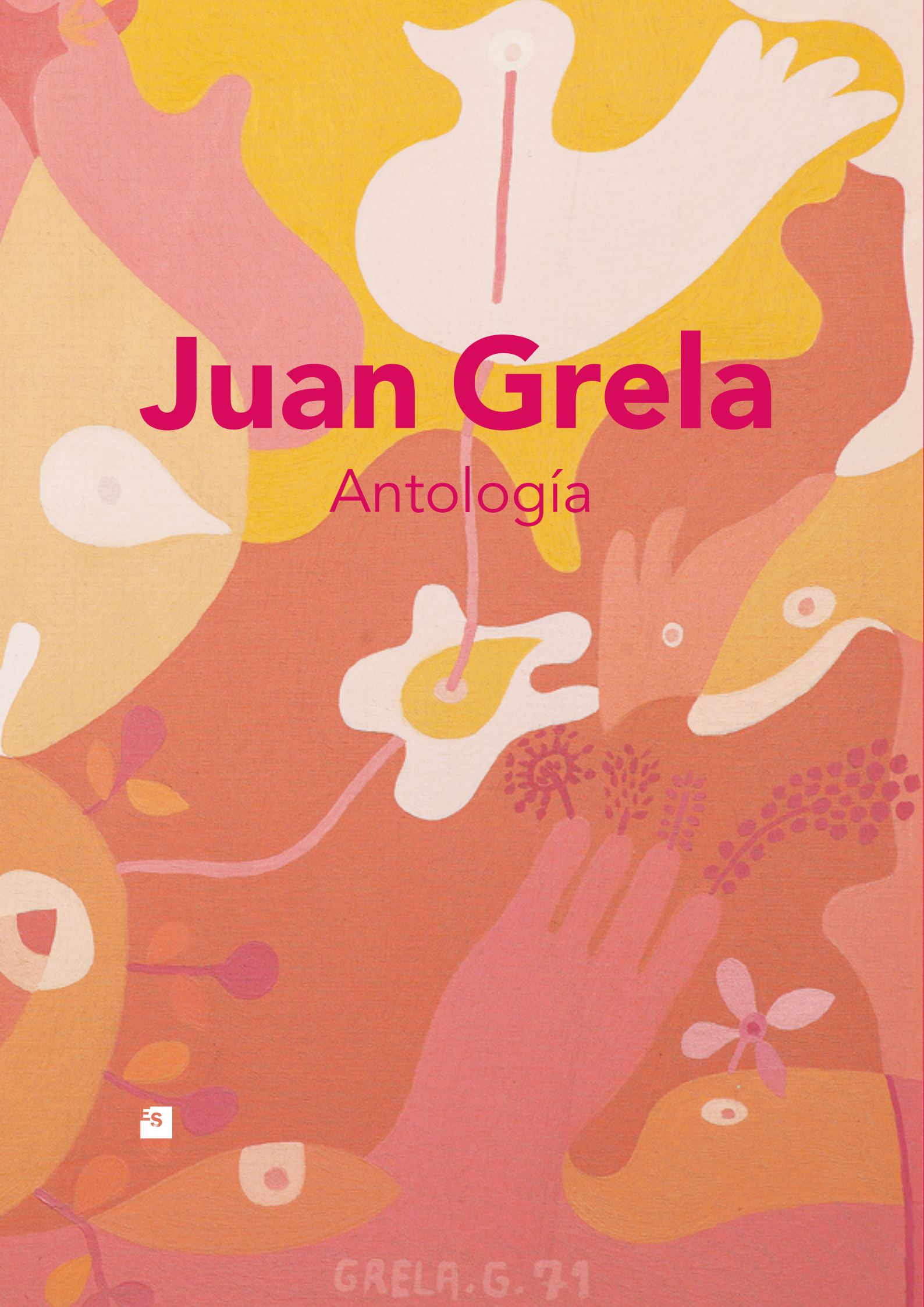
Juan Grela

Antología



Juan Grela

Antología

Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe
Juan Grela. Antología . - 1a ed. - Santa Fe : Espacio Santafesino Ediciones, 2014.
272 p. ; 21x29.7 cm.

ISBN 978-987-26301-9-5

1. Arte.
CDD 708

Fecha de catalogación: 29/09/2014

Edición general:
Secretaría de Producciones, Industrias y Servicios Culturales
del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe

Coordinación: Carina Zanelli
Diseño: Verónica Franco
Producción: Nadia Insaurralde
Corrección: Gilda Di Crosta, Carina Zanelli
Traducción: Giulia Luisetti
Textos: Yanina Bossus, Guillermo Fantoni, Andrea Giunta, Nadia Insaurralde, Nancy Rojas
Fotografías: Gustavo Barugel, Vittorio Noviello, Norberto Puzzolo, Fernando Zago
Tratamiento digital de imágenes: Liliana Agnellini

Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe
San Martín 1642. Santa Fe (S3000FRJ)

ISBN: 978-987-26301-9-5
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina

Juan Grela

Antología

Guillermo A. Fantoni

Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza

Del realismo mágico al errante Gauguin

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 éste, 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'/marca 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 —que continuó en los primeros años de la década de 1940 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 maternidad[4] aparece como ejemplo de trabajo —contrapartida doméstica del

Nota: Guillermo Fantoni es profesor titular de la cátedra de Arte Argentino, miembro de la Carrera del Investigador Científico del CIUNR y director del Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano de la Universidad Nacional de Rosario.

1. Orta, Jorge, «Cuatro opiniones sobre la realidad plástica Argentina», en Criba, Rosario, año 1, Nº 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.

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 con el 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 acarreando 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, p. 15.

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; *España*, el grabado con el cual en 1949 Grela 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 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» la 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 continuaron 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,

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 A., «Una revaluación 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, Nº 4, 1º 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, Nº 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 A., «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, Nº 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, Nº 5, segundo semestre, 1998, pp. 89-100

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 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 de 1950, 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 de los cuarenta 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 por parte 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 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

10. Roh, Franz, «Realismo mágico. Post expresionismo», Madrid, Revista *de Occidente,* 1927, p. 112.

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.

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.*

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 también el cambio de orientación que se pondría en marcha a mediados de los cincuenta 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 indoamericanas, a nosotros, en una plástica nueva?».

El color de nuestra luz y de la tierra

En el último tramo de los años cuarenta, Grela comenzó a intuir las posibilidades que podría tener en su obra la aplicación de lo que por entonces aparecía como un enigmático procedimiento plástico: la sección áurea. En esa búsqueda, en principio intuitiva y azarosa, el estudio de los escritos de André Lhote y a través de estos la revisión de Cézanne, de las cartas y la obra de Van Gogh cuyo «espíritu religioso y social» le fascinaron, de los primitivos italianos y seguramente por esta vía el renovado interés por la pintura de Augusto Schiavoni, son algunos de los referentes que lo «llevaron a una imagen plana». A partir de estas indagaciones, con la apoyatura de estos materiales bibliográficos y modelos formales, fue construyendo una figuración hierática, de sobrio cromatismo y organización ortogonal. Con estos supuestos, la pobreza de la periferia urbana fue transcripta a través de pinturas de una materia texturada y cubriente, de austeros grabados con blancos y negros plenos y de dibujos «duros» y «sintéticos» en los que según el propio Grela «se mezclan la realidad con las soluciones abstractas».[16]

Poco después, avanzados los 50, sobrevino la decisiva lectura de *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García para quien el sentido de lo «moderno» radicaba en operar solamente con «el plano de color y la línea» y en realizar un arte que «sólo trabaja con elementos plásticos y no con objetos». Para el artista y teórico uruguayo había que observar los «diversos elementos» que forman un diseño y cómo este estaba «estructurado con el conjunto».[17] Luego de transitar por los diversos ensayos reunidos en *Universalismo Constructivo*, a los que subrayó agregando notas y comentarios, concluyó esa experiencia medular subdividiendo en forma proporcional la última página del libro donde ubicó ortogonalmente los diversos elementos de un interior: quizás el primero de los estudios siguiendo literalmente los planteos de Torres García. De esta manera, numerosas cartulinas fueron cubiertas con imágenes de herramientas y utensilios domésticos, botellas y recipientes, muebles y plantas del entorno cotidiano, resueltos esquemáticamente, con témpera muy diluida, colores primarios y fuertes trazos de contorno. En algunos de estos estudios, fechados todos en 1955, Grela arribó a conclusiones absolutamente abstractas: con el compás y la regla dividía el soporte en rectángulos mayores y menores cubiertos con una fina y transparente capa de témpera azul, roja y amarilla.

Muchos años después, Grela recordó que a partir de Torres García aprendió que «cada hombre tiene un mundo interior y que cada uno en su medida debe usarlo». A partir de esta premisa y de la nueva sensación de sentirse «parte del universo» comenzó a acercarse a los seres y objetos de otra manera. Por estas razones dirá: «sin el modelo, a través de los trazados de la sección áurea, de repente me encuentro con una cara, o me encuentro con una casa, o con una luna, o una copa. Pero ya no pertenecen más a la realidad cruda, sino que han pasado por mi filtro y la voy a encontrar en mis cuadros a través de un mecanismo irreal, como el de la sección áurea».[18] A partir de estos procedimientos, fue apareciendo, en una clave geométrica y planista, una galería de personajes y situaciones cotidianas, de animales y paisajes del litoral. Roger Pla, antiguo compañero de la Mutualidad, consideró que esta obra participaba de la «reacción de gran parte del arte moderno contra la prolijidad demasiado madura del postrenacentismo para aferrarse a la inocencia formal de los primitivos o de los niños».[19]

15. Rodríguez, Ernesto B., *op. cit.*, p. 32.
16. Ghilioni, Emilio, «Conferencia sobre Grela en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia», Rosario, 27 de noviembre, 1999, p. 5.
17. Torres García, Joaquín, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 15.
18. Garamuño, Carlos Alberto, «Juan Grela G. La crisis de la propia identidad», en *Pájaro de Fuego*, Buenos Aires, año 1, Nº 4, enero/febrero, 1978, pp. 36-41.
19. Pla, Roger, Grela G., Rosario, Ellena, 1958.

Ya en «Nueva orientación», una de las lecciones de *Universalismo Constructivo*, Torres García había señalado como una tendencia fundamental del arte moderno la búsqueda de lo «esencial» y por lo tanto su carácter «abstracto». Una cualidad que le permitía la afinidad con «el arte más primitivo» explicando de esta manera el auge contemporáneo de sus variadas manifestaciones desde la prehistoria y la antigüedad hasta las sociedades «tribales».[20] Durante su permanencia en Europa y particularmente en París, Torres García había asistido a las modas del arte negro y la valorización estética del arte precolombino, así como frecuentado las colecciones del museo del Trocadéro y visitado exposiciones como la célebre *Les Arts Anciens de L'Amérique*, en 1928.[21] Museos y galerías que al exhibir el «arte constructivo moderno» junto a «objetos de arte negro, precolombino, asirio, egeo», ofrecían una lección «que no puede ser desaprovechada», al revelar «un concepto profundo y casi religioso: orden, medida, ritmo», en otras palabras, lo que Torres llama «una estructura». Para él, las civilizaciones de América y especialmente la incaica se integran al sentido universal y por ende clásico que le asigna a las grandes culturas afines al sintetismo moderno. Saber captar lo esencial del mundo americano sin olvidar la condición histórica contemporánea aparece aquí como la fórmula que expresa la necesidad de elaborar un arte moderno, dotado también de particularidades. «Si se ve prodigando el sol en nuestras composiciones —y aquí Torres utiliza el nombre andino Inti que identifica a la principal deidad del Incario— es que no hemos querido olvidarnos de nuestro origen».[22] Imbuido de estas premisas, como si se tratara de una revelación, Grela escribió en los bordes de la página: «tenemos que conocer el color de nuestra luz y de la Tierra».

Entre las pinturas de este período, un proyecto para mural de 1957, muestra al hombre rodeado de los elementos de la naturaleza y las creaciones de la cultura. Más allá de la representación de la fauna y la flora características del litoral, algunos de los componentes se corresponden con aspectos fundamentales de la iconografía de Torres García: el hombre, la casa, el barco, la serpiente, el pez, el sol. De todos ellos, el sol aparece en los dibujos preliminares como una representación antropomorfizada rodeada de rayos rectangulares como el personaje central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. Coincidentemente, algunas témperas resueltas con un alto grado de abstracción muestran una peculiar versión geometrizada de la figura en el paisaje: un rectángulo dentro de otro rectángulo. El perfil humano queda reducido a una elemental figura geométrica y apenas algunas líneas marcan sus rasgos, acercándose de un modo literal a los monolitos del altiplano: un modelo escultórico al que accedió a través de las versiones de Torres García[23] o de los libros que reproducían monumentos, sitios arqueológicos o las piezas líticas andinas atesoradas en los museos. Aunque el declarado interés de Grela por el arte precolombino le llevara a recorrer los museos[24] del noroeste u otras ciudades del país, lo más probable es que haya tomado contacto con las imágenes a través de libros: su conocimiento del arte moderno, del pasado y de las civilizaciones antiguas, incluidas las americanas, era esencialmente libresco y cimentaba no sólo su práctica artística sino una vasta cultura plástica. En estos años de indagaciones en torno a la sección de oro, Dante Grela[25] recuerda a su padre apa-

20. Torres García, Joaquín, *op. cit.*, pp. 702-703.

21. La aproximación de Torres García al arte «primitivo» y particularmente al precolombino aparece en Flechter, Valerie (ed.), *Intercambios del modernismo. Cuatro precursores latinoamericanos.* Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Association with the Smithsonian Institution Press, 1992. Sobre las implicancias del arte de la antigua América en la construcción de una perspectiva latinoamericana son fundamentales los ensayos reunidos en Ramírez, Mari Cármen, Buzio de Torres, Cecilia (comisarias), *La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado*, Madrid, Museo Nacional Centro Reina Sofía, 1991.

22. Torres García, Joaquín, *op. cit.,* pp. 702-703.

23. «En 1935, Torres García comenzó una serie de cuadros basados en el enrejado, pero al sombrear los compartimentos y eliminar los símbolos obtuvo una superficie, similar a un relieve, que recordaba el aspecto biselado de las construcciones incas. En 1936, el artista publicó en el número de mayo de Círculo y cuadrado, un artículo sobre el arte precolombino, 'De la tradición andina', y en el de septiembre de 1937 apareció una representación de un ídolo procedente de las excavaciones bolivianas de Tiahuanaco. Ese mismo año, Torres García comenzó una serie de dibujos para monumentos de piedra que culminaron en su Monumento Cósmico de 1938, situado en el Parque Rodó. Esta gran estela de granito rosa, con su superficie grabada, recuerda la monolítica Puerta del Sol de Tiahuanaco, con su friso tallado en bajo relieve, pero, a diferencia de esta última, el monumento de Torres García estaba formado por bloques individuales reunidos en una formación irregular horizontal/vertical cuya estructura se parecía más a la de las construcciones incas». Barnitz, Jacqueline, «El Taller Torres García: un movimiento de artes aplicadas en Uruguay», en *La Escuela del Sur. El taller Torres García y su legado.* Separata, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 28.

24. «También indagué mucho lo que tenía el museo de Santa Fe y el de Córdoba, para por último dedicarme a investigar sobre el arte precolombino en el museo que tiene La Rioja, en el de Tucumán, y a su vez, dentro de esa búsqueda llegar hasta Tilcara para ver un buen trabajo de excavación que había hecho un grupo de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires». Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», en *Diario Rosario*, Rosario, 17 de marzo, 1984, p. 4.

25. «También por esa época, recuerdo que surge en mi padre el interés apasionado por un estudio profundo de las formas y colores del arte precolom-

sionado por el arte precolombino del antiguo noroeste argentino, reproduciendo con distintos medios sus motivos, formas y colores a partir de la obra de Emil y Duncan Wagner.[26] El trabajo monumental de los hermanos Wagner, publicado en 1937, puede inscribirse en la tónica estetizante de gran parte de la producción arqueológica del primer cuarto del siglo XX: la pasión por la descripción estilística y el coleccionismo de los objetos bellos.[27] Aunque muchos de los presupuestos de esta obra estuviesen sujetos a serias revisiones durante los años sucesivos, proporcionaban —incluso por su perspectiva ampliamente difusionista que les llevaba a relacionar culturas muy distantes— un enorme reservorio de imágenes. Sus refinados dibujos en rojo, blanco y negro ofrecían a Grela un medio privilegiado para el análisis visual de los ceramios y otros objetos. También, motivos abstracto-geométricos que se trasladaron y refundieron muy sutilmente en su obra gráfica y pictórica.

En consonancia con estos estudios desplegados en la pintura, las xilografías que reaparecen a comienzos de la década del 60, muestran una fuerte irrupción del «primitivismo» en la obra gráfica de Grela.[28] Así por ejemplo, *Don Goyo* y *Paisaje de Villa Orden*, de 1962, *Junta pucho y huesito* y *El carao*, de 1963, parecen inspiradas en las máscaras funerarias de piedra y en los monolitos del antiguo noroeste argentino. Las máscaras, al igual que los personajes de los grabados, presentan círculos y rectángulos inscriptos en la austera superficie oval del rostro. Otras obras, como *La turca*, de 1962, y *La tarta*, de 1963, resueltas exclusivamente con líneas rectas horizontales y verticales, remedan referentes escultóricos del altiplano boliviano. En ese sentido, las esculturas de Tiahuanaco bien pudieron ser los modelos de estos grabados en la medida que estaban presentes en las acuarelas y témperas realizadas por Grela a partir de 1955 cuando estudiaba las lecciones de Joaquín Torres García. Paralelamente, otras obras como *Peche*, de 1962, o *Caracú*, de 1966, apelan a una forma de representación del rostro como máscara en una aproximación a los modelos de inspiración etnográfica propuestos por los expresionistas alemanes tempranos. Finalmente, *Noche de luna* y *Las hermanas pichonas*, de 1965, y *Figura y paisaje*, de 1967, exhiben un rostro frontal que nuevamente apela a referentes precolombinos localizados en la cerámica chaco-santiagueña.

Un grupo de grabados realizados entre 1962 y 1965, que tienen como figura central un insecto plantearían otro tipo de referencias: los textiles peruanos.[29] Es conocida la gravitación de los textiles en el arte de las antiguas civilizaciones de los Andes y el rol de algunos animales en la iconografía de las telas y otros objetos cumpliendo roles simbólicos y religiosos específicos. Estas obras, *El mosquito*,

bino –y en particular, de la cerámica diaguita– con la cual tomó contacto a través de las reproducciones del magnífico libro de los hermanos Wagner, que había llegado por entonces a sus manos.

De tal modo, lo vi reproducir muchas veces con sus lápices y pinceles aquellas formas de geometría pura que le brindaba el arte diaguita, tratando de adentrarse en los secretos creativos de una cultura en la cual la práctica del arte nunca había sido considerada como un fenómeno accesorio o prescindible, sino que surgía de la esencia misma del contexto que la generaba, en tanto testimonio vivo e inquebrantable de que no es la burda reproducción naturalista, puramente mecánica, la que representa necesariamente la esencia de una cultura o un pueblo, sino las formas sublimadas que surgen como representaciones y testimonios del inconsciente colectivo, cristalizadas a través de la fantasía creadora del artista». Grela H., Dante G., «Presentación de la exposición de Juan Grela G. en el Museo Provincial de Bellas Artes 'Rosa Galisteo de Rodríguez', de Santa Fe», Rosario, 26 de octubre, 1988.

26. Wagner, Emilio R. y Wagner, Duncan L., *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del viejo y nuevo mundo*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1934, Tomos I y II.

27. Sobre las relaciones entre arte y arqueología en las primeras décadas del siglo XX puede consultarse Pérez Gollán, José Antonio, «Cuando las piedras florecen», en *Artinf*, Buenos Aires, Año 19, Nº 91, invierno, 1995, pp. 10-15. También, Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo A., «Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años 20», en Diez Marín, Cristina (ed.), Actas *XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. T II, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 1999, pp. 123-131.

28. Después de la serie de pinturas al agua, al comienzo de la nueva década, Grela retomó las técnicas que había postergado por varios años: el óleo, el dibujo y el grabado. Paralelamente a sus xilografías «primitivistas» en las que dominaba la bidimensionalidad, la simetría, el planismo y la frontalidad heredados del constructivismo de Torres García, desarrolló una amplia serie de pinturas en las que estas características se asocian a elementos y motivos derivados del arte precolombino. Entre ellos, el felino extendido y dispuesto verticalmente de Barrio Mosadoñe, de 1962, el personaje simplificado de Cazando mariposas y la máscara de Cara de ángel, de 1965. Una crítica de esos años destaca las cualidades formales, el carácter «primitivo» y el sentido social que aún anidaba en estas obras: «Los cuadros de nuestro pintor han dejado de ser escenarios, se han vuelto patentes superficies para la heráldica de sus visiones; visiones florecidas de la misma realidad. Sus cuadros destacan simétricas composiciones, con grandes zonas de color plano y hondo, sin juegos de pincel, sin distracciones de texturas; una imagen muy simplificada, al filo de transformarse en signo, aparece trazada por su mano serena, sin urgencias, atenta sólo a destacarla con fuerza de grabado en el gran plano de color, a veces azul de mar, o verde vegetal, o amarillo de sol… semejante al primitivo artista su pintura decora con sentido la realidad social que todos en mayor o menor grado vivimos». Rodríguez, Ernesto, *op. cit.*, pp. 65-66.

En esos mismos años, conviene recordarlo, Grela realizó una serie de biombos cuyas hojas consistían en conjuntos de pinturas proporcionales y permutables con las mismas características compositivas y cromáticas de sus obras de caballete. Como ejemplos de esta combinación de arte aplicado y búsquedas objetuales, relacionadas también con las tradiciones de la Escuela del Sur, los bocetos fueron presentados casi en su totalidad en la exposición Témperas 1962/63. Proyectos para biombos, en Miró Artes Plásticas, Rosario, abril de 1985. Como muestra del interés por estos aspectos de la producción greliana, un año antes, en mayo de 1984, la misma galería había presentado Geometrías 1955, donde se mostró el grupo de experiencias iniciales sobre el planteo torresgarciano.

29. Sobre esta producción andina pueden verse los artículos reunidos en de Lavalle, José Antonio y de Lavalle de Cárdenas, Rosario (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*, Lima, AFP Integra, 1999.

Sancudo, *Cascarudo*, *El achatao* muestran diversas clases de insectos extendidos y vistos desde arriba tal como aparecen en los textiles de Paracas o más tardíamente en túnicas de los Incas. Un grabado de 1965 titulado *Los bichos*, en el cual los insectos aparecen encerrados en pequeños rectángulos que rodean a un rectángulo mayor, hacen pensar en los unkus o túnicas incaicas adornadas con siluetas de mariposas insertas en un damero de cuadrados blancos y negros. Una pintura del mismo año, *Pancacha*, un nombre con reminiscencias andinas, muestra dos gatos enfrentados, de perfil y con la cabeza rotada hacia el espectador, que coincide con el mismo motivo de un unku incaico, posiblemente provincial. Otro ejemplo, un grabado realizado apenas un año antes, *Barrio cachilo*, muestra una escena con insectos, retículas con flores inscriptas en su interior —que podría remedar los dameros de las túnicas incaicas— y felinos similares a los de los textiles prehispánicos que confirmaría la mirada greliana sobre este arte mayor de los Andes y su sensibilidad hacia otras culturas. Estas referencias no se circunscriben a los grabados de los años 60, unos años después, en *La trucha*, de 1970, y en *De noche en Ucha*, de 1971, vuelven a aflorar vestigios precolombinos: el motivo de manos extendidas rodeadas de áreas de pequeños círculos como en las telas pintadas de Paracas y Nasca.

Entre 1968 y 1972 cuando los personajes de sus obras empiezan a levitar y a ocupar el plano siguiendo las direcciones oblicuas del soporte, algunos rasgos y elementos «primitivos» —la frontalidad y la síntesis formal, los rostros como máscaras y los peces esquemáticos, las manos como estampaciones y las áreas de puntos— siguieron gravitando y sustentando una iconografía que por el onirismo, las simplificaciones y la interpenetración de planos se fueron relacionando más estrechamente con las obras de Joan Miró y Paul Klee. De este momento de afianzamiento de lo onírico, dos impresiones absolutamente blancas realizadas en 1971, *Paisaje del contón* y *De noche*, muestran la silueta inconfundiblemente americana del colibrí, seguramente visto en vasijas y textiles de Nasca, y una máscara arcaica, presumiblemente inspirada en el arte lítico de los Andes.

Un repertorio tan amplio de referentes precolombinos sería difícil de comprender sin la mediación de la perspectiva formalista que permitía a Grela atravesar las fronteras de la historia y la geografía, incorporando manifestaciones visuales distantes en el tiempo y en el espacio. Emilio Ghilioni, quien conoció al artista en una conferencia sobre la obra de Paul Klee, en 1956, y poco después se convirtió en asiduo concurrente a su taller, recuerda los aspectos fundamentales de ese enfoque: «realizaba un análisis perceptual del objeto, por medio de un estudio pormenorizado del lenguaje plástico en sus partes constitutivas, que permitía apreciar luego la totalidad a partir de la comprensión del articulado de sus partes. Ello llevaba implícito, fundamentalmente, la idea que el lenguaje plástico podía tener un carácter universal, que estaba referido a otras culturas afines a la nuestra, y de todos los tiempos».[30] La combinación de perspectivas formalistas, anclajes en la historia del arte y sugestiones precolombinas también pueden percibirse en la obra plástica y en los escritos de otro de sus discípulos: Eduardo Favario. Durante algunos meses de 1964 y 1965, Favario recorrió varios países de Europa, registrando en forma de diarios de viaje sus visitas a galerías y museos. Dentro de este cuerpo de escritos resulta significativa su particular atención hacia las manifestaciones de las culturas premodernas y no europeas. En su admiración por las cerámicas precolombinas o los objetos africanos, afloran en forma evidente las huellas de la formación greliana que lo impulsan a frecuentar museos etnográficos y valorar las apropiaciones «primitivistas» contemporáneas como modelo para incorporar lo americano. Cuando visitó en Düsseldorf una colección dedicada a Paul Klee, escribió en su libreta de apuntes: «Verlo después de los primitivos encontrados en Viena, es ilustrador. Klee es caro al sentimiento americano por tal motivo».[31] Justamente, los objetos del antiguo noroeste argentino que pudo ver en la capital de Austria le llevaron a plantearse la incorporación de algunos elementos del arte indígena a su obra plástica.[32] Dos óleos sobre papel realizados a su regreso muestran respectivamente

30. Ghilioni, Emilio, *op. cit.*, p. 1.

31. Reproducido en Carnevale, Graciela, Fantoni, Guillermo A. y Longoni, Ana, catálogo exposición Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968, Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999, s/p.

32. «Interesantes muestras de arte primitivo, telas, cacharros, tallas, etc. Por aquí anduvo Klee. Sala dedicada al Noroeste argentino, presentados los objetos con mucho cuidado (Nosotros no le damos importancia). Habría que detenerse más tiempo a observarlos. Si nosotros los tuviéramos así, con esta facilidad de estudiarlos, quizás sería más fácil la incorporación del indio a nuestra cultura. Es evidente que el complejo histórico social, el medio en que se desarrollaron estas culturas, no es el mismo. Pero es gente que habitó nuestro suelo, que respiró nuestro aire y que de alguna manera fue nuestro pasado. No podemos ignorarlos.

Para mí, el problema se presenta de la siguiente manera: cómo 'ensamblar' mi dinamismo romántico que rompe la forma, que crea espacios y pantallas, con el planismo indígena y su decoración formal.

Estudiar las posibilidades de usar su tono, su color y su materia. Y las posibilidades de hacer jugar el grafismo (negro y pigmentado) creando espacios y pantallas. (Esto tendría que ir acompañado de una manifestación que diría: 'de vuelta al indio').

grafismos con símbolos de gravitación americana —el sol por ejemplo— y una versión del rostro que se aproxima a las máscaras que por entonces pintaba Estanislao Mijalichen. Este último, que también frecuentaba el taller de Grela, había incorporado como su maestro, una forma de representación del rostro inspirada en la iconografía de la cerámica del noroeste, seguramente a partir de la circulación del libro de los hermanos Wagner. Esta representación —dos círculos concéntricos a manera de ojos enmarcando la línea vertical de la nariz— ensayada primero con un estilo expresionista y gestual y luego con una modalidad geométrica se mantuvo muy fuertemente componiendo con ella variados esquemas simétricos. Mijalichen, que provenía de una familia de inmigrantes rusos, estaba fascinado con Chagall y los expresionistas alemanes. La afinidad de estos artistas con el arte de los pueblos africanos, polinesios y americanos se articuló en él con la apropiación greliana del arte precolombino, dando como resultado una de las obras más singulares de la explosiva década de los sesenta.

Durante estos años, particularmente alrededor de 1966, el experimentalismo y las nuevas tendencias que cuestionaban la pintura y luego la materialidad de los objetos artísticos irrumpieron en nuestro ámbito provocando una profunda conmoción. Algunos de los participantes más activos de este movimiento como Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti y Juan Pablo Renzi, formados en el taller de Grela, realizaron una reseña escrita sobre su propia obra y actividad, trazando a partir de ese ámbito uno de los linajes de la nueva vanguardia. Aunque Grela avalara públicamente la acción de este grupo, como protagonistas de una renovación análoga a la que en los años 50 había producido el Grupo Litoral, sus ideas de que en la práctica artística debía continuarse con ciertos antecedentes culturales y las tradiciones indígenas fue un desafío que los miembros de la joven vanguardia, y también el propio maestro, debieron sortear.[33] También, esta concepción americanista que en los primeros años de la nueva década seguía gravitando en el taller revela retrospectivamente uno de los puntos de fricción que habrían llevado a la disolución del poderoso Grupo Litoral.[34]

Desde su fundación en 1950, el Grupo Litoral desarrolló un programa estético que combinaba de un modo hasta entonces inédito las temáticas regionales, el sentido de universalidad y la autoridad de lo nuevo. Junto a estos principios, la libertad creadora y el rigorismo de oficio fueron otros factores que les permitieron a sus miembros operar exitosamente con la multitud de tendencias y las disonancias del lenguaje típicamente modernistas. El diálogo con las corrientes del arte de su tiempo fue sumamente intenso y asumió las direcciones más diversas: desde las perspectivas expresionistas, poscubistas y surreales, hasta planteos derivados del constructivismo, el arte concreto y la abstracción lírica. Claves de estilo a través de las cuales se tradujeron de modos eminentemente personales las características del paisaje ribereño, del suburbio y de los campos que rodean la ciudad. Fue justamente ese sabor telúrico y al mismo tiempo contemporáneo lo que contribuyó a crear la idea de un arte autóctono, desprendido de sus relaciones con el pasado, como la creación fundacional de un grupo que se constituye de este modo en una suerte de tradición insoslayable en el arte de Rosario.

La idea del compromiso del arte con la sociedad cambió por la de un compromiso con el arte moderno, concebido ahora como forma tácita de resistencia en un clima político y cultural adverso. Clima que a comienzos de los años 50 parecía destinado a prolongarse por largo tiempo. Por estas razones, el sólo hecho de hacer pintura moderna asumió el carácter de oposición política al régimen peronista y las expresiones artísticas modernistas se convirtieron en una forma de desafío cultural.[35]

Pero a partir de la crisis política de 1955, la desaparición del adversario que le confería unidad a un conjunto de creadores con planteos estéticos e ideológicos tan diversos comenzaría a producir resquebrajamientos. Fue justamente en ese año —y paralelamente al inicio de este proceso— que

¿Cómo conseguir que en Rosario se realice una exposición de arte americano?» Viena, 25 de febrero de 1965. Museo Etnológico. Ibíd., s/p.

33. «Cuando Bortolotti, Favario, Gatti y Renzi ingresaron al taller de Grela, la enseñanza se basaba en un conocimiento detallado de los medios (la gramática) del lenguaje plástico y su aplicación relativa a través de toda la historia del arte, incluyendo los últimos movimientos de vanguardia. Había total desprejuicio en el estudio y valoración de todas las corrientes actuales, pero en el quehacer individual existía todavía el presupuesto de que debía 'continuarse en forma eslabonada con nuestros antecedentes culturales y nuestra tradición indígena', y se pensaba que admitir influencias directas de las corrientes europeas y norteamericanas era una inconsecuencia con nuestro medio.» Reproducido en el capítulo «Documentos. Escritos de artista, declaraciones grupales» en Fantoni, Guillermo A., *Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi,* Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, p. 86.

34. «Las ideas del 'universalismo constructivo' de Torres García, con ciertos matices e ingredientes locales, fueron los fundamentos teóricos de la posición pictórica de Gambartes y Grela, y las que les valieron la oposición sistemática de sus antiguos compañeros del 'Grupo Litoral'.» Ibíd., p. 85.

35. Fantoni, Guillermo A., «Rupturas en perspectiva: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario», en *Cuadernos del CIESAL, CEI/UNR*, año 2, Nº 2/3, 1º y 2º semestre, 1994, pp. 177-184.

Grela abrazó apasionadamente los procedimientos plásticos y las ideas estéticas de Torres García que además, aparecían acompañadas de argumentaciones místicas y filosóficas. Desde entonces, nada volvería a ser igual: ni su visión del arte que se desplegaría en un permanente magisterio, ni la situación de los artistas que lo rodeaban. La caída del peronismo había privado al Grupo Litoral de seguir desempeñando una actitud alternativa: se iniciaba así una paulatina despolitización y cada uno de sus miembros aseguraría sus lugares dentro de un campo dispuesto a recompensarlos y consagrarlos de buen grado. Independientemente de los agrupamientos internos en sectores americanistas, cosmopolitas e intimistas, lo cierto es que la inclusión del constructivismo torresgarciano a las discusiones sobre los problemas técnicos y formales que el grupo se había propuesto investigar, sumado a los estilos de intervención personal de sus miembros más posicionados, vulneró seriamente la unidad del conjunto. En ese sentido, la tensión legible en los testimonios de Grela cuando da cuenta de los diferentes enfoques en el grupo sobre el dibujo, el color o la composición, se completa con las declaraciones de Carlos Uriarte, uno de sus principales oponentes: «Lo que reunió al Grupo Litoral fue precisamente la necesidad de preservar la independencia creadora. El Grupo se disolvió cuando se lo quiso condicionar con una pretendida temática autóctona».[36]

Para Uriarte, el término litoral, que primariamente había indicado la pertenencia a una zona del país, significaba también «la gravitación de lo geográfico» en una región donde «la historia tiene menos connotaciones estéticas que el paisaje».[37] La temática paisajista, sobre la que recalaban todos los artistas del grupo podía admitir los más diversos tratamientos —elemental, expresionista, metafísico, surrealizante— aunque la modalidad constructivista en su versión torresgarciana prácticamente quedó circunscripta a la obra de Gambartes y Grela. En opinión de este último, Torres García fue «rechazado por la totalidad en lo referente a la regla de construcción de oro, en lo referente al arte americano y en lo referente al uso de las tierras» y, más aún, por su «dibujo despojado y puro».[38]

Aunque los dos amigos tenían su «pequeña afinidad» en torno al planteo del *Universalismo Constructivo*, Grela nos arroja una frase ambigua que requiere explicitarse: «él estaba por lo precolombino y a mí me interesaba un arte americano, pero relacionado con las formas del siglo XX».[39] A través del ejemplo del maestro uruguayo, ambos utilizaron como uno de los soportes formales de sus obras al arte de la antigua América. Gambartes, abocado a las gentes de más arraigo, comenzó representando sus costumbres para terminar desplegando su mundo de mitos y creencias. Una geometría cada vez más libre combinada con fuertes distorsiones expresivas se alimentaban en su obra de una constante recreación de las formas y los motivos aportados por las antiguas culturas del continente: una operación que por otra parte sería impensable sin la herencia del cubismo, del expresionismo y su vinculación con el surrealismo. Por su parte, Grela utilizó el andamiaje formal del arte «primitivo» como parte de una estructura que le permitía mostrar la vida de los humildes habitantes de los márgenes urbanos: una suerte de pintura regional que revelaba una parcialidad de las dramáticas realidades americanas. Mientras Gambartes realizaba su galería de payes y mitoformas, Grela realizó su gran serie de témperas en las que combinaba reminiscencias arcaicas con un sentido altamente especulativo y mental. Por estas razones Roger Pla, observador atento de estos creadores, vio en las obras de Grela «un sabor de tierra adentro típicamente argentino que abre sin esfuerzo hacia una proyección universal». Para el crítico, estas eran razones suficientes para que pudiesen constituir «una de las expresiones más finas y más valiosas de la pintura nacional y de América».[40]

36. Rasia, Jorge Raúl, «Carlos Enrique Uriarte», en *Pájaro de Fuego*, Buenos Aires, año 1, N° 2, noviembre de 1977, p. 57.

37. *Ibíd.,* p. 56.

38. «Después surgieron los planteos de Torres García con un dibujo despojado y puro, que para la mayoría apareció como un dibujo muy infantil, que no tenía demasiado sentido para nosotros.

Tanto Gambartes como yo sosteníamos que ellos, aunque no usaran el modelo, estaban muy apegados a la naturaleza y entonces el dibujo de Torres García los abstraía totalmente de la naturaleza y eso no lo aguantaban. Entonces, cada uno quedó con su concepto de dibujo y entre Gambartes y yo, que éramos partidarios del planteo de Torres García, el que quedó más ligado a lo netamente geométrico fui yo. Gambartes usaba cierta geometría pero ligada a una cosa precolombina o a veces al estilo que podía tener Tamayo, el pintor mexicano.» Fantoni, Guillermo A., *Una mirada sobre el arte y la política*, op. cit., p. 57-58.

39. *Ibíd.,* p. 62.

40. Pla, Roger, *op. cit.*

Una nueva naturaleza

Apenas unos meses después de la muerte de Joan Miró, Grela narró en una extensa entrevista su aproximación a la obra de este artista y el proceso que lo condujo desde el orden constructivo hacia el mundo de la imaginación. En esta conversación realizada en marzo de 1984, el pintor reveló que a fines de la década de 1960 empieza a crearse en él «la necesidad de un mundo imaginativo, de un mundo de fantasía» pero que al mismo tiempo «parezca real». Tiene «la locura o la fantasía desmedida de querer crear una nueva naturaleza».

Con esa inquietud inició una exhaustiva indagación del arte argentino: particularmente de la extraña imaginería de Juan Batlle Planas y de José Planas Casas, quienes muy tempranamente habían ahondado en el mundo interior y en los métodos automáticos. Luego, como era su costumbre, se abocó a la lectura y al estudio sistemático de la obra de los diversos movimientos modernos europeos. De todos estos grupos y artistas, el surrealismo parecía encerrar aquel mundo que él quería inventar: «un mundo en el que hubiese árboles, gente, animales, estrellas, la luna, que hubiese todo pero de una forma distinta».[41] *La Introducción al surrealismo* de Juan Cirlot,[42] una de las lecturas realizadas en esta búsqueda de nuevos referentes, lo puso en contacto con varios de los artistas de este movimiento y así fue definiendo sus afinidades y distanciamientos. La obra de Max Ernst, Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Hans Arp, Francis Picabia, Marcel Duchamp, los dadaístas, desfilaron ante él hasta que finalmente, se decidió por Chagall, por Klee y por Miró adoptados como guías para crear un mundo nuevo con plena libertad.

Después de trabajar varios años con el compás áureo y la regla, de definir una imagen a partir de la geometría y el ángulo recto, de la ortogonalidad y los colores puros, se crearon en el pintor nuevas necesidades expresivas. La sugestión de Chagall le permitió romper el estatismo de las verticales y horizontales e incorporar el dinamismo colocando figuras, todavía geométricas, en posiciones oblicuas. Grela percibió en Chagall un mundo de animales y de gentes flotando sobre las aldeas, un mundo rural semejante al que había conocido durante su niñez en Tucumán y al que años más tarde descubrió en los alrededores de Rosario.[43] También, mostraba una constelación dinámica con personajes resueltos sintéticamente, con facetados y cabezas ovales similares a los que el mismo Grela realizaba en sus cuadros gobernados por la geometría. Su espacio, tramado por un orden geométrico, permitía enlazar sueños, recuerdos y visiones de la vida campesina como trasfondo de una experiencia metropolitana tan excitante como desestabilizadora: Chagall el inmigrante ruso que recala en París, uno de los torbellinos modernos donde se crea el nuevo arte. De un modo similar, Grela es el silencioso y pensante artista tucumano afincado en Rosario, la ciudad puerto del litoral cosmopolita, donde participa en los debates y la creación de un arte que también tuvo la pretensión de ser radicalmente nuevo.

«Cuando uno busca un maestro —dice Grela— hay que indagar sobre las cosas que lo mueven a hacer su obra y no sacarle las formas que tiene como consecuencia de un proceso de investigación. Entonces, el amor a la naturaleza, el conocimiento de los elementos de la misma, la forma de hacer los automatismos, creer en el automatismo, en la fantasía, y a su vez creer en la observación, son las cosas que he tomado de Miró para poder moverme dentro de la nueva idea que me había nacido.»[44] Sin lugar a dudas fue la obra de Miró por la vía del surrealismo lo que condujo a Grela hacia la invención de esa «nueva naturaleza» que tanto ansiaba. El uso de fondos monocromos como espacios para la magia y la ensoñación, las figuras orgánicas y fragmentarias resueltas con gran economía formal y fundamentalmente, el gran protagonismo de la línea presente en su obra, fascinaron a Grela. A través de este ejemplo, podía combinar el legado de la geometría —condensado en las figuras realizadas con gran síntesis— y la búsqueda de la fantasía a través de la plasmación de situaciones insólitas y la creación de seres y cosas que pertenecían a un universo desconocido.

Paul Klee, uno de los escasos pintores citados por Breton en el *Manifiesto del surrealismo*, fue otro de los grandes guías en este deslizamiento hacia el mundo de la imaginación y la ensoñación. A la luz

41. Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», *op. cit.*, p. 4.

42. Cirlot, Juan Eduardo, «Introducción al surrealismo», Madrid, *Revista de Occidente*, 1953.

43. «Después lo quise tomar de la mano a Chagall, lo tomé un tiempo porque me encantaba. Su mundo lleno de lirismo, los recuerdos de su pueblo ruso, todas esas cosas me encantaban dado que soy un hombre de espíritu provinciano y me sentía ligado a todas aquellas cosas del pueblo de su tío y donde él había sido criado.» Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», *op. cit.*, p. 4.

44. *Ibíd.*, pp. 4-5.

de su obra, podríamos inferir que aportaba a Grela un ejercicio libre de la línea, una representación altamente emparentada con el arte infantil[45] y además de su clima onírico y mágico, algunos procedimientos técnicos próximos al automatismo. Sus interpenetraciones de planos de color, sus trazados curvilíneos a partir de los cuales definía seres y objetos, sus composiciones con una serie de formas acumuladas en el centro del soporte o concentradas en sus bordes son algunas de las huellas que podríamos leer en las pinturas que Grela realizara en los años 70. A partir de la lectura del libro de Torres García, Grela había escrito en los márgenes del texto que «el color en sí, como la forma y la línea tienen que contener algo de la vida», así como sostuvo firmemente la convicción de que había que transitar «del natural a la abstracción», una idea que puede haber asociado a la imagen del artista formulada por Klee: un árbol que hunde sus raíces en la tierra y su copa se extiende hacia el infinito, formulando de este modo la mediación interpretativa entre el mundo fenoménico y la creación artística prevista como un delicado equilibrio entre naturaleza y abstracción.[46]

De acuerdo con sus intenciones y preferencias, difícilmente podríamos incluir a Grela en el ámbito del surrealismo sino en el campo más genérico de lo que en América Latina ha sido considerado arte fantástico.[47] La construcción de ese universo de fantasía requería la frecuentación no tanto de los principios ideológicos, sino de los repertorios del lenguaje plástico y de las metodologías de trabajo aportados por el surrealismo y sus predecesores dadaístas. Los surrealistas, y particularmente Miró con su heterodoxia, parecen haberle sugerido diversas formas de automatismo[48] en el terreno gráfico y pictórico, en el *collage* y la construcción de objetos. Entre ellos, el trazado de una red de líneas de la que van surgiendo las más diversas formas, el uso de la mancha y el accidente como base para configuraciones amplias, los papeles y las maderas que caen de un modo aleatorio formando acumulaciones y ensamblados. Aunque apelara a estos y otros procedimientos, conviene aclararlo, en Grela nunca desaparece por completo el control racional, ya sea por la distribución de los elementos en la composición, por el complejo tratamiento del color o por la acabada materialidad de sus obras. Sin embargo, los orígenes automáticos, presentes en cualquiera de estos aspectos y que parecen neutralizarse por el sofisticado tratamiento formal, reaparecen nuevamente con el automatismo que preside la elección de los colores y de los títulos de las obras.

Cuando Grela decía «no basta con yuxtaponer dos elementos de diferente naturaleza para que surja la poesía onírica»,[49] de hecho estaba citando a Ernst, a Breton, a Reverdi, la genealogía que había teorizado sobre los alcances de estos procedimientos. También, fundamentalmente, expresaba su preferencia por los lenguajes más abstractos y los trazados libres, distanciándose de la fusión de realidades extrañas como puede verse en el surrealismo figurativo de realización minuciosamente verista. En relación con esta línea, aunque declarara su aversión por la imaginería de Max Ernst, no le eran desconocidos ni sus planteos en torno al *collage* ni sus otros aportes técnicos como el procedimiento del *frottage*. Es probable que el *frottage* de Ernst, donde lo humano, lo vegetal y lo zoomorfo se entrelazan en una unidad orgánica, debió haber encendido la imaginación greliana. Una unidad orgánica que podría percibirse en las últimas series de grabados realizadas por el artista desde mediados de la década de los setenta y que en algunos casos reelaboró en los años sucesivos.

45. Según Paul Klee «hay para el arte comienzos originales, como los que fácilmente encontraríamos en un museo etnográfico, o en casa, en el cuarto de los niños (no te rías, amable lector). Porque también los niños saben hacer ese arte, y ello en nada menoscaba los esfuerzos artísticos más recientes, antes bien esa situación encierra una sabiduría positiva.» Heller, Reinhold, «Los antiguos del expesionismo», en Tuchman, Maurice y Eliel, Carol S. (comisarios), *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 78.

46. Las ideas de Klee aparecen expuestas en de Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, pp. 101-105.

47. Un ejemplo representativo de la utilización del concepto de arte fantástico puede verse en Bayón, Damián (ed.), *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 119-120.

48. «Yo me inicié con el automatismo mirando el soporte donde iba a pintar, porque sostengo que todo soporte contiene dentro de sí, una serie de imágenes, y que si uno lo mira durante un tiempo, consigue que ellas afloren. Después pasé a hacer automatismos lineales, a manchar accidentalmente con acuarela o con cualquier otro elemento. En cuanto al automatismo me mantengo bastante fiel al tipo de trazado que hago, que instintivamente lo hago lo más rápido posible para que la inteligencia no intervenga. Después me conformo, no agrego ni saco una línea, me conformo con ese trazado, y dentro de él consigo las formas que tiene y de ahí no me salgo. Después tuve que empezar a hacer la investigación, que si las formas las conseguía por intermedio de un automatismo, o diríamos cosas dentro del azar, también tenía que elegir los colores por azar. En la mesa de trabajo donde tengo todos los pomos, con los ojos cerrados pongo la mano encima de ellos, y como no me gusta trabajar más que con dos o tres colores, elijo dos o tres pomos sin saber con qué colores me va a tocar trabajar. Después en la mayoría de los casos quien me elige de esa manera los colores es Aid, y así resuelvo el cuadro. Entonces hay cuadros que me pueden resultar totalmente de valor, otros que pueden resultar con una franca tendencia cromática, y hay cuadros que me pueden resultar tonales, o cuadros que son una combinación de valor cromático porque los colores me han llevado a eso. Después había que unir al automatismo de encontrar la forma, al automatismo del color, el título de los cuadros. Ahí apelé a una manera de escribir con los ojos cerrados sobre un papel en blanco, y sin abrir los ojos subrayar parte de lo escrito. Esa parte subrayada es la que corresponde al título del cuadro. Por eso en los últimos años, los títulos muchas veces son difíciles de leer por el orden en que caen las letras.» Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», *op. cit.*, p. 5.

49. Entrevista personal.

En 1975 había realizado *El aguará*, *Las retamazo* y *Los yacone*, xilografías con fondos y planos de color en los que apenas se reconocen los pájaros, las flores o las hojas: son una base para colorear y crear nuevas formas y para dibujar libremente nuevos ritmos lineales. A partir de esas formas básicas que operaban como una fuente de sugestión se ponía en marcha una suerte de automatismo que se canalizaba según los estilos formales que a Grela le interesaban en cada nueva situación: unas veces con curvas y colores en su ya habitual estilo orgánico, otras con rectas trazadas con grafito en un nuevo esquema planista y abstracto. Estos últimos, realizados en la segunda mitad de los años 80 se relacionan con las maderas y *collages* y con las pinturas y dibujos del momento más tardío de la obra de Grela, caracterizado por la irrupción de una nueva geometría libre que se extendió hasta su muerte en 1992.

Poco después, en 1976, *Los talicara*, *El arahuete tranquilo* y *Rincón tarimaro* son xilografías con planos netos e irregulares, con líneas curvas y círculos concéntricos que aluden a pájaros, flores y plantas. Estos grabados de negros plenos y colores pintados, manifiestan el amor de Grela por la naturaleza, aquel que el artista veía desplegado de un modo paradigmático en la obra de Joan Miró: «la investigación de las plantas, de los animales, del hombre, la investigación de la noche, del día, de la luna, del sol, de las estrellas».[50] Finalmente, *Sautaquia pionen*, *Aguapidios fatuimo*, *Octumanio alceete*, *Traufilil diadeumon* y *Vionaletino*, realizados en 1977, son grabados con insinuaciones de volumen y la iconografía tardía caracterizada por las combinaciones de rostros, animales y una extraña flora. Seres que transgreden los órdenes de la naturaleza creando un espacio utópico de convivencia armónica.

Bajo las sugestiones de Chagall, Klee y Miró —apelando a un registro basado en la espontaneidad de las metodologías de trabajo, la desinhibición en la elección de los motivos y la simplicidad formal—, Grela pasó de una obra que recurría a las escenas y las anécdotas cotidianas a una composición que revela un universo donde los seres y las cosas se articulan de un modo absolutamente inusual. En éstas lo real, o mejor dicho, sus componentes se expanden adoptando formas caprichosas hasta configurar exuberantes paraísos terrenales, misteriosos universos celestes o enigmáticos paisajes subacuáticos. Se trata de pinturas, dibujos y grabados que instauran un orden insólito para regir las relaciones entre las cosas: objetos y personajes que se habían trasmutado en nuevas entidades y que sólo anidaban en la imaginación del artista. Como resultado del automatismo, de los relatos y de los recuerdos, el artista nos presenta panoramas para soñar despiertos rodeados de seres que son una promesa de felicidad. En un sentido estricto, no se trata aquí de imágenes que transcriben los sueños experimentados por el artista, sino más exactamente de la creación plástica de sueños que nos permitan sobrellevar las crueldades de lo que llamamos realidad.

La realidad y el misterio

Para acompañar la exposición de sus esculturas y relieves, presentada a comienzos de 1983, Grela escribió un breve texto en el que agradecía a su esposa, la grabadora Aid Herrera, los trozos de palo blanco con los cuales realizó las tallas, a sus discípulos la provisión de recortes de carpintería con los cuales armó las construcciones y ensamblados y a sus amigos el regalo de un libro sobre la obra de Luca della Robbia que le sugirió la forma de aplicar el color en la nueva serie de piezas. No faltaron en este escrito el reconocimiento a su «maestro», Antonio Berni, cuya «enseñanza y sus ideas estéticas» le habían permitido «trabajar con cualquier material y medio formal», a escultores rosarinos como los hermanos Godofredo y Guillermo Paino, Carlos Biscione, Lucio Fontana y también al escultor argentino Antonio Sibellino, todos reconocidos por su compromiso con las grandes tradiciones figurativas y por su carácter eminentemente moderno. Sin embargo, a excepción de los «bajorrelieves y esculturas policromadas» de Luca della Robbia que le sirvieron «para comprender cómo hacer las maderas pin-

50. Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», *op. cit.*, p. 4.

tadas», no encontramos otra referencia estética que permita arrojar luz sobre los presupuestos, las intencionalidades y formas de realizar esta serie tan peculiar dentro de su vasta producción artística.[51]

La mención exclusiva y excluyente de autores relevantes del pasado plástico del país y de Rosario, podría leerse como corolario de una línea de pensamiento que Grela sostenía desde hacía varios años. En una de sus lecturas de *Universalismo Constructivo*, había escrito: «debemos estudiar en los maestros el medio plástico y no su medio personal». La idea, exacerbada en sus últimos años, le llevó a desplazar la mención de los «ismos» y de los artistas más celebrados del arte moderno para revalorizar, de modo casi excluyente, a los creadores locales. Al fin y al cabo, ellos eran tan sólidos en su uso del lenguaje plástico y tan originales en su estilo como sus pares del modernismo europeo: «si Tito Benvenuto hubiese estado en Europa, ¿no es del mismo valor que Morandi? yo creo que sí, ¿y Xul Solar, acaso no es nuestro Klee? Y un creador de formas como Gambartes, ¿puede estar o no a nivel de Miró?, ¿y Schiavoni, es o no a nivel del aduanero Rousseau? En todos los casos digo que sí». Sin embargo, aunque esta estratégica y radical separación entre «pintura» y «expresión»[52] le llevara a revalorizar una zona de sus referencias, la observación atenta sobre las esculturas de Grela permite reconocer otras huellas también decisivas: la tradición de los cilindros y tablas de madera tallada que va de Gauguin a Matisse y Derain,[53] el automatismo dadaísta de Hans Arp y la iconografía enigmática de Giorgio De Chirico.

Con el referente de las esculturas «primitivistas» de Paul Gauguin —aquellas realizadas entre fines de los años 80 y principios de los 90 en el siglo XIX—, Grela aplicó sus trazados curvilíneos a trozos semicilíndricos y tabletas de madera respetando sus formas originales. Solo que aquí la superficie fue cubierta parcialmente con colores que se vinculan con una referencia renacentista: los relieves de cerámica policromada de Luca della Robbia. Azules, verdes, amarillos, blancos, en mezclas sutiles y refinadas van cubriendo líneas y pequeños planos que con forma de nervaduras, flores, ojos y figuras zoomorfas se disponen sobre los rústicos volúmenes. Seguramente, las lunetas, retablos y medallones de Luca della Robbia con su «seductora mezcla de dulzura y gravedad»[54] deben haber impactado a Grela como para sugerir la clave cromática de sus esculturas pintadas.

Estas piezas, producidas entre 1978 y 1983, pueden agruparse según las formas de materialización iniciales: el pequeño conjunto de tallas, los relieves que resultan del ensamblado con recortes de carpintería dispuestos sobre planos pintados o incididos y las construcciones corpóreas —también realizadas con fragmentos geométricos e irregulares— que se elevan en el espacio. Mientras las primeras con sus motivos florales y zoomorfos, con sus planos de color azul verdoso y amarillo, parecen responder al modelo de los cilindros y tablas gauguinianos, los grupos restantes, por su variada pero estructurada organización geométrica y por su neto y contrastado colorido —rojo, blanco y negro, por ejemplo—, se relacionan con la tradición que va del cubismo a los dadaístas y constructivistas.[55] Pero el carácter «primitivo» no es exclusivo de los pequeños tótem y tabillas tallados, los ensamblados también asumen un carácter «salvaje» al exhibir dentro de las composiciones trozos de madera desnuda, manchada con pintura y oscurecida por el fuego como si fuesen vestigios de un ritual.[56] La mayor parte de estos relieves, presentan una estructura compositiva que revela la recurrente apelación al automatismo y la presencia de procedimientos habituales en la pintura metafísica italiana. Los pequeños fragmentos de maderas son arrojados al azar sobre una tabla que a su vez es arrojada sobre el plano del soporte. Su resultado —como en los ambientes metafísicos de Giorgio De Chirico— es un cuadro dentro del cuadro: una pequeña composición abstracta colocada al azar en un plano mayor cubierto con trazos geométricos o con la conocida iconografía orgánica.

En diversas oportunidades Grela declaró que, para la realización de los *collages* y de los relieves en maderas, utilizaba un «automatismo mecánico» de ascendencia «Dadá»[57] que, visto retrospectivamente, se aproximaba a los procedimientos practicados por Hans Arp en sus peculiares interpretaciones

51. Grela G., Juan, «Maderas policromadas», en catálogo exposición Maderas Policromadas (1978/1983), Miró Artes Plásticas, Rosario, abril de 1983.

52. Grela G., Juan, «¿Se terminaron los ismos en las artes visuales?», en Guía de Arte y Cultura, Rosario, diciembre de 1992.

53. Elderfield, John, *El fauvismo*, Madrid, Alianza, 1983.

54. Janson, H. W., *Historia del arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1965, p. 338.

55. Sobre el particular puede verse Gradowczyk, Mario H., «Torres García: un constructor con maderas», en Pérez, Carlos (comisario), *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres García*, Valencia, IVAM, 1997, pp. 49-73.

56. «Torres García quería atraer la atención sobre los valores eternos de los materiales, sus propiedades metafísicas tanto como las físicas. Eran los mismos materiales utilizados por artistas de diferentes culturas en momentos diferentes, y resultaban igualmente válidos para el mundo entero. No por casualidad, en el trabajo de Torres García, así como en el de la mayoría de sus estudiantes, lo que se acentuaba era el aspecto de antigüedad, nunca de novedad: así se eliminaba cualquier posible evocación del objeto industrial. De la misma manera, la superficie de un cuadro solía ser irregular y se pintaba en tonos terrosos, mientras que la madera utilizada en las construcciones era madera envejecida.» Barnitz, Jacqueline, *op. cit.*, p. 30.

57. Entrevista personal.

del arte abstracto entre 1916 y 1920. Un procedimiento que ha sido considerado por Marchán Fiz como una suerte de «automatismo regido por las reglas del azar y la subordinación al inconsciente». Según este mismo autor «vale la pena recordar la anécdota de cómo surgieron los llamados *Dibujos automáticos*, punto de partida de las obras durante este período. Según parece, cuando trabajaba en uno de ellos e insatisfecho ante el resultado, rasgó la lámina, dejando caer sus trozos al suelo; al volverlos a mirar pasado un tiempo se sintió sorprendido y seducido por la composición que habían tomado en su caída y por la fuerza expresiva que previamente había buscado en vano».[58]

La familiaridad de Grela con la obra de Arp no puede acotarse al lapso comprendido entre la realización de sus primeros *collage*s con recortes de cartones y papeles translúcidos a mediados de los años 70 y la construcción de objetos y relieves con maderas en los 80. Esta vinculación con Dadá tenía larga data y puede rastrearse desde los planteos bernianos en la Mutualidad de los años 30 en torno al uso político del *collage* en base al fotomontaje. Además, seguramente Arp fue un referente lo suficientemente importante en su taller como se desprende del análisis de la obra realizada por sus alumnos a mediados de la década de 1960: un momento en el cual su propia obra se iba desprendiendo del constructivismo para asumir el carácter más orgánico y libre que sintoniza con sus exploraciones en torno a lo onírico y el surrealismo.

En lo que respecta a sus discípulos, algunos de ellos tras haber pasado por una fase de expresionismo abstracto, comenzaron a transitar el camino del arte de los objetos y del *assemblage*. La referencia al neodadaísmo, al *pop* norteamericano y al nuevo realismo europeo no resulta de ningún modo ajena al precedente de Dadá como lo reconocieron los propios protagonistas del movimiento en esa época. Basta recordar, por ejemplo, las aseveraciones de Marcel Duchamp en la conocida carta dirigida a Hans Richter en 1962: «Este neodadaísmo, que llaman Nuevo Realismo, Pop Art, Assemblage, etc, es un camino fácil basado sobre lo que hacía Dadá».[59]

En realidad, un precedente histórico reactualizado que ofrecía a través de Arp una vía, aún formalista y colorista, para desprendimientos de la bidimensión que si bien planteaban tempranamente una inclinación hacia el arte de conceptos todavía conservaban fuertes vínculos con la pictoricidad.

Los objetos en madera a través de los cuales Juan Pablo Renzi presentaba charcos y nubes —la idea de mostrar lo líquido y fluido como duro y sólido— recuerdan las figuras «ovales fluidas», de estilo orgánico que Arp realizaba en grabados y maderas policromadas. También, las experiencias tanto pictóricas como objetuales de Aldo Bortolotti especulando sobre figura y fondo recuerdan sugestivamente las ilustraciones realizadas por Arp para libros y revistas como la cubierta de *Oraciones fantásticas* de R. Huelsenbeck, de 1916, o la de *Dada 1*, de 1917. En esos años, la perspectiva formalista de Grela requería de un despliegue de los problemas plásticos a través de anclajes históricos y culturales precisos, sean estos modernistas, del pasado de Occidente o de otras civilizaciones. Entre esas cuestiones formales, las relaciones de figura y fondo como parte de un diálogo entre planos que interactuaban de un modo activo y con la misma jerarquía, estaban presentes en buena parte de sus discípulos. Incluso las obras de construcción aparentemente libre y de realización gestual como las pinturas abstracto-líricas de Emilio Ghilioni tenían como punto de partida y como sostén una problemática formal de esta índole. Desde esta perspectiva, es posible percibir una afinidad formal entre los diseños biomórficos de *Blanco y negro*, un esmalte realizado por este último en 1967, y la abstracción orgánica que encabeza *Onze Peintres vus par Arp* de 1949.

Ya durante los años de realización de los objetos y relieves en maderas, Grela trabajaba frente a láminas de Arp como así también frente a las de Archipenko u otros artistas, siguiendo su habitual manera de «construir sobre lo construido».[60] Se trataba de la fascinación por los maestros del pasado o la admiración por sus contemporáneos modernistas que él exhibía como una política estética, una estrategia productiva, que era individual y al mismo tiempo ejemplificadora: un linaje familiar que reinterpretado y refundido le permitía crear un universo personal, único e irrepetible.

58. Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras* (1917-1930), Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 47.
59. Lucie Smith, Edward, *Movimientos en el arte desde 1945*, Buenos Aires, Emecé, 1979 (1969), p. 11.
60. Entrevista personal.

Sin duda, la geometría que volvía a presentarse en su obra a través de las construcciones y relieves de maderas podría rastrearse en los *collages* combinados con dibujo que Grela realizara en 1975. En estos, recortes de cartón y papel vegetal aportan planos geométricos que se yuxtaponen y superponen con líneas y zonas de valor realizados con grafito. Son obras realizadas simultáneamente a las estampaciones de base para futuros grabados pintados que a veces resultan verdaderas combinaciones de planos xilográficos abstractos y un dibujo de rectas acromáticas trazadas con regla. Estas combinaciones, realizadas en la segunda mitad de los años 80 se relacionan con las maderas y collages y con las pinturas y dibujos del momento más tardío de la obra de Grela. Momento caracterizado por la irrupción de una nueva geometría libre que se extendió hasta su muerte en 1992. Una tarjeta postal enviada a fines de 1985 muestra un diálogo en términos estrictamente plásticos: «nos enviaron curvilíneo, le devolvemos rectilíneo y sección áurea/ vuestra forma trazos discontinuos, nosotros trazos continuos». Un dibujo que muestra en pequeña escala las oposiciones formales de los grabados de 1975 recreados con trazos geométricos. Obras que anuncian de un modo decisivo el momento en que Grela, haciendo gala de un extremo eclecticismo, reúne los fragmentos de su propia biografía artística.

Alrededor de 1981 Grela comienza a pintar pequeñas obras abstractas en las que asoma a veces entre un diseño geométrico la silueta orgánica de un ave o se insinúa un personaje de forma triangular configurándose así una suerte de ambientes o naturalezas muertas de una iconicidad muy mesurada. Algunos de estos cuadros son un mosaico de recortes geométricos: triángulos, trapecios y figuras irregulares salpicados por pequeños círculos que a la manera de ojos le otorgan vida a cada plano. En ellas se reitera la figura central de un pez-pájaro que vive entre los planos de color. En otras, se organizan espacios enigmáticos con emblemas adiamantados, círculos concéntricos, planos triangulares y finas escaleras. Como pantallas, van conformando una suerte de interiores o composiciones con objetos que pertenecen al orden de la geometría y la construcción: reglas, escuadras, esferas, cajas. Interrogado sobre estas obras enigmáticas que remedan muy elusivamente el universo de la pintura metafísica de Giorgio De Chirico, Grela respondió con una frase sibilina: «para mí, en este momento, existe la realidad y existe el misterio».[61] Sin lugar a dudas, estas pinturas, junto a las maderas y grabados pintados, muestran el despliegue de la geometría libre y rebosante de color que dominó sus últimas composiciones: un hedonismo capaz de combinar los impulsos al color tímbrico con el rigor de la geometría y las libertades adquiridas en su cálida relación con la fantasía y el surrealismo.

La convivencia para la vida y para el arte

En las preliminares a *Realismo mágico*, Franz Roh expresó que «el misterio no desciende al mundo representado, sino que se esconde y palpita tras él». Y más adelante: «La humanidadd parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción al mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad. Y en verdad que, si alguna vez se detiene este ritmo respiratorio de la historia, no parece quedar otra cosa que la muerte del espíritu».[62] Esta lectura de juventud, revisitada en diversas oportunidades, parece haber dejado sedimentos en el pensamiento y la prolífica producción artística de Grela. Ya en 1937 había realizado dos dibujos a tinta fuertemente experimentales donde los escenarios urbanos parecían contener mucho más que situaciones de la vida cotidiana: un hombre con sombrero frente a una columna de alumbrado y la calle empedrada; una madre con su niño frente a una ventana que parecen collages minuciosamente dibujados. Similares a las obras que su entrañable amigo Leónidas Gambartes realizaba por entonces, no hacen más que confirmar la presencia de Max Ernst, de Giorgio De Chirico, de Georg Scholz. Es el surrealismo y la metafísica, el realismo mágico y la nueva objetividad alemanes presentes en Berni, en los grandes realistas de los años 30 y en los jóvenes artistas de la Mutualidad rosarina. Por estas razones me gustaría pensar a la década de los 30 como una fragua donde se forjan perspectivas estéticas, modelos formales y actitudes, destinados

61. *Ibíd.*
62. Roh, Franz, *op. cit.*, pp. 11 y 37.

a una larga travesía: el realismo, el surrealismo, la abstracción, presentes con distintos grados de dominancia e intensidad en los diferentes momentos de la trayectoria plástica greliana. Conocemos el punto de partida: la adhesión incondicional al realismo y la utopía de «un nuevo hombre» y de «una nueva sociedad». Conocemos algunos puntos de llegada: la pretensión de crear «un nuevo mundo» donde podamos ver a todos los seres imaginados en una no menos utópica convivencia armónica.

Cuando Grela presentó sus esculturas no arrojó demasiados datos sobre sus referentes y sobre su realización concreta. Es más, pareció recalar sobre lo obvio: «Los materiales y herramientas usados en estos trabajos, son los que usé toda mi vida, óleo, pinceles, gubias y maderas, la diferencia al usarlos está que en vez de hacer cuadros y grabados, realicé maderas talladas y policromadas». Las modalidades de sus prácticas debíamos develarlas a través de otros testimonios o leerlas en sus propias obras. Sin embargo, escribió lo que consideró necesario para exponer su pensamiento, para dejarnos sus últimos anhelos en un texto que ahora puedo reconocer como una de sus últimas lecciones: «Al hacer estos trabajos, con líneas, planos, colores, volúmenes, claroscuro, texturas, etc, comprobé que tuve que manejarme con opuestos, unas veces en equilibrios y otras con dominantes, y dije ¿y la libertad dónde está? Había comprobado que usé la convivencia, y que aprendí como aprende el hombre, sobre el hombre, con el medio social que me rodea. Por lo tanto no creo en la libertad, libertad individualista, si la practicase me sentiría un egoísta.

Entonces me pregunto ¿dónde está la libertad en arte, si para hacer una obra deben existir los opuestos armónicamente? Para vivir con mis semejantes me digo ¿qué es la libertad individual, en la vida cotidiana, si tengo que compartir la vida con todos seres humanos diferentes?

Por lo tanto, después de esta muestra, creo en la convivencia para la vida y el arte».[63]

63. Grela, Juan, «Maderas Policromadas», *op. cit.*

Nota: Este trabajo, concluido en abril de 2002 y presentado ante el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario, fue publicado en *Separata*, CIAAL/UNR, año VII, N° 12, octubre 2007, pp. 3-33; en consecuencia, conserva deliberadamente los registros problemáticos y bibliográficos del momento reflejados en las citas.

Nancy Rojas

Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total

Juan Grela es uno de los artistas referenciales en los discursos históricos sobre el arte de Rosario.

Con un espíritu dinámico desarrolló un perfil artístico decisivo en un circuito que incluyó tanto a instituciones oficiales como a una gran cantidad de galerías y espacios que funcionaron entre los años 50 y 80 en la ciudad donde residió y en otras como Santa Fe, Buenos Aires, Paraná, Resistencia, Tucumán y Córdoba.

La correspondencia existente en el archivo, actualmente custodiado por su familia, refuerza este circuito geográfico que el artista erigió también en torno a su relación con ciertas personalidades de la plástica argentina, entre las que se encuentran, además de sus compañeros de la Mutualidad y del Grupo Litoral: Luis Ouvrard, Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert, Juan Tortá, Horacio Buttler, Gustavo Cochet, José Planas Casas, Emilio Ellena, Julio Payró, Libero Badii, Roberto Aizenberg, Alfredo Hlito, Annemarie Heinrich y Ricardo Supisiche, entre otros.

La obra de Grela se define en el contexto de un proceso cultural específico del siglo XX en la Argentina; aquel que manifestó un cambio en las realizaciones artísticas a partir de una serie de búsquedas cuyas tensiones determinaron la consolidación de los lenguajes modernos en el campo del arte.

Dentro de este marco, su producción ofrece una alternativa a la hora de analizar aquellos debates que surgieron en el siglo XX entre las décadas de 1930 y de 1960, período donde la emergencia de una *nueva sensibilidad* quedó traducida en un arte que avanzó en el replanteo de las pautas tradicionales que regían en la construcción de la imagen.

Las propuestas que surgieron por entonces transitaron distintas opciones, tanto en relación con el concepto de representación como con respecto a las vinculaciones entre arte y política. En el campo de la pintura, el surrealismo y las distintas variantes del realismo en los años 30, la abstracción geométrica en los 40 y el informalismo a fines de los 50 constituyen algunos de los planteos que presentó este panorama.

A la luz de esta perspectiva, la trayectoria de Juan Grela aporta una visión diferencial en torno a una de las tensiones que caracterizaron a los lenguajes de este período: la existente entre figuración y abstracción. Cuestión que, tanto en sus obras como en los apuntes, donde plasmó reflexiones y bocetos de charlas, quedó expresada en todas las etapas de su proceso reflejando diferentes resoluciones. En todas ellas perduró una idea programática: la de forjar un arte actual que hiciera eco al contexto social y cultural en el que el autor se hallaba inmerso.

Este cometido creó en el artista la necesidad de asumir un compromiso sustancial con el ámbito rosarino donde desarrolló sus prácticas. Afectado por los avatares de la modernidad, este espacio, que con el correr del siglo XX fue asentando su cualidad de polo artístico de referencia nacional, generó un contexto propicio para la formación de una conciencia contemporánea en Grela. La misma que, paradójicamente, lo sumió en una serie de inquietudes y contradicciones a la hora de definir sus elecciones en materia de lenguaje, y también en sus inclinaciones políticas.

Son estas elecciones las que se pondrán en foco en este ensayo, para ver en qué medida las tensiones entre figuración y abstracción que presenta el itinerario de su producción respondieron a aquellas oscilaciones que el artista manifestó en materia de estética e ideología. Sobre todo, se busca

Nota: Nancy Rojas es investigadora, curadora y productora de proyectos artísticos. Curó las exposiciones *Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total,* en el Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe (2011), y *Homenaje a Juan Grela*, realizada en la sede Castagnino del museo Castagnino+macro de Rosario (2007). Ambas retrospectivas reunieron más de un centenar de obras del artista.

analizar su participación en la consolidación de dos de las formaciones artísticas más importantes de la ciudad: la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, en los 30, y el grupo Litoral, en los 50. Pero también se plantea una posible interpretación sobre la funcionalidad de ciertas líneas de referencia que, como el universalismo constructivo enunciado por Joaquín Torres García, definieron su discurso hacia una versión *otra* del arte moderno argentino.

Grela y la Mutualidad

La carrera artística de Juan Grela comenzó en los primeros años de la década de 1930. Sin embargo, el artista considera que fue en 1939 cuando inició una propuesta pictórica realmente profesional[2]; momento que coincidió con un hecho trascendental en su vida: su casamiento con Aid, quien lo acompañó a lo largo de toda su existencia.

Pese a esta marcación, los años anteriores a esa fecha constituyeron tanto una etapa de aprendizaje y experimentación como un momento que dejó las más notables influencias en su producción posterior. Las crisis que atravesó se hallan arraigadas, justamente, en la fuerza con que gravitaron en él las experiencias desarrolladas en el marco de su participación activa en los proyectos artísticos gestados en Rosario en los 30. En este sentido, Antonio Berni fue una de las referencias más importantes, ya que su figura representó la imagen del maestro que se puede visualizar a la luz de una concepción sociológica de la formación artística. Este creador, además de proporcionar a sus seguidores conocimientos que arrastraban el ímpetu de la novedad en materia de lenguaje, promovió con ellos una propuesta cultural comprometida con las circunstancias sociales y políticas del país.

Grela comenzó a tomar clases de dibujo con Berni en el antiguo Museo Municipal de Bellas Artes en 1932. Berni había vuelto a Rosario luego de haber vivenciado un intenso período de renovación modernista en los años 20, impulsado, principalmente, por la instancia del viaje a Europa. Fue en 1932 cuando mostró una serie de pinturas en Amigos del Arte, en Buenos Aires, la cual manifestó el impacto ideológico y estético del surrealismo en su producción. Allí proyectó varias preocupaciones relacionadas con el temperamento crítico de esa época, signada por una realidad político-social que se caracterizó por la actuación de los gobiernos conservadores viciados por el fraude electoral, y afectada por las secuelas económicas que había dejado a nivel mundial la caída del sistema financiero en 1929 y la creciente confrontación ideológica entre fascismo y comunismo.

Para Grela, que se había afiliado al Partido Comunista Popular cuando tenía sólo dieciséis años, este encuentro con Berni determinó una necesidad: la de aunar sus inquietudes políticas con la búsqueda de una formación actualizada en pintura. Es esta conjunción la que lo llevó a formar parte de las iniciativas que surgieron en el marco de los encuentros propiciados por los cursos de dibujo organizados por el Museo Municipal en 1932. Primero, la agrupación Refugio, que se formó a partir de la asociación de una serie de creadores provenientes de distintas tendencias estéticas e ideológicas para fomentar la plástica en la ciudad y, luego, la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, que surgió de la escisión de la franja más politizada de Refugio, como consecuencia del impacto que provocó la vista de David Alfaro Siqueiros a Rosario, en 1993.

Sobre la base de un proyecto fundado en la articulación entre estética y política, la Mutualidad irrumpió como una alternativa radical y sólida dentro del panorama diversificado y moderado que venía mostrando Rosario desde la segunda mitad de la década de los veinte. Asimismo, definió una dirección específica dentro de este ámbito cada vez más politizado, en tanto pretendía «desvanecer la fuerza constitutiva de aquel frente único que Refugio» se había propuesto configurar.[3]

Por lo tanto, en un contexto como éste, aunarse a las propuestas de Berni, impulsor y mentor de la Mutualidad, revelaba una elección y una toma de posición en este espacio que empezaba a mostrar nuevas estrategias de producción y circulación del arte, agitando el inicio de un largo período de oscilaciones dentro del campo artístico local.

2. Cf. Disertación de Juan Grela en el marco del ciclo «Juan Grela G. Técnicas de su pintura», primera conferencia, Rosario, Centro Cultural «Bernardino Rivadavia», 2 de octubre de 1985, desgrabación, Archivo Grela, Rosario, p. 1.

3. Ravinovich, Silvina, «Paisajes y estrategias: Refugio en los años 30», en *Separata*, año V, nº 9, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, UNR, octubre de 2005, p. 19.

En este sentido, esta etapa permite visualizar la actitud inicial que asumió Grela, la cual afectó fuertemente su proceso de producción global. El autor se ubicó en la línea de una propuesta artística colectiva destinada a transformar la sociedad, que pregonaba los ideales de un arte americano mirando al movimiento muralista mexicano sin perder la visión de lo universal.

> *La Mutualidad tenía ideas claras tenía puestas sus miras a un pintor con total formación, a apoyar todo aquello que creara una nueva sociedad y un nuevo hombre y estaba adherida en aquellos años al movimiento muralista mexicano, cabeza del movimiento americano en arte, todo esto sin perder la visión de lo universal y de lo que sucedía en arte en Europa.*[4]

Los aprendizajes en el contexto de la Mutualidad inscribieron en el trabajo de Grela algunas premisas estéticas del nuevo realismo promovido por Berni, que más adelante funcionaron como núcleos de una serie de conflictos que provocaron instancias de cambio a lo largo de sus distintas fases de producción: la apelación a formas acordes a un realismo de corte naturalista, el uso del modelo, la apuesta a un arte que documente las vicisitudes del contexto social y la adopción de un postura política de izquierda.

Estos ejes pueden leerse a la luz del programa de la escuela-taller que creó la Mutualidad, un proyecto destinado a establecer una plataforma de enseñanza artística que pudiera fomentar la formación de «verdaderas personalidades plásticas», la obtención de una experiencia técnica y científica en función de un conocimiento completo de la plástica y de una «verdadera capacidad profesional», la concreción de trabajos colectivos sobre la base del estudio de la figura a partir del modelo vivo y la práctica colectiva de la pintura mural y monumental al fresco y sobre cemento.[5]

Dentro de esta línea, Grela pintó una témpera titulada *Manifestación*, que presentó en el salón libre de 1935 —XIV Salón de Rosario—. Por su título, Rafael Sendra la relacionó con la conocida Manifestación de Berni, de 1934, pero la «obra de Grela es más rígida y esquemática —con algo de simplicidad de la historieta— realizada con planos que remiten al cilindro y a los contrastes de luz».[6]

> *Yo militaba más en las agrupaciones contra el fascismo y la guerra y por los derechos del hombreEntonces yo tenía esa faz y por otro lado me interesaban las huelgas que había en Rosario, cosa que representaba en base a documentos fotográficos que iba a tomar a los lugares donde estallaba el conflicto y donde se hacían las manifestaciones. Así que ésas eran mis temáticas preferidas.*[7]

Hasta ahora no se han encontrado, en las colecciones relevadas, pinturas basadas en todos estos lineamientos, ya que (según los testimonios de la familia Grela) las obras quedaron en la sede principal de la escuela taller que alquilaban, y al desintegrarse la Mutualidad se perdió el rastro de lo que allí había.

Por otra parte, Grela tampoco dio demasiados datos sobre los trabajos que realizó durante esos años, sino más bien sobre los postulados impartidos por Berni en la escuela-taller, y sobre experiencias específicas como la visita de Siqueiros a Rosario o las clases de Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino, entre otros. En este sentido, se abocó a transmitir su propia versión discursiva sobre los aspectos generales de este movimiento y sus implicancias.

En una serie de apuntes escritos por el artista en la década de los 80 se encuentran breves reseñas que giran en torno de ejes como el funcionamiento de la escuela-taller, las formas de trabajo en clases, el uso de determinados materiales y técnicas, el empleo de modelos reales y fotografiados, y los recursos del collage y el fotomontaje, entre otros.[8]

Asimismo, aparecen declaraciones que permiten acceder a los planteos de Berni, en su papel de director, maestro y mentor de este proyecto colectivo. En una de sus notas, Grela señala que, a través

4. Cf. Grela, Juan, Apuntes sobre la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, sin fecha, texto manuscrito, Archivo Grela, Rosario, p. 6.
5. Cf. «La Mutualidad», en Sendra, Rafael, *El joven Berni*, Rosario, UNR, 1993, p. 42.
6. Sendra, Rafael, *op. cit.*, pp. 65-66.
7. Juan Grela, en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 29.
8. Grela, Juan, Apuntes sobre La Mutualidad de Estudiantes…, *op. cit.*, p. 8.

de las charlas de su maestro, determinó su ubicación como estudiante dentro de la escuela-taller, y no como pintor, porque para eso tenía que transitar un largo camino. Y, por supuesto, allí también habla de la injerencia de Berni en la formación de su conciencia política y social: «nos incitaba a que actuásemos en partidos políticos, que tengamos una ideología preferentemente por los partidos de izquierda».[9]

Berni le proporcionó a Grela un «arranque feliz»: «era tanto lo que me dio que no pude hacer la digestión en ese momento, pero me otorgó elementos que aún hoy sigo empleando».[10] Este sentimiento fue común a todos los artistas de la Mutualidad, lo que nos acerca al grado de significación que tuvo la figura de Berni, en tanto padre y maestro. De hecho, apenas se trasladó a Buenos Aires, las actividades de la Mutualidad se cortaron poco a poco: «quedamos desamparados».[11]

En efecto, ante la escasez de material gráfico y documental sobre las obras de este período, el discurso que el artista plasmó en entrevistas, disertaciones y apuntes constituye una herramienta valiosa para poner de relieve el impacto que tuvo la experiencia de la Mutualidad en su proyecto estético. Asimismo, ayuda a corroborar la importancia del pensamiento de Berni en este momento de formación decisivo para leer las derivaciones estéticas e ideológicas que formuló Grela en sus trabajos de los años siguientes.

La incertidumbre como escenario de un ímpetu de cambio

A partir de 1939, la obra de Grela ingresó en una etapa donde se definieron las cualidades del realismo intimista que caracterizó su producción por varios años. Una serie de circunstancias personales, entre las que se hallan su casamiento con Aid y el nacimiento de su hijo Dante, impulsaron la vuelta de su mirada hacia su entorno más próximo. Aunque despojado de sus anteriores inclinaciones por las temáticas sociales, el artista retomó aquella figuración de corte naturalista, descriptiva y monumental, propia de la estética berniana de la época de la Mutualidad. Realizó algunos retratos y naturalezas muertas empleando como modelo a su mujer, Aid, y tomando como referentes a los objetos de su propia casa.

A comienzos de los años 40, empezó a utilizar el escorzo como recurso de esta figuración dejando fluir en su obra «las razones geométricas del arte, porque bajo la envoltura de los modelados exuberantes y voluminosos, se deja ver el polígono o la carnadura geométrica de las figuras».[12] De este modo, su producción adquirió una tónica más emocional, reforzada por el tema que, de ahí en más, iba a frecuentar por varios años en sus imágenes: la maternidad.

Subsumido en este realismo de tipo intimista, en 1942 algunos de sus conceptos entraron en un período de transición, notado por el crítico de arte Roger Pla en uno de sus ensayos.

> *Comienza para él una segunda etapa (1942-1947) en la que, a la vez que entran en crisis sus certidumbres estéticas de la primera época, nacen la insatisfacción artística ante los recursos de tipo naturalista y consiguientemente la necesidad de exigir y depurar a fondo estos elementos ayudado ahora por el estudio de la «escuela de París» y por el conocimiento personal de otros pintores modernos —hasta lograr una forma que pueda realmente gustarle, que pueda realmente sentir como pintura, mientras contradictoriamente estas formas depuradas parecen dejar al margen sus propósitos de contenido humano y social, esa carga emocional que sigue gravitando en él, y en cuya legitimidad sigue creyendo.*[13]

Son éstos, entonces, años de contradicción, de continuos vaivenes que, tal como señala Pla, ponen en foco «la búsqueda de un lenguaje plástico en un proceso de desintegración de las formas naturalistas, necesario para expresar un contenido que, sin embargo, se le seguía mostrando muy presumiblemente

9. *Ibid.*, p. 5.

10. Juan Grela, en Moreno, Sergio, «Grela: La obra de un artista es el reflejo de la cultura de su pueblo», entrevista, *Rosario 12*, Rosario, 29 de diciembre de 1984.

11. Juan Grela, en Farina, Fernando, «Entrevista a Juan Grela», Rosario, 7 de septiembre de 1992, desgrabación, p. 5, Archivo Grela, Rosario.

12. «Se inaugurará la muestra individual del pintor Juan Grela en el Museo Municipal de Bellas Artes», diario *El Orden*, Buenos Aires, 24 de julio de 1943.

13. Pla, Roger, Juan Grela G., diciembre de 1957, texto mecanografiado, Archivo Grela, Rosario, p. 6.

como identificado con esas mismas tendencias del realismo naturalista que no le gustaban, que necesitaba desechar».[14]

Fueron varios los factores que precipitaron este trance: su acercamiento a ex compañeros de la Mutualidad, su regreso a la militancia en el P.C. en 1942 y, en el orden externo, los cambios en la situación contextual, ligados al advenimiento de una fase política signada por las tensiones que causó en ese entonces el avance del peronismo.

Es evidente que lo ideológico volvía a pesar en sus planteos estéticos, poniendo en foco una cualidad que acompañó y determinó su proceso de producción: el constante forcejeo entre el partido y la religión. Una tensión cuyas primeras aristas se pusieron de manifiesto al finalizar Grela su etapa mutual.

> *Desde niño fui siempre muy adicto a ir a la iglesia a escuchar misa, y en los tiempos en que la Mutualidad me influenció dejé de ir y me puse en rebelde, pero en 1937 me liberé de varias ataduras y decidí ir a la iglesia todos los domingos, como consecuencia de esta actitud mía perdí todos los compañeros de la Mutualidad y de la política, así seguí solo hasta 1939.*[15]

En la década de los cuarenta, los debates sobre arte aparejados por la modernidad comenzaron a virar hacia la problemática sobre figuración-abstracción, cuestión que a Grela empezó a preocuparle ya que, si bien estaba convencido de que los cánones de la pintura naturalista ya no se correspondían con su visión del arte, había rechazado la idea de recaer en forma premeditada en la no figuración.

Por entonces, Grela viajaba continuamente a Buenos Aires para participar de las muestras y también por cuestiones políticas, en tanto seguía militando en el P.C. A raíz de estos viajes, entre 1947 y 1948 tomó contacto con personalidades que participaban activamente en los debates artísticos. Por un lado, el brasileño Cándido Portinari, enrolado en la esfera de una estética realista de compromiso social y, por otro, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Manuel Espinosa, protagonistas de la vanguardia concreta.

En el marco de su exilio en Uruguay, entre 1947 y 1948, Portinari viajó varias veces a la Argentina. En 1947 realizó una exposición en el Salón Peuser e, invitado por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, dictó la conferencia «Sentido social en el arte», en el Instituto Francés de Estudios Superiores de Buenos Aires. Su discurso planteó una serie de ideas que giraban en torno a su concepción de la pintura social:

> *Como ya dijimos, la pintura social es la que pretende dirigirse a las masas y los pintores de esa categoría deben poseer sensibilidad artística y colectiva [...] Ni la pintura anecdótica ni la pintura por la pintura bastan para dirigirse a las masas. Tal vez con la fusión de las dos se pueda alcanzar ese fin.*[16]

En uno de sus apuntes sobre la Mutualidad Grela habla del contacto entre Portinari y los artistas locales:

> *lo tratamos muchas veces y de noche siempre visitaba algún taller. Cuando se encontraba con artistas que hacían pintura de contenido político, ideológico o social, y veía que el mismo no sabía pintar, le solía decir: mire, usted tiene que terminar de aprender a pintar, porque eso que usted hace es puro contenido y nada de pintura, y hasta que termine de aprender a pintar, vaya todas las veces que quiera con una mesa o un banquito, y en la plaza súbase arriba de la mesa o del banquito y grite todo lo que quiera.*[17]

El acercamiento de Grela a Portinari removió, de algún modo, algunas de las inquietudes que habían surgido en los inicios de su trayectoria. Pero también incidió en la reformulación de sus preguntas

14. *Ibid.*
15. Juan Grela, en Rodríguez, Ernesto, *Juan Grela G.*, Rosario, Editorial Biblioteca, 1968, p. 13.
16. Cándido Portinari, «Sentido social del arte», en AA.VV., Exposición Portinari, Buenos Aires, Fundación Proa, 2004, s.p.
17. Juan Grela, Apuntes sobre la Mutualidad de Estudiantes…, *op. cit.*, p. 4.

actuales, en el contexto de la disputa estimulada por los avances de la vanguardia abstracto-concreta en la Argentina, a partir de los primeros años de esa década. Este fenómeno generó un gran impacto en el campo cultural desde la aparición de la revista Arturo, en 1944, continuando luego con la gestación de movimientos como la Agrupación Arte Concreto-Invención (1945), de la que se desprendieron la Asociación Arte Concreto-Invención (1945) y el grupo Madí (1946).

Los integrantes de estas agrupaciones también militaban en el Partido Comunista pero, a diferencia de Portinari, elevaron una propuesta totalmente contraria a los realismos. Promovieron un lenguaje abstracto-geométrico basado en premisas como la apuesta a una estética científica en reemplazo de una especulativa e idealista, la oposición a todo sesgo espiritualista y sentimental y el rechazo a cualquier tipo de figuración.[18]

En aquellos viajes a Buenos Aires, Grela también se relacionó con algunos de los artistas de la Asociación Arte Concreto-Invención. Este vínculo volvió a generar un conflicto interno en él, a partir de una instancia de análisis y autocrítica con relación al grado de correspondencia entre su ideología y sus elecciones en materia de lenguaje.

> *...ellos políticamente estaban en el mismo partido que yo [...] estaban en contra del realismo porque decían que la nueva sociedad tenía que tener un nuevo arte, una nueva pintura, una nueva forma [...] Yo siendo realista, estaba adherido a ellos y los acompañaba en la lucha interna [...] Es decir, yo era un realista que estaba en contra del realismo.*[19]

En efecto, las gravitaciones del Movimiento Arte Concreto-Invención en Grela no derivaron en un abandono del realismo. Su opción por seguir en esta línea tuvo que ver con el compromiso que decidió asumir con respecto a su proceso artístico, ya que estaba convencido de que los conocimientos y la experiencia con otras lógicas de producción eran factores sustanciales que a él le faltaban para alinearse en la no figuración. Esto explica por qué, pese a su acercamiento ideológico y su admiración e incipiente amistad con Maldonado, Hlito y Espinosa, aquella invitación a formar parte del Movimiento de Arte Concreto-Invención quedó abierta y sin resolución alguna.

> *Maldonado lo hice venir a que diera una conferencia en el Círculo de la Prensa, por lo que vivió tres días en casa [...] Entonces me dice Maldonado, si estás con nosotros, por qué no hacés cuadros y te metés en el Movimiento Concreto Invención. Y lo que sucede es lo siguiente: yo nunca he podido entrar en nada que realmente no sienta o entienda. Entonces le dije a Maldonado: ¿sabés lo que pasa? Que vos de pintura sabés mucho, y de hecho sabés mucho.*[20]

Este alineamiento en la veta del realismo no implicó en absoluto una negativa al cambio; por el contrario, en este período de búsquedas e incertidumbres, como señalaba Pla, su decisión portaba una visión autocrítica respecto de un problema aún no resuelto. Grela se había autoasignado la tarea de elaborar un lenguaje que, apartado del realismo naturalista que había caracterizado sus obras de los primeros años de la década de los 40, pudiera dar testimonio de las facetas agrias de su contexto, con otros medios formales.

Por eso, en primer lugar, planteó un viraje en cuanto a la temática de sus pinturas. Dante, su hijo, y Aid, su esposa, dejaron de ser sus modelos principales. Ese lugar lo pasaron a ocupar ciertos personajes y paisajes de los barrios indigentes de la ciudad. En Villa Manuelita, señala Ernesto Rodríguez, «copiaba sus modelos con objetivo trazo, después 'anotaba' los colores característicos de ellos y posteriormente en su taller iniciaba un lento proceso de simplificación o depuración de esos temas, hasta

18. Cf. Pérez Barreiro, Gabriel, «La negación de toda melancolía: Arte Madí/Concreto-Invención», en Elliott, David (ed.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994, pp. 54-65.

19. Disertación de Juan Grela en el marco del ciclo «Juan Grela G. Técnicas de su pintura», op. cit., p. 7.

20. *Ibid.*

llegar a componer la estructura final del cuadro, tal como le enseñaban los escritos de André Lhote».[21]

Tanto el *Tratado del paisaje*, de Lhote, como el *Tratado de la pintura* de Leonardo Da Vinci lo ayudaron a encontrar algunas claves para resolver la inquietud que surgió a la hora de pensar el modo de abordar pictóricamente a estos personajes y ambientes. A dichas lecturas se sumaron las Cartas de Vincent a Theo, de Van Gogh, el análisis de estampas de pintura persa y japonesa, a través de numerosas copias, y el estudio de la obra de Paul Cézanne. Referencias que le permitieron arribar a soluciones alejadas de la intención de reflejar las condiciones trágicas de sus personajes, logrando embellecerlos y darles un carácter espiritual a través de un nuevo tratamiento del color y de la forma.

La negrita (1947), Sur de Rosario (1946), Camote y Churrinche (1946), Compañeros (1946) y Muchachos (1947) son obras que encarnan esta figuración determinada por un perfil hierático, basada en volúmenes moderadamente aplanados y colores desaturados.

Más receptivas a las tensiones entre modernidad y tradición, estas pinturas se fueron apartando cada vez más de la perspectiva dramática planteada en sus maternidades de los años 1942-1946, o en obras como Figuras, de 1942; El moncholo, de 1944, o Escuchando al lector, de 1945.

Esta transformación de la perspectiva estética de Grela coincidió con su presencia cada vez más activa en el campo socio-cultural. Hacia 1947 se adhirió a la Sociedad Argentina de artistas Plásticos junto con Gambartes, los hermanos Paino, Pedro Gianzone, Alberto Pedrotti, Manuel Gutiérrez Almada, Santiago Minturn Zerva y Carlos Uriarte. La intención de estos artistas era alcanzar a la Comisión de Cultura para iniciar actividades políticas. Organizaron charlas y exposiciones e intentaron difundir sus ideas sobre el arte social. Pero hubo un detonante que derivó en la censura. Fue cuando el mismo Grela realizó, en 1948, una muestra de dibujos sobre el Barrio La Basurita acompañada de una charla titulada «Los niños son los únicos privilegiados». La misma, cuenta el artista, provocó el descontento de varios de los miembros oficialistas de la Comisión, por lo que fue censurada. Intervino la policía sacándole la mayoría de estos trabajos, los cuáles hacían referencia a la niñez y la pobreza.[22]

Por entonces y consecuentemente, Grela acentuó su camino hacia una postura radical de negación de las corrientes abstractas, que sostuvo durante varios años; cuestión que más adelante causaría cierta polémica dentro de los ámbitos locales de debate.

> *Quiero decirle, primeramente, que no estoy de acuerdo con ese movimiento, aunque le confesaré: a los que practican sinceramente y no por snobismo esta manifestación, hay que reconocerles conocimientos de los problemas de la pintura. A nosotros, que estamos solucionados plásticamente y conocemos los problemas, nos produce gran deleite plástico el contemplar un cuadro abstracto. Pero ya ve usted que ésta es una manera de pintar para una «elite» y no para la mayoría. Pese a que los pintores de esta corriente sostienen, y con razón, que el arte no fue siempre formas, yo les recuerdo que Rembrandt representó al hombre, y no por eso dejó de hacer pintura. Por tal motivo, no estoy de acuerdo con la pintura abstracta.* [23]

Variaciones del concepto de lo nuevo: Grela y el grupo Litoral

Acercándose los años 50, en Rosario se vivía un clima donde los impulsos renovadores comenzaban a mostrar un terreno fructuoso para colocar a sus artistas en la mira de la crítica nacional.

Por entonces, esta ciudad ya podía ofrecer un discurso histórico sobre su producción y ya contaba con sus propias instancias de legitimación. La apertura del Museo Castagnino en 1937, el surgimiento de algunas galerías, la presencia de figuras progresistas en el campo de la cultura, como Hilarión Hernández Larguía, y el reconocimiento incipiente de una tradición, tras considerar el legado pictórico de autores como Manuel Musto y Augusto Schiavoni, constituyen algunas de las características de un ámbito cultural ávido para la emergencia de otras experiencias «modernistas».

21. Rodríguez, Ernesto, *op. cit.*, p. 31.

22. Juan Grela en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.*, p. 43.

23. Juan Grela, en Imbert, Julio, «Consideraciones del pintor y grabador Juan Grela sobre la pintura abstracta, superrealista y naturalista imitativa», 1954, publicación sin datos, Archivo Grela, Rosario.

El grupo Litoral se formó a partir de las iniciativas que Grela, Domingo Garrone y Leónidas Gambartes comenzaron a tener en 1949. Frente a la injerencia del peronismo en la vida política y social (1946-1955), estos artistas se reunieron para discutir sobre la posibilidad de concentrar a un conjunto de creadores para generar un espacio de discusión y producción, diferente al de sus experiencias grupales anteriores (la Mutualidad, Plásticos Independientes y Plásticos Democráticos). Es decir, esta vez iban a poner el foco de debate en la pintura, y no en la política.

> *Había que dejar de ser sectarios en todos los órdenes, en lo plástico y en lo político, y llamar a todos aquellos que nosotros, sin creernos dueños de la verdad, viésemos que tuvieran una verdadera actividad plástica en la ciudad, con convicción, con entusiasmo, con seriedad.*[24]

El proyecto se concretó en 1950, con una primera muestra en la galería Renom. Allí, Gambartes, Francisco García Carrera, Garrone, Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte y Ricardo Warecki se presentaron con una declaración que daba crédito de su heterogeneidad, y a la vez proclamaba su defensa de la libertad, señalando cierta tentativa por desarrollar sus prácticas bajo la lógica de la novedad.

> *No propiciamos escuela ni somos catequistas de ningún «ismo». Sólo condenamos el sentido académico y las fórmulas convencionales, en cuanto consideramos que ellas coartan la libertad del hombre para expresar las revelaciones de su nuevo espíritu con un nuevo lenguaje.*[25]

Esta formación no se caracterizó por una estética ni una ideología compartidas por todos sus integrantes. Había un profundo sentimiento antiperonista en común y una necesidad de reunirse para dialogar sobre sus obras, buscar otras referencias pictóricas, proyectar exposiciones y asumir lo nuevo en la consolidación de una plataforma de reconocimiento a nivel local y nacional. Así es como estos protagonistas se sumieron en el emprendimiento de nuevas estrategias de inclusión en el campo del arte, y de formación de un público para sus propias estéticas. Se situaron en el plano de una búsqueda de identidad que iba a manifestarse a través de una cualidad tanto geográfica como connotativa: lo regional.

En Grela, la etapa de Litoral constituyó el momento en que el autor comenzó a mostrar un perfil decisivo ante su medio. En este sentido, logró tener un papel protagónico dentro de la agrupación, no sólo por las relaciones que había generado anteriormente hacia afuera, sino también por su espíritu combativo en el interior del grupo.

Hacia 1950, el artista declaró no estar de acuerdo con los movimientos abstractos.[26] Sobre la base de esa postura expresó sus divergencias con respecto a los planteos de algunos de sus compañeros. Herrero Miranda fue uno de sus blancos, justamente por la actitud que adoptó de «adhesión a los ismos».

> *...a mi entender es el principal iniciador de la introducción de los ismos [...], aunque reconozco que si no era él hubiese sido otro, porque como eso estaba orquestado por las multinacionales a través del Di Tella y Romero Brest, con el dinero de la Fundación Ford que sostenía gran parte de esa actividad vanguardista en Buenos Aires, cosa que Aid y yo vivimos intensamente porque en esos años estábamos más en la capital que en Rosario. E incluso nos une una cierta amistad a Romero, como también nos unía una amistad con Pellegrini.*[27]

En definitiva, Grela consideraba que la no figuración tenía que surgir en la imagen como una necesidad, luego de un proceso, de una evolución interna del individuo, y no a partir del solo hecho de adecuarse el artista a la novedad.[28] Este pensamiento lo colocó en otra vereda, quedando su obra vinculada a una perspectiva convencional:

24. Juan Grela en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.*, p. 46.
25. «Declaración», *Exposición pictórica del grupo de artistas rosarinos Litoral*, Santa Fe, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, 1950.
26. Juan Grela, «El pintor Juan Grela habla para los lectores de Norte», diario *El Norte*, San Nicolás, 15 de abril de 1950.
27. Juan Grela, «Grupo Litoral. Sus dos líneas estéticas internas», texto manuscrito, sin fecha, Archivo Grela, Rosario.
28. Cf. Juan Grela, Apuntes sobre grupos de pintores en Rosario después de la Mutualidad, sin fecha, texto manuscrito, Archivo Grela, Rosario, p. 2.

> *En el grupo Litoral, por ejemplo, llegó un momento en que los integrantes me querían separar porque yo tenía ideas nuevas, pero el problema de la pintura no lo tenía claro. Entonces yo, dentro del Litoral, era el tipo negativo, tradicional*.[29]

Existían diferencias importantes entre los integrantes de este colectivo, no sólo en lo ideológico sino también en las modalidades de sus lenguajes. Esta característica se refleja en la manera en que se presentó la problemática de la figuración y la abstracción dentro del grupo:

> *En el problema de la abstracción existió lo siguiente: Herrero, Ottmann, Warecki, se definieron por el lado de la abstracción [...] En la figuración se alineaban Gambartes, Grela, García Carrera, Pedrotti. Ottmann hacía una abstracción poscubista y el que más migró hacia la no figuración fue Herrero Miranda, de ahí que él fuera considerado en esos años como un autor más avanzado que los demás. Gambartes y yo, pero principalmente yo, sosteníamos que la adhesión a cualquiera de esas opciones debía responder a una necesidad interna del individuo.*[30]

Pero no es en esta instancia la condición figurativa o abstracta la que llega a clarificar el impulso bajo el cual estos artistas asumieron la responsabilidad del cambio cultural. Este detonante se hallaba más bien en la iniciativa de relegar tanto «las viejas propuestas naturalistas» como las expresiones del realismo político de los años 30.[31] Había una necesidad de cortar con el pasado, que se tradujo en distintas elecciones y operatorias. Por lo tanto, ya sea por la forma diferencial que los caracterizó desde el punto de vista interno del grupo, por su carácter antiperonista, por los modos de formular la novedad o por el hecho de provenir de Rosario, Litoral provocó una fricción en el panorama artístico de los años 50. Momento en el que Buenos Aires manifestaba un proceso de canonización del modernismo. Allí, a partir de 1955, con la caída del peronismo, las instituciones comenzaron a incorporar y a promover el arte nuevo, por lo cual hasta los años 60 no se iban a producir grandes tensiones dentro del campo artístico porteño.

Si bien fueron numerosas las críticas que se escribieron sobre el grupo Litoral en esos años, la mayoría de ellas no fueron más allá de señalar la heterogeneidad a nivel grupal, y la realización de una pintura signada por la búsqueda de soluciones propias, desde el punto de vista individual. Romero Brest, por su parte, emitió una lectura más compleja. Percibió un estado de crisis y una falta de maduración en las obras de estos artistas, aunque desde un parámetro constructivo:

> *No piense el lector, ni piensen ellos mismos, que empleo la palabra ingenua en sentido peyorativo. Todo lo contrario. En situaciones como ésta, por la que atraviesa la pintura, de verdadera crisis, a mi juicio, nada es más legítimo que tener una actitud ingenua, virginal, del Primer día de la Creación.*[32]

Las apreciaciones de este crítico, defensor de las nuevas tendencias que surgieron por entonces en la capital, manifiestan las variaciones existentes en la connotación del concepto de lo nuevo en los distintos polos de producción argentinos. Es decir, para un ámbito como Rosario, lo nuevo tenía que concretarse de un modo diferente al de Buenos Aires.

Por eso, el grupo Litoral constituye una alternativa dentro del contexto nacional de los años 50. Con figuras como Grela y Gambartes, la novedad se manifestó en otras claves estéticas que respondieron a sus inquietudes por hacer una pintura nacional y americana. Esta inclinación definió las dos particulares y más destacadas formas de desarrollar ese aspecto regionalista que determinó el espíritu de la agrupación en la que se hallaban.

29. Juan Grela, en Hernández, Julio, Entrevista a Juan Grela, Rosario, 7 de abril de 1992, desgrabación, parte 1, Archivo Grela, Rosario, p. 2.
30. Juan Grela, en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.,* p. 59.
31. Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.,* p. 80.
32. Romero Brest, Jorge, «Cinco pintores rosarinos», *Ver y Estimar,* Buenos Aires, agosto de 1955, p. 3.

El Universalismo constructivo como legado

Como disciplina, debe pasarse por la abstracción total.[33]

Durante la etapa del grupo Litoral, el constructivismo uruguayo se convirtió poco a poco en la fuente principal del pensamiento de Grela. Fueron años en donde su obra ya había logrado afirmar su inscripción en el campo artístico, no sólo a nivel local sino también nacional. Su lenguaje había derivado en una figuración basada en un realismo de rasgos constructivos. Por eso su búsqueda comenzó a perfilarse hacia otras pautas: las del equilibrio y la síntesis.
Grela llegó a Torres García,[34] en un principio, buscando las pistas para poder emplear la sección de oro. Pero el *Universalismo* constructivo le aportó mucho más que eso.

En esa publicación, Torres planteó una teoría filosófica y espiritual cuyos postulados bosquejaban un camino posible para la realización de un «arte constructivo universal» destinado a la creación de un orden basado en la síntesis estructura/figuración.

En Grela, estos aportes fueron fundamentales para adoptar un nuevo posicionamiento, de manera que el empleo de la sección áurea se convirtió en una modalidad para resolver varios de sus interrogantes anteriores, pero no sólo en materia de lenguaje plástico sino también en la orientación de la mirada, en su vida cotidiana. Según el creador, fue a partir de entonces cuando pudo dar por resuelta en forma definitiva su lucha interna entre la política y la religión.

> *Para mí fue fundamental poder aplicar la sección áurea que usé durante unos diez años, incluso en la firma. Mi vida, durante esos años, cambió. Incluso renuncié al PC. Para mí, el número áureo tiene otras lecturas. Veo en la parte mayor la representación de la vida y en la más chica la de la muerte. Y a las dos debo aceptarlas, porque las dos son vida, una de un modo y otra de otro. Esto me dio una concepción equilibrada.*[35]

En este plano, donde se potencia una perspectiva intertextual a partir de la figura de Torres, la idea de un arte universal y la recuperación de las antiguas culturas americanas llegaron a constituir una base tanto estética como espiritual e ideológica, sobre la cual Grela eligió trabajar durante esos años.

En este tiempo, hizo frecuentes visitas al Museo Etnográfico de Buenos Aires, donde mostró un especial interés por sus piezas diaguitas, y también viajó a La Rioja, Tucumán y Tilcara (Jujuy). Asimismo, sumó a los postulados de Torres otras lecturas, como la del Silabario de la decoración americana, de Ricardo Rojas. Para el autor, que junto con Gambartes definía una línea de producción singular dentro del grupo Litoral, el verdadero camino del arte nacional se hallaba en realizar una obra que tuviera sentido universal y que, a la vez, fuera producto de una relación entre el artista y su tierra.

> *...creo que debemos comprender que tenemos que tomar como principio formal las culturas americanas que, sin duda, están en nuestro espíritu por ser hombres nacidos en esta tierra. Es decir, debemos ir a su encuentro, porque ¿somos americanos o europeos? Y si no estamos situados en alguna de esas posiciones, ¿qué somos? Es ahí donde está el principio de nuestro problema plástico y de expresión. Porque, también debemos preguntarnos ¿qué hemos hecho nosotros para ser diferentes a los demás? Por ello, a mi entender, creo que debemos tomar como guía a los primitivos de América.*[36]

En el plano del lenguaje, Grela puso de manifiesto este inventario de ideas, desplazando, ahora sí por completo, las tácticas de representación naturalistas. Sus personajes y paisajes del litoral enunciaron

33. Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo,* Buenos Aires, Poseidón, 1944, lección 92, pp. 628-633.

34. Nacido en Montevideo, en 1874, Joaquín Torres García se constituyó en uno de los artistas clave del arte latinoamericano. Luego de desarrollar una intensa actividad artística en Europa, en 1934 creó la «Asociación de Arte Constructivo» en Montevideo. Iniciativa que a posteriori, lo llevó a fundar el «Taller Torres García» en 1944 originando una actividad de gran trascendencia en el campo cultural uruguayo, y creando un legado de extensión internacional. Torres García es uno de los referentes más importantes de la búsqueda de identidad en Latinoamérica. Su pensamiento tuvo gran proyección, ya sea por sus escritos, sus conferencias, publicaciones y, fundamentalmente, por su dedicación en el taller. Un estudio sobre el alcance de su pensamiento teórico y sus formulaciones estéticas se encuentra en: Ramírez, Mari Carmen, *El Taller Torres García. The School of the South and its Legacy,* University of Texas Press, Austin, U.S.A., 1992.

35. Juan Grela, en Giunta, Andrea, «Juan Grela: conversación en Rosario», revista *Lys*, nº 15, Buenos Aires, septiembre de 1992, p. 16.

36. Juan Grela, en Rodríguez, Abel, «Forma, espíritu y arte nacional en Grela», *La Capital*, Rosario, 26 de enero de 1961.

una reformulación de los paradigmas de la figuración, en favor de connotaciones más universales y del surgimiento de cierta condición simbólica en las formas. Un orden constructivo apareció en estas imágenes, que comenzaron a presentar cierta armonía en tanto dependían de un sistema de composición ortogonal.

Entre 1955 y 1960 Grela dejó de usar óleo. Después de algunas experiencias con pintura aguada, decidió utilizar solamente témpera y acuarela. Este cambio en la técnica condicionó el tránsito que finalmente lo llevó a la síntesis y a la geometrización.

Dentro de este marco temporal, cabe destacar dos series de obras: un conjunto de témperas de 1955 y una de bocetos para murales de los primeros años de la década de 1960.

La serie de témperas resulta paradigmática dentro de su producción. A través de formas que remiten a utensilios y objetos de uso cotidiano, el artista llega a una resultante totalmente abstracta, donde emplea los colores primarios en forma saturada, por lo cual la imagen adquiere una densidad cromática inusual en sus piezas de años anteriores.

Al parecer, la serie refleja un momento de ejercitación y estudio en torno a ciertas «composiciones constructivas» de Torres García. Por su composición y sus pinceladas, estas piezas constituyen verdaderos ensayos, con los que Grela inició un camino que lo llevaría, más adelante, a desplazar aquellas posturas estéticas que durante años había asumido por el peso de su pasado.

Entre esta serie y sus bocetos para murales, el artista realiza obras que manifiestan otros rasgos. Una figuración constructiva, en la que siguen apareciendo como modelos los personajes del suburbio rosarino, las zonas aledañas al río y el paisaje litoraleño.

Cuando ya se estaba disolviendo el grupo Litoral, Grela manifestó otra versión en su apropiación del legado de Torres, plasmada en un conjunto de bocetos para murales que elaboró en 1957, y que luego continuó en 1961 y 1962.

Esta estética, basada en premisas constructivistas, refleja uno de los mayores grados de síntesis entre abstracción y figuración al que llegó su lenguaje, que, de ahí en más, comenzó a perfilar nuevos rasgos. Paradójicamente, este momento coincidió con algunos sucesos determinantes en su vida. Por un lado, abandonó la tarea de peluquero, que había desarrollado en paralelo durante toda su trayectoria, para dedicarse de lleno a su obra. Pero también inició una labor docente que lo convirtió en uno de los maestros más respetados del ámbito local. Por su taller pasarían varios de los protagonistas de la vanguardia que se desarrolló en Rosario a mediados de los años 60, la cual determinó la articulación entre arte y política en un proceso que culminó con una de las obras históricas de denuncia más importantes a nivel internacional: *Tucumán arde* (1968).

Estética surreal

> *Mucho se ha insistido en calificar a Juan Grela como un artista ingenuo o primitivo, cuando en realidad esa adjetivación sólo corresponde a una analogía superficial que puede establecerse entre el aspecto de sus imágenes y ciertas formas generalmente identificables con algún tipo de artista no cultivado. Sin embargo, basta con recordar etapas de su obra desde veinte años atrás para asegurar que la pintura actual de Grela es el resultado de un prolongado proceso hacia la síntesis y el despojamiento.*[37]

Hacia 1964 Grela desarrolló una serie de trabajos que ofrecían una alternativa a aquella síntesis formal y de contenido a la que había llegado en su proceso de apropiación de las premisas estético-ideológicas de Torres García. Se trató de un conjunto de Flores donde solamente utilizó los tintes blanco y negro y

37. «Caminos para la síntesis», *La Nación,* Buenos Aires, 8 de agosto de 1968.

los colores tierra, con los que generó imágenes de una extraña isovalencia. Un clima metafísico aparece en estas pinturas que, tanto por la resolución, desde el punto de vista cromático, como por la reflexión que suscitan en torno a aquel forcejeo entre formas concretas y planteos figurativos característicos de todo su proceso, marcan el comienzo de otra etapa en su obra. La que lo enroló en la categoría incierta de artista ingenuo.

En este período cumplió con el destino lógico de su trayectoria artística. Primeramente abandonó la sección áurea. El desplazamiento de las formas en una orientación azarosa abrió paso a una atmósfera propicia para pronunciar la impronta surreal en sus imágenes.

Son las obras de fines de los 60 y principios de los 70 las que comienzan a mostrar esta nueva faceta de Grela. Descompresión compositiva y levedad transforman el espacio en una plataforma donde el dominio se halla ejercido por los principios de una abstracción que aún conserva el impulso de la figuración. Se trata de un planteo estético que admite el juego entre realidad e irrealidad permitiendo la alusión a una de las tendencias vanguardistas que el artista había estudiado a través de algunos de sus exponentes: el surrealismo.[38]

En estos años en que la crítica desplazó su mirada hacia las propuestas que acarreaban un planteo de desmaterialización del arte, Grela optó por liberar, dentro de su propia obra, estructura y forma. Comenzó a vivir de la pintura, descubriendo en ella una forma de desprenderse de las ataduras del pasado y del presente.

> *Es en el 70 cuando yo ya largué el compás hace años, y frente al trabajo voy tomando confianza y veo que puedo manejarme por cuenta propia, empiezo entonces a dibujar sobre tela y cartulina, ya que para mí lo fundamental es hacer la forma, luego vienen los colores. Empiezo a ver que en mí hay posibilidad de dar con formas o cosas irreales, aunque tengan que ver con lo real, ya que en el ser humano hay un juego irreal-real. Ahí empieza lo que yo realmente quería, lo que auténticamente anhelaba, pero no sabía lo que era. Me encuentro con lo que me hace sentir eufórico, libre de todo: solo yo frente al material. Todo tiene que ver con tantas cosas vistas en el surrealismo y en la cosa onírica, con las enseñanzas de Dadá, Chagall y Klee.*[39]

Dentro del conjunto de artistas vinculados al surrealismo, es Joan Miró quien nos permite marcar una referencia estética posible, sobre todo en las obras que Grela realizó al comenzar esta etapa de producción.

Hacia 1940, el artista catalán había mostrado un concepto de espacio singular en la serie de las *Constelaciones*.[40] El universo de símbolos que lo había caracterizado quedó liberado, en estas aguadas, a las leyes de una organización espacial que dependía tanto del azar como de la intención de generar una sensación de levedad.

En Miró, esto respondía a un período de evasión ante la realidad que lo envolvía por entonces: el exilio y la guerra. Pero en Grela, esa faceta de liberación llegó por una mirada introspectiva que lo condujo a romper con las antiguas estructuras internas que habían determinado su producción y su discurso en el pasado.

En *El pata* (1969), Grela hace gravitar las figuras y las formas contribuyendo a crear un espacio donde todo se sujeta a las leyes de la flotación.

> *Emparentarlo a Grela con el surrealismo,* latu sensu*, hará cambiar de postura en su sillón a más de un sagaz, o no tan sagaz, observador.*
> *Volviendo a la fuente doctrinaria, no olvidemos que Breton exclamó frente a Miró: «¡Quizás sea el más surrealista de todos nosotros!».*
> *Y no escapará al hipotético sagaz (o no) que el planteo compositivo de Grela debe noble tributo al otro catalán [...] Con Grela nos evadimos del espacio tradicional del Renacentismo para que flote [...] el espectador mismo.*[41]

38. Cf. Squirru, Rafael, «Liberti y Grela», *Revista Américas,* vol. 25, nº 3, OEA, marzo de 1973, pp. 21-24.
39. Juan Grela en Andrés, Alfredo, «El pintor en la peluquería», *La Opinión*, Rosario, 11 de diciembre de 1977.
40. Miró realiza esta serie cuando, a raíz de la Segunda Guerra Mundial, tuvo que trasladarse a Varengeville-sur-Mer, en Normandía, en 1940. El conjunto está conformado por veintitrés aguadas sobre papel, una de las cuales pertenece a la colección de la Fundación Joan Miró, Barcelona.
41. Squirru, Rafael, *op. cit.,* p. 23.

En estos años emergieron también otras producciones vinculadas al surrealismo. Roberto Aizenberg, con quien Grela tuvo un lazo amistoso, desarrolló una versión diferente de esta tendencia. En sus cuadros, las escenas están relacionadas con imágenes de sueños; presentan objetos y personajes como entidades iconográficas ambiguas.

A diferencia de Aizenberg, la obra de Grela explora el automatismo antes que la reminiscencia y el sueño. Modalidad que, en adelante, se convierte en uno de los procedimientos centrales que el artista usó en la creación de sus imágenes.

> *...traté de llevar el automatismo hasta el final, incluso en los nombres de las obras. Porque al principio hacía obras automatistas y les ponía títulos que partían del razonamiento, por ejemplo «Jardín de Lulú». Pero luego traté de usar el automatismo en todo. También en los materiales y en los colores que los elige Aid, con los ojos cerrados. Yo trabajo con lo que sale, aunque también intervengo, porque yo le pongo ciertas cosas delante para que ella elija*.[42]

Usos del collage

En los años 80 Grela ya era un artista consagrado y considerado a nivel nacional por su trayectoria.

Participaba en muestras históricas de arte argentino y era distinguido con importantes gratificaciones como el Premio Pettoruti del Fondo Nacional de las Artes (1982) y el Premio Rosario (1982). Realizaba muestras retrospectivas que lo colocaban en el ojo de la crítica porteña y rosarina: Museo Castagnino (Rosario, 1982) y Fundación San Telmo (Buenos Aires, 1983). Asimismo, se había convertido en uno de los docentes más prestigiosos de la ciudad.

Es en esta década que su trabajo parecía haberse asentado por completo en la no figuración. Distintas series de obras dejaban ver una cualidad en común: el collage como modelo de construcción, como actitud y como técnica plástica. El collage ilustrador de la plenitud de los vínculos entre formas en un espacio que batalla entre el fragmento y el abigarramiento. Maderas, construcciones y pinturas fechados en este período conservan la capacidad de reflejar, a través de un procedimiento, la complejidad de todo un proceso de producción. El collage es entonces no sólo una práctica artística sino una modalidad que le ha servido a Grela para reelaborar las facetas de su propia trayectoria.

Ahora bien, cabe señalar que esta abstracción facilitada por el collage como derivación del desarrollo de este lenguaje, se alcanzó en el seno de aquella figuración característica de sus obras de la etapa de Litoral.

En este sentido, impulsadas por el azar y la lógica, sus composiciones tardías guardan los rastros de aquellos elementos simbólicos que habían conformado su inventario en años anteriores. El mundo del litoral, la tierra, el río, pájaros y peces aún tienen una presencia alegórica en estos trabajos, que también adoptan, aunque de un modo menos literal, la simbiosis entre figuración y abstracción.

> *Un problema interesante plantea la relación abstracción-figuración en la producción global de Grela, cuya obra escapa a una categorización estricta en base a esta dupla. A partir de los cincuenta encontramos obras figurativas capaces de poner al descubierto un andamiaje abstracto tan fuerte —a veces expuesto con tal determinación y literalidad— que opaca el motivo real. En otros casos, se embarca en un proceso de abstracción que, sin perder misterio y contundencia formal, delata sus orígenes anclados en la realidad objetual. A diferencia de otras opciones articuladas en torno a un distanciamiento entre los dos conceptos, en Grela es imposible abordar el problema sin atender a la relación fluida existente entre ambos y renunciar a los reduccionismos.*[43]

42. Juan Grela en Giunta, Andrea, *op. cit.*
43. Fantoni, Guillermo, «Notas fragmentarias sobre la obra de Juan Grela», prólogo para la exposición *Maderas pintadas 1978-1986,* Totoras, 1987.

> Ahora, en el color, use el color puro, o el color naturalista, en los dos casos se está haciendo naturalismo. En el primer caso, el color está con el naturalismo que la industria lo entrega y en el segundo caso, tiene el naturalismo del color que se copia. Es decir, que el artista, no está presente. Pero a través de las mezclas de los colores, saldrá el color que su mundo interior pide. [...] Después de usar todos los acordes que los colores nos permiten, decanta en nuestro espíritu el acorde que pertenece a cada uno de los que pintamos. [...] Nuevamente se necesita el transcurrir del tiempo, de haber trabajado apasionadamente, para que aparezca el tono color que caracterice en nuestra obra, el color, encontrado e inventado, que será auténticamente personal.[4]

El trabajo de Grela, producto del encuentro de un color característico, se asentó en la fusión de sus aspiraciones con determinadas conjeturas teóricas propias de los modernismos del siglo XX. Las referencias a estas últimas se manifiestan, sobre todo, en anotaciones halladas en libros de su biblioteca. Un repertorio cuya amplitud y riqueza da cuenta del papel que cumplió la lectura en la formación autodidacta de quien nos ocupa.

Podemos mencionar, entre muchos otros, un ejemplar del título *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, de Paul Signac[5] que le aportó mucho del planteo moderno concerniente al tratamiento cromático.

> En los colores de tinta, el primer contraste que se nos presenta es el de los acordes: cercanos, medios y lejanos. En el libro de Paul Signac: «De Delacroix al neoimpresionismo», se habla mucho de acordes, porque los neoimpresionistas utilizaban el acorde y la analogía, que no son contrastes agresivos como el de los complementarios. Buscando la armonía, los neoimpresionistas realizaban todo el cuadro con una dominante de acordes, con pocas analogías y suprimiendo los complementarios.[6]

Este tratado, publicado por primera vez en París en 1899, hizo resurgir el interés de los pintores europeos de las primeras décadas del siglo XX por la técnica llamada de la división. En él, Signac pone en jaque las principales reglas del neoimpresionismo a partir de la concepción del cuadro como un foco lumínico. Luminosidad, colorido y armonía son los elementos que esta teoría pondera, y a los que Grela hace referencia en variadas ocasiones. Algo que se cristaliza en los subrayados que hizo en este libro señalando declaraciones de Delacroix expuestas y analizadas por Signac:

> El enemigo de toda pintura es el gris.
> Desterrar todo color terroso.
> Tintas, de verde y de violeta, puestas crudamente, aquí y allá, en el claro, sin mezclarlas.
> Verde y violeta: esos tonos es indispensable pasarlos uno después de otro en vez de mezclarlos en la paleta.
> Sencillez de las localidades y amplitud de la luz.
> Es preciso conciliar el color «color» y la luz «luz».
> Es preciso que la media tinta —vale decir todos los tonos— sea exagerada.
> Es preciso que todos los tonos sean exagerados. Rubens exagerado. Tiziano igualmente. Veronés a veces gris porque busca demasiado la verdad.[7]

Dentro de este plano, las obras de Paul Gauguin y Henri Matisse se constituyeron en los modelos a los que Grela debió acudir con más frecuencia para explicar y presentar estas premisas.

4. *Ibíd.*, p. 3.
5. Signac, Paul, *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.
6. Grela, Juan, *El color (II)*, texto mecanografiado, 1963, p. 2, Archivo Grela, Rosario.
7. Signac, Paul, *op. cit.*, pp. 12-17.

> Gauguin traía la novedad de que cuando se ponía a pintar frente a la realidad manejaba los colores con la claridad y la oscuridad de la naturaleza. Todo aquello que en la naturaleza es oscuro, es azul-verde o azul-violeta, lo que es gris en la naturaleza es rojo-anaranjado y rojo-violeta y lo que es claro es amarillo-verde o amarillo-naranja.[8]

> [...] dice Matisse: «En la 'Naturaleza muerta con magnolia' reproduje con rojo una mesa de mármol verde, lo que a su vez me obligó a expresar con una mancha negra el reflejo del sol sobre el mar».[9]

Evidentemente, las acotaciones que hace Grela sobre tonalidad y atonalidad en algunas notas se circunscriben a estos enunciados. En una de ellas, desplegó estas problemáticas, pero a partir de una inquietud en torno a la correspondencia entre la elección cromática y el desarrollo de una postura tradicional o contemporánea.

> Tonalidad y atonalidad frente a nuestra mentalidad, nuestra obra y nuestra labor de maestros. Creo que en esto reside el principio de que tengamos o no mentalidad tradicional o contemporánea, dado a que se puede decir que la pintura, hasta que aparece el impresionismo, fue siempre tonal (es decir un valor o un color que domina fijando un punto más saturado o más claro, según sea color o valor la dominante), hasta ese momento la pintura es estática, pero a partir del impresionismo con la búsqueda constante e inconsciente del contraste de complementarios continuamente nos encontramos con el principio de una actitud dinámica [...], es decir todos los maestros contemporáneos, algunos en su obra total y otros parcialmente, dan a mi entender como estilo expresivo de la época la atonalidad a través de equilibrar por la oposición disonante [...].[10]

Subsumido en un espacio conciliador entre una reflexión individual y una lógica definida por el sistema del arte moderno, Grela situó estas normativas cromáticas en una exploración sugestiva más que descriptiva del color. En el volumen *Escritos de un salvaje*, de Gauguin,[11] subraya aquellas declaraciones que justamente reflejan una visión subjetiva del arte y la vida capaz de condicionar la concepción del lenguaje del artista.

Es con este enfoque que derivó en un tratamiento pictórico característico para sus figuras escorzadas de los primeros 40, donde mostró un importante cambio en la paleta que lo separó de aquellos creadores que abogaban por la utilización de los tintes negro y blanco en el claroscuro. Este uso del color respondía al registro de un acento emocional en el cuadro, con el que el autor intentaba concretar un relato, en cierto sentido, ambiguo, sobre todo, para el caso de las maternidades. En *Escritos de un salvaje* de la biblioteca Grela hay párrafos señalados que pueden ser leídos a la luz de estas elecciones:

> Puesto que el color es enigmático por sí mismo en las sensaciones que nos produce, lógicamente sólo puede ser utilizado de forma enigmática, cuando se usa no para dibujar, sino para proporcionar las sensaciones musicales que se desprenden de él, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. El color es una vibración, como la música, y por ello llega hasta lo que hay de más general y parte de lo más vago que existe en la naturaleza: su fuerza interior.[12]

En el marco de estas investigaciones, Grela también abordó la lectura de otros contenidos específicos como: *Tratado del paisaje*, de André Lhote; *Realismo mágico*, de Franz Roh; *El tratado de las*

8. Grela, Juan, en: Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 56.
9. Grela, Juan, *Coloquio sobre la figuración*, texto manuscrito, sin fecha, p. 3, Archivo Grela, Rosario.
10. Grela, Juan, «Tonalidad y atonalidad frente a nuestra mentalidad, nuestra obra y nuestra labor de maestros», texto manuscrito, sin fecha, pp. 1-2, Archivo Grela, Rosario.
11. Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
12. *Ibíd.*, p. 144.

artes plásticas, de Gino Severini; *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, de Max Doerner; *Universalismo Constructivo*, de Joaquín Torres García y *De lo espiritual en el arte*, de Vasili Kandinsky, entre otros. Asimismo, además de Gauguin y Matisse, Paul Cezánne, Paul Klee, Pablo Picasso y Vincent Van Gogh aparecen citados en numerosos escritos, conferencias y entrevistas. Estos referentes acompañaron un paulatino proceso de abstracción en su obra indicando su familiaridad con cierto pensamiento vanguardista europeo.

> Al aparecer el genio creador de Picasso se abre las nuevas posibilidades de que el arte figurativo tome otro giro es decir aquel pintor actual que realice en su obra la tradicional figuración tendrá que encontrar nuevas formas porque de no ser así no se ha dado cuenta del momento plástico que vivimos desde los impresionistas hasta los neoplasticistas [...].[13]

De las inferencias sobre el tratamiento de la pintura se desprendieron constantes cuestionamientos en torno a la resolución verista de la imagen del naturalismo. Justamente desde este lugar, Grela avanzó hacia la no figuración. Pero lo hizo con cierta prudencia especulativa, que lo mantuvo alejado de tomar una decisión sin premeditación acerca del programa del arte abstracto.

Su indagación formal se inscribió en una certeza. Estaba seguro de que al alcanzar un amplio discernimiento de los elementos plásticos, el contenido del cuadro derivaría naturalmente desde el interior.

> Entonces consideremos que cada hombre dará lo que esté en sí mismo. Si un pintor no atiende a los dictados de su mundo interior, después de haber aprendido el lenguaje plástico, terminaría anulándose como artista.
>
> ¿Si la figuración es el hombre, o la geometría, que diferencia existe? Ninguna. Las dos son figuraciones muy antiguas y conocidas. El problema entonces, lo tenemos que llevar a otro lado. Y es que la cuestión, es de formas que lleguen a nacer de una necesidad espiritual. Entonces tendremos pintura naturalista, pintura política y pintura del espíritu. A igual, que existe el pintor instintivo, el pintor técnico y el técnico y creador.[14]
>
> No es nuestra cabeza la que decide en las cosas que están más allá del oficio de la pintura. El que decide allí, es el espíritu, que no se somete a nada. Y si se hizo la pintura dentro lo noble que ella es y vivimos pensando en sentido espiritual, teniendo cierta medida de pintor, esa medida será nueva, porque es de cada uno, y no pertenece a nadie, no se ha robado ni se pidió prestado.[15]

La intención de descubrir una medida espiritual en el acto creativo tuvo su correspondencia con el planteo presentado por Kandinsky en el libro *De lo espiritual en el arte*. De este texto, emerge la definición asimilada por Grela, basada en la consideración de que el artista es un sujeto transformador de la realidad por su capacidad de profundizar en las propias intuiciones. Dice Kandinsky:

> La necesidad interior nace de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas:
>
> 1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
>
> 2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).

13. Grela, Juan, apunte sin título, sin fecha, texto manuscrito, pp. 5-6, Archivo Grela, Rosario.
14. Grela, Juan, *op. cit.*, p. 1.
15. *Ibíd.*, p. 4.

> 3. Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo pura y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo).[16]

Grela le otorgó a lo espiritual un lugar fundamental en toda su obra. Si bien algunas de sus etapas derivaron en una estética de formas rigurosas, su búsqueda siempre estuvo condicionada por este factor, independientemente de las temáticas empleadas. Así es como desde sus maternidades hasta sus ensayos líricos de los años 70, se esgrime una subjetividad que juega a favor de la obturación de la concepción naturalista de la imagen.

> [...] poder encontrar nuestra propia corriente interior. Y así llegar con la línea, a realizar el arabesco que ordena el plano del cuadro y da vida a las formas que nos caracterizan. Encontrar en el color-tono, producto de mezclarlo mucho, hasta que aparece el color que se identifica con nuestra propia persona. Por último, hacer el plano del cuadro con líneas y colores. No quedándose en el plano naturalista de la tela.[17]

La negativa hacia el naturalismo es una decisión característica del discurso de Grela. Pero se trata de una disposición que no implica en absoluto un rechazo de la figuración. Por el contrario, las elecciones de las que estamos hablando invocan una versión de los realismos modernistas.[18] Aquella donde subyace un interés por mostrar lo común y cotidiano como algo inusual o extraño. En este punto, el artista se ubicó en un polo diferente con respecto a las tendencias del arte abstracto concreto que emergieron con fluidez a mediados de los años 40 en Argentina.

> En esto debemos llegar al nudo del problema, no por dejar la figuración tradicional ya se está en la creación plástica, ni libre de representación, tampoco se está en la creación cuando la representación imitativa es dueña absoluta en el cuadro.
>
> Comprobado esto. Si, en un cuadro figurativo esa figuración es una forma, y el no figurativo, exige que el cuadro sea una forma ¿entonces esta figuración es o no abstracta? Es decir, que cuando el pintor llega a crecer espiritualmente no interesa si es o no figurativo. Porque su línea, color, forma y contenido, están ya en el plano universal [...] Cuando se es dueño de los medios abstractos y estos tienen consistencia espiritual, es cuando el contenido, figurativo o no, también debe salir de nuestro mundo interior, es decir el cuadrado, la casa o el espacio debe estar en nosotros.[19]

Esta concepción de lo espiritual es erigida en torno a un punto de vista que pone en relación la esfera de lo íntimo con lo local y lo universal. Desde aquí, el artista logra proyectar su ambición hacia la elaboración de un programa pictórico destinado a responder a un lugar (de pertenencia) y a un tiempo (el presente).

> No debe ser nuestra primera intención, estar apenas iniciado en la pintura, enrolado como si fuese obligación, en una de las corrientes plásticas actuales. Para que se vea que nuestro pensamiento está con la hora actual. Debemos tener la seguridad, que los medios plásticos llevan, en si las transformaciones que sufre el pensamiento del hombre. Y está involucrado el espíritu de la época que a ese hombre le toca vivir. Así qué, presentarse de la noche a la mañana de Neo-Plasticista, tachista o Realista, cuando no se tiene una base para el cambio, es

16. Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 65-66.

17. Grela, Juan, *op. cit.*, p. 3.

18. Sobre el impacto de los realismos modernos europeos en la obra de Grela, acentuado con la difusión del libro *Realismo mágico*, de Franz Roh, véase: Fantoni, Guillermo, «Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza», publicado en este mismo volumen y, originalmente, en la revista *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, año VII, núm. 12, octubre de 2007, pp. 3-33.

19. Grela, Juan, *op. cit.*, p. 2.

> falsa esa transformación. Este cambio es efectivo cuando el pintor por decantación espiritual, se ubica y se sostiene espiritualmente en su obra.[20]

Esta posición crítica hacia la abstracción concreta y, al mismo tiempo, hacia el naturalismo generó diversas observaciones en torno al problema de la representación. Una de ellas, muy recurrente en sus apuntes, es el uso del modelo. Si bien parece ser un tema menor, las reflexiones sobre este eje son las que le permiten a Grela resolver su posición con respecto al desarrollo de un lenguaje constructivo, basado en los postulados de Joaquín Torres García.

Este núcleo aparece enmarcado en las lecturas analíticas del *Tratado de la pintura*, de Leonardo Da Vinci, considerado un manual en la historia de las artes figurativas. En uno de sus manuscritos Grela expresa:

> El «Tratado de la Pintura» de Leonardo no lo subestimo, puede haber sido muy útil en su tiempo, tiene partes profundas, lo que si, mi opinión es que tomado como base para la enseñanza dio pie a formulas académicas, que todavía hoy es difícil sacar, una de ellas, el uso del modelo, con lo cual a mi entender aquellos que usan modelo todavía, sin darse cuenta viven prendidos a una serie de ideas que están en ese tratado, ya superado [...]. A lo largo de todo el libro se dan soluciones en todos los casos y constantemente habla del modelo y hace hincapié en copiarlo para encontrar los esquemas que el plantea, es decir, todo en un principio de punto de apoyo y terminación en lo físico.
>
> Dice en el tratado otras cosas que se relaciona con su frase «La pintura es cosa mental», pero [...], en el fondo todos son elementos para dar pie al más profundo academismo [...].
>
> Frente a este tratado hago la siguiente definición, si todavía usamos modelo, quiere decir que nuestras ataduras están con Leonardo y su tratado, revisemos entonces esto [...].[21]

Esta sentencia al uso del modelo como táctica se fundamenta en la posibilidad de evitar la pérdida de todo rasgo de humanidad en la producción artística, considerando y criticando la consecuente desvirtuación del concepto de realismo promovida por ciertas tendencias.

> [...] ya sabemos que realismo es otra cosa, sería ir hacia lo interior de las cosas para desentrañar sus misterios y colocarnos como hombre-pintor en la posición que en este momento consideramos justa, y este sería, el realismo, que es sostener, nuevas formas y nuevo contenido.
>
> Debemos estar convencidos del aspecto superficial de la pintura naturalista y, sostengamos que naturalismo no fue nunca Arte, dado que sostener esta postura sería desconocer que la primera exigencia del Arte al artista es que debe ser creador, y sino, está fuera del Arte, porque ni el hombre de la «Caverna de Altamira», ni los Egipcios, ni Leonardo, como tampoco Miguel Ángel o Picasso, genios excepcionales, jamás hubiesen quemado su vida en un tipo de Arte donde estaban prisioneros de una arruga en la piel o, del doblez de un paño, como así del color carne o de otras cosas más que atentan contra la libertad del espíritu creador de cualquier artista.[22]

Para un campo artístico encausado en las aristas de la modernidad, este realismo que proponía Grela operaba en función de los pactos emergentes con lo nuevo, tanto en materia de estilo como en el perfil ideológico.

Por ende, con este realismo como propuesta desdoblada y desarrollada según sus propios requerimientos y los del contexto, Grela conquistó un espacio que lo vinculó tanto con la figuración como

20. *Ibíd.*, p. 5.

21. Grela, Juan, *Los tratados tradicionales*, texto manuscrito, sin fecha, pp. 1-2, Archivo Grela, Rosario. También aparecen referencias sobre este tema en: *Las escuelas contemporáneas y el uso del modelo*, texto manuscrito, sin fecha, 5 páginas, Archivo Grela, Rosario.

22. Grela, Juan, *Pintura naturalista y abstracta*, texto manuscrito, sin fecha, pp. 1-2, Archivo Grela, Rosario.

con la no figuración. Marcó así una zona para pensar y reformular los parámetros de la construcción del lenguaje acudiendo a la lectura y a la escritura en borrador para esclarecer sus elecciones y sus cambios sobre la marcha.

En este sentido, este acercamiento a sus ideas a través de documentos y lecturas ha sido barajado con el propósito de revelar, parcialmente, no sólo su posición crítica hacia determinadas modalidades de la representación en el siglo XX, sino también algunas de sus dudas y conjeturas. Precisamente en el seno de las mismas, Grela realizó las elecciones que lo definen hoy como un exponente destacado de un arte oscilante entre figuración y abstracción.

Andrea Giunta

Juan Grela, conversación en Rosario

La ciudad de Rosario experimenta, desde fines del siglo XIX y hasta la década de 1930, un intenso crecimiento urbano que acompaña al proceso inmigratorio. Su desarrollo corre, en muchos sentidos, paralelo al de Buenos Aires. Con la inmigración llegan los artistas. Son decoradores de iglesias y teatros, fundan academias, se reúnen en cafés donde realizan las primeras lecturas de autores rusos, conocen a Carrière, Colette, Cézanne y comienzan a publicar revistas. Escuchan a Lisandro de la Torre y a Alfredo Palacios. Pero es en los 30 cuando el arte de Rosario adquiere protagonismo: la presencia catalizadora de Berni, la visita fugaz pero movilizante de Siqueiros, la formación de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos, enclave de una amplia vanguardia cultural. Rosario despliega proyectos que se inscriben en la modernidad. Los protagonistas son Antonio Berni, Leónidas Gambartes, Pedro Giacaglia, Anselmo Piccoli y Juan Grela, figuras centrales en la plástica y en la cultura rosarina.

Grela vive cerca del Paraná y su obra se construye en torno al río y a sus habitantes. Un río que en Grela adquiere el sentido del mito. Sus datos provienen del mundo natural de la ribera, de las formas del río, de la costa, de los lugares vividos que, al retornar a la memoria, consagran ese sitio que desde su infancia se le manifestó como único, absoluto, fuera del tiempo. Un lugar que, en cada obra, busca abordar desde un aspecto diverso.

Llegué a su casa con Adolfo Nigro una mañana de agosto de 1991. Nos esperaba con café y alfajores santafecinos. El comedor lleno de cuadros de distintos períodos; en el caballete, un cartón no figurativo en grises verdosos y amarillos recién concluido. Aid, su esposa, también nos mostró el mundo sensible y rico de sus grabados. Con Grela nos adentramos en las etapas de su obra y reconstruimos itinerarios latinoamericanos que, en el diálogo, renovaron las fuerzas que los animaron. Su relación con Berni, con Gambartes, con Torres García. Sobre éste, Grela comentó: «A mí me gustaría algún día visitar Montevideo para hacer algo que siempre quise hacer: poner un ramo de flores en la tumba de Torres García».

Hoy existe un gran interés por revisar el momento y la manera en que Latinoamérica formula su proyecto de modernidad cultural. En Rosario ese momento correspondería a la formación de la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. ¿Cómo surgió la idea de fundar la Mutualidad?
Berni había llegado de Francia, era el año 1932. Nosotros dibujábamos en un viejo museo en la calle Santa Fe. Al parecer Berni buscaba gente y se enteró que allí había muchachos que dibujaban y nos propuso hacer una agrupación. Nosotros agarramos viaje porque él nos daba clases.

¿Berni venía con ideas muralistas o imbuido por el clima metafísico?
Venía con ese clima metafísico, pero también con el problema del realismo socialista. Cuando Siqueiros viene a Buenos Aires, a trabajar en la casa de Botana, Berni lo trae a Rosario, a una agrupación que había acá, que se llamaba «Refugio», de la que éramos socios. Esto trajo la división en «Refugio» porque entró a jugar el problema político. La Mutualidad es la iniciación del movimiento de vanguardia de Rosario. Hasta ese momento lo que se hacía acá era un impresionismo poco claro. Había un tal Mognol que hacía un trabajo de puntillismo, tipo Segantini. También estaban Álvarez Muñoz, Martín Torrejón (que era anarquista). La Mutualidad fue una cosa muy importante. Fue la cabeza de toda una vanguardia, no sólo pictórica, también científica, porque Berni hablaba de pintura, pero los hermanos Zeno de medicina, Roger Plá enseñaba literatura, también biología. Pero todo eso terminó allí, acá nos quedamos sólo Gambartes y yo.

Nota: Esta entrevista es una versión levemente ampliada de la publicada en *La Actualidad-Arte y Cultura,* suplemento Nº 16, Buenos Aires, octubre de 1992, p. 16.

¿Por qué se enseñaba esperanto?
En esos años existía un convencimiento mundial de que después de la Guerra Española vendría la guerra mundial y después todo el mundo iba a ser comunista. Porque el Partido Comunista en Francia era potente, en España, en Italia... y entonces el idioma universal iba a ser el esperanto.

¿Qué contacto tenían con pensadores de América Latina y con las corrientes americanistas de entonces? ¿Qué sabían del movimiento muralista?
Esas cosas eran muy relativas, porque acá en ese momento había gobiernos muy fuertes, como el del general Justo, muy represivos. Esa década fue terrible, vivíamos en peligro constante. No dejaban entrar revistas y todo lo que conseguíamos era clandestino. El contacto se daba más por los españoles que llegaban. También alguno que venía de México traía cosas. En ese momento se crea la Sección Especial contra el comunismo. Durante el gobierno de Justo, la única provincia en todo el país que tenía un gobierno en contra de Justo era Santa Fe. Una vez el hijo de Justo, que estaba afiliado al Partido Comunista, vino a Rosario. Nosotros partimos de la Mutualidad (que era la cabeza de la Juventud Comunista de Rosario) y tomamos el Boulevard Oroño, hasta la estación, para recibirlo. Con él a la cabeza —venía con una bandera argentina y con la bandera del Partido—, entramos a la jefatura y las dos banderas las pusimos donde están los caballos.

Tanto Ud. como Gambartes se propusieron hacer un arte de Rosario que fuese también un arte de América. Incluso en algunos miembros del Grupo Litoral se ve influencia de Torres García, o en Gambartes también puede hablarse de Tamayo. ¿Conocían, por ejemplo, la existencia del TTG y su actividad?
No, no se conocía. Te voy a contar cómo conocí a Torres García. Yo daba clases en Amigos del Arte, eran clases que no cobraba. Con Gambartes habíamos estado viendo en la librería Austral que antes estaba en San Martín y Santa Fe, el libro de Torres García *Universalismo Constructivo*, y preguntando cuánto salía. No lo podíamos comprar. El problema de la sección de oro yo lo venía buscando antes de conocer a Torres García, porque Berni nos había hablado de la proporción áurea: «es una recta que se divide en dos partes, una mayor y otra más chica...», nos explicó, y eso quedó allí. De la Mutualidad fui el que más prendido quedé con ese problema. Entonces nos casamos con Aid. Todos los domingos veníamos a la biblioteca del Museo y buscábamos en revistas. Nos encontramos con un artículo muy corto de Alfredo Guido, el hermano del constructor del Monumento a la Bandera. Hablaba de la sección de oro, pero no se entendía nada. Igual lo copiamos. También le pregunté a Julio Vanzo, me dijo: «Grela, eso es algo que se usaba en la antigüedad». Cuando hojeé el libro de Torres García, fue como si estás muerto de hambre y te encontrás un pan. Incluso estaba el dibujito del compás. Yo estaba enloquecido. Entonces, como los alumnos de Amigos del Arte le habían preguntado a Gambartes qué me podían regalar, él les dijo «ahí está Grela, jodiendo con el libro de Torres».

Acá, el problema de la sección áurea el que más lo desarrolló fui yo, aunque mucha gente me discutía. Una vez hice una exposición tomando el problema del tono en Torres García pero en relación con los diaguitas. Tomaba los temas de «basurita». Eran doce trabajos, seis que partían de la realidad y otros seis con el mismo tema, pero sin modelo, con la sección áurea, blanco, negro y tierra siena tostada, que eran los colores que usaban los diaguitas. Con Aid visitábamos el Museo Etnográfico, en Buenos Aires. Allí hicimos dibujos de la serie del sapo. Los diaguitas lo dibujaron primero en una forma realista y luego lo esquematizaron hasta hacerlo en forma de rombo.

¿Por qué el interés por el arte precolombino?
Yo a eso primero le empecé a decir arte nacional, y antes de arte nacional, arte santafesino, porque

yo creo en algo: si vos no desarrollás tu personalidad dentro de tu familia, y para desarrollarla te tenés que ir a otro lado, es porque a tu familia la tenés atragantada. Yo no tengo porqué pelearme con mi padre para desarrollar mi personalidad. Acá siempre digo: aquí no tienen ni el Museo de Bellas Artes ni el Louvre, tienen el Castagnino. Y tienen que saber que viven en una sociedad que es subdesarrollada. Acá, para ser pintor, cuando terminen de estudiar, van a tener que vender manzanas 30 ó 40 años. Después podés vivir de la pintura. Primero hay que saber quiénes son los pintores rosarinos y santafesinos; después está el problema nacional y después esa noticia muy sin forma que uno tenía de lo que eran las culturas precolombinas, pero sin saber nada de esa cuestión. Íbamos al Museo y mirábamos, pero sin conocimiento, sin información. Frente a eso funcionaba la intuición y salía otra cosa. Por eso creo que cuando me encuentro con el libro de Torres García, una persona tan clara, que había vivido tanto, mi cabeza se abrió y encontré la salida a un callejón que recorría solo. En el Grupo Litoral, en los años cincuenta, me cargaban con eso. El único que me acompañaba era Gambartes. Los otros ocho miembros del Grupo Litoral estaban en otra cosa. Al único que pudimos embarcar un poco en Torres García fue a Ludueña.

¿Sabían de la existencia del TTG y de la actividad que realizaba?
No. Lo conocimos cuando una vez yo escribí a Montevideo y me mandaron revistas de la Escuela del Sur y unos grabados del Club de Grabado. En cuanto a la sección de oro, aquí todavía se mueren de risa. Yo fui el único que la usó con continuidad. Gambartes hizo algunos trabajos, pero luego lo dejó. A él le interesaba más la cuestión precolombina.

¿Cuál fue la influencia que tuvo Torres García en su obra?
Si uno no escarba en el origen de su familia, no sabe quién es, y eso Torres García te lo enseña bien. Me sirvió para aclarar una nebulosa y saber quiénes son mis padres. También me orientó en una búsqueda constante, que me llevó a ir modificando y a no estar parado en ninguna parte. También Berni lograba romper todos los esquemas. Un día le dijo a Butler y a Spilimbergo: «no muchachos, eso de tener una fórmula no va...».

Para mí fue fundamental poder aplicar la sección áurea que usé durante unos diez años, incluso en la firma. Mi vida durante esos años cambió. Incluso renuncié al Partido Comunista. Para mí, el número áureo tiene otras lecturas. Veo en la parte mayor la representación de la vida y en la más chica la de la muerte. Y a las dos debo aceptarlas, porque las dos son vida, una de un modo y otra de otro. Esto me dio una concepción equilibrada, practico en todo la sección áurea. Busco un equilibrio también en el color. Trato de usar permanentemente los acordes de colores semejantes. Tomo relaciones de analogía: el azul con el azul-verde y el azul-violeta; o el rojo con el anaranjado o el violeta. Para mí, Torres García es un constructor lírico, porque necesita del plano, de la materia, de la pincelada y hasta de mover el color, todos elementos emocionales. Y hay también un aspecto utópico, que puede verse incluso en el hecho de que fuese anarquista.

¿Cuáles son los problemas que se plantea en su obra en relación a los contenidos? ¿Influyeron los planteos simbólicos de Torres García?
Bueno, dada mi ideología esto me planteaba algunos problemas. Yo siempre tuve una lucha interna entre el problema religioso y el ideológico que logré resolver con la sección áurea. Hice sólo hasta tercer grado en una escuela de curas. A los 11 ya estaba trabajando como peluquero. A los 16 años entré en el partido Demócrata Progresista, después en el Socialista y finalmente en el Partido Comunista. Luego volví a la iglesia. Cuando conozco los escritos de Torres García, mi deseo era pintar a la gente de la villa. Pero creo que no por problemas ideológicos, sino porque yo vengo de allí. En determinado

momento me planteo el problema de que vender esa obra me producía un cargo de conciencia y no la pinté nunca más. Este aspecto es el que a mí no me gusta de mucha gente de izquierda como Berni y Castagnino. Torres García me enseña que yo soy pintor, y que lo moral y lo ético también forman parte de la pintura. Así sigo pintando estas figuras, pero sin el modelo, a través de la sección áurea. También estudié el capítulo que habla del hombre universal y del hombre individual. Incluso hice un folleto y lo repartí entre los alumnos. Después pasé a otra cosa, a usar el automatismo. Usé figuraciones de formas-hombres-vegetaciones. Ahora estoy trabajando con el lado no figurativo del automatismo. Si los colores tienen que ser flores, que lo sean por la forma y los colores y no por representar a las flores.

Siempre me pregunté por el significado de títulos como «Quinitemia-nolami-pi».
Esto surge de que traté de llevar el automatismo hasta el final, incluso en los nombres de las obras. Porque al principio hacía obras automatistas y les ponía títulos que partían del razonamiento, por ejemplo «Jardín de Lulú». Pero luego traté de usar el automatismo en todo. También en los materiales y en los colores que los elige Aid, con los ojos cerrados. Yo trabajo con lo que sale, aunque también intervengo, porque yo le pongo ciertas cosas delante para que elija. Con los títulos, primero tomaba un papel y escribía lo más rápido posible distintas letras que salieran con los ojos cerrados. Después, también con los ojos cerrados marcaba y las letras marcadas eran las del título.

Recuerdo una exposición de maderas en la galería Vermeer, en 1986, que representaron un corte importante en relación con lo que conocíamos hasta ese momento de su obra. ¿Cómo comenzó a hacerlas?
Siempre tuve la costumbre de encontrar y recoger cosas por la calle. Los materiales que me gustan son la madera, el vidrio y el hierro. Yo ponía todo esto en un estante. Pero un día se me cayó al piso una madera, la miré y vi que con el color del piso la madera resultaba muy roja y esto me llamó la atención. Entonces la puse arriba de una madera terciada, le agregué otra madera y la pinté. También hice tallas. Seguía, en un sentido, a Duchamp, que hace de la cosa una obra de arte. También seguí a los pueblos primitivos, que elegían las cosas por la forma misma. Así ponía una madera terciada y encima tiraba las otras maderas y donde caían las dejaba. En cuanto a los vidrios, una persona que tiene una casa en Alberdi me pidió una obra que no fuese pintura. Le hice un mural con vidrio. Trabajé con vidrios que encontraba, que van atornillados a la pared y el dueño puede transformarlo como si fuese un mecano. En algunas maderas también incorporo la sección áurea. Puedo usar el compás o el automatismo, según el momento y la necesidad que tenga. Creo que mi madurez está en que ya no me siento atado a nada.

Yanina Bossus

Cronología Juan Grela

1914-24
Juan Grela nace el 25 de junio de 1914, en la localidad de Chacras del Norte, provincia de Tucumán. Es el segundo de los seis hijos que tiene el matrimonio compuesto por Juan Grela Valverde y María Guerrero López. Como integrante de una familia de escasos recursos, se ve obligado a asumir desde muy pequeño, las responsabilidades económicas junto con sus hermanos. Mientras trabaja en cocheras de mateos —y con su padre, en los ingenios azucareros— logra cursar el primer grado de la escuela primaria en la Casa-Escuela de los pobres, manifestando su temprana inclinación hacia el dibujo y la pintura.

1925
Su padre, quien busca nuevos horizontes laborales, es empleado en un astillero de Villa Diego —localidad cercana a la ciudad de Rosario— y se traslada allí con su familia. Es el primer lugar de residencia de Juan Grela —a los diez años de edad— en la provincia de Santa Fe.

Posteriormente, la familia se asienta en la zona norte de Rosario —lugar donde vive la mayor parte de su vida—, siendo Refinería y Talleres algunos de los barrios en los cuales moran por entonces.

Comienza a trabajar en Fénix, una fábrica de cristales, al mismo tiempo que concurre al colegio.

1926
Se inicia como aprendiz en una peluquería ubicada en Juan J. Paso y Av. Alberdi. Mientras completa el tercer grado, aprende el oficio llegando a ser Oficial de Peluquero. Profesión que más tarde le permite ganarse la vida.

1928-29
Entre tanto, Grela se desempeña como retocador de placas fotográficas, tarea que lo mantiene ocupado aproximadamente durante tres años. Sin embargo, nunca deja de lado su pasión por la pintura, y con mayor frecuencia se dedica a ella copiando imágenes de las revistas *Caras y Caretas* y pintando motivos de postales.

1930
La década de 1930 se abre con relevantes cambios en el contexto nacional e internacional. Por un lado, la crisis económica mundial y el afianzamiento del fascismo en territorio europeo, por otro, el primer golpe militar producido en Argentina por el General José F. Uriburu. Estos sucesos resultan determinantes para Grela a la hora de asumir un compromiso político, afiliándose al Partido Comunista Popular.

Asimismo, se incrementan sus inquietudes culturales, razón por la cual empieza a contactarse frecuentemente con diversas personalidades vinculadas al campo literario y teatral.

Continúa desarrollando su vocación plástica: pinta al aire libre y realiza sesiones de dibujo con un grupo de artistas mayores, como Francisco La Menza, Juan Buttice, y los peluqueros y pintores Juan Tortá y Cayetano Aquilino.

1932

Motivado por sus intereses, concurre a clases gratuitas de dibujo con modelo vivo dictadas en el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario, situado por entonces en calle Santa Fe 835. Allí conoce a Antonio Berni —recién llegado de Europa— que trae nuevos planteos políticos, sociales y estéticos. A través de él, toma contacto con los jóvenes reunidos en torno a su figura —en su mayoría adherentes a las ideas marxistas— y a los movimientos plásticos vanguardistas europeos. Entre ellos, Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese, Medardo Pantoja, Domingo Garrone y Ricardo Sívori.

De dichas reuniones realizadas en el museo, el 18 de agosto nace la agrupación «Refugio», cuyo objetivo es fomentar la plástica en la ciudad mediante la incorporación de gente con mentalidad progresista. Además de Grela y de algunos de los artistas mencionados, el Dr. Joaquín Álvarez Muñoz, y los pintores José Marín Torrejón, José Fantín, José Debay, Isidoro Mognol, Tito Benvenuto y Luis Correale son algunos de los miembros.

1933

Un hecho concreto de este año produce un punto de quiebre en la agrupación: la visita a Rosario del artista mexicano David Alfaro Siqueiros, luego de escandalizar el ámbito artístico porteño. Sus ideas sobre la práctica muralista, la revolución social, el vínculo entre arte y política y las nuevas tecnologías al servicio del campo plástico movilizan al sector más radicalizado políticamente dentro del grupo, produciendo su separación. Los integrantes que se separan —cuyo referente artístico es el Impresionismo— quedan al mando del Dr. Joaquín Álvarez Muñoz. De la mano de Berni, el conjunto escindido de dicho grupo —constituido por Grela, Gambartes, Garrone, Calabrese, Pedro Gianzone, Guillermo Paino y Carlos Biscione, entre otros— integran el denominado Taller Libre de Artes Plásticas.

1934

Dicho colectivo se redimensiona a partir de un llamamiento público, adquiriendo un nuevo nombre, Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, cuya fecha fundacional queda establecida el 30 de abril de 1934.

Debido a la convicción en las ideas izquierdistas de sus miembros, este grupo dirigido por Berni se distingue tanto por el nuevo modo de organización pedagógica como por su forma de ver, pensar y hacer arte. Así es como en la experiencia de la escuela-taller —en oposición a la enseñanza académica—, el compromiso con el momento histórico vivido se amalgama con una selección de códigos de la vanguardia artística, dando lugar al nacimiento del Nuevo Realismo: un lenguaje pictórico plasmado en formatos de carácter mural, signado por la figuración monumental y la elección del pueblo como tema y destinatario. Éste será el primer grupo de vanguardia rosarino. Desde entonces, Grela y sus compañeros protagonizan uno de los momentos más álgidos dentro de la plástica, colocando a Rosario como un importante foco de producción artístico-política, no siendo ya Buenos Aires el único centro de renovación estética como lo había sido en la década de los 20.

1935

En el marco de la Mutualidad, Grela participa en dos salones llevados a cabo en la ciudad de Rosario, concretando de ese modo sus primeras apariciones públicas.

Luego de haber sido pospuesto durante tres años a causa de la crisis, el 24 de mayo se inaugura el XIV Salón de Rosario de carácter libre y sin jurado de admisión. Organizado por la Comisión Municipal

de Bellas Artes, este evento —con sede en el edificio del Banco de la Provincia de calle Córdoba 972 y cuyo comité de clasificación se encuentra integrado por Julio Vanzo, Ángel Guido y Demetrio Antoniadis— representa la única ocasión que tiene el grupo para mostrar su producción colectiva mural al lado de importantes artistas, pero la opinión de la crítica no es favorable para estos jóvenes con nuevas ideas.

Allí, además de una obra grupal, Grela expone una témpera denominada *Manifestación* o *Bajo la guerra*, siendo ésta su primera intervención en una instancia de legitimación.

Más tarde, exhibe dos piezas en el Primer Salón de Alumnos de la Escuela-Taller.

1937

Paulatinamente cesan las actividades de la Mutualidad debido al traslado de Berni a Buenos Aires un año antes.

El joven Grela inaugura su propia peluquería pero sin abandonar su labor pictórica. Se reúne con su viejo grupo de amigos pintores —La Menza, Tortá, Aquilino y Buttice— a los que se suman Isidoro Mognol y Casimiro Iglesias. Con ellos funda la Agrupación Arte Nuevo Zona Norte, la cual lleva a cabo importantes emprendimientos, entre ellos, la creación de una escuela para chicos del barrio, muestras y conferencias.

A pesar de estar alejado de la exposición pública, participa con el envío del óleo *Calles de mi barrio* en el XIX Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado, organizado por la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes de Buenos Aires, estando compuesto el jurado de la Sección Pintura por Alfredo Guido, Emiliano Centurión y José Somaschini.

1938

Envía un óleo titulado *Autorretrato* al XVII Salón de Otoño realizado en el Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino de Rosario (MMBAJBC), nombre que adquiere el Museo Municipal de Bellas Artes de la ciudad con la inauguración de su nuevo edificio el 7 de diciembre de 1937. Desde entonces la participación de Grela en los salones es ininterrumpida.

1939

En el MMBAJBC obtiene su primera distinción: Premio Jockey Club por su óleo *Naturaleza muerta*, presentado en el II Salón Anual de Artistas Rosarinos.

El 8 de abril de ese mismo año contrae matrimonio con Haydée Herrera (Aid), compañera de toda su vida e importante apoyo en su carrera artística. Se disuelve la Agrupación Arte Nuevo Zona Norte, pero su labor artística y sus investigaciones estéticas continúan. Las personas y objetos del hogar son los modelos de sus representaciones hasta mediados del próximo decenio. El libro de Franz Roh sobre el realismo mágico y las reproducciones de obras publicadas en las revistas forman parte de su material de estudio. También descubre las cartas escritas entre Theo y Vincent Van Gogh, herramienta que más tarde le permite abordar teóricamente la problemática del color.

1940

Este decenio se presenta como un momento histórico de suma beligerancia, no sólo por la compleja situación internacional provocada por la Segunda Guerra Mundial sino, además, por una creciente

tensión en el ámbito político nacional, cuyas repercusiones se verán en los años venideros.

Rosario no es ajena a estos hechos. En esta década se puede considerar que el ámbito artístico local atraviesa un período de transición. Por un lado, un importante número de artistas explora las propuestas estéticas modernistas, fomentadas también por Hilarión Hernández Larguía, director del MMBAJBC desde su apertura hasta mediados de la década. Por el otro, el surgimiento de diversas formaciones plásticas cuyas prácticas significan un modo de resistencia frente a una atmósfera política tensa. A Grela se lo puede incluir en ambas tendencias.

Asimismo, mientras los planteos abstractos se desarrollan en el campo artístico nacional a partir de 1944, provocando tensiones entre compromiso político y renovación estética, representación y abstracción, en la ciudad, las estrategias empleadas a nivel de lenguaje pictórico no responden completamente a los impulsos vanguardistas —como en la década anterior— ni a las tranquilas formas de modernización que van a signar los años cincuenta. Más bien, en la década de los 40, se plasman, en este aspecto, paulatinas transformaciones. Prueba de ello es la serie de maternidades que Grela trabaja en sus grabados a lo largo de estos diez años. En estas obras realizadas con una fuerte impronta del realismo berniano, la mujer es representada, desde una perspectiva social, como símbolo de vida y contrapartida de la faena obrera.

En este año, el artista obtiene el Premio Ovidio Lagos, medalla de oro, por su óleo *Naturaleza muerta*, en el III Salón Anual de Artistas Rosarinos llevado adelante en el MMBAJBC. Institución en la que, además, exhibe un óleo titulado *Autorretrato*, en el XIX Salón de Rosario.

1941

A lo largo de este período, recibe satisfacciones tanto a nivel personal como profesional: nace su único hijo, Dante; y se hace acreedor —por un óleo que lleva el nombre de su primogénito— al Premio Legado Manuel Musto, medalla de oro, en el XX Salón de Rosario. También en el MMBAJBC participa con el óleo *Autorretrato con mi señora*, en el Salón Provincial de Artes Plásticas.

1942

Por entonces, el clima de tensión en Argentina se acrecienta, anticipando el advenimiento del segundo gobierno de facto de 1943. Por lo tanto, Grela y varios de los ex integrantes de la Mutualidad se unen —pese a las diferencias ideológicas— con Vanzo, Nicolás Antonio de San Luis, Ricardo Warecki, Carlos Uriarte y Francisco García Carrera, conformando la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, constituida en defensa de la libertad individual, las autoridades culturales democráticas y las autoridades progresistas del museo.

Entre tanto, es distinguido en dos oportunidades. Con su lápiz *Niños*, obtiene el Premio Consejo Municipal de Cultura, en el Primer Salón del Litoral (II Salón Anual) llevada a cabo en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe (MMAVSF); y su óleo *Figuras* —uno de los tres envíos realizados al XXI Salón de Rosario— es merecedor del Premio Adquisición otorgado por el Banco Municipal de Rosario. Es la primera pieza de su autoría que ingresa a la colección del MMBAJBC, donde, además, concreta su primera muestra individual compuesta de 110 obras entre óleos, acuarelas, frescos, dibujos y temples.

1943

Grela participa con 4 piezas en el I Salón de Grabado de Rosario, realizado en el MMBAJBC. También allí presenta las obras *Campesinos en reposo* y *La siesta* en el XXII Salón de Rosario. Instancia en la

que el artista y varios de los miembros de su nuevo grupo son distinguidos provocando las más duras críticas de Ricardo Montes i Bradley hacia el jurado y las autoridades del museo.

En Santa Fe, exhibe óleos en el Segundo Salón del Litoral (III Salón Anual) del MMAVSF, y en el XX Salón Anual de Pintura, Escultura y Grabado del Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez (MPBARGR).

1944

En el V Salón Anual de Artistas Rosarinos es doblemente reconocido: su óleo *El Moncholo* y el lápiz titulado *Descansando* son distinguidos como Premio Adquisición. Estos galardones son instituidos por la Intervención Nacional de la Provincia de Santa Fe y por la Intervención Municipal de Cultura de Rosario, respectivamente.

Su óleo *Flores* compone el cuerpo de obras expuestas en el I Salón de Otoño, organizado en el Museo de Bellas Artes de Santa Rosa (La Pampa). Además envía 2 piezas al Tercer Salón del Litoral (IV Salón Anual) de Santa Fe y las xilografías *Maternidad* y *Madre* al II Salón de Grabado de Rosario.

1945

La xilografía *Madre*, de su autoría, es donada por La Dirección Municipal de Cultura al MMBAJBC. Institución que Grela visita periódicamente para profundizar sus conocimientos a partir de las obras expuestas. Incursiona de modo autodidacta en el mundo del grabado en chapa, leyendo el libro *Grabado (historia y técnica)* del artista plástico rosarino Gustavo Cochet y también estudia el *Tratado del Paisaje* de André Lothe.

Sintiendo agotada la realidad hogareña como modelos de sus representaciones, busca en determinados tipos sociales locales los nuevos referentes. La pintura *Chica de la Basurita* presentada en el XXV Salón de Rosario de 1946 constituye un ejemplo de ello. A partir de entonces, la figuración monumental —influencia de Berni— comienza a desvanecerse paulatinamente.

Envía *Escuchando al lector* al XXII Salón Anual de Santa Fe. Óleo con el que se hace acreedor al Premio Gobierno de Santa Fe, Medalla de Oro.

En la galería Renom de Rosario, se realiza el II Salón Anual de la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, donde Grela exhibe tres óleos titulados: *La sopa*, *La madre* y *Paisaje de Alberdi*.

1946

Frente a las elecciones presidenciales, Grela y otros miembros de su actual grupo se conforman como Plásticos Democráticos. Formación de tinte antiperonista definido por su accionar político más que estético, cuya natural desintegración se produce con la asunción al poder de Juan Domingo Perón.

Mientras Rosario es declarada capital del peronismo y Hernández Larguía renuncia a su cargo de director del museo, una suerte similar corre la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, que en el mes de diciembre lleva a término su última muestra en Amigos del Arte de Rosario (AAR), entidad creada en 1944. Allí, el artista presenta los óleos *Cabeza* y *Girasol* y los grabados titulados *Figura de mujer* y *Negrita*.

También participa en el II Salón Motivos de la ciudad realizado en dicho centro artístico, y con su óleo *En la barranca*, en el IV Salón del Litoral (V Salón Anual) del MMAVSF.

1947

Nuevamente sin grupo de referencia, Grela, Gambartes, los hermanos Paino junto con Alberto Pedrotti, Manuel Gutiérrez Almada, Carlos Uriarte y Santiago Minturn Zerva, entre otros, se suman a la sede rosarina de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires (SAAP), creada en 1937.

Este año su labor es reconocida con múltiples distinciones, tales como: Premio Honorable Cámara de Diputados, por su óleo *Compañeros*, XXIV Salón Anual de Santa Fe, MPBARGR; Premio Adquisición, sección Grabado y Dibujo, por su aguafuerte *Camote y churrinche*, XXVI Salón de Rosario; Premio Provincial de Bellas Artes, por su xilografía *Maternidad*, Primera Exposición Entrerriana de Artistas Regionales, Museo de Artes Visuales de Concordia; y Premio donado por el Sr. Alberto Mussio, III Salón Motivos de la ciudad, por su tinta *Elevador El Colorado*, AAR.

En el mencionado espacio Grela concreta una exhibición individual de su obra gráfica, la cual se compone de 15 dibujos y 16 aguafuertes, y dicta su primer curso de grabado en hueco y en relieve.

Participa en varias instancias de legitimación. Entre ellas, III Salón Provincial de Artes de Bahía Blanca, III Salón de Dibujo y Grabado de Motivos Argentinos de Santa Fe y XI Salón de Arte de Pergamino, destacándose su presencia en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires, donde obtiene muy buenas críticas por su óleo *Sur de Rosario*.

Forma parte de «5 valores nuevos rosarinos», muestra llevada a cabo junto con Gambartes, Gianzone, Hugo Ottmann y Francisco García Carrera, en la Agrupación Impulso, en Buenos Aires. También, con José Domenichini presenta dibujos y grabados en el MMAVSF.

1948

En un viaje a Buenos Aires, conoce a Alfredo Hlito y Manuel Espinosa —artistas emblemáticos en los desarrollos del arte concreto en Argentina—. Más tarde, invita a Tomás Maldonado —otro de sus representantes— a dar una conferencia en el Círculo de Prensa de Rosario y rechaza su ofrecimiento para formar parte de la Asociación Arte Concreto-Invención, prefiriendo Grela continuar indagando en la pintura realista.

Mientras tanto, le otorgan el Premio Cecilia Grierson, en el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires, por el óleo *Dante*.

Exhibe un cuerpo de 24 obras compuesto por óleos, grabados, dibujos y acuarelas en AAR.

Sus piezas integran el VI Salón de Arte de Mar del Plata; el II Salón del Trabajo y el XXV Salón Provincial Santa Fe; y el Salón de Arte organizado por la Sociedad Rural Argentina Buenos Aires.

En la SAAP, el artista realiza una muestra de dibujos sobre el barrio La Basurita acompañada de una charla llamada «Los niños son los únicos privilegiados». La misma es censurada y muchos de los trabajos son destruidos. La temática de la pobreza causa descontento entre algunos miembros de la Comisión Directiva de la entidad a la que pertenece, provocando la renuncia del autor y otros asociados.

1949

A pesar de lo sucedido el año anterior, el artista expone su producción en la SAAP en dos oportunidades: presenta 38 dibujos individualmente y forma parte de una exhibición de carácter colectivo.

Las medidas implementadas por el gobierno peronista —consideradas por un sector artístico rosarino como extremas— crean en Grela, Gambartes y Garrone la necesidad de constituir un nuevo colectivo con el fin de salvaguardar la libertad de expresión.

Estos artistas conforman un grupo, pero aún sin nombre, junto con Pedrotti, Francisco García Carrera, Carlos Uriarte, Ricardo Warecki, Santiago Minturn Zerva y Manuel Gutiérrez Almada, que concreta

una muestra-piloto en la galería Renom. Luego de este evento se incorporan Hugo Ottmann, Oscar Herrero Miranda, y más tarde, Froilán Ludueña y Pedro Giacaglia.

Todos ellos se constituyen entonces como Grupo Litoral. La libre expresión —premisa esencial de este colectivo— sumada a la apropiación selectiva de las nuevas estéticas —como modo de oposición política— dan como resultado una notable diversidad de estilos entre los integrantes. Sin embargo, las representaciones reflejan cierta unidad temática posible de vislumbrar en las imágenes regionales que, lejos del pintoresquismo, plasman una realidad autóctona con lenguajes modernos.

1950

Comprometido con la realidad y con el arte de la época —pero asumiendo las estrategias implementadas un carácter más maduro, lejos ya de la beligerancia y el partidismo político de los años anteriores—, el flamante Grupo Litoral —cuya vida se prolonga hasta fines de la década— va a constituirse como una innegable renovación en la plástica local. Su actividad logra redinamizar el circuito de las galerías, ampliando la franja de público más allá de los especialistas en el tema, siendo la primera agrupación con una vasta resonancia nacional. Situación que le permite a la ciudad reposicionarse en relación a su actividad artística. El Dr. Isidoro Slullitel y Eduardo de Oliveira Cézar van a consagrarse como los primeros coleccionistas rosarinos que invierten en las obras de sus jóvenes miembros.

Este año, el Grupo Litoral lleva a cabo su muestra inaugural en la galería Renom, presentando una declaración donde quedan sentadas sus principales bases. Desde entonces el colectivo completa un extenso itinerario de exposiciones en la ciudad de Rosario en diversos espacios, entre ellos, Club Hebreo Argentino, AAR, y en reiteradas oportunidades más en Renom. En Santa Fe, entidades como el MPBARGR y el MMAVSF difunden también las propuestas del grupo.

Paralelamente, Grela realiza una exhibición individual en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre de Rosario, donde presenta 15 óleos.

Integra una exposición colectiva en la SAAP, en el XV Salón Nacional de Artes Plásticas y en el IX Salón de Arte de Mar del Plata con un aguafuerte titulado *Cabeza*.

Recibe el Premio Salvador Caputto por su aguafuerte *Cabeza de viejo*, en el XXVII Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe; y el Segundo Premio por su óleo *Barrio Las Malvinas*, en el VI Salón Motivos de la ciudad organizado por AAR.

1951

En el marco del Grupo Litoral, Grela y sus compañeros llevan adelante cuatro presentaciones. En Rosario, muestran su producción en AAR y en la galería Renom, siendo esta última su novena exposición. Además, se concretan las primeras exhibiciones del colectivo en Buenos Aires, siendo sedes de este acontecimiento la SAAP y el Salón Peuser. Estas instancias son muy bien recibidas tanto por el público como por la crítica. Situación que encamina el ingreso de la agrupación al circuito artístico porteño y, en consecuencia, al mercado del arte.

Por su lado, Grela realiza una exposición individual de pintura en AAR.

Participa en el VIII Salón Anual de Artistas Rosarinos, MMBAJBC, con los óleos *El Baldío* y *Paisaje santafecino*, la xilografía *Cabeza* y el aguafuerte *Entre Cardos*; y en el Salón Kraft de Buenos Aires, donde se exhiben obras de artistas argentinos contemporáneos.

Es distinguido por su óleo *Muchacho del Litoral* con el Premio Adquisición Ministerio de Justicia, en el Salón Nacional de Artes Plásticas de Buenos Aires.

1952

Mientras continúa el trabajo grupal de Litoral, Grela integra «9 Artistas Rosarinos», muestra llevada a cabo en el MPBARGR junto con Gambartes, Warecki, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Pedrotti, Ottmann, Uriarte y García Carrera.

Además, con García Carrera concreta dos exposiciones en Rosario y Buenos Aires: en Renom, Grela presenta 10 dibujos, y en la galería Antú, un cuerpo de 18 piezas.

Por otro lado, con Luis Correale, Mele Bruniard y José Vasely crean el Grupo de Grabadores de Rosario. Aunque su existencia es breve, realizan algunas exhibiciones en Renom y el Círculo Italiano. También colaboran en la organización del II Salón de Grabado organizado por AAR, donde Grela participa como jurado y expositor. Entidad en la que el artista, además de cursos de grabado, comienza a dictar los de pintura mostrando la producción de sus alumnos en el mes de octubre. De ese modo, inicia su experiencia en la docencia.

1953

Luego de enviar el óleo *Descanso* y una tinta titulada *De noche en España Chica* al XXX Salón Anual de Santa Fe, el artista participa en diversas instancias llevadas a término en AAR. Allí, además de concretar dos muestras de grabado en madera y metal, respectivamente, interviene en dos certámenes.

En el III Salón de Grabado realizado con el apoyo del Grupo de Grabadores de Rosario, presenta la xilografía *El salteño* y el aguafuerte *El brasero*. Asimismo, *Aid* y *Don Zoilo* son los dos óleos de Grela que se exhiben en el I Salón de Amigos del Arte, el cual no ha instituido la instancia de premiación ya que solamente tiene la finalidad de promover la producción artística rosarina contemporánea.

También en AAR, el Grupo Litoral —Grela, Gambartes, Uriarte, Pedrotti, Ottmann, García Carrera, Gutiérrez Almada y Herrero Miranda— expone dibujos.

Posteriormente a que el joven galerista Alfredo Bonino visitara los talleres de los integrantes de dicha formación y les propusiera un contrato por dos años para participar en muestras colectivas —trato que no llega a término—, se lleva a cabo en la galería Bonino de Buenos Aires «8 Pintores del Litoral». Exhibición en la que participan obras de Gambartes, García Carrera, Ottmann, Pedrotti, Uriarte, Enrique Estrada Bello y Ricardo Supisiche. Grela es representado con los óleos *Maternidad*, *Churrinche* y *Paisaje del Paraná*.

1954

Con el fin de poder dedicarse más a su oficio como plástico, este año, Grela —impulsado por su esposa— da por concluida su actividad como peluquero y decide probar suerte inaugurando una librería.

Como miembro del Grupo Litoral, presenta las piezas *Matungo* y *Llanura* en la galería Renom, siendo la XVII muestra concretada por el conjunto.

Asimismo, como miembro fundador del Grupo de Grabadores de Rosario forma parte en una exhibición realizada en la SAAP de Buenos Aires, y colabora en los preparativos del IV Salón de Grabado de AAR. En este certamen expone las xilografías *La gorda* y *Zaino*, y las aguafuertes llamadas *La flaca* y *Atardecer*.

1955-56

Desde este momento, Grela opera un cambio en su estética a partir de la lectura de *Universalismo constructivo*, libro del maestro uruguayo Joaquín Torres García.

Allí, los postulados místicos y filosóficos sobre el arte universal, que con un sentido moderno busca sus raíces en las culturas indo-americanas y en el uso solamente de los elementos plásticos pictóricos, llevan a Grela a arribar a soluciones geométrico-abstractas y planistas, y a la aplicación y recreación de la sección áurea —compás y regla mediante—. Dichas cuestiones se convierten en un sello característico de las obras realizadas por el artista en estos años.

A lo largo de este período, expone en las galerías rosarinas Renom y Mi taller. Exhibe una serie de paisajes y acuarelas, respectivamente.

En 1956, con motivo de los trescientos cincuenta años del nacimiento de Rembrandt, Grela junto con el Grupo de Grabadores de Rosario participa en la muestra-homenaje llevada a cabo en AAR.

1957

Obtiene el Premio Franz Van Riel en el Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas.

También envía 3 acuarelas al I Salón El Círculo organizado en la galería Renom, cuyo jurado se encuentra compuesto por Julio Payró, Jorge Romero Brest y Manuel Mujica Láinez.

Gringa, otra pieza elaborada con dicha técnica, lo representa en la exhibición llevada adelante en la Biblioteca Popular e Infantil Mitre y su óleo titulado *Figura en blanco* integra la colección de Domingo E. Minetti expuesta en el MMBAJBC y luego en AAR.

En el local de la Junta Femenina de Cultura de Rosario —posteriormente llamada Galería O—, Grela realiza una muestra individual y otra colectiva en el contexto del Grupo Litoral.

1958

Por estos años, Grela y sus compañeros de grupo ya se han ganado un espacio dentro de la plástica local y nacional. Cada uno de ellos ha consolidado un estilo propio a partir de sus inquietudes en el lenguaje artístico, dándose a conocer tanto a nivel grupal como individual.

Estas búsquedas estéticas —cuyos rumbos se dirigen, cada vez más, por caminos radicalmente diferentes—, sumado a la caída del gobierno peronista en 1955 —principal adversario del colectivo—, se constituyen como las causas fundamentales para que los intereses colectivos dejen de ser tales y, consecuentemente, la agrupación se disuelva marcando una clara referencia artística.

«Grupo Litoral», inaugurada el 4 de agosto en la galería Van Riel de Buenos Aires, es la última muestra en la cual participan nueve de los once integrantes: Grela, Gambartes, Uriarte, Ottmann, Herrero Miranda, García Carrera, Giacaglia, Ludueña y Pedrotti. No obstante, la misma es también presentada posteriormente en Las Salas de la Dirección de Artes Plásticas de La Plata y en el Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán (MPBAT).

Además de realizar exposiciones propias en la Asociación Cultural Rumbo de San Nicolás, AAR y el MPBAT, entre otras, Grela concreta su primera exhibición individual en Buenos Aires, en Van Riel. Allí presenta 21 piezas.

Entre tanto, forma parte de la exposición «4 Grabadores Rosarinos», en la Galería O, donde imparte tres charlas referidas al período renacentista, el arte del siglo XX y el precolombino.

Luego, en AAR, lleva adelante un cursillo sobre pintura titulado «Curso elemental del color para no iniciados» y da apertura al curso auspiciado por la Asociación de Estudiantes de la Escuela Provincial de Bellas Artes, refiriéndose al desarrollo de la pintura a través de las épocas.

Paralelamente a estas actividades, el coleccionista rosarino Emilio Ellena publica una carpeta con láminas que reproducen seis de sus obras como parte del proyecto de edición de carpetas de artistas.

1959

Para entonces ya ha iniciado en su taller una importante labor docente que se desarrolla con cierta continuidad a lo largo de diez años. Una experiencia de carácter libre y modernizador en lo que a metodologías y tendencias se refiere, que convierte ese espacio en uno de los centros de formación más relevantes fuera de los circuitos oficiales —Escuela Provincial de Artes Visuales y Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR)— y como tal, marca a varias generaciones.

Con relación a la vida pública, Grela es invitado a participar en una exposición colectiva de artistas argentinos en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde el comité asesor de artes plásticas se halla conformado por Romero Brest, Ernesto Rodríguez, Julio Rinaldini y Cayetano Córdova Iturburu. Además, el MPBARGR organiza su primera muestra retrospectiva, la que cuenta con 286 piezas entre pinturas, dibujos y grabados del artista. Presenta individualmente en el Ateneo del Chaco y en la Facultad de Ciencias Matemáticas de Rosario.

Junto con Cochet lleva a cabo una exhibición de grabados en el Museo Provincial de Bellas Artes (MPBAT).

1960-61

En 1961, Aid cierra la librería y Grela comienza a vivir únicamente de la pintura. Ese año, en el taller de enseñanza se concreta la primera exposición de sus alumnos.

En Rosario, luego de haber realizado el coloquio «Universalidad de los medios plásticos», en la Sociedad Hebraica un año antes, el artista dicta una charla titulada «Sobre el tema en el cuadro» en el Centro Médico, donde presenta 10 óleos.

De manera individual, también muestra un conjunto de temples aguados en la galería El Pórtico de Buenos Aires. En este espacio, participa del Premio Acquarone junto con Gambartes, Roberto Aizenberg, Zdravco Ducmeliec, Rómulo Macció, Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Luis Seoane y Ernesto Farina.

En la galería porteña Nuevo Cabildo, sus obras componen una exhibición colectiva, junto con las de Berni, Ducmeliec y Jorge Policastro, entre otros.

1962-63

En 1963, asiste como miembro del jurado al VIII Salón de Pintura de Tucumán, e integra las exposiciones «Grabado argentino hoy» y «Pintura Argentina Contemporánea», en la Asociación Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires y en el MPBARGR, respectivamente.

Muestra individualmente 14 grabados en el MMAVSF y, un año antes, 10 óleos en la Galería O.

Para entonces, su producción forma parte de importantes colecciones de Rosario. Entre ellas, las pertenecientes a Minetti, Emilio Ellena y Gonzalo Martínez Carbonell. Además, la Editorial Ellena publica una carpeta de acuarelas y aguafuertes del artista.

1964

En el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa (MPBAEAC), Grela es representado en la exhibición de las colecciones Ellena, Martínez Carbonell y de Oliveira Cézar.

Luego de asistir como miembro del jurado al XLI Salón de Pintura y Dibujo de Santa Fe, concreta muestras individuales en el MMAVSF y en la galería Rubbers de Buenos Aires. Sin embargo, cabe destacar la presentación de 12 óleos con motivos florales que Grela realiza en la galería Carrillo de Rosario, piezas que ponen de manifiesto los estudios hechos por el artista en materia de color, importante

investigación en esta etapa. También, en este espacio, participa en «Carrillo. 25 años de pintura» y en la galería Renom, en la exposición «6 Pintores rosarinos». Dona una xilografía de su autoría —*Chicos de La Basurita*, fechada en 1962— al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Por entonces, Grela organiza la galería El Taller —dirigida por su esposa Aid— dentro de su atelier. Allí exhiben varios alumnos, entre ellos, Eufemia Slullitel, Pedro Barrera, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni y Fermín Villar.

1965

Con relación a su exposición pública, el artista integra «The Texas Quarterly», muestra colectiva de artistas latinoamericanos desarrollada en Texas, Estados Unidos, representando al país junto a Luis Barragán, Luis Fernando Benedit, Nicolás García Uriburu y Antonio Seguí, entre otros. Además expone grupalmente en Rubbers.

Realiza una exhibición de grabados, compuesta por xilografías y aguafuertes, en el MPBARGR y otra en la galería Carrillo.

Asimismo, Grela también se encuentra representado en la colección Slullitel expuesta en el MMBAJBC.

Por otro lado, su galería y El Galpón de Santa Fe promueven muestras de aquellos artistas que fomentan las nuevas estéticas abogando por el impacto de lo nuevo mediante la experimentación técnica y formal. Jóvenes que se convierten en los iniciadores de la vanguardia estética local y que, en poco tiempo, transitan del Expresionismo Abstracto y el Informalismo al Pop Art, el arte de acción, los happenings y las estructuras primarias. Entre ellos, Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti y Carlos Gatti, alumnos de su taller, quienes, desde entonces, comienzan a ocupar un lugar protagónico en la escena artística de Rosario.

1966

Durante este año, el clima de tensión generado en el país por la llegada de un nuevo golpe de estado y por los conflictos internacionales como la guerra de Vietman —a los que se sumarán eventos como La Primavera de Praga y el Mayo Francés en los años venideros—, llevan al grupo de vanguardista rosarino a unir sus prácticas desarrolladas a nivel plástico con sus preocupaciones políticas. Decisión que tiene como resultado la radicalización de las estrategias estéticas —plasmada en acciones beligerantes y lanzamientos de manifiestos, entre otros—, cuyo momento más álgido ocurre en 1968 con la conocida obra de carácter procesual *Tucumán arde*.

Aunque Grela, fiel a sus convicciones, apela a que el artista debe indagar en los antepasados culturales y no dejarse avasallar por las corrientes europeas o norteamericanas en materia de arte, continúa avalando a estos jóvenes. Prueba de ello es el acto de apertura que el artista realiza de la primera exhibición de objetos y ambientación con música concreta que llevan adelante sus discípulos y su hijo, en Carrillo. Galería que, además, lo reconoce con una retrospectiva.

Con sus piezas, se encuentra representado en «Pintura Contemporánea del Litoral» —colección de Oliveira Cézar— organizada en el Teatro El Círculo de Rosario e individualmente expone pinturas en Rubbers y en la galería Del Asterisco de La Plata.

Entre tanto, es invitado al Premio Dr. Augusto Palanza otorgado por el Fondo Nacional de las Artes (FNA).

1967

Rubbers junto con la galería Witcomb de Buenos Aires organizan una muestra retrospectiva del artista, la cual cuenta con 90 piezas entre óleos, acuarelas, dibujos y grabados, abarcando el período 1939 a la fecha, cuya presentación se haya a cargo del escritor Mujica Láinez.

Su producción también participa en la exposición internacional organizada por la Galería Vancouver de Canadá, con motivo del Centenario de la Confederación Canadiense; en una exhibición-homenaje a artistas rosarinos, en el MPBARGR; y en el MMAVSF, donde presenta obra gráfica.

Mientras tanto, forma el Centro del Grabado de Rosario con Estanislao Mijalichen, Osvaldo Boglione, Nydia Bollero, María Suardi y Susana Semino.

1968-69

Expone 24 témperas en la galería Rubbers y 12 piezas inéditas en la galería Espacio de Rosario.

Participa en la exhibición «Pintura naif», en el MPBAEAC; y en otra desarrollada con el Centro del Grabado de Rosario, en la Asociación Cultural Dante Alighieri de Buenos Aires.

Recibe una mención de honor en el Premio Pissano, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA). Asimismo, la Asociación Israelita de Beneficencia lo premia con una medalla por sus obras *Barrio los puchos* y *Paisaje de urapuca* expuestas en el Primer Salón de Artes Plásticas, organizado por esta entidad en Buenos Aires, en 1969. Año además en el que varias de sus piezas forman parte de «Pintura del Litoral», muestra realizada en el MPBARGR y conformada por las colecciones particulares de de Oliveira Cézar y Slullitel (Rosario); José Luis y Enzo Víttori, Jorge Taverna Irigoyen, Dr. Jerónimo Parera (Santa Fe).

1970

Grela inicia una importante labor docente en Buenos Aires, desarrollada durante tres años. Dicta clases práctico-teóricas de composición, pintura y dibujo a un grupo de profesionales, entre ellos, la odontóloga Lydia Trachtenberg y los psicoanalistas Luis Allegro, Guillermo Rinaldi y Nasim Yampey.

Da una charla, «Nuevas técnicas en la plástica», en el auditorio de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Pergamino, y otra titulada «Coloquio sobre la figuración» en el Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez de Córdoba. Esta última concretada luego de la inauguración de las obras pertenecientes a Alfredo Garate. Simultáneamente a esto, una serie de grabados del artista y de su esposa Aid se exponen en el laboratorio del mencionado coleccionista.

También en Santa Fe, exhibe 6 témperas en la galería El Puente y participa en la muestra «Pintores Argentinos Primitivos», en el MMAVSF.

En Rosario es homenajeado con una retrospectiva de dibujos realizada en la galería Raquel Real, cuyas piezas abarcan el período 1935-1966.

1971

Concreta dos exposiciones individuales: en la galería Fachinat de Pergamino —en la que diserta sobre los métodos requeridos por la pintura actual— y en Rubbers, donde presenta una serie de óleos, acuarelas, dibujos y grabados.

En esta última galería mencionada, se organiza una exhibición de pintura argentina integrada por ocho artistas. Además de Grela, son invitados Berni, Raúl Soldi, Leopoldo Presas, Orlando Pierre, Vicente Forte y Ricardo Supisiche.

También, sus piezas forman parte de otras presentaciones colectivas en Santa Fe. Con Aid, en El Galpón, expone 8 dibujos hechos con lápiz color y lápiz de cera. En el MPBARGR, el Instituto de Promoción de las Ciencias, las Letras, las Artes y Realizaciones (IPCLAR) lleva a cabo una muestra conformada por seis plásticos santafesinos, entre ellos, César López Claro, Luis Ouvrard, Orlando Ruffinengo, Ricardo Supisiche y Julio Vanzo.

Asimismo —junto a López Claro, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Anibal Carreño, Domingo Gatti, Luis Barragán, Romulo Macció, Noé Nojechowiez y Giancarlo Puppo—, Grela es seleccionado para asistir a la vigésima edición del Premio Palanza, en el Museo Nacional de Bellas Artes.

1972-74

Lleva adelante dos importantes charlas. En el marco del ciclo «Rosario y sus aportes a la cultura», Grela diserta acerca del grabado y su evolución en la ciudad, rindiendo homenaje a su maestro Gustavo Cochet.

Además, en la Universidad Nacional del Noreste de Resistencia (provincia de Chaco), realiza un análisis sobre el *Guernica* de Picasso, intensamente estudiado por el artista y expuesto con anterioridad en AAR; Asociación Ver y Estimar, Instituto de Historia del Arte y Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

Concreta una muestra individual en el MPBAEAC y, en Buenos Aires, participa en el Certamen Bienal Valores Plásticos del Interior, en las Salas Nacionales de Exposición; y en «Pintura Argentina» auspiciada por Rubbers.

En 1973, es uno de los veinticinco plásticos nacionales seleccionados para presentar su producción en la galería Wildenstein de Córdoba y es invitado a exponer en Carrillo con motivo del vigésimo aniversario de la galería.

Conforma también en 1974 —junto a Mildred Burton, Ari Brizzi, Alberto Delmonte, Manuel Espinosa, Jorge Gamarra, Gyula Kosice y Leopoldo Presas— la muestra «Obras de arte argentino de pequeños formato», en la galería Centoira de Buenos Aires.

1975-76

Nuevamente, Grela envía obra a la segunda edición de la muestra citada anteriormente, llevada a cabo en Centoira.

En la exhibición colectiva «Tapices con diseños de plásticos santafesinos», desarrollada en el MMAVSF, Grela expone los textiles *La esporcada* y *Chamacui*, pudiéndose ver una nueva línea dentro de su producción.

En 1976 diversas galerías rosarinas realizan retrospectivas del artista. Raquel Real presenta obra gráfica reconociendo a Grela por su labor como grabador, espacio en el que, un año antes, este creador exhibe pasteles.

Génesis, monta una serie de grabados pertenecientes a la etapa 1937-1964. Dalila Bonomi, dibujos del período 1937-1976, los cuales pueden verse, más tarde, en el MMAVSF, cuyo nuevo nombre es Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clucellas.

En Krass Artes Gráficas de Rosario, el artista expone xilografías y en la galería Imagen de Buenos Aires concreta una exposición de pinturas, cuya presentación se encuentra a cargo del escritor y crítico Roger Pla.

1977-78

En Imagen se concretan dos muestras paralelas del autor. En una de las salas, se exhiben pasteles y tapices; en otra, 36 dibujos en lápiz, tinta, aguadas y lápices de cera.

Asiste a la Primera Bienal de Grabado Americano llevada adelante en Venezuela, y al Primer Salón Nacional de Grabado Sergio Sergi de Mendoza, con las xilografías *Traufilil diadeumon* y *Los Tilcara*.

Además, es invitado al Premio Palanza en la edición de ese año.

A lo largo de 1978, se realizan múltiples retrospectivas del artista: dibujos y pinturas de la etapa comprendida entre 1937-1964 y 1938-1970, respectivamente se presentan en Génesis; óleos, pasteles y xilografías, en Imagen.

Expone grupalmente en el MPBARGR y de modo individual en la Galería de Arte Ana Rosa Haidar de Mar del Plata.

Entre tanto, con sus óleos *Maternidad en el campo* y *Una mujer*, Grela forma parte de la muestra inaugural de la Galería Privada de Arte de Santa Fe junto a Gambartes, Pedrotti, Cochet, Supisiche y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

1979

En la mencionada galería santafesina, Grela presenta 13 trabajados que datan desde 1942 a la fecha con el título «De lo real a lo fantástico». También cabe destacar entre las individuales, la muestra de tapices llevada a cabo en Raquel Real; y la de Ahrus Galería de Arte de Rafaela.

Expone con Farina, Berni, Armando Donnini, Pedro Pont Verges, Juan Carlos Langlois y Eduardo Giusiano en la galería Imagen. Allí exhibe pasteles, tintas, óleos y grabados.

Vuelve a ser seleccionado para el Premio Palanza de ese año y lo será para el de 1980.

1980

Durante los albores de esta década, Grela realiza pinturas abstractas en las que se unen formas orgánicas y geométricas, dando lugar a una imagen semejante a recargadas naturalezas muertas. Paralelamente, y desde fines de los setenta, trabaja un conjunto de nuevas obras construidas en madera —pequeñas tallas, relieves y construcciones—, cuyos antecedentes pueden encontrarse en una serie de collages que el artista comienza a crear —con papeles traslucidos, cartón, lápiz y grafito— desde 1975.

Si bien los postulados de la geometría, los acercamientos con el primitivismo y el azar —siempre regidos por una lógica racional— siguen constantes en estas piezas, a mediados del decenio, el uso de la geometría se torna más libre no sólo en este grupo sino también en el resto de su producción, rasgo que se mantiene hasta su muerte.

En Rosario se llevan a cabo dos retrospectivas: una conformada por óleos, grabados y dibujos en la Galería Krass Artes Plásticas y otra en la Biblioteca Popular Estímulo al Estudio.

Su óleo *Dytenk Niayme* ingresa al MMBAJBC a través de una compra realizada a Raquel Real.

1981-82

Muestra sus piezas en la galería Áurea de Rosario e, invitado por la AACA, forma parte de la exposición «La pintura en la Argentina», junto con Miguel Dávila, Jorge Demirjián, Clorindo Testa, García Uriburu, Kenneth Kemble, Marie Orensanz, Josefina Robirosa, Miguel Caride y Alfredo Hlito.

En 1982 recibe el Premio Emilio Pettoruti en Pintura otorgado por el FNA, y el Premio Rosario, discernido por la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA) e instituido por la Fundación del MMBAJBC,

pasando su óleo *Jnum Llhf* a formar parte de la colección del museo, institución que homenajea a Grela con una retrospectiva, cuyo recorrido plasma cuarenta y cinco años de producción artística.

Exhibe los óleos *Mhgilihsi Ami*, *Kquienz Azzas* y *Quetene Yali* en el Premio Tres Arroyos realizado en Galería Velásquez de Buenos Aires y organizado por la ANBA, asiste al Primer Salón Anual de Artes Plásticas Bodega Edmundo Navarro Correas y participa colectivamente en una exhibición temática organizada por la Fundación Arché.

Mientras tanto, en Raquel Real enseña una serie de collages con el título *Técnicas mixtas*, producto de sus indagaciones. Presenta sus obras en el MPBARGR y en la galería Miró Artes Plásticas de Rosario, en reiteradas oportunidades.

Grela retoma la actividad docente, dictando clases sobre el color a un grupo de plásticos, quienes ya cuentan para entonces con un importante recorrido artístico, entre ellos, Rodolfo Perassi, Juan Carlos Elechosa, Moira Wieland y Julián Usandizaga. En el taller de este último artista es donde se desarrollan los encuentros.

Paralelamente, instala nuevamente en su casa su propio taller, al cual concurrirán gran cantidad de alumnos hasta principio de los años noventa.

Escribe los catálogos de varios plásticos jóvenes y con Perassi como asistente comienza la concreción de un mural, cuyas piezas de vidrio pintado poseen carácter móvil.

1983

Distintas retrospectivas se llevan a cabo en el MPBARGR, en la Fundación San Telmo de Buenos Aires, donde se muestran 82 obras entre óleos, témperas, acuarelas y tintas; y en el Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Martínez de Paraná, provincia de Entre Ríos, presentándose pinturas inscriptas entre los años 1938-1983.

Presenta un conjunto de maderas policromadas en Miró Artes Plásticas y *Técnicas mixtas* en Ahrus y en la Galería Privada de Arte de Santa Fe.

Junto con Aid, concreta una exposición en el Colegio de Escribanos de Rosario. Allí, Grela presenta 12 piezas entre óleos, dibujos y collages. Luego de la inauguración, el maestro diserta sobre el pintor, la obra y el espectador.

En 1983 concurre en calidad de invitado al Premio Palanza, presentando 5 óleos: *La cruz de la vida*, *Que tene Yali*, *Atlilrra*, *Yk Qupte osak* y *KY-OP-KA*.

En Krass se proyecta el audiovisual *Grela en Rosario*, realizado por sus ex alumnos Ghilioni, Elizalde, Mauro Machado, entre otros.

1984

Miró Artes Plásticas desarrolla diversas muestras. Presenta una serie de pinturas individualmente y, con Aid, produce «Grabados Pintados». También allí forma parte de «Grabadores y Dibujantes Rosarinos».

1985

Por su contribución al ámbito cultural rosarino como pintor, Grela es declarado Ciudadano Ilustre por el entonces Intendente de Rosario Dr. Horacio Usandizaga, acto organizado en el MMBAJBC, donde diserta sobre su producción.

Asimismo, inicia en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de Rosario (CCBR) un ciclo de cuatro charlas titulado «Juan Grela G. Técnicas de su pintura». La primera de ellas referida a sus comienzos

como pintor (período 1939-1950), luego le siguen «Indecisiones, aciertos, desacierto y encuentros con la pintura (1950-1960)», «Objetivos claros sobre la pintura plana (1960-1970)» y, por último, «Uso sin límites de los medios formales, las técnicas, los materiales y las ideas (1970-1985)».

Mientras tanto, sus obras integran la muestra colectiva «El empleo o su carencia» organizada en la galería Carmen Waugh de Santiago de Chile, en el macro del III Concurso organizado por El Programa Regional para el Empleo en América Latina y El Caribe (PREALC).

Participa como invitado de honor en «El arte en Córdoba».

En Buenos Aires, el crítico de arte Fermín Fèvre lleva adelante la presentación de una serie de piezas conformada por óleos y collages del artista, en la galería Vermeer.

1986-87

En Vermeer, vuelve a exhibir su producción. Esta vez expone una serie de cuadros conformado por maderas pintadas. En Córdoba realiza una muestra en la galería Gutiérrez y Aguad y Domingo Biffarella.

Además, en el CCBR desarrolla la charla «El Guernica de Picasso» y, en 1987 da, por primera y única vez, una conferencia en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR sobre la Mutualidad, el Grupo Litoral y su carrera como pintor.

Ese mismo año, en conmemoración del vigésimo aniversario de la Fundación Héctor Astengo, Grela es reconocido con una placa por su contribución al ámbito cultural rosarino.

La Asociación Cultural Rumbo de San Nicolás distingue al artista con una retrospectiva y en la Comisión Cultural de la Municipalidad de Totoras, Guillermo Fantoni lleva a cabo la presentación de «Maderas pintadas. 1978-1976».

1988-89

Concreta una presentación en el MPBARGR, la cual cuenta con un total de 40 piezas entre collages —que datan desde 1981—, dibujos con técnicas mixtas y 10 maderas pintadas.

Asimismo, exhibe una serie de dibujos en Vermeer, en 1989.

También en 1989, la Fundación APROA lo nombra Socio Honorario en un acto realizado en el MMBAJBC, quedando allí formalmente inaugurada una exposición de grabados del maestro.

1992

La SAAP le otorga la distinción Novilísima Orden de la Chaveta por su aporte a la cultura, y el Museo Municipal de Artes Decorativas Firma y Odilo Estévez organiza una muestra-homenaje del artista.

Asiste como invitado de honor al Premio Arte y Ciudad, establecido por el Instituto Médico Asistencial (IMA), y habiéndolo hecho en 1990 también participa con la xilografía *Gorda cachaza* en la Segunda Subasta de Plásticos Rosarios llevada a cabo en el MMBAJBC y promovida por el Rotary Club.

Rodeado del afecto de sus familiares, amigos y alumnos, este gran plástico y maestro de varias generaciones fallece en Rosario el 11 de noviembre, a los 78 años de edad.

1993-2011

En 1993 es homenajeado con el Premio Juan de Garay, instituido por la Secretaría de Cultura de la Provincia; y en 1996, los concejales rosarinos Raúl Lamberto y Sergio Liberati presentan un proyecto de ordenanza, solicitando que una plazoleta del barrio Alberdi lleve el nombre de Juan Grela Guerrero.

Durante estos años, sus piezas continúan exhibiéndose en diversas instancias artísticas como «Cien Obras Maestras de 100 Pintores Argentinos», II Bienal Konex (1995) y LXXXV Salón Nacional de Artes Plásticas, MMBAJBC (1996).

Entre las exposiciones póstumas realizadas en Rosario, cabe mencionar: Galería Casa de Arte, grabados (1992), témperas y pasteles 1949-1957 (1994); Petite Galerie, aguafuertes (1993); Krass Artes Plásticas, grabados; y Espacio Cibic, pinturas, collages y dibujos (2000); Espacio de Arte Bolsa de Comercio de Rosario (2003).

En 1998 la señora Haydee Balvé dona un óleo del artista —de 1963 y sin título— al MMBAJBC, donde también, por donación del Banco Provincial de Santa Fe, ingresa en 2004, un lápiz sin título fechado en 1979.

Asimismo, en agosto de 2007 queda inaugurada la muestra retrospectiva «Homenaje a Juan Grela», en el MMBAJBC, con curaduría de Nancy Rojas, entidad en la que meses más tarde la Fundación Mundo Nuevo de Buenos Aires presenta la edición del libro *Grela. Compromiso y arte*.

En 2008 su alumno Ghilioni compila los trabajos de su maestro y se publica en Rosario *Juan Grela G. Obra gráfica*, coeditado por Laborde, UNR Editora y Humanidades y Artes Ediciones. La presentación de este volumen es acompañada por una exposición del artista en el MMBAJBC, que permaneció durante todo el mes de mayo.

Guillermo A. Fantoni

Juan Grela and the Art of the Americas: Between Constructive Order and the Creation of a New Kind of Nature

From Magic Realism to Gauguin, the Wandering Artist

In mid 1977, Grela stated: «Berni furnished me with all the elements of the Parisian School. I became a follower of Cézanne, Gauguin and Van Gogh: I studied, analyzed and copied them. If I wanted analytical Cubism, I would copy a work of Braque, whereas if I wanted synthetic Cubism, I would turn to Gris. The same was true for my interest in Onirism and Surrealism, when I tapped into the work of Miró and Klee. From Torres García, I learnt geometry and how to use a compass, I came to understand what constitutes the plane in a painting, and it was thanks to him also that I acquired mastery of the media.» He went on to express his interest «in all pre-Columbian cultures».[1] In these words, the artist summed up the framework of reference for his plastic art, where both constructive Universalism and the art of the ancient Americas clearly played crucial roles. Apart from the strong influence of Torres García and pre-Columbian art on Grela, his affinity with Van Gogh is likewise striking, and through this we perceive his link with Japanese art, evident in the exquisite pencil drawings on white card stock, with a mere touch of color on a few planes: a shack, a brick wall or the corollas of wild flowers.

That same year, in the catalogue of a retrospective exhibition of Grela's work, following the indications of the artist himself, José Viñals wrote that the period of 1947-1950 was one of «an aesthetic search and exploration, starting from studies on Rembrandt, Cézanne, and above all, Van Gogh, whose imprint was literally 'tattooed' on Grela and which was to transform his pictorial vision. At this time, Van Gogh's letters to his brother Theo were literally Grela's Bible. The drawing *Don Zito* (of which Grela also did a version in oil, but did not keep) shows the figure of a postman, a man whom the artist actually knew in real life... it is a mythical evocation of the figure of the messenger who carried the correspondence between the two Van Gogh brothers, Vincent and Theo»[2]. Furthermore, Grela's affinity with Van Gogh can be seen in his choice of human types, his suburban settings, and his subjects, which are taken from the working world. But above all, the affinity is evident in the ways he resolves his work on the formal level: in his drawings he uses different forms of writing and adornment planes, in his prints, clear, synthetic cuts, and in his paintings —up to 1955— the material is laid on in small, rhythmical brushstrokes. However, far before this progressively synthetic technique, using planes, the series of mother and child paintings —which continued his cycle of realism learnt from Berni during his time in the Mutualidad (*Plastic Artists and Student's Cooperative*) in the early forties— suggests another «primitive» reference which, in hindsight, would seem to link Grela with the movement of art which seeks to position itself outside urban and technological modernization[3].

When we observe his first series of prints of figures in domestic scenes —a form of intimism based on a social approach— they appear to be dominated by a female character: the working-class mother suckling her baby during a break from work, or dozing off on a chair in a shabby kitchen. In these works, maternity[4] appears as a shining example of work —the female equivalent on the domestic level of the male worker's activity— or as a symbol of Life, as opposed to the barbarity of war, as may be seen in the prints of cultural left-wing artists. Like Abraham Vigo, Pompeyo Audivert, Demetrio Urruchúa and the other artists belonging to this powerful movement which spread rapidly from the

Note: Guillermo Fantoni is Professor of the chair of Argentine Art, member of the Career of Scientific Researcher CIUNR and director of the Research Center of the Argentine and Latin American Art at the National University of Rosario.

1. Orta, Jorge, «Cuatro opiniones sobre la realidad plástica Argentina» (Four Points of View on Facts about Argentine Plastic Art), in *Criba*, Rosario, Year 1, No. 1, June 1977, pp. 2-10.

2. Viñals, José, Grela. Catálogo exposición Grela. Dos muestras consecutivas: 1º Pasteles y tapices 1977, 2º Pinturas y dibujos 1937/1977 (retrospectiva) (Grela's Exhibition catalogue. Two exhibits in a row: 1st Crayons and Tapestries 1977, 2nd Paintings and Drawings 1937/1977 (retrospective)), Buenos Aires, Imagen Art Gallery, November 17-December 31, 1977.

3. On this trend of thought, its extent between the end of the 19th Century and the beginning of the 20th Century, and the different theoretical approaches see Gill, Perry, «El primitivismo y 'lo moderno'», in Harrison, Charles, Frascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-89. (Gill, Perry, «Primitivism and the 'Modern'», in Harrison, Charles, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century).*

4. As regards the revival of Classical topics and Naturalistic techniques within the non-academic artists' circles of the interwar period, it has been noted that «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

1930s onwards, at an intensely troubled moment in history, Grela returns to the subject of the mother as a symbol of Life, resistance and militancy. The Spanish Civil War, the Second World War, the coup in Argentina in 1943, and the rise of Peronism and its vicissitudes are the milestones which both nationally and internationally serve to group these artists together in a community of ideological and aesthetic interests. For example, in the iconography of certain of his works we observe opposition, challenge or the extreme gesture of resistance in the face of pain and death: *España 1937* (Spain 1937), Pompeyo Audivert's print where maternity rises from the fragments of desolation; in *Madre* (Mother), 1953, a late print by Abraham Vigo, we see the monumental figure of a mother against the background of a wheat field: she is breastfeeding her child whilst brandishing a rifle; and Grela's print *España* (Spain), 1949, closes the series with the horribly brutal representation of political violence: a woman who has been forcibly silenced is being made to watch her companion being shot.

Among these prints, four small woodcuts executed between 1944 and 1946 are clearly distinguishable. They have frequently recurring titles like *Dormido* (Sleeping figure), *Maternidad* (Motherhood), *Descanso* (Repose), and they correspond to paintings like *La siesta* (The siesta), *Maternidad en el campo* (Motherhood in the countryside), and *Maternidad* (Motherhood), painted between 1941 and 1943, where one can find a chromatic, meaningful register which is close to Gauguin's work. Apart from the spectacular foreshortenings a la Siqueiros which organize the layout of the bodies, one can make out the imprint of Gauguin's female figures in these groups of women with their children lying in the fields. These works, which were intended as studies for large-scale murals, display a new element: the primacy of color. This was the result of Grela's methodical rapprochement to the work of Cézanne and the Post-Impressionists. In a long, autobiographical letter to Ernesto B. Rodríguez, Grela recalls that his sensitivity to color developed in him when he began to «copy reproductions of Bonnard». He also recognized that he clarified the question of «contrasts and pure colors» through studying reproductions of Vlaminck, Van Gogh and Gauguin» from whom he learned «the art of working with high saturation and optimizing the value of color»[5]. Although Grela's *Motherhoods* have a heaviness which is a far cry from Gauguin's sensual nudes, inspired by the women from the Pacific, one notes an emphasis on the idea of fertility, a sense of color and a monumental quality which links his paintings from this period to works like *Vahine no te miti* or the famous *Orana María.* Likewise, for the communion with Nature, the absence of any erotic element and the exaltation of the capacity to give life, this series can be linked to the «primitive» versions of the subject painted by Paula Modersohn Becker in Germany[6].

During his years in the Mutualidad and the time after it broke up, Grela and most of the group's members continued developing in different ways, espousing different tendencies, aesthetic conceptions and modes of expression linked to the models that were particularly prized by them, i.e. Berni and the great Argentine social realists, Siqueiros with his peculiar version of the Mexican mural school, the new forms of figuration developed in the inter-war years, and radical perspectives like Surrealism.[7] The link with the tendencies of the historical avant-garde, with the trend of Primitivism»[8] and with Gauguin in particular can be found in certain readings and experiences recommended by Berni himself in that hive of artistic creativity, the Mutualidad. It was a place where the struggles of Modern Art were mixed with the battles waged by the most virulent sector of the political left[9] Franz Roh's work *Magic Realism* published in 1927 by the Journal Revista de Occidente, was one of the most decisive and influential readings on Berni's disciples, providing as it did the juxtaposition between the powerful Mexican

vestidas a menudo con una simple túnica helénica, llevando productos recién recolectados o acarreando 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» (The theme of maternity became one of the most common in the representation of women, together with the associated image of the female figure, often in simple Hellenic costume carrying freshly harvested produce or freshly drawn spring-water. In each of these cases, woman is represented primarily as an image of fertility–bearer of a new life and sustenance, be it animal, vegetable or mineral.) Batchelor, David, «'Esta libertad, este orden': el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial», in *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras* (1914-1945), Madrid, Akal, 1999, p. 15. («This Liberty and this order: Art in France after the First World War» in *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars*).

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

6. Gill, Perry, *op. cit.*, pp. 46-47

7. The issue of Surrealism among these artists and particularly in Berni's work was early highlighted in Fantoni, Guillermo A., «Una revaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo», in *Estudios Sociales*, Santa Fe, Departamento de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, No 4, 1st Semester, 1993, pp. 175-185 and in a more recent paper: «Berni y el surrealismo: imágenes del viaje, visiones de la ciudad», in *Avances del CESOR*, UNR, Year II, No 2, 1999, pp. 95-109.

8. On «Primitivism» as an aspect of aesthetic Modernism, see Rubin, William (ed.), «Primitivism» in 20th Century Art, New York, The Museum of Modern Art, 1984, Vol. I y II. A comprehensive and careful perspective on the issue of «Primitivism» and a critic to the concept of «affinity» between the «tribal» and the «modern» as put forward by Rubin appears in Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna* (The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art), Barcelona, Gedisa, 1995.

9. Fantoni, Guillermo A., «Vanguardia artística y política radicalizada en los años 30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad» (Avant-garde artists and radical politics in the thirties: Berni, the new Realism and the Mutualidad's strategies), in *Causas y azares*, Buenos Aires, Year IV, No. 5, Fall,

influences on the one hand, due to the visit of Siqueiros, and the quest for other modern models on the other. Apart from the celebration of the new forms of Realism in Germany, Italy and France, Grela found other references in Roh's work, as can be observed from his comments in the margins of the book and the parts he chose to underline. In his analysis of the series of rediscoveries and recoveries made by European art, Roh focuses on the German avant-garde movement of the beginning of the 20th Century and on its End of Century predecessors. In his words, «Among the true Expressionists, the desire for simplification at all costs became increasingly intense, leading them to the Primitives, to whom Gauguin, the wandering artist, wished to devote his whole life. To the eyes of the uninitiated, for example, the sculptures of the 'Brucke' faithful (like Erich Heckel) were scarcely distinguishable from African carvings (which Heckel collected)».[10] A comment not to be lost on such a self-conscious and highly selective reader as Grela. His discovery of Gauguin and other Modern artists found a further opportunity for consolidation in the great exhibition of French painting which was held in the museums of Buenos Aires and Rosario in 1939.[11]

Modernism in Rosario was greatly consolidated during the 1940s, as can be seen from the explorations of a sizable sector of its artists and from the administration of Hilarión Hernández Larguía, the curator of the newly opened Municipal Museum of Fine Arts «Juan B. Castagnino». It must be remembered that this was a highly volatile period of history, given that the international scene was dominated by the ravages of the Second World War, and that in Argentina the policies implemented by the governments after the coup of 1943 impacted the field of art and culture in general, generating a fierce controversy: on the one hand there were those who defended democracy and freedom, on the other, the partisans of authoritarianism and military clout. If we consider the years between the late 1930s and the beginnings of the 1950s, Grela and the artists belonging to the *Agrupación de Artistas Plásticos Independientes* (Association of independent Plastic Artists) found themselves waging a battle on several fronts at once: the artist's strategies were transformed in accordance with the historical moment, moving from avant-garde impulses to the serener strategies of modernization. Alongside their defense of liberal cultural options, they explored different, formal, modernist perspectives, which served to tone down the tradition of committed realism of the previous decade and opened up possibilities for treading new paths.[12]

The tension between aesthetic renovation and political commitment, between abstract quest and representation spanned a substantial part of the Argentine artistic spectrum. It must be remembered that the decade of the forties bore witness to a veritable explosion of Abstract art in Buenos Aires on the publication of the journal *Arturo* in 1944, a phenomenon that gave rise to ancillary off-shoots such as the Concrete, Madí and Perceptist movements, and to the experience of the (Mural Art Workshop) as expressed on the interior of the dome of the Galerías Pacífico. At this period in time, Argentine artists who had for the large part ideological affinities with the political left —some having close links with the Communist party— were searching for a language which could transmit universally the advent of a rational, utopian order, governed by Science and the new technologies, or the expression of the triumph of love and fraternity among all men, or the exaltation of work and the control of Nature, under the force of realism.[13]

In Grela's case, his series of Motherhoods, and in particular, the two versions of this subject that he executed in 1942 and 1952 respectively, reveal the changes of direction effected during the lapse of ten years. Whilst the former shows a twisting of the figure and an exaltation of the volume in the tradition going from Siqueiros to Berni, the latter shows a planist perspective where color appears encased by strong outlines. As Grela was to subsequently confess to José Viñals, when painting this

1997, pp. 131-141 and «Berni y los primeros manifiestos de la 'Mutualidad'. Arte Moderno e izquierda política en los años 30», in *Cuadernos del CIESAL*, UNR, Year 4, No. 5, Second Semester, 1998, pp. 89-100.

10. Roh, Franz, «Realismo mágico. Post expresionismo» (After expressionism: Magical Realism: Problems of the newest European painting), Madrid, *Revista de Occidente*, 1927, p. 112.

11. See the comprehensive article «De David a Tanguy. En torno a la Exposición de Pintura Francesa» (From David to Tanguy. On French Painting Exhibition) which was included in Boletín de Cultura Intelectual, edited by R. E. Montes i Bradley, in issues No.13, 14, 15 and 16 published between November, 1939 and February, 1940. In the second of this multi-part issue there is a reproduction of *Vahine no te miti* which represented Gauguin at the exhibition.

12. Fantoni, Guillermo A., *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela* (An Incursion into Art and Politics. Conversations with Juan Grela), Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 56.

13. On the Abstract art tradition refer to Pérez Barreiro, Gabriel, «The negation of all melancholy: Arte Madí/Concreto-Invención 1944-1950», in Elliott, David (ed.), *Art from Argentina*, Oxford, The Museum of Modern Art, 1994, pp. 54-65. Also, Gradowcyk, Mario H. y Perazzo, Nelly (curators), *Abstract Art from the Río de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953*, New York, The Americas Society, 2001. On the Realist tradition and its project during the Forties, refer to Wechsler, Diana, «El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico» (The Workshop of Mural Art and Pacífico Mall) and Bermejo, Talía, «Las Galerías Pacífico en la prensa» (Pacífico Mall in the Press) in *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 206-209 and 210-213 respectively.

second version he was utterly obsessed by Van Gogh's work and had Van Gogh's famous Sunflowers at hand.[14] According to Ernesto B. Rodríguez, during these ten years, Grela moved from a realistic and sensual vision to a planimetric one, with a purer use of color, in consonance with his studies of Persian and Japanese painting. These studies, which he carried out from «those reproductions he managed to access»[15], announce his interest in the art of other societies, as was to become evident shortly afterwards when he drew vessels of Peruvian pre-Incan civilizations. A note he wrote in the margin of clearly illustrates not only the tenor in which he carried out his readings and re-readings of the book, but also the change of direction he was to effect in the mid-fifties, under the guidance of Torres García: «If expressions which are foreign to a milieu serve as a basis for new things, why can we not use the Indo-American cultures to produce a new plastic Art?»

The color of light and the color of earth

At the end of the 1940s, Grela began to have an intuition of the possibilities that the application of a Golden Section —at that time considered a cryptic plastic procedure— could have on his work. Grela's investigations into the technique were initially intuitive and dependent on chance. He studied André Lhote's writings —and through these carried out a reappraisal of Cézanne—, the work and letters of Van Gogh (whose «religious and social spirit» fascinated him), the Italian Primitivists, and without doubt it was through them that came his renewed interest in Augusto Schiavoni's painting: these are some of the models which served to provide him with models of a «flat image». Based on this research, with the support of these works and formal models, he gradually built up a hieratical figuration, of sober chromatism and octagonal organization. On these grounds, he transcribed the poverty of the working class of the city suburbs through thickly textured paintings, austere solid black and white prints and «hard», «synthetic» works in which, according to the artist, «reality is mixed with abstract solutions»[16]

A short while afterwards, in the late 1950s, Grela was to read a key book: Joaquín Torres García's *Universalismo constructivo* (Constructive Universalism), where the author propounded that the meaning of the term «modern» resided in the artist's working exclusively with «planes of color and lines», executing art which «works exclusively with plastic elements, not with objects». This Uruguayan artist and art theoretician considered it essential to respect both «the different elements» which make up a design, and how the latter was «structured within the whole».[17] Having studied the series of essays compiled in *Universalismo constructivo*, underlining certain passages of particular interest to him, and making notes and comments in the margin, Grela finished reading the book, his most crucial of experiences, by proportionally subdividing the last page, and placing the different elements of an interior scene on it in octagonal layout. This is perhaps the first study he carried out by following Torres García's precepts. Thus we see how he covered numerous cardboards with images from everyday, domestic settings: tools and utensils, bottles and containers, furniture and plants, all resolved schematically, with highly diluted gouache, outlined in strong brush-strokes. In some of these studies, dated 1955, he reached conclusions that were completely abstract: with compass and ruler, he divided the medium into a series of rectangles, some big, some small, covering them with a fine, transparent layer of blue, red and yellow gouache.

Many years later, Grela recalled that he had learned from Torres García that «each of us has an inner world that each of us should use to his best ability». Starting from this premise, and from the novel sensation of feeling himself to be «part of the Universe», he began to approach human beings and objects in a different way. He would thus state: «without a model, by means of the tracings of the Golden Section, I suddenly come across a face, or a house, a moon or a glass. But they no longer belong to crude reality, for they have passed through my filter... I will find them in my paintings by means of an unreal mechanism, like that of the Golden Section»[18]». Through these procedures, the artist was

14. Viñals, José, *op. cit.*

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

16. Ghilioni, Emilio, «Conferencia sobre Grela en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia» (Lecture on Grela at the Bernardino Rivadavia Cultural Center), Rosario, November 27, 1999, p. 5.

17. Torres García, Joaquín, *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América* (Constructive Universalism. Contribution to the unification of the Americas' Art and Culture), Buenos Aires, Poseidón, 1944, p. 15.

18. Garamuño, Carlos Alberto, «Juan Grela G. La crisis de la propia identidad» (Juan Grela G. The own identity crisis), in Pájaro de Fuego, Buenos Aires, Year 1, No. 4, January/February, 1978, pp. 36-41.

to produce a gallery of everyday characters and situations and a plethora of animals and landscapes of the river Paraná environment, all of them rendered into geometric figures and planes. Roger Pla, a former companion of Grela's at the Mutualidad, held that these works formed part of «the reaction of many artists of the Modern school against the overly mature tidiness of the Post-Renaissance: their wish to grasp hold of the formal innocence of primitive peoples or of children».[19]

Already in his «Nueva orientación» (New Directions), one of the essays in *Universalismo Constructivo*, Torres García had pointed to the search for the «essential» as being a fundamental tendency of Modern art, hence its «abstract» character. This feature gave it affinities with «the most primitive art» and it was in this way that Torres García explained the contemporary fascination with its various manifestations from pre-History and antiquity to the «tribal» societies.[20] During his stay in Europe, especially in Paris, he had seen how fashionable Black Art had become and had witnessed the aesthetic value ascribed to pre-Columbian Art. He frequented the Trocadéro museum and visited exhibitions like the famous.[21] By exhibiting «constructive, Modern Art», together with «objects from Black, pre-Columbian, Assyrian and Aegean art», museums and galleries provided a lesson «that cannot be wasted «for this lesson reveals «a profound, almost religious notion: one of order, moderation and rhythm», or in other words, according to Torres, «a structure». According to him, by virtue of their universality, and hence, their classicism, the civilizations of the Americas, and in particular the Incan civilization, belong to the great cultures which have affinities with modern Synthesism. The ability to capture the essential quality of the American world, without forgetting the contemporary historical condition appears to be the formula which expresses the need to forge a modern art form, replete with its own idiosyncrasies: «If we see an abundance of sun in our compositions (and Torres uses the Andean word 'Inti' which identifies the chief Incan deity), it is because we have wished to remember our origins».[22] Imbued by these premises, as if they had the force of a revelation, Grela wrote in the margin of the book: «We must get to know the color of our light and the color of our Earth».

Among the paintings from this period, a sketch for a mural shows Man surrounded by the elements of Nature and the creations of culture where we observe that the typical fauna and flora of the river Paraná are represented. But apart from these, some of the components of the works correspond to fundamental aspects of Torres García's iconography: the man, the house, the boat, the snake, the fish and the sun. Of all the elements present, the sun appears in the preliminary drawings as an anthropomorphic representation surrounded by rectangular beams, like the principal character on the Puerta del Sol of Tiahuanaco. Coincidentally, certain gouaches which are resolved with a high degree of abstraction display a peculiar geometric version of the figure in the landscape: a rectangle inside another rectangle. The human element is reduced to an elementary geometric form, with barely a couple of lines depicting its features, a virtual replica of the monoliths from the Andean altiplano. Grela would have come across this model of sculpture either from Torres García's version[23] or from books with reproductions of monuments, archaeological sites and stone exhibits from the Andes stored in museums. Although his strong interest in pre-Columbian art would have led him to visit the museums[24] in the North West of Argentina and other Argentine cities, it is probable that he would have made contact with the images through books since his knowledge of modern art, the past, and ancient civilizations

19. Pla, Roger, Grela G., Rosario, Ellena, 1958.

20. Torres García, Joaquín, op. cit., pp. 702-703.

21. Torres Garcías's approach to «primitive» art and particularly to pre-Columbian art can be traced in Flechter, Valerie (ed.), Intercambios del modernismo. Cuatro precursores latinoamericanos. (Modernism's Exchanges. Four Latin American Pioneers) Washington D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Association with the Smithsonian Institution Press, 1992. The essays collected in Ramírez, Mari Cármen, Buzio de Torres, Cecilia (curators), La Escuela del Sur. El Taller Torres García y su legado (The Southern School, Torres García's Workshop and his Legacy), Madrid, Museo Nacional Centro Reina Sofía, 1991 are fundamental works on the implications of the Ancient Americas' art in the construction of a Latin American perspective.

22. Torres García, Joaquín, op. cit., pp. 702-703.

23. «En 1935, Torres García comenzó una serie de cuadros basados en el enrejado, pero al sombrear los compartimentos y eliminar los símbolos obtuvo una superficie, similar a un relieve, que recordaba el aspecto biselado de las construcciones incas. En 1936, el artista publicó en el número de mayo de Círculo y cuadrado, un artículo sobre el arte precolombino, 'De la tradición andina', y en el de septiembre de 1937 apareció una representación de un ídolo procedente de las excavaciones bolivianas de Tiahuanaco. Ese mismo año, Torres García comenzó una serie de dibujos para monumentos de piedra que culminaron en su Monumento Cósmico de 1938, situado en el Parque Rodó. Esta gran estela de granito rosa, con su superficie grabada, recuerda la monolítica Puerta del Sol de Tiahuanaco, con su friso tallado en bajo relieve, pero, a diferencia de esta última, el monumento de Torres García estaba formado por bloques individuales reunidos en una formación irregular horizontal/vertical cuya estructura se parecía más a la de las construcciones incas.» (In 1935, Torres García started a series of paintings based on grid patterns, but when shading the cells and eliminating the symbols, he obtained a surface, similar to a relief which recalled the beveled appearance on Inca constructions. In 1936, the artist published on the May edition of the journal Círculo y cuadrado, an article on pre-Columbian art, 'De la tradición andina' (On the Tradition of the Andes), and on the September 1937 edition, an idol image from Bolivian Tiahauanaco excavations was published. In that same year, Torres García started a series of sketches for stone sculptures that led to

—including the civilizations of the Americas— was essentially gleaned from books, cementing as it did not only his artistic practice, but also his vast culture of the plastic arts. During the years when he devoted himself to studying the Golden Section, Dante Grela[25] recalls his father who was passionately fond of the pre-Columbian art of the ancient North East of Argentina and reproduced its motifs, forms and colors in different media using the work of Emil and Duncan Wagner.[26] This monumental tome by the Wagner brothers, which was published in 1937, is marked by the aesthetical character so common to a large part of the archaeological production of the first quarter of the 20th century: the passion for stylistic description and for the collection of beautiful objects[27] Although many of the foundations of this work were subject to drastic revision in successive years, they provided —partially due to the author's diffusionist approach, leading them to find links between distant cultures— an enormous reservoir of images. Their delicate drawings in red, white and black gave Grela a privileged mode of visual analysis of ceramics and other objects. Their abstract-geometrical motifs were transposed and subtly re-worked in his graphics and paintings.

In consonance with these studies carried out in the field of painting, the woodcuts which Grela's began working on again at the beginning of the 1960s reveal a strong component of «Primitivism» in his graphic ar[28] For example, (Landscape at Villa Orden) of 1962 and Junta pucho y huesito and El carao, of 1963, appear to be inspired by the stone funeral masks and the monoliths of the ancient region of North West Argentina. The masks, like the characters in the prints, feature circles and rectangles inscribed on the austere, oval surfaces of the faces. Other works, like, of 1962 and (The Pie) of 1963, which are resolved exclusively by horizontal and vertical straight lines, are reminiscent of the sculptural models of the Bolivian Altiplano. The sculptures of Tiahuanaco could in fact well have served as the models for these prints since they were present in the watercolors and gouaches the artist executed from 1955 onwards when he was studying the lessons of Joaquín Torres García. In parallel manner, other works like (1962), or (1966), recall a form of representation of the face close to the mask, clearly evoking the models of ethnographic inspiration proposed by the early German expressionists. Finally, (Moonlit Night), (the Fledgling Sisters) of 1965, and (Figure and Landscape) of 1967, exhibit full-front faces which once again hark back to pre-Columbian models to be found in the pottery from the provinces of Chaco and Santiago del Estero.

the creation of his Monumento Cósmico (Cosmic Monument) of 1938, which is placed in Rodó Park. This vast engraved stele made of pink granite evokes Tiahuanacos's sungate and its bas relief carved frieze. However, Torres García's monument was formed by individual pieced forming an irregular horizontal/vertical pattern whose structure was more similar to Inca's constructions), Barnitz, Jacqueline, «El Taller Torres García: un movimiento de artes aplicadas en Uruguay» (Torres García's Workshop: an applied art movement in Uruguay), in La Escuela del Sur. El taller Torres García y su legado (The Southern School. Torres Garcia's Workshop and his legacy), Offprint, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991, p. 28.

24. «También indagué mucho lo que tenía el museo de Santa Fe y el de Córdoba, para por último dedicarme a investigar sobre el arte precolombino en el museo que tiene La Rioja, en el de Tucumán, y a su vez, dentro de esa búsqueda llegar hasta Tilcara para ver un buen trabajo de excavación que había hecho un grupo de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires.» (I also studied in depth the collections of Santa Fe's and Córdoba's Museums, and finally I delved into pre-Columbian art in La Rioja's and Tucumán's museums. During this research I ended up in Tilcara, visiting an archeological site, where a team of the Philosphy School of Buenos Aires University had done an extraordinary job). Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela» (Miró in Juan Grela's Works), in Diario Rosario, Rosario, March 17, 1984, p. 4.

25. «También por esa época, recuerdo que surge en mi padre el interés apasionado por un estudio profundo de las formas y colores del arte precolombino –y en particular, de la cerámica diaguita– con la cual tomó contacto a través de las reproducciones del magnífico libro de los hermanos Wagner, que había llegado por entonces a sus manos. De tal modo, lo vi reproducir muchas veces con sus lápices y pinceles, aquellas formas de geometría pura que le brindaba el arte diaguita, tratando de adentrarse en los secretos creativos de una cultura en la cual la práctica del arte nunca había sido considerada como un fenómeno accesorio o prescindible, sino que surgía de la esencia misma del contexto que la generaba, en tanto testimonio vivo e inquebrantable de que no es la burda reproducción naturalista, puramente mecánica, la que representa necesariamente la esencia de una cultura o un pueblo, sino las formas sublimadas que surgen como representaciones y testimonios del inconsciente colectivo, cristalizadas a través de la fantasía creadora del artista» (I also remember that, in those times, my father developed a passionate interest in the study of shape and color of pre-Columbian art–and in particular of Diaguita pottery–which he got to know by reproductions in a book by the Wagner brothers that happened to come into his hands. Then, I saw him so many times reproduce with his pencils and brushes those pure geometrical shapes that Diaguita art offered, trying to reveal the creative secrets of a culture in which art had never been regarded as an epiphenomenon or dispensable aspect, but on the contrary, it emerged from the very essence of the context that created it, as a living and unshakeable testimony which proved that a mere mechanic naturalistic reproduction doesn't necessarily represent the essence of a people or a culture, but what it represents the sublimated shapes that emerge as representations and testimonies from the collective unconscious, crystallized by means of the creativity of the artist). Grela H., Dante G., «Presentación de la exposición de Juan Grela G. en el Museo Provincial de Bellas Artes 'Rosa Galisteo de Rodríguez', in Santa Fe», Rosario, October 26, 1988.

26. Wagner, Emilio R. and Wagner, Duncan L., *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del viejo y nuevo mundo* (Chaco-Santiago Civilization and its correlations with those of the Old and New worlds), Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1934, Volumes I and II.

27. On the relationship between art and archaeology in the beginning of the 20th Century, see Pérez Gollán, José Antonio, «Cuando las piedras florecen» (When Stones Bloom), in Artinf, Buenos Aires, Year 19, No. 91, Winter 1995, pp. 10-15. Also, Armando, Adriana and Fantoni, Guillermo A., «Primitivismo y herencia indígena en el arte argentino de los años 20» (Primitivism and Indigenous Heritage in Argentine Art in the Twenties), in Diez Marín, Cristina (ed.), Proceedings XII Congreso Nacional de Arqueología Argentina. Volume II, La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 1999, pp. 123-131.

28. After the series of water-based paintings, at the beginning of the new decade, Grela went back to those techniques he had left behind for so many years: oil, drawing and engraving. While performing his «primitivist» wood carvings characterized by two-dimensionality, symmetry, planism and frontal perspective inherited from Torres García's constructivism, he developed a wide range of paintings in which these same features are associated to elements

A group of prints carried out between 1962 and 1965, whose central figures are insects, reveal another kind of reference, namely Peruvian textiles.[29] The relevance of textiles in the art of the ancient civilizations of the Andes and the role of certain animals in the iconography of materials and other objects which served specific symbolic and religious roles has been well documented in the literature. Grela's works (The Mosquito), (Mosquito), (Beetle) and show different types of insects stretched out and viewed from above, similarly to how they appear in the textiles of Paracas or later on in the tunics of the Incas. A print from 1965 entitled Los bichos (Bugs), where the insects appear enclosed in small rectangles surrounding a large rectangle, recall the 'unkus', Incan tunics adorned with the silhouettes of butterflies inserted within a draught board of black and white squares. A painting from the same year, a name which evokes the Andean culture, shows two cats face to face, in profile, and with their heads turned towards the spectator, coinciding with the same motif from an Incan unku, probably from a province. Another example, a print executed barely a year before, (Cachilo Neighborhood), shows a scene with insects, reticula with flowers inscribed in their interior —which could be an imitation of the draught boards of the Incan tunics— and cats similar to those of the pre-Hispanic textiles which would confirm Grela's interest in this major form of Andean art and his sensitivity towards other cultures. And these references are not limited to the engravings of the 60s: a few years later, pre-Columbian vestiges make their appearance once again in (1970) and (Night in Ucha) of 1971 through the motifs of the outstretched hands surrounded by areas of small circles, as in the painted fabrics from Paracas and Nasca.

Between 1968 and 1972 when the characters in Grela's works began to levitate and cover the plane, following the oblique directions of the medium, some of the features and «primitive» elements —the formal synthesis, the frontal position of the components, the mask-like faces and the schematic fish, stamped hands and the dotted areas— continued gravitating towards an iconography which by virtue of its onirism, simplifications and inter-penetration of the planes, became ever more linked to Joan Miró and Paul Klee. From this moment when the oniric element took root in his work, two completely white prints, executed in 1971, and (At Night) show the distinctive American silhouette of the humming bird, which the artist had undoubtedly seen on pottery and textiles from Nasca and on an archaic mask from this period, presumably inspired by the stone art from the Andean region.

Such a broad spectrum of pre-Columbian models would be difficult to understand without the mediation of the formalist perspective which allowed Grela to cross the frontiers of history and geography, including visual expressions from the distant past and from distant lands. Emilio Ghilioni, who met the artist at a talk on Paul Klee's work in 1956, and from then on regularly attended his workshop, recalls the fundamental aspects of this approach: «Grela carried out a perceptual analysis of the object by means of a detailed analysis of the plastic language in its component parts. This enabled him later on to appreciate the totality of the object in question. Fundamentally this implied the idea that the language of plastic art could have a universal character, expressed in other cultures similar to our own, at all times in history.[30] The combination of formalist perspectives, roots in the history of art and pre-Columbian suggestions can also be perceived in the plastic art and the writings of another of his disciples, Eduardo Favario. During several months from 1964-1965, Favario travelled round a number of countries in Europe, keeping a note of his visits to museums and galleries in the form of a travel

and motives from pre-Columbian art. These include the stretching feline depicted in an upright position of *Barrio Mosadoñe* (Mosadoñe Neighborhood) of 1962, the character of simple design in *Cazando mariposas* (Chasing Butterflies) and the mask in *Cara de ángel* (Angel Face) of 1965. A piece of criticism underlines the formal qualities, the «primitive» character and the social sense these works still contained: «Los cuadros de nuestro pintor han dejado de ser escenarios, se han vuelto patentes superficies para la heráldica de sus visiones; visiones florecidas de la misma realidad. Sus cuadros destacan simétricas composiciones, con grandes zonas de color plano y hondo, sin juegos de pincel, sin distracciones de texturas; una imagen muy simplificada, al filo de transformarse en signo, aparece trazada por su mano serena, sin urgencias, atenta sólo a destacarla con fuerza de grabado en el gran plano de color, a veces azul de mar, o verde vegetal, o amarillo de sol… semejante al primitivo artista su pintura decora con sentido la realidad social que todos en mayor o menor grado vivimos». (The paintings by our artist are no longer scenarios, they have become conspicuous surfaces for his heraldic perspective; a perspective that emerged from reality. His paintings highlight symmetric compositions, with wide areas of plain and deep color, with no brushstroke features, no texture distractions; a very simplified image, on the brink of becoming a sign, drawn by his self-controlled hand, no rush, careful, that only stands out when engraving, in the great plains of color, sometimes the blue of the sea, the green of nature, or the yellow of the sun… as with the primitive artist, his painting ornaments with a sense of the social reality which to a greater or lesser extent we live in). Rodríguez, Ernesto, *op. cit.*, pp. 65-66. In the same period, it must be remembered, Grela created a series of folding screens, where each screen consisted of a set of proportionate and interchangeable paintings with a similar composition and color range of his easel paintings. As an example of these combinations of applied art and object-like searches, also related with the Southern School traditions, most of the sketches were exhibited in *Témperas 1962/63. Proyectos para biombos*, in Miró Artes Plásticas Gallery, Rosario, April, 1985. As a sign of interest in those aspects of Grela's work, one year before that, in May 1984, the same gallery had exhibited *Geometrías 1955*, where the set of initial experiences on Torres García's approach were shown.

29. On this Andean creation, see the articles compiled in Lavalle, José Antonio and de Lavalle de Cárdenas, Rosario (eds.), *Tejidos milenarios del Perú* (Peruvian Millenary Textiles), Lima, AFP Integra, 1999.

30. Ghilioni, Emilio, *op. cit.*, p. 1.

diary. It is interesting to note the special attention he devotes to the expressions of pre-modern and non-European cultures in his diary. In his admiration for pre-Columbian pottery and African objects, the mark of his Grelian formation is evident: he is keen to frequent ethnographic museums and value the «primitivist» contemporary appropriations as a model for integrating Latin American sources. When he visited a collection devoted to Paul Klee in Dusseldorf, he wrote in his notes: «To see the master after seeing the primitive artists I found in Vienna is a lesson. Klee is dear to the Latin American spirit for that reason.[31] In fact the objects of the ancient North Western region of Argentina which he saw in Vienna led him to consider the introduction of certain elements of indigenous art into his plastic art.[32] Two oil paintings on paper done on his return to Argentina show graphic signs with symbols of the influences of the Americas, for example, the sun, and a version of a face which is similar to the masks that Estanislao Mijalichen painted at the time. The latter, who also went regularly to Grela's workshop, had incorporated, like his master, a form of representation of the face inspired by the iconography of the pottery of Northwestern Argentina, without doubt after the Wagner brother's book appeared in Argentina. He executed his representation of the human face by two concentric circles as the eyes, enclosing the vertical line of the nose, originally in an Expressionist style and later in geometrical form. He used the latter a good deal, composing a variety of symmetrical designs. Mijalichen, who came from a family of Russian immigrants, was fascinated by Chagall and the Russian Expressionists. He realized the affinity of these artists with African, Polynesian and American folk art and in his art we see how he mixed these sources with the Grelian appropriation of pre-Columbian art, which resulted in some of the most extraordinary work of the explosive decade of the 1960s.

During these years, particularly around 1966, Experimentalism and the new tendencies which questioned painting and later the materiality of artistic objects burst onto the scene, provoking profound commotion. Some of the most active members of this movement like Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti and Juan Pablo Renzi, who trained in Grela's workshop, produced a written account of the master's work and activities, creating one of the principal sources of the avant-garde movement. Although Grela publicly supported this group's action, whose members were central personalities of a renewal similar to the one carried out by the Grupo Litoral (Littoral Group) in the 1950s, his idea that artistic practice should continue to follow certain cultural antecedents and indigenous traditions was a challenge for both Master and disciples[33] Furthermore, this Latin Americanist conception which in the early years of the new decade continued to take precedence in the workshop, in hindsight reveals one of the points of contention which laws to lead to the split-up of the powerful Grupo Litoral.[34]

31. Reproduced in Carnevale, Graciela, Fantoni, Guillermo A. and Longoni, Ana, *Catálogo exposición Eduardo Favario: entre la pintura y la acción. Obras 1962-1968* (Exhibition catalogue of Eduardo Favario: between painting and action. Works 1962-1968), Rosario, Centro Cultural Parque de España, 1999, n. pag.

32. «Interesantes muestras de arte primitivo, telas, cacharros, tallas, etc. Por aquí anduvo Klee. Sala dedicada al Noroeste argentino, presentados los objetos con mucho cuidado (Nosotros no le damos importancia). Habría que detenerse más tiempo a observarlos. Si nosotros los tuviéramos así, con esta facilidad de estudiarlos, quizás sería más fácil la incorporación del indio a nuestra cultura. Es evidente que el complejo histórico social, el medio en que se desarrollaron estas culturas, no es el mismo. Pero es gente que habitó nuestro suelo, que respiró nuestro aire y que de alguna manera fue nuestro pasado. No podemos ignorarlos. Para mí, el problema se presenta de la siguiente manera: cómo 'ensamblar' mi dinamismo romántico que rompe la forma, que crea espacios y pantallas, con el planismo indígena y su decoración formal. Estudiar las posibilidades de usar su tono, su color y su materia. Y las posibilidades de hacer jugar el grafismo (negro y pigmentado) creando espacios y pantallas. (Esto tendría que ir acompañado de una manifestación que diría: 'de vuelta al indio'). ¿Cómo conseguir que en Rosario se realice una exposición de arte americano?» (There are interesting samples of primitive art, textiles, pottery, engravings, etc. Klee must have been in this place. In the section devoted to Northwestern Argentina, the objects are carefully arranged (We don't care about them). We should spend more time on them. If we had them this way, so handy in order to study them, maybe it would be easier to incorporate the native culture into ours. It's clear that the social historic context, the environment where these cultures advanced, is not longer the same. But they are people that inhabited our land, that breathed our air and that in some way were our past. We can't ignore them.) Vienna, February 25, 1965. Museum of Ethnology. Ibíd., n. pag.

33. «Cuando Bortolotti, Favario, Gatti y Renzi ingresaron al taller de Grela, la enseñanza se basaba en un conocimiento detallado de los medios (la gramática) del lenguaje plástico y su aplicación relativa a través de toda la historia del arte, incluyendo los últimos movimientos de vanguardia. Había total desprejuicio en el estudio y valoración de todas las corrientes actuales, pero en el quehacer individual existía todavía el presupuesto de que debía 'continuarse en forma eslabonada con nuestros antecedentes culturales y nuestra tradición indígena', y se pensaba que admitir influencias directas de las corrientes europeas y norteamericanas era una inconsecuencia con nuestro medio.» (When Bortolotti, Favario, Gatti and Renzi joined Grela's artist studio, lessons were based in a detailed knowledge of the media of plastic language (the grammar) and his relative implementation throughout the history of art, including the latest vanguard artistic movements. There was a complete lack of prejudice in the studio and all the contemporary movements were equally valued, but at a personal level, it was assumed that one should continue step by step with our cultural background and our native tradition, and it was held that admitting direct influences from European and North American currents was not consistent with our social environment). Reproduced in the chapter «Documentos. Escritos de artista, declaraciones grupales» in Fantoni, Guillermo A., Arte, vanguardia y política en los años 60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi (Art, vanguard, and politics in the sixties. Conversations with Juan Pablo Renzi), Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1998, p. 86.

34. «Las ideas del 'universalismo constructivo' de Torres García, con ciertos matices e ingredientes locales, fueron los fundamentos teóricos de la posición pictórica de Gambartes y Grela, y las que les valieron la oposición sistemática de sus antiguos compañeros del 'Grupo Litoral'.» (The ideas of Torres García's Constructive Universalism, with some variations and local adaptations were the theoretical foundations of Gambartes and Grela's pictoric standing. Their former fellows of 'Grupo Litoral' (Littoral Group) resolutely opposed these ideas). Ibíd., p. 85.

Since its foundation in 1950, the *Grupo Litoral* developed an aesthetic program which combined in a hereto unheard of manner, regional subjects, the sense of universality and the authority of what was new. Apart from these principles, creative freedom and the rigor of the discipline, there were other factors which enabled the members of the group to deal successfully with the multitude of tendencies and dissonances of the language which were so typical of Modernism. Their dialogue with the artistic currents of the art of their time was of an exceedingly intense nature, and took a number of directions: from Expressionist, Post-Cubist and Surreal perspectives, to conceptions derived from Constructivism, Concrete Art and Lyrical abstraction. These proved to be modes of expression through which the members of the group were to convey the characteristics of the riverside landscapes, the undeveloped suburbs of the city and the surrounding countryside. It was precisely this earthy, yet at the same time contemporary, hallmark that was to go towards contributing to the idea of an art that was to be original, divorced from links with the past, as the creation of a group that was to forge a lasting tradition in the art of Rosario.

The concept of Art committed to society changed to that of commitment to Modern Art, conceived of at this time as a tacit form of resistance in an adverse political and cultural climate, one that in the beginning of the 1950s looked as if it were destined to last a good while. Thus the mere act of producing Modern art took on the character of political opposition to the Peronist régime; modernist artistic expression became a form of cultural challenge.[35]

But as from the political crisis of 1955, and the subsequent disappearance of the adversary which had conferred unity on this group of artists who had such widely differing aesthetic and ideological premises, fault lines began to appear among them. It was precisely this year, and in a parallel fashion at the start of this process, that Grela passionately espoused the plastic procedures and the aesthetic ideas of Torres García. What is more, these ideas were accompanied by mystical and philosophical precepts. From this time onwards, nothing would be the same: neither his vision of art which he would develop so zealously, nor the artists in his circle. The fall of Peronism deprived the Grupo Litoral of the possibility of adopting an alternative attitude. Thus, a gradual process of depoliticization set in and each member assured himself a place within a field that was prepared to provide each of them with a niche and offer ready recompense. But quite apart from the internal divisions of Latin Americanists, Cosmopolitans and Intimists, what is certain is that the inclusion of Torresgarcían Constructivism to the discussions on the technical and formal problems which the group had planned to investigate, added to the style of personal intervention of its more influential members, seriously damaged the unity of the whole. In this sense, the palpable tension that emanates from Grela's testimonies on the differing views held in the group on drawing, color and composition was complemented by the declarations of Carlos Uriarte, one of his chief opponents: «What united the Grupo Litoral was precisely the need to preserve creative independence. The group split up when attempts were made to condition it with alleged indigenous topics.»[36]

For Uriarte, the term «Litoral» (littoral) which had originally solely indicated pertaining to a specific region of the country came also to mean «primacy of the geographic aspect» in an area where «history has fewer aesthetic connotations than the landscape».[37] The landscape as subject, a constant among all the artists in the group, could admit the most varied treatments-elementary, Expressionist, metaphysical, Surrealist-although the Constructivist mode a la Torres Garcia remained virtually confined to the work of Gambartes and Grela. According to the latter, Torres García was «rejected by the entire group on several scores: as regards the Golden Rule of construction, the art of the Americas, the use of earthy tones, and above all, for his pure, stripped-down style of drawing».[38]

35. Fantoni, Guillermo A., «Rupturas en perspectiva: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario» (Breakdowns in Perspective: Modernism and Vanguardism in the Art of Rosario), in Cuadernos del CIESAL, CEI/UNR, Year 2, No 2/3, 1st and 2nd Semester, 1994, pp. 177-184.

36. Rasia, Jorge Raúl, «Carlos Enrique Uriarte», in Pájaro de Fuego, Buenos Aires, Year 1, No 2, November 1977, p. 57.

37. *Ibíd.*, p. 56.

38.«Después surgieron los planteos de Torres García con un dibujo despojado y puro, que para la mayoría apareció como un dibujo muy infantil, que no tenía demasiado sentido para nosotros. Tanto Gambartes como yo sosteníamos que ellos, aunque no usaran el modelo, estaban muy apegados a la naturaleza y entonces el dibujo de Torres García los abstraía totalmente de la naturaleza y eso no lo aguantaban. Entonces, cada uno quedó con su concepto de dibujo y entre Gambartes y yo, que éramos partidarios del planteo de Torres García, el que quedó más ligado a lo netamente geométrico fui yo. Gambartes usaba cierta geometría pero ligada a una cosa precolombina o a veces al estilo que podía tener Tamayo, el pintor mexicano.» (Later, Torres Garcia's approach arrived on the scene, featuring simple pure lines, which most of us considered it a childish way, it didn't make much sense to us. Both Gambartes and I held that, though they wouldn't follow the model, they were pretty much attached to nature so Torres Garcia's style would keep them away from nature and they couldn't stand that. So, each one kept his own concept of drawing. Both Gambartes and I supported Torres Garcia's standpoint. But I remained more linked to a sheerer geometric style. Gambartes used certain geometry but linked to a pre-Columbian style or sometimes to Tamayo's, the Mexican painter.) Fantoni, Guillermo A., *Una mirada sobre el arte y la política* (An Incursion into Art and Politics), op. cit., p. 57-58.

Even though the two friends, Gambartes and Grela had a «certain affinity», concerning the tenets of *Universalismo Constructivo*, Grela's words are ambiguous and require clarification: «He (Gambartes) was keen on pre-Columbian art, whereas I was interested in the art of the Americas, but related to 20th century forms».[39] Following the example of the Uruguayan master, both artists used the ancient Americas as one of the formal pillars for their works. Gambartes, who was more drawn to depicting people close to the land began by representing popular customs, but ended up by developing his own world of myths and beliefs. He used a geometry that became increasingly free, combined with strong expressive distortions, enriching his work with a constant stream of forms and motifs drawn from the ancient cultures of the continent. Such an operation would naturally have been unthinkable without the legacy of Cubism and Expressionism, and without his links with Surrealism. As for Grela, he used the formal scaffolding of «primitive» art, as part of a structure which enabled him to portray the life of the humble inhabitants of the urban periphery: his painting was a form of artistic regionalism which revealed a predilection for Latin American dramatic realities. Whereas Gambartes produced a gallery of figures and (mythforms), Grela carried out his great series of gouaches where he combined archaic evocations with a highly speculative and mental sentiment. It was thus that Roger Pla, an attentive observer of both these artists, perceived in Grela's work, «a taste of the deep, inner Argentina which can effortlessly be given a universal projection». For this art critic, these were sufficient reasons for Grela's work being considered «one of the finest and most valuable expressions of Argentine and Latin American art».[40]

A New Representation of Nature

A few months after the death of Juan Miró, in a long interview in March 1984, Grela recounted how he had been drawn to Miró's work, and the process which led him from the constructive order to the world of the imagination. On this occasion, he revealed that towards the end of the sixties he began to feel «the need for an imaginative world, one of fantasy «but which would at the same time «appear real». He had «the extraordinary fantasy, bordering on madness, of wanting to create a new form of Nature».

He therefore carried out an exhaustive investigation of Argentine art, in particular that of the strange imaginary world of Juan Batlle Planas and José Planas Casas who very early on in their careers had ventured into inner worlds and explored automatic methods. Later, as was his wont, Grela buried himself in literature on the subject and made a systematic study of several modern, European movements. After an extensive research of a great number of groups and artists, it seemed to him that Surrealism contained the world which he wished to invent: «a world in which there would be trees, people, animals, stars, the moon... everything, but differentl».[41] Through Juan Cirlot's work, *Introducción al Surrealismo* (An Introduction to Surrealism),[42] one of the sources Grela consulted in his quest for new models, he made contact with a number of Surrealists and in this way he started to define his affinities and his differences. He examined the work of Max Ernst, Salvador Dalí, Giorgio De Chirico, Hans Arp, Francis Picabia, Marcel Duchamp and the Dadaists, before finally deciding on Chagall, Klee and Miró, whom he adopted as guides to create a new world in complete freedom.

After working for many years with the Golden Compass and the ruler in an attempt to define an image from geometry and the right angle, octagonal shapes and pure colors, Grela had begun to feel new needs of expression. Chagall's work showed him how to break with the static quality of horizontal and vertical lines and incorporate dynamism by placing figures, albeit still geometrical, in oblique positions. In Chagall's work he saw a world of animals and people floating above villages, a rural world which was similar to the one he had known during his childhood in Tucumán, and which he was to discover later on in his life in the suburbs of Rosario.[43] Chagall's work also showed a dynamic constellation

39. *Ibíd.,* p. 62.

40. Pla, Roger, *op. cit.*

41. Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela», *op. cit.*, p. 4.

42. Cirlot, Juan Eduardo, *Introducción al Surrealismo* (Introduction to Surrealism), Madrid, Revista de Occidente, 1953..

43. «Después lo quise tomar de la mano a Chagall, lo tomé un tiempo porque me encantaba. Su mundo lleno de lirismo, los recuerdos de su pueblo ruso, todas esas cosas me encantaban dado que soy un hombre de espíritu provinciano y me sentía ligado a todas aquellas cosas del pueblo de su tío y donde él había sido criado.» (Later, I just wanted to hold Chagall's hand, I followed him for a while because I loved his work. His world full of lyricism, his memories of the Russian people, I cherished all these elements since I'm a countryman and all these features from his uncle's town where he had been raised touched me.) Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela» (Miró in Juan Grela's Works), *op. cit.*, p. 4.

with characters resolved synthetically with faceted volumes and oval heads similar to those which Grela himself did in his paintings, figures that were governed by geometry. Chagall's space, traced by a geometric order, enabled him to tie together dreams, memories and visions of peasant life as the background to an experience in the big city that was at once exciting and destabilizing. Chagall was a Russian immigrant who landed up in Paris, one of the whirlwinds of Modernity where new art was created. Similarly, Grela is the silent, thoughtful artist from Tucumán who has settled in Rosario, the cosmopolitan port city of the Littoral region, where he participates in the debates and the creation of a form of art which also intended to be radically new.

«When one is looking for a master», says Grela, «one must probe into the things which move him to make up his work, not take from him the forms which he uses as the result of a process of investigation. Thus the things I have taken from Miró's work so as to be able to develop the new idea that has come to me are his love of Nature, his knowledge of its elements, his belief in automatism, fantasy and observation.»[44] It was undoubtedly Miró's work, via his Surrealism, which led Grela to his invention of a «new Nature» that he so desired to create. He was fascinated by Miró's use of monochrome backgrounds as spaces for magic and dreaming, by his fragmentary, organic figures resolved with great formal economy, but above all, by the supremacy of the line in his work. Through the latter, Grela was able to combine the legacy of geometry, condensed in figures executed in a highly synthetic manner, with the quest for fantasy, through the concretion of unusual situations and the creation of beings and things which belonged to an unknown world.

Paul Klee, one of the few painters cited by Breton in his, was another of Grela's major guides in his passage towards the world of the imagination and dreams. From a study of his work, we can infer that he brought Grela a free use of the line, a form of representation that was exceedingly close to children's[45] ya dream-like, magical atmosphere, as well as some technical procedures close to Automatism. His way of intertwining planes of color, his curved strokes with which he defined people and objects, his compositions with a series of forms accumulated in the center of the medium, or concentrated on its borders, are just some of the traces of Klee which we perceive in Grela's paintings of the seventies. On reading Torres García's book, Grela had written in the margin that «the color in itself, like the form and the line must contain an element of life». He also held the firm conviction that it was necessary for the artist to move «from the natural to the abstract», an idea that he may have associated with the image of the artist formulated by Klee: that of a tree with its roots buried in the earth, and its top extending towards the infinite, thus expressing the interpretive mediation between the world of phenomena and artistic creation, perceived as a delicate balance between Nature and abstraction.[46]

In the light of his intentions and preferences, it would be difficult to classify Grela as a surrealist. Rather, he belongs to the more generic field of what in Latin America has been considered Fantastic art.[47] The construction of this universe of fantasy required that Latin American artists were familiar not so much with ideological principles, but rather with the repertoires of plastic language and with the methodologies of work contributed by Surrealism and its Dadaist predecessors. The Surrealists, and especially Miró with his heterodox approach, seem to have suggested to Grela different forms of automatismo[48] in the graphic and pictorial field, together with and the construction of objects. Among the latter can be mentioned the tracing of a grid of lines from which the most diverse forms take their origins, the use of stains and accidents as the basis for broad configurations, pieces of paper and wood that fall haphazardly, forming accumulations and ensembles. It must be emphasized that

44. *Ibíd.,* pp. 4-5.

45. According to Paul Klee «hay para el arte comienzos originales, como los que fácilmente encontraríamos en un museo etnográfico, o en casa, en el cuarto de los niños (no te rías, amable lector). Porque también los niños saben hacer ese arte, y ello en nada menoscaba los esfuerzos artísticos más recientes, antes bien esa situación encierra una sabiduría positiva.» (There are primitive beginnings in art, such as one usually finds in ethnographic collections or at home in one's nursery. Do not laugh, reader! Children also have artistic ability, and there is wisdom in their having it!) Heller, Reinhold, «Los antiguos del expresionismo» (The Ancients of Expressionism), in Tuchman, Maurice and Eliel, Carol S. (curators), *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal* (Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 78.

46. Klee's ideas appear in Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*, (20th Century Avant-garde Movements) Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, pp. 101-105.

47. An example that serves to portray the use of the concept arte fantástico (fantastic art) can be found in Bayón, Damián (ed.), *Aventura plástica de Hispanoamérica. Pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972)* (Plastic Adventure in Hispanic America. Painting, kinetic art, action art. 1940-1972), México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 119-120.

48. «Yo me inicié con el automatismo mirando el soporte donde iba a pintar, porque sostengo que todo soporte contiene dentro de sí, una serie de imágenes, y que si uno lo mira durante un tiempo, consigue que ellas afloren. Después pasé a hacer automatismos lineales, a manchar accidentalmente con acuarela o con cualquier otro elemento. En cuanto al automatismo me mantengo bastante fiel al tipo de trazado que hago, que instintivamente lo

although Grela made use of these and other procedures, rational control never disappears altogether, either as regards the distribution of the elements in his compositions, the complex treatment of color, or the finished material aspect of his work. However, his origins in Automatism, present in all these aspects and which seem to be neutralized by the sophisticated formal treatment, reappear once more in the choice of colors and the titles of his works.

When Grela said «it is not enough to juxtapose two elements of a different nature to produce oniric poetry»,[49] he was in fact citing Ernst, Breton and Reverdi, the three who had subsequently theorized on the limits of these procedures. Also of great importance were his predilection for abstract languages and free brush-strokes, which differentiated him from the fusion of strange realities, as can be seen in figurative Surrealism which was carried out with detailed realism. In this respect, even though Grela declared his aversion for Max Ernst's imagery, he was familiar with the latter's views on collage and his other technical contributions, such as . It is probable that Max Ernst's frottage, with its human, animal and vegetable components interwoven in organic unity must have fired Grela's imagination. This organic unity may be perceived in the last series of the artist's prints which he executed since the mid-seventies, re-working some of them in later years.

In 1975, he had completed (The Fox), (The Retamazo) and (The Yacone), woodcuts with backgrounds and planes in color, where birds, flowers and leaves are scarcely distinguishable: they provide a base to be colored and on which new forms may be created and where new linear rhythms may be freely drawn. From these basic forms which acted as a source of suggestion, a kind of automatism was generated, which was channeled according to the formal styles which interested Grela in each new situation: sometimes using curves and colors in his usual, organic style, at others straight lines being traced in graphite, using a new planist, abstract design. These works which he did in the second half of the eighties are linked to his works in wood, his , paintings and drawings of the end of his production. They are characterized by the breakthrough of a new, free geometry in his work, a phenomenon which was to last until his death in 1992.

The woodcuts (The Talicara), (The Quiet Arahuete) and (Tarimaro Spot) from 1976 have both clear and irregular planes, curved lines and concentric circles which allude to birds, flowers and plants. These prints of solid blacks and painted colors display Grela's love of Nature, the same Nature that he saw developed in a paradigmatic fashion in Juan Miró's work: «the investigation of plants, animals, of Man, the investigation of the night, the day, the Moon, the Sun and the stars».[50] Finally, *Sautaquia pionen*, from 1977 are prints with suggestions of volume, whose iconography recalls the artist's late work, characterized as it is by combinations of faces, animals and strange flora: beings which violate the orders of Nature, creating a utopian space where all live together in harmony.

Under the influences of Chagall, Klee and Miró, and calling on a register based on the spontaneity of work methodologies, a lack of inhibition in the choice of motifs and formal simplicity, Grela moved away from basing his work on situations and stories from everyday life, to compositions which revealed

hago lo más rápido posible para que la inteligencia no intervenga. Después me conformo, no agrego ni saco una línea, me conformo con ese trazado, y dentro de él consigo las formas que tiene y de ahí no me salgo. Después tuve que empezar a hacer la investigación, que si las formas las conseguía por intermedio de un automatismo, o diríamos cosas dentro del azar, también tenía que elegir los colores por azar. En la mesa de trabajo donde tengo todos los pomos, con los ojos cerrados pongo la mano encima de ellos, y como no me gusta trabajar más que con dos o tres colores, elijo dos o tres pomos sin saber con qué colores me va a tocar trabajar. Después en la mayoría de los casos quien me elige de esa manera los colores es Aid, y así resuelvo el cuadro. Entonces hay cuadros que me pueden resultar totalmente de valor, otros que pueden resultar con una franca tendencia cromática, y hay cuadros que me pueden resultar tonales, o cuadros que son una combinación de valor cromático porque los colores me han llevado a eso. Después había que unir al automatismo de encontrar la forma, al automatismo del color, el título de los cuadros. Ahí apelé a una manera de escribir con los ojos cerrados sobre un papel en blanco, y sin abrir los ojos subrayar parte de lo escrito. Esa parte subrayada es la que corresponde al título del cuadro. Por eso en los últimos años, los títulos muchas veces son difíciles de leer por el orden en que caen las letras.» (I took up Automatism observing the medium where I was planning to paint, as I hold that each medium comprises a series of images and if one looks at it for a while, one makes them emerge. Later I turned to linear automatism, to accidentally stain the medium with watercolors or with any other product. As for automatic painting, I stick to a kind of line that I draw instinctively, I do it as fast as I can so as to avoid my mind interfering. Then, I content myself with it. I neither add nor remove any line, I come to terms with the outline and I get the shapes from it and I stick to them. Later I had to start researching. If I got shapes from automatism, that is to say by means of chance, then I had to choose colors the same way. On the table where I work I had all the paint tubes, with my eyes closed I choose two or three tubes with my hands, as I don't like working with more than two or three colors. I choose them ignoring which ones will come out. Most of the times, it's Aid that chooses the colors using this procedure. Then, this is the way I work out a painting. There are paintings that turn to be of sheer value, others result with a clear chromatic tendency, and there are paintings I find they have a tonal quality or paintings that have a combination of chromatic value when the color selection has taken me to that result. Then, one has to join together the automatism of finding shapes, colors and titles. As for titles, I chose the following procedure: I write with my eyes closed on a blank paper and without opening my eyes I underline part of what it's written. This underlined excerpt becomes the title of the painting. Thus, in the last few years, sometimes it's difficult to read a title because of the result of letter ordering). Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela» (Miró in Juan Grela's Works), *op. cit.*, p. 5.

49. Personal conversation.

50. Fantoni, Guillermo A., «Miró en la obra de Juan Grela» (Miró in Juan Grela's Works), *op. cit.*, p. 4.

a universe where beings and objects were expressed in an entirely novel way. During this phase of his career he produced works where reality, or rather its components, suffered a process of expansion, adopting volatile forms: they became exuberant earthly paradises, mysterious celestial universes or enigmatic, underwater landscapes. His paintings, drawings and prints from this period show the rule of a strange order of things: objects and characters metamorphosed into new entities, existing only in the artist's imagination. Using the techniques of Automatism, narrations and memories, he presented panoramas which seemed the stuff of day-dreaming, peopled by felicitous beings. Strictly speaking, what his works show are not in fact images which transcribe the artist's dreams, but rather, more precisely, the plastic creation of dreams, which allow us to bear the cruelties of what we call reality.

Reality and Mystery

To accompany the exhibition of his sculptures and reliefs held at the beginning of 1983, Grela wrote a short text in which he thanked his wife, the engraver Aid Herrera, for the pieces of palo blanco wood on which he had done his sculptures; he also thanked his disciples for the provision of leftovers from carpenter's workshops with which he had assembled his constructions and ensembles; and he thanked his friends for the gift of a book on the work of Luca della Robbia which had suggested to him how to apply color in his new series of pieces. He also acknowledged his debt to his «master», Antonio Berni, whose «teaching and aesthetic ideas» had enabled him «to work with all kinds of material and formal media». Nor did he forget to mention the contribution to his work of sculptors from Rosario, the brothers Godofredo and Guillermo Paino, Carlos Biscione, Lucio Fontana, as well as the Argentine sculptor Antonio Sibellino, all of whom were well-known for their commitment to the great figurative traditions and for their eminently modern characters. However, with the exception of Luca della Robbia's «bas-reliefs and polychrome sculptures» which helped him «to understand how to do painted wood», we have found no aesthetic reference throwing light on the premises, intentions and ways of executing this peculiar series in his vast artistic production.[51]

The fact that Grela limited himself exclusively to mentioning relevant plastic artists from the past who were from Argentina, and in particular, from Rosario, could be seen as a corollary of a line of thought he had sustained for a number of years. During one of his readings of *Universalismo constructivo*, he had noted: «when studying the masters, we should focus on the plastic medium, not on the personal medium». The idea grew more pervasive over the years, leading him to shun the mention of all «isms» and the most famous exponents of modern art, so as to acknowledge almost exclusively local artists. All things considered, he found the latter to be every bit as solid in their use of plastic language and as original in style as their peers in the European Modern Art movement, as he makes clear in the following: «If Tito Benvenuto had lived in Europe, would he not have been as valued as Morandi? I think he would. And isn't Xul Solar perhaps another Klee? And a creator of shapes like Gambartes, could he not be assigned the same rank as Miró? And what of Schiavoni, is he or isn't he at the custom's agent Rousseau's level? In all the cases, I would say yes». However, although this strategically radical separation he made between «painting» and «expression»[52] led him to value an area of his references, close observation of his sculptures throws up other influences which were similarly decisive in his development: the tradition of sculpted cylinders and boards going from Gauguin to Matisse and Derain,[53] the Dadaist automatism of Hans Arp and the enigmatic iconography of Giorgio De Chirico.

Inspired by Gauguin, in the «primitivist» sculptures, which he executed between the end of the 1980s and the beginnings of the 1990s, Grela applied his curved brushstrokes to semi-cylindrical wood and small planks, respecting their original forms. But he partially covered the surfaces of his works with colors, which produced a renaissance effect: Luca della Robbia's reliefs of polychrome ceramics. Blue, green and yellow, in subtly refined mixes cover lines and small planes which have the forms of leaf nervation, flowers, eyes and animal-shaped figures are set on the rustic volumes. Most definitely, Grela must have been powerfully struck by Luca della Robbia's lunettes, altar-pieces and medallions with their «seductive mixture of sweetness and gravity»[54] for him to have adopted chromatic tones for his painted sculptures.

51. Grela G., Juan, «Maderas policromadas» (Polychrome Woods), in *Maderas policromadas Exhibition Catalogue* (1978/1983), Miró Artes Plásticas, Rosario, April, 1983.

52. Grela G., Juan, «¿Se terminaron los ismos en las artes visuales?» (Are «isms» over for visual arts?), in *Guía de Arte y Cultura* (Art and Culture Guide), Rosario, December 1992.

53. Elderfield, John, *El fauvismo* (The «Wild Beasts»: Fauvism and Its Affinities), Madrid, Alianza, 1983.

54. Janson, H. W., *Historia del arte. Panorama de las artes plásticas de la Prehistoria a nuestros días* (History of Art), Barcelona, Labor, 1965, p. 338.

These pieces which were executed between 1978 and 1983 can be grouped together according to how they were performed: the small collection of carvings, the reliefs which resulted from the assembly of left-over pieces of wood set on planes that were either painted or worked with incisions, and finally the 3D constructions which rise into space. These were also produced from geometric, irregular fragments of wood. The first group with its floral and animal-shaped motifs and its planes of greenish-blue and yellow would appear to respond to the model of Gauguin's cylinders and planks. As for the other two groups, by reason of their varied, but structured, geometrical organization and the clear, contrasting colors they exhibit, for example, red, white and black, they hark back to the tradition going from Cubism to the constructive Dadaist.[55] But the «primitive» character is not exclusive to the small totems and carvings; the assembled works also show a «savage» character: they are composed of pieces of bare wood, stained with paint and darkened by fire, as if they were vestiges of a ritual.[56] Most of these reliefs have a structure of composition which reveals the artist's constant link with Automatism and the presence of the usual procedures from Italian Metaphysical painting. Small fragments of wood are strewn haphazardly on a board which in turn is thrown onto the surface of the medium. The result, as in Giorgio De Chirico's metaphysical work, is a painting within a painting, a small, abstract composition, placed by chance within a bigger plane covered with geometrical strokes, or with the well-known organic iconography.

On various occasions Grela declared that for the realization of his collages and his wooden bas-reliefs, he used a «mechanical Automatism from Dadaism»[57] which, seen in hindsight, had much in common with the procedures used by Hans Arp in his peculiar interpretations of abstract art carried out from 1916-1920. Marchán Fiz considers this procedure a kind of «Automatism governed by the rules of chance and subordination to the unconscious». According to Fiz, «It is worth recalling how the so-called Automatic Drawings made their appearance, the starting point for art works during this period. The story goes that Arp was dissatisfied with the result of one of his works, so he tore up the sheet and let the pieces fall on the floor; and when he looked at them again after a while, he felt pleasantly surprised by the composition that had resulted from the pieces strewn on the floor: he found there an expressive force that previously he had striven for in vain».[58]

Grela's familiarity with Arp's work is not limited to the period of time between the realization of his first collages with scraps of cardboard and translucent paper in the mid 1970s and the construction of objects and reliefs out of wood in the 1980s. His link with the Dadaist movement dated back far longer: it can in fact be traced right back to his Bernian views in the Mutualidad in the 1930s regarding the political use of collage, using photo montage as a basis. Furthermore, Arp must have served as an important model in his workshop. This can be seen from an analysis of the work by Grela's students performed during the mid 1960s, at a time when Grela's own work was moving away from Constructivism to assume a freer and more organic character, in tune with his explorations into Onirism and Surrealism.

As for his disciples, some of them passed through a phase of abstract Expressionism and began to follow the current of the art of objects and assemblage. The references to Neo-Dadaism, American Pop and the new European Realism do not appear in the slightest foreign to the precedent of Dadá, as was acknowledged by the members of this movement at the time. It is sufficient to remember for example Marcel Duchamp's statements in the well-known letter addressed to Hans Richter in 1962: «This Neo-Dadaist movement, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage etc. is an easy path based on what Dadá did».[59]

55. On the topic please refer to Gradowczyk, Mario H., «Torres García: un constructor con maderas» (Torres García, a wood builder), in Pérez, Carlos (curator), *Aladdin Toys. Los juguetes de Torres García* (Aladdin Toys. Torres García's Toys), Valencia, IVAM, 1997, pp. 49-73.

56. «Torres García quería atraer la atención sobre los valores eternos de los materiales, sus propiedades metafísicas tanto como las físicas. Eran los mismos materiales utilizados por artistas de diferentes culturas en momentos diferentes, y resultaban igualmente válidos para el mundo entero. No por casualidad, en el trabajo de Torres García, así como en el de la mayoría de sus estudiantes, lo que se acentuaba era el aspecto de antigüedad, nunca de novedad: así se eliminaba cualquier posible evocación del objeto industrial. De la misma manera, la superficie de un cuadro solía ser irregular y se pintaba en tonos terrosos, mientras que la madera utilizada en las construcciones era madera envejecida.» (Torres García wanted to call the attention on the eternal values of materials, both their metaphysical and physical properties. The same materials used by different artists in different cultures and in different moments, resulted equally valuable in any part of the world. It was not by accident, in Torres Garcia's work, as well as in his students', that what it was highlighted was the ancient features rather than the new ones: thus, any evocation of the industrial object was eliminated. The same way, the surface of a painting used to be irregular and it was painted in earth tones, while the wood that was used for sculptures was aged wood). Barnitz, Jacqueline, *op. cit.*, p. 30.

57. Personal conversation.

58. Marchán Fiz, Simón, *Las vanguardias históricas y sus sombras* (1917-1930) (The Historical Avant-gardes and their shadows 1917-1930), Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 47.

59. Lucie Smith, Edward, *Movimientos en el arte desde 1945* (Movements in Art since 1945), Buenos Aires, Emecé, 1979 (1969), p. 11.

In fact, it was a historic precedent which reappeared and through Arp's work provided a way —albeit still formalist and using color— for off-shoots of two-dimensionalism. Although at an early stage these off-shoots showed an inclination towards the art of ideas, they still maintained strong links with a pictorial essence.

The objects in wood through which Juan Pablo Renzi presented pools and clouds, conveying the idea of portraying fluids and liquids in a solid, hard form, recall the organic-style «fluid ovals» which Arp carried out in polychrome woods and prints. Also Aldo Bortolotti's experiences that were both pictorial and based on objects, speculating on figure and content, suggestively recall the illustrations done by Arp for books and reviews like the covers of by R. Huelsenbeck in 1916, and of 1 in 1917. At that time, Grela's formal perspective required expressing plastic inquiries by means of very precise historical and cultural references, either Modernist, from the Western past or even from other civilizations. These formal topics included the link between figure and background as part of a dialogue between planes which interacted actively and with the same degree of hierarchy. This topic was present in the work of many of his students. Even the works of construction that were apparently free, executed gesturally, like the Abstract-Lyrical paintings of Emilio Ghilioni, had as their starting point and support a question of form of this kind. From this perspective, one can perceive a formal affinity between the bio-morphic motifs of (Black and White), a work in enamel by Ghilioni in 1967, and the organic abstraction which opens (Eight Painters Seen by Arp), dating from 1949.

As far back as the period when he was executing objects and reliefs in wood, Grela worked with reproductions of Arp's work opposite him, as well as those of Archipenko and other artists, following his mode of «building on what has already been built».[60] He was truly fascinated by the past masters, but at the same time he admired his modernist contemporaries. He exhibited this as his aesthetic policy, a productive strategy, which was both individual and at the same time an example: his school of masters who were reinterpreted and recreated and enabled him to create a personal universe that was unique and unrepeatable.

Without doubt the geometry which reappeared in his work in the constructions and reliefs in wood can be traced back to the collages combined with drawings which Grela produced in 1975. In these works, scraps of cardboard and vegetable paper provide geometric planes which are juxtaposed and superimposed with lines and zones of intensity done in graphite. They were carried out simultaneously with the prints that would serve as a basis for future painted prints which at times seem to be pure combinations of abstract planes from woodcuts and the drawing of achromatic right angles traced with a ruler. These combinations which he did in the second half of the eighties are linked to his works in wood, his collages, paintings and drawings of the end of his production. It was a moment that was marked by the breakthrough of a new, free geometry which was to last till his death in 1992. A postcard which he sent at the end of 1985 gives a dialogue in strictly plastic terms: «They sent us curved lines; we sent them back straight lines and Golden Section / your form, discontinuous strokes; ours, continuous ones». This shows on a small scale the formal opposition of the 1975 engravings which were recreated with geometrical strokes. They are works that announce decisively the moment in which Grela, flaunting extreme eclecticism, brought together the fragments of his own artistic biography.

Around the year 1981, Grela began to paint small, abstract paintings in which at times the organic silhouette of a bird or a triangular character could be made out, forming a kind of still life of measured iconicity. Some of these paintings are mosaics, geometrically divided up: triangles, trapezoids and irregular figures, splashed with small circles which, like eyes, give life to each of the planes. A central figure of these paintings is the flying fish which constantly appears between the planes of color. In another, enigmatic spaces are presented with diamond-studded emblems, concentric circles and triangular planes. As screens there are a series of domestic scenes or compositions with objects from geometry and construction: rulers, set squares, spheres, and boxes. Asked about these enigmatic works, which have a tenuous link with the universe of Giorgio De Chirico's metaphysical painting, Grela answered enigmatically: «For me, at this moment, reality exists and mystery exists».[61] Undoubtedly, these paintings, together with his work carried out on wood and the painted prints, show the use of free geometry, embellished with abundant color, which dominated his last compositions: a hedonism that was capable of combining the impulses to use vibrant color with the rigor of geometry and the freedoms acquired during his close relation with fantasy and Surrealism.

60. Personal conversation.
61. *Ibíd.*

Peaceful Co-existence, both in Life and in Art

At the beginning of Magic Realism, Franz Roh expressed that «mystery does not descend to the world as a manifestation, but is hidden and pounds behind it» He goes on to comment: «Humanity appears to be destined to oscillate inevitably between devotion to the world of dreams and a pull towards the world of reality. And the truth is that if ever this breathing rhythm were to stop, it would certainly lead to the death of the spirit».[62] Grela read this work as a young man, and re-read it several times throughout his life. It seems to have left a profound mark on him, both in his ideas and in his prolific artistic production. By 1937 he had executed two highly experimental ink drawings, where the urban scenes seemed to contain much more than situations from everyday life; a man wearing a hat facing a lamp post on a cobble-stoned street; a woman with her child at a window —they look like carefully drawn collages, similar to the works which his close friend, Leónidas Gambartes, was doing at the time. Both artists clearly showed a debt to Max Ernst, Giorgio De Chirico and Georg Scholz: a debt to Surrealism, Metaphysics, and New Objectivity present in Berni, the major Realists of the 1930s, and in the young artists who frequented the Mutualidad in Rosario. For these reasons, I personally would like to think of the 1930s as a crucial period in time when aesthetic perspectives, formal models and attitudes were forged, destined to a brilliant future: Realism, Surrealism and Abstraction were all present with different degrees of dominance and intensity in the different phases of Grela's career as a plastic artist. His point of departure is clear: an unconditional commitment to Realism and the utopia of a «new man» and a «new society». His goals include creating a «new world» where all imagined beings can be seen living together harmoniously in a utopia.

When Grela presented his sculptures, he did not throw much light on the models he had used or on their concrete realization. Rather, he seemed to state the obvious: «The materials and tools used in these works are those I have used all my life: oils, brushes, gouges and wood. The difference is that this time, instead of doing paintings and prints, I've carved and painted wood». The details of his practice must be gleaned from other testimonies or read in his works themselves. However, in one of his latest lessons, he wrote what he considered necessary to expound his thoughts on these works: «In executing these works, with lines, planes, colors, volumes, claroscuro, textures etc, I understood that I had to keep a balance between opposing forces, at times equal, and at others with one dominating. I came to wonder where freedom was. I proved that I practiced coexistence and that I had learned as Man learns about Man, i.e. within a social medium. I do not therefore believe in freedom, in individualistic freedom, that is, and if I were to practice it, I would feel I was being selfish.

I therefore ask myself, where is freedom in art, if in order to execute a work of art, opposites must exist together harmoniously? To live with my fellow human beings, I wonder where is individual freedom if I have to share life with different types of human beings.

Thus, after this exhibition, I can say I truly believe in balance, both in Life and in Art».[63]

62. Roh, Franz, *op. cit.*, pp. 11 y 37.
63. Grela, Juan, «Maderas Policromadas», *op. cit.*

Note: This work, completed in April 2002 and submitted to the Research Council of the National University of Rosario, was published in Handout, CIAAL / UNR, VIII, No. 12, October 2007, pp. 3-33; therefore problematic and deliberately keeps the bibliographic records of the moment reflected in the notes.

Nancy Rojas

Juan Grela: From Intimist Realism to Complete Abstraction

Juan Grela represents a beacon in the literature of art history in Rosario.

A dynamic spirit, he developed a key artistic profile in a circuit that comprised not only state institutions but also a great number of art galleries and spaces that flourished between the Fifties and the Eighties in the city where he lived and in other cities such as Santa Fe, Buenos Aires, Paraná, Resistencia, Tucumán, and Córdoba.

The collection of letters available in the archives, at present safeguarded by his family, reinforces this geographic circuit, as it reflects the relationships he built with certain figures of the Argentine plastic arts scene, among which, besides his mates at the *Mutualidad and Grupo Litoral* (The Littoral Group), we can mention Luis Ouvrard, Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert, Juan Tortá, Horacio Buttler, Gustavo Cochet, José Planas Casas, Emilio Ellena, Julio Payró, Libero Badii, Roberto Aizenberg, Alfredo Hlito, Annemarie Heinrich and Ricardo Supisiche.

Grela's work is determined by the context of a particular cultural process in Argentina in the 20th century. This process embodied a change in art production which started out with a number of quests that were put in tension and which determined the reinforcement of modern art languages.

Against this background, his production brings an alternative when analyzing those discussions generated in the 20th century, particularly along the Thirties and the Sixties, a time when the emergence of a new sensitivity was expressed in an art that started rethinking the traditional rules to approach image construction.

By that time, the ideas that evolved comprised a wide range of options in terms of the concept of representation as well as the relationship between arts and politics. In the field of painting, Surrealism and the different versions of Realism in the Thirties, geometric abstraction in the Forties and Informalism by the end of the Fifties were some of the ideas during those times. In the light of this perspective, Juan Grela's lifework contributed a different approach to one of the artistic tensions featuring that period: the one between figuration and abstraction. This issue appeared not only in his work but also in his notes were he rendered reflections and outlines of lectures, and which cover all the phases of his work coming up with different resolutions. In all of them, there's a persistent programmatic idea, that of forging an art linked to the present, which echoed the social and cultural context in which the author steeped himself in.

This concern created in the artist the necessity of making a genuine commitment to the reality of the city of Rosario where he carried out his work. The city, affected by the changes brought on by modernity, in the course of the 20th century established its name as an artistic center nationwide, and generated a proper environment to create in Grela a contemporary mindset. This, paradoxically, sank him into a number of concerns and contradictions at the time of choosing an artistic language and his political preferences.

This essay will focus on these choices in order to explore to which extent the tensions between figuration and abstraction all along his lifetime production reflect the oscillations that the artist manifested regarding aesthetics and ideology. In particular, we aim at gaining insight on the role of Grela in the consolidation of two of the most important artistic organizations in the city: the Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario, in the Thirties, and the Grupo Litoral, in the Fifties. But also, we discuss a possible interpretation of the impact of certain lines of reference which, as the Constructive

Note: Nancy Rojas is a curator and an art project producer. She curated the exhibitions *Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total* (Juan Grela: From Intimist Realism to Complete Abstraction) in the Provincial Arts Museum Rosa Galisteo de Rodríguez in Santa Fe (2011) and *Homenaje a Juan Grela* (An Homage to Juan Grela), which took place in the Castagnino, one of the sites of the Castagnino+macro museum in Rosario (2007). Both retrospectives comprised more than one hundred works by the artist.

Universalism stated by Joaquín Torres García, determined his perspective towards a different version of Argentine modern art.

Grela and the Mutualidad

Juan Grela's artistic career started at the very beginning of the Thirties. However, the artist considered that it was only in 1939 that he took a really professional pictorial approach[2]. The same year a key event in his life took place: he married Aid, with whom he shared all his life.

Although this time reference, the previous years represent in Grela a phase for learning as well as for exploration and left important marks in his later production. In fact, the crises he underwent were motivated by the tremendous impact exerted by the experiences he had while actively participating in the artistic projects originated in Rosario during the Thirties. In that sense, Antonio Berni was one of the most important referents, since he embodied the figure of the teacher according to the sociological framework of art education. Berni, besides endowing his followers with knowledge that brought the spirit of innovation regarding art language, fostered a cultural approach committed to the social and political circumstances of the country.

Grela took up drawing classes with Berni in the old Museo Municipal de Bellas Artes in 1932. Berni had just come back to Rosario after undergoing an intense period of modernist renovation in the Twenties, driven, mainly, by his stay in Europe. The same year he exhibited a series of paintings at Amigos del Arte, in Buenos Aires, which showed the ideological and aesthetic imprint of Surrealism in his work. In these paintings he dealt with many topics related to the critical temper of the period, marked by socio-political turmoil in the context of the action of conservative governments undermined by electoral fraud and affected by the global economic after effects of the stock market crash in 1929 and the growing ideological confrontation between Fascism and Communism. According to Grela, who had joined the Popular Communist Party when he was only sixteen, this period he shared with Berni created the need of merging into one both his political interests and the search for a training in painting based on new perspectives. This amalgamation of interests made him become part of the initiatives that emerged from the meetings favored by the drawing classes organized by the Museo Municipal in 1932. The first one, *Refugio* (The Refuge) organization, gathered a number of artists from different aesthetic currents and ideological lines of thought to foster plastic arts in the city, and then, the Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario developed from the split of the most politicized sector of Refugio, the result of the impact of the visit of David Alfaro Siqueiros in Rosario, in 1933.

Building on a project based on the link between aesthetics and politics, the Mutualidad appeared as a radical and substantial alternative amidst the miscellaneous and conservative scene Rosario had been presenting since the second half of the Twenties. Moreover, the Mutualidad defined a clear direction within this sphere, which was becoming increasingly politicized as it intended to «undermine the constitutive force of the all-encompassing front that Refugio» had the intention to create.[3]

Against this background, following Berni's approach, the advocate and mentor of the Mutualidad, meant a choice and a stance within this field that was starting to show new strategies for art production and distribution, catalyzing the beginning of a long period of ebb and flows in the local art sphere.

In this sense, this phase throws light on Grela's early perspective, which significantly affected his global production process. The artist took position for a collective artistic approach, aimed at changing society, which spouted the ideals of a Latin American art, looking at the Mexican muralist movement but not losing a universal perspective.

2. Cf. Lecture by Juan Grela during the series «Juan Grela G. Técnicas de su pintura» (Juan Grela G. His painting techniques), first conference, Rosario, Bernardino Rivadavia Cultural Center, October, 2, 1985, tape transcript, Grela Archives, Rosario, p. 1

3. Rabinovich, Silvina, «Paisajes y estrategias: Refugio en los años 30» (Landscapes and strategies: The Refuge Association in the 1930s), in *Separata*, Year V, no 9, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, UNR, October, 2005, p. 19

The Mutualidad had a clear idea [...] it aimed at offering an integral training for artists, giving support to anything that helped create a new society and a new man [...] and in that period it adhered to the Mexican muralist movement, the leading Latin American art movement, and apart from this, keeping in mind a universal perspective and what was going on in arts in Europa...[4]

The learning experience in the Mutualidad inscribed in Grela's work some aesthetic premises from the New Realism cultivated by Berni. These premises would become later the core of a number of conflicts which stimulated moments of change along different production phases: resourcing to forms suitable for a Realism of a Naturalistic type, using live models, committing to an art that records the vicissitudes of the social context, and adopting a left-wing political stance.

These turning points can be read on the light of the program of the school-workshop created by the Mutualidad, a project which intended to establish a platform for artistic learning to develop «real figures in the plastic field», to acquire technical and scientific expertise on the basis of a vast knowledge of plastic arts and a «real professional capacity», to carry out collective works on the basis of studying the human figure from a live model and the collective observance of mural and monumental painting al fresco and on concrete.[5]

Within these lines, Grela painted the gouache *Manifestación* (Demonstration), which he presented at the Free Saloon in 1935 —XIV Salón de Rosario. Because of its title, Rafael Sendra linked the work to the well known *Manifestación* by Berni, of 1934, but «Grela's work is more rigid and schematic —it draws some of the simplicity of comics— based on planes that remind of a cylinder and of light contrasts».[6]

The references to war that, according to Sendra, appear in this piece are based on the two issues that concerned the artist in those times:

...I used to participate in the organizations against Fascism and the war, and for human rights [...] So, I had this set of interests and, at the same time I was interested in the strikes that used to take place in Rosario, which I used to reflect in my work by using photographs I personally took at the outburst of conflicts and where demonstrations occurred. So, these were my favorite topics.[7]

No paintings based on these guidelines have been found in the collections that have been studied so far, since —according to Grela's family— the works remained in the premises of the school-workshop, a rented property. When the Mutualidad was dissolved, the vestiges of what was left were lost.

Besides, Grela never gave much information of his works of those years. Instead, he expanded on the principles taught by Berni in the school-workshop, and on particular experiences, such as the visit of Siqueiros to Rosario or the classes by Lino Enea Spilimbergo and Juan Carlos Castagnino, among others. In this sense, Grela focused on sharing in writing his own version on the general aspects of this movement and its implications.

There is a series of notes written by the artist in the Eighties in which brief reviews can be found on topics that revolve around the organization of the school-workshop, classroom activity methods, using materials and techniques, working with live models and photos, and resources such as collage and photomontages.[8]

Moreover, there are also statements that contribute to gain insight into Berni's perspective, in his role as director, teacher and mentor of this collective project. In one of his notes, Grela points out that thanks to the conversations he had with his master, he found out he had to place himself as a student in the school-workshop since, and not as a painter, because to become a painter, he had still a long way to go. And, of course, there he also mentions Berni's influence in raising awareness in social and political matters: «he motivated us to take action in political parties and to support preferably left-wing ones».[9]

4. Cf. Grela, Juan, *Apuntes sobre la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* (Notes on the Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario), n. d., manuscript, Grela Archives, Rosario, p. 6.

5. Cf. «La Mutualidad» (The Cooperative), in Sendra, Rafael, *El joven Berni* (*The Young Berni*), Rosario, UNR, 1993, p. 42.

6. Sendra, Rafael, *op. cit.,* pp. 65-66.

7. Juan Grela, in Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, (A Perspective on Arts and Politics. Conversations with Juan Grela) Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 29.

8. Grela, Juan, *Apuntes sobre La Mutualidad de Estudiantes…*, *op. cit.*, p. 8

9. *Ibid.*, p. 5.

Berni offered Grela a «flying start»: «he gave me so much I couldn't process it all in that moment, but he taught me essentials I'm still using today».[10] This feeling was shared among all the artists at the Mutualidad, which gives us a clue on the extent of Berni's influence, as a founder and as a master. In fact, as soon as he moved to Buenos Aires, the activities at the Mutualidad started to decline: «we were left destitute».[11]

In fact, considering the lack of graphic material or records of Grela's works of this period, the words of the artist in interviews, lectures and notes represent a valuable instrument to highlight the impact of the experience at the Mutualidad on his aesthetic project. Moreover, it helps confirm the importance of Berni's line of thought in these formative years, which is critical to decode the aesthetic and ideological derivations formulated by Grela in his works in the following years.

Uncertainty as the Background of a Vigorous Change

In 1939, Grela's work began the phase which defined the features of the Intimist Realism that characterized his production for many years. Some personal circumstances, among them the fact that he married Aid and Dante, his son, was born, turned his perspective to his most immediate surroundings. Although giving up his previous inclinations towards social issues, the artist continued to represent a Naturalistic, descriptive and monumental type of figuration, typical of Berni's aesthetic in the times of the Mutualidad. He painted some portraits and still lifes taking his wife, Aid, as a model, and using his own domestic objects as references.

At the beginning of the Forties, he started using foreshortenings as a means to represent this figuration letting flow «the geometric logic of art, as under the wrapping of exuberant volumes it is possible to identify the polygon or the geometry within the flesh in the shape».[12] Thus, his production acquired a more emotional tone, reinforced by a topic, to which from then on, he would turn back repeatedly in his pictures for many years: maternity.

While immersed in this Intimist Realism, in 1942 some of his concepts underwent a moment of transition, as the art critic Roger Pla noted in one of his essays

> *...a second period begins (1942-1947) in which, at the same he faces a crisis in his aesthetic certainties of the first period, [...] an artistic dissatisfaction regarding the means used by Naturalism, an —as a consequence— he has a sheer necessity of taking these elements to the limits and cleaning up lines, using the guidelines of «the school of Paris» and his personal knowledge of other modern painters —until he achieves a pattern that he really likes, which he feels it's a painting; although paradoxically these sleek patterns may seem to put aside his principles of human and social content, emotions are fundamental, and he still believes in their legitimacy*.[13]

These are contradictory years, of continuous ebb and flows, which, as Pla points out, they highlight the «search for a plastic language in a process of disintegration of Naturalistic patterns, which is necessary in order to convey a content that, however, was still appearing to him probably identified with those tendencies of Naturalistic Realism which he disliked and which he needed to discard».[14]

There were many factors that catalyzed this process: the fact that he got closer to his former fellows at the Mutualidad, he went back to the Communist Party in 1942, and, against a general background, the changes linked to a political era marked by the tensions caused by the rise of Peronism.

It is apparent that ideology was starting to become relevant again in his aesthetic approach, as he focused on a quality he followed and which it determined his production process: the constant tension between his political party and religion; a conflict which showed its first manifestations when Grela ended up his period in the Mutualidad.

10. Juan Grela, in Moreno, Sergio, «Grela: La obra de un artista es el reflejo de la cultura de su pueblo» (Grela: the Work of an Artist Reflects the Culture of his People), interview, *Rosario 12*, Rosario, December 29, 1984.
11. Juan Grela, in Farina, Fernando, *Interview with Juan Grela*, Rosario, September 7, 1992, tape transcript, p. 5, Grela Archives, Rosario.
12. «Solo exhibition of artist Juan Grela opens at the Museo Municipal de Bellas Artes,» *El Orden* newspaper, Buenos Aires, July 24, 1943.
13. Pla, Roger, *Juan Grela G.*, December 1957, typescript, Grela Archives, Rosario, p. 6.
14. *Ibid*

Since I was a kid, I was a fervent churchgoer, and in the times I was influenced by the Mutualidad, I stopped attending mass and I was a bit of a rebel, but in 1937, I freed myself of many ties and decided to go back to church every Sunday. As a consequence, this attitude made me loose all my fellows at the Mutualidad and in politics, so I kept on by myself till 1939.[15]

In the Forties, the debates on art brought by Modernity began to turn to the figuration versus abstraction issue. Grela began to show concern about this question since, although he was convinced that the dogma of Naturalistic painting didn't match his perspective on art anymore, he had rejected the idea of going back to non figuration in a deliberate manner.

By that time, Grela used to travel to Buenos Aires on a continuous basis to participate in exhibitions and for political reasons, as he kept on working for the Communist Party. As a result of these frequent journeys between 1947 and 1948 he came into contact with figures that actively participated in artistic debates. On the one hand, it was the Brazilian Cándido Portinari, who was associated to a Realistic aesthetics, of social commitment; on the other hand, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito and Manuel Espinosa, the main figures of the Concrete avant-garde.

While living in exile in Uruguay, between 1947 and 1948, Portinari traveled a number of times to Argentina. In 1947 he put on an exhibition at the Salón Peuser, and was invited by the Student's association of the Arts School, to give a lecture: «The Social Sense of Art», in the French Institute for Higher Education in Buenos Aires. In his lecture he raised a number of ideas that revolved around his conception of social painting:

As we already stated, social painting is the one which is targeted to the masses and the artists who embrace it should have an artistic and collective sensitivity [...]. Neither historical painting nor art for art's sake are enough to address the masses. Maybe if we fuse both we can achieve that end.[16]

In one of his notes on the Mutualidad, Grela mentions the relationship between Portinari and the local artists:

we met him many times and in the evenings he would always visit an artist's studio. When he met artists that painted political, ideological or social content, and noted that the artist couldn't paint well, Portinari would tell him: well, you should improve your painting first, because what you do is just content and no painting, and, meanwhile, until you really learn how to paint, you can go whenever you want to the park, you get on a table or a stool and you shout as much as you want.[17]

Grela's exchange with Portinari eliminated, somehow, some of the issues he had dealt with since the beginning of his career. But Portinari also affected the reformulation of his present questions, in the context of the debate fostered by the evolution of the abstract-concrete avant-garde in Argentina, on the first years of this decade. This phenomenon created great impact on the cultural field since the journal Arturo was published, in 1944, and then with the creation of movements such as the *Agrupación Arte Concreto-Invención* (1945), from which later the A*sociación Arte Concreto-Invención* (1945) and the Madí group (1946) emerged.

The members of these organizations also participated in the Communist Party but, unlike Portinari, their approach was totally contrary to Realism. They fostered an abstract geometric language, based on a number of premises such as committing to a scientific aesthetic rather than a speculative and idealist one, opposing to any spiritual or sentimental bias, and disapproving of any type of figuration.[18]

In those trips to Buenos Aires, Grela also got in touch with some of the artists of the Asociación Arte Concreto-Invención. This relationship generated another inner conflict in Grela, as he questioned and criticized himself regarding to which extent ideology and choice of language of expression matched.

15. Grela, in Rodríguez, Ernesto, *Juan Grela G.*, Rosario, Biblioteca, 1968, p. 13.

16. Cándido Portinari, «Sentido social del arte» (The Social Sense of Art), in VV. AA., *Exposición Portinari (Portinari Exhibition)*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2004, unpaginated

17. Juan Grela, Apuntes sobre la Mutualidad de Estudiantes…, *op. cit.*, p. 4.

18. Cf. Pérez Barreiro, Gabriel, «La negación de toda melancolía: Arte Madí/Concreto-Invención» (Negation of All Melancholy: Madí Art/Concrete-Invention), in Elliott, David (ed.), *Art from Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art Oxford, 1994, pp. 54-65.

stated that a new society should have a new art, a new painting, and a new pattern [...] I embraced Realism, but I followed them and I joined them in the struggle [...] That means, I was a Realist that was against Realism.[19]

In fact, the impact of the Concrete Art-Invention Movement in Grela didn't lead him to leave Realism aside. He decided to follow this alternative because of his commitment to his own art process, as he was convinced that he lacked knowledge and experience with other production principles which were key factors to join non figuration. This explains why, although he shared an ideological common ground and he admired his new friends Maldonado, Hlito and Espinosa, the invitation to become part of the Concrete Art-Invention Movement was left open and Grela never made up his mind.

...I asked Maldonado to come and give a lecture in the Press Association, so he stayed at home during three days [...] So, then Maldonado inquires, «if you are with us, why don't you paint and join the Concrete Invention Movement?». And what happens is that I was never able to join anything I couldn't really feel or understand. So I answered Maldonado: do you know what it is? It is that you know a lot about painting, you know really much about it.[20]

This choice for Realism didn't imply resistance to change; on the contrary, in this period of searches and uncertainties, as Pla pointed out, Grela admitted his decision entailed acknowledging he hadn't figured out that issue yet. He had assigned himself the task of creating a language that, away from Naturalist Realism which had characterized his works of the very first years of the Forties, could offer evidence of the grim reality of his context, using other formal means.

Thus, in the first place, he showed a change in the topics of his paintings. He stopped taking Dante, his son, and Aid, his wife as main models. Instead, this role was replaced by certain characters and landscapes of poor neighborhoods of the city. On Villa Manuelita shantytown, Ernesto Rodríguez notes, «he outlined his models, then he 'listed' the typical colors in them and afterwards, in his studio, he started a slow process of simplification or depuration of the themes, until he was able to compose the final structure of the picture, as indicated by André Lhote's written lessons.[21]

Andre Lhote's *Treatise on Landscape Painting*, and Leonardo Da Vinci's helped him find some keys to figure out solutions to his concern on how to approach these characters and environments through painting. Apart from this literature, he drew inspiration from Van Gogh's, from the study of a great amount of copies of images in Persian and Japanese painting, and from the study on Paul Cézanne's work. These references helped him find solutions which didn't intend to reflect the tragic conditions of his characters, but to highlight their beauty and to endow them with a spiritual nature by means of a new treatment of color and form.

 (The Black Girl), 1947; (Southern Rosario), 1946; 1946; Mates), 1946 and (Boys), 1947, are works that represent this type of figuration determined by a solemn look, based on volumes moderately flattened and unsaturated colors.

These paintings could better express the tensions between modernity and tradition, and would move apart more and more from the dramatic perspective in the maternities of the period 1942 to 1946, or in works such as (Figures), of 1942; (The Catfish), of 1944, or (Listening to the Reader), of 1945.

As Grela changed his aesthetic perspective, he became more and more active in the socio-cultural field. By 1947 he joined the *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (Argentine Society of Plastic Artists) with Gambartes, the Paino brothers, Pedro Gianzone, Alberto Pedrotti, Manuel Gutiérrez Almada, Santiago Minturn Zerva and Carlos Uriarte. The artist's goal was to win the culture commission of the Society to start political activities. They organized lectures and exhibitions and tried to disseminate their ideas on social art. But there was an incident which triggered censorship. It was in 1948, when Grela

19. Lecture by Juan Grela during the series «Juan Grela G. Técnicas de su pintura» (Juan Grela G. His painting techniques), op. cit., p. 7.
20. *Ibid.*
21. Rodríguez, Ernesto, *op. cit.*, p. 31.

presented an exhibition of drawings on the neighborhood La Basurita (Rubbish Dump neighborhood) together with the lecture «Kids are the only privileged few». This lecture, remembers the artist, irritated many of the members of the governing group of the Commission, so it was censored. The police confiscated most of the works, which referred to childhood and poverty.[22]

By that time and as a result, Grela deepened his path towards a radical stance rejecting abstract tendencies, which he held for many years; an issue that in later years would cause considerable controversy within local debates.

> *Firstly, I would like to say I don't agree with this movement, though I must confess: those who practice it sincerely, not with a snob attitude, they are aware of the issues of painting. We, who have already figured out our plastic issues and we know about the problems of painting, feel great plastic pleasure when we contemplate an abstract painting. But you must know by now that this way of painting is elitist and not for the masses. Though the artists of this tendency hold, and they are right on this, that art has not always been form, I would remind them that Rembrandt represented Man, and didn't stop painting because of that. For all this, I don't agree with abstract painting.*[23]

Variations on the Concept of New: Grela and the Grupo Litoral

Nearing the 1950s, Rosario was living a time where the innovating forces started to prove a fertile soil to put artists in the eye of the critics at a national level.

By then, the city could offer a historical account of its production and had mechanisms to foster artist's recognition. The opening of the Museo Castagnino in 1937, and of a number of art galleries, the presence of forward-thinking figures in the field of culture such as Hilarión Hernández Larguía, and the acknowledgment of a fledging tradition, in view of the pictorial legacy of masters such as Manuel Musto and Augusto Schiavoni, constitute some of the features of a cultural background hungry for the emergency of other «modernist» experiences.

The Grupo Litoral was launched at the initiatives of Grela, Domingo Garrone and Leónidas Gambartes in 1949. As Peronism started to interfere in politics and social life (1946-1955), these artists started meeting to discuss the possibility of gathering a group of artists to create an environment of debate and production, different from the previous collective experiences (the Mutualidad, *Plásticos Independientes* and *Plásticos Democráticos*). That is to say, this time they would focus on discussing painting and not politics.

> *It was high time to stop being sect-like in every single order: plastic, political, and call all those we, far from believing we were the owners of the truth, considered they had a plastic activity in the city, and were committed to it, enthusiastically, and seriouslyd.*[24]

The project materialized in 1950, with the first exhibition in the Renom gallery. In that opportunity, Gambartes, Francisco García Carrera, Garrone, Grela, Manuel Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Santiago Minturn Zerva, Alberto Pedrotti, Hugo Ottmann, Carlos Uriarte and Ricardo Warecki introduced themselves with a statement that justified their diversity, and at the same time advocated for freedom, pointing out the intention of developing an art under the premise of innovation.

> *We don't foster any school or profess any «ism». We just condemn the academic sense and conventions, as we consider that they restrict freedom of men to express the revelation of their new spirit with a new language.*[25]

22. Juan Grela en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.*, p. 43.

23. Juan Grela, in Imbert, Julio, "Consideraciones del pintor y grabador Juan Grela sobre la pintura abstracta, superrealista y naturalista imitativa" (Considerations of the Painter and Engraver Juan Grela on Abstract, Superrealist and Imitative Naturalist Painting), 1954, no reference, Grela Archives, Rosario.

24. Juan Grela en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.*, p. 46.

25. «Declaración» (Statement), *Exhibition by Grupo Litoral, a group of artists from Rosario*, Santa Fe, Museo Municipal de Bellas Artes of Santa Fe, 1950.

This group didn't feature a shared aesthetic or ideology within its members. There was a common deep anti-Peronist feeling and a need of getting together to talk about their works, to look for pictorial references, plan exhibitions and establish innovation as part of their identity to win recognition locally and at a national level. This is how these exponents undertook new strategies of inclusion in the field of art, and of art audience formation to answer to their own aesthetics. Their search for identity would be expressed in a condition which is not only geographic but also connotative: the regional aspect.

For Grela, the Grupo Litoral phase was a moment in which the artist became a key personality within his environment. In this sense, he had a leading role in the organization, not only because of his previous external relations, but also because of his fighting spirit within the group.

By 1950, the artist stated he didn't agree with the abstract movements.[26] Having adopted this stance, he expressed disagreement regarding the approaches by some of his colleagues. Herrero Miranda was one of his targets, precisely because of Miranda's attitude towards «following isms».

> *...In my view, he's the main pioneer in the introduction of isms [...], although I acknowledge that if it hadn't been him, it would have been someone else, because this was managed by multinationals through Di Tella and Romero Brest, with the money of the Ford Foundation that supported to a great extent these avant-garde activities in Buenos Aires, which Aid and I experienced first-hand as in those years we spent more time in the capital city than in Rosario. And in fact, we are good friends with Romero, as we used to be friends with Pellegrini.*[27]

In conclusion, Grela considered that non figuration had to emerge in the image as a necessity, after a process, of an internal evolution in the individual, and not just because the artist adopted what was new.[28] This point of view shows he stood far apart, and his work remained linked to a conventional perspective:

> *In the Grupo Litoral, for instance, there was a time when the members wanted me to quit because I had new ideas, but I didn't master the problem of painting. So, I, within Litoral, had a negative and traditional view.*[29]

There were substantial differences among the members of this collective, not only as regards ideology but also linked to their aesthetic languages. This characteristic showed in the way the problem of figuration and abstraction was discussed within the group:

> *The problem of abstraction was this: Herrero, Ottmann, Warecki, chose abstraction [...] Gambartes, Grela, García Carrera, Pedrotti were aligned with figuration. Ottmann with a postcubist abstraction and the one who most radically turned to non figuration was Herrero Miranda; that is the reason why during those years he was considered to be a step forward from the other artists. Gambartes and I, but mainly me, held that adopting any of these alternatives should be in response to an internal necessity of the individual.*[30]

But the choice of figuration or abstraction does not reveal what made these artists assume the responsibility of cultural change at this period of time. The trigger was most probably the effort to leave aside «the old Naturalist approaches» as well as the political Realism of the Thirties.[31] There was a need of breaking with the past, which translated into different choices and techniques. Thus, either because of each one's peculiarity within the group, their anti Peronist condition, their own ways of establishing innovation or because of coming from Rosario, Grupo Litoral provoked friction in the artistic scene of the Fifties. It was a moment when Buenos Aires was undergoing a process of

26. Juan Grela, in «El pintor Juan Grela habla para los lectores de Norte» (Artist Juan Grela talks to Norte's readers), *El Norte* newspaper, San Nicolás, April 15, 1950.

27. Juan Grela, «Grupo Litoral. Sus dos líneas estéticas internas» (Grupo Litoral. The two Aesthetic Tendencies within the Group), manuscript, n. d., Grela Archives, Rosario.

28. Cf. Juan Grela, Apuntes sobre grupos de pintores en Rosario después de la Mutualidad (Notes on Artists Groups in Rosario after the Mutualidad), n. d., manuscript, Grela Archives, Rosario, p. 2.

29. Juan Grela, en Hernández, Julio, Entrevista a Juan Grela, Rosario, 7 de abril de 1992, desgrabación, parte 1, Archivo Grela, Rosario, p. 2.

30. Juan Grela, en Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.,* p. 59.

31. Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política, op. cit.,* p. 80.

recognition of Modernism. There, since 1955, after the fall of Peronism, the institutions started to assimilate and promote new art. So, until the Sixties there wouldn't be great tensions within the artistic field of Buenos Aires.

Although during those years the Grupo Litoral received extensive criticism, most critics didn't go beyond of pointing out the diversity of the group and the fact that they performed a type of painting based on individual solutions. Romero Brest, in his turn, did a more careful reading. He perceived the moment of crisis and the lack of maturity in the works of these artists, in terms of a constructive standard:

> *The reader should not think, and neither should they think that my use of the word innocent has a pejorative connotation. On the contrary. In situations like the one painting is undergoing now, a real crisis, in my opinion, nothing is more legitimate than to have an innocent, virginal look, as the one of the First day of Creation.*[32]

This critic's opinion, an advocate of the new tendencies that emerged by those times in the capital city of Argentina, expresses the varieties of the concept of new in the different poles of production in Argentina. This means that for a circuit like Rosario, the concept of new would materialize in a different way than Buenos Aires.

Thus, the Grupo Litoral represents an alternative within the national context of the Fifties. In figures like Grela and Gambartes, innovation was expressed in other aesthetic codes in accordance with their concerns of carrying out a national and Latin American painting. This tendency defined the two particulars and most outstanding ways of expressing the regional character that determined the spirit of the group to which they belonged.

The Constructive Universalism as a Legacy

> *For serious training, one must go through total abstraction.*[33]

During the phase of the Grupo Litoral, Uruguayan Constructivism became little by little the main source of Grela's ideas. They were years when his work has already achieved a wide recognition in the art field, not only at a local but also at a national level. His language had turned into a kind of figuration based on a Realism of constructive traits. In consequence, he started to apply other guidelines to his search: those of balance and synthesis.

Grela found Torres García,[34] in the first place, when he was hunting for clues on how to use the golden section. But provided him much more than that.
In this book, Torres proposed a philosophical and spiritual theory based on principles that outlined an alternative to materialize a «universal constructive art» meant for the creation of an order based on the synthesis between structure and figuration.

These ideas were essential for Grela in order to adopt a new stance. In fact, the golden section became a way to figure out many of the previous questions, not only in terms of plastic language but also in his way of looking at the world, in his everyday life. According to him, it was in that very moment when he could finally end his internal fight between politics and religion.

> *It was crucial for me to be able to apply the golden section. I then used it for around 10 years, even when signing. My life changed during those years. I even quitted the Communist Party. In my view, the golden ratio has other interpretations. In the large part I see a symbol of life and in the short*

32. Romero Brest, Jorge, «Cinco pintores rosarinos», *Ver y Estimar,* Buenos Aires, agosto de 1955, p. 3.
32. Romero Brest, Jorge, «Cinco pintores rosarinos», *Ver y Estimar,* Buenos Aires, agosto de 1955, p. 3.
33. Torres García, Joaquín, *Universalismo constructivo,* Buenos Aires, Poseidón, 1944, lección 92, pp. 628-633.
34. Nacido en Montevideo, en 1874, Joaquín Torres García se constituyó en uno de los artistas clave del arte latinoamericano. Luego de desarrollar una intensa actividad artística en Europa, en 1934 creó la «Asociación de Arte Constructivo» en Montevideo. Iniciativa que a posteriori, lo llevó a fundar el «Taller Torres García» en 1944 originando una actividad de gran trascendencia en el campo cultural uruguayo, y creando un legado de extensión internacional. Torres García es uno de los referentes más importantes de la búsqueda de identidad en Latinoamérica. Su pensamiento tuvo gran proyección, ya sea por sus escritos, sus conferencias, publicaciones y, fundamentalmente, por su dedicación en el taller. Un estudio sobre el alcance de su pensamiento teórico y sus formulaciones estéticas se encuentra en: Ramírez, Mari Carmen, *El Taller Torres García. The School of the South and its Legacy,* University of Texas Press, Austin, U.S.A., 1992.

one, the one of death. And I have to accept both, because both are life, in two different ways. This offered me a balanced formula...[35]

At this level, an intertextual perspective based on Torres was strengthened, and the idea of a universal art and the recovery of the ancient American cultures became the aesthetic, spiritual and ideological foundation for Grela's choice at work during that period. In those times, he visited the Ethnographic Museum in Buenos Aires very frequently. There, he showed a special interest in Diaguita people's pieces. He also traveled to La Rioja, Tucumán and Tilcara in Jujuy. Apart from reading Torres, he delved into other literature, such as the Silabario de la decoración americana, by Ricardo Rojas. For Grela, who, with Gambartes, defined a singular line of production within the Grupo Litoral, the best way to achieve a National Art laid in performing a work with a universal meaning and which at the same time resulted from the relationship between the artist and his land.

... I believe we should understand that we have to take the American cultures as a formal principle. Those cultures are certainly in our spirit because we were born in this land. That is to say, we should go and find them, because, are we American or European? And if we don't feel either American or European, what are we? Our plastic and expressive problem starts right there. We should also ask ourselves: what have we done to be different from others? Thus, in my view, I believe we should take the ancient Americans as a guideline.[36]

In the language level, Grela expressed this inventory of ideas removing altogether the method of Naturalistic representation. His characters and the littoral's landscapes voiced a reformulation of the paradigms of figuration, supporting more universal connotations and the emergency of certain symbolic condition in the patterns. There was a constructive order in these images, which started to show certain harmony as they were based on an orthogonal composition system.

Between 1955 and 1960 Grela stopped using oil paint. After some experiences using water based paint, he decided to paint only with gouache and watercolors. This change in the technique determined the passage to a synthetic and geometric style.

Within this period, there are two series of works that are worth mentioning: one consists in a number of gouaches of 1955 and the other comprises sketches for painting murals which date back to the beginning of the 1960s.

The series of gouaches is a paradigmatic example in his production. By means of patterns that resemble everyday utensils and objects, the artist reaches complete abstraction as a result, where he saturates primary colors, and the image has a chromatic density that is unusual in his pieces on previous years.

It seems that the series reflects a moment of study and training in certain «constructive compositions» by Torres García. Due to their composition and strokes, these pieces prove real essays, with which Grela started his way to finally reject those aesthetic stances he had held for years due to the weight of his past.

Between the production of this series and his sketches for mural paintings, there are works by the artist that show other features: a constructive figuration in which one can still spot the characters of the poor neighborhoods of Rosario, the banks of the river and the littoral landscape.

By the time when the Grupo Litoral was breaking up, in 1957, Grela drew a set of sketches for painting murals which he continued in 1961 and 1962. These sketches display another version of how Grela adopted Torres's legacy.

This aesthetic, based on Constructivist guidelines, shows one of the greatest levels of synthesis between abstraction and figuration in Grela's language which, from then on, started to reveal other traits. Surprisingly, at the same time, some crucial events in his life took place. He gave up his profession

35. Juan Grela, en Giunta, Andrea, «Juan Grela: conversación en Rosario», revista Lys, nº 15, Buenos Aires, septiembre de 1992, p. 16.
36. Juan Grela, en Rodríguez, Abel, «Forma, espíritu y arte nacional en Grela», *La Capital*, Rosario, 26 de enero de 1961.

as a hairdresser, which he practiced in parallel to his painting career, to devote himself entirely to art. But he also took up teaching and he turned out one of the most valued teachers in Rosario. His studio would be attended by many of the main figures of the avant-garde which would develop in Rosario by the mid 1960s, and which would define the link between arts and politics in a process that resulted in one of the most important historical art pieces of awareness worldwide: in 1968.

Surreal Aesthetic

> *Great emphasis has been placed on describing Juan Grela as a naive or primitive artist when in fact these labels only show a superficial analogy between the appearance of his images and certain patterns identified with a non cultivated artist. However, just by looking back to his previous phases, from twenty years ago to the present, we can confirm that his current work is the result of a long process to achieve synthesis and stripping.*[37]

By 1964 Grela performed a series of works which brought an alternative to that formal and content synthesis which he had achieved in the process of embracing Torres García's ideological and aesthetic premises. It was a series of Flores (flowers) where he only used white and black and earthy colors. This way he created images of a strange equivalence in terms of colors of the same light value. There is a metaphysical atmosphere in these paintings, which, for both reasons: the way he figured out colors and the reflection they encourage in terms of the struggle between concrete forms and figurative approaches —so typical all along his process— signal the beginning of another phase in his work —the one that branded him in the vague category of a naive artist.

In this period he fulfilled the logic destiny of his artistic career. In the first place, he left the golden section. The displacement of patterns in random positions gave way to the proper context to state a surreal imprint in his images.

They are the works of the end of the 1960s and the beginning of the 1970s that present this new facet of the artist. Composition decompression and lightness turn space in a platform mastered by the principles of abstraction which still preserves some of the force of figuration. It's an aesthetic approach that allows room for playing with the limits between reality and unreality, admitting references to one of the avant-garde tendencies the artist had studied through some of its representatives: Surrealism.[38]

In those years when critics focused on approaches that involved dematerialization of art, Grela chose to set structure and form free. He started to make a living out of painting, finding in it a way of breaking free from past and present constraints.

> *It's in 1970 when, having left the compasses for years, and regarding work, I started gaining confidence and I saw I could manage by myself, so I started drawing on cloth and cardboard, as I consider form is the most important part, only then come colors. I started discovering that I was capable of creating unreal forms or objects, though they had some relationship with reality, as in human beings there's a play between unreality and reality. Then it's when it starts what I really wanted, what I genuinely longed for, but I didn't know what it was. I found what made me feel elated, free from all: just me before the material. It has to do with elements that appear in Surrealism, with the dreamlike representations, with the lessons of Dadá, Chagall and Klee.*[39]

Within the group of artists linked to Surrealism, it is Joan Miró that can be taken as a possible aesthetic reference, especially in the works Grela executed in the first period of this phase.

By 1940 the Catalan artist had shown a singular concept of space in the series (Constellation).[40] In

37. «Caminos para la síntesis» (Paths to synthesis), *La Nación*, Buenos Aires, August 8, 1968.

38. Cf. Squirru, Rafael, «Liberti y Grela» (Liberti and Grela), *Revista Américas*, vol. 25, no 3, OEA, March, 1973, pp. 21-24.

39. Juan Grela in Andrés, Alfredo, «El pintor en la peluquería» (The artist at the hairdresser's), *La Opinión*, Rosario, December 11, 1977.

40. Miró carried out this series when he moved to Varengeville-sur-Mer, in Normandie, in 1940, as a result of the Second World War. The series consists in 23 gouaches on paper. One of them belongs to the Joan Miró Foundation collection, based in Barcelona.

these gouaches, his typical universe of symbols was set free under the laws of a spatial organization conditioned by both random and the intention to create a feeling of lightness.

In Miró's case, it was the result of a period when he attempted to escape from a reality which trapped him: exile and war. But for Grela, this period of freedom emerged from looking into himself. This led him to break free from old internal structures which had determined his production and his ideas and opinions in the past.

In *El pata* (1969), Grela makes figures and forms gravitate contributing to create a space where everything works under the laws of buoyancy.

> *Ascribing Grela to Surrealism, in a broad way, will make many discerning, or not so discerning eyes, a bit uncomfortable.*
>
> *Back to the sources, we should remember Breton exclaimed in front of Miró: «¡You may well be the most Surrealist of all of us!».*
>
> *And this hypothetical discerning eye —or not so discerning— definitely won't miss that the composition principles of Grela tributes to the other Catalan [...] Grela makes us escape from the traditional Renaissance space so as to make the spectator himself float [...].*[41]

In these years, other productions linked to Surrealism appeared. Roberto Aizenberg, a friend of Grela's, developed a different version of this tendency. In his pictures, scenes are related to images from dreams; they display objects and characters as ambiguous iconographic entities.

Unlike Aizenberg, Grela's work explores automatism rather than reminiscence and dreams. From then on, this approach became one of the main procedures the artist used for creating images.

> *... I've tried to take automatism to the limits, even in the title of my works. Because at the beginning I would create automatic works and would entitle them using reasoning, for instance «Jardín de Lulú». But later, I tried to use automatism in every single bit. Even in materials and colors, which Aid would choose with her eyes closed. I work with what comes out, though I also intervene, because I place certain elements in front of her, for her to choose.*[42]

The Uses of Collage

By the Eighties, Grela was already a well-known artist and nationally recognized due to his career.

He participated in retrospectives of Argentine art and was honored with important awards such as the Pettoruti Prize by the Fondo Nacional de las Artes (1982) and the Rosario Prize (1982). He would present retrospectives which would place him in the eye of the critics of Buenos Aires and Rosario: Museo Castagnino (Rosario, 1982) and Fundación San Telmo (Buenos Aires, 1983). Moreover, he had become one of the most prestigious teachers of the city.

In this decade, his work seemed to have finally settled in non figuration. Different series of works would reveal a common feature: collage as a model of construction, as an attitude and as a plastic technique; collage illustrating in full the relationships amongst patterns in a space that struggles between fragmentation and miscellaneousness.

Pieces of wood, constructions and paintings of this period, after undergoing a certain procedure, keep the capacity of reflecting the complexity of a production process, from the beginning to the end. So collage is not just an artistic method but a mode that Grela used to rethink and rework the aspects of his own career.

Now, it is worth mentioning this kind of abstraction fostered by collage as a derivation of the development of this language was achieved within the typical figuration of his works during the Grupo Litoral phase.

41. Squirru, Rafael, *op. cit.,* p. 23.
42. Juan Grela in Giunta, Andrea, *op. cit.*

In this sense, led by random and logic, his late compositions keep traces of those symbolic elements which have composed his inventory in previous years. The littoral world, earth, the river, birds and fishes still have an allegoric presence in this works, which also adopt, in a less literal way, the symbiotic relationship between figuration and abstraction.

The relationship between abstraction and figuration in the global production of Grela is an interesting point. His work can't be strictly classified under any of these categories. From the Fifties onwards we can find figurative works which reveal an abstract architecture which is so solid —sometimes displayed with such determination and so directly— that covers the real motive. In other cases, he embarks on a process of abstraction that, without unfolding the mystery, and without losing formal power, shows that his origins are marked by the reality of objects. Unlike other alternatives that opt for taking distance from the two concepts, in Grela it is impossible to address the problem ignoring the fluid relationship existing between both and sticking to reductionisms.[43]

43. Fantoni, Guillermo, «Notas fragmentarias sobre la obra de Juan Grela» (Fragmentary notes on the work of Juan Grela), prologue for the exhibition *Painted woods (1978-1986)*, Totoras, 1987.

Nadia Insaurralde y Nancy Rojas

Notes and Perspectives on some Pieces from Grela's Archive

Figuration or non-figuration is of no great significance. What is of paramount importance is that we remain firmly within the painting: all the rest slips into place as a consequence of the former. To go so far as to generate a spiritual language which speaks of the most precious of Man's qualities: his imagination.[1]

Documentary analysis proves to be suggestive when the reflections expressed in the material of an archive go beyond theoretical formulation. The importance of such analysis resides precisely in the spontaneity of the content, generated in the same context as the artistic events.

It is in the accumulation of logical deductions, together with the extraordinary force of intuition that are to be found the determining factors which modern artists have expressed so abundantly in their writings. Today these texts enable us to reach a modern imaginary world with all its multiple complexities. They also serve the purpose of clarifying the artistic expression of certain decades, forging points of discussion, open to new questionings.

In Juan Grela's case, the process of acquiring self-knowledge from his writings is part of his scheme of production. It enables us to address certain aesthetic issues where policies of the image are linked to specific historical, political and social causes.

Thus an analysis of the documents which make up Juan Grela's archives, conserved by his family, allows us to review some of the ideas which circulated in the field of art during the 20th century.

To date, Grela's archives are composed of catalogues of individual and collective exhibitions, articles published in reviews and newspapers, letters, posters, photographs, manuscripts and interviews, dated from 1935.

The observations which appear in this article arise from the perusal of certain of his writings, precisely those which shed light upon the construction of a perspective that was born in Argentina during a period when the notions on Art which were in circulation on the cultural scene were those that had been propagated by European avant-garde movements. These were Grela's point of departure, and throughout his career he enriched his work with numerous studies, many of which dealt with the treatment of color and form. The implementation of this research, followed by his concern over how to construct images in the present, resulted in productions of a realism of an intimate tone. Over time these suffered a mutation: Grela's technique became of a kind hitherto unknown in Argentina, amidst figurative and non-figurative.[2]

In the text entitled «Should Painting be Figurative or not?»[3], Grela expressed many of the conclusions generated by the above debate through the consideration of certain topics. In this instance we wish to draw attention to one of the most significant and recurrent of the questions which concerned Grela: that which related to the problem of color in relation to the search for a personal language.

1. Grela, Juan, «¿Debe ser figurativa o no la pintura?» (Should Painting be Figurative or not?), Manuscript text, no date, p.7, Grela Archives, Rosario.
2. For the preparation of these notes and perspectives we used as a starting point some of the ideas expressed in the text by Nancy Rojas, published in this volume.
3. Grela, Juan, «¿Debe ser figurativa o no la pintura?», *op. cit.*, p. 8.

> *Now, as for color, I used pure color, or naturalist color: in both cases, one is working with naturalist techniques. In the former case, the color is with the naturalism which industry furnishes it with, whereas in the latter it has the naturalism which is being copied. Thus, in a word, the artist is not present. But by means of the mixtures of colors, the color which his interior world calls for. [...] After using all the chords which color allows, the chord which belongs to each of us who paint is adopted by our spirit. [...] Once again, time is needed, as well as relentless hard work for the tone of color which characterizes the color in our work, to appear, discovered and invented, a tone which is authentically personal.*[4]

Grela's work, the product of his finding a 'his' color, was established in the fusion of aspirations with certain theoretical conjectures, characteristic of modernist movements of the 20th Century. References to the latter are to be found above all in annotations in books in his library. These bear witness to the scope and richness of his sources which played so great a part in the artist's merit of being self-taught.

We can mention among others, a copy of the book *From Eugene Delacroix to Neo-Impressionism* by Paul Signac[5] which contributed significantly to Grela's modern stance regarding chromatic treatment:

> *In the ink colors, the first contrast we come across is the contrast of the chords: near, medium range and far. Paul Signac in his book,* From Eugene Delacroix to Neo-Impressionism *dedicates a good deal of time to chords, since the Neo-Impressionists used the chord and the analogy. These are not aggressive contrasts, unlike the complementary ones. In their quest for harmony, the Neo-Impressionists realized their paintings giving predominance to the chords, with just a few analogies and a total absence of complementary features*.[6]

This treaty, published for the first time in Paris in 1899, caused the European painters of the first decades of the 20th Century to revive their interest in the so-called technique of Division. In it Signac challenges the principal rules of Neo-Impressionism, starting from the notion of the painting as a luminous body. Luminosity, coloring and harmony are the elements to which this theory gives priority, and which Grela refers to on various occasions. We see this crystallized in the parts which Grela underlined in this book, highlighting declarations by Delacroix which were put forth and analyzed by Signac:

> *The enemy of all painting is grey.*
> *Ban all earthy color.*
> *Colors of green and purple, roughly placed, here and there, in bright areas, without mixing.*
> *Green and purple: it is indispensable to apply these tints one after the other and not mix them on the palette.*
> *Simplicity of setting and broad scope of light.*
> *One has to reconcile «color» color and «light» light.*
> *It is necessary that half-tones —i.e. all tones— be exaggerated.*
> *It is necessary that all tones be exaggerated. Rubens exaggerated, so did Tizian. Veronese sometimes used grey because he searched for the truth too much...*[7]

Given this perspective, the works of Paul Gauguin and Henri Matisse became the models to whom Grela returned most often in order to explain and present this premises.

> *Gauguin's innovation was that when he set out to paint reality, he used color with the clarity and the darkness of nature. Everything that was dark in Nature, was blue-green or blue-*

4. *Ibíd.*, p. 3.
5. Signac, Paul, *De Eugenio Delacroix al Neoimpresionismo* (From Eugene Delacroix to Neo-Impressionism), Buenos Aires, Poseidón, 1943.
6. Grela, Juan, «El color (II)» (Color II) , typed text, 1963, p.2, Grela Archives, Rosario.
7.Signac, Paul, *op. cit.*, pp. 12-17.

> *purple, what was grey in Nature was red-orangish and red-purple and what was light was yellow-green or yellow-orange*[8]
>
> *(...) Matisse says: «In* Naturaleza muerta con magnolia *(Still Life with a Magnolia), I reproduced a table of green marble in red. This caused me to express the reflection of the sun on the sea as a black stain»*.[9]

It is evident that the notes that Grela makes on tonality and atonality are at times limited to the above statements. In one of these notes he puts forward these questions, but starting from the issue surrounding the correspondence between a chromatic choice and the development of either a traditional or contemporary posture.

> *Tonality and atonality to our mind, to our work, and to our teaching role. I believe that here resides the principle of whether we have or do not have a traditional or a contemporary mentality, given that it could be held that until the appearance of Impressionism, painting was always tonal (meaning that a value or a color dominated, fixing a point that is more saturated or lighter, depending on whether the value or the color is dominant). Until this moment painting was static, but with Impressionism and the constant and unconscious search for the contrast of complementary elements, we find ourselves constantly with the principle of a dynamic attitude (...) which is to say that all the contemporary masters, some completely, others partially, to my mind show atonality as a style that is expressive of the epoch through balance of a dissonant opposition (...).*[10]

Attempting to reconcile individual reflection with a logic defined by the system of Modern Art, Grela placed these chromatic norms in an exploration of color that was suggestive rather than descriptive. In Gauguin's work *The Writings of a Savage*,[11] Grela underlined precisely those declarations which reflected a subjective vision of Art and Life, capable of conditioning the conception of the artist's language.
This vision gave rise to a pictorial treatment that was characteristic of his foreshortened figures of the early 1940s where we observe a significant change in his palette. This distinguished him from those artists who championed the use of black and white tones in chiaroscuro. Grela's use of color corresponded to the register of an emotional accent in his paintings, by means of which he attempted to give form to a narrative of a somewhat ambiguous nature, especially in the case of his *Motherhood* series. In *The Writings of a Savage* from Grela's library, there are paragraphs that have been marked by Grela that could be read in the light of these choices:

> *Given that color is enigmatic in itself for the sensations which it produces, it is only logical that it can only be used enigmatically when it is used not to draw, but to provide musical sensations which spring from it, from its own nature, from its mysterious, enigmatic inner strength. Symbols are created by means of intelligent harmonies. Color is a vibration, like music, thus it reaches what is most general and departs from what is the vaguest in Nature: its internal strength.*[12]

In the context of this research, Grela also set about reading other authors who each presented their specific topics, for example André Lhote's *Treatise on Landscape Painting*; Franz Roh's *Magic Realism*; Gino Severini's *Treaty on Plastic Arts*; Max Doerner's *The Materials of the Artist and their Use in Painting*; Joaquín Torres García's *Constructive Universalism*; and Vasili Kandinsky's *Concerning the Spiritual in Art.* Apart from Gauguin and Matisse, Paul Cézanne, Paul Klee, Pablo Picasso and Vincent Van Gogh

8. Grela, Juan, in: Fantoni, Guillermo, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela* (An Incursion into Art and Politics. Conversations with Juan Grela), Rosario, Homo Sapiens, 1997, p. 56.
9. Grela, Juan, «Coloquio sobre la figuración» (Discussion on Figuration), undated manuscript, p.3, Grela Archives, Rosario.
10. Grela, Juan, «Tonalidad y atonalidad frente a nuestra mentalidad, nuestra obra y nuestra labor de maestros» (Tonality and atonality to our mind, to our work, and to our teaching role), undated manuscript, pages 1-2, Grela Archives, Rosario.
11. Gauguin, *Paul, Escritos de un salvaje* (The Writings of a Savage), Barcelona, Barral Editores, 1974.
12. *Ibíd.*, p. 144.

were also cited by Grela in numerous writings, lectures and interviews. These authoritative models accompanied the artist on his gradual quest towards Abstract Art. We observe that he is familiar with a certain type of European avant-garde thought.

> *On the arrival of the creative genius, Picasso, new possibilities for Figurative Art taking another leap forward were generated. Artists today whose work contains traditional figuration must find new ways of proceeding, for otherwise they will not have realized the moment in the plastic arts that we lived from the Impressionists to the Neo-Plastic school neoplasticistas [...].*[13]

From the inferences on the treatment of painting, there arose constant questionings about the realistic resolution of the image from Naturalism. It was from this stance that Grela moved towards Non-Figuration. But he did so with a certain degree of speculative prudence, which kept him far from taking a decision about the tenets of Abstract Art without a good deal of premeditation.

After a thorough investigation of the formal aspects of painting, he became completely convinced: he was absolutely sure that on reaching a broad consensus on the plastic elements, the content of the painting would evolve naturally from the inside.

> *And so we consider that each painter will give what is within him. If he does not follow the dictates of his inner world, after having learned the plastic language, he will end up annihilating himself as an artist.*
>
> *If Figuration is Man, or geometry, what difference does it make? None at all. Both are ancient, well-known figurations. We must look at the problem from another angle. It is a question of forms that are born from a spiritual necessity. We will then have Naturalist painting, political painting and spiritual painting, in the same way as we have the instinctive painter, the technical and the creative painter.*[14]

> *It is not our head that decides in matters which are beyond the painter's profession. In such cases, it is the spirit that takes control, the spirit which submits to nothing. And if the painting is done with true nobility and we live imbued with things spiritual, each with our own particular talent, the latter will be truly new: belonging to each individual painter, to no-one in particular, not having been stolen or borrowed from anyone.*[15]

> The attempt to find a spiritual measurement in the creative act finds its echo in Kandinsky's work *Concerning the Spiritual in Art.* This text contains the definition that was assimilated by Grela; it is based on the consideration that the artist is an individual who transforms reality by virtue of his capacity to deepen his own intuitions. In Kandinsky's words:The inner need is built up of three mystical elements:
>
> *1. Every artist, as a creator, has something in him which calls for expression (this is the element of personality).*
>
> *2. Every artist, as child of his age, is impelled to express the spirit of his age (this is the element of style) —dictated by the period and particular country to which the artist belongs (it is doubtful how long the latter distinction will continue to exist).*
>
> *3. Every artist, as a servant of art, has to help the cause of art (this is the element of pure artistry, which is constant in all ages and among all peoples, nationalities and epochs and is manifest in the works of Art of all artists, and which as the principal element of Art, knows neither space nor time).*[16]

13. Grela, Juan, untitled notes, undated manuscript, pp. 5-6, Grela Archives, Rosario.
14. Grela Juan, «¿Debe ser figurativa o no la pintura?», *op. cit.*, p. 1.
15. *Ibíd.*, p. 4.
16. Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte* (Concerning the Spiritual in Art), Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 65-66.

Grela assigned a fundamental place in his work to the spiritual element. Although during some of his periods, we observe rigorous forms, his quest was always conditioned by this factor, independently of the subject matter. Thus from his *Motherhoods* to his lyrical essays of the 1970s, there is a pervasive subjectivity which militates against the Naturalist conception of the image:

> *[...] to be able to find our own internal current and thus with the line to trace the arabesque which orders the plane of the painting and gives life to the forms which characterize us. Finally to do the plane of the painting with lines and colors. One simply must not remain in the Naturalistic plane of the canvas.*[17]

Grela's negation of Naturalism is highly characteristic of his artistic identity. It does not, however, in any way imply a refusal of Figuration. On the contrary, the choices we are discussing invoke a version of Modernist Realisms[18]. It is a version which is underlain by an interest in showing everyday common objects as something unusual and strange. On this score, the artist placed himself at a different pole with respect to the tendencies of Concrete Abstract Art which were so abundant during the mid-forties in Argentina.

> *It is here that we must get to the heart of the matter, not just by abandoning traditional Figuration we turn to plastic creation, free from representation. We can neither talk of creation when imitation is absolute master of the painting. Having proved this, if in a figurative painting, the figuration is a form and the non-figurative element requires that the painting be a form, then is the figuration abstract or not? In other words, when the painter manages to grow spiritually, it is of no interest whether he is figurative or not. Because his line, his color, his form and his content are already on the universal plane (...).When one is master of abstract media and these have spiritual consistency, it is when the content, be it figurative or not, should also emerge from our internal world, i.e. the square, the house or the space should be in the artist.*[19]

This conception of the spiritual aspect of Art is based on a point of view which links the sphere of the intimate with local and universal concerns. From here, the artist succeeds in projecting his ambition towards the realization of a pictorial program aimed at corresponding to a place (belonging) and to a time (the present).

> *When an artist has just begun his career, he should not feel he must be obligatorily enlisted into one of the current schools of plastic art so that it is manifest that he is up to date in his thought. We should have the certainty that the plastic media bring with them per se the transformations that Man's thought undergoes. And the spirit of the age is embedded in all artists. Therefore it is palpably false to present oneself from one day to the next as Neo-Plastic, or Tachist or Realist, when one has no basis for the sudden change. The change is only valid when the painter, by means of a process of spiritual decantation, finds his true self and is spiritually supported in his work.*[20]

Grela's critical stance towards concrete abstraction and Naturalism gave rise to different observations on his part regarding the question of representation. One such observation which crops up frequently in his notes is the use of a model. Although it may seem a minor point, the artist's reflections thereon were what enabled Grela to resolve his position concerning the development of a constructive language, based on Joaquín Torres García's postulates.

17. Grela, Juan, ¿Debe ser figurativa o no la pintura? *op. cit.*, p. 3.

18. On the impact of the movements of European modern Realism in Juan Grela's work, augmented by the circulation of Franz Roh's book, *Realismo mágico* (Magical Realism), see Guillermo Fantoni's «Juan Grela and American Art: Between a Constructive Order in the Creation of a New Nature», published in this volume and originally in the journal Separata, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, año VII, núm. 12, octubre de 2007, pp. 3-33.

19. Grela, Juan, «¿Debe ser figurativa o no la pintura?», *op. cit.*, p. 2.

20. *Ibíd.*, p. 5.

Treatment of this question is to be found within the analytical readings of Leonardo da Vinci's, *A Treatise on Painting*, considered to be a key work in the history of figurative arts. In one of his manuscripts Grela states:

> *I do not underestimate Leonardo's : it must have been very useful in its time and it has parts that are undoubtedly deep. However, my opinion is that taken as a basis for teaching, it gave rise to academic formulae which even today are hard to eliminate, for example the use of models. Artists who still have recourse to models do not realize that they are still attached to a series of ideas in this treatise that is superseded [...]. Throughout the work solutions are provided for all cases. Mention is constantly made of models and emphasis placed on copying them so as to find the frameworks posited, all of which are based on a principle of point of support and termination in the physical aspect. Although in his treatise Leonardo talks of other things related to his phrase. «Painting is a mental business» [...] when it comes to the heart of the matter, it is substantially a work which is in favor of profound academism [...].*
>
> *With regard to this treatise, I draw the following conclusion: if we are still using models, it means that we are still tied to Leonardo and his treatise. It is time this changed [...].*[21]

This criticism on the use of models as a strategy was based on the need to avoid the loss of any traits of humanity in artistic production. This way of painting was considered to lead to the inevitable distortion of the concept of realism caused by certain tendencies.

> *[...] we know that realism is something very different: it is like going to the heart of things in order to unravel their mysteries and putting ourselves in place of a man-painter, in the position which at this moment we consider to be just. Realism means upholding new forms and new content. We should be convinced of the superficial aspect of Naturalist painting; let us be convinced that it never was Art. To hold any views to the contrary would be to be ignorant of the fact that the first thing Art demands of an artist is that he be creative. If this is not the case, he does not belong to the realm of Art, since neither the artist of the Altamira Cave, nor the Egyptians, nor Leonardo da Vinci, nor Michel Angelo nor Picasso, exceptional geniuses, would ever have wasted their lives devoting themselves to a type of Art where they were prisoners of a line on a face, the fold on a garment, the color of flesh or other things which vie with the freedom of the creative spirit of an artist.*[22]

For an artistic field which was positioned on the crest of Modernism, the Realism proposed by Grela operated in function of the pacts with new ideas, both as regards the question of style as ideological profile.

Finally, with his version of Realism which was developed according to his own particular requirements and to those of the context, Grela conquered a space which linked him both with Figuration and with Non-Figuration. It was thus that he marked out his own idiosyncratic area in which to reflect and reformulate the parameters of the construction of language, taking recourse to reading and jotting down his thoughts so as to clarify his choices and the changes as they appeared.

Our approach to Grela's ideas through the documents and his readings has been guided by the purpose of revealing —albeit partially— not only his critical stance towards certain 20th Century modes of representation, but also some of his doubts and conjectures. It was precisely from the latter that Grela made the choices which define him today as an outstanding exponent of an art which oscillates between Figuration and Abstraction.

21. Grela, Juan, «Los tratados tradicionales» (Traditional Treatises), undated manuscript, p.1-2, Grela Archives, Rosario. There are also references on this subject in: «Contemporary Schools and the Use of a Model», 5 pages, undated manuscript, Grela Archives, Rosario.

22. Grela, Juan, «Pintura naturalista y abstracta» (Naturalist and Abstract Painting), undated manuscript, p.1-2 , Grela Archives, Rosario.

Andrea Giunta

Juan Grela, a Conversation in Rosario

From the end of the 19th century and up until the 1930s, the city of Rosario underwent intense urban growth, hand in hand with the process of immigration. In many ways its development was similar to that of Buenos Aires. And with immigration came artists. They decorated churches and theatres, founded academies, met in *cafés*, where they carried out the first readings of Russian authors in Argentina, discovered artists of the stature of Carriere, Colette and Cézanne, and began to publish reviews. They heard Lisandro de la Torre and Alfredo Palacios speak. But it was in the 1930s that art in Rosario acquired life of its own. Berni's presence proved to be a catalyst, Siqueiros's visit, albeit short, was mobilizing, the founding of the *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos* (Plastic Artists and Student's Cooperative), an enclave of a broad cultural avant-garde. Rosario developed projects that had a thoroughly modern stamp. The major figures at the time were Antonio Berni, Leónidas Gambartes, Pedro Giacaglia, Anselmo Piccoli and Juan Grela, central players on the scene of Plastic Arts and on the cultural scene in general in Rosario.

Grela lived near the river Paraná and his work was based around the river and its inhabitants. In his work, the river acquired the stature of a myth. His material springs from the natural habitat of the river, the nearby area, its forms, its banks, from the places where he lived, places which from his earliest childhood conjured up a world whose memory he treasured as unique and timeless. A place which he attempted to address from a different point of view in each of his works.

I arrived at Grela's house, accompanied by Adolfo Nigro, one morning in August 1991. He received us with coffee and 'alfajores' (traditional fancy cakes) from Santa Fe. The dining room was full of paintings from different periods; on the easel there was a non-figurative painting on cardboard in greeny, yellowish greys, recently completed. His wife, Aid, also showed us the rich store of his prints, such a world of sensitive production. Together with Grela, we went into the different phases of his work and recalled other major Latin American figures. During the conversation, we vividly perceived the vitality of the heyday of the artist's career: his relationship with Berni, Gambartes and Torres García. With respect to the latter, Grela commented: «Some day I would like to visit Montevideo to do something I have always wanted to do: *lay a bunch of flowers on Torres García's grave*».

Today there is great interest in investigating the moment and the mode in which Latin America formulated its project of cultural modernity. In Rosario, this corresponded to the founding of the Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos. How did the idea arise?

It was the year 1932 and Berni had just got back from France. A group of us were drawing in an old museum in Santa Fe Street. Apparently Berni was looking for artists and he found out about us. He was the one who suggested we form an association. We jumped at the idea since it meant he would give us classes!

Did Berni come back from France with Muralist or Metaphysical ideas?

He returned imbued with an aura of metaphysics, but also with the problem of social realism. When Siqueiros came to Buenos Aires, to work in Botana's house, Berni brought him to Rosario, to a society we had here which was called *Refugio* (Refuge), of which we were members. Siqueiro's visit caused division in Refugio since from then on politics became an issue. (the Cooperative) was the start of an avant-garde movement in Rosario. Up until then what was being done here was a kind of nebulous Impressionism. There was a certain Mognol who did Puntilliste work, like Segantini's. There was also Álvarez Muñoz, Martín Torrejón (who was an anarquist). The Mutualidad played a key role: it was the

Note: This interview is a slightly longer version of the one published in *La Actualidad- Arte y Cultura*, supplement no.16, Buenos Aires, October 1992, p.16

spear-head of the whole avant-garde movement, not only pictorial, but also scientific, since Berni gave talks on Painting, but the Zeno brothers gave talks on Medicine, and Roger Pla taught both Literature and Biology. But all that ended. In the end, only Gambartes and myself remained.

Why was Esperanto taught?
At that time there was a feeling all over the world that after the Spanish Civil War, there would be a World War, after which we would all become Communists. After all, the Communist party was strong in France, Spain and Italy... and so the universal language was going to be Esperanto.

What relationships did you have with Latin American intellectuals and with Latin American movements at that time? And what did you know about the Muralist movement?
Such things were very relative, because here in Argentina the governments at the time (like that of General Justo) were iron-fisted, very repressive. We lived a terrible ten years, in constant fear for our lives. Reviews and journals were not allowed into the country so the only material we could get had to be procured clandestinely. We made contact more by the Spanish who arrived in Argentina. There were also a few people coming from Mexico. At that time they created the Special Division against Communism. During the government of General Justo, the only province in the whole country which was opposed to the régime was Santa Fe. Once, General Justo's son, who was affiliated to the Communist party, came to Rosario. We left from the Mutualidad (which was the spear-head of the Rosario Young Communist movement) and went down Oroño Boulevard to the station to meet him. He had with him two flags, the Argentine one and the Communist party flag. With him leading us, we went into the police station and placed the two flags where the horses are today.

Both you and Gambartes proposed a form of Art for Rosario that would also be a model for the Americas. Some members of the Grupo Litoral (Littoral Group) were obviously influenced by Torres García; Gambartes shows evidence of Tamayo's influence. Did you, for example, know of the existence of the TTG and its activities?
No, we didn't. Here's how I met Torres García. I was giving Art classes in *Amigos del Arte* (Friends of Art). The classes were unpaid. Gambartes and I had been looking at Torres García's book *Universalismo Constructivo* (Constructive Universalism), in the Austral bookshop and enquiring how much it cost. We couldn't afford it! I had been interested in the problem of the Golden Section before encountering Torres García, because Berni had told us of the Golden Proportion: «It's a straight line which is divided into two parts, one bigger than the other...» he explained to us, and that was that. Of the members in the Mutualidad, I was the one who was most taken by the question. At that time, Aid and I got married. Every Sunday we would come to the museum's library and look into reviews. One day we came across a very short article by Alfredo Guido, the brother of the architect of the Flag Monument. It mentioned the Golden Section, but we didn't understand it. But we copied it all the same. I asked Julio Vanzo about it as well, and he said: «Grela, that was something the Ancients used». When I flicked through Torres García's book, it was like you were starving and you suddenly found bread. It even had the little drawing of the compass! I was thrilled. And then, when the students at Amigos del Arte asked Gambartes what they could give me as a present, he answered «Grela's nuts about Torres García's book».

I was the one who went into the Golden Section the most, even though many people took me to task about it. Once I held an exhibition on the question of tone in Torres García in relation to the Diaguita culture. I chose the «Basurita» (bits of rubbish) exhibits. There were twelve works, six of which were based on reality, and six others which had the same subject, for which he had used no model, but had worked with the Golden Section, with black, white and burnt sienna which were the colors used by the Diaguitas. Aid and I visited the Ethnographic Museum in Buenos Aires where we did some drawings

of the Frog's Series. The Diaguita artists drew the frogs first in a realistic way and subsequently schematized their drawings to produce a rhombus.

Why your interest in Pre-Columbian art?
I started out by calling it National Art, and even before that, Santa Fe Art, since I firmly believe in the following: if you cannot develop your personality within your own family, and are obliged to go somewhere else in order to do so, it is because you are at loggerheads with your family. Fortunately, I don't have to fight with my father in order to develop my personality. I always say: here we haven't got the Louvre, nor the Museum of Fine Arts they have in Buenos Aires; we've got the Castagnino. We mustn't forget that we are living in an under-developed society. To be a painter here, when you finish studying, you're going to have to earn your bread and butter somehow or another for a good thirty or forty years. Then perhaps you can start to live off painting. First of all you get to know who the painters from Rosario and the province (Santa Fe); then there's the national ambit, and finally you make contact with the nebulous issue of the Pre-Columbian cultures, without any notion of the phenomenon. We used to go the Museum and look at the exhibits, but without any knowledge or information On the other hand, we used our intuition So I think that when I got hold of Torres García's book —he was such a clear-thinking person with such a wealth of experience!— my eyes were opened and I found the key to the puzzle I had been baffled by for so long. In the Grupo Litoral, in the fifties, I was always being teased for this. The only person who accompanied me in my interest in this subject was Gambartes. The other eight members of the group had absolutely no interest in it whatsoever. The only one in whom we managed to raise a spark of interest in Torres García was Ludueña.

Did you know about the TTG and its activities?
No. I found out about it when once I wrote to Montevideo and they sent me reviews of the *Escuela del Sur* (School of the South) and some prints from the *Club de Grabado* (Print Club). As for the Golden Section, here they still make fun of it. In fact, I was the only one who used it on a regular basis. Although at one stage Gambartes used it in a few of his works, he was really more interested in the subject of Pre-Columbian art.

How did Torres García influence your work?
If you don't go back to your family roots, you don't know who you are —Torres García taught me this very well. It helped me to clear away a mist and find out who my parents were. It also guided me in my ongoing, artistic quest which led me to be constantly modifying my path, and never to stay put anywhere. Berni also broke with all the fixed moulds. One day I said to Butler and Spilimbergo: «Guys, formulae are out!»

For me it was absolutely crucial to be able to apply the Golden Section: I used it for about ten years, even in my signature. My life changed a lot during that time —I even left the Communist Party. For me, the Golden Section has other readings. In the large part, I see the representation of Life, and in the smaller part I see Death represented. And I must accept both, for they both make up Life: they are its two faces. This reading gives me a balanced conception of Art. I use the Golden Section in everything I do. I also seek balance in my choice of color. I try to make constant use of 'chords' of similar colors. I choose analogous combinations: blue with blue-green, and blue-purple; or red with orangey or purple. For me, Torres García is a lyrical architect: he needs the plane, he needs material, he needs the brushstroke and in fact he even needs to move color. All these are emotional elements. And he also has his utopian side, for it must be remembered that he was an Anarchist.

What are the problems that the content of your work raise? Were you influenced by Torres García's symbolism?

Well, given my ideology, this did cause me certain problems. I had always had an inner struggle between religious concerns on the one hand, and ideological concerns on the other. Fortunately, I succeeded in resolving them by using the Golden Section. I only went to school till third grade. The school was run by priests. By the age of eleven, I was already working, as a hairdresser. At sixteen, I joined the Progressive Democrat party, then the Socialist party and finally the Communist party. Then I went back to the Church. After reading Torres García's work, I wanted to paint the people who lived in shanty towns. But not for ideological reasons, simply because that's where I came from. So that's what I did. However, at a certain point in time, I started feeling that selling these works was a load on my conscience, so that's when I stopped for good. This aspect is what I don't like about left-wing people like Berni and Castagnino. Torres García taught me I was a painter, and that painting is also about moral and ethical considerations. So I still paint figures of poor people, but without models: I use the Golden Section. I also studied the chapter in Torres García's book where he speaks of Universal Man and Individual Man. I even printed brochures and gave them out to the students. Then I moved on to something else: to Automatism. I used figures of shapes-humans-vegetation. Now I'm working on non-figurative automatism. If colors are to be flowers, they must be flowers because of their form and because of the colors themselves, not because they represent flowers.

I've always been intrigued by titles like «Quinitemia-nolami-pi».

Well, these are the result of my taking Automatism to extremes, applying it to the names of my works. At the beginning, I did Automatist works and then gave them titles that were the fruit of reasoning, for example, «Jardín de Lulú» («Lulú's Garden»). But subsequently I tried to use Automatism in everything, even in the materials and the colors. These are chosen by Aid with her eyes closed! I work with whatever comes up, although I do intervene to a certain extent, since I select certain objects for her to choose from. As for the titles, first of all I used to take a piece of paper and with my eyes closed, I would write down as quickly as possible all the letters that came into my head. Then, with my eyes still closed, I would mark some of the letters and these would then become the letters of the title.

I remember an exhibition of your work in wood in the Galería Vermeer (Vermeer Gallery) in 1986. This type of work marked an important turning point in relation to what we had seen up till then. How did you start?

I had always had the habit of finding and picking up things in the street. The materials I liked are wood, glass and iron. I would put all the objects I'd found on a shelf. But one day, a piece of wood fell off the shelf onto the floor. On observing it, against the background of the floor, the wood looked very red, which caught my attention. I then put it on top of a piece of plywood, added a further piece of wood and then painted them. I also did carvings. To some extent, I followed Duchamp, who makes a work of art out of things. But I also followed what primitive peoples who chose objects for their form itself. So that's how I would take a piece of plywood and drop other bits of wood on top of it. Wherever they fell, I would leave them. As for glass, a person who owns a house in Alberdi commissioned a work that would be something other than a painting. I did a mural with glass. I worked with bits of glass that I picked up. I screwed them to the wall and now the owner of the house can interchange them as he wishes, as if it were a meccano set. In some work with wood, I also incorporated the Golden Section. I can use a compass or Automatism, depending on the moment and the need I have. I think that I have most certainly reached maturity, for I feel I am not tied to anything at all.

Yanina Bossus

Juan Grela: A Chronology of his Life

1914-24

Juan Grela was born on June 25th, in the village of Chacras del Norte, in the province of Tucumán. He was the second of a family of six children born to Juan Grela Valverde and María Guerrero López. As the Grelas were hard up, the artist, together with his siblings, was obliged to assume the task of contributing towards the upkeep of the family from a young age. Whilst working in carriage-houses, and alongside his father, in sugar-cane plantations, he managed to finish first grade of primary school in the Casa-Escuela School for the Poor, where his inclination for painting and drawing was already apparent.

1925

In his search for better work prospects, Grela's father found employment in a steel mill in Villa Diego, located near Rosario. The whole family left Tucumán for Villa Diego, Grela's first place of residence in the province of Santa Fe.

Some time later, the family settled in the North of Rosario, living in the neighborhoods of Refinería and Talleres, among others.

Grela started working in Fénix, a glass factory, whilst attending school.

1926

Grela began working as an apprentice in a hairdresser's located on Juan J. Paso street and Alberdi Avenue. Whilst finishing third grade, he learned the trade of hairdresser, reaching the grade of Professional Hairdresser, a profession which later on would enable him to earn his living.

1928-29

Meanwhile, Grela worked on touching up photographic plates, an activity which kept him busy for some three years. However, he never neglected his passion for painting, and during this year he devoted himself increasingly to copying pictures from the magazine *Caras y Caretas* and to painting images from postcards.

1930

The thirties opened with significant changes in the national and international contexts. On the one hand, there was the global economic crisis and the strengthening of Fascism in Europe, and on the other, the first military coup in Argentina by General José F. Uriburu. These events were to prove crucial to Grela in his decision to undertake a political commitment, that of joining the Popular Communist Party.

Likewise, he became increasingly involved in cultural matters, which was why he began to make contact with different figures from the literary and theatrical fields.

He continued to develop his vocation for the plastic arts: he painted outdoors and carried out drawing sessions with a group of older artists like Francisco La Menza, Juan Buttice and the hairdressers and painters Juan Tortá and Cayetano Aquilino.

1932

Motivated by his interests, he took free drawing classes where they had a living model in the City Museum of Fine Arts, located at the time at 835 Santa Fe Street. It was here that he was to meet Berni, recently returned from Europe, full of political, social and aesthetic ideas. Through him he made contact with the young people in Berni's entourage, most of whom espoused Marxist ideas, and with the avant-garde European plastic movements. Among these were Leónidas Gambartes, Andrés Calabrese, Medardo Pantijo, Domingo Garrone and Ricardo Sívori.

From these meetings in the Museum, on the 18th of August the Association *Refugio* (The Refuge) was born. Its objective was to foster the plastic arts in the city through the incorporation of people with a forward-looking mentality. Apart from Grela, a few of the above-mentioned artists, and Dr. Joaquín Alvarez Muñoz, among its members were the painters José Marín Torrejón, José Fantín, José Debay, Isidoro Mognol, Tito Benvenuto and Luis Correale

1933

An event that occurred this year produced a rupture within the group, namely the visit to Rosario of the Mexican artist, David Alfaro Siqueiros. His previous visit, to Buenos Aires, had scandalized the artistic circles there. His ideas on mural practice, the social revolution, the link between Art and Politics and the new technologies that were at the service of the field of plastic art mobilized the most politically radicalized sector in the group, producing a schism. On the one hand there were the members who rallied around the banner of Impressionism, led by Dr. Joaquín Alvarez Muñoz. The other faction, the group that broke away, was led by Berni: among its ranks were Grela, Gambartes, Garrone, Calabrese, Pedro Gianzone, Guillermo Paino and Carlos Biscione. They called themselves the *Taller Libre de Artes Plásticas* (The Free Plastic Arts Workshop).

1934

After a public call, the group was renovated and acquired a new name, *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos de Rosario* (Plastic Artists and Student's Cooperative). Its founding date was 30th April 1934.

Due to their strongly-held left-wing convictions, this group that was led by Berni was characterized not only by its novel form of pedagogical organization, but also by its way of seeing, thinking and producing art. Thus in the workshop-school, unlike traditional academic teaching, commitment to the historical moment being lived through was amalgamated with a series of codes from the artistic avant-garde, giving rise to the birth of New Realism. This was a pictorial language expressed in mural format, whose hallmarks were monumental figures and the choice of ordinary people as subject and recipient. This was the first avant-garde group in Rosario. From then on Grela and his fellow artists were the protagonists of one of the most outstanding moments of the history of plastic art in Argentina: they were responsible for turning Rosario into a significant pole of artistic and political production, Buenos Aires no longer being considered the only centre of aesthetic renovation in the country, as it had been in the twenties.

1935

Through the *Mutualidad*, Grela participated in two salons that were held in Rosario, thus making his first public appearances.

After having been postponed for three years because of the crisis, on 24th May the XIVth Salon of

Rosario was inaugurated where items could be exhibited freely (no selection procedure by jury). The event was organized by the City Commission of Fine Arts whose premises were located in the Banco de la Provincia Bank at 972 Cordoba Street. The committee was composed of Julio Vanzo, Ángel Guido and Demetrio Antoniadis. It was the only opportunity that the group of young artists had for exhibiting their collective mural work alongside that of important artists. Unfortunately the opinion of the critics was not favorable towards them.

Apart from the group work, Grela also exhibited a tempera called *Manifestación* (Demonstration) or *Bajo la Guerra* (On War). This was his first participation in an instance of legitimization.

Later, he exhibits two works at the First Students Salon of the Escuela-Taller.

1937

The activities in the Mutualidad gradually ended due to Berni's moving to Buenos Aires, in the previous year.

The young Grela opened his own hairdresser's shop, but continued to paint at the same time. He met up with his old group of painter friends, La Menza, Tortá, Aquilino and Buttice who were joined by Isidoro Mognol and Casimirio Iglesias. Together they founded the *Agrupación Arte Nuevo Zona Norte* (Northern Association of New Art), which undertook important initiatives, including the founding of a school for children in the area, and the organization of exhibitions and talks.

Although he did not participate in public exhibitions to any great extent this year, he did, however send an oil painting, *Calles de mi barrio* (The Streets of my Neighborhood), to the XIXth Salon of Painting, Sculpture and Prints, organized by the Fine Arts Student's Cooperative of Buenos Aires, where the jury of the Painting Sector was composed of Alfredo Guido, Emiliano Centurion and José Somaschini.

1938

Grela sent an oil painting entitled *Autorretrato* (Self-Portrait) to the XVIIth Autumn Salon held in the Museo Municipal de Bellas Artes J.B. Castagnino of Rosario (City Museum of Fine Arts of Rosario, MMBAJBC), the name the gallery acquired on the inauguration of its new building on 7th December, 1937. From then on, he was an assiduous participant in the salons.

1939

The artist obtained his first distinction from the MMBAJBC the Jockey Club prize for his Naturaleza muerta (Still Life) which he presented in the Second Annual Salon of Artists from Rosario.

On 8th April of this year he married Haydée Herrera («Aid») who was to be his lifelong companion as well as an invaluable support to him in his artistic career. The Agrupación Arte Nuevo Zona Norte split up, but its artistic activities and its aesthetic research continued to flourish. People and domestic objects were the models he used until the mid-forties. Franz Roh's book on Magic Realism and reproductions of works published in magazines formed part of his reference material. The discovery of the letters exchanged between the brothers Theo and Vincent Van Gogh proved to be a useful tool later on, as they enabled him to address the question of color from a theoretical stand-point.

1940

This decade was one of maximum belligerence, not only because of the complex international situation brought about by the Second World War, but also because of the increasing tension on the local political scene, whose repercussions would be seen in the following years.

Rosario was no exception to these events. During this decade the local artistic scene can be considered to have undergone a period of transition. On the one hand, a large number of artists explored the modernist, aesthetic proposals in vogue. These were likewise fomented by the Curator of the MMBAJBC, Hilarión Hernández Larguía, from its inauguration until the mid-forties. On the other hand, there was the rise of various groups of plastic artists whose practices signified a form of resistance to a tense political atmosphere. Grela participated in both activities.

Meanwhile, whilst abstract influences were developed in the field of national art, provoking tensions between political commitment and aesthetic renovation, representation and abstraction, in Rosario the strategies used at the level of pictorial language did not entirely respond to the avant-garde impulses, as had been the case in the previous decade, nor to the suave forms of modernization that were to characterize the fifties. On the contrary, in the forties, complete transformations —albeit gradually— took place.

Proof of this are the series of *Mother and Child* works that Grela carried out in his prints throughout this decade. In these works which bear a strong stamp of Bernian realism, from the social perspective, women are represented as life-forces and counterparts of the relentless toil of the working-class.

This year the artist obtained the Ovidio Lagos Prize, as gold medalist, for his oil painting *Naturaleza muerta* (Still Life) in the Third Annual Salon of Artists from Rosario held in the MMBAJBC. He exhibited an oil painting entitled *Autorretrato* (Self-Portrait) in the same museum during the Nineteenth Salon of Rosario.

1941

This year gave Grela both personal and professional satisfactions: his son, Dante (the only child he had) was born. In the Twentieth Salon of Rosario he won the Legado Manuel Musto prize as gold medalist for an oil painting to which he gave his son's name. He also participated with his oil painting *Autorretrato con mi señora* (Self-portrait with my Wife) in the Provincial Plastic Arts Salon held in the MMBAJBC.

1942

At this time the climate of tension in Argentina was rising, in anticipation of the coup in 1943 which was to instate the second military government of the country' history. In spite of certain ideological differences, Grela and several of the ex-members of the Mutualidad grouped together with Vanzo, Nicolás Antonio de San Luis, Ricardo Warecki, Carlos Uriarte, and Francisco García Carrera to form the Agrupación de *Artistas Plásticos Independientes* (Association of Independent Plastic Artists). Its objectives were to defend individual liberty, democratic cultural authorities, and the progressive authorities of the MMBAJBC.

He was distinguished on two occasions: He was distinguished on two occasions: his pencil drawing *Niños* (Children) was awarded the City Committee of Culture's prize in the First Salon of the Littoral Region (the Second Annual Salon) which was held in the Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe (Santa Fe Fine Arts Museum, MMAVSF). Then his oil painting, *Figuras* (Figures), one of the three that was sent to the Twenty First Salon of Rosario, won the Acquisition prize awarded by the Banco

Municipal, the City Bank of Rosario. It was the first of his works to join the MMBAJBC collection. This year he also put together there an individual exhibition consisting of 110 works, including oil paintings, water-colors, frescoes, drawings and temperas.

1943

Grela submitted four pieces in the First Salon of Prints of Rosario, held in the MMBAJBC. He also presented his works *Campesinos en reposo* (Peasants at Rest) and *La siesta* (The Siesta) in the Twenty Second Salon of Rosario, where he and several other members of his new group were distinguished, much to the displeasure of Ricardo Montes i Bradley who vented harsh criticism of the jury and the authorities of the gallery.

In Santa Fe, he exhibited oil paintings in the Second Salon of the Littoral Region (the Third Annual Salon) in the MMAVSF and in the Twentieth Annual Salon of Painting, Sculpture and Prints held in the Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez, MPBARGR, (the Provincial Fine Arts Museum, Rosa Galisteo de Rodríguez).

1944

In the Fifth Annual Salon of Rosario Artists, Grela received a double distinction: his oil painting *El Moncholo* and his pencil drawing *Descansando* (Resting) received Acquisition prizes. Both were conferred by the respective de facto authorities of the province of Santa Fe and Rosario City.

His oil painting *Flores* (Flowers) formed part of the works exhibited in the First Autumn Salon at the Museo de Bellas Artes de Santa Rosa, La Pampa, (Fine Arts Museum of Santa Rosa, in the province of La Pampa). He also submitted two pieces to the Third Salon of the Littoral Region (The Fourth Annual Salon) at Santa Fe and the woodcuts *Maternidad* (Motherhood) and *Madre* (Mother) to the Second Salon of Prints of Rosario.

1945

His woodcut *Madre* (Mother) was donated by the Cultural Department of Rosario City to the MMBAJBC. Grela used to visit this museum periodically in order to deepen his knowledge of art from observation of the works exhibited. He ventured into the world of metal engraving as an autodidact, having read the works Grabado: historia y técnica (Engraving. History and Technique) by Gustavo Cochet, a plastic artist from Rosario, and *Tratado del paisaje* (A Treatise on Landscape) by André Lothe.

Feeling that he had exhausted domesticity as a model for his representations, Grela turned to certain local social types as a fresh source of inspiration. An example of such is *Chica de la Basurita* (Girl from the Rubbish Dump), which Grela presented in the Twenty Fifth Salon of Rosario in 1946. From this date onwards, one notes that the monumental aspect of the artist's work —clearly the influence of Berni— began to gradually diminish.

He sent his oil painting, *Escuchando al lector* (Listening to the Reader), to the Twenty Second Annual Salon in Santa Fe, for which he was awarded the Government of the Province of Santa Fe prize as gold medalist.

In the Renom Gallery, in Rosario, where the Agrupación de Artistas Plásticos Independientes held its Second Annual Salon, he presented three oil paintings: *La Sopa* (The Soup), *La Madre* (The Mother), and *Paisaje de Alberdi* (Alberdi Landscape).

1946

With the presidential elections imminent, Grela and other members of his group proclaimed themselves as Democratic Plastic Artists. The group was anti-Peronist, more driven by political than by aesthetic considerations. With the rise to power of Juan Domingo Perón, the group was naturally dissolved.

Rosario was declared the capital of Peronism, which led to the resignation of Hernández Larguía from his post as Head of the MMBAJBC. Likewise the Agrupación de Artistas Plásticos Independientes ceased to function, the last exhibition being held in Amigos del Arte de Rosario, AAR, (Rosario Friends of Art), founded in 1944. Here the artist presented the oil paintings *Cabeza* (Head) and *Girasol* (Sunflower), and the prints *Figura de mujer* (Female Figure), and *Negrita.*

He also participated in the Second Salon «Motivos de la ciudad» (Motifs of Rosario) held in AAR. He also presented his oil painting *En la barranca* (On the Cliff), in the Fourth Salon of the Littoral Region (the Fifth Annual Salon) in the MMAVSF.

1947

Finding themselves once more without a framework of reference, Grela, Gambartes, the Paino brothers, Alberto Pedrotti, Manuel Gutiérrez Almada, Carlos Uriarte, and Santiago Minturn Zerva among others joined ranks in the Rosario branch of the Sociedad Argentina de Artistas Plásticos de Buenos Aires (Argentine Society of Buenos Aires Plastic Artists), the SAAP, which had been founded in 1937.

This year his work received numerous distinctions such as: the Members of Parliament prize for his oil painting *Compañeros* (Mates); the Twenty Fourth Annual Salon of Santa Fe, at MPBARGR; Acquisition prize, section Engraving and Drawing for his etching *Camote y Churrinche* at the Twenty Sixth Salon of Rosario; Fine Arts provincial prize for his woodcut *Maternidad* (Motherhood); First Entre Ríos Exhibition of Regional Artists at the Museum of Visual Arts in Concordia and the Alberto Mussio prize in the Third Motifs of Rosario Salon for his ink drawing *Elevador El Colorado*, at AAR.

During this period, Grela put together at this venue, an individual exhibition of his graphic work, consisting of 15 drawings and 16 etchings. He also delivered his first course on intaglio and relief engraving.

On several occasions, he received professional recognition as an artist, including the Third Provincial Salon of Arts of Bahía Blanca, the Third Salon of Drawing and Engraving of Argentine Motifs of Santa Fe, the Eleventh Salon of Art of Pergamino, and the Buenos Aires National Plastic Arts Salon. In the latter, he received excellent reviews for his oil painting (The South of Rosario).

Together with Gambartes, Gianzone, Hugo Ottmann, and Francisco García Carrera, he is part of «Five new notable artists from Rosario», an exhibition that was organized by the Agrupación Impulso in Buenos Aires. Also, together with José Domenichini, he presented drawings and prints at the MMAVSF.

1948

During a trip to Buenos Aires, he made the acquaintance of Alfredo Hlito and Manuel Espinosa, key artists in the development of concrete art in Argentina. Later on he invited Tomás Maldonado, another exponent in the field of concrete art, to give a talk in the Press Circle in Rosario. He did not however accept Maldonado's invitation for him to join the Asociación Arte Concreto-Invención (Association of Concrete-Invention Art) preferring to continue to explore realistic painting. He was awarded the Cecilia Grierson Prize in the Thirty Eighth National Salon of Plastic Arts of Buenos Aires for his oil painting Dante. He exhibited a corpus of 24 works consisting of oil paintings, prints, drawings and water-colors in the AAR.

His works figured in: the Sixth Salon of Art in Mar del Plata, the Second Salon of Work and the Twenty Fifth Provincial Salon of Santa Fe, and the Salon of Art organized by the Argentine Rural Society in Buenos Aires.

He held an exhibit in the SAAP consisting of a collection of drawings on the La Basurita neighborhood, accompanied by a talk entitled «Children are the only privileged persons». The exhibit was censored and many of the works were destroyed. The focus on the issue of poverty caused annoyance among some of the members of the Board of Directors of the Institution, bringing about the resignation of the artist and other associates.

1949

In spite of the events of the previous year, Grela held two exhibits at the SAAP: firstly he presented 38 drawings individually, and later he participated in a collective exhibition.

The measures implemented by the Peronist government —considered by a sector of Rosario artists to be extreme— led Grela, Gambartes, and Garrone to feel the need to constitute a new group in order to safeguard freedom of expression.

Together with Pedrotti, Francisco García Carrera, Carlos Uriarte, Ricardo Warecki, Santiago Minturn Zerva and Manuel Gutiérrez Almada they formed a group —at this stage without a name— and held a pilot exhibition in the Renom Gallery. After this event, new members joined the group, namely Hugo Ottmann, Oscar Herrera Miranda, and later Froilán Ludueña, and Pedro Giacaglia.

It was thus that the renowned *Grupo Litoral* (Littoral Group) was formed. Free expression, the essential premise of this group, added to the selective appropriation of new aesthetic canons, as a means of political opposition, resulted in a notable diversity of styles among the members. However, the works of the group reflect a certain unity of theme which can be gleaned from the regional images. Far from being picturesque, these images express a local reality in modern languages.

1950

The newly formed Grupo Litoral which was committed to reality and to the art of the times, implemented strategies which were far removed from the belligerence and political character of their earlier years, gradually acquiring a more mature character. It was to span virtually the whole decade, constituting an undeniable source of renewal in the local plastic arts scene. Thanks to its activities, the circuit of the galleries was galvanized, and the spectrum of the public who frequented them broadened beyond the specialists. It acquired a truly national focus, enhancing Rosario's status as a centre of artistic activity. Dr. Isidoro Slullitel and Eduardo de Oliveira Cézar were the first art collectors from Rosario to invest in the works of the young members.

This year the Grupo Litoral held its inaugural exhibition in the Renom Gallery, presenting a declaration in which its principal premises were set forth. From then on, the group carried out an extensive round of exhibitions in different venues in Rosario, among which, the Club Hebreo Argentino (Argentine Jewish Club), AAR, and on several other occasions in the Renom Gallery. In Santa Fe, institutions like the MPBARGR and the MMAVSF also spread the proposals of the group.

Grela also gave an individual exhibition in the Mitre Children's and Popular Library in Rosario where he presented 15 oil paintings.

He took part in the collective exhibition at the SAAP, in the Fifteenth National Salon of Plastic Arts and in the Ninth Salon of Art in Mar del Plata, submitting an etching entitled *Cabeza* (Head).

He received the Salvador Caputto Prize for his etching *Cabeza de Viejo* (Head of an Old Man), in the Twenty Seventh Annual Salon of Fine Arts in Santa Fe. He was also awarded Second Prize for the

oil painting *Barrio Las Malvinas* (The Malvinas Neighborhood), in the Sixth Motifs of Rosario Salon organized by AAR.

1951

This year Grela and his companions organized four representations with the Grupo Litoral: two were held in Rosario, in AAR and the Renom Gallery, it being their ninth exhibition at the latter venue; two others were held in Buenos Aires, at the SAAP and the Peuser Gallery. These were particularly well received by both public and critics alike. It was in this way that the Grupo Litoral gained access to the artistic circles in Buenos Aires, and thus to the art market.

For his part, Grela held an individual painting exhibition in AAR.

He also took part in the Eighth Annual Salon of Artists from Rosario, MMBAJBC, with his oil paintings *El Baldío* (the Waste Land) and *Paisaje Santafesino* (Santa Fe Landscape), the woodcut *Cabeza* (Head) and the etching *Entre Cardos* (Between Thistles). He also participated in the Kraft Salon in Buenos Aires, specialized in works of contemporary Argentine artists.

He was distinguished for his oil painting *Muchacho del Litoral* (Boy from the Littoral Region), winning the Ministry of Justice prize in the Buenos Aires National Salon of Plastic Arts.

1952

Whilst working collectively with the Grupo Litoral, Grela participated in an exhibition entitled «Nine Artists from Rosario», organized in the MPBARGR, together with Gambartes, Warecki, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Pedrotti, Ottmann, Uriarte, and García Carrera.

He also held two exhibitions in Rosario and Buenos Aires with García Carrera: in the Renom Gallery, he presented 10 drawings and in the Antú Gallery, a corpus of 18 pieces.

With Luis Correale, Mele Bruniard and José Vasély, they founded the Grupo de Grabadores (Group of Engravers) of Rosario. Although it only lasted a short while, they held several exhibitions in the Renom Gallery and the Círculo Italiano (Italian Association). They also helped with the organization of the Second Salon of Engraving organized by AAR, where Grela acted as a speaker and a member of the jury. It was here that he began his experience as a teacher: he gave classes in engraving and also in painting. In October his student's work was exhibited in the institution.

1953

After sending his oil painting (Rest) and an ink drawing entitled *De noche en España chica* (Night in Little Spain) to the Thirtieth Annual Salon in Santa Fe, the artist participated in several different events held at AAR. He also held two exhibits of engravings in wood and metal respectively, and took part in two contests.

In the Third Salon of Engraving, organized with the support of the Group of Engravers of Rosario, he presented the woodcut *El Salteño* (The man from Salta) and the etching *El Brasero* (The Brazier). He presented two oil paintings *Aid and Don Zoilo* in the First Salon of Rosario Friends of Art (AAR). At this stage the institution did not award prizes, but limited itself to promoting contemporary artistic production from Rosario.

Also at AAR, the Grupo Litoral (Grela, Gambartes, Uriarte, Pedrotti, Ottmann, García Carrera, Gutiérrez Almada and Herrero Miranda) exhibited drawings.

After Alfredo Bonino, a young gallery owner from Buenos Aires visit to the workshops of the Group,

he proposed to the members a two-year contract to participate in collective exhibitions in the Bonino Gallery in Buenos Aires. The first was entitled «Eight Painters from the Littoral Region», where works by Gambartes, García Carrera, Ottmann, Pedrotti, Uriarte, Enrique Estrada Bello and Ricado Supisiche were submitted. Grela presented his oil paintings *Maternidad* (Motherhood), *Churrinche*, and *Paisaje del Paraná* (Paraná Landscape).

1954

So as to be able to devote himself more to his profession as a plastic artist, this year, stimulated by his wife, Grela gave up his activity as a hairdresser, and decided to try his luck by opening a stationer's.

As a member of the Grupo Litoral, he presented his pieces *Matungo* (The Nag) and *Llanura* (The Plains) in the Renom Gallery, on the occasion of the XVIIth exhibition realized by the Group.

Also, as founding member of the Group of Engravers of Rosario, he participated in an exhibition held at the SAAP in Buenos Aires and took part in the preparations for the Fourth AAR Salon of Engraving. On this occasion, he presented his woodcuts *La gorda* (The Fat Woman) and *Zaino* (the Chestnut Horse) and his etchings *La flaca* (The Skinny Woman) and *Atardecer* (Dusk).

1955-56

As from this year, Grela's aesthetic principles suffered changes, after his reading of the Uruguayan artist, Joaquín Torres García's book, *Universalismo constructivo* (Constructive Universalism). In this work, the mystical and philosophical postulates of universal art are given a modern gloss. The author traced them back to Indo-American cultures and to the strict use of pictorial plastic elements. The work led Grela to reach geometrical, abstract and plane solutions and to the application and recreation of the Golden Section by the use of compass and ruler. These became the hallmarks of his work during this period.

Along this period he held an exhibition of landscapes in the Renom Gallery and one of water-colors in Mi Taller Gallery. In 1956, with the Group of Engravers, he took part in the exhibition in Rembrandt's honor to celebrate his 350th anniversary held in AAR.

1957

Grela obtained the Franz Van Riel Prize in the Annual Water-Colorists Society Salon. He also sent 3 water-colors to the First El Círculo Salon organized in the Renom Gallery whose jury was composed of Julio Payró, Jorge Romero Brest and Manuel Mujica Láinez.

He presented *Gringa* another water-color, in the exhibition held in the Mitre Children's Popular Library. His oil painting *Figura en blanco* (Figure in White), formed part of the Domingo E. Minetti collection exhibited in the MMBAJBC and later in the AAR. At the Junta Femenina de Cultura de Rosario (Rosario Women's Association of Culture) —which later changed its name to the O Gallery— Grela held firstly an individual exhibition, and subsequently a collective exhibition with the Grupo Litoral.

1958

At this juncture, Grela and his companions had acquired significant recognition within the local and national ambit of the plastic arts. Each of the members had consolidated his own particular style in accordance with his own exploration, with the result that both the group and its individual members were considered prestigious artists.

The eventual dissolution of Grupo Litoral, a truly outstanding artistic group in the history of Art in Rosario, was due to a series of factors: firstly, after a number of years together, its members ended up taking different aesthetic paths, consolidating different styles in response to their different options of artistic language; then there was the fact of the fall of the Peronist government in 1955. It must be remembered that the Peronists were the principal adversaries of the Group.

«Grupo Litoral», inaugurated the 4th August in the Van Riel Gallery in Buenos Aires, was to be the last exhibition in which nine of the Group's eleven members: Grela, Gambartes, Uriarte, Ottmann, Herrero Miranda, García Carrera, Giacaglia, Ludueña and Pedrotti participated. However the same exhibition was subsequently taken to the gallery of the Plastic Arts Local Office of La Plata and to the Museo Provincial de Bellas Artes (Provincial Art Museum) in Tucumán, (MPBAT).

Apart from holding exhibitions comprising exclusively his own work, in the Asociación Cultural Rumbo (Rumbo Cultural Association) in San Nicolás, AAR and the MPBAT among others, Grela held his first individual exhibition in the Van Riel Gallery in Buenos Aires, where he presented 21 exhibits.

Meanwhile he formed part of the exhibition «Four Engravers from Rosario» in the O Gallery, where he gave three talks on the Renaissance, XXth Century Art and Pre-Columbian Art respectively.

Then in AAR he gave a course on painting entitled «Introduction to Color for Beginners». He also gave the opening speech to the course promoted by the Student's Association of the Provincial School of Fine Arts, covering the development of painting through the ages.

That same year, the art collector from Rosario, Emilio Ellena, published a folio with reproductions of six of Grela's works as part of a project to publish artist's works in this form.

1959

By this time the artist had started out on a brilliant teaching career in his own workshop to which he was to devote some ten years. His style as a teacher was marked by great freedom and a penchant for modern methodologies and tendencies. The result was that his workshop soon became one of the most highly-ranked centers of artistic formation in Rosario (excluding the official institutes, namely, the Provincial School of Visual Arts and the National University of Rosario). It was to leave its mark on several generations.

On the public front, Grela was invited to participate in a collective exhibition of Argentine artists in the Modern Art Museum of Río de Janeiro where the advisory committee for the plastic arts was composed of Romero Brest, Ernesto Rodríguez, Julio Rinaldini and Cayetano Córdova Iturburu. The MPBARGR organized his first retrospective exhibition, which counted 286 pieces by Grela including paintings, drawings and prints. He presented an individual exhibition in the University College of Mathematical Sciences in Rosario and in the Ateneo in Chaco. Together with Cochet he set up an exhibition of prints in the Museo Provincial de Bellas Artes (Provincial Museum of Fine Arts), MPBAT.

1960-61

In 1961, Grela's wife, Aid, closed the stationer's shop and they began to live solely off the earnings from Grela's art. This year the first exhibition of Grela's students in his workshop was held. In Rosario, after having given a talk entitled «Universality in the plastic media» in the Hebrew Society the previous year, the artist gave a talk entitled «On the Subject Matter of a Painting» in the Medical Centre where he presented 10 oil paintings.

On his own, he also exhibited a collection of water temperas in the El Pórtico Gallery in Buenos Aires. He participated in the Acquarone Prize together with Gambartes, Roberto Aizenberg, Zdravco Ducmeliec, Rómulo Macció, Ernest Deira, Luis Felipe Noé, Luis Seoane and Ernesto Farina. In the

Nuevo Cabildo Gallery in Buenos Aires, his work was exhibited together with that of Berni, Ducmeliec and Jorge Policastro, among others.

1962-63

In 1963, he was elected member of the Jury at the Eighth Salon of Painting in Tucumán. He participated in the exhibitions «Argentine Printing Today» and «Contemporary Argentine Painting» in the Asociación Estímulo de Bellas Artes (Society for the Foment of Fine Arts) in Buenos Aires and in MPBARGR respectively.

He exhibited on an individual basis 14 prints in the MMAVSF, and the year before he had exhibited 10 oil paintings in the O Gallery.

By this stage, his artistic production formed part of important collections in Rosario. Among others, those of Minetti, Emilio Ellena and Gonzalo Martínez Carbonell.

Also, Ellena Publishing House published a folio of his water-colors and etchings.

1964

In the Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa. (Caraffa Provincial Museum of Fine Arts), MPBAEAC, Grela was represented in an exhibition of the collections of Ellena, Martínez Carbonell and Oliveira Cézar.

After taking part as a member of the jury at the XLIth Salon of Painting and Drawing in Santa Fe, he held individual exhibitions in the MMAVSF and in the Rubbers Gallery in Buenos Aires. It is well worth drawing attention to the 12 oil paintings with floral motifs that Grela presented in the Carrillo Gallery in Rosario, pieces that clearly demonstrate the studies made by the artist into color, studies that were highly important at the time. In the same gallery, he participated in «Carrillo: 25 Years of Painting» and in the exhibition «Six Painters from Rosario» in the Renom Gallery.

He donated a woodcut *Chicos de la Basurita* (Children from the Rubbish Dump), dated 1962, to the Modern Art Museum of Río de Janeiro. At this time, with the help of his wife Aid, Grela organized the El Taller gallery, within his studio. Here several of his students, including Eufemia Slullitel, Pedro Barrera, Rodolfo Elizalde, Emilio Ghilioni and Fermín Villar exhibited their works.

1965

Regarding his presence on the international scene, the artist took part in «The Texas Quarterly», a collective exhibition of Latin American artists which took place in Texas, USA, representing Argentina, together with Luis Barragán, Luis Fernando Benedit, Nicolás García Uriburu and Antonio Seguí, among others. He also exhibited works with a group of other artists in the Rubbers Gallery.

He put on an exhibition of woodcuts and etchings in the MPBARGR and another in the Carrillo Gallery.

He was also represented in the Slullitel Collection exhibited in the MMBARGR.

Also his own gallery and El Galpón of Santa Fe promoted exhibitions of those artists who were fomenting a new type of aesthetics, by advocating new technical and formal experimentation. These were young people who were to become the initiators of the local avant garde movement and who in a short space of time would move away from Abstract Expressionism and Informalism to Pop Art, the Art of Action, the Happenings and Primary Structures. Among these young painters figured Eduardo Favario, Juan Pablo Renzi, Aldo Bortolotti and Carlos Gatti, who were to play, since then, an important role on the artistic scene in Rosario.

1966

During this year, the climate of belligerence generated in the country by the fresh military coup and the international conflicts such as the Vietnam War, followed by events like the Prague Spring and the Parisian May, led the avant-garde group in Rosario to unite their practice developed on the plastic level with their political preoccupations. A decision which had as a result the radicalization of the aesthetic strategies, expressed among other ways in belligerent action and the launching of manifestoes. Perhaps the most virulent moment occurred in 1968 with the well-known process art work *Tucumán arde* (Tucumán is Burning). But although Grela, faithful to his convictions, called on the artist to focus on his cultural forbears and not let himself be swept away by European and American currents in Art, he nevertheless continued to support these young artists. Proof of this is the inauguration of the first exhibition of objects and sets with concrete music carried out by his students and his son in the Carrillo Gallery. This gallery honored him with a retrospective exhibition.

He participated with his pieces in the exhibition «Contemporary Painting from the Paraná Littoral Region», Oliveira Cézar's collection, which was held in the El Círculo Theatre in Rosario. He exhibited paintings individually in Rummers Gallery and in the Del Asterisco Gallery in La Plata.

He was also invited to enter for the Dr. Augusto Palanza Prize awarded by the Fondo Nacional de las Artes, FNA, (National Art Foundation).

1967

The Rubbers Gallery and the Witcomb Gallery in Buenos Aires organized a retrospective exhibition of Grela's work spanning the years 1939-1967. It included 90 pieces comprising oil paintings, watercolors, drawings and prints. The exhibition was presented by the writer Mujica Láinez.

His works participated in the international exhibition organized by the Vancouver Gallery in Canada, on the occasion of the Centenary of the Canadian Confederation. They also formed part of the exhibition-homage to artists from Rosario in the MPBARGR and in the MMAVSF where Grela presented graphic works.

Meanwhile he formed the Engraving Center of Rosario together with Estanislao Mijalichen, Osvaldo Boglione, Nydia Bollero, María Suardi and Susana Semino.

1968-69

He exhibited 24 temperas in the Rubbers Gallery in Buenos Aires and 12 pieces which were shown for the first time in the Espacio Gallery in Rosario.

He participated in the exhibition «Naif Painting» in the MPBAEAC and in others held in the Engraving Center of Rosario and in the Dante Alighieri Cultural Association of Buenos Aires.

He received a mention of honor in the Pissano Prize contest, awarded by the Argentine Association of Art Critics, AACA. He also received a gold medal from the Asociación Israelita de Beneficiencia for his works *Barrio los puchos* (Los Puchos Neighborhood) and *Paisaje de urapuca* (Urapuca Landscape) exhibited in the First Salon of Plastic Arts, organized by this institution in Buenos Aires in 1969. This same year several of his pieces formed part of an exhibition entitled «Paintings of the Littoral Region, held in the MPBARGR, and which consisted of the private collections of Oliveira Cézar and Slullitel (Rosario) and José Luis and Enzo Vittori, Jorge Taverna Irigoyen and Dr. Jerónimo Parera (Santa Fe).

1970

Grela began an intensive period of teaching in Buenos Aires which was to last for three years. He gave theoretical and practical classes in composition, painting and drawing to a group of professionals among who were the dentist Lydia Trachtenberg, and the psychoanalysts Luis Allegro, Guillermo Rinaldi and Nasim Yampey.

He gave a talk entitled «New Techniques in the Plastic Arts» in the auditorium of the City Commission of Fine Arts in Pergamino, and another entitled «A Talk on Figuration» in the Fine Arts Museum, Dr. Genaro Pérez, in Córdoba. This took place after the inauguration of the works belonging Alfredo Garate. Simultaneously a series of prints by the artist and by his wife Aid were exhibited in Garate's laboratory.

Also in Santa Fe, Grela exhibited 6 temperas in the El Puente Gallery and participated in the exhibition «Primitive Argentine Painters» in the MMAVSF.

In Rosario tribute was paid to his achievements with a retrospective exhibition of drawings held in the Raquel Real Gallery. They ranged from between 1935-1966.

1971

Grela held two individual exhibitions: one in the Fachinat Gallery in Pergamino, where he lectured on the required methods for present painting, and one in the Rubbers Gallery where he presented a series of oil paintings, water-colors, drawings and prints.

In the latter gallery an exhibition of Argentine painting was organized comprising eight artists. Apart from Grela, Berni, Raúl Soldi, Leopoldo Presas, Orlando Pierre, Vicente Forte and Ricardo Supisiche were invited to participate in the exhibition.

Grela's works also figured in other collective presentations in Santa Fe. Together with Aid, he exhibited 8 drawings, executed with color pencils and wax pencils in El Galpón. In the Furthermore, together with López Claro, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Anibal Carreño, Domingo Gatti, Luis Barragán, Romulo Macció, Noé Nojechowiez and Giancarlo Puppo, Grela was selected to take part in the twentieth edition of the Palanza Prize, in Fine Arts Museum in Buenos Aires.

MPBARGR, the Institute for the Promotion of Science, Literature, Arts and Performances (IPCLAR) carried out an exhibition comprising six plastic artists from Santa Fe, among who figured César López Claro, Luis Ouvrard, Orlando Ruffinengo, Ricardo Supisiche and Julio Vanzo.

Furthermore, together with López Claro, Josefina Robirosa, Kenneth Kemble, Anibal Carreño, Domingo Gatti, Luis Barragán, Rómulo Macció, Noé Nojechowiez and Giancarlo Puppo, Grela was selected to take part in the twentieth edition of the Palanza Prize, in National Fine Arts Museum.

1972-74

He gave two important talks during this period. Firstly in the cycle «Rosario and its contribution to culture», he lectured on engraving and its evolution in the city, paying homage to his master, Gustavo Cochet.

Secondly, in the Northeastern National University of Resistencia, in the province of Chaco, he presents a study on Picasso's Guernica, a work of which he had a profound knowledge. He had previously given talks on the subject in AAR, Ver y Estimar Association, History of Art Institute and the College of Philosophy of the University of Buenos Aires.

He had an individual exhibition in the MPBAEAC. He participated in the «Biennial Contest of Plastic Artists from the Provinces» held in the National Exhibition Rooms in Buenos Aires. He also took part in the exhibition «Argentine Painting», sponsored by the Rubbers Gallery.

In 1973, he was selected as one of the 25 Argentine plastic artists to present his work in the Wildenstein Gallery in Córdoba; on the occasion of the twentieth anniversary of the Carrillo Gallery, he was also chosen to exhibit a selection of his works.

In 1974, he took part in the exhibition «Argentine works of Art of Small Format» which was held in the Centoira Gallery in Buenos Aires. He was accompanied by Mildred Burton, Ari Brizzi, Alberto Delmonte, Manuel Espinosa, Jorge Gamarra, Gyula Kosice and Leopoldo Presas.

1975-76

Once again Grela submitted works to the second edition of the above-mentioned exhibition, held once again in the Centoira Gallery.

In the collective exhibition «Tapestries with Designs by Plastic Artists from Santa Fe», held in the MMAVSF, he exhibited the textiles *La esporcada* and *Chamacui*, where a new direction is visible in his production.

In 1976, numerous galleries in Rosario carried out retrospective exhibitions of the artist. The Raquel Real Gallery presented graphic pieces by Grela, recognizing his work as an engraver. In 1975, the artist had exhibited pastels in the same place.

The Génesis Gallery mounted a series of prints spanning the period 1937-1964, whereas the Dalila Bonomi Gallery held an exhibition of his drawings from the period 1937-1976. They were subsequently exhibited in the MMAVSF, whose new name was Visual Arts Museum «Sor Josefa Díaz y Clucellas».

In Krass Graphic Arts Gallery in Rosario, Grela exhibited woodcuts and in the Imagen Gallery in Buenos Aires he held an exhibition of paintings, for which the writer and critic Roger Pla was in charge of the presentation.

1977-78

In the Imagen Gallery, two simultaneous exhibitions of the artist were held. In one of the rooms, pastels and tapestries were exhibited; in another, 36 drawings in pencil, ink, wash and wax pencils.

Grela attended the First Biennial of American Prints, which took place in Venezuela, and the First National Salon of Printing, Sergio Sergi of Mendoza, with his woodcuts *Traufilil diadeumon* and *Los Tilcara* (The Tilcara).

He was also invited to compete for the Palanza Prize this year.

During 1978, numerous retrospectives of Grela were held: drawings and paintings of the periods between 1937-1964 and 1938-1970 respectively in the Génesis Gallery; oil paintings, pastels and woodcuts in the Imagen Gallery.

He participated in a group exhibition in the MPBARGR and individually in the Ana y Rosa Haidar Art Gallery in Mar del Plata.

With his oil paintings *Maternidad en el campo* (Motherhood in the Country) and (A Woman), the artist participated in the opening exhibition of the Private Art Gallery of Santa Fe, accompanied by Gambartes, Pedrotti, Cochet, Supisiche and Cesáreo Bernaldo de Quirós.

1979

In the above-mentioned gallery in Santa Fe, Grela presented 13 works dating from1942 until 1979, with the title «From the Real to the Fantastic». Among his individual exhibitions, of particular merit was the exhibition of tapestries held in the Raquel Real Gallery and the exhibition in the Ahrus Art Gallery in Rafaela.

Another group exhibition was held in the Imagen Gallery where he was accompanied by Farina, Berni, Armando Donnini, Pedro Pont Verges, Juan Carlos Langlois and Eduardo Giusiano. Grela's works included pastels, ink drawings, oil paintings and prints. Once again he was selected to compete for the Palanza Prize on that year and the following one.

1980

From the end of the seventies, Grela began working on a collection of new works carried out in wood —small sculptures, reliefs and constructions— whose origins can be traced back to a series of collages which he began to create with translucid papers, cardboard, pencil and graphite as from 1975. He continued on this collection in the eighties. Also, from the start of this decade, he produced abstract paintings where organic, geometrical shapes, gave rise to images of highly adorned still lives. He continued on this collection in the eighties. Also, from the start of this decade, he produced abstract paintings where organic, geometrical shapes, gave rise to images of highly adorned still lives.

Although the postulates of geometry, the rapprochement to primitivism and chance, which were always guided by rational logic, remained constants in his works, towards the middle of the decade, his use of geometry became much freer throughout his production, a characteristic that was to remain with him for the rest of his life.

Two retrospective exhibitions were held of his work in Rosario: one of his oil paintings, prints, and drawings in the Krass Plastic Arts Gallery; the other in the Estímulo al Estudio Popular Library.

His oil painting *Dytenk Niayme* was acquired by the MMBAJBC through a purchase made by Raquel Real.

1981-82

He exhibited his works in the Aurea Gallery in Rosario. Invited by the AACA, he participated in an exhibition entitled «Painting in Argentina», together with Miguel Dávila, Jorge Demirjián, Clorindo Testa, García Uriburu, Kenneth Kemble, Marie Orensanz, Josefina Robirosa, Miguel Caride and Alfredo Hlito.

In 1982, he received the Emilio Pettoruti Prize for Painting awarded by the FNA, and the Rosario Prize, awarded by the National Academy of Fine Arts (ANBA), and instituted by the Foundation of the MMBAJBC. His oil painting *Jnum Llhf* was acquired by the Museum. The latter paid tribute to Grela by setting up a retrospective exhibition of his work spanning some forty five years.

He submitted some of his oil paintings, *Mhgilihsi Ami*, *Kquienz Assas* and *Quetene Yali*, for the Tres Arroyos Prize organized by the ANBA and held in the Velázquez Gallery in Buenos Aires. He attended the First Annual Edmundo Navarro Plastic Arts Salon; he participated collectively in a thematic exhibition organized by the Arché Foundation.

He also exhibited in Raquel Real Gallery a series of collages under the title «Mixed Techniques», the result of his research. He presented his works in the MPBARGR and in the Miró Plastic Arts Gallery in Rosario on several occasions.

At the same time he resumed teaching, giving classes on color to a group of plastic artists, who at this juncture already had distinguished careers. Among his students were Rodolfo Perassi, Juan Carlos Elechosa, Moira Wieland and Julián Usandizaga. The classes were held in the latter's workshop. He also re-installed his own workshop in his home, where he gave classes to a large number of students until the beginning of the nineties.

He wrote the catalogues of several young plastic artists; together with Perassi as his assistant, he began work on a mural composed of pieces of painted glass which were mobile.

1983

Various retrospective exhibitions took place in the MPBARGR, in the San Telmo Foundation in Buenos Aires, where 82 works were exhibited, including oil paintings, temperas, water-colors and ink drawings, and in the Provincial Museum of Fine Arts, Dr. Pedro E. Martínez, in Paraná, in the province of Entre Ríos with paintings executed between 1938-1983.

He presented a group of exhibits in polychromed wood in the Miró Plastic Arts Gallery and «Mixed Techniques» in the Ahrus Gallery and in the Private Art Gallery of Santa Fe.

Together with Aid, he organized an exhibition in the Association of Notaries Public of Rosario where he presented 12 works, consisting of oil paintings, drawings and collages. After the inauguration, the master gave a talk on the painter, his work and the spectator.

In 1983 he was invited to take part in the Palanza Contest where he presented 5 oil paintings: *La Cruz de la Vida* (The Cross of Life), *Que tene Yali, Atlilrra, Yk Qupte osak* and *KY-OP-KA*. In the Krass Gallery, an audiovisual was shown entitled Grela in Rosario. It was produced by his ex-pupils Ghilioni, Elizalde and Mauro Machado among others.

1984

Several exhibitions were held in the Miró Plastic Arts Gallery. Grela presented a series of paintings individually; then, with Aid, he produced «Painted Prints». In the same gallery, he took part in the exhibition «Engravers and Draughtsmen of Rosario».

1985

Grela was declared «Distinguished Citizen» for his contribution to the field of painting in Rosario by the then Mayor of Rosario, Dr. Horacio Usandizaga. The ceremony was organized in the MMBAJBC where Grela gave a talk on his work.

Also, in the Bernardino Rivadavia Cultural Centre of Rosario (CCBR), a series of four talks entitled «Juan Grela G: Techniques in his Painting» began. The first of these referred to his beginnings as a painter (1939-1950); it was followed by «Vacillation, Good Choices, Bad Choices and Encounters with Painting (1950-1960)»; then came «Clear Objectives on Flat Painting (1960-1970)»; and finally «Unlimited Use of Formal Media, Techniques, Materials and Ideas, (1970-1985)».

This same year his work formed part of the collective exhibition «Work or its Lack» organized by the Carmen Waugh Gallery of Santiago de Chile, in the framework of the Third Contest organized by the Regional Program for Employment in Latin America and the Caribbean (PREALC).

He participated as a guest of honor in the exhibition «Art in Córdoba».

The Art Critic Fermín Fèvre put on an exhibition in the Vermeer Gallery in Buenos Aires presenting a series of Grela's oil paintings and collages.

1986-87

Once again Grela had an exhibition in the Vermeer Gallery. This time he exhibited a series of paintings composed of painted wooden elements.

He had an exhibition in the Gutiérrez y Aguad and Domingo Biffarella Gallery in Córdoba.

He gave the talk «Picasso's *Guernica*» in the CCBR. In 1987 for the first time he gave a lecture in the College of Humanities and Arts of Rosario National University (UNR) on the Mutualidad, the Grupo Litoral and his career as a painter.

In commemoration of the twentieth anniversary of the Héctor Astengo Foundation, Grela was distinguished with a plaque for his contribution to the field of culture in Rosario.

The Rumbo Cultural Association, of San Nicolás honored him with a retrospective exhibition.

In the Cultural Committee of Totoras City, Guillermo Fantoni gave a presentation entitled «Painted Wood: 1976-1978»

1988-89

Grela carried out a presentation in the MPBARGR, composed of a total of 40 pieces, among which were collages, dating from 1981, drawings with mixed techniques and 10 painted wooden exhibits.

He also exhibited a series of drawings in the Vermeer Gallery in 1989.

That same year, the APROA Foundation named him Honorary Member in a ceremony held in the MMBAJBC, where an exhibition of his prints was formally inaugurated.

1992

The SAAP awarded him the distinction of the «Novilísima Orden de la Chaveta» for his contribution to culture. The City Museum of Decorative Arts Firma y Odilio Estévez organized an exhibition in honor of the artist.

As an honorary guest he attended the Art and City Prize, established by the Instituto Médico Asistencial (IMA). As he had done in 1990, he took part in the Second Auction of Plastic Artists from Rosario with his woodcut *Gorda cachaza.* The auction was carried out in the MMBAJBC and promoted by the Rotary Club. Surrounded by his loving family, friends and pupils, this great plastic artist, master of several generations, passed away in Rosario on November 11th, at the age of 78.

1993-2011

In 1993, Grela was posthumously awarded the Juan de Garay Prize, instituted by the Secretary of Culture of the Province. In 1996, the town councilors Raúl Lamberto and Sergio Liberati presented a project requesting that a square in the neighborhood of Alberdi bear the name of Juan Grela Guerrero.

During this period his works continued to be exhibited at different artistic events such as «A Hundred Works of Art by a Hundred Argentine Painters», Second Konex Biennial Exhibition and the LXXXVth National Salon of Plastic Arts at the MMBAJBC in 1996.

Among the posthumous exhibitions held in Rosario, it is worth mentioning the following: «Prints» in 1992, and «Temperas and Pastels (1949-1957)» in 1994 at the Casa del Arte Gallery; «Etchings» at the Petite Galerie in 1993; «Prints» at Krass Artes Plásticas; «Paintings, Collages and Drawings» at Espacio Cibic in 2000; Espacio de Arte Bolsa de Comercio de Rosario in 2003.

In 1998 Mrs Haydée Balvé donated an oil painting by the artist —dated 1963 and with no title— to the MMBAJBC. The Santa Fe Province Bank also donated a pencil drawing, dated 1979, without a title in 2004.

In August 2007, the retrospective exhibition «Homage to Juan Grela» was inaugurated in the MMBAJBC with Nancy Rojas as curator. In the latter, some months later the Mundo Nuevo Foundation of Buenos Aires was to present the edition of the book *Grela: Compromiso y arte* (Grela: Commitment and Art).

In 2008 Grela's pupil, Ghilioni, compiled the works of his master and the book *Juan Grela Guerrero: Obra Gráfica* (Juan Grela: Graphic Work), was published by Laborde and UNR Editora and Humanidades y Artes Ediciones Publishing Houses, The presentation of the book was accompanied by an exhibition of Grela's work in the MMBAJBC which lasted for the month of May.

Autoretrato, 1937
Óleo sobre madera, 41 x 38,8 cm
Colección familia Grela Correa

Autorretrato, 1940
Óleo sobre arpillera, 101 x 71 cm
Colección familia Grela Correa

Haydée, 1938
Óleo sobre madera, 61,5 x 46 cm
Colección familia Grela Correa

Haydée, 1937
Lápiz sobre papel, 28 x 25 cm
Colección familia Grela Correa

Haydée pensando, 1940
Lápiz sobre papel, 65 x 46 cm
Colección familia Grela Correa

Duraznos, 1943
Óleo sobre madera, 32 x 49,2 cm
Colección familia Grela Correa

Naturaleza muerta, 1939
Óleo sobre tela, 68,5 x 120 cm
Colección familia Grela Correa

Naturaleza muerta, 1940
Óleo sobre arpillera, 45 x 55 cm
Colección particular

Naturaleza muerta, 1938
Óleo sobre madera, 49 x 89,5 cm
Colección familia Grela Correa

Sandía y girasoles, 1943
Óleo sobre tela, 60 x 77 cm
Colección Emilio Ellena

El Moncholo, 1944
Óleo sobre madera, 77 x 81cm
Colección Museo Castagnino+macro

Litoral, 1943
Óleo sobre tela, 44 x 68 cm
Colección Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clucellas

Figuras, 1942
Óleo sobre tela, 99 x 59 cm
Colección Museo Castagnino+macro

Dormidos, 1943
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm
Colección familia Messing

La sopa, 1944
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm
Colección Particular

La siesta, 1946
Óleo sobre tela, 85 x 68 cm
Colección Emilio Ellena

Sin título, 1943
Óleo sobre tela, 50 x 75 cm
Colección particular

Maternidad, 1944
Xilografía, 21,4 x 9,8 cm
Edición de 1/5. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Maternidad, 1945
Xilografía, 17,9 x 11,3 cm
Edición de 1/5. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Madre, 1944
Xilografía, 16,5 x 9,5 cm
Sin número de edición.
Colección Museo Castagnino+macro

Madre, 1945
Xilografía, 13,5 x 7,8 cm
Edición de 1/5. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Madre, 1946
Xilografía, 14,3 x 9,7 cm
Prueba de Artista
Colección familia Grela Correa

Maternidad, 1943
Xilografía, 23,1 x 15,3 cm
Edición 1/5. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Dormidos, 1944
Xilografía, 13,9 x 11,2 cm
Edición 1/4. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Descanso, 1945
Xilografía, 13,9 x 7,2 cm
Edición 1/5. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Maternidad, 1944
Xilografía, 8,3 x 14,3 cm
Edición 20/20
Colección familia Grela Correa

Dormidos, 1945
Xilografía, 12,8 x 26 cm
Edición 1/4. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

Haydée dormida, 1939
Lápiz sobre papel, 55 x 45 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1943
Óleo sobre tela, 75 x 58,5 cm
Colección particular

El vestido amarillo, 1942
Óleo sobre tela, 45 x 55 cm
Colección particular

Escuchando al lector, 1945
Óleo sobre tela, 110 x 160 cm
Colección familia Grela Correa

Autorretrato con Dante y Aid, 1942
Óleo sobre tela, 63,7 x 83,6 cm
Colección familia Grela Correa

Dante, 1943
Óleo sobre tela, 57 x 55 cm
Colección familia Grela Correa

Alba, 1944
Óleo sobre tela, 44 x 53,5 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título (autorretrato), 1941
Témpera sobre papel, 68 x 44 cm
Colección particular

Autorretrato con Aid, 1941
Óleo sobre arpillera, 115 x 79,5 cm
Colección familia Grela Correa

Dante y Bety, 1948
Óleo sobre madera, 49,5 x 33,5 cm
Colección familia Grela Correa

Haydée, 1946
Óleo sobre tela, 79 x 58,4 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1945
Óleo sobre madera, 67 x 52 cm
Colección Particular

Dante, 1948
Óleo sobre madera, 84,5 x 45 cm
Colección familia Grela Correa

Cruce Alberdi, 1946
Óleo sobre tela, 57,8 x 85 cm
Colección familia Grela Correa

España, 1949
Xilografía, 19,8 x 9,8 cm
Edición 1/3. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

La negrita, 1947
Óleo sobre madera, 55 x 45,5 cm
Colección familia Grela Correa

Pituca, 1963
Xilografía, 33 x 22 cm
Edición: 5/25
Colección Norberto Puzzolo

Sur de Rosario, 1946
Óleo sobre tela, 86 x 59 cm
Colección familia Messing

Compañeros, 1946
Óleo sobre tela, 110 x 67 cm
Colección Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

Muchachos, 1947
Óleo sobre tela, 100 x 70 cm
Colección Particular

Camote y Churrinche, 1946
Aguafuerte, 23,5 x 10,5 cm
Sin número de edición.
Colección Museo Castagnino+macro

Juntadores de basura, 1946
Aguafuerte, 24 x 15,7 cm
Edición 1/1. Segundo Tiraje
Colección familia Grela Correa

Aid, 1945
Aguafuerte, 22,5 x 15 cm
Sin número de edición. Segundo tiraje
Colección familia Grela Correa

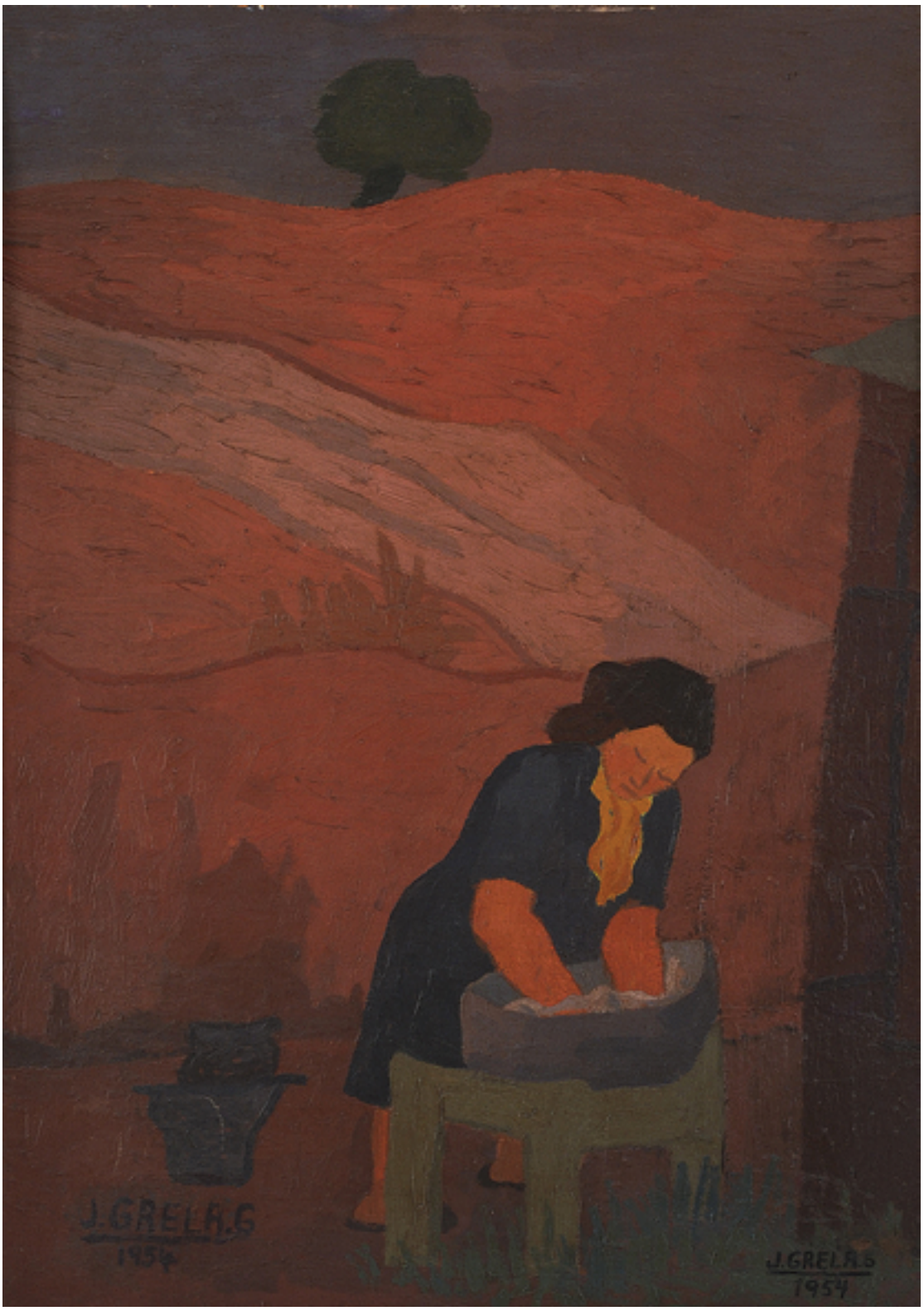
Doña Flora, 1945
Aguafuerte, 21,8 x 12,2 cm
Prueba de artista.
Colección familia Grela Correa

Niña, 1945
Aguafuerte, 24,6 x 14,9 cm
Edición 26/50
Colección familia Grela Correa

Cogote, 1945
Aguafuerte, 15,5 x 9,3 cm
Prueba de artista
Colección familia Grela Correa

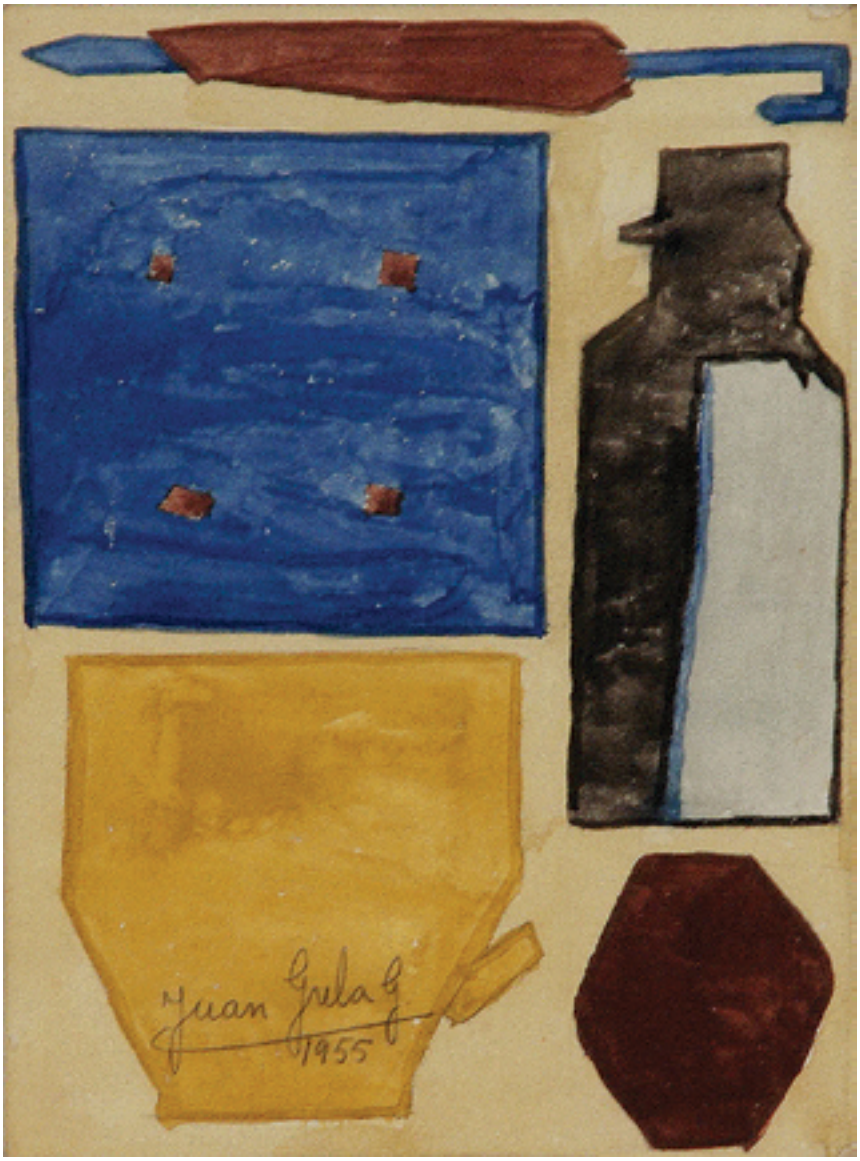
Cochengo, 1950
Óleo sobre madera, 73 x 54,4 cm
Colección familia Grela Correa

Una mujer, 1952
Óleo sobre madera, 68 x 40 cm
Colección particular



La lavandera, 1954
Óleo sobre madera, 70 x 50 cm
Colección Gustavo Soboleosky

Litoral, 1955
Óleo sobre madera, 32 x 51,8 cm
Colección familia Grela Correa

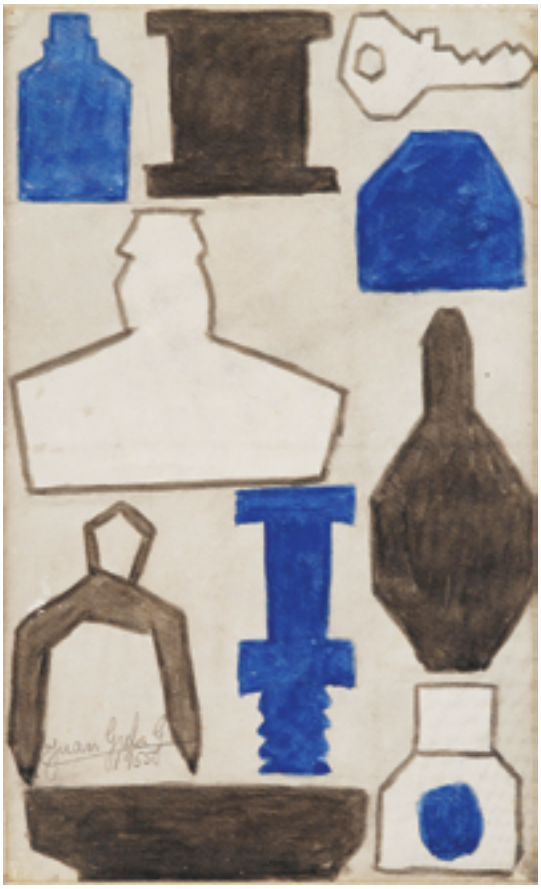


Sin título, 1955
Témpera sobre papel, 26 x 19 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1955
Témpera sobre papel, 36 x 13 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1955
Témpera sobre papel, 26 x 20 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1955
Témpera sobre papel, 50,7 x 30 cm
Colección familia Grela Correa



Sin título, 1956
Témpera sobre papel, 35 x 17,2 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1955
Témpera sobre papel, 32 x 20 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1956
Témpera sobre papel, 36 x 19 cm
Colección familia Grela Correa

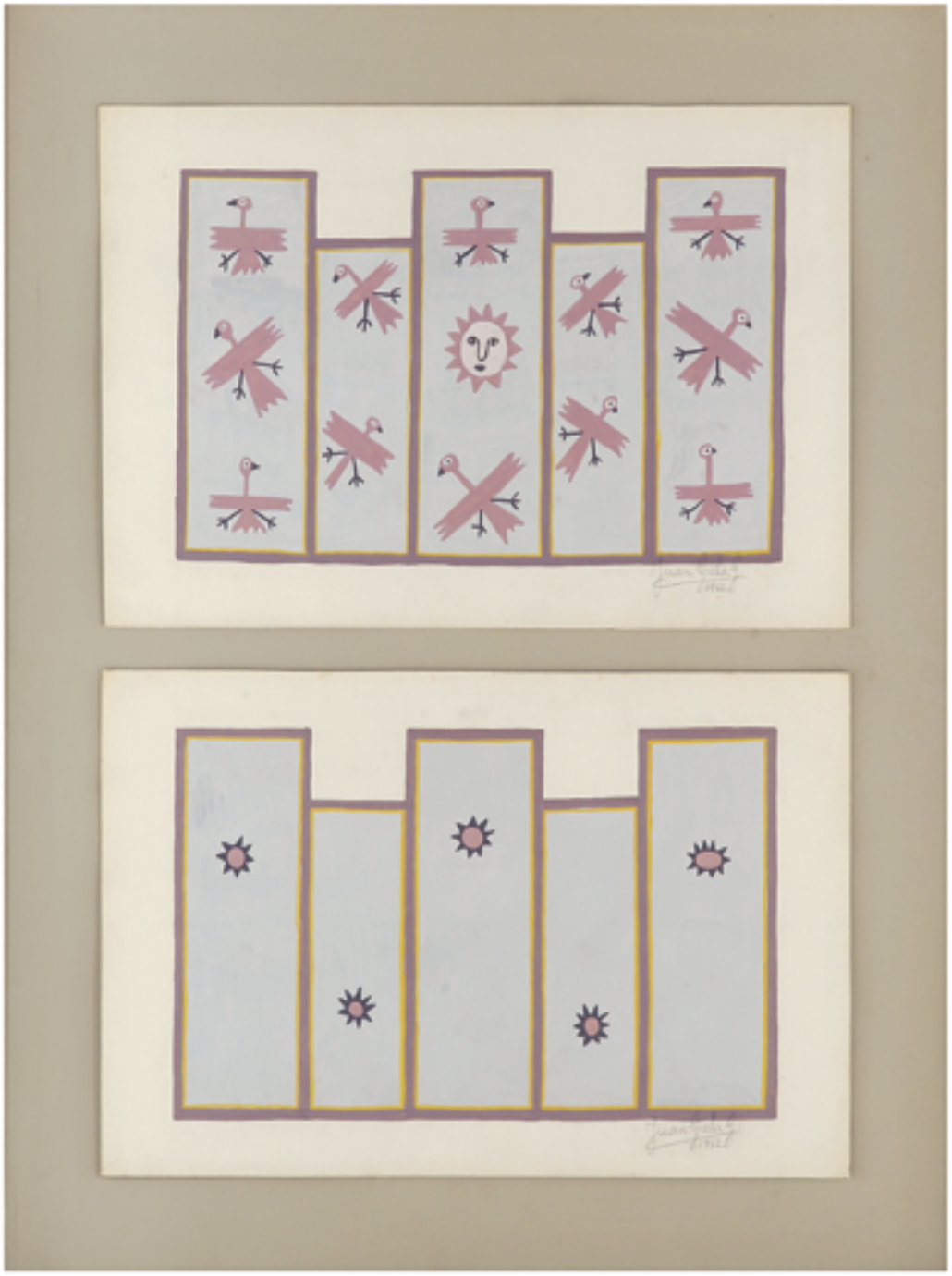
Sin título, 1956
Témpera sobre papel, 45,3 x 28 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1956
Témpera sobre papel, 37 x 14,5 cm
Colección familia Grela Correa

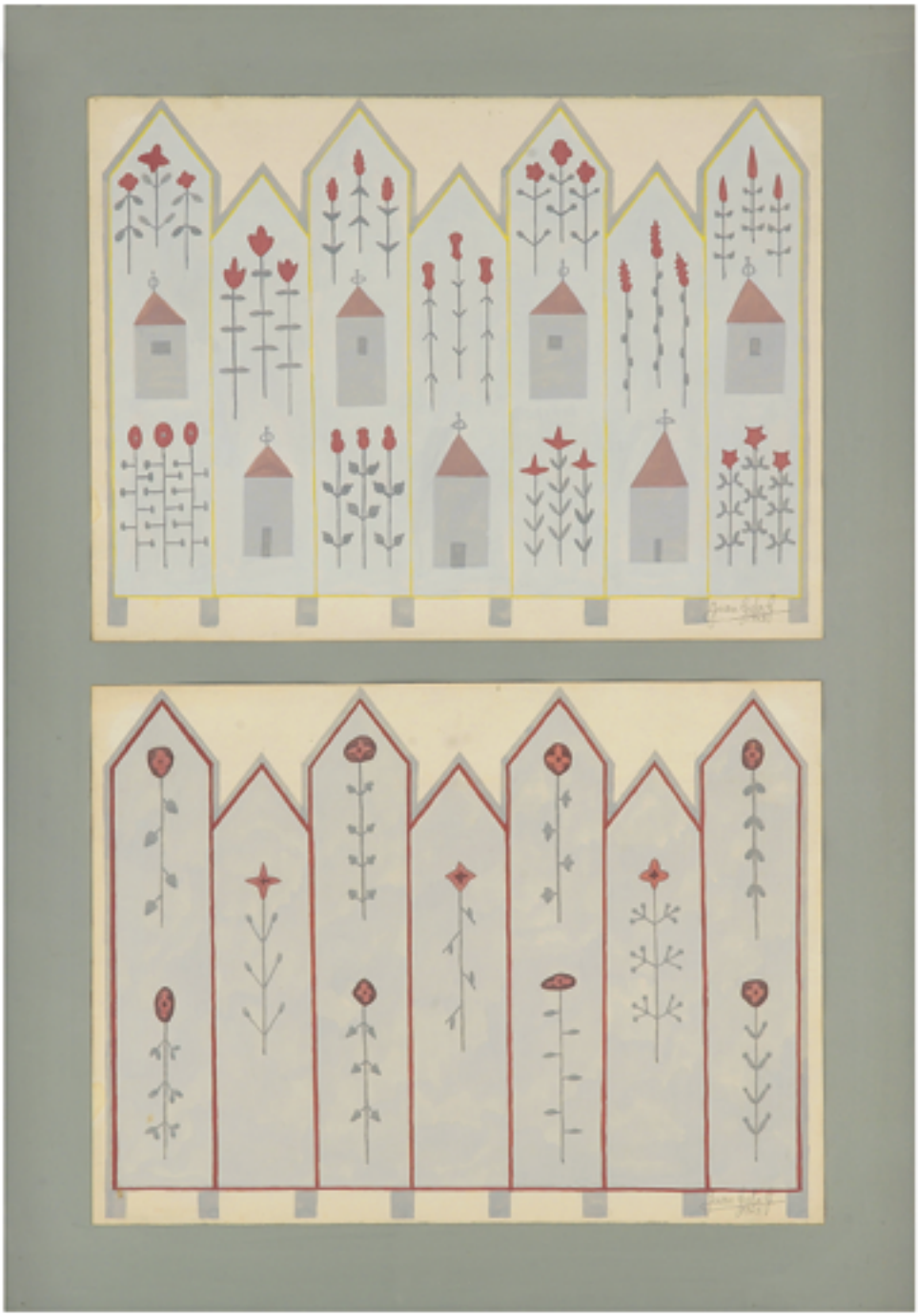
Sin título, 1956
Témpera sobre papel, 31 x 20 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título (diseño para biombo), 1962
Témpera sobre madera, díptico, 78,7 x 60 cm
Colección familia Grela Correa

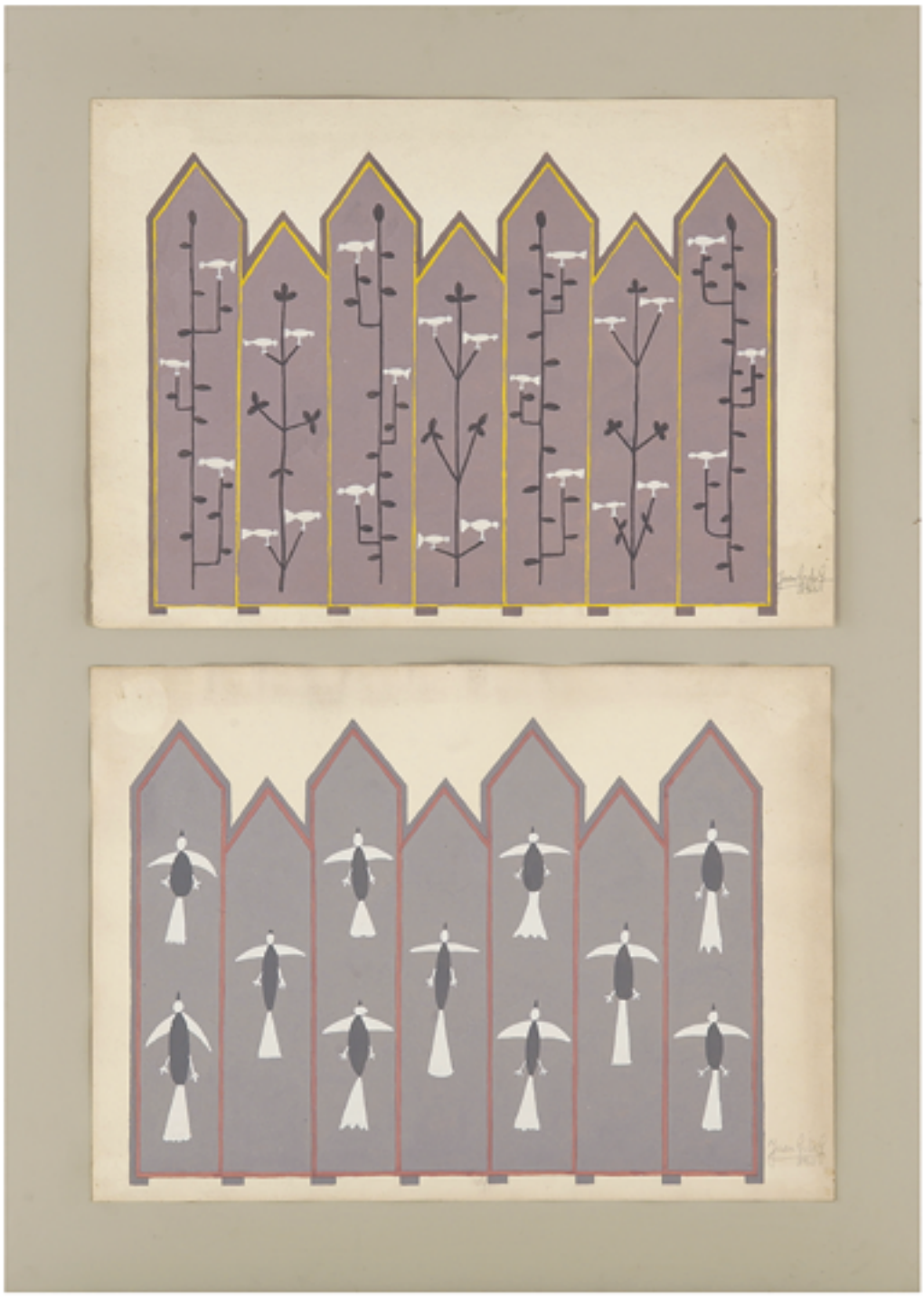
Sin título (diseño para biombo), 1962
Témpera sobre madera, díptico, 93 x 65 cm
Colección familia Grela Correa



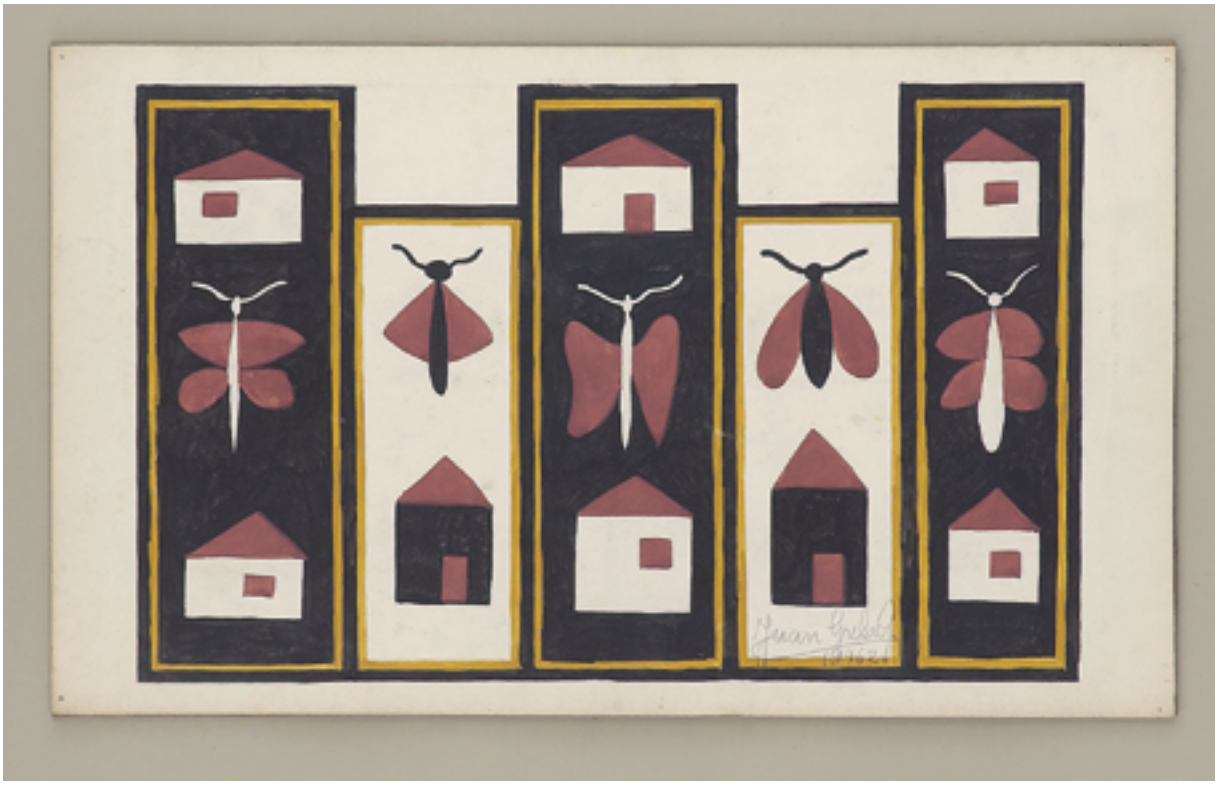
Sin título (diseño para biombo), 1962
Témpera sobre madera, díptico, 79 x 61 cm
Colección familia Grela Correa



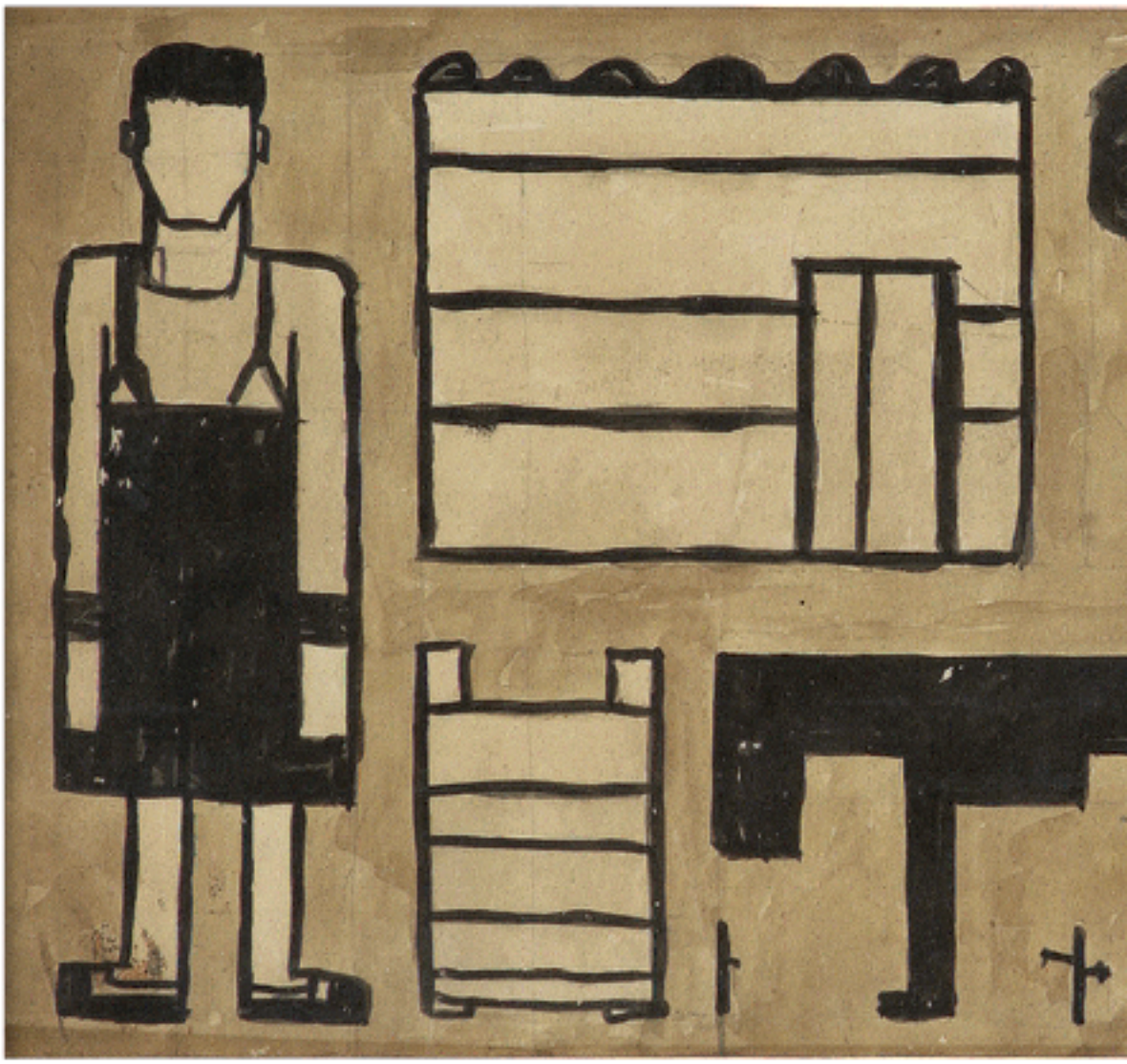
Sin título (diseño para biombo), 1963
Témpera sobre madera, díptico, 93,4 x 66,6 cm
Colección familia Grela Correa

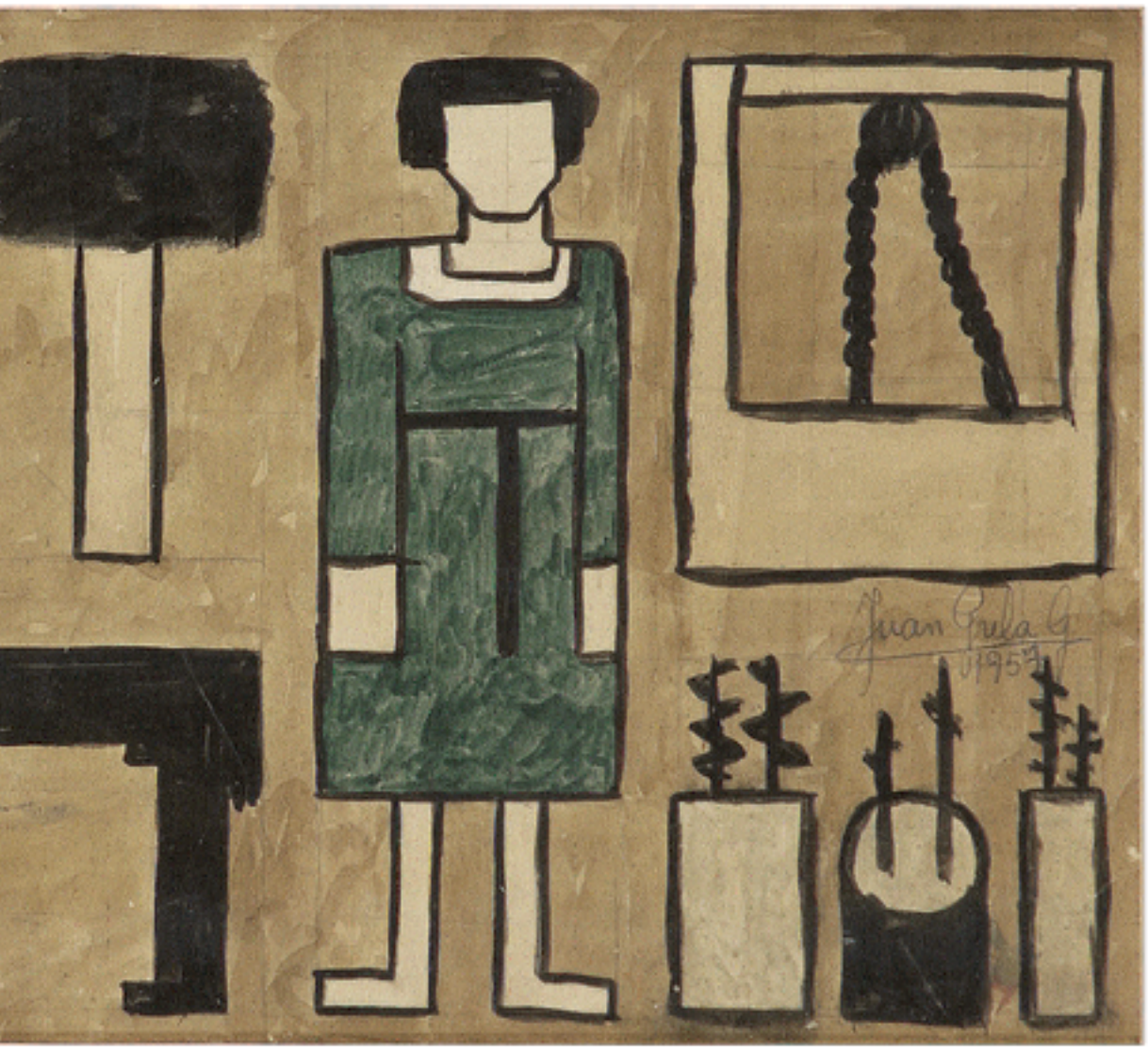


Sin título (diseño para biombo), 1962
Témpera sobre madera, díptico, 83 x 57 cm
Colección familia Grela Correa

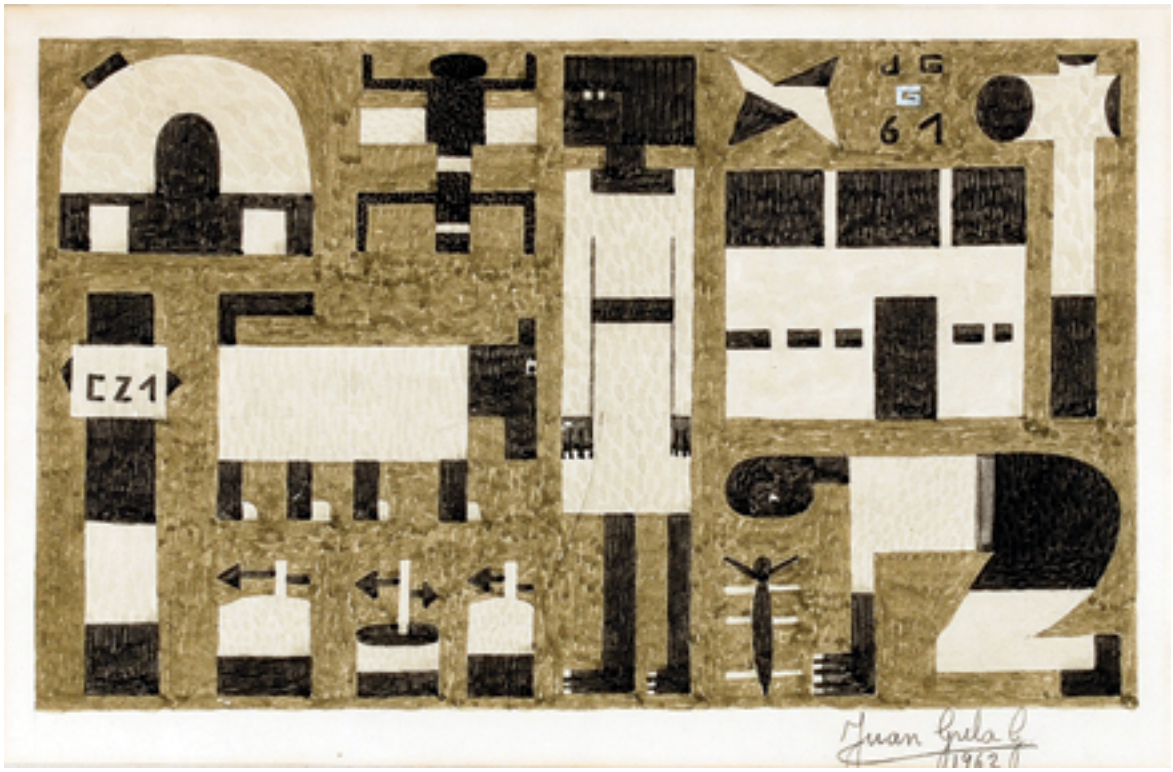


Sin título (boceto para mural), 1962
Témpera sobre madera, 26,6 x 44,5 cm
Colección familia Grela Correa

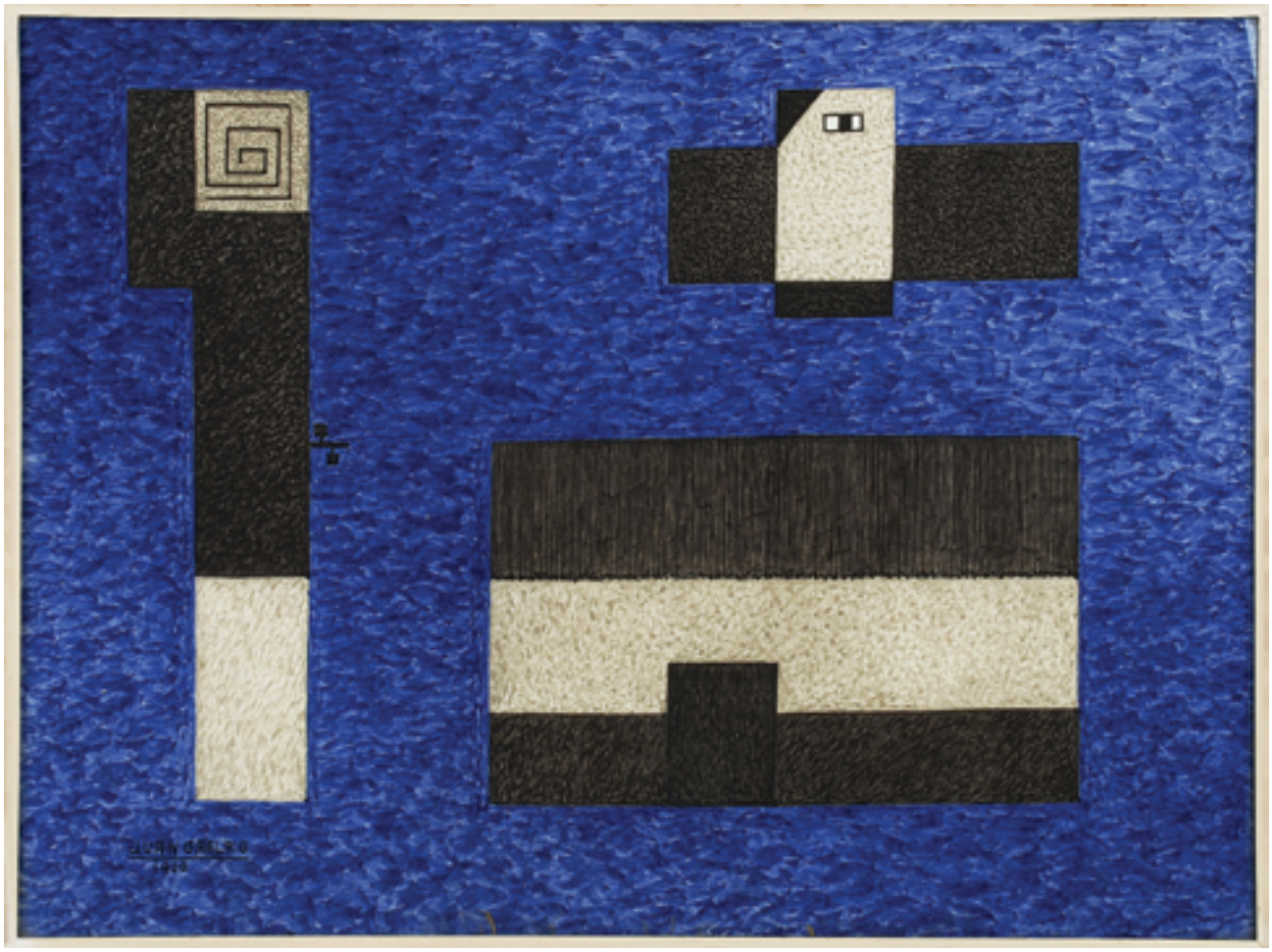




Sin título (diseño para biombo), 1963
Témpera sobre madera, díptico,
93,4 x 66,6 cm
Colección familia Grela Correa



Barrio Las Matoso, 1962
Témpera sobre papel, 22 x 37 cm
Colección Slullitel Kleiner



Paisaje del bajo, 1960
Acuarela sobre papel, 43,5 x 48,5 cm
Colección Emilio Ellena

Doña Guadalupe con Tijerita y Lechuza, 1958
Acuarela sobre papel, 47 x 33 cm
Colección Emilio Ellena

Sin título, 1960
Témpera sobre papel, 30,5 x 20,5 cm
Colección Edith Busleiman y
Rodolfo Elizalde

Petrona, 1956
Acuarela sobre papel, 50 x 35 cm
Colección particular

Nena, 1956
Acuarela sobre papel, 52 x 35 cm
Colección Emilio Ellena

Sin título, 1956
Acuarela sobre papel, 54 x 35 cm
Colección Particular

La mantequita, 1956
Acuarela sobre papel, 51,5 x 35 cm
Colección Adolfo Nigro

Figura, 1960
Acuarela sobre papel, 54 x 42 cm
Colección Adolfo Nigro

Bocha, 1962
Óleo sobre tela, 40 x 26 cm
Colección familia Fernando Mussi

Figura, 1958
Acuarela sobre papel, 33 x 24 cm
Colección Emilio Ellena

Amor y mate, 1963
Tinta a pluma sobre papel, 45 x 35 cm
Colección familia Grela Correa

Titina, 1964
Tinta y tempera sobre papel, 57 x 43 cm
Colección familia Grela Correa

El Vasquito, 1962
Óleo sobre tela, 50 x 34,5 cm
Colección particular

Titaca, 1962
Óleo sobre tela, 40 x 30 cm
Colección Emilio Ellena

Sin Título, 1963
Óleo sobre tela, 45,6 x 27,3 cm
Colección Museo Castagnino+macro

Barrio Mosadoñe, 1963
Óleo sobre tela, 140,3 x 100 cm
Colección familia Grela Correa

El Cuneo y la Torcaza, 1963
Óleo sobre tela, 87 x 66 cm
Colección Museo de Artes Plásticas
Eduardo Sívori

Cara de pobre y la curvincha, 1960
Óleo sobre tela, 100 x 70 cm
Colección familia Messing

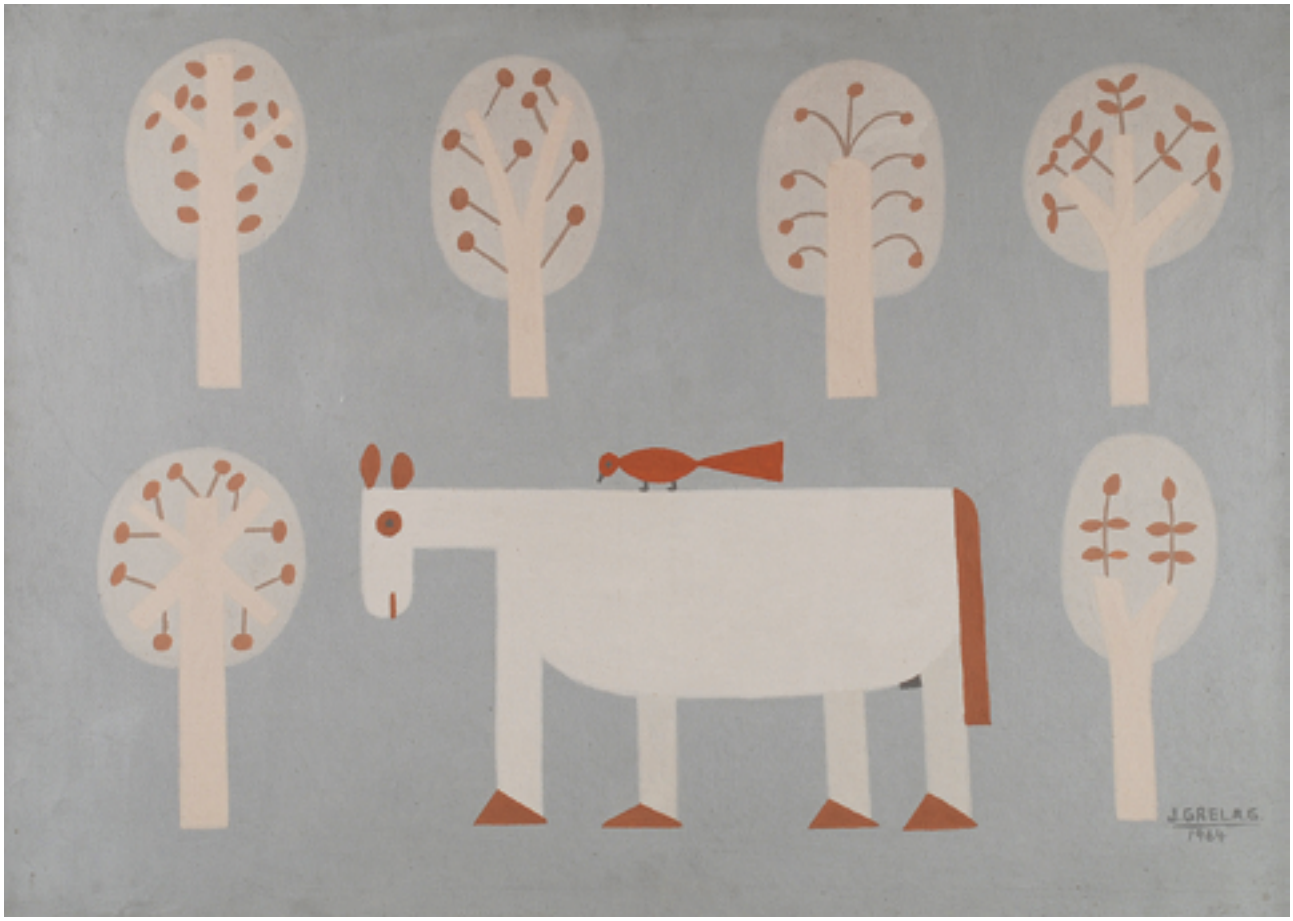
Villa El Fuerte, 1965
Óleo sobre tela, 60 x 45 cm
Colección Edith Busleiman y
Rodolfo Elizalde

Barrio La quemada, 1966
Óleo sobre tela, 120 x 140 cm
Colección familia Grela Correa

Barrio La llama, 1963
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm
Colección Particular

Villa Los tejos, 1967
Óleo sobre tela, 45 x 25 cm
Colección Elizabeth Sorribas

El payo, 1965
Óleo sobre tela, 49 x 30,5 cm
Colección familia Grela Correa



Caballito blanco, 1964
Óleo sobre tela, 70 x 100 cm
Colección Emilio Ghilioni y Norma Giorgetti

Gato y estrellas, 1963
Óleo sobre tela, 55 x 73 cm
Colección Emilio Ghilioni y
Norma Giorgetti

Bolita y Canuto, 1966
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm
Colección Carlos Siegrist

La noche, ca. 1965
Óleo sobre tela, 85 x 99 cm
Colección Leónidas Hugo Gambartes

Barrio Cassini, 1965
Óleo sobre tela, 90 x 80 cm
Colección familia Grela Correa

Paisaje de la cañita, 1965
Óleo sobre tela, 80 x 90 cm
Colección Leónidas Hugo Gambartes

Barrio El chorrito, 1965
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm
Colección Jorge Slullitel

Barrio Las latas, 1963
Óleo sobre tela, 60 x 80 cm
Colección Adolfo Nigro

Retrato de un joven, 1962
Óleo sobre tela, 100 x 60 cm
Colección Particular

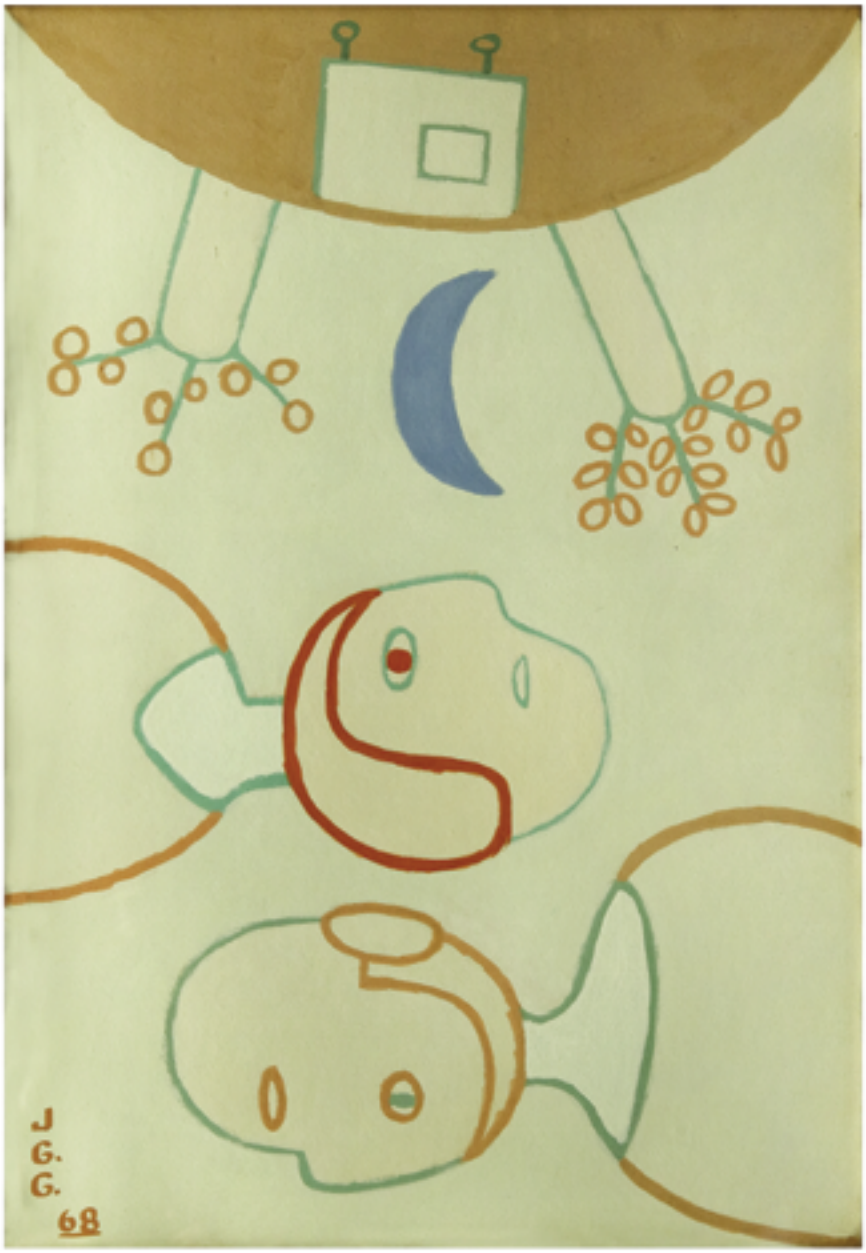
Sin título (Flores), 1964
Óleo sobre tela, 50 x 40 cm
Colección Emilio Ellena

Flores y hojas, 1964
Óleo sobre arpillera, 65 x 40 cm
Colección Particular

Las tres Marías, 1964
Óleo sobre tela, 45 x 40,3 cm
Colección Particular

Paisaje chito, 1970
Témpera sobre papel, 60 x 50 cm
Colección familia Grela Correa

La pico y el pato, 1969
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm
Colección Gustavo Soboleosky



Chito y Peca, c. 1968
Témpera sobre cartón, 49,3 x 34,3 cm
Colección Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Paisaje de Maroco, 1971
Óleo sobre tela, 30 x 24 cm
Colección Particular

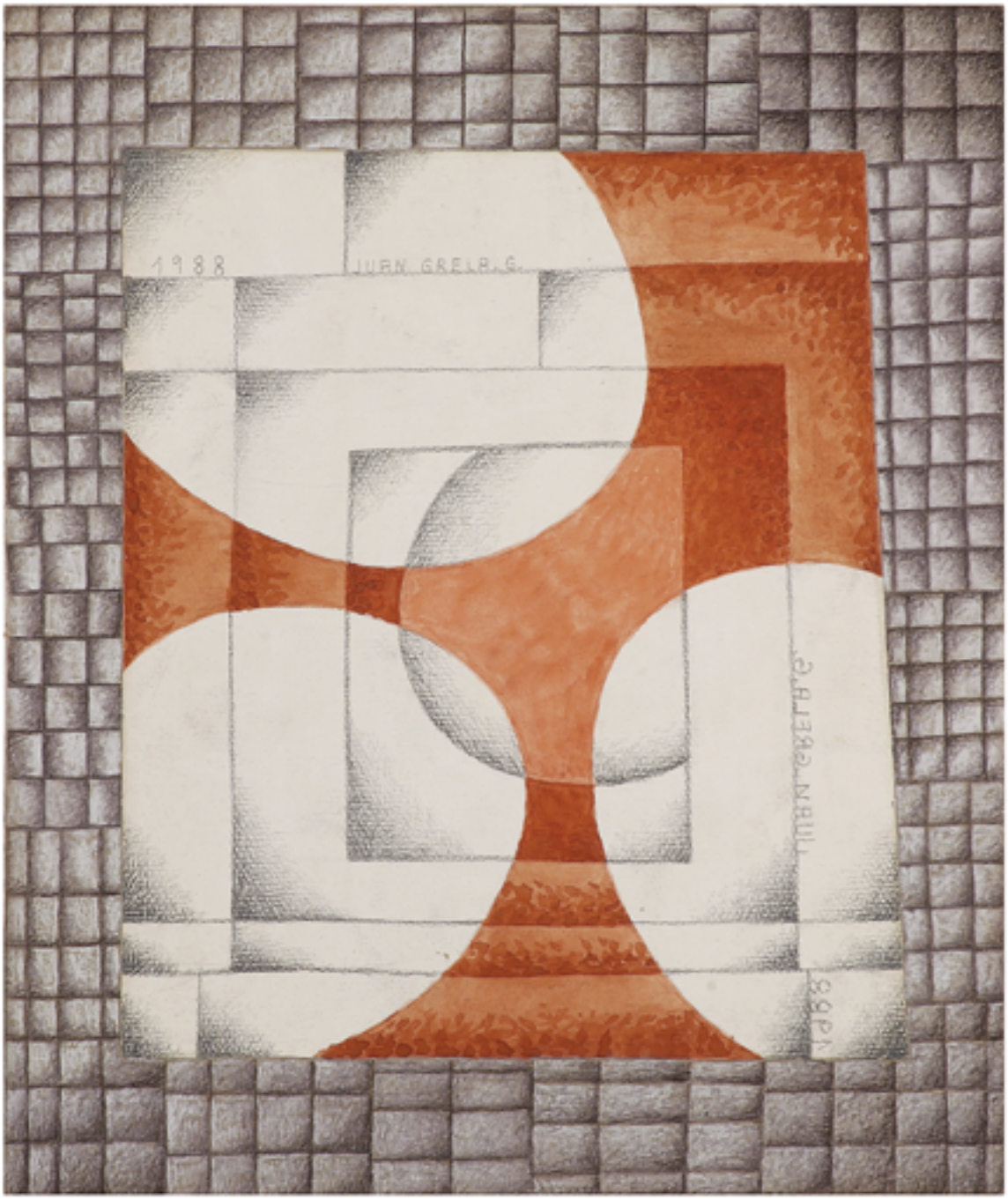
Paisaje Las Tucha, 1970
Témpera sobre papel, 85,5 x 64,5 cm
Colección Jorge Slullitel

La teru-tero, 1968
Xilografía, 34,9 x 24,8 cm
Prueba de Artista
Colección familia Grela Correa

El beso, 1971
Xilografía color, 30,8 x 22,5 cm
Edición 13/50
Colección familia Grela Correa

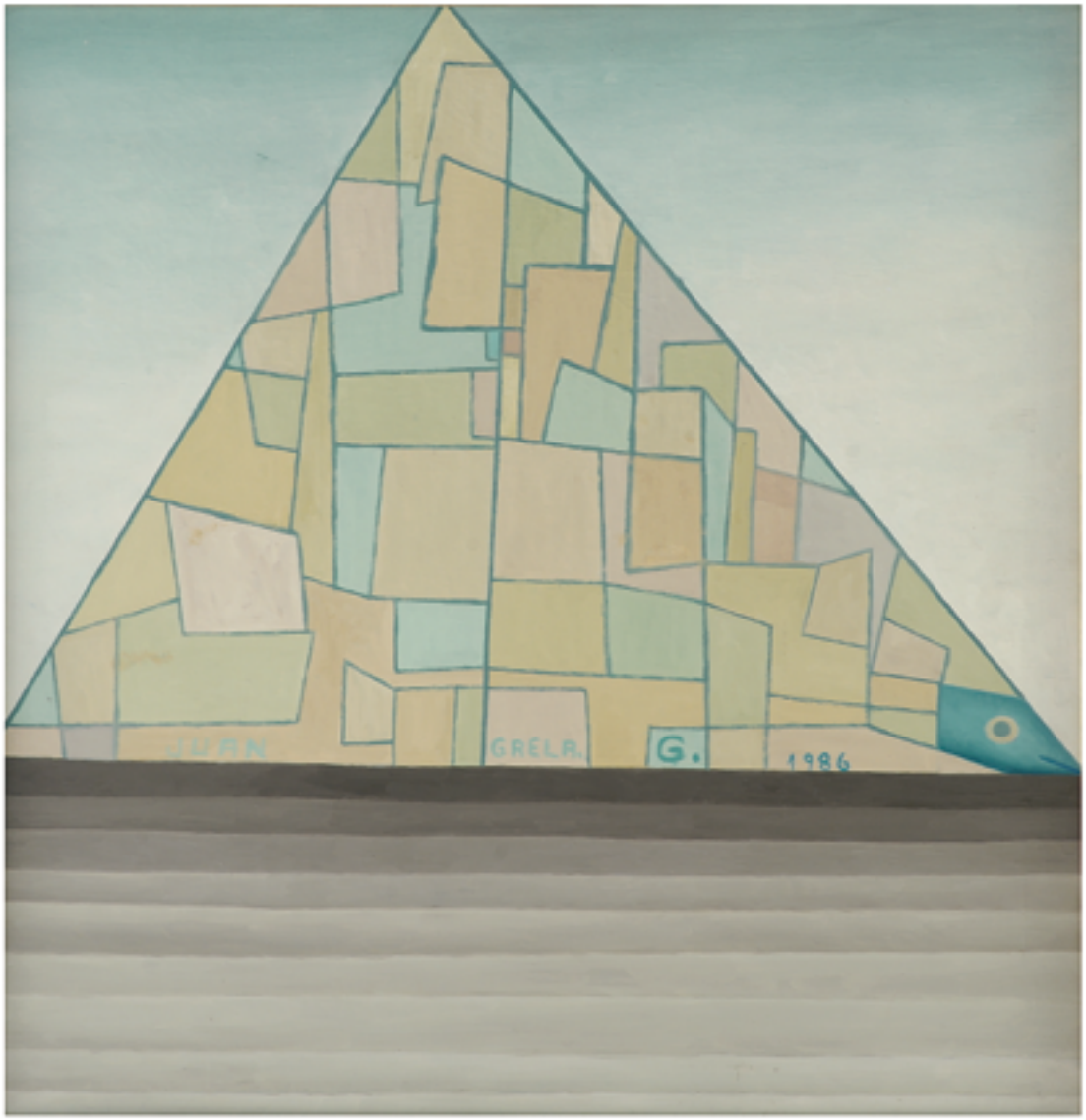
En la gripa, 1972
Xilografía color, 35,2 x 24,9 cm
Edición 1/6. Segundo Tiraje

El sueño de Cachú, 1971
Xilografía color, 30,8 x 22,5 cm
Edición 5/25
Colección familia Grela Correa



Sin título, 1988
Lápiz color y acuarela sobre cartón, 38 x 32 cm
Colección familia Grela Correa

LZIVLIVAX, 1989
Lápiz color sobre papel, 66 x 48,5 cm
Colección familia Grela Correa



NKKNIY, 1986
Óleo sobre tela, 59,7 x 59 cm
Colección familia Grela Correa

KATLN, 1988
Óleo sobre madera, 40 x 30 cm
Colección familia Grela Correa

VSKHYW, 1990
Óleo sobre tela, 100 x 69,5 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1979
Lápiz color sobre papel, 81 x 71 cm
Colección Museo Castagnino+macro

EYSXKAJ, 1982
Óleo sobre madera, 80,5 x 58,5 cm
Colección familia Grela Correa

Jnum Llhf, 1982
Óleo sobre madera, 89,5 x 70 cm
Colección Museo Castagnino+macro

Dytenk Niayme, 1980
Óleo sobre tela, 50 x 32 cm
Colección Museo Castagnino+macro

De noche en Iquincha, 1971
Óleo sobre tela, 60 x 50 cm
Colección Museo Provincial Rosa Galisteo de Rodríguez

MISTJA JANDIOKA, 1981
Collage sobre cartón, 49 x 38 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1985
Collage sobre cartón, 62 x 46 cm
Colección familia Grela Correa

AVOJON VA DOSKO, 1982
Collage sobre cartón, 60,5 x 50,5 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1984
Collage sobre cartón, 60 x 50,6 cm
Colección familia Grela Correa

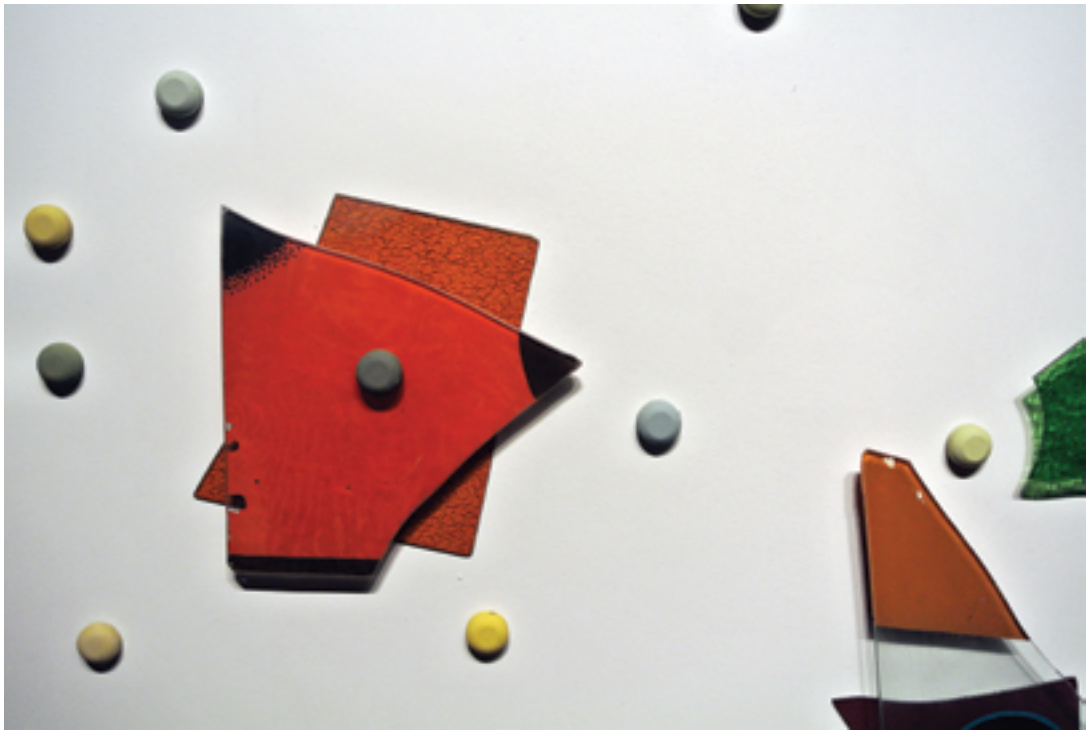
OSDOX KIYZ, 1982
Collage sobre cartón, 60 x 50 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1987
Collage sobre cartón, 44,9 x 34,5 cm
Colección familia Grela Correa

imágenes: Maximiliano Conforti, Luciano Ominetti, Sebastián Sánchez

Proyecto **La Mural**, 1982-1988
Mural, vidrio, óleo y madera, medidas variables
Colección Gustavo Soboleosky

El proyecto «La Mural» es una obra mural desarrollada en las paredes del antiguo domicilio de Gustavo Soboleosky, en la calle Álvarez Thomas 2428 (Rosario, Argentina), sobre una escalera abierta que llevaba a la planta alta. Es una propuesta que, a modo de collage móvil, llevó a cabo con la colaboración y asistencia de Rodolfo Perassi, su alumno.



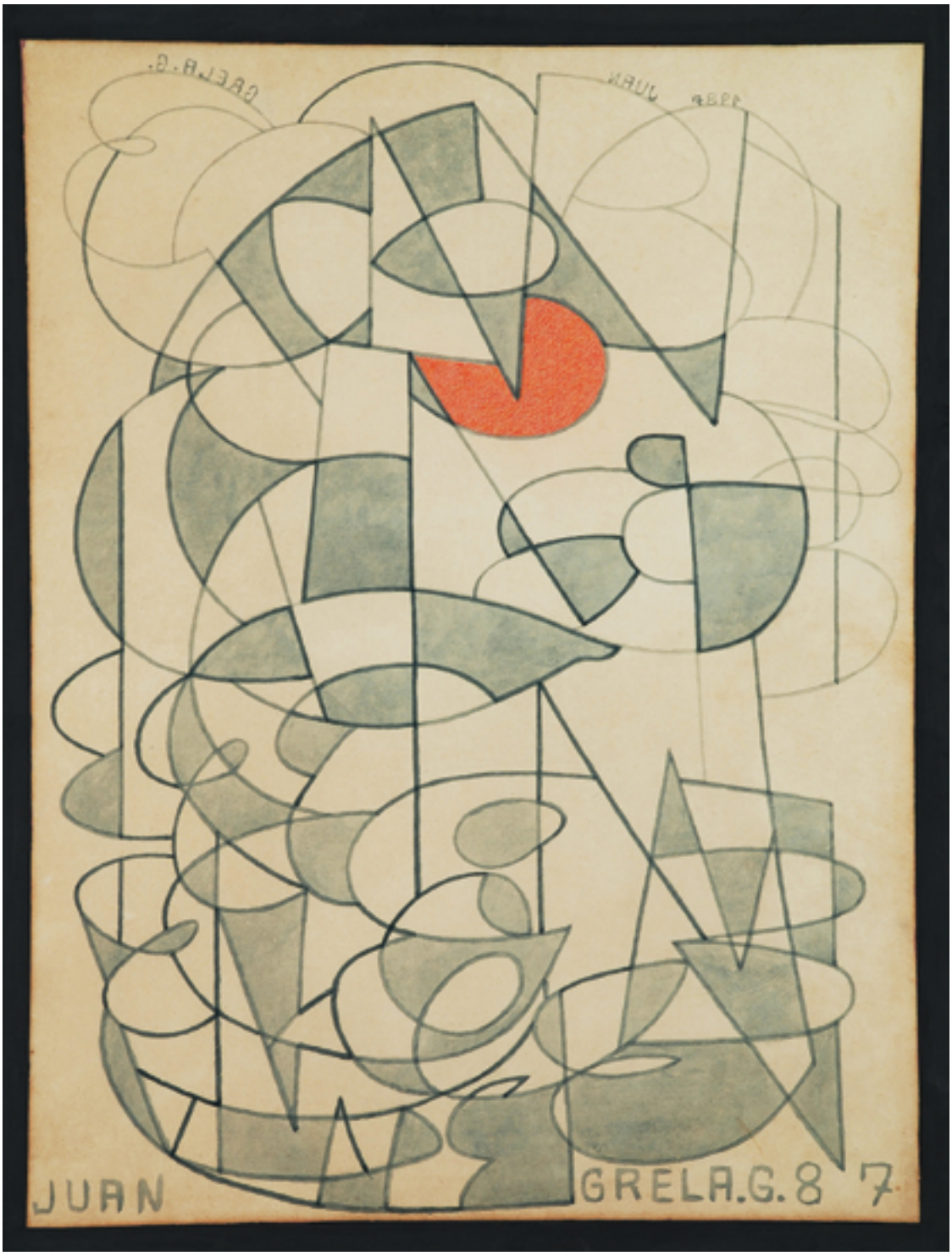
OWXAK, 1985-86
Madera y óleo, 65 x 70 cm
Colección familia Grela Correa

Sin título, 1988
Construcción, madera, tinta, óleo,
30,5 cm de diámetro
Colección familia Grela Correa.

GXIFFIENZ DOXHAVI, 1982-83
Construcción, madera, 64 x 30,5 x 20 cm
Colección familia Grela Correa

NOKVI AMZ BGHZ, 1982-83
Construcción, madera, 40 x 30,7 x 20,5 cm
Colección familia Grela Correa

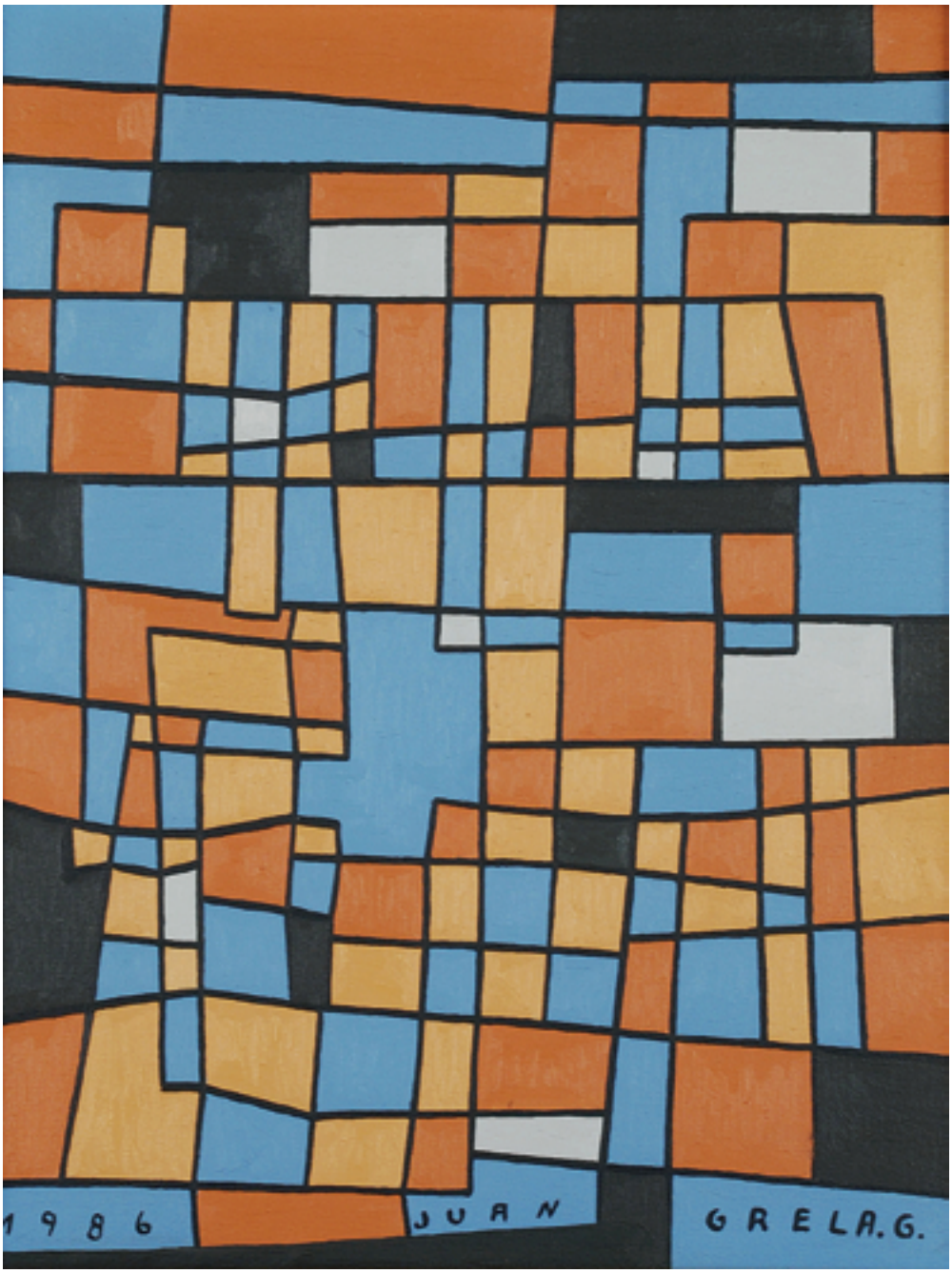
FRU, 1985
Óleo sobre papel montado en madera, 72 x 53 cm
Colección familia Grela Correa



Sin título, 1987
Témpera y pastel sobre papel
montado en madera, 83,5 x 63 cm
Colección familia Grela Correa

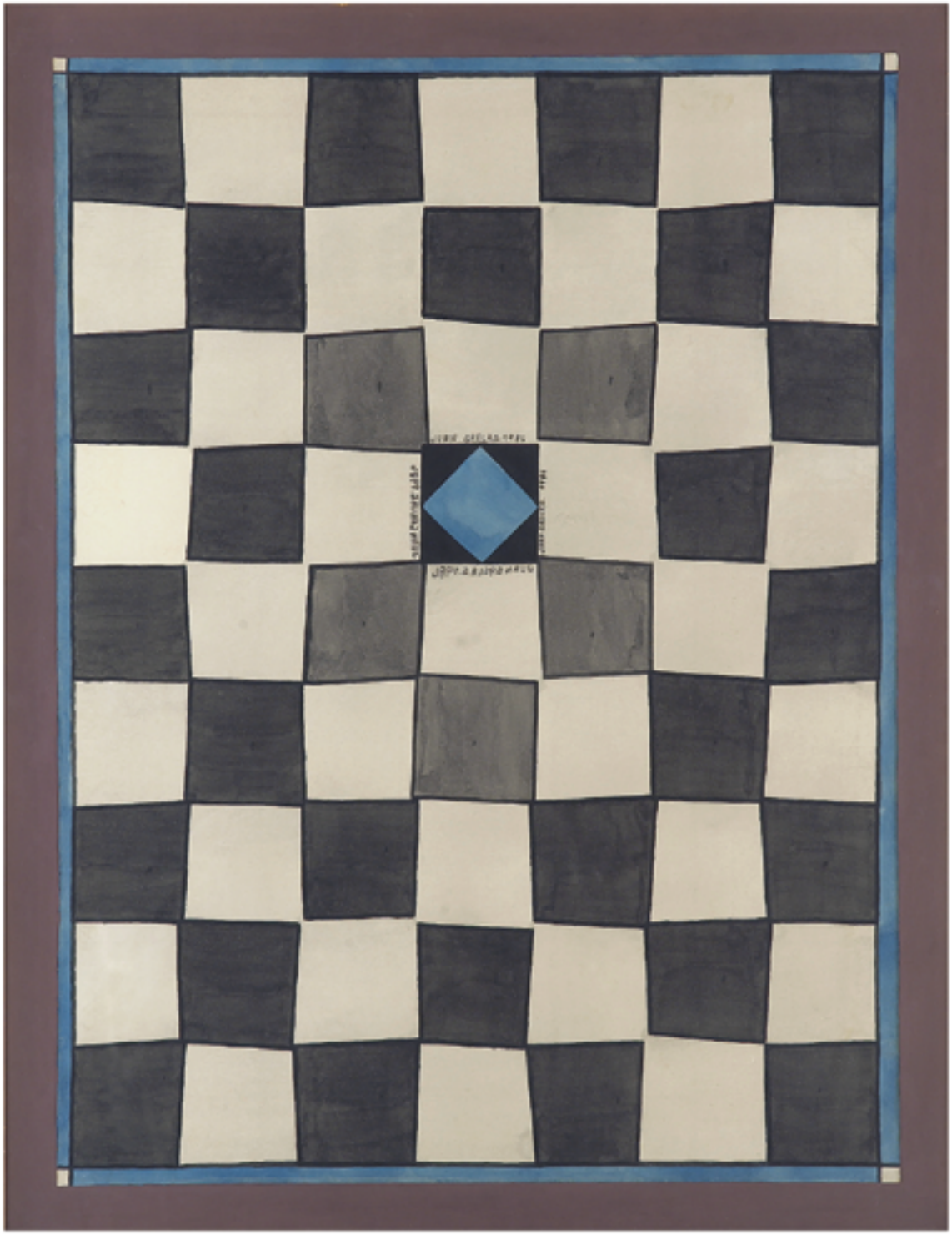
Sin título, 1991
Lápiz de cera sobre papel, 72,5 x 53,5 cm
Colección familia Grela Correa

AYTQ 12 RRESSIZI, 1985
Óleo sobre madera, 40 x 35 cm
Colección Héctor Balbarrey

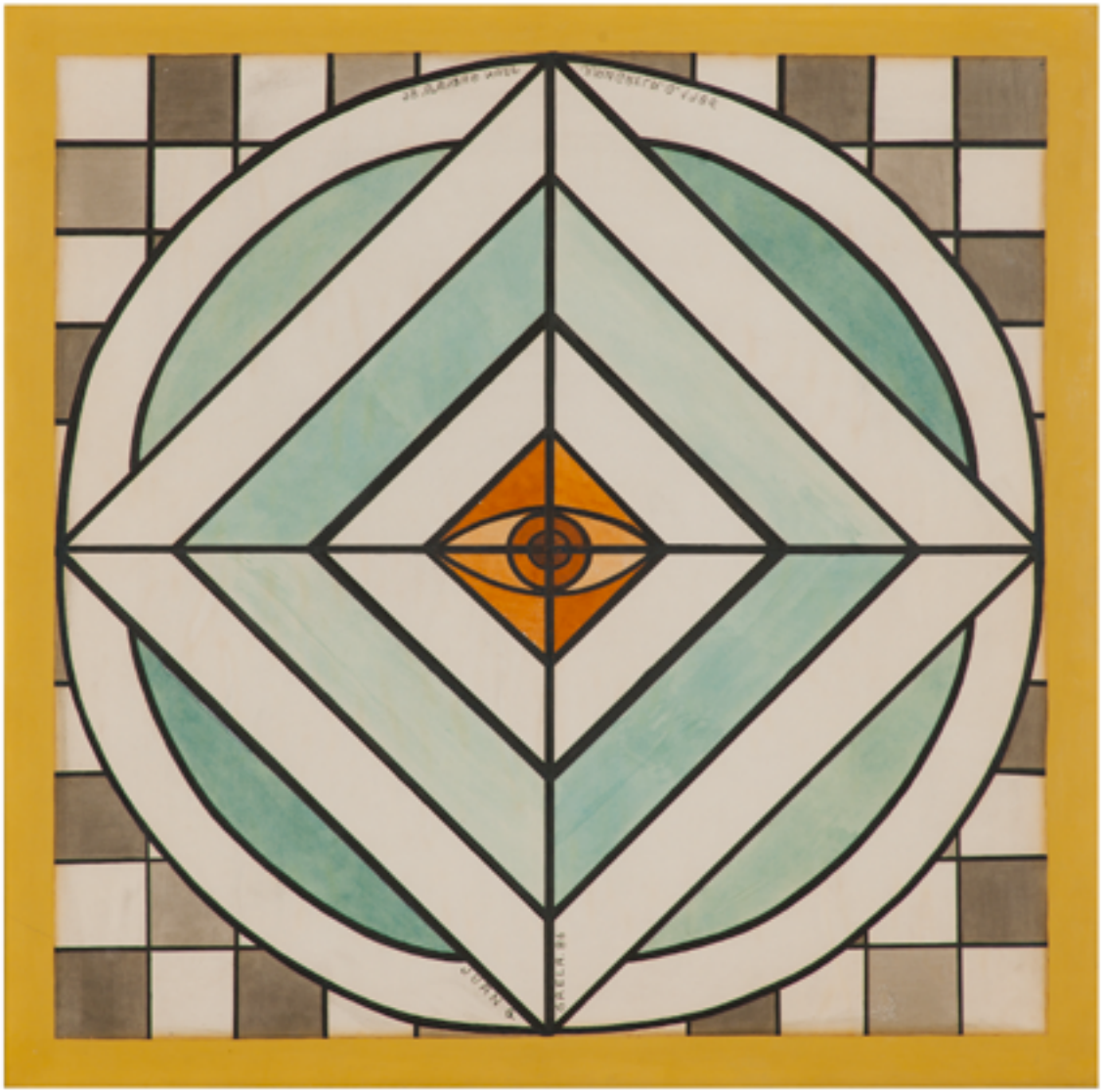


OVJAJV - MTIKSS, 1986
Óleo sobre tela, 40 x 30 cm
Colección Héctor Balbarrey

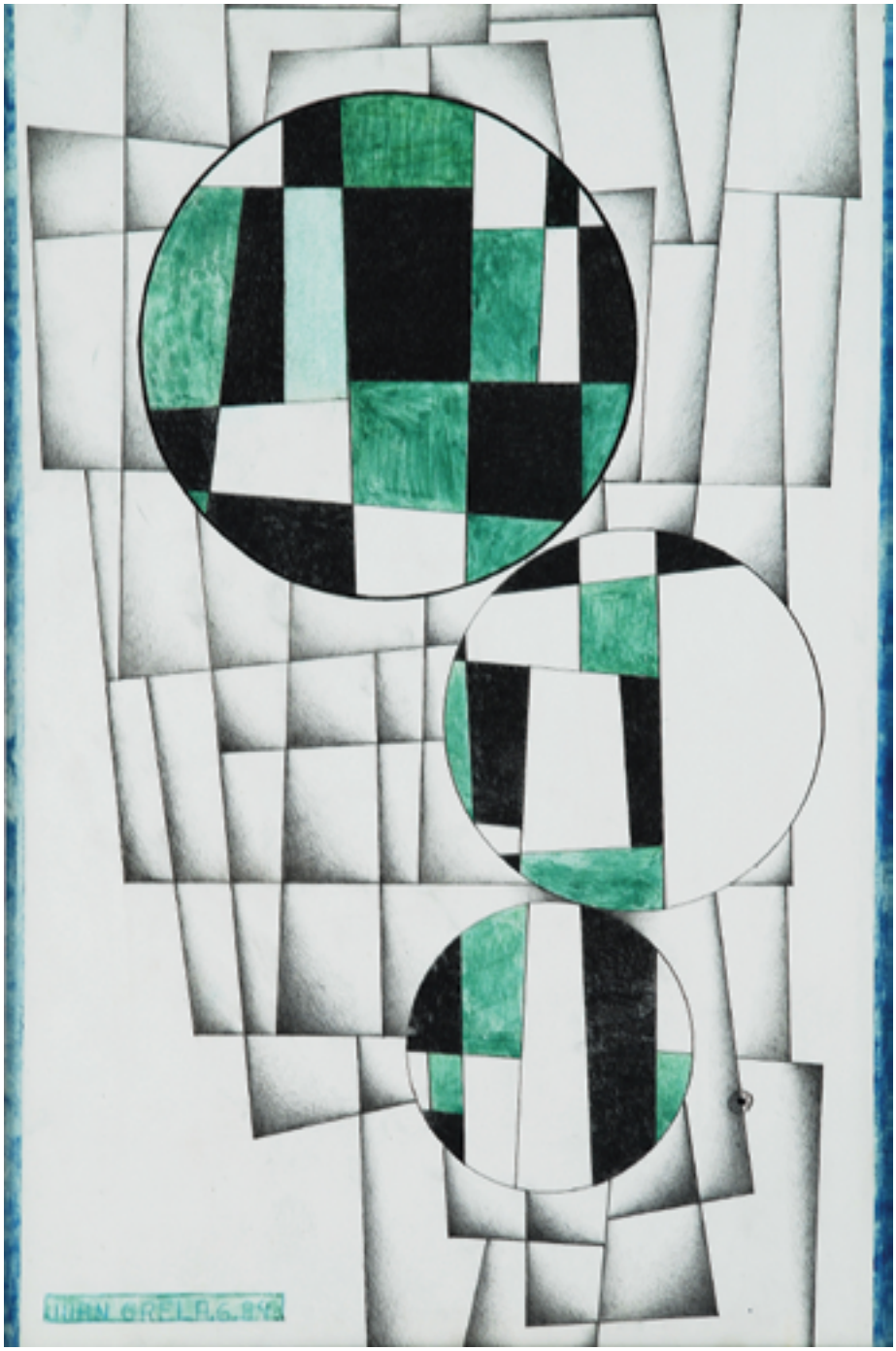
PFVL, 1985
Lápiz de cera y témpera sobre papel montado en madera,
107 x 80 cm
Colección familia Grela Correa



ÑCH, 1986
Témpera sobre madera, 84,5 x 65 cm
Colección familia Grela Correa

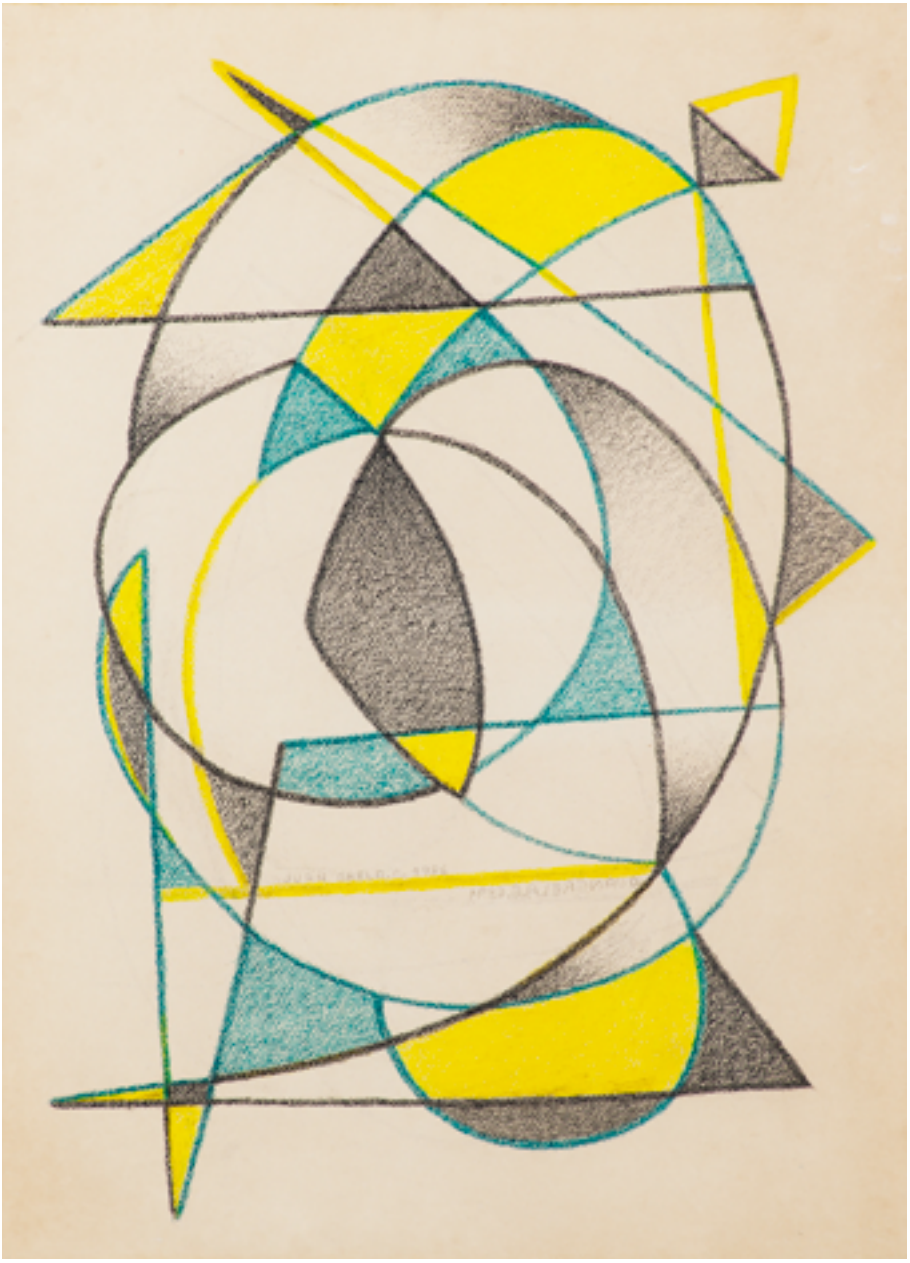


HB, 1986
Témpera, tinta, acuarela sobre papel montado en madera,
68 x 68 cm
Colección familia Grela Correa



XSWPA, 1989
Lápiz y acuarela sobre madera, 69 x 47 cm
Colección familia Grela Correa

GXQBI, 1991
Óleo sobre cartón, 47 x 25,5 cm
Colección Carlos Siegrist



JT, 1986
Carbonilla, témpera y cera sobre papel montado
en madera, 52 x 72 cm
Colección familia Grela Correa

MTZKYA, 1987
Lápiz de cera, óleo sobre madera,
65 x 25 cm
Colección familia Grela Correa

Agradecimientos:

Héctor Balbarrey
Mele Bruniard y Eduardo Serón
Edith Busleiman y Rodolfo Elizalde
Familia D'Aloisio
Familia D'Ambroggio
Familia Ellena
Familia Grela Correa
Familia Messing
Familia Wenger
Gabriela Frontalini
Fundación Mundo Nuevo
Beatriz Gambartes
Leónidas Hugo Gambartes
Norma Giorgetti y Emilio Ghilioni
Andrea Giunta
Diana Kleiner de Slullitel
Museo Castagnino+macro
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori
Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clucellas
Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez
Museo Provincial de Bellas Artes Timoteo Navarro
Fernando Mussi
Adolfo Nigro
Rodolfo Perassi
Norberto Puzzolo
Georgina Ricci
Mario Schujman
Carlos Siegrist
Jorge Slullitel
Gustavo Soboleosky
Elizabeth Sorribas
Pablo Tolosa Méndez

Esta edición se terminó de imprimir en Borsellino Impresos,
Av. Ovidio Lagos 3653, Rosario, Santa Fe, Argentina,
en el mes de octubre de 2014

Juan Grela Antología

Juan Grela es un referente insoslayable del arte argentino del siglo XX. Desde los años treinta hasta la década de los noventa, oscilando siempre entre el realismo y la abstracción, en el conjunto de su obra resalta una idea programática: la de forjar un arte actual que se hiciera eco del contexto social y cultural del autor.

En sintonía con su pensamiento, a la manera de una antología, este libro reúne un conjunto de piezas representativas de las distintas etapas de más de sesenta años de producción: una colección de pinturas, dibujos, grabados y collages especialmente seleccionados para esta edición.

Acompañan esta galería una serie de textos críticos, en inglés y español, que revisan su obra, sus conceptos, y confirman su lugar indiscutible en el arte argentino.

Espacio Santafesino
Ediciones

GSF Gobierno de Santa Fe

ISBN 978-987-26301-9-5