barbarie de la guerra como puede percibirse en los grabados de los artistas de la izquierda cultural. Como en Abraham Vigo, Pompeyo Audivert, Demetrio Urruchúa y los artistas de esta importante tradición que se extiende con gran fuerza desde los años '30, Grela retoma, en un momento sumamente conflictivo, el tópico de la madre como símbolo de vida, resistencia y militancia. La guerra civil española y la segunda contienda mundial, el golpe de estado de 1943, el ascenso del peronismo y sus avatares, son los hitos que en el mundo y en nuestro país permiten circunscribir a estos autores y sus obras en una comunidad de intereses ideológicos y estéticos. Por estas razones, resulta sugestivo unir algunas obras que por su iconografía muestran la oposición, el desafío o el extremo gesto de resistencia ante el dolor y la muerte: *España 1937*, el grabado de Pompeyo Audivert donde la maternidad surge de los fragmentos y la desolación, *Madre*, una tardía estampa realizada por Abraham Vigo en 1953, donde sobre un fondo de trigales una figura monumental amamanta al niño blandiendo un fusil y *España*, el grabado con el cual Grela, en 1949, cierra la serie con la representación más brutal de la violencia política al mostrar a la mujer silenciada presenciando el fusilamiento de su compañero.

Entre estos grabados, cuatro pequeños tacos xilográficos realizados entre 1944 y 1946 se recortan nítidamente del conjunto de figuras. Ellos llevan como títulos recurrentes *Dormido*, *Maternidad*, *Descanso* y se corresponden con pinturas como *La siesta*, *Maternidad en el campo* y *Maternidad*, realizados entre 1941 y 1943 en las que es posible encontrar un registro cromático y significativo que nos aproxima a Gauguin. Más allá de los espectaculares escorzos que a la manera de Siqueiros organizan la disposición de los cuerpos, es posible ver en estos grupos de mujeres con sus niños recostados en el campo, la impronta de las figuras femeninas gauguinianas. Estas obras, percibidas como estudios para grandes murales exhiben un

³ Sobre esta corriente, sus alcances entre fines del siglo XIX y principios del XX, y las diversas opciones teóricas que la abordaron véase Gill, Perry, “El primitivismo y ‘lo moderno’”, en Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-89.

⁴ En relación al resurgimiento de temas clásicos y técnicas naturalistas en los círculos artísticos no académicos del período de entreguerras, se ha observado que “el tema de la maternidad se convierte en uno de los más comunes en la representación de la mujer, junto con imágenes de figuras femeninas vestidas a menudo con una simple túnica helénica, llevando productos recién recolectados o acarreado agua. En cualquiera de estos casos, la mujer se representa de forma primaria como imagen de fertilidad: la portadora de una nueva vida o sustancia, sea esta animal, vegetal o mineral.” Batchelor, David, “Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial”, en *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999 (1993), p.15.

elemento nuevo: la gravitación del color como resultado de la aproximación metódica a la obra de Cézanne y los posimpresionistas. En una larga carta autobiográfica enviada a Ernesto B. Rodríguez, Grela recuerda que la sensibilidad cromática se desarrolló en él cuando comenzó a “copiar láminas que reproducían cuadros de Bonnard”. También, reconoció que la cuestión de los “contrastes y colores puros” lo aclaró a través de las “láminas que reproducían obras de Vlaminck, Van Gogh y Gauguin”, con quienes aprendió “lo que es trabajar con alta saturación y usar el valor del color”.⁵ Aunque la pesadez de las maternidades de Grela distan de los sensuales desnudos de Gauguin inspirados en las mujeres del Pacífico, podríamos encontrar un énfasis en la idea de fertilidad, el sentido del color y cierta monumentalidad que aproximan los cuadros de este período a obras como *Vahine no te miti* o la célebre *la orana María*. Sin embargo, la comunidad con la naturaleza, la ausencia de toda disposición erótica y la exaltación de la capacidad de otorgar vida permitirían también relacionar las obras de Grela con las “primitivas” versiones del tema pintadas en Alemania por Paula Modersohn Becker.⁶ Desde su incorporación a la Mutualidad y durante los años posteriores a su disolución, Grela y la mayor parte de sus integrantes continuó desarrollando de diversas maneras, tendencias, concepciones estéticas y modos expresivos ligados a los modelos privilegiados por el grupo: Berni y los grandes realistas sociales argentinos, Siqueiros con su peculiar versión de la escuela mural mexicana, las nuevas formas de figuración de entreguerras y perspectivas radicales como el surrealismo.⁷ La vinculación con las tendencias de la vanguardia histórica, con el fenómeno del “primitivismo”⁸ y particularmente con Gauguin puede encontrarse en ciertas lecturas y experiencias propiciadas por el propio Berni en ese efervescente laboratorio que fue la Mutualidad. Un ámbito donde se mezclaban las luchas del arte moderno con las batallas libradas por la izquierda política más combativa.⁹ El punto de articulación entre las poderosas influencias mexicanas debidas a la visita de Siqueiros y la búsqueda de otros referentes modernistas, puede encontrarse en la obra de Franz Roh cuyo libro, *Realismo mágico*, editado en 1927 por la Revista de Occidente, fue una de las lecturas más decisivas e influyentes entre los discípulos de Berni. Más allá de la celebración de las nuevas formas del realismo en Alemania, Italia o Francia, Grela encontró en la lectura de Roh referencias en las que reparó puntualmente como puede apreciarse en los subrayados y anotaciones en los

⁵ Rodríguez, Ernesto B., *Juan Grela G.*, Rosario, Biblioteca, 1968, p.16.

⁶ Gill, Perry, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁷ La cuestión del surrealismo en este sector de artistas y particularmente en la obra de Berni aparece tempranamente en Fantoni, Guillermo, “Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo”, en *Estudios Sociales*, Santa Fe, Departamento de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, n° 4, 1° semestre, 1993, pp. 175-185 y en el trabajo más reciente “Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad”, en *Avances del CESOR*, UNR, año II, n° 2, 1999, pp. 95-109.

⁸ Sobre el “primitivismo” como un aspecto del modernismo estético véase Rubin, William (ed.), *“Primitivism” in 20th Century Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, Vol. I y II. Una visión sumamente comprensiva y problemática sobre la cuestión del “primitivismo” y una crítica al concepto de “afinidad” entre lo “tribal” y lo moderno planteada por Rubin, aparece en Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.

⁹ Fantoni, Guillermo, “Vanguardia artística y política radicalizada en los años ‘30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y azares*, Buenos Aires, año IV, n° 5, Otoño, 1997, pp. 131-141 y “Berni y los primeros manifiestos de la ‘Mutualidad’. Arte Moderno e izquierda política en los años ‘30”, en *Cuadernos del CIESAL*, UNR, año 4, N° 5, segundo semestre, 1998, pp. 89-100.

márgenes del libro. En su análisis sobre los diversos redescubrimientos y recuperaciones en el arte europeo, Roh repara en la vanguardia alemana de principios del siglo XX y en sus precedentes finiseculares: “El afán de simplificación cada vez más intenso, de los verdaderos expresionistas, les condujo hasta los primitivos, a los cuales el errante Gauguin quería consagrar su vida. Las esculturas de los fieles del ‘Brücke’, por ejemplo, Erich Heckel, apenas se distinguían, a los ojos de los profanos, de las tallas de negros (que Heckel coleccionaba)”.¹⁰ Una aseveración no exenta de consecuencias en un lector autoconsciente y altamente selectivo como Grela, cuyo descubrimiento de Gauguin y otros modernos encontró una nueva oportunidad de reafirmarse en la gran exposición de pintura francesa que se llevó a cabo en los museos de Buenos Aires y Rosario, en 1939.¹¹

Los años '40 fueron en Rosario, un momento de afirmaciones del modernismo como lo revelan las exploraciones de un sector de los artistas y la gestión de Hilarión Hernández Larguía en el recientemente creado Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. Por otro lado, se trató de una coyuntura histórica altamente beligerante ya que la conflictiva situación internacional y la política implementada por los gobiernos derivados del golpe de estado de 1943, rebatieron en el campo del arte y la cultura generando una tensa disputa: de un lado, los defensores de la democracia y las libertades, del otro, las perspectivas autoritarias y belicistas. Si consideramos los años comprendidos entre los últimos '30 y el despuntar de la década del '50, la transformación de las estrategias de los artistas en función de las coyunturas históricas que implicó el tránsito de los impulsos vanguardistas a las estrategias más serenas de modernización, encontró a Grela y los creadores nucleados en la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes librando una batalla en varios frentes. Paralelamente a la defensa de las alternativas culturales liberales, exploraron diversas perspectivas formales modernistas que matizaron la tradición del realismo comprometido de la década anterior y abrieron posibilidades de transitar otros caminos.¹²

La tensión entre renovación estética y compromiso político, entre búsquedas abstractas y representación, atravesó gran parte del espectro artístico argentino. Recordemos que la década del '40 fue testigo de la explosión abstracta que se desarrolló en Buenos Aires a partir de la publicación de la revista *Arturo* en 1944, con sus derivaciones concretas, madistas y perceptistas, y de la experiencia del Taller de Arte Mural plasmada en la cúpula de las Galerías Pacífico. En otras palabras, la búsqueda –de artistas que en buena parte tenían colocaciones en el Partido Comunista y afinidades ideológicas con la izquierda política– de un lenguaje que pudiese transmitir universalmente el advenimiento de un utópico orden racional regido por la ciencia y las nuevas tecnologías o la plasmación, con la fuerza del realismo, del triunfo del

¹⁰ Roh, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

¹¹ Véase el extenso artículo titulado “De David a Tanguy. En torno a la Exposición de Pintura Francesa” que apareció en el *Boletín de Cultura Intelectual*, dirigido por R.E. Montes i Bradley, en los números 13, 14, 15 y 16 publicados entre noviembre de 1939 y febrero de 1940. En la segunda de estas entregas se reproduce *Vahine no te miti* que representaba a Gauguin en la exposición.

¹² Fantoni, Guillermo A., *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997.

amor y la fraternidad entre los hombres o la exaltación del trabajo y el dominio de la naturaleza.¹³

En el caso de Grela, la serie de maternidades y particularmente dos versiones del mismo tema realizadas en 1942 y 1952, permiten vislumbrar los cambios de orientación en el lapso comprendido entre esos años: mientras la primera muestra una torsión de la figura y una exaltación del volumen en la tradición que va de Siqueiros a Berni, la segunda revela una visión planista donde el color aparece engarzado por fuertes líneas de contorno. Como Grela reveló posteriormente a José Viñals, esta segunda versión la había pintado obsesionado por la obra de Van Gogh y a la vista de sus famosos girasoles.¹⁴ Según Ernesto B. Rodríguez, durante estos años Grela transitó de una visión realista y sensual a una visión planimétrica y a un color más puro en coincidencia con sus estudios sobre las pinturas persa y japonesa. Estos estudios, realizados a partir de "las reproducciones que de ellas podía conseguir",¹⁵ anuncian su interés por el arte de otras sociedades como se pondría en evidencia poco después cuando dibujó vasijas de las civilizaciones preincaicas del Perú. Una nota escrita en los márgenes de *Realismo mágico* ilustra claramente no sólo la clave en que realizaba sus lecturas y relecturas del libro sino el cambio de orientación que se pondría en marcha a mediados de los '50 bajo la guía de Torres García: "si expresiones extrañas a un medio sirvieron como base para realizaciones de nuevas cosas ¿por qué no pueden servirnos las culturas indo-americanas, a nosotros, en una plástica nueva?"

¹³ Sobre la vertiente abstraccionista puede consultarse Pérez Barreiro, Gabriel, "The negation of all melancholy: Arte Madí/Concreto-Invención 1944-1950", en Elliott, David (ed.), *Art from Argentina*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994, pp. 54-65. También, Gradowcyk, Mario H. y Perazzo, Nelly (curadores), *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, New York, the Americas Society, 2001. Sobre la vertiente realista y su proyecto en los años '40, puede verse Wechsler, Diana, "El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico" y Bermejo, Talía, "Las Galerías Pacífico en la prensa" en *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 206-209 y 210-213 respectivamente.

¹⁴ Viñals, José, *op. cit.*

¹⁵ Rodríguez, Ernesto. B., *op. cit.*, p. 32.

Currículum Vitae

DATOS PERSONALES:

▲

Guillermo Augusto Fantoni

Fecha de nacimiento: 11/04/55

DNI: 11.750.440 CUIL: 23 -11750440 - 9

Domicilio particular: Dorrego 124

2000 - Rosario - Argentina

Teléfono: (0341) 4481050

E-mail: arfan@ciudad.com.ar

Domicilio laboral: Facultad de Humanidades y Artes - Universidad Nacional de Rosario

Entre Ríos 758 - Rosario - Argentina

Teléfono: (0341) 4802670 Fax: 54- 0341 – 482675

Guillermo Augusto Fantoni

Licenciado en Historia, es Profesor Titular Ordinario –por concurso– de Arte Argentino en la Escuela de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, habiéndose desempeñado también como Profesor Titular en las cátedras de Panorama del Arte del siglo XX (1984) e Historia del Arte I –arte contemporáneo– (1985/89) en la misma casa de estudios. Desde 1987, como Becario del CONICET, y desde 1991, como miembro de la Carrera del Investigador Científico del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario (CIUNR), ha centrado sus indagaciones en las coyunturas de renovación estética en el arte argentino contemporáneo, particularmente en las relaciones entre movimientos artísticos y política en los años '30 y '60. Ha publicado *tres visiones sobre el arte crítico de los años '60* (UNR/Escuela Editora, 1994), *Una mirada sobre el arte y la política* (Homo Sapiens, 1997), *Arte, vanguardia y política en los años '60* (El cielo por Asalto, 1998) y *Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968*, en co-autoría con Graciela Carnevale y Ana Longoni (Centro Cultural Parque de España, 1999). Ha participado en volúmenes colectivos y publicado sus artículos en revistas científicas y culturales. Entre ellos,

algunos dedicados a los desarrollos globales del arte de Rosario como "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización en el arte de Rosario" (1993), "Rupturas en perspectiva: Modernismo y vanguardia en el arte de Rosario" (1997) y "Los futuros del pasado: tradiciones de ruptura en el arte de Rosario" (2004). Otros, centrados en la década del '60, como: "Horizontes problemáticos de una vanguardia de los años sesenta" (1988), "El impacto de lo nuevo en los primeros sesenta" (1989/90), "Tensiones hacia la política del Homenaje al Viet-Nam a la Anti bienal" (1990), "Rosario: opciones de la vanguardia" (1997) y "Un movimiento entre el heroísmo y la crisis" por invitación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid para *Heterotopías. Medio siglo sin lugar: 1918-1968* (2000). De los artículos dedicados a los años '30 pueden citarse: "Una reevaluación de los años '30 a partir de la obra de Antonio Berni" (1993), "Vanguardia artística y política radicalizada: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad" (1997), "Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad" (1998), "Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno e izquierda política en los años '30" (1998). Desde 1993, desarrolla una línea de investigación junto a la Lic. Adriana Armando sobre el "primitivismo" y la presencia de temas y motivos indígenas en el arte argentino –particularmente en las primeras décadas del siglo XX– desplegada en reuniones científicas, trabajos para volúmenes colectivos y artículos para revistas especializadas. De estos, algunos están dedicados a Xul Solar como figura paradigmática de nuestra vanguardia histórica: "Sobre el primitivismo en la obra de Xul Solar" (1994), "Recorridos americanos: algunos temas en Xul Solar" (1996), "Xul Solar: pasado primigenio, futuro utópico" (1996), "Dioses y códigos prehispánicos en la obra de Xul Solar" (1997), "El mundo andino en la obra de Xul Solar" (2000). Otros, ensayan una perspectiva general sobre las primeras décadas: "Presencias precolombinas, primitivismo y vanguardia estética. El caso del periódico Martín Fierro" (1998), "Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años '20" (1999) y "El "primitivismo" martinfierrista: de Gironde a Xul Solar", por invitación de Raúl Antelo para la edición de *Oliverio Gironde. Obra Completa*, por la Colección *Archives* de la UNESCO (1999). En esta línea de investigación, también ha producido trabajos sobre figuras claves del arte de Rosario: "Juan Grell y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza" (2001), "Como impresión digital: Leónidas Gambartes y el pasado americano" (2002), "Travesías del realismo mágico: Leónidas Gambartes entre la realidad y el ensueño" (2003), "Culturas nativas, sensibilidad contemporánea: la obra tardía de Leónidas Gambartes" (2003) y "Alucinante realidad: la cotidiana presencia de lo sobrenatural en los grabados de Leónidas Gambartes" (2004). Dirige tesis, becarios e investigadores. Ha participado como coordinador y expositor en reuniones académicas (congresos, jornadas, simposios) relacionadas con la especialidad y dictado cursos y seminarios en instituciones oficiales y en la universidad. Ha realizado estudios de especialización de posgrado y actualmente realiza su Doctorado en Humanidades y Artes con Mención en Historia sobre el tema "Berni entre Siqueiros y el surrealismo: experiencias e itinerarios a partir de los años '30". Ha participado en actividades de planificación, conducción y

coordinación en la universidad como miembro de la Comisión de Estudios de Posgrado de la Escuela de Graduados, de la Comisión Asesora del Instituto de Investigaciones y de la Comisión Asesora de la Escuela de Bellas Artes por diversos períodos; también, como asesor en el área publicaciones del Departamento de Extensión Cultural de la Escuela de Bellas Artes. Ha sido miembro investigador del Centro de Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana del CEI de la UNR (1993/1996). Desde fines de 1999 es director del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL) de la Facultad de Humanidades de la UNR y editor de la revista *Separata*.