

Tesis

Maestría en Estudios culturales

Universidad Nacional de Rosario

LA MURAL DE JUAN GRELA
UNA METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

Lic. Patricia Frey

Directora: Dra. Mónica Szurmuk

Co-Directora: Dra. María Elena Lucero

Rosario, 2018

LA MURAL DE JUAN GRELA

UNA METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

INTRODUCCIÓN

Juan Grela nació en 1914 en la ciudad de Tucumán, pero vivió la mayor parte de su vida en la ciudad de Rosario. Fue considerado por la crítica y por el público como uno de los más emblemáticos pintores modernistas rosarinos del siglo XX. Mi interés por su obra comenzó hace muchos años, cuando hacía mi ingreso en el mundo de la plástica. Aunque no fue mi maestro, conocí su obra a partir de los años 70, y profundicé mi admiración por él como alumna del maestro Rodolfo Perassi, discípulo de Grela.

Una lectura atenta sobre el recorrido de la vida y la producción plástica de Grela -que coincide en algunos momentos con su pertenencia a diversas agrupaciones artísticas rosarinas- permite advertir su permanente búsqueda de soluciones a los problemas inherentes al lenguaje de las artes plásticas. La obra de Grela ofrece constantes respuestas a aquellas preguntas que surgen dentro de la actividad plástica, independientemente de su función representativa. La pintura plantea sus propios problemas, que son ajenos a los demás campos de producción cultural, y no cabe duda de que Grela se dedicó, en buena parte de su obra, a reflexionar sobre estos problemas. En esta constante reflexión sobre el lenguaje plástico, se logra afirmar la autonomía de éste con respecto a las demandas eventuales del mercado o con respecto a las vicisitudes de la coyuntura política. No obstante, la primera etapa de la producción artística de Grela se desarrolló en forma paralela a una intensa actividad de militancia social y política, que puede verse reflejada en una pintura revolucionaria tanto a nivel formal como a nivel temático.

Periódicamente, se organizan en la ciudad de Rosario exposiciones, donde el público rosarino puede apreciar las distintas etapas de la bella y vasta obra del maestro Grela, que falleció en el año 1992. En el año 2013, con motivo de la conmemoración de los veinte años del Centro Cultural Parque de España, se llevó a cabo la exposición *Grela inédito*, que tenía el objetivo de presentar una parte de la obra de Grela no expuesta hasta el momento en museos, galerías o centros culturales de la ciudad, o que habían sido expuestas hace mucho tiempo y que eran desconocidas para el nuevo público. La obra inédita de Grela se exhibió en los tres túneles del Centro Cultural Parque de España. En el primer túnel, se ubicaron las obras correspondientes a la última etapa de producción del artista. En el segundo túnel, se presentó una retrospectiva que llegaba hasta sus primeros trabajos. Finalmente, en el último túnel se

ubicaron nuevamente algunas obras pertenecientes a la última etapa de su producción. A medida que el visitante recorría las galerías, las maravillosas obras parecían invitarlo a reflexionar sobre la importancia de la pintura como práctica y como oficio, en el contexto de un arte contemporáneo que tiende a otorgarle un papel secundario.

Entre las obras que allí se exhibían, suscitó particularmente mi atención un mural abstracto, que Grela llamó *La Mural*, construido con trozos de vidrios y anclados en una pared. Al indagar sobre su realización, encontramos una larga historia. La idea que le dio forma surgió en el año 1971, su puesta en trabajo se inició a partir del año 1983, mientras que su colocación se llevó a cabo recién en 1989. Todo este proceso se produjo en un sitio cerrado al público, porque *La Mural* fue una obra hecha por Grela para un propietario privado. Tiempo después, *La Mural* fue desarmada y permaneció guardada en cajas de embalaje durante veinte años. En el año 2013, gracias al montaje de Rodolfo Perassi y su equipo de colaboradores, esta obra fue mostrada por primera vez al público.

Una indagación sobre esa larga historia permite observar que la obra estuvo signada por un contexto social, político y económico particular. Como se sabe, todo contexto aparece reflejado inevitablemente en las producciones artísticas. En el caso particular de *La Mural*, se trataba de un contexto terriblemente complejo en la Argentina: los largos años de una feroz dictadura militar, el retorno y la legitimación de la democracia y la posterior recomposición del entramado social, político y económico. Después de años de censura y reclusión, con la vuelta de la democracia, se configuró un campo artístico complejo que, bajo el rotulo de *arte de los ochenta*, incluyó diversos fenómenos y manifestaciones como la introducción del discurso posmoderno; el supuesto retorno a la pintura a través de las poéticas relacionadas con el neo-expresionismo y la abstracción basada en elementos de la América arcaica; una particular dinámica entre los lenguajes internacionales y las tradiciones locales; el surgimiento de un nuevo movimiento urbano conocido como la cultura *underground*; y un arte de resistencia que, a través de diversas manifestaciones estéticas, intentaba reconstruir la memoria histórica y expresaba en imágenes el dolor colectivo tras las aberraciones cometidas por el Terrorismo de Estado.

Esa experiencia que tuve como espectadora de *La Mural* me despertó una sensación que necesito transmitir ahora: cientos de personas veíamos por primera vez esa magnífica obra del maestro Grela, de la cual se hablaba en el taller de Perassi como si fuese un epítome de toda su obra. Mi primera impresión fue que estábamos observando una especie de resumen de toda su vida. En ese momento, no pude evitar mi mirada como artista plástica trabajadora del abstraccionismo y me dije a mí misma: «ése es el mundo de Grela, allí se está exhibiendo él

en su totalidad». La obra me convocó, me exhortó, me llamó, y me dejó pensando. Hoy quiero narrar el desarrollo de esa experiencia, que me llevó a abordar el estudio de *La Mural* de Grela como una metáfora epistemológica. En este trabajo, se comprende la noción de *metáfora epistemológica* en el sentido propuesto por Umberto Eco en *Obra Abierta*. Es decir, la *metáfora epistemológica* es la manera que tiene el arte de reflejar la cultura y la ciencia de una época a través de la forma estética. Considero que *La Mural* de Grela puede interpretarse como una metáfora epistemológica, que refleja, en su estructura fragmentada, el difícil contexto histórico de la Argentina durante el extenso período que demandó su ejecución. Para fundamentar esta interpretación, desarrollo en el presente trabajo una estrategia de argumentación en siete capítulos. En el primer capítulo presento las distintas etapas de la vida y de la obra de Grela que permiten conocer su vida familiar, su vasta y sólida formación artística y sus inquietudes políticas y sociales. El segundo capítulo lo dedico a caracterizar el modernismo como una construcción historiográfica que incluye las diversas vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, y a ofrecer fundamentos para definir a Grela como un pintor modernista. El tercer capítulo contiene una reseña de la importancia de Grela para la historia del arte de la ciudad de Rosario. En el cuarto capítulo presento un panorama general del denominado *arte de los ochenta*, dentro del cual queda incluido el momento más significativo de la elaboración de *La Mural*. El quinto capítulo está principalmente dedicado a explicar de manera general el significado de las nociones de *obra abierta* y de *metáfora epistemológica*. En el sexto capítulo ofrezco una descripción técnica de la obra *La Mural*, de su proceso de realización y de las características que permitirían comprenderla como una obra modernista. Finalmente, intentaré argumentar que *La Mural*, aunque tiene ciertas características de una obra modernista, puede ser considerada como una obra abierta y puede ser resignificada como una metáfora epistemológica. Dicha resignificación me ha permitido encontrar una posible respuesta a la pregunta iniciática de mi investigación: ¿Qué relación se puede establecer entre un mural abstracto como *La Mural* y los avatares coyunturales de su tiempo?

1- RECORRIDO POR LA VIDA Y LA OBRA DE JUAN GRELA

El pintor Juan Grela es considerado uno de los principales referentes históricos del arte de la ciudad de Rosario, Argentina. Nació en Chacras del Norte, provincia de Tucumán, en 1914. En el año 1925, su familia se trasladó a Rosario, donde el pintor vivió el resto de su vida, hasta 1992. Desde muy pequeño, Grela mostró interés por el dibujo. Ya en Rosario, cursó hasta tercer grado de la escuela primaria, mientras ejercía como aprendiz de peluquero, oficio al que se dedicó durante muchísimos años. Afiliado al *Partido Comunista* desde los dieciséis años, su fe religiosa católica convivió con su ideario político. En 1935, Grela comenzó a formar parte de la *Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos* de Rosario, bajo la dirección del pintor Antonio Berni. A la influencia de Berni obedece su impulso hacia una pintura con contenido político. Además, fue miembro de otros grupos artísticos: *Agrupación Arte Nuevo* (1936), *Agrupación de Plásticos Independientes* (1942), *Grupo Litoral* (1950).

La obra de Grela fue definida en el contexto de un proceso cultural específico del siglo XX en la Argentina, que desembocó en una verdadera consolidación de los lenguajes modernos en el campo del arte. En efecto, a comienzos de los años '30, la fuerte sensación de quiebre producida por el Golpe de Estado del general José Félix Uriburu (que derrocó al gobierno constitucional democrático de Hipólito Yrigoyen, estableciendo una feroz dictadura militar), sumada a la depresión económica y sus secuelas sociales, contribuyeron a reorientar de un modo significativo las estrategias, la producción y el carácter de los objetos artísticos.¹

De este modo, en el mundo del arte argentino, se instalaron nuevos protagonistas, estéticas y lineamientos ideológicos, que dieron lugar a una instancia diferente. El cuerpo más relevante de lo que puede denominarse una producción emergente, estuvo constituido por un arte político de base realista, en el cual sobresalió la propuesta del *nuevo realismo* de Antonio Berni. Este *nuevo realismo* fue elaborado a partir del año 1933 y tuvo su primera formulación escrita en un artículo aparecido en el año 1936, en el primer número de la revista *Forma*, que era una publicación de la *Sociedad de Artistas Plásticos* de la ciudad de Buenos Aires. En ese artículo, se defendía el realismo contra el decorativismo del arte moderno (según su opinión, representado por obras de pintores argentinos como Horacio Butler y Emilio Pettoruti). Ese

¹ Como señala Jorge Schwartz, la organización de los movimientos socialistas y anarquistas, la fundación de varios partidos comunistas (en Argentina en el año 1918), la creación en 1924 del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y la multiplicación de las huelgas obreras, en medio de una crisis económica generalizada (como consecuencia del crack de la bolsa de Nueva York en 1929) fueron factores que en 1930 desembocaron en diversos golpes militares dentro del continente americano (Argentina, Perú, Brasil), con nefastas consecuencias para el sector cultural (Cf. Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, pp. 38-39).

artículo fue el punto de partida de una sucesión de pequeños textos programáticos, en los cuales Berni afirmaba el mismo núcleo de ideas: la crítica a cierto tipo de modernidad estética basada en la pura especulación sobre las formas y los materiales del arte; la vinculación del artista y de su obra con los procesos históricos que impulsaban los cambios; y, dentro de un pensamiento finalista, la llegada de un nuevo orden. En virtud de estas ideas, el mantenimiento de las relaciones con el mundo objetivo estuvo en la base de sus preferencias estéticas, en la elección de sus repertorios formales y también en el registro de sus temáticas desde los años '30 en adelante.

Berni propuso así el *nuevo realismo*, que definía como un concepto estético y un profundo tipo de humanismo, como una escuela que afirmaba lo humano, pero también simultáneamente lo representativo realista como única y posible envoltura. Cuando Berni hablaba de lo humano en América Latina, se refería básicamente al drama de los pueblos hundidos en un coloniaje de miseria e incultura. Este *nuevo realismo*, deudor de procedimientos modernistas, e inserto en estrategias de grupo que recordaban al vanguardismo histórico, combinó de un modo inédito el valor de “lo nuevo” con la utopía revolucionaria, en forma paralela a otras tendencias adscriptas al realismo social. La escuela del nuevo realismo se desplegó a través de experiencias murales, cuadros de formato “heroico”², es decir, realizados en grandes proporciones, y diversas realizaciones gráficas, que oscilaron entre la estampa tradicional y la propaganda política. El *nuevo realismo* fue el espejo subjetivo de la realidad espiritual, social, política y económica del siglo XX.

Cabe señalar que en la Argentina, como en diversos centros artísticos de entreguerras, la producción reflejaba la tensión entre una plástica de confrontación con la realidad, la presencia del surrealismo y cierto intento de abstracción. De forma paralela, aparecieron nuevos protagonistas y nuevos centros de producción artística que comenzaron a tener una

² Cuando el arquitecto Bramante, Miguel Ángel y, finalmente, el pintor Rafael, se establecieron en Roma y pusieron sus talentos al servicio del Papa Julio II (Giuliano della Rovere, 1503-13) comenzó la excepcional actividad artística, cuyo fruto es la Roma monumental, ejemplo del pleno Renacimiento (*Cinquecento*). Ése fue el comienzo de un nuevo arte eclesiástico caracterizado por la solemnidad, majestad, fuerza y señorío, sin relación con las masas. Las creaciones del clasicismo del *Cinquecento* representan una realidad sublimada, ennoblecida, exceptuada de ser perecedera y cotidiana. Su más importante principio estilístico es la limitación de lo representado a lo esencial, considerado este último como lo solemne y extraordinario. Los profetas, apóstoles, mártires y santos son para el arte del *Cinquecento* figuras ideales, libres y grandiosas, llenas de poder y de dignidad, graves y patéticas: una raza de héroes de belleza floreciente, madura y sensual. Predomina el criterio de que aquello que no es grandioso tampoco es digno de representación. Por ese motivo, las dimensiones de estas figuras son enormes (Cf. Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y el arte. Desde la Prehistoria al Barroco*, Tomo 1, Editorial Debate, Madrid, 1962, pp. 403-412). Arnold Hauser señala que en el arte Rococó comienza la ruptura con la tradición cortesana y desaparece la tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial, lo patético. Según Hauser, “las creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico” (Cf. Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y el arte. Desde la Prehistoria al Barroco*, Tomo 2, Ediciones Guadarrama, Madrid, p. 13).

trascendencia propia, abandonando su carácter puramente receptor, para comenzar a generar tendencias originales. No obstante, habría que esperar la llegada de los años '30 para que las preocupaciones sociales pudieran ser formuladas en clave vanguardista. En la década del '20, la discusión política se desarrolló por fuera de la zona de vanguardia (cuyo núcleo más relevante fue el periódico *Martín Fierro*), y estuvo fuertemente polarizada en torno a las posiciones excluyentes del “arte por el arte” y “el arte comprometido”. Durante esos años, la vanguardia artística existente en Argentina fue monopolizada por Buenos Aires, mientras en la década siguiente la responsabilidad vanguardista fue compartida por otros centros.

Precisamente, la producción de la experiencia surrealista de Berni fue desplegada en Rosario a su regreso de Europa. El *nuevo realismo* fue teorizado y realizado en contacto con un grupo de artistas jóvenes, politizados y experimentales de esa ciudad. Durante el año 1933, Berni inició junto a estos jóvenes las primeras experiencias con murales y cuadros de gran tamaño, ligados a las recientes influencias mexicanas. A fines de ese año, Berni realizó con algunos de estos creadores la *Exposición Plásticos de Vanguardia*, en la que aparecían temas sociales junto a recursos modernistas. Este grupo de jóvenes aglutinados por Berni se constituyeron en *Mutualidad* a partir de un llamado aparecido en los diarios de la ciudad en los primeros meses de 1934. Así, la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos*, formalizada en escuela taller, desplegó una inédita experiencia pedagógica, que incluyó tanto disciplinas artísticas como la participación de intelectuales procedentes de diversas áreas. Entre los pintores y pintoras participantes, se encontraban: Juan Grela, Juan Berlingieri, Andrés Calabrese, Aldo Cartegni, Héctor Di Vitetti, Francisco García, Domingo Garrone, Leónidas Gambartes, Pedro Gianzone, Mario Mánaca, Celia Maldonado, Medardo Pantoja, Julio Pereira, Anselmo Piccoli, Ricardo Sívori, y Juan Tortá. Entre los escultores, participaron: Carlos Biscione, Paule Cazenave, Guillermo y Godofredo Paino, y Raúl Palacio. Entre los intelectuales, pueden mencionarse: Arturo Fruttero, Sigirido Maza, Emilio Pizarro Crespo, Roger Plá, Lelio y Artemio Zeno.³

³ Cf. Fantoni, Guillermo: “Vanguardia artística y política radicalizada en los años '30: Berni, el nuevo realismo y las estrategias de la Mutualidad”, en *Causas y Azares*, Buenos Aires, Año 4, n°5, otoño 1997, 131-141.

La Mutualidad: arte y política

En el año 1961, poco antes de su muerte, el pintor Leónidas Gambartes recordaba que uno de los temas más frecuentes en el arte rosarino, durante las primeras décadas del siglo XX, era el tema de la ciudad trabajadora y materialista, carente de linajes sociales y de tradiciones culturales. En efecto, Rosario fue una ciudad construida frente al río por el esfuerzo de campesinos “gallegos” e italianos. Gambartes comentaba que ya en el año 1932 el mismo grupo de muchachos que luego fundaría la *Mutualidad* (que realmente tomaban en serio la proposición de ser pintores, a pesar de su medio y de todo aquello que los rodeaba), comenzaron a indagar sobre lo que sucedía en los talleres del Viejo Mundo, por medio de revistas y libros especializados que ellos mismos traducían. De esta manera, la impugnación de las tradiciones artísticas inmediatas (academias y maestros extranjeros, discípulos y deudores del impresionismo, y los estilos de fin de siglo) produjo un quiebre que luego desembocó en la experimentación de los lenguajes modernos. Sin embargo, más allá de esas impugnaciones, Gambartes había sido parte del círculo de discípulos del pintor acuarelista Fernando Gaspari.⁴

Según comentaba el mismo Grela, antes de incorporarse a las clases dirigidas por Antonio Berni en el Museo Municipal (que estaba ubicado en la calle Santa Fe 835), ya había iniciado modestos aprendizajes en el arte, gracias a las reuniones que compartía con un grupo de personas mayores en la casa del pintor Juan Tortá en el barrio de Arroyito. Con algunos compañeros eventuales, Grela salía a pintar a la orilla del río y a los descampados de su barrio, donde también llevaba adelante su tarea de militancia política. En las clases con “modelo vivo” del maestro Berni, encontró un grupo de gente con inquietudes que lo movilizaron, tanto en el ámbito de las artes visuales (las primeras noticias de las vanguardias europeas) como en la afinidad ideológica (izquierda comunista). Con este grupo conformó luego la *Mutualidad*.

Gracias a la experiencia adquirida en Europa, Berni comenzaba a brillar en sus clases como un consumado artista moderno, asumiendo pronto el carácter de guía y de maestro que desplegaría intensamente durante los próximos años. Es preciso señalar que, durante esa época, Agustín Pedro Justo había sido elegido Presidente de la República con el apoyo de la dictadura militar, y se había creado la *Sección Especial Contra el Comunismo*). Por razones de seguridad frente a este contexto político, Grela formó parte de la agrupación de artistas

⁴ Cf. Fantoni, Guillermo: *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Beatriz Viterbo Editora, UNR, Rosario, 2014, pp.205-207.

plásticos *Refugio*. Este movimiento no fue solamente artístico, sino también ideológico-político. Esta agrupación reunió a figuras progresistas, y no sólo comunistas, en torno a la consigna “construcción de una nueva sociedad para un hombre nuevo” que, en pocas palabras, significaba “para una sociedad socialista”. La amplitud y heterogeneidad del grupo permitía la exposición de obras tanto de aficionados como de artistas nacionales y extranjeros, al margen de toda escuela o tendencia artística. La existencia de diferentes sectores dentro del grupo, con una gran mayoría de pintores intimistas y paisajistas, llevó a una tensa convivencia que finalmente desembocó, en la segunda mitad del año 1933, en un cisma precipitado por la presencia en Rosario del pintor mexicano David Alfaro Siqueiros. Este pintor, haciendo gala de su extremismo militante, hablaba en contra de la pintura de caballete, causando desazón entre los artistas que sentían curiosidad y sorpresa frente a la tensión entre modernidad y tradición.⁵

⁵ *Ibid.*, pp. 208-209. Siqueiros había llegado a Buenos Aires a finales de mayo de 1933 para dictar una serie de conferencias en *Amigos del Arte*. Desarrolló una intensa actividad, que produjo simultáneamente adhesiones y rechazos entre los artistas, críticos, escritores e intelectuales. Sus polémicas conferencias mostraron la escasa tolerancia de círculos que hasta entonces se mostraban liberales y modernos. El problema puso en cuestión no sólo la validez de una institución (*Amigos del Arte*) que desde mediados de 1920 había sido fundamental para los grupos de vanguardia y el arte nuevo, sino también la legitimidad de aquellos artistas que adherían a una modernidad en términos más formalistas. Así, figuras como Juan del Prete, Horacio Butler o Hector Basaldúa, fueron señalados como pasatistas y reaccionarios, frente a la realidad social. En contraposición, Lino Spilimbergo, junto con un conjunto de jóvenes, fue exaltado como el mejor de los pintores argentinos, amigo incondicional de Siqueiros. El eje de los debates eran las posiciones con respecto al compromiso del artista y de las formas de relación que se podían establecer entre el arte y una sociedad en estado de ebullición. Para Siqueiros, como para Berni y sus compañeros rosarinos, para la revista *Contra* y González Tuñón, el arte debía ser revolucionario y debía servir para la construcción del socialismo. Siqueiros no respondía al experimento primario llamado *Renacimiento Mexicano* (supremacía de la pintura monumental interior sobre la de caballete y la intención de ligar la producción artística moderna a las tradiciones americanas), sino a su experiencia más reciente de reformulación técnica y afianzamiento ideológico con el *Block de pintores de los Ángeles*, en California. Esta experiencia ligaba las técnicas industriales a la pintura moderna, y se convirtió en el tema recurrente de los escritos teóricos y manifiestos de Siqueiros. Una de sus formalizaciones concretas en Buenos Aires fue el *Ejercicio Plástico* realizado en la quinta de Natalio Botana. Esta obra, un ensayo de “plástica pura”, llevada a cabo con la ayuda de Berni, Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro, culminó en 1933 con la publicación de un manifiesto, en donde los realizadores firman como *Equipo Poligráfico Ejecutor*. Paradójicamente, el planteo revolucionario del *Ejercicio Plástico*, pensado para muros exteriores y públicos masivos, aplicado al espacio restringido de una bodega subterránea, tuvo como corolario la sustitución de la temática revolucionaria por un tema “abstracto”. Una vez que el mural estuvo terminado, Siqueiros fue intimidado a abandonar el país (*Ibid.*, pp. 210-214). Berni, que paralelamente al *Ejercicio Plástico*, había realizado en Rosario los primeros ensayos de arte mural y telas de gran tamaño con el grupo que luego constituirían la *Mutualidad*, hizo públicas sus diferencias con Siqueiros a comienzos de 1935, en el texto *Siqueiros y el arte de masas* (periódico *Nueva Revista*). Las críticas se refieren al carácter corporativo del *Sindicato Revolucionario de Pintores y Escultores de Méjico*, que tendía al perfeccionamiento técnico de una rama de las artes, al exclusivismo de la pintura mural como medio revolucionario, a la estrategia del *Block de Pintores* cuya labor podría conducir a una actitud oportunista en el arte, y a un desplazamiento de la práctica artística por la función política. Berni proponía, en cambio, la reivindicación de todas las alternativas posibles dentro del sistema del arte, particularmente de la pintura mural transportable, y el rol fundamental de la *escuela taller* como medio de capacitación técnica e ideológica para el cambio revolucionario. Ambos fueron los puntales de la *Mutualidad* desde su fundación en 1934 hasta su cierre en 1937 (Cf. Fantoni, Guillermo Augusto: “Modernos y revolucionarios en los años '30: Berni y los artistas de la Mutualidad Rosarina”, en *Avances* 22 (2): 11-37, 2012-2013, p. 30).

La agrupación *Refugio* no llegó a su fin por diferencias políticas, sino puramente estéticas: la interpretación del impresionismo. Para los más conservadores del grupo, el impresionismo era una representación pictórica de la realidad, mientras que para Berni y el grupo que formaría la *Mutualidad*, el impresionismo era una revolución que había roto con ciertos principios derivados del Renacimiento como el dominio de la perspectiva, una forma de expresión figurativa, naturalista e idealista, que concedía gran importancia a la figura humana bella y proporcionada, un modelado conseguido por efectos de luces y sombras, etcétera.

La *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* se instaló primero en la calle Maipú al 700, para trasladarse luego a Mitre y Rioja. Allí se reunieron grupos que tenían intereses y pensamientos afines. En algunas ocasiones, llegaron a reunirse aproximadamente 300 alumnos. Las clases de pintura dirigidas por Berni se centraban en el dibujo con carbonilla sobre cartones grises de gran tamaño, y estaban focalizadas casi exclusivamente en el trabajo del volumen (en el que eran especialistas Berni, Spilimbergo y Demetrio Urruchúa). La consigna permanente era el arte mural con fines que apuntaban a la revolución social. Este lineamiento se hacía extensivo también al trabajo de escultura. Como cuenta Grela, todas estas clases tuvieron lugar a lo largo de los años 1935 y 1936.⁶

El nombre *Mutualidad* respondía esencialmente a un presupuesto ideológico: su principio ineluctable era el rechazo de las más diversas manifestaciones de individualismo.⁷ El término «mutualidad» fue elegido y asumido como parte de un vocabulario que era muy fuerte en la época, que hacía pensar en una gran sala parisina, el *Palacio de la Mutualidad*, en donde se realizaron algunas de las más importantes reuniones políticas que culminaron en la conformación de los Frentes Populares, a mediados de la década del treinta. Pero, además de la circulación de términos entre las franjas de intelectuales y artistas comprometidos (desde el este de Europa hasta los países americanos), la aparición del nombre *Mutualidad* se vincula a situaciones muy concretas, ante las cuales este grupo debió ofrecer alguna respuesta.

La emergencia de la *Mutualidad* estaría indicando la existencia de identificaciones ideológicas, de lazos comunes y de una práctica solidaria. Es decir, la labor del grupo estaría situada en la esfera de las necesidades que el Estado no cubre, como se puso de manifiesto en la creación de una escuela taller alternativa al sistema de academias, y en las gestiones que en el primer tramo de 1935 se realizaron en Rosario para la creación de una escuela oficial de Bellas Artes. Con respecto al nombre del grupo, los testimonios de los protagonistas

⁶ Cf. Fantoni: *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, pp. 14-17.

⁷ Cf. Nota al final del capítulo: Breve historia del mutualismo.

coinciden en su relación con la solidaridad y la ayuda mutua, la transferencia de conocimientos y experiencias previas, y la ruptura con el individualismo y las jerarquías. Según Anselmo Piccoli, la *Mutualidad* se basaba en el principio de que no debía existir una explotación comercial, por lo cual todos pagaban una cuota. En su llamado a “todas las instituciones culturales y artísticas” publicado en el diario *La Capital* de Rosario en marzo de 1934, pueden leerse los argumentos del grupo para justificar la creación de la *Mutualidad*, cuya principal actividad se concentraría en la escuela taller. En primer lugar, se planteaba la paradójica situación de la ciudad de Rosario que, a pesar de sus dimensiones y del gran desarrollo de un movimiento plástico, no contaba todavía con instituciones oficiales para la enseñanza y práctica del arte. La enseñanza estaba reducida al ámbito de las academias privadas con anticuados métodos pedagógicos y una finalidad puramente lucrativa. En segundo lugar, el documento planteaba una solución a esa situación problemática basada en la propuesta de una nueva metodología que se aplicaría, gracias a la creación de la *Mutualidad* y con la utilización de recursos propios. Esta nueva metodología implicaba diversas prácticas y estrategias: las formas de aprendizaje de las épocas clásicas; la formación de verdaderas personalidades plásticas con experiencia técnica y científica, para un conocimiento plástico completo; los trabajos colectivos sobre la base del estudio de modelos vivos; la enseñanza y la labor colectiva de pinturas murales y monumentales al fresco y sobre cemento; y la reducción a la mínima expresión de las cuotas con el único objetivo de sostener la escuela taller.

Aunque parezca redundante, es necesario insistir en las relaciones que unían a los miembros de la *Mutualidad*, conforme a los principios en los que se apoyaba la institución. Los miembros de la *Mutualidad* se auxiliaban mutuamente, intercambiaban recursos o materiales, y mantenían, como idea central, la consigna de que “todo era de todos”. El trabajo tenía un sentido verdaderamente “mutual”. Los miembros de la *Mutualidad* actuaban tanto en el campo de la pintura como en el campo político, y postulaban una pintura revolucionaria a nivel formal y también a nivel temático. Muchos consideraban que los miembros de esa agrupación eran simplemente comunistas y les atribuían más participación en el campo de la política que en el campo de la pintura. Ciertamente, todos los miembros de la *Mutualidad* militaban en el *Partido Comunista* y estaban divididos en grupos militantes que intervenían en diversas cuestiones en un sentido social, artístico, pero también político. Sin embargo, Grela reconoce que la *Mutualidad* no fue revolucionaria en el terreno formal. El único problema formal que realmente les interesaba era el volumen, mientras que el problema del

color prácticamente no aparecía. En realidad, el aspecto revolucionario de la *Mutualidad* se encontraba sobre todo en la militancia política y en el tema de la obra.⁸

El grupo de la *Mutualidad* tenía diversos referentes estéticos: la *Nueva Objetividad*;⁹ ciertos primitivos italianos, como modelos para el problema del volumen (Piero Della Francesca, Mantegna y otros); el Picasso de la época de Ingres; Rivera; Siqueiros; el *Nuevo Realismo Alemán*; Grosz; Otto Dix; y también los argentinos Spilimbergo y Berni. El grupo trabajaba siempre sobre la base del documento fotográfico. Siguiendo las nuevas experiencias de la vanguardia, utilizaban el fotomontaje, inspirados en el trabajo de Dadá, que lo consideraba como una nueva técnica para expresar ideas revolucionarias, ideológicas y políticas. El *collage* se usaba muy poco: lo consideraban como una técnica formalista, ya que había aparecido con el cubismo. En esta etapa, el pintor uruguayo Joaquín Torres-García, con su legado teórico *Universalismo Constructivo* (editado por Poseidon en 1944), era considerado como un decadente, que seguía al cubismo y que todavía no entendía la verdadera dimensión de los problemas que planteaba. Es decir, aunque los miembros del grupo reconocían su calidad, Joaquín Torre-García era dejado de lado por ser considerado un artista decadente, de la misma manera que todos los exponentes de los movimientos formalistas. El único libro que todos los integrantes de la *Mutualidad* utilizaban era *Realismo Mágico* de Franz Roh, editado por la *Revista de Occidente*. Este libro apuntaba filosóficamente a la separación de los pintores que habían abandonado las escuelas formalistas.

⁸ Cf. Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política* "Conversaciones con Juan Grela", Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 2000, pp. 24-25.

⁹ El fenómeno del expresionismo se manifestó sobre todo en Alemania. En este país, el régimen imperial, feudal y militarista de Guillermo II acentuaba todas las modernas contradicciones políticas y sociales. En el curso de algunas décadas tanto la burguesía como ciertos estratos populares, corrompidos moral y políticamente por los ideales guillerminos de supremacía y fuerza, conducían inexorablemente a Alemania hacia la guerra. En esta situación, el mesianismo socialista de gran parte de la cultura alemana surgido en la década de 1880 quedaba fuera de juego. En el campo del arte y la literatura, se pasa del naturalismo al expresionismo. Contra la vulgaridad y la falsa moral burguesa, se desencadenan las potencias liberadoras de la naturaleza, de la libertad y del instinto. Contra la dureza de la sociedad civil, se apela al refugio en el "reino inalienable del espíritu". Además, se fomenta la oposición activa, crítica, con objetivos políticos. El primer grupo organizado de expresionistas alemanes fue *Die Brücke* (El Puente), fundado en 1902 por el pintor Ernst Kirchner (entre otros), y disuelto en 1913. También aparece en escena el grupo *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul), fundado en 1911 por los pintores Vasili Kandinski y Franz Marc. En 1924, este último grupo ya estaba acabado, y surge el grupo de los llamados "cuatro azules" formado por Kandisky, Paul Klee, Alexej von Jawlensky y Lyonel Feininger. Así comienza una etapa de crítica de todas las formas del arte que eludían los problemas de una realidad de tremenda dureza: se reaccionaba contra las efusiones del alma y contra el tecnicismo sin alma. Artistas como Käthe Kollwitzse, Barlach, Otto Dix, Grosz, Beckman John Heartfield y Hans Grunding se posicionaron en un arte no tanto revolucionario en las formas como en el contenido, dando origen a una nueva corriente artística denominada *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). De esta manera, desde el interior del expresionismo que había nacido como protesta de los sentimientos, se desarrolla un expresionismo realista, cuyo aspecto fundamental fue la representación de los desastres producidos por la guerra (Cf. *De Micheli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, pp. 78-112).

En su gran mayoría, los compañeros de Berni en la *Mutualidad* eran hijos de intelectuales y trabajadores con una trayectoria en las luchas políticas y sindicales. Estos jóvenes, que no sólo pertenecían al *Partido Comunista*, sino también a distintas agrupaciones antifascistas y pacifistas vinculadas a él, proyectaron distintas estrategias. En primer lugar, se planteó la deliberada oposición de clases basada en la idea de un inevitable derrumbamiento del sistema capitalista. Luego, se proyectaron distintos acercamientos coyunturales a otras fuerzas políticas y sectores democráticos que, al promediar la década, impulsaron los debates sobre la democracia y el fascismo, que culminaron en la conformación de frentes populares. En ese momento, algunos fenómenos internacionales como la Guerra Civil Española y la expansión del nazismo en Europa, se transformaron en factores capaces de convocar y cohesionar intensamente a las fuerzas políticas locales, y permitieron también trazar divisiones que se proyectaron hacia la década del '40.

El primer período de esta experiencia entre Berni y los jóvenes rosarinos se extiende hasta comienzos de 1934, cuando el trabajo en un taller libre dio lugar a la experiencia de la *Mutualidad*. Los escasos testimonios de ese momento coinciden en señalar la actualización estética del grupo con respecto a los “ismos” europeos, la traducción y circulación de la nueva bibliografía, la intensidad del trabajo y la experimentación plástica. También comenzaron a realizar los primeros ensayos de arte mural y las búsquedas técnicas o formales que luego llevarían a cuadros realistas de formato “heroico”.

La presencia del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, muy influyente entre los intelectuales de izquierda, contribuyó en ese momento inicial a definir las orientaciones plásticas y políticas tanto del maestro Berni como del grupo rosarino. Las nuevas tecnologías, la profundización ideológico-política, y las indagaciones sobre el mundo latinoamericano, llevaron a Berni a definir un arte que estableciera un puente entre la experiencia modernista¹⁰ con una fuerte impronta surrealista, asimilada en sus años europeos, y las particulares realidades nacionales que debió enfrentar a su regreso. El resultado fue el denominado *nuevo realismo*, cuya idea central consideraba que lo moderno no se funda en la mera imitación de los grandes artistas modernistas, sino en la captación de los “nuevos fenómenos” de la realidad, de las nuevas leyes que influyen el espíritu y la originalidad del momento en que se vive. Según Berni, el verdadero artista y el verdadero arte de un pueblo debe asumir el carácter de una vanguardia, abriendo nuevos caminos, impulsado por las cambiantes

¹⁰ Debemos aclarar aquí que hemos extraído el término “modernismo” del lenguaje estructurado por los estudios críticos de los últimos años y que tiene su origen en la tradición anglosajona. Desarrollaremos este tema en otro apartado.

condiciones objetivas. En esta concepción, la gran tradición figurativa de Occidente se une a los procedimientos del arte de vanguardia, participando de una peculiar forma del realismo: un realismo heterodoxo que une el arte moderno con el compromiso político de la izquierda radicalizada.

Durante los meses previos a la conformación de la *Mutualidad* en 1934, el grupo no sólo realizó experiencias técnicas propias de un “arte de masas”, sino que inició el lanzamiento de declaraciones poéticas y de acción que mostraban la participación de intelectuales comprometidos. El primero de estos hechos fue la publicación de un manifiesto en el último número de la revista *Contra*. El segundo fue la muestra de sus producciones en una *Exposición de Plásticos de Vanguardia*, acompañada también por un manifiesto.

Con respecto al primero de estos hechos, puede decirse que la revista *Contra*, aparecida a comienzos de la década del treinta y subtitulada *La Revista de los Francotiradores*, era un tipo de publicación capaz de promover un espacio cultural de convivencia entre la vanguardia artística y la vanguardia política. Fundada en 1933 por Bernardo Graiver, militante del *Partido Comunista*, fue dirigida por el escritor Raúl González Tuñón, que al igual que Berni en el ámbito de la plástica, se diferenciaba por sus operaciones estéticas y políticas del vanguardismo de los años veinte. Ambos, en forma paralela, tomaron elementos del surrealismo y recuperaron temas que habían sido trabajados en clave estéticamente conservadora por otros escritores y artistas “sociales”. La sensibilidad vanguardista se mezcla con preocupaciones políticas en una doble militancia: la pasión por la modernidad cultural y por el “nuevo hombre” y la “nueva sociedad” que resultarán del avance del socialismo. En su conjunto, la revista *Contra* mostraba un nítido perfil de izquierda. En el último número de la revista (cerrada a raíz del poema *Las brigadas de choque*, con el procesamiento de González Tuñón), apareció publicado el *Manifiesto de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios de Rosario*. En el orden de la cultura, estos artistas proponían la creación de un *arte proletario* que fuese capaz de expresar los anhelos de las clases oprimidas, que contribuyera a educar revolucionariamente a los trabajadores, estudiantes, intelectuales y artistas, y que exaltase la grandeza de la clase proletaria como la única capaz de lograr la emancipación y la salvación de la humanidad. De esta manera, el grupo rosarino se situaba en el sector más activo de la izquierda radicalizada.

Con respecto al segundo hecho, la *Exposición de Plásticos de Vanguardia*, el 11 de diciembre de 1933 se realiza en el Salón Miranda la primera exposición rosarina calificada como *arte de vanguardia*. En la mencionada muestra participaron Antonio Berni, Paule Cazenave de Berni, Juan Berlingieri, Andrés Calabrese, Aldo Carlegni, Héctor Di Vitetti,

Francisco García, Domingo Garrone, Leónidas Gambartes, Pedro Gianzone, Celia Maldonado, Medardo Pantoja y Ricardo Sívori. Tras la portada de un modesto catálogo, aparecía publicado un manifiesto firmado por Emilio Pizarro Crespo que, con tono poético, exaltaba las cualidades “activistas” y rechazaba la dimensión exclusivamente esteticista del arte en favor de una conexión con la vida. De esta forma, se colocaba a los artistas rosarinos en una de las alternativas esenciales de las vanguardias heroicas: la búsqueda, como grupo organizado y autoconsciente, de nuevas formas de expresión, en sintonía con el momento histórico que los impulsaba a la experimentación.

Como comenta Guillermo Fantoni -profesor y crítico a quien seguiré con placer y ahínco, con la seguridad de que es uno de los maestros más estudioso del tema que nos ocupa- el grupo de artistas de la *Mutualidad* se constituye, por sus colocaciones o simpatías políticas, de un modo similar a los grupos organizados en la disciplina de los sindicatos y los partidos. Asociados a este tipo de organización, detectamos aquí la aparición de un tipo de artista o intelectual que habla públicamente de los asuntos del mundo, cuyo modelo se sitúa en la escena parisina entre los años '30 y '50, que son precisamente los años que marcan el ascenso y la caída de este tipo de compromiso intelectual. Los artistas de la *Mutualidad* se inscriben en el modelo de creadores y pensadores cuyo rasgo principal era la internacionalización de las inquietudes (el impacto del fascismo, las amenazas de guerra, la confrontación ideológica). La emergencia del grupo también puede pensarse en relación con los lineamientos políticos, las estrategias y las redes de solidaridad internacional comunistas que enlazaban espacios tan distantes como París, Moscú y las ciudades del interior argentino.¹¹

Siguiendo las propias reflexiones de Grela, puede decirse que los integrantes de la *Mutualidad* eran considerados, en el contexto rosarino de su tiempo, como una vanguardia, aunque ellos se consideraban más bien pintores, que eran capaces de generar una pintura revolucionaria en lo formal y en lo temático. Con el tiempo y analizando esa época, Grela concluye que, si bien eran revolucionarios en la militancia ideológica política y en la temática elegida para plasmar en sus obras, no lo eran en el aspecto formal, ya que utilizaban medios muy apegados a los siglos XV y XVI, es decir, al Renacimiento. Esto parecería una contradicción paradójica, pero para ellos no lo era. La consigna de trabajo consistía en practicar un realismo que “el Pueblo entendiese” y, entonces, incluían en la realización del cuadro determinados acontecimientos contemporáneos. Como Grela explica, la temática

¹¹ Cf. Fantoni, Guillermo Augusto: *Berni y los primeros manifiestos de la “Mutualidad”*. *Arte moderno e historia política en los años '30*, en Cuadernos del CIESAL, UNR, año IV, Número V, segundo semestre, 1999, pp. 89-98.

revolucionaria se veía enriquecida, porque tomaban para trabajar el hecho más real que hubiese sucedido en ese tiempo, siempre teniendo en cuenta su mayor trascendencia política. Con respecto a lo formal, sólo incluían el volumen, pero los colores nunca remitían a colores, sino siempre a un valor. Es decir, la variación de colores nunca seguía un giro cromático. Por el contrario, se aclaraba con blanco y se oscurecía con negro. Sin embargo, no había una ruptura con lo tradicional, ya que la enseñanza que Grela recibió en esa época no incluía los hallazgos expresionistas, cubistas o constructivistas sobre la representación del volumen a través del color (a la manera de Cezanne). En ese sentido, los miembros de la *Mutualidad* se mantuvieron dentro de los cánones de la pintura renacentista. En síntesis, la *Mutualidad*, se podía identificar más con una vanguardia ideológica que con una vanguardia estética: la necesidad de todo el grupo era hacer un realismo (un *nuevo realismo*) pero, en realidad, se repetía el realismo del Renacimiento y de los realistas alemanes. Un criterio general que orientaba al grupo en la elección de los temas era la posibilidad de que la pintura se transformara en un testimonio de la realidad y de la época.¹²

Como no podía ser de otro modo en un grupo tan heterogéneo, los artistas de la *Mutualidad* mantenían ciertas divergencias entre las diversas tendencias. Algunos preferían representar un paisaje que reflejara la miseria de ciertos sectores de la sociedad. Otros preferían las temáticas intimistas, como por ejemplo la representación de una cocina pobre. No obstante, comenta Grela:

«Todo lo que hacíamos era lo que hacía Berni. Nosotros usábamos mucho la curva porque daba volumen y se adecuaba a la temática de la realidad, pero después, en lo que se refiere a los valores, hacíamos una mezcla de claroscuro, de volumen y de claroscuro escultórico, porque la enseñanza de Berni no era didáctica en ese sentido. [...] Si por ejemplo teníamos que hacer una naturaleza muerta, sacábamos fotografías al modelo. En ese tiempo todos teníamos la maquinita Kodak, porque al que compraba diez rollos le regalaban la máquina, una máquina que funcionaba muy bien. [...] Así como en dibujo los materiales que usábamos era carbonilla y lápiz Faber, y por supuesto cartón gris, que para pintar lo preparábamos con alcohol de quemar y goma laca. [...] Más que el collage se utilizaba el fotomontaje, por la sencilla razón de que el dadá, del cual Berni hablaba mucho, cuando nos daba clases de historia del arte, lo usó como nueva técnica para expresar ideas revolucionarias, es decir, para todas las cuestiones ideológicas y políticas».¹³

También había tendencias declamatorias que buscaban un mayor impacto. En estas tendencias, predominaba el interés por los acontecimientos populares, así como la denuncia

¹² Guillermo Fantoni, “Una mirada sobre el arte y la política” *Conversaciones con Juan Grela* pp. 26-36. Para un análisis de la relación entre arte y testimonio, Cf. nota *Rancière* al final del capítulo.

¹³ *Ibid.*, pp. 20-21.

del nazismo, el fascismo, los crímenes de guerra o la falta de libertad humana. Hasta que la *Mutualidad* desapareció, estos grupos trabajaron en equipo para la elaboración de obras de gran tamaño, de tipo mural, que fueron mostradas en el Salón de 1935, en el edificio del actual Banco de Santa Fe. Allí, Grela expuso una témpera muy grande llamada *Manifestación* que tenía un letrero muy grande en contra de la guerra.¹⁴ Por su título, el crítico rosarino Rafael Sendra, la relacion  con la conocida *Manifestación* de Berni (1934), aunque consideraba que la obra de Grela era más rígida y esquemática, con la simplicidad de la historieta, realizada con planos que remiten al cilindro y a los contrastes de luz.¹⁵ En ese momento, las preocupaciones de Grela eran dos. Por un lado, Grela militaba en las agrupaciones contra el fascismo y la guerra y por los derechos del hombre, dentro del *Partido Comunista*, a lo que después se le sum  el interés por el *Socorro Rojo Internacional*. Por el otro lado, se interesaba por la huelgas que había en Rosario, que representaba en sus obras, a través de documentos fotográficos tomados en los lugares donde estallaba el conflicto y se realizaban las manifestaciones.

En general, el grupo pensaba que las obras debían ser exhibidas en lugares públicos (canchas de fútbol, sindicatos, vecinales, incluso en la calle), porque eran lugares estratégicos para pudieran ser vistas por todo el mundo, lo cual nunca sucedió. Como le comenta Grela a Fantoni, tuvieron una sola oportunidad de exponer ante el público en general en el Salón de 1935. Después de la exposición, “todas las obras quedaban archivadas en la *Mutualidad*, porque no tenían posibilidad de exponerlas en ninguna otra parte”. Con respecto a las galerías, no fueron incluidos, y tampoco el grupo lo quería, porque no estaba en el pensamiento de sus integrantes ser “pintores de galería”. Es más: consideraban que existía una ruptura total con lo que podía ser la burguesía y sus galerías, sus críticos de arte o cualquier cuestión de implicancia comercial. Lo  nico que el grupo anhelaba era representar en sus obras al Pueblo y su sufrimiento, y tener como espectador al Pueblo: trabajar para la revolución que desembocaría en la nueva sociedad. Por lo tanto, estos artistas consideraban que la pintura era un medio para la lucha política revolucionaria. Elaboraban en linóleo los afiches que luego los sindicatos pegaban en las calles, con imágenes alusivas a los hechos del momento.¹⁶

Puede comprenderse mejor esta concepción de la pintura como un medio para la lucha política revolucionaria, por parte de Grela y los artistas de la *Mutualidad*, si se presta mayor

¹⁴ *Ibid.*, pp. 13-26

¹⁵ Rojas, Nancy: “Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total” en Juan Grela, “Antología”. 1  Edición. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones, 2014, p 25.

¹⁶ Cf. Guillermo Fantoni, “Una mirada sobre el arte y la política” *Conversaciones con Juan Grela* pp. 26-36.

atención al significado que para América Latina tuvo el término “vanguardia”. En nuestro continente, hacia finales de los años veinte, a raíz de la creciente politización de la cultura, se reintrodujo la polémica sobre el significado y el uso de este término, por medio de la clásica oposición del “arte por el arte” y el “arte comprometido”. En realidad, como señala Jorge Schwartz, la disputa no se refería a la utilización específica del término, sino que involucraba la definición del estatuto propio del arte. El término “vanguardia” inicialmente restringido al vocabulario militar, adquiere fuerza en Francia, particularmente entre los discípulos del conde Henri de Saint-Simon (1760-1825), como un sentido figurado en el área política. A Saint-Simon, creador del socialismo utópico, se debe la connotación moderna "cultural y no militar" del concepto de vanguardia. Para este autor, los artistas son la vanguardia que deberá revolucionar la sociedad. Por lo tanto, la vanguardia artística adquiere una finalidad social y una función pragmática. Recién con las teorías de otro socialista utópico, Charles Fourier (1772-1837), contemporáneo y opositor a las ideas de Saint-Simon, surge la posibilidad, en las primeras décadas del siglo XIX, de disociar el arte de un sentido rigurosamente político. Siguiendo estas ideas, los anarquistas tratarían de separar la producción artística de toda causa social. No obstante, a mediados del siglo XIX, Marx y Engels utilizan el término vanguardia con un significado estrictamente político, en tanto ellos mismos, al ser tal vez los más importantes teóricos del comunismo, se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad, Lenin utiliza apropiadamente el término, cuando manifiesta que, al educar a los trabajadores del Partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado. A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios (comunistas, socialistas, anarquistas) que evocan la palabra “vanguardia”. Se establece así una firme relación entre el arte y la vida, mientras se le atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora. Con el estalinismo se presenta, en el siglo XX, el caso extremo de la utilización del término vanguardia en sentido político. Sin embargo, esta utilización resulta paradójica, porque se identificaba la vanguardia con la vanguardia política, al mismo tiempo que se restringía cualquier expresión artística que no estuviese subordinada a las reglas estéticas impuestas por el partido. Las décadas de 1930 y 1940 constituyen el apogeo del realismo socialista que abolió las vanguardias artísticas dentro del sistema por considerarlas decadentes. Schwartz señala que en América Latina, por ejemplo, el pensador marxista peruano Juan Carlos Mariátegui asocia en el año 1927 a los vanguardistas con el espíritu burgués decadente. Dice

Mariátegui: “una gran parte de los presentes vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente”.¹⁷

La apropiación del término “vanguardia”, por parte de anarquistas y comunistas, como sinónimo de una actitud partidaria que pudiera transformar la realidad, sucedió en forma paralela al surgimiento de los “ismos” europeos, que dieron un gran margen para una experimentación artística desvinculada en diferentes grados del pragmatismo social. Si bien las vanguardias artísticas tenían en común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos burgueses del siglo XIX, se distinguieron entre ellas no sólo por cuestiones formales y reglas de composición, sino por su diferente toma de posición frente a las cuestiones sociales. Por ejemplo, el *expresionismo alemán*, situado al inicio de las vanguardias, y el *surrealismo francés*, situado en el período final, más allá de grandes diferencias formales, materiales, etc., tienen como factor común una gran preocupación por las cuestiones sociales. No obstante, el expresionismo es una reacción ante los horrores de la guerra y el surrealismo tiene la utopía de transformar al hombre liberando las fuerzas del inconsciente. Por otra parte, el *futurismo* constituye una violenta reacción contra la burguesía de su época, el arte de los museos y todo parámetro pasatista. Su intento de abolir el tiempo y la distancia produce un acercamiento entre el futurismo italiano y los cubistas de la década de 1910 (el *simultaneísmo* y el *multiperspectivismo*). El *dadaísmo*, que también fue una reacción contra los horrores de la Primera Guerra Mundial, actúa de manera diferente por medio del nihilismo, la autodestrucción, el humor, la autoirrisión. Como señala Schwartz, la tensión que resulta de la oposición entre “vanguardia política” y “vanguardia estética” produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían según el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos. En tanto las causas, la producción y el consumo cultural son elementos dinámicos, no se puede limitar la vanguardia a un perfil estético único ni realizar generalizaciones por medio de esquemas maniqueístas.¹⁸

Las vanguardias latinoamericanas¹⁹ criticaron o rechazaron el futurismo italiano, particularmente después de la Primera Guerra Mundial, cuando Marinetti hizo más visible su

¹⁷ Cf. Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. pp. 40-41.

¹⁸ *Ibid.*, pp.40-42.

¹⁹ Respecto al inicio de las vanguardias en Latinoamérica, Jorge Schwartz prefiere no encuadrar los movimientos en el período de los años veinte, cuando alcanzan el mayor auge. Una posible fecha inicial, demasiado generosa para Schwartz, podría ser 1909, año en que Marinetti lanza en París el *Manifiesto Futurista*, cuyas repercusiones en América Latina fueron casi inmediatas. Más allá de diferentes intentos de demarcación cronológica, este autor considera apropiada como fecha de inauguración de las vanguardias en América Latina, la lectura del manifiesto

apoyo al fascismo. Sin embargo, algunas importantes revistas de vanguardia no solo promovieron la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de la “nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y la situación impuesta por las academias, sino que mostraron una gran adhesión a la escuela italiana. Es el caso de la revista brasilera *Klaxon* (1922-1923) con predominio en sus páginas de un “tono futurista” y un deseo de abolir el pasado para vivir el presente. En una de las publicaciones de mayo de 1922, su fundador Mario de Andrade afirmaba: “*Klaxon* no es futurista. *Klaxon* es klaxista”.²⁰ Según señala Beatriz Sarlo, la revista *Martín Fierro* en Buenos Aires parecía concederle a Marinetti una enorme importancia. Aun cuando se presenta como rasgo característico de sus estéticas la desatención de las vanguardias europeas más radicales, Marinetti aparece allí como el verdadero jefe de escuela de la vanguardia, no sólo debido a la enorme importancia otorgada en las páginas de esta revista, sino porque incluso se lo considera como “grande hombre de acción y pensamiento”.²¹

Más allá de toda crítica, es indudable que las vanguardias latinoamericanas deben a la ideología de la escuela italiana tanto la refutación de los valores del pasado como la apuesta por la renovación radical. Aunque la crítica de la tradición no fue inventada por el futurismo (ya aparece en el Renacimiento), esta escuela es responsable de restaurar esa polémica debido a la violencia de su retórica, a la agresividad de su gesto y a la difusión internacional de su teoría. El “hombre nuevo” de la vanguardia sueña con varias utopías, la más generalizada de las cuales es la cuestión de lo nuevo. El deseo compulsivo de la diferencia y de la negación del pasado en el arte está ligado íntimamente a los modernos medios de producción, a los cambios en las formas de consumo y a la ideología progresista heredada de la revolución industrial. Por este motivo, no debe sorprender que las teorías de la modernidad comiencen a mediados del siglo XIX con Baudelaire, y que una de las lecturas de Marx sea Balzac. En el *Manifiesto Comunista* (1848), Karl Marx, con gran lucidez precursora, realiza una crítica de lo nuevo al considerarlo una categoría vinculada indisolublemente a la condición de la sociedad burguesa. En esa misma época, Baudelaire desarrolla su teoría sobre la modernidad, definiendo lo transitorio como un valor absoluto contra la tradición y el pasado. De este modo, el llamado a lo nuevo se transforma en palabra de orden en los “ismos” durante los años veinte, siendo difícil encontrar texto o programa de vanguardia en América Latina que

Non serviam (sus presupuestos estéticos son base para el *creacionismo*) por el poeta chileno Vicente Huidobro en 1914 (*Ibid.* pp. 36-37).

²⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 260-263.

²¹ Cf. Sarlo, Beatriz: “Vanguardismo y criollismo: la aventura de Martín Fierro” en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo: *Ensayos Argentinos. De Sarmiento a la Vanguardias*, Editorial Ariel, Buenos Aires, 1997, p. 247.

no se someta a la ideología de lo nuevo. El escritor uruguayo Ángel Rama define los efectos de lo nuevo en el arte y en la sociedad latinoamericana como una pluralidad de significados repleta de tensiones.²²

Como señala Fantoni, la *Mutualidad* se puede definir al mismo tiempo como un realismo de denuncia poco ortodoxo y como expresión de una modernidad de izquierda. Los miembros de la *Mutualidad* se encontraban a igual distancia de los artistas naturalistas o académicos y de los modernos formalistas. A causa de su inclusión en el ámbito de las vanguardias, la *Mutualidad* se diferenciaba de otras alternativas artísticas contemporáneas que poseían el mismo signo ideológico, pero que se manifestaban en una clave estética más conservadora. La *Mutualidad* combinaba la vanguardia artística con la política revolucionaria, en la medida en que sus rupturas estéticas no eran consideradas como fines en sí mismos, sino como medios para modificar el campo social y político en el marco de una fuerte tensión utópica.²³

Cuando Berni se traslada a la ciudad de Buenos Aires en 1936, las actividades de la *Mutualidad* comienzan a disminuir y sus miembros se distancian. Luego de la disolución de la *Mutualidad*, Grela participa de la *Agrupación de Plásticos Independientes*, que se funda en el año 1942. Según las palabras del propio Grela, esta agrupación se organizó con ciertos fines políticos, dentro de un clima epocal fascista. De forma similar a la *Mutualidad*, esta nueva agrupación se gestó sobre la base de un entusiasmo juvenil, así como de convicciones políticas e ideológicas. La pintura tenía un poco más de importancia, pero seguía estando subordinada a objetivos políticos (aunque no tan uniformes y revolucionarios como en el caso de la *Mutualidad*). Mientras que en la *Mutualidad* predominaba la ideología de izquierda, en la *Agrupación de Plásticos Independientes* intervenían artistas de todas las ideas políticas. Recién con la formación del *Grupo Litoral*, el interés por la pintura pasó a ocupar un primer plano, por encima de las inquietudes políticas.²⁴

El poeta y crítico Ernesto B. Rodríguez comenta que Grela, desde muy niño, tenía la costumbre de asistir a misa. Por rebeldía, abandonó esa costumbre en los tiempos de la *Mutualidad* (entre los años 1935 y 1936). En 1937, el mismo Grela cuenta que él se libera de varias ataduras y decide volver a la iglesia todos los domingos. Esa decisión le cuesta la separación de sus compañeros de la *Mutualidad* y de la política, motivo por el cual sigue trabajando en soledad hasta 1939. Esta soledad y aislamiento prontamente son superados por

²² Cf. Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, pp. 48-50.

²³ Cf. Fantoni: *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, pp. 75-76.

²⁴ *Ibid.*, pp. 45-46.

el amor de una mujer, Haydée Herrera, que será su compañera de toda su vida. Haydée lo ayuda, lo apoya y lo acompaña, particularmente para superar las dificultades económicas que le impedían pintar. En esos tiempos, Haydée preparaba la pintura con aceite comestible y con colores de cal. Los soportes eran cartones de cajas y maderas terciadas viejas que ella preparaba con cola y tiza. Para dibujar, Haydée traía del almacén papeles con que se envolvía el azúcar y los fideos, que luego planchaba. La carbonilla para dibujar la lograba quemando ramitas de sauce. Al temple lo preparaba con agua de cola al calor, que al momento de pintar utilizaba preparando una emulsión hecha con yema de huevo, agua y mastic.²⁵

Si bien la carrera de Grela comenzó en los primeros años de la década del treinta, el artista manifestaba que fue en 1939 cuando inició una propuesta pictórica realmente profesional. Como ya dijimos, este momento coincidió con un hecho trascendental para la vida del pintor: su casamiento con Haydée. Durante ese período, la obra de Grela puede definirse como un *realismo intimista*, que caracterizará su producción por muchos años. El casamiento y el posterior nacimiento de su hijo Dante fueron el impulso para que el artista retomara la mirada hacia su entorno más próximo. En efecto, aunque despojado de sus anteriores inclinaciones por las temáticas sociales, Grela retomó aquella figuración propia de la estética de Berni, con carácter naturalista, descriptivo y monumental. Realizó en esta etapa algunos retratos, utilizando como modelo a su mujer, y también algunas naturalezas muertas, tomando como referencia objetos de su propia casa²⁶.

Cronológicamente, Grela pinta el primer retrato hacia finales de 1939, consagrado a Haydée. Es un retrato que tiene la solidez dada por el claroscuro naturalista, que había sido enseñado por Berni en tiempos de la *Mutualidad*. Colores agrisados modelan de manera definida la forma, y en el rostro se destacan los grandes ojos absortos, donde se evidencia la influencia de Spilimbergo. Durante esa época, Grela también pinta un autorretrato en el que se advierte una gran preocupación por el volumen, por la construcción de formas simplificadas y pesadas, ajenas aún a la preocupación por el color.²⁷

A comienzo de los años cuarenta, en concordancia con la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Bautista Castagnino” de Rosario, que fue llevada a cabo el día 7 de diciembre de 1937, en su actual emplazamiento del Parque de la Independencia, la gente de la *Mutualidad* se unió al trabajo progresista del arquitecto Hilarión Hernández Larguía, que era el director del museo. Los miembros de la *Mutualidad* comenzaron a trabajar

²⁵ Cf. Ernesto B. Rodríguez: *Juan Grela G.*, Yo soy Gilda Editora & Iván Rosado, Rosario, 2013, pp. 11-14.

²⁶ Cf. Rojas, Nancy: “*Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total*”. pp. 24-26.

²⁷ Cf. Ernesto B. Rodríguez: *Juan Grela G.*, p. 14.

por su cuenta, con otra actitud, en el terreno de la pintura, pero siempre sobre el problema ideológico y político, aunque, en este plano, unidos a lo que llamaban la burguesía o pequeña burguesía. Hernández Larguía incluyó a los integrantes de la *Mutualidad* en exposiciones individuales de pintores jóvenes, que encarnaban expresiones dentro de lo que se llamaba la “pintura moderna” (Gambartes, Grela, Piccoli, Vanzo, López Armesto, Fontana, entre otros). Es decir, los jóvenes de tendencia académica no exponían.

Hacia el año 1942 el país estaba gobernado por un grupo conservador y fraudulento encabezado por Ramón Castillo, quien fue derrocado mediante un golpe militar que se produjo el 4 de junio de 1943, conocido como *la Revolución del 43*, que puso un punto final a la denominada *Década Infame*. La dictadura cívico-militar se extendió hasta la elección democrática del general Juan Domingo Perón en 1946. La *Agrupación de Plásticos Independientes* fue creada en el año 1942 y estaba conformada por los integrantes de la *Mutualidad* que quedaron en Rosario, unidos a pintores como Uriarte, Vanzo, Nicolás Antonio de San Luis, que no eran ideológicamente afines, pero que eran gente democrática (tal como la definía Grela). La figura aglutinante seguía siendo Hilarión Hernández Larguía, que a su vez era un nexos con el *Partido Demócrata Progresista* (que estaba en el gobierno provincial de ese período). Mientras Hernández Larguía continuó al frente del museo, los *Plásticos Independientes* trabajaron tanto en defensa de la cultura y de la democracia como en defensa de las autoridades y la dirección del museo. Luego de la revolución de Rawson y Ramírez en 1943, Hernández Larguía se vio obligado a renunciar, produciéndose entonces la incorporación al museo del escultor nazi-fascista Osvaldo Lauerdsdorf como director de la institución.

El 24 de febrero de 1946 se celebraron las elecciones presidenciales que darían el triunfo a Juan Domingo Perón, quien encabezó la fórmula del *Partido Laborista*. Como señala Grela, luego de la derrota de la *Unión Democrática* en estas elecciones, para la cual la agrupación trabajó bajo la denominación de *Plásticos Democráticos*, el grupo de *Plásticos Independientes* se disolvió. El remanente de la *Mutualidad* se unió a la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* con el propósito de llegar a la Comisión de Cultura, para iniciar una actividad política. De esta manera, ingresaron Grela y Gambartes, que comenzaron a mostrar sus verdaderas inquietudes tanto en la problemática de la pintura como en la política.

Durante el año 1948 se desató una crisis a partir de la exposición de dibujos de Grela que mostraban como tema central el barrio *La Basurita*. Grela expuso dibujos grandes, sin enmarcar, acompañados de una charla bajo el irónico título *Los niños son los únicos privilegiados*. En esos dibujos, aparecían niños a los que les faltaba todo, lo cual provocó un

conflicto con el resto de la Comisión, que era oficialista. Esto terminó con una intervención policial, donde Grela perdió cuarenta dibujos, de los que se recuperaron sólo siete. Luego de este hecho, se llamó a elecciones internas en la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*. El grupo de Grela presentó una lista, cuyo candidato fue Pedrotti, y fue derrotada. Al quedar solos y ver que el peronismo tenía para mucho tiempo en el poder, buscaron nuevas maneras de agruparse de forma más amplia. Así, entre los años 1949 y 1950, se comenzó a esbozar lo que luego sería el *Grupo Litoral*.²⁸

Con respecto a la pintura, puede decirse que, durante el período 1947-1950, Grela realizó estudios tanto sobre la obra de Van Gogh como sobre la obra de Rembrandt y Cezanne, que transformaron definitivamente su visión pictórica. En este período, su biblia en el ámbito de la plástica fueron las *Cartas de Vincent Van Gogh a su Hermano Theo*. El dibujo *Don Zito*, que también fue tratado al óleo, representa la figura de un cartero que corresponde efectivamente a una persona real en la vida de Grela, pero que evoca también la figura del mensajero que transportaba la correspondencia entre Vincent y Theo. La afinidad con la obra de Van Gogh, también puede verse en la elección que Grela hace de los tipos humanos, de los temas suburbanos y del mundo del trabajo. Esa afinidad puede observarse particularmente en los modos de resolución formal de los dibujos, en las caligrafías y planos de adorno, y en las pinturas cubiertas de materia dispuesta en pequeñas pinceladas rítmicas, que realizó hasta el año 1955.

Con anterioridad a este período, que fue progresivamente planista y sintético, Grela pinta una serie de *maternidades*, realizadas hasta la década del cuarenta, como continuación del realismo aprendido de Berni en la *Mutualidad*. Esta serie parece inaugurar la afinidad que Grela tuvo con la corriente del arte que se coloca deliberadamente al margen de la modernización urbana y tecnológica. En la primera serie de grabados, dedicados a figuras en interiores, el personaje femenino domina la escena. La maternidad aparece como ejemplo de trabajo y representa tanto la contrapartida doméstica del trabajo del obrero como el símbolo de vida frente a la barbarie de la guerra (característico de los grabados de los artistas de la izquierda cultural). Al igual que en la obra de Abraham Regino Vigo, Pompeyo Audivert, Demetrio Urruchúa y todos los artistas de la izquierda cultural, a partir de los años '30, el tópico de la madre para Grela es símbolo de vida, resistencia y militancia. Todos estos autores nuclea sus intereses ideológicos y estéticos sobre la base de un contexto signado por la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el Golpe de Estado de 1943 y el ascenso

²⁸ Cf. Guillermo Fantoni, “Una mirada sobre el arte y la política” *Conversaciones con Juan Grela*. pp. 36-44.

del peronismo. En 1949, Grela cierra la serie de grabados, con la representación más brutal de la violencia política, mostrando a la mujer silenciada frente al fusilamiento de su compañero. Entre estos grabados, realizados entre 1944 y 1946, los tacos xilográficos (*Dormido, Maternidad y Descanso*) se corresponden con pinturas realizadas entre 1941 y 1943 (*La Siesta, Maternidad en el Campo y Maternidad*), en las cuales se puede encontrar un registro cromático cercano a Gauguin. En estas pinturas, pueden verse espectaculares escorzos que organizan la disposición de los cuerpos de mujeres con niños recostados en el campo. Estas obras muestran la impronta de las figuras femeninas de Gauguin y, además, exhiben un elemento nuevo: la gravitación del color como resultado de la aproximación metódica a la obra de Cezanne y los posimpresionistas.

En la extensa carta autobiográfica enviada a Ernesto Rodríguez, Grela recuerda el hecho de que su sensibilidad cromática se desarrolló al comenzar a copiar láminas que reproducían cuadros de Pierre Bonnard. También comenta que logró aclarar la cuestión de los contrastes y colores puros, al reproducir láminas de Vlaminck, Van Gogh y Gauguin. De esta manera, Grela aprendió a trabajar con alta saturación y a usar el valor del color.

La serie de *Maternidades* y, particularmente dos versiones de este tema realizadas en 1942 y 1952, permiten vislumbrar los cambios de orientación producidos en el lapso comprendido entre esos años. Mientras la primera muestra una torsión de la figura y una exaltación del volumen, como en la tradición que va de Siqueiros a Berni, la segunda revela una tradición planista, donde el color aparece engarzado por fuertes líneas de contorno. Como el mismo Grela reveló posteriormente, esta obra es producto de su obsesión por la obra de Van Gogh y sus famosos girasoles. Según Rodríguez, durante estos años Grela pasó de una visión realista y sensual a una visión planimétrica y a un color más puro, en coincidencia con sus estudios sobre la pintura persa y japonesa. Estos estudios que Grela realizó utilizando reproducciones anuncian su interés por el arte de otras sociedades, particularmente las culturas indoamericanas. En el último tramo de los años '40, Grela comenzó a intuir que su obra se abriría a grandes posibilidades, si comenzaba a utilizar la sección áurea, que hasta ese momento era un enigmático procedimiento plástico para él. En su búsqueda, Grela llega a trabajar una imagen plana, a través del estudio de los escritos de André Lhote (la revisión de la obra de Cezanne), las cartas y obras de Van Gogh, las obras de los primitivos italianos y el interés por la pintura de Augusto Schiavoni. Siguiendo estas indagaciones, fue construyendo una figuración hierática, de sobrio cromatismo y organización ortogonal. Grela transcribió la pobreza de la periferia urbana a través de pinturas texturadas y cubrientes, de austeros

grabados con blancos y negros plenos, y de dibujos duros y sintéticos, mezclando la realidad con soluciones abstractas.²⁹

El grupo Litoral: pintura y autonomía

Grela comenta que el *Grupo Litoral* se inició con mayor madurez, centrando el trabajo en la pintura, que adquirió preponderancia sobre lo político. La creación del *Grupo Litoral* surge de reuniones entre pintores pertenecientes, de una u otra manera, a la *Mutualidad*: Gambartes, Garrone y Grela. En este espacio, se preserva la idea de un arte en relación a la libertad del hombre y la humanidad. Con la intención de abandonar su carácter sectario tanto en lo plástico como en lo político, el grupo convocó a todos los artistas que tuvieran una verdadera actividad plástica en la ciudad. El *Grupo Litoral* debutó con una exposición en la ciudad de Santa Fe, estableciendo un reglamento que estipulaba la presentación de obras nuevas en cada exposición, con la mejor enmarcación posible, y cuyo autor tenía la responsabilidad de llevar y retirar de la sala. Bajo estas condiciones, se realizó una exposición piloto en 1949 en la galería *Renom* de Rosario. El nombre del grupo se pensó ligado a lo regional, pero con características universales en cuanto al pensamiento plástico y político. Gambartes propuso *Litoral* para abarcar esta zona del país. La primera exposición del *Grupo Litoral* también se realizó en la galería *Renom*, y participaron Grela, Minturn Zerva, Gambartes, Pedrotti, Warecki, Herrero Miranda, Ottmann, García Carrera, Garrone y Gutiérrez Almada. Luego, se llevó a cabo una muestra en la *Hebraica* (con los mismos integrantes, excepto Minturn Zerva, porque no presentó trabajos nuevos). También en la galería *Peuser* de Buenos Aires y en distintas galerías de Santa Fe y Córdoba.

Según Grela, el *Grupo Litoral*, se fue desarrollando con madurez, aunque existían ciertas divisiones. Uriarte y Grela se inclinaban por una pintura americana. García Carrera abogaba por una pintura de sentido cristiano. Por su parte, Uriarte, Herrero Miranda, Ottmann, Giacaglia, Ludueña y Warecki, pretendían un acercamiento a la *Escuela de París* (grupo heterodoxo de artistas que trabajaron en el período de entreguerras vinculados al posimpresionismo, al expresionismo y al surrealismo). Si bien existieron discusiones sobre estos temas antes de la última exposición en la *Galería Van Riel* de Buenos Aires, Grela considera que la causa de la disolución del grupo estuvo signada por la relevancia que fue tomando la actividad individual de sus integrantes. La disolución se llevó a cabo sin

²⁹ Cf. Fantoni, Guillermo: “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza” en Juan Grela, “Antología”. 1ª Edición. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones, 2014, pp. 7-9.

conflictos y ninguno de los integrantes del grupo volvió luego a formar parte de ningún otro colectivo.

Desde el comienzo del *Grupo Litoral*, dice Grela, los integrantes provenientes de la *Mutualidad* comprendieron dos reglas básicas. Por un lado, que debían ocuparse del aspecto formal de la obra. Por otro lado, entendieron que debían ser pintores y no políticos. Es decir, comprendieron que si surgía el interés o la necesidad de expresar sus ideas debían hacerlo, pero no por medio de la figuración y la temática, sino estudiando y profundizando en los aspectos formales de la pintura. Por esta razón, comenzaron a leer bibliografía, que casi siempre eran tratados, de Lothe, Gino Severini y otros, sobre el problema de los materiales (en este punto Grela y Gambartes tenían como preferencia al artista alemán Max Doerner [1870–1939]). Además, con respecto a problemas formales, se centraron en el *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García. En relación a los problemas del color, estudiaban a Lothe, sobre todo cuando plantea el cromatismo de Van Gogh (colores y valores). Grela y Gambartes estudiaban el libro de Paul Signac *De Delacroix al Neoimpresionismo*, en virtud de lo cual introdujeron jerárquicamente el movimiento cromático, aunque los demás integrantes del grupo rechazaron esta cuestión. Además, Grela y Gambartes investigaron el tema de la isovalencia (igual altura lumínica, claridad u oscuridad) entre un color y un acromático (iso=igual; valencia=valor), por medio del estudio del libro sobre la escuela simbólica de Gauguin, que trataba el color simbolista. Gauguin los introdujo en una novedad: cuando se pintaba frente a la realidad, se manejaban los colores con la claridad y la oscuridad de la naturaleza. Por ejemplo, todo aquello que en la naturaleza es oscuro, es azul-verde o azul-violeta; todo aquello que es gris en la naturaleza es rojo-anaranjado y rojo-violeta; y lo que es claro en la naturaleza es amarillo-verde o amarillo-naranja. Tanto Gambartes como Grela hacían análisis de obra y sostenían que no hay color “sucio”, porque a un gris que parece indefinido se lo puede definir colocándole otro color. Ambos pintores, además, siguieron rigurosamente los problemas del color. Siguiendo el tratado de Torres García (regla de construcción de oro, arte americano y uso de las tierras), Grela organizó también el tema de las tierras, quedando más ligado a lo netamente geométrico. Más allá de toda diferencia, el *Grupo Litoral* comprendió que el lenguaje de la pintura era lo que debía permanecer en el cuadro.³⁰

Como comenta Fantoni, los artistas del *Grupo Litoral* se abocaron más a desplegar el repertorio de las nuevas tendencias en el arte que a delimitar zonas de exclusión, según los

³⁰ Cf. Guillermo Fantoni, “Una mirada sobre el arte y la política” *Conversaciones con Juan Grela*. pp. 44-59.

procedimientos de las vanguardias. Estos creadores, preocupados por renovar el ambiente artístico local, procedieron a una paulatina pero decidida incorporación de recursos y formas modernistas, junto con un gran rigorismo de oficio y la opción por los tópicos regionales (el hombre y el paisaje del litoral). Todos estos elementos se conjugaron en una continuidad que se extendió a lo largo de una década.³¹ La idea del compromiso del arte con la sociedad (propio del tiempo de la *Mutualidad*) cambió por la de un compromiso con el arte moderno, concebido como forma tácita de resistencia en un clima político y cultural adverso. En este clima (que, a comienzo de los años '50, parecía prolongarse por largo tiempo), el solo hecho de hacer pintura moderna asumió el carácter de oposición al régimen peronista. De este modo, las expresiones artísticas modernistas se convirtieron en una forma de desafío cultural. El *Grupo Litoral* se alejó tanto de las tradiciones realistas de la izquierda de los años precedentes como de los autores conservadores contemporáneos que estaban todavía apegados a propuestas formales deudoras del naturalismo. Buscando la renovación del arte local, sus miembros plantearon una disputa que enfrentaba a artistas progresistas y modernos con los conservadores en el arte y otros dominios. El estilo de los miembros del *Grupo Litoral* fue producto del diálogo con las tendencias europeas y norteamericanas más recientes, cuyo impulso hacia la abstracción les permitió expresar en otras claves las temáticas locales. Esta síntesis contribuyó a forjar la idea de un arte autóctono rosarino, desprendido de sus relaciones con el pasado, que se constituyó en pocos años en un referente cultural ineludible en el panorama plástico de la ciudad.

Como señala Fantoni, el éxito de lo que llegó a llamarse *Escuela del Litoral* no sólo se debió a la originalidad estética del grupo, sino también a su progresiva despolitización, a partir de la caída del peronismo en el año 1955, lo que facilitó su ingreso a las instituciones culturales. De esta manera, el carácter modernista, disonante y silenciosamente contestatario, se convirtió en un arte fuertemente afirmativo sobre el que se replegaron todas las instituciones en la década siguiente.³² En efecto, la reivindicación de la autonomía basada en la autoridad de lo nuevo y en la especificidad profesional de la pintura fue cambiando su significado a medida que avanzaba la década del cincuenta. Junto con la exclusión del peronismo de la escena política en el año 1955, desaparece el adversario que aseguraba uno

³¹ Cf. Fantoni, Guillermo A., "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización". En: AA.VV. *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1993, p. 108.

³² Cf. Fantoni, Guillermo: "Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario", en "Rupturas en perspectivas: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario", *Cuadernos del CIESAL*, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario, Año 2, N° 2/3 Semestre, 1994, p. 8.

de los principales elementos de cohesión grupal, y se abre asimismo un espacio de diferencias que precipita la futura disolución del *Grupo Litoral*. Esa disolución fue consecuencia de la progresiva erosión de la tolerancia con respecto a los diferentes planteos estéticos e ideológicos de sus miembros.³³

A pesar de las transformaciones que experimenta a lo largo de su carrera, puede decirse que la pintura de Grela refleja siempre una característica esencial de un arte que pretende ser autónomo: la permanente meditación sobre el lenguaje plástico. Esa meditación está acompañada por la lectura metódica de numerosos libros teóricos sobre la pintura. Entre ellos se destaca el *Tratado del Paisaje* de André Lothe. Como relata Ernesto Rodríguez, aunque Grela ya había sido reconocido como pintor en salas y museos de la ciudad de Rosario y de Santa Fe, tenía la sensación de no haber encontrado todavía un lenguaje pictórico personal.³⁴ El libro de André Lothe, fue fundamental en el estudio que Grela realiza, a partir de 1945, sobre los medios formales, que le permitió comenzar un proceso de resolución de las contradicciones, presentes en su pintura, entre el valor y el color, el plano y el volumen. Durante ese proceso, Grela pinta el cuadro que denominó *El lector* (1945). Es un cuadro de gran significancia, tanto por la técnica como por su historia. Técnicamente, este cuadro no sólo resuelve las contradicciones mencionadas, sino que revela una nueva materia (parda oscura, de signo sombrío, melancólico). Se advierten en él las famosas “pantallas” que enseña Lothe para ayudar a lograr una unidad formal y con enfoques en perspectiva de cuadro. Con respecto a la curiosa historia que dio lugar a esta obra, Grela cuenta que ella es producto del recuerdo de una escena que casi todos los días veía en un conventillo en la ciudad de Tucumán, donde al anochecer, un hombre sumamente extraño leía un libro de cuentos truculentos a todos los vecinos que quisieran oírlo. El ambiente de miseria atroz se combinaba con la narración de esa fantasía terrorífica. Grela comienza con el cuadro *El lector* otro período de su pintura caracterizada por colores sordos, oscuros, con formas dentro de una luminosidad vaga, y que revela una profunda tristeza.³⁵

Continuando con el recorrido de la vida de Grela, y tomando el abundante anecdotario de su vida de pintor, encontramos verdaderas aventuras pictóricas en ciertos barrios pobres de los suburbios rosarinos, como *Villa Manuelita* y *Barrio Churrasco*. El ambiente social que rodeaba a Grela hacía difícil el cumplimiento pleno de su vocación, ya que para subsistir cumplía puntualmente el oficio de peluquero desde los diez años de edad. Grela es un pintor

³³ *Ibid.*, p.82.

³⁴ Cf. Ernesto B. Rodríguez: *Juan Grela G.*, Yo soy Gilda Editora & Iván Rosado, Rosario, 2013, pp.17-21.

³⁵ *Ibid.*, pp. 19-21.

que, por una necesidad espiritual, luchaba por alcanzar su independencia, pero ante sus deberes como marido y padre trabajaba en la peluquería por largas horas, dedicando breves momentos a la pintura. Este desequilibrio lo va alterando cada vez más, y como él mismo cuenta, inicia un “plan de lucha” para ganar tiempo para el arte: los lunes, feriados en la peluquería, buscaba al azar direcciones de profesionales rosarinos en la guía telefónica y partía a vender su obra timbreando en sus casas. Vendía óleos, acuarelas, témperas, grabados, a cualquier precio. En esta operación de vendedor de su propia obra, Grela veía ciertas posibilidades de vivir sólo de la pintura, cuestión que recién pudo lograr en 1961. En este logro, nuevamente Haydée cumple un rol fundamental. En 1954, Grela padece una gran crisis psicológica, tras la cual Haydée lo anima a cerrar la peluquería, e instalar en el garaje de su casa una librería. Este negocio hizo posible que pudiera pintar con mayor intensidad. No obstante, Haydée cerró la librería en agosto de 1961, mientras Grela realizaba una exposición en la galería *El Pórtico* (Buenos Aires), tomando por él una decisión que le permitiría dedicarse exclusivamente a la pintura.³⁶

Si se retrocede en el tiempo hasta el año 1946, puede decirse que la pintura de Grela quiere ser testimonio de ambientes miserables y de personajes que reflejan esa miseria en rostros sin esperanza. Como ya dijimos, Grela iba a dibujar a Villa Manuelita, donde copiaba los modelos con trazos objetivos, anotando los colores característicos que luego, en su taller, sometía a un proceso lento de simplificación, tal como lo enseñaban los escritos de Lothe. Tres óleos son característicos de este período: *Haydée*, *Amigos* y *Compañeros*. Grela comienza a advertir la contradicción producida por su afán de dar crudo testimonio de la realidad y, a su vez, embellecerla según la estética aprendida de Lothe. Como confiesa en sus cartas, Grela quería que sus personajes mostraran una alegría que la realidad no mostraba. A pesar de que esta lucha entre idealismo y realismo amenazaba a su pintura de “hibridez”, el pintor comienza a operar en su interior una transformación radical que lo lleva de la visión realista y sensual a una visión ingenua y mística, provocando cambios plásticos que se reflejarán en sus obras.³⁷ Una pintura que anticipa bastante la visión que domina sus últimas obras se denomina *La negrita* (óleo de 1947). Este pequeño personaje es bocetado en *La Basurita* y luego lo realiza de memoria en su taller, desligándose así del tabú del “modelo”. En esta obra, aparece una visión planimétrica, donde los planos parecen unificados con una misma luz y grosor de materia, destacándose el claro plano del rostro. Aquí se encuentra de

³⁶ *Ibíd.*, pp. 23-27.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 29-31.

nuevo la contradicción entre una materia serena, refinada, con un aura de poesía, y la cara del pequeño personaje con un marcado gesto de protesta.³⁸

Grela pinta en 1948 un retrato de su hijo Dante y encara así, por primera vez, sutiles problemas de textura. En el año 1948, también pinta *Dante y Bethy*, tratando intuitivamente de aplicar el famoso problema de la sección áurea o dorada, que trabajará profundamente con posterioridad, estudiando con meticulosidad la obra de Torres García. En este último cuadro, predomina un sentido geométrico de la forma: una visión ortogonal donde las figuras de perfil y de frente se contraponen, formando casi un ángulo recto. En gran medida, esta obra se relaciona con toda la serie que pinta en 1960. Además, Grela comenta que, durante la realización de ese cuadro, apareció por primera vez su interés por la “cocina” de los materiales (siguiendo el estudio de Doerner). El primer soporte de cartón, preparado con fondo absorbente, y la pintura mezclada con cera para conseguir una calidad mate. En 1949 pinta cuadros como *Doña Ceferina y José*, en el que se acentúa el dominio del color sobre el dibujo. Este dominio del color tiene su mayor expresión en un óleo del año 1950 titulado *Doña Flor*, donde el dibujo como tal se manifiesta débilmente en beneficio de un color que ilumina una materia áspera. El viejo conflicto entre la pintura y el tema social aparece aquí, pero con una diferencia. Según Grela, él ya había dejado de creer en un arte social proselitista y su aspiración era realizar un arte para todos los seres humanos.³⁹

Durante 1952 y 1953, Grela pinta cuadros sobre la base de dibujos que había realizado en 1944, ofreciendo un contraste entre una materia depurada, de colores sutiles, y un dibujo que reflejaba una imagen de la realidad, mostrando impulsos nostálgicos hacia las imágenes realistas del pasado. Durante este período, Grela descubre la significación de los colores terrosos, que utiliza en el cuadro *Una mujer*. Sin embargo, la forma se mantiene todavía geometrizada. Dentro de la técnica de la acuarela y el dibujo a tinta, realiza una serie de obras relacionadas a la clásica temática social, en desacuerdo con el rigor formal que relega toda ideología, aunque, en este tiempo, casi como un agregado. Por este motivo, su pintura sigue un rumbo oscilante y dubitativo, hasta que en el año 1954 redescubre los elementos plásticos: una línea depurada que organiza la superficie del cuadro y busca sintetizar la imagen; un color sin estridencias, meditado sensiblemente, para que sirva a la imagen sin restarse valor a sí mismo; una materia fina o densa, siempre en función de la totalidad del cuadro.

En ese momento, Grela descubre su paisaje interior en el paisaje cambiante del litoral (el paisaje de las riberas del río Paraná o el de las afueras de la gran ciudad). La visión que lo

³⁸ *Ibíd.*, pp. 33-34.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 35-37.

domina es una visión simbólica, mística, ingenua, que lo lleva a pintar imágenes interiores y paisajes idealizados. Como comenta Grela, él iba en esos días a las afueras de la ciudad de Rosario, para observar el paisaje del litoral y contemplar particularmente el vuelo de los pájaros, en especial las aves de rapiña, que fueron los personajes obligados de todos sus paisajes. El viejo dualismo religioso-ideológico aparece a través del dualismo *ave de paz – ave rapaz*. Grela pinta paisajes utilizando la sección de oro (estructura planista vertical y horizontal) para buscar, por ejemplo, un equilibrio entre la belleza de un canario y la fealdad del chimango o del buitre.

A partir del año 1955, abandona el óleo, el grabado y el dibujo, para dedicarse a pintar con acuarela, encarando una disciplina formalmente más rigurosa (siguiendo los estudios sobre la obra de Cezanne, Juan Gris y Mondrian). Utiliza el compás y la regla para lograr más exactitud y, a la vez, para ir enfriando su obra. El interés de Grela por las teorías plásticas lo lleva al libro *Universalismo Constructivo* del uruguayo Joaquín Torres García. Como ya hemos dicho, inicialmente su obra no resulta atractiva para Grela. Sin embargo, Grela descubre con posterioridad que Torres García defiende en su obra, con argumentos plásticos y místico-filosóficos, aquellos principios (sección aurea, frontalidad, imagen simplificada hasta llegar al signo) que él mismo tiene como premisas decisivas de su pintura. No obstante, cuando Grela expone en la galería *El Pórtico* de Buenos Aires, advierte que en sus obras, si bien había ganado orden y pureza, el rigor del compás y la regla habían mecanizado su arte⁴⁰.

Con respecto al problema de la abstracción, que es un problema plástico de mucha gravitación en la década del 50, Grela se alineó en la figuración y sostuvo que, si alguna vez llegaba a ser no figurativo, sería como causa de una evolución interior (como lo demostraba la experiencia artística de Kandinsky), motivada por su gran interés en los problemas plásticos. En el último tiempo del *Grupo Litoral*, Grela pintaba de manera geométrica, pero con presencia de figuración. Más allá de los estudios sobre la obra de Torres García que realizó hacia el año 1955, y más allá de la utilización del compás áureo para subdividir el soporte, Grela afirma que la experiencia de la *Mutualidad* y su militancia política lo conectaban fuertemente con el problema de la figuración y las posiciones del realismo⁴¹.

⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 39-44.

⁴¹ Como señala Hernández Larguía, la particularidad del período realista de Grela, debe comprenderse como un intento de alcanzar una especie de clasicismo proletario. Grela intenta un realismo que no se distingue solamente por el hecho de que no se base en la mera forma de un puñado de concepciones de pintura burguesa del siglo XIX, sino en el hecho de debatir si es que realmente hay una sola forma de realismo. Para Grela no hay nada más “formalista” que una única teoría del realismo. [...] En busca de auxilio, bucea en la literatura. Y es allí donde se afirma en la convicción de que el realismo concebido como modo de expresión puede manifestarse desde

Como señala Hernández Larguía, la importancia y la influencia del *Universalismo Constructivo* en la evolución de la pintura de Grela puede observarse en la marcación que el pintor realiza en el libro de Torres García. Por ejemplo, Grela marca en lápiz el siguiente párrafo: “Partir, siempre, pues, de lo geométrico, de la voluntad de construir, de buscar relaciones armónicas de medida, de hacer obra plástica, que lo demás vendrá: no limitándonos por un pensamiento abrimos la puerta a lo ilimitado”. Y al pie de la página, Grela anota: “he tenido en mis manos este maravilloso libro y pude organizar mis ideas”. En otra de sus notas escribe: “tenemos que encontrar nuestros colores, nuestras formas, nuestras líneas, es decir ¿Quiénes somos?”⁴² Puede verse que Grela subdividió la última página del libro en forma proporcional, ubicando ortogonalmente los diversos elementos de un interior. Quizás éste fue el primero de los estudios en que siguió literalmente los planteos de Torres García.

La lectura atenta que Grela realizó del libro *Universalismo Constructivo* de Joaquín Torres García, de gran impacto entre los artistas latinoamericanos desde su publicación en el año 1944, también aparece señalada por la profesora y curadora Adriana Armando en uno de los textos del catálogo de la exposición *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages*.⁴³ Si bien había llegado a sus manos tardíamente, Grela reconoce el rol central que tuvo el artista uruguayo en el desarrollo de su pensamiento. Este rol central se confirma al observar el gesto enérgico de las marcaciones de Grela en las páginas del libro, así como sus intervenciones al final de algunos capítulos. Por ejemplo, cuando Torres García se refiere brevemente a una exposición de grabados catalanes de madera presentados por Hector Ragni, Grela subrayó el párrafo donde Torres García señala la necesidad de que tanto la disciplina como el oficio sean la expresión de una época (*Zeitgeist*). En el capítulo dedicado a la abstracción, Grela no sólo remarca su adhesión a la idea del arte abstracto como un “grado supremo de la evolución plástica”, y la existencia por lo tanto de un “arte nuevo”, sino también subraya la advertencia de Torres García sobre el peligro que implica la concepción moderna del arte, en tanto al cortar en cierto modo con la naturaleza podía dar lugar a “querer ser modernos”, abandonando así “lo universal para caer en lo pasajero anecdótico”. Frente a este problema, el artista uruguayo recomendaba no salirse de lo abstracto puro, es decir de lo geométrico, y no llevar

diferentes campos ideológicos (Cf. Iván Hernández Larguía, *Notas sobre Juan Grela*, FHUMYAR Ediciones, Rosario, Argentina, 2014, pp. 13-14).

⁴² *Ibíd.*, p. 12.

⁴³ A cien años del nacimiento del pintor Juan Grela, la Fundación OSDE Rosario expuso en sus salas *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages*, con curaduría de Adriana Armando y Guillermo Fantoni. Esta exhibición, compuesta por más de cien obras, trazan un extenso recorrido de la producción artística de Grela comprendido entre los años treinta y comienzos de los noventa: desde sus dibujos vinculados al realismo, a los dibujos y collages (de gran influencia surrealista), hasta las maderas, cajas y dibujos abstractos realizados en la última etapa de la vida del pintor.

ninguna intención a la obra. En el margen de la página Grela escribe: “por eso sigo con mi opinión de ir del natural a la síntesis, las cosas tenemos que vivirlas”. Dice Adriana Armando:

“El empeño de Grela –desde Rosario y a partir del estudio y la experiencia- en configurarse como un artista con conciencia de sí mismo, de la sociedad y del ambiente que lo rodeaba, y de los problemas específicos del arte, se tradujo en el itinerario de su obra y en aquello que fue su rasgo de insistencia: la necesidad de dar cuenta en qué consistía el arte y cómo ejercerlo con eficacia, severidad y valores.”

Las reflexiones de Torres García expresadas en *Universalismo Constructivo* sobre las cuestiones en torno a cómo debía ser un arte americano del presente fueron de gran interés para Grela, y sirvieron para precisar y afinar las suyas. La premisa básica de ambos artistas era la inconveniencia de reiterar las formas de las antiguas civilizaciones y la necesidad de crear otro arte con nuevas formas y nuevo contenido. Según las palabras de Armando: “Sobresalía así, la necesidad de expresar el tiempo en que vivían y de configurar un arte americano desde el presente, con una orientación moderna y también, desde la particular situación de ciudades alejadas de los focos neurálgicos del mundo indígena.”⁴⁴

A partir de este momento, numerosas cartulinas fueron cubiertas con imágenes de herramientas y utensilios domésticos, botellas y recipientes, muebles y plantas del entorno cotidiano, trabajados esquemáticamente, con ténpera muy diluida, colores primarios y fuertes trazos de contorno. Pero, en algunos de estos estudios, fechados todos en 1955, arribó a conclusiones absolutamente abstractas. Grela recordaba asiduamente que, a partir del estudio de la obra de Torres García, aprendió a valorar el mundo interior de cada hombre y reflexionar acerca de cómo la sección áurea, sin la necesidad del modelo, le permitía encontrarse con distintos objetos y seres que ya no pertenecían más a la realidad cruda, sino que habían pasado por el filtro de su interior. De esta manera fue apareciendo en su obra una galería de personajes y situaciones cotidianas, de animales y paisajes del litoral, en clave geométrica y planista. Esta etapa de la obra puede ser considerada como una tendencia fundamental del arte moderno (planteada en el capítulo que se ocupa de la *nueva orientación*, una de las lecciones básicas del *Universalismo Constructivo*) en la búsqueda de lo esencial, que por lo tanto muestra su carácter abstracto. Esta cualidad permitía la afinidad con el arte más primitivo. En los bordes de las páginas del texto *nueva orientación*, Grela escribió: “Tenemos que conocer el color de nuestra luz y de la tierra”. Entre las pinturas de este período, un proyecto para mural (1957) muestra al hombre rodeado de los elementos de la naturaleza y de las creaciones de la cultura. En este proyecto, puede observarse la

⁴⁴ Armando, Adriana: *La línea de Grela. Dibujos, maderas y collages. A cien años de su nacimiento*, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014.

representación de la fauna y la flora característica del Litoral, así como algunos de los componentes que se confunden con aspectos fundamentales de la iconografía de Torres García (el hombre, la casa, el barco, la serpiente, el pez, el sol). El declarado interés de Grela por el arte precolombino, como también su conocimiento del arte moderno, del pasado y las civilizaciones antiguas, incluidas las americanas, era esencialmente bibliográfico, cimentando no sólo su práctica artística, sino una gran cultura plástica.⁴⁵

La xilografía que reaparece a comienzos de la década del sesenta muestra una fuerte irrupción del primitivismo en la obra gráfica de Grela. Un grupo de grabados realizados entre 1962 y 1965, cuya figura central es un insecto, plantearían otro tipo de referencias: los textiles peruanos, que posteriormente volverían a aflorar en 1970 (*La Trucha*) y en 1971 (*De Noche en Ucha*). La obra gráfica de Grela constituye un segmento muy significativo de su producción plástica. Como señala Emilio Ghilioni, artista plástico y discípulo de Grela, reseñar la producción plástica de Juan Grela no es una tarea sencilla, dada la magnitud cualitativa y cuantitativa de esa producción. Ghilioni resalta la preocupación que Grela tenía por “la verosimilitud de su imagen plástica, que concibe como continuidad de sus antecesores, rastrea en el pasado indígena, en el pasado inmediato inmigratorio, en su geografía cotidiana, en sus propias entrañas. Busca los eslabones de una cadena real-imaginaria haciendo suyo aquello de que “*el hombre construye sobre el hombre.*”⁴⁶

Una constante del pensamiento de Grela es la idea de que la pintura no sólo debe alimentarse de pintura, sino también de otras realidades. Ghilioni recuerda las palabras del maestro: “A mí me preocupa más la elaboración que las personas hacen de ellas y de sus condiciones como seres humanos. Para mí, pintar es vivir, porque el pintor pinta con la vida”. Según Ghilioni, una franca actitud de libertad permitía a Grela superar una realidad que muchas veces le resultaba opresora.⁴⁷

En una lectura de la obra gráfica de Grela, el crítico de arte Jorge M. Taverna Yrigoyen recorre diferentes períodos caracterizados por “un sencillismo que transparenta y a la vez que consolida iconográficamente la ventana del taco o de la plancha. Ese sencillismo, a veces primitivo, casi germinal en la síntesis rectora, es también el que contribuye a dar a su estampa una temperatura propia, cierta proyección intemporal: de espacio detenido.”⁴⁸ En una

⁴⁵ Cf. Fantoni, Guillermo: “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza”, pp. 10-11.

⁴⁶ Cf. Grela Juan: *Obra Gráfica Juan Grela* [Compilado y coordinado por Emilio Ghilioni], coedición de Laborde Editor, U.N.R. Editora-Humanidades y Artes Ediciones, Rosario, 2008, pp. 9-10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p.17.

primera etapa, entre los años 1943 y 1945, Grela, reconociendo como maestro a su amigo José Planas Casas, hace grabados exclusivamente en madera de cabezas de niños y de maternidades. A partir de 1945, introduce el grabado en metal y el tema de las maternidades desaparece temporalmente, dando lugar a figuras de chicos humildes, mujeres de trabajo, desposeídos y algunos paisajes suburbanos (muy tratados por el artista). A comienzos de 1948, aparecen los tipos villeros *Chamote* y *Churrinche*, que reafirman su “credo suburbano” y permiten a Grela reflejar todo un entorno de vida simple, sin brillos externos. En una segunda etapa, entre los años 1940 y 1950, en concordancia con una indagación similar en el plano pictórico, Grela realiza grabados en positivo, cavando la madera con “temperamentalidad y fuerza incisional”. A esta época pertenece el grabado titulado *España*, que testimonia “una razón sociopolítica de incontrovertible poder y desgarramiento”.⁴⁹ Como señala Taverna Yrigoyen, en esos años Grela avanza a través de procesos sutiles y precisos, logrando variedad dentro de la unidad de su estampa, e investigando otros procedimientos como aguafuerte y aguada, aunque siempre su prioridad parecía estar en la pintura. A partir de 1962, introduce el humor como ingrediente en sus grabados, y comienza a articular geoméricamente los planos, en una suerte de esqueletización de las partes, dentro de planos grandes, definidos y puros, como puede verse en *Don Goyo* y en *La Turca*. Sin embargo, Grela nunca caricaturiza, sino que trata de buscar otras posibilidades de esas figuras que ha retratado desde todos los ángulos, e incluso inventa bichos o personajes inverosímiles. Hacia el año 1964, en una estrecha relación con el *Universalismo Constructivo* de Torres García, Grela accede a una estructuración ornamentalista, proponiendo en algunas de sus obras xilográficas (como *Barrio Cachilo*, *Doña Pajarito*, o *Jilguero*) una dinámica ortogonalista, con cadencias cuasi musicales.

En la década del setenta, los grabados de Grela adquieren un vuelo diferente por medio de la iluminación a pincel (acuarela y *gouache* [aguada]), que falsea el grabado y engaña a los desconocedores. Particularmente, entre 1976 y 1977, retomando un radiante lirismo, pareciendo salir del automatismo de una línea continuada, Grela descubre peces y flores dentro de otras formas, acuña símbolos, replantea mundos, con una organización libre y universalista del espacio. Sobre las diferentes estampas xilográficas de este período, Taverna Yrigoyen afirma:

“... conforman casi la coronación de toda una poética por la que han desfilado tanto las formas del mundo real, como las del imaginario. Un *corpus* notable de fuerzas expresivas

⁴⁹ *Ibid.*, pp.18-19.

y de inasibles acentos perceptuales, que por encima de la cuantificación de más de doscientas estampas, arroja el saldo de lo innumerable: dado su alto potencial simbólico [...] Para él la plancha o el taco no constituyen un plano inerte, sino un espacio animado frenéticamente por formas, genealogías formales, por asociaciones y vínculos soterrados. Por eso, seguramente, el mundo de su estampa es diverso y festivo: como una celebración. Hay en él voces y testimonios que hacen a una existencia viva, proteiforme, animada de abierta libertad.”⁵⁰

Entre 1968 y 1972, cuando los personajes de sus obras empiezan a levitar ocupando el plano y siguiendo las direcciones oblicuas del soporte, algunos rasgos primitivos (frontalidad y síntesis formal, rostros como máscaras, peces esquemáticos, etc.) continuaron sustentando una iconografía que, por lo onírico, las simplificaciones y la interpenetración de planos, se fueron relacionando muy estrechamente con las obras de Joan Miró y Paul Klee. Luego de la muerte de Miró, Grela afirma su aproximación a la obra de este artista y el proceso que lo llevó desde el orden constructivo hacia el mundo de la imaginación. En una entrevista en marzo de 1984, reveló que a finales de la década del sesenta surge en él la necesidad de un mundo imaginativo, un mundo de fantasía, pero que al mismo tiempo parezca real. Según sus palabras “tiene la locura o la fantasía de crear una nueva naturaleza”. Con esta inquietud, comenzó una exhaustiva indagación del arte argentino, particularmente de la obra de Juan Batlle Planas y de José Planas Casas, quienes de manera temprana habían abordado el mundo interior y los métodos automáticos.

Más tarde, se dedicó a la lectura y al estudio sistemático de la obra de diversos movimientos europeos, particularmente del *surrealismo*. Una de las lecturas que realizó fue la *Introducción al Surrealismo* de Juan Eduardo Cirlot. Con posteridad al estudio de los distintos representantes de ese movimiento, adoptó como guías para crear un mundo nuevo con plena libertad a los artistas Marc Chagall, Klee y Miró⁵¹. No obstante, y en concordancia con sus intenciones y preferencias, no debemos incluir a Grela en el ámbito del surrealismo, sino más bien en el campo genérico de lo que en América Latina ha sido considerado *arte fantástico*⁵².

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 20-22.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 12-16.

⁵² Como señala Tzvetan Todorov en su estudio de los géneros literarios, lo “fantástico” es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento, aparentemente, sobrenatural. El concepto de fantástico se define entonces en relación a los conceptos de real e imaginario. Un fenómeno extraño puede ser explicado de dos maneras: por tipos de causas naturales o por tipos de causas sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. Lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación, que es común al lector y al personaje. Ambos deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad” tal como existe para lo opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma una decisión, optando por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descriptos, la obra pertenece al género de lo extraño. Si, por el contrario, se decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza para explicar al fenómeno entramos en el género de lo maravilloso. Por lo tanto, lo fantástico puede

Aunque Grela apelara a procedimientos provenientes del surrealismo (diversas formas de automatismo, *collage* y construcción de objetos, uso de la mancha, el accidente como base para configuraciones amplias, etc.), en su obra nunca desaparece por completo el control racional, ya sea por la distribución de los elementos, por el complejo tratamiento del color o por la acabada materialidad de sus obras. Sin embargo, los orígenes automáticos estaban presentes en la elección de los colores y de los títulos de las obras.⁵³

En los años '80, Grela ya era un artista consagrado y reconocido a nivel nacional por su trayectoria. Fue distinguido con importantes premios, como por ejemplo el *Premio Petorutti* del Fondo Nacional de las Artes en 1982 y el *Premio Rosario* en ese mismo año. En esta década, 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.⁵⁴

En 1983, Grela expone esculturas y relieves realizados con trozos de palo blanco y recortes de carpintería. En esta nueva serie, la forma de aplicar el color siguió los lineamientos de un libro sobre la obra de Luca della Robbia. En diversas oportunidades, Grela declaró que, para la realización de los collages y de los relieves en madera, utilizaba un *automatismo mecánico* de ascendencia dadá. En esa época, Grela desplaza de su consideración a los artistas más célebres del arte moderno para revalorizar, de modo casi excluyente, a los valores locales.⁵⁵ Esta valorización aparece claramente expuesta al cierre de una conferencia de Grela en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario:

“... volver a nuestros maestros del año '45 y seguir para adelante, a ver qué es lo que nosotros podemos hacer. Yo soy producto de la Mutualidad, ustedes son producto de otra escuela y otro tiempo; podemos pensar distinto, pero yo doy esa salida: aspecto formal, vuelta al objeto para saber por qué lo dejamos o por qué lo retenemos, conexión con el medio en el cual vivimos, y toda la cultura que sea posible”.⁵⁶

En esa oportunidad, Grela describe el desarrollo del arte rosarino a partir de su experiencia en la *Mutualidad* hasta ese momento, particularmente “de pintura rosarina, de

desvanecerse en cualquier momento, y, más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de lo maravilloso y lo extraño (Cf. Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, pp 33-35).

⁵³ Cf. Fantoni, Guillermo: “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza”, p. 17

⁵⁴ Cf. Rojas, Nancy: “*Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total*”, p. 35.

⁵⁵ Cf. Fantoni, Guillermo: “Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza”, pp. 18-20.

⁵⁶ Conferencia “Desde la Mutualidad de Artistas plásticos rosarinos hasta el presente del arte de Rosario” por Juan Grela, año 1987 en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, grabada por en ese entonces su alumno Raúl Hall.

enseñanza rosarina, de pintores, de alumnos rosarinos”. Grela expone su punto de vista respecto de todos estos temas y hace hincapié en la necesidad de conocer su entorno inmediato. En efecto, Grela considera que al alumno no hay que crearle el compromiso de alumno-artista. Dice Grela:

“Que sepa de línea libre, que sepa de línea geométrica, de valor plano, de claroscuro y de volumen, que sepa de color tonal, de color de tinta, de valor coloreado, que sepa de textura, de composición, que sepa de política, que tenga una ideología, que viva en el mundo, que sea un activo incluso en partidos políticos, si tiene ganas, que esté enterado de todo lo que sucede en el mundo; pero debe saber: dónde vive, quién es su familia, cómo es él, cómo es su medio, cuál es la historia de su medio, cuáles son los eslabones artísticos de su medio, tanto en literatura, en pintura, en filosofía, en música, en todo. Debe conocer cuáles son los políticos de su ciudad. Debe saber cuáles son los hombres de ciencia de su ciudad y cuando hablo de ciudad, hablo de todo el país”.

Grela señala nuevamente la necesidad de tener conciencia de que somos un país subdesarrollado y debemos movernos según esa conciencia. El pintor debe adquirir la mayor cultura y formación plástica posible, pero el punto central de la propuesta de Grela es la necesidad de que el pintor se identifique con su medio:

“que sepamos qué pintores ha habido en Rosario, por lo menos desde principio de siglo hasta aquí. Cómo es nuestro museo, qué obras tiene, de quiénes son; si vamos a Buenos Aires, ir a ver las obras de los pintores argentinos, en vez de Rousseau, miremos a Cándido López, que es un naif tan grande como Rousseau. Entonces, no nos encantemos con Rousseau, que ha sido grande, extraordinario en las láminas, vayamos a ver a Cándido López que es nuestro, ha pisado la tierra que nosotros hemos pisado, ha pintado con la pintura que puede pintar un argentino”.

Grela resalta que es necesario que el alumno sea libre, que aprenda diferentes técnicas, que se forme, y, sólo así, podrá encontrarse, saber quién es, “y necesito veinte años por delante de luchar con este duro oficio para saber realmente quién soy”. El pintor debe ir evolucionando, creciendo espiritualmente a través del oficio, de la experiencia, de la pintura, de vivir la vida completa. Cuando se refiere a Picasso, Grela dice:

“si nosotros lo analizamos, por ejemplo desde el año veinte a 1937, ustedes van a observar que cuando él deja el cubismo sintético, que es no figurativo y geométrico, y vuelve al plasticismo por intermedio de Ingres empiezan a aparecerle caballos destrozados y monstruosos, le empiezan a aparecer los minotauros, todas cosas dramáticas, terribles, que él hizo, hasta que a fines del mes de abril del año 1937 los alemanes cometen la barbaridad de destruir Guernica, y es el primero de mayo cuando está el primer dibujo de Picasso sobre Guernica, que es un automatismo casi caótico, donde lo único que se puede ver es un poco de la mujer, y después la lámpara que se encuentra al final de la obra. ¿Qué pasaba con Picasso? Que hacía más de diez años que, dentro de él, tenía unas imágenes funcionando hasta que encontró en el mundo exterior la imagen que le hizo nacer las imágenes que él tenía en su interior, y entonces es cuando aparece Guernica”.

Recordando las palabras del pintor brasileño Cándido Portinari (1903-1962), Grela insiste en que el pintor debe conocer su oficio, y en que la obra debe estar bien pintada, porque con el contenido solo no basta:

“Portinari estuvo en 1946 en Buenos Aires, nosotros tuvimos oportunidad de tratarlo, y él estaba exiliado de Brasil y todas las noches iba a visitar a algún pintor, y como él era un hombre de izquierda, por lo general, visitaba a pintores de esa línea política. Cuando se encontraba con un pintor que hacía una obra que tenía mucho contenido político y la obra estaba mal pintada, les decía: “mire amigo, usted no sabe pintar y esto tiene puro contenido político o ideológico, entonces, hasta que usted termine de aprender a pintar, tómese una sillita o un banquito y se va todos los días a la plaza y allí usted protesta todo lo que quiera, pero el cuadro suyo no tiene valor porque no es pintura”.

En la década del ochenta, Grela realiza *La Mural*. Más precisamente, el proyecto y la realización de esta obra se extendieron desde el año 1971 hasta el año 1989. El análisis de este mural abstracto, será fundamental para lograr el objetivo del presente trabajo. En otras palabras, intentaré mostrar que una obra de neto corte modernista y, como tal, obra cerrada, con sentido unívoco y significación única, puede ser vista también, desde una perspectiva absolutamente diferente, como metáfora epistemológica.

Nota Breve historia del mutualismo

Antes de llegar a la organización de los modernos sindicatos agrupados por industria, los trabajadores asalariados ensayaron diversas formas de organización con el fin de contrarrestar los efectos de la reciente explotación o de combatir sus causas. Algunas de estas formas asumieron la lucha por las reivindicaciones obreras y por las mejoras en los salarios y las condiciones de trabajo. Otras, en cambio, trataron de resolver los problemas originados por la explotación, al margen de esa lucha. Entre estas últimas se ubican dos tipos de organización que en determinado momento de la historia del movimiento obrero cumplieron un papel fundamental, ya que despertaron y articularon las primeras formas de solidaridad: el mutualismo y el cooperativismo. El mutualismo tiene una larga historia que comienza con las “uniones de compañeros” que surgen para contrarrestar la actitud cada vez más diferenciadora de los maestros artesanos, a partir de la crisis del siglo XIV. Aunque, a veces, estas organizaciones desarrollen cierto tipo de lucha reivindicativa, su papel es fundamentalmente defensivo: dar protección con el aporte de sus miembros a viudas, niños, ancianos y, en caso de muerte, asegurar un entierro de acuerdo al rito cristiano. Sustancialmente unido al artesanado, este tipo de mutualismo (el caso del *compagnonnage* en Francia o de las “sociedades fraternales” en Inglaterra) entrará en crisis durante la Revolución Industrial, pasando a ser la cobertura legal de las sociedades de resistencia y dando pie a las “sociedades culturales” que impulsan los republicanos, o serán la expresión específica del artesanado en decadencia. El proletariado que comienza a volcarse a las luchas reivindicativas, no gana lo suficiente como para hacer el aporte que exigen las organizaciones mutuales. Poco a poco, el mutualismo, tal cual se los concebía en el siglo XIX, entrará en contradicción con las luchas obreras en la medida en que trata de resolver los problemas de la explotación cargando la solución en los mismos obreros, en lugar de impugnar el sistema. Su historia posterior es importante ya que pasa a ser un complemento del sindicato como obra social.

El mutualismo es una etapa de organización que subsistió mientras existieron las formas de vida basadas en el trabajo artesanal. La conciencia obrera propia de la etapa industrial propondrá otras formas de agrupación. La acción mutualista se centró en la protección mutua de los miembros de un grupo, por ejemplo, los trabajadores del carbón de Newcastle (1699) proponían apartar una pequeña parte de los salarios para constituir un fondo común para su propia subsistencia, la de sus viudas y niños, y la de los viejos obreros. Respecto a la Argentina en la Revista de la Mutualidad (Buenos Aires, 1916), se señala la llegada del tiempo en que las circunstancias especiales de la economía nacional y el desarrollo de la vida social imponen al país que se prepare a resolver los más graves y apremiantes problemas de

índole interna, entre los cuales sobresalen los que atañan a la vida material, los que constituyen la denominada cuestión social. Con excepción de la cuestión entre capital y trabajo, todos los problemas sociales encontrarán su solución mediante la aplicación del gran principio mutualista. Como señala este texto, la experiencia mutualista ya se ha llevado a cabo en todas las principales naciones y demuestra que los diversos riesgos de la vida son atenuados en virtud de la asociación, que suma y multiplica los esfuerzos individuales del ahorro y la previsión. También se advierte la necesidad de educar al pueblo en el mutualismo. (Cf. Historia del Movimiento Obrero Volumen 1, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984, pp. 385-416)

El año 1855 señala para Buenos Aires el momento de varios comienzos: se inicia la inmigración sistemática, se amplía el mercado de trabajo y aparecen las primeras organizaciones mutualistas de los trabajadores. En aquel año los establecimientos llamados industriales no eran más que talleres artesanales que empleaban poca mano de obra y tenían un escaso grado de organización técnica y social del trabajo. Entre 1860 y 1870, la propaganda argentina en Europa, para atraer inmigrantes, estuvo dirigida, principalmente a las regiones más industrializadas, posteriormente, esta preocupación quedará desplazada y se dejará librado el curso del proceso al flujo espontáneo, en la medida en que el interés fundamental será el de proveer mano de obra barata. Será de esa capa de los trabajadores que nacerán las primeras organizaciones autónomas de trabajadores, es decir las sociedades mutuales, estructuradas sobre la base de oficios y con el propósito declarado de la ayuda mutua entre sus miembros y la defensa del arte o profesión. La más antigua es la Sociedad Tipográfica Bonaerense, creada el 25 de mayo de 1857.

A comienzos de la década del '60, aparecerán varias organizaciones similares (la de zapateros, jornaleros del campo, artesanos urbanos). Más allá de los distintos tipos de mutuales, las más importantes fueron las nucleadas en torno a las colectividades extranjeras, formadas en torno a aspectos etnolingüísticos. Posiblemente, la más importante, fue la italiana *Unione e Benevolenza*. El inmigrante era, antes que nada, un extranjero, y la función tutelar del Estado era muy limitada, por esto la solidaridad de entre los connacionales y paisanos era fundamental. Si bien esta solidaridad operaba en el plano de las relaciones individuales, adquiriría un carácter institucional y colectivo con la acción de las mutuales de las distintas nacionalidades extranjeras. Este tipo de acción mutualista se desenvuelve sobre todo durante la década de 1870. Se establece así un entramado de relaciones en el cual conviven la solidaridad y las coincidencias políticas y ciertos vínculos clientelares. La tensión entre la persistencia de la identidad étnica y la formación de una identidad de clase, bosquejada ya en

esta época, se mantendrá durante varias décadas en la Argentina. Por lo tanto, y contrariamente a lo que podría suponerse, el surgimiento de organizaciones sobre bases corporativas clasistas tenía una función integradora, aunque, muchas veces, sus discursos fueran internacionalistas y antipatrióticos.

A mediados de 1873 se había, relativamente, consolidado la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT) en la Argentina, sin embargo, hubo serias dificultades para que ella se inserte en la capa de trabajadores de Buenos Aires. Uno de los principales problemas, es que la AIT introducía proposiciones ideológicas y formas organizativas que no correspondían con la evolución que habían tenido hasta entonces los trabajadores argentinos. Las propuestas de organización sindical y política que formulaban los internacionalistas, chocaban con la tradición mutualista, reformista y legalista que había predominado hasta entonces. La aparición de ideas bakuninistas, blanquistas y marxistas, suponían un salto frente al tipo de evolución que había tenido en los años '60 el incipiente movimiento obrero local. También a partir de 1873, se producen en la Argentina ciertos cambios en la situación social local, que no les resultarían ajenos a la actividad de los internacionalistas, en primer lugar, por diferentes cambios producidos en Europa, se registra un gran aumento migratorio. Por otra parte, en el país la crisis económica creó una gran desocupación, con lo cual, miles de inmigrantes sin trabajo se agolpaban en la ciudad de Buenos Aires. La prensa hablaba del peligro de subversión social que suponía esa masa de hambrientos y desempleados. Sumado a esto, en 1874, la frustrada rebelión de Mitre contra el gobierno de Avellaneda, contaba, según los periódicos, con extranjeros entre sus filas. Estos hechos, sumados a la fuerte militancia anticlerical de algunas facciones internas de colectividades extranjeras, que tuvo su pico el 28 de febrero de 1875, donde en una manifestación en contra de la cesión del templo de San Ignacio a los jesuitas, por parte del Arzobispado, fue incendiado el colegio El Salvador. El hecho desató un clima de xenofobia generalizada, fogueada desde los periódicos conservadores. Esto desembocó en detenciones arbitrarias, torturas y allanamientos durante los meses siguientes, sobre todo contra la sección argentina de la AIT, con lo cual, en 1876 la sección fue disuelta.

Entre 1877 y 1880 se producen las primeras huelgas y surgirán las primeras organizaciones, no ya con carácter mutualista, sino sindical, las primeras sociedades de resistencia. Una de las más importantes del período fue la de los tipógrafos porteños. Este proceso fue dándose con características peculiares en la ciudad de Rosario, debido a la particularidad de su evolución demográfica, social y económica. No consta en documentación alguna que, con anterioridad a 1880, existieran organizaciones obreras que fueran más allá de

la actividad mutualista. En efecto, desde mediados de los años 50, comienzan a crearse en la ciudad entidades de carácter mutualista. En la década siguiente el ritmo de aparición de mutuales se acelera un poco más y su expansión se consolida en los próximos veinte años.

Entre los años 1854 y 1880, el tipo de entidades mutualistas que adquirieron mayor importancia es el de las que se estructuran sobre criterios de agrupamiento etnolingüísticos, y, en consecuencia, toman un perfil de asociaciones representativas de las distintas colectividades extranjeras por nacionalidad, al principio, y, luego, también, por región. La primera de ellas fue la Sociedad de Beneficencia Francesa, en 1854. Tres años después la siguió la Sociedad Española de Socorros Mutuos. La fundación de *Unione e Benevolenza*, data de 1861. Prácticamente todos los grupos de extranjeros que tuvieron un mínimo de residentes en la ciudad se organizaron en algún tipo de asociación. Los trabajadores no desempeñaban en esas sociedades un rol autónomo, sino subordinado; en la cúpula de estas organizaciones se encontraba una parte de la élite de cada colectividad extranjera. Estas élites, que, además de su poderío económico, adquirieron, rápida y particularmente en Rosario, cierta presencia política, al menos en plano del municipio, generaron con los sectores subordinados de las demás asociaciones relaciones de tipo clientelar. Teóricamente, este tipo de sociedades eran apolíticas, al menos en el sentido de que no debían admitir en su seno luchas faccionales, sin embargo, la mayoría de los miembros de la cúpula dirigente mantenía lazos con sectores políticos de su país de origen, y muchas veces, también, con la actividad política local. Esto daba lugar a ciertas pujas, e incluso escisiones como las que protagonizaron los miembros de *Unione e Benevolenza*, que pasarían a formar parte de la Sociedad de Socorros Mutuos Garibaldi. Otro criterio de agrupamiento existía en las sociedades de acción mutualista denominadas cosmopolitas, como fue el caso, en Rosario de la Sociedad Argentina de Socorros Mutuos, surgida a finales de la década del '60 y que, a diferencia de las anteriores, eran pluriétnicas (sin distinción de nacionalidades), a las que la prensa solía considerarlas como una asociación de obreros. Una tercera clase de organizaciones mutuales son las que se organizaron sobre criterios profesionales, de estas sociedades hay dos tipos: las que incluyen a patrones y obreros, y las que incluyen sólo a obreros. Estas últimas no existieron en Rosario hasta, por lo menos, fines de la década del 1880 (Cf. Ricardo Falcón: *Los trabajadores y el mundo del trabajo*, en Bonaudo, M. (directora), Nueva Historia Argentina, Tomo IV, Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852–1880), Buenos Aires, Sudamericana, 1999).

Nota Arte y testimonio

En su libro *Figuras de la historia*, el filósofo francés Jacques Rancière, invirtiendo la célebre frase de Theodor W. Adorno, que decretaba la imposibilidad del arte después de Auschwitz, afirma que sólo el arte puede mostrar el horror, porque siempre es lo presente de una ausencia. El trabajo del arte es dar a ver algo invisible, a través de la potencia reguladora de las palabras y de las imágenes que, juntas o separadas, son lo único capaz de volver sensible lo inhumano. Rancière presenta cuatro sentidos de la historia representados en la pintura, que lo llevarán a definir tres grandes maneras en que el arte de nuestro siglo ha podido enfrentar la historia: 1) la historia como colección de lo que por su magnitud merece ser retenido, imitado; es la historia de los ejemplos (fortunas e infortunios, virtudes y vicios) y no de las grandes batallas; 2) la historia se representa en el cuadro como historia: fábula significativa dotada de medios expresivos apropiados (por ejemplo, Deineka, pintor soviético, que sirve a su causa sin preocuparse por otra cosa fuera de la composición de los volúmenes y la distribución de la luz (es famoso en ese aspecto su cuadro *Kolkhaziana de la bicicleta roja*); 3) la historia como potencia ontológica en la cual toda historia se encuentra incluida; lo propio de esta historia es no tener nunca escena y figura que se le igualen (por ejemplo, el cuadro de Goya *Los fusilamientos del 3 de mayo*, que atestigua la historia a través de la analogía que componen esos personajes sin consistencia, como nacidos del trazado y de la materia pictórica) y 4) la historia en que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia; la historia como entramado historizado de lo sensible; la pintura invade las praderas, los bosques, los ríos (por ejemplo, George Seurat, *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*).

Estas cuatro historias se oponen o se entrelazan, según Rancière, disponiendo de diferentes maneras las relaciones entre los géneros pictóricos y los poderes de la figuración. Según Rancière, el arte, figurativo o no, desde que ha dejado de estar sujeto a las normas de representación, tiene la tarea de hacer ver lo que no se ve, aquello que existe bajo la superficie de lo visible. Pero, lo contrario del sistema representativo no es lo irrepresentable. El sistema de la representación tiene dos reglas básicas: 1) la regla de la diferenciación: a un tema dado le conviene una forma y un estilo específico; 2) la regla de la in-diferencia: las leyes generales de la representación se aplican igualmente a cualquier materia de representación, la lengua, el lienzo, etc.). En esta *historia nueva*, que los hombres hacen sin hacerla, se invierten esas dos reglas de la representación. Por un lado, el tema resulta indiferente, y no prescribe ninguna forma. Todos los representados son iguales en dignidad y la potencia de la obra se sostiene enteramente en el estilo, como manera absoluta de ver las cosas (el escritor Gustave Flaubert

es un ejemplo a tomar en cuenta). Por otro lado, la materia no es indiferente, sino que cada materia es una virtualidad de la forma.

A partir de esta clasificación, se definen tres grandes poéticas de la modernidad, que la historia ha opuesto a los cánones de la representación y que han sido formuladas en la literatura y el pensamiento del siglo XX, antes de tomar cuerpo en las obras y los manifiestos pictóricos de nuestro siglo: 1) La poética simbolista/abstracta, que a la imitación de las cosas y los seres opone la exacta expresión de las relaciones que las unen. Por ejemplo, Vasily Kandinsky y Burnett Newman. 2) La poética simbolista/expresionista: particularmente revoca el principio de in-diferencia de la materia. Esta poética identifica la potencia de la obra y de la historia con la puesta en evidencia de la potencia de forma y la idea inmanente en toda materia. Es la manera en que el “tema” propio de la obra emerge de la materia pictórica espesa en la pintura política de *Homenaje a los Rosenberg* de Asger Jorn, el *action painting*, o las pinturas de Otto Dix, donde lo representado, la materia y la forma cambian de lugar e intercambian sus potencias. 3) La poética (sur)realista: según Rancière, la supresión de la barrera entre el sueño y la realidad no es sino una transformación particular dentro del conjunto de las de-figuraciones y las re-figuraciones que definen al realismo como algo que siempre ha estado por el (sur)realismo.

A partir de aquí, Rancière define tres grandes maneras en que el arte del siglo XX ha podido enfrentar la historia, es decir, combinar los sentidos de historia y sus posibles pictóricos:

1) Analógica: arte simbólico. Simbolismo: a) abstracto, en la que símbolo es signo que toma sentido y cuerpo a través de un ritual. Por ejemplo: Burnett Newman (pintura posterior a las dos guerras): concebir la tela como la organización de la idea en elementos plásticos que son también los elementos de un ritual religioso. *Abraham* (banda negra sobre fondo gris) y *Aquiles* (banda roja sobre fondo marrón), y b) expresionista: Por ejemplo: *Los Rehenes* de Fautrier. Juegos de la de-figuración.

2) Opera con otro tipo de metamorfosis que en la vida diaria de nuestro mundo, transforma incesantemente las imágenes en signos y los signos en imágenes. Podría llamarse pintura mitológica, entendiendo la palabra en el sentido de Roland Barthes (mito como acto de habla). Juega con la permanente remisión de la gran historia a la pequeña historia. Por ejemplo: Andy Warhol, Pop Art, Equipo Crónica.

3) Juega con los posibles de la pintura y se inspira en la poética (sur)realista: utiliza todas las transformaciones de las figuras y de las relaciones entre las figuras que caracterizan una figuración desligada de las reglas de la representación. Se pinta lo que no provoca ni

horror ni indiferencia: el devenir in-humano del sujeto humano, “ausencia humana en el hombre” (Giorgio De Chirico, la soledad plástica de la figura). [Cf. Rancière, Jacques: *Figuras de la historia*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2013, pp. 47-78].

2- GRELA, UN PINTOR MODERNISTA

El recorrido por la vida y la obra de Grela permite visualizar un trabajo que se fue desarrollando en una paulatina búsqueda de la autonomía de su obra, dedicándose casi exclusivamente a reflexionar sobre los problemas formales del lenguaje plástico. Esta reflexión permite incluir a Grela en la tradición del arte modernista que, según los estudios críticos más recientes, tiene su origen en la tradición anglosajona, y puede comprenderse como una construcción historiográfica que se extiende desde 1890 hasta la década del sesenta, e incluye a las vanguardias artísticas del siglo XX (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo, productivismo, etcétera).⁵⁷ Con el objetivo de alcanzar una mayor comprensión del significado del término *modernismo*, voy a recorrer, a continuación, ciertas reflexiones que al respecto realizaron importantes críticos e historiadores del arte.

El crítico rumano Matei Calinescu, en su texto *Cinco caras de la modernidad*, afirma que, en algún momento, durante la primera mitad del siglo XIX, se produce una separación irreversible entre dos modernidades distintas y en implacable conflicto. Esta separación irreversible tuvo lugar entre dos concepciones distintas de la modernidad: 1) la modernidad como una etapa en la historia de la civilización occidental (producto del progreso científico y tecnológico de la revolución industrial, de los tremendos cambios económicos y sociales producidos por el capitalismo); 2) la modernidad como un concepto estético. Si bien estas dos concepciones han sido hostiles entre sí, cada una de ellas hizo posible una variedad de influencias mutuas con el fin de destruirse una a la otra. La primera de estas concepciones, es decir, la idea burguesa de modernidad, en general ha continuado las tradiciones anteriores sobre la historia de la idea moderna: la doctrina del progreso, la confianza en los beneficios de las posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo (un tiempo mensurable, calculable en dinero: el lema de esa etapa del capitalismo fue “el tiempo es oro”), el culto a la razón y el ideal de libertad dentro del marco de un humanismo abstracto, la orientación hacia el pragmatismo y el culto de la acción y el éxito. Todos estos valores han sido los valores esenciales de la civilización triunfante establecida por la llamada clase media. De manera contraria, la otra modernidad, la que luego originaría las vanguardias artísticas, se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actitudes antiburguesas, rechazó la escala de valores de la clase media y expresó ese rechazo por diversos medios, desde la

⁵⁷ Cf. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1987 (Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón).

rebelión, la anarquía, el apocalipsis, y el autoexilio aristocrático. En definitiva, aquello que define la modernidad cultural es su rotundo rechazo de la modernidad burguesa y de su pasión consumista.

En virtud de la importancia de Charles Baudelaire como teórico de la modernidad estética, es importante señalar que el término *modernidad* (un neologismo acuñado en la Francia del siglo XIX) había circulado en inglés al menos desde el siglo XVII. En efecto, el diccionario inglés de Oxford registra la primera aparición del término modernidad en 1627, relacionado con el significado de *época actual*). Para apreciar la cualidad, notablemente original, del concepto de modernidad de Baudelaire, es importante considerar el modo trivial en que François de Chateaubriand empleó el término dos décadas antes. El sentido peyorativo de modernidad ha coexistido con el sentido opuesto y aprobativo en una relación fluctuante que refleja el conflicto más amplio entre las dos modernidades⁵⁸.

La historia de la alienación del hombre moderno empieza con el movimiento romántico. En una fase anterior, el objeto de odio y ridículo es el *filisteísmo*, una forma típica de la hipocresía de la clase media. La mentalidad filistea alaba los valores intelectuales para enmascarar su obsesiva preocupación por los valores materiales. Al *filisteo* se lo define por su trasfondo social. En el período anterior, neoclásico, el hazmerreír fue el pedante, un tipo puramente intelectual y, como tal, su trasfondo social le resulta inmaterial al satírico que quiere retratarle. La noción de filisteísmo, que originalmente fue una forma de protesta contra la mentalidad burguesa, se transformó en Alemania en un instrumento de crítica ideológica y política. En la Francia postrevolucionaria, prevaleció la tendencia opuesta: varios tipos de radicalismo político antiburgués, con implicaciones tanto de izquierdas como de derechas, experimentaron un proceso de estetización. Por este motivo, no debe sorprender descubrir que algunas movimientos que se caracterizaron por su extremo esteticismo, el arte por el arte o, posteriormente, decadentismo y simbolismo, pueden comprenderse mejor cuando se consideran como reacciones intensamente polémicas contra la modernidad en expansión de la clase media.

La idea de la autonomía del arte no fue, en absoluto, una novedad en la década de 1830, cuando el lema *el arte por el arte* se hizo popular en los círculos de poetas y pintores bohemios. Ya Immanuel Kant había formulado la idea del arte como actividad autónoma en su *Crítica del Juicio* de 1790. Pero, *el arte por el arte*, tal como fue concebido por Théophile Gautier y sus seguidores, no fue tanto una teoría estética bien formulada como un grito

⁵⁸ Cf. Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2003. pp. 55-57.

unificador para los artistas que se habían hartado del vacío humanitarismo romántico y sintieron la necesidad de expresar su odio hacia el mercantilismo burgués y el vulgar utilitarismo. *El arte por el arte* es el primer producto de la rebelión de la modernidad estética contra la modernidad del filisteo. Gautier fue el primero en sugerir que ciertas imágenes de la vida moderna podrían ser elementos significativos para la estrategia general de la modernidad artística y su objetivo de *épater le burgeois* (Épater le bourgeois o Épater les bourgeois -en español, dejar al burgués patidifuso, atónito-, es una expresión que se convirtió en un grito de guerra de los poetas decadentes y simbolistas franceses de finales del siglo XIX como Baudelaire y Rimbaud). El estudio más completo y fecundo de la modernidad en Baudelaire se halla en su artículo sobre Constantin Guys, *El pintor de la vida moderna* (1863). En este ensayo, el rasgo más sorprendente de la modernidad es su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, su intento de identificación con un presente sensual captado en su misma transitoriedad, y opuesto a un pasado endurecido en congeladas tradiciones. La modernidad de Baudelaire, definida tanto teórica como prácticamente, contiene paradojas de un tiempo tan sorprendentemente nuevo y tan rico y refinado, que puede considerarse como un giro cualitativo en la historia de la modernidad como idea. El enfoque que Baudelaire realiza sobre la modernidad hace imposible una comparación sistemática entre antiguos y modernos. En este sentido, puede decirse que acaba con una disputa intelectual cuyos orígenes se retrotraen a la Edad Media tardía⁵⁹. Baudelaire considera que la modernidad no puede compararse con nada del pasado. El inmenso poeta cree que lo que ha sobrevivido estéticamente del pasado no es sino la expresión de una variedad de sucesivas modernidades, siendo cada una de ellas única y, por lo tanto, susceptibles de una única expresión artística. No existe ningún vínculo entre estas entidades individuales y no es posible ningún tipo de comparación entre ellas. Por este motivo, un artista no puede aprender del pasado. Para Baudelaire, las obras maestras del pasado, si son tomadas como modelo, sólo pueden obstaculizar la búsqueda imaginativa de la modernidad.

Según Baudelaire, la modernidad así entendida no puede ya utilizarse como una etiqueta de periodicidad, porque la modernidad quiere decir el presente, en su cualidad puramente instantánea. Estéticamente hablando, las leyes más generales del arte pueden llevarse hacia una vida fugaz (o hacia una vida del más allá, una verdadera escatología moderna) sólo a través de la experiencia de la belleza. A su vez, la belleza moderna se incluye en el reino transhistórico de los valores (es decir, se hace antigüedad), pero sólo pagando el

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 58-63.

precio de renunciar a cualquier pretensión de servir como modelo para futuros artistas. De esta manera, separada de la tradición, la creación artística es una aventura y un drama, ya que el artista sólo tiene como aliado su imaginación.

En su obra *Mi corazón al desnudo*, Baudelaire habla de la existencia simultánea en el hombre de dos impulsos: uno hacia Dios y otro hacia Satán. Esto se relaciona con su concepto de belleza: conlleva un sentido de extrañeza, de misterio, de infelicidad. Para él, el tipo más perfecto de belleza masculina es Satán, tal como lo describió Milton en su *Paraíso perdido*. Como defensor de la modernidad estética, Baudelaire es, al mismo tiempo, un ejemplo casi perfecto de la alienación del artista moderno de la sociedad y de la cultura oficial de su época. El credo aristocrático del poeta, en una época de igualitarismo, su exaltación del individualismo, y su religión del arte, califican su amarga hostilidad hacia una civilización en la que predomina la clase media y en la que los únicos valores son los utilitarios y mercantiles⁶⁰. Para Baudelaire, la modernidad no es una realidad que el artista deba copiar, sino una obra de su imaginación, por medio de la cual puede penetrar, trascendiendo la banalidad de las apariencias observables, en el mundo donde lo efímero y lo eterno son uno. A partir de Baudelaire, la estética de la modernidad ha sido una estética de la imaginación, opuesta a cualquier tipo de realismo. No obstante, como señala Calinescu, la modernidad de Baudelaire no está desvinculada de la modernidad histórica y burguesa.

La estética de Baudelaire parece estar atrapada en una gran contradicción. Por un lado, reivindica el rechazo de un pasado normativo o, al menos, reconoce la falta de pertinencia de la tradición para la tarea del artista moderno. Por otro lado, evoca con nostalgia la pérdida de un pasado aristocrático y lamenta la intrusión de un presente de clase media vulgar y materialista. Su programa de la modernidad es un intento de solucionar este conflicto, haciéndolo completamente consciente. Una vez que se logra esta conciencia, el presente fugaz puede hacerse verdaderamente creativo e inventar su propia belleza: la belleza de la transitoriedad⁶¹.

La historia de la palabra *modernismo* muestra que no fue utilizada en Europa (ni en ningún otro sitio), antes de que la querrela entre antiguos y modernos llegara a su clímax, esto es, antes de las primeras décadas del siglo XVIII. En este punto, el sufijo *ismo* (indicativo, entre otras cosas, de la adherencia irracional a los principios de un culto) fue añadido al término moderno, no por parte los mismos modernos, sino por sus adversarios. De esta manera, los partidarios de la tradición clásica pudieron sugerir que la actitud de los modernos

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 64-67.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 64-72.

fue parcial, que su pretensión de ser superiores a los antiguos contenía un elemento dudoso y en último término un partidismo descalificativo. El término *modernismo* surgió como una expresión de desprecio intelectual.

Los intentos de rehabilitar el *modernismo* recién comienzan en las últimas décadas del siglo XIX. Pero, incluso después de tales intentos, el persistente significado peyorativo de la palabra pudo sacarse a la superficie, como sucedió con la condena de la herejía del modernismo ejecutada por la Iglesia Católica en 1907. La noción sólo logró una aceptación y legitimidad más extensa después de 1920.

Dentro de la controvertida constelación terminológica de lo moderno, el *modernismo* fue un concepto con connotaciones polémicas más profundas. Por esta razón, tardó tanto tiempo en reivindicarse. Entre los historiadores literarios del mundo hispánico, existe un consentimiento unánime de que el fundador del movimiento modernista en América Latina fue el poeta nicaragüense Rubén Darío, a principios de la década de 1890. Este movimiento fue una declaración de independencia cultural de América del Sur, ya que su espíritu tuvo un claro rechazo a la autoridad cultural de España. En efecto, una modernizadora influencia francesa se utilizó para oponerse a los clichés retóricos que prevalecían en la literatura española de la época⁶².

En la medida en que la idea de modernidad implica tanto una crítica radical del pasado, como un determinado compromiso con el cambio y los valores del futuro, no resulta difícil entender por qué los modernos estuvieron a favor (especialmente en los últimos dos siglos) de la aplicación de la combativa metáfora de la *Avant-Garde*, o *Guardia Avanzada*, o *Vanguardia*, a diversos dominios, incluyendo la literatura, las artes y la política.

Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en piedras angulares de un *ethos* revolucionario. De este modo, durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia fue, tanto política como culturalmente, poco más que una versión de la modernidad radicalizada y fuertemente utopizada. Desde el punto de vista de un doctrinario revolucionario, que no puede evitar considerarse miembro de la vanguardia, dice Calinescu:

“el pasado arbitrario está automáticamente condenado, porque la justicia está destinada a triunfar a la larga; pero como la opresiva influencia de la tradición puede extenderse por un largo período de tiempo, es importante actuar contra ella inmediatamente y suprimirla tan pronto como sea posible para unirse con urgencia a la vanguardia. Aunque nada puede salvarlo en la amplia perspectiva de la evolución de la historia, el pasado y lo que el

⁶² *Ibid.*, p. 82.

revolucionario asume que son sus perversas formas de supervivencia, adquieren un poder obsesivo y diabólicamente amenazador. Y así, hipnotizado por su enemigo, de quien hace un monstruo infinitamente astuto y terrorífico, el vanguardista acaba a menudo olvidándose del futuro. El futuro, parece implicar, puede cuidar de sí mismo cuando los demonios del pasado son exorcizados. Como estamos principalmente interesados por la estética, hay que indicar que el futurismo teórico de la vanguardia es, generalmente, poco más que una mera justificación de las variedades más radicales de la polémica y del extendido uso de las técnicas artísticas subversivas o abiertamente perjudiciales.”⁶³

La gran importancia del elemento negativo en los programas reales de las vanguardias artísticas demuestra que están comprometidas con un nihilismo omniabarcador cuya inevitable consecuencia es la autodestrucción (por ejemplo, el dadaísmo con la estética del *antiarte por el antiarte*). La vanguardia, que tiene su origen en el utopismo romántico con fervores mesiánicos, sigue un curso de desarrollo esencialmente parecido a la idea más antigua y más comprensiva de la modernidad. Este paralelismo se debe al hecho de que ambas se basan originalmente en el mismo concepto lineal e irreversible del tiempo. Por este motivo, la vanguardia se enfrenta a todos los dilemas e incompatibilidades implicados en el ámbito más amplio de la modernidad. Sin embargo, existen diferencias significativas entre los dos movimientos. La vanguardia es, en todo aspecto, más radical que la modernidad, menos flexible, más dogmática (tanto en el sentido de autoafirmación como en el sentido de la autodestrucción). La vanguardia toma, prácticamente, todos sus elementos de la tradición moderna, pero, al mismo tiempo, los amplía y exagera, situándolos en los contextos más inesperados, haciendo que sean, a veces, irreconocibles.

Está claro que la vanguardia habría sido muy difícilmente concebible si no hubiera existido una conciencia de la modernidad distinta y totalmente desarrollada. Sin embargo, para Calinescu a diferencia de nuestra postura, no debe confundirse la modernidad o el modernismo, con la vanguardia, como frecuentemente ocurre en la crítica angloamericana.

La palabra *avant-garde* (vanguardia) tiene una antigua historia en francés, ya que como término bélico se remonta a la Edad Media, y desarrolla un significado figurativo en el Renacimiento. No obstante, la metáfora de la vanguardia (expresando una autoconsciente posición avanzada en política, literatura, arte y religión) no fue utilizada con ninguna consistencia antes del siglo XIX. Este hecho da cuenta de la apariencia moderna de la etiqueta *vanguardia* ⁶⁴.

Ser miembro de la vanguardia es formar parte de una élite, aunque esta élite, a diferencia de las clases dominantes o grupos del pasado, está comprometida con un programa

⁶³ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 103-105.

totalmente antielitista, cuyo objetivo utópico final es que toda la gente comparta de forma igualitaria todos los beneficios de la vida. Este enfoque con respecto al problema de la vanguardia, básicamente elitista-antielitista, ha sido conservado en la teoría marxista-leninista del *Partido Comunista* como vanguardia revolucionaria del proletariado. En lo referente a la vanguardia artística de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la misma paradoja, aunque interpretada desde un ángulo estético, ofrece la clave a casi todos sus pronunciamientos, sorprendentemente contradictorios, y a casi todas sus acciones.

La principal diferencia entre la vanguardia política y la vanguardia artística de los últimos ciento treinta años consiste en la insistencia de esta última sobre el potencial independientemente revolucionario del arte, mientras que la primera, tiende a justificar la idea contraria, es decir, que el arte debe someterse a los requisitos y necesidades de los políticos revolucionarios. Pero ambas vanguardias parten de la misma premisa: la vida debe cambiarse radicalmente. El objetivo de ambas es una misma anarquía utópica. Los reformadores utópicos, socialistas y anarquistas del siglo XIX, defendieron un arte comprometido militante y políticamente responsable. Sin embargo, los artistas políticamente independientes, e incluso algunos de los más fieles defensores de las doctrinas puristas, se sentían atraídos frecuentemente a tomar prestados algunos términos del lenguaje del radicalismo y utilizarlos para condenar la cultura oficial de su época. Así, hacia finales del siglo XIX, algunas de las declaraciones artísticas más significativas contienen nociones directamente derivadas del vocabulario de la política. Por ejemplo, Stéphane Mallarmé expresaba que el poeta moderno estaba “en huelga ante la sociedad”⁶⁵.

Calinescu considera que, hacia mediados del siglo XIX, la metáfora de la vanguardia (tanto en su primario sentido político como en su secundario sentido cultural), había sido utilizada por utopistas sociales, reformadores de diversos tipos y periodistas radicales, pero apenas había sido utilizada por figuras literarias o artísticas. La idea de que los poetas están dotados de poderes visionarios y que se adelantan a su tiempo era compartida por muchos románticos de mentalidad progresista.

Honoré de Balzac, también, en la primera mitad del siglo XIX, en su grandiosa crónica de época *La Comedia Humana*, señala cómo la vanguardia se había convertido en un lugar común de retórica revolucionaria. Balzac traza una imagen de la vanguardia ideológica como una fuerza subversiva que preparaba la explosión de las estructuras sociales existentes y que haría posible un mundo mejor.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 108-115.

El término *vanguardia*, frecuentemente utilizado en el lenguaje político del radicalismo, cuando se aplica a la literatura o a las artes, tiende a indicar el tipo de compromiso que se esperaba de un artista cuyo rol era, principalmente, el de propaganda del partido. Probablemente, ésta sea una de las razones por las cuales Baudelaire, a comienzos de la década de 1860, desaprobaba tanto el término como el concepto. Baudelaire estaba sorprendido con la paradoja de la vanguardia, tal como se entendía en esa época. El no conformismo quedaba reducido a un tipo de disciplina militar o, a lo que es peor, a un conformismo borreguil o sumiso.

Ya en la década de 1870, en Francia, mientras que aún conservaba su acepción política, el término *vanguardia* llegó a designar el pequeño grupo de escritores y artistas avanzados que transfirieron el espíritu de crítica radical de las formas sociales al dominio de las formas artísticas. Sin embargo, esta transferencia no implicó la conversión de los artistas en meros propagandistas. De manera contraria, a los artistas les interesaba eliminar todas las tradiciones formales vinculantes del arte y disfrutar la estimulante libertad de explorar horizontes de creatividad completamente nuevos y anteriormente prohibidos. Los artistas de vanguardia creían que revolucionar el arte era lo mismo que revolucionar la vida. Así, los representantes de la vanguardia artística se volvieron en contra de las expectativas estilísticas del público en general a quienes los revolucionarios políticos se intentaban ganar por medio de la propaganda revolucionaria más trivial. Las semillas de un conflicto entre las dos vanguardias estaban allí.

Todo el tema de la vanguardia se presenta sin embargo algo confuso, por lo que Calinescu llama a esta una “lucha de palabras”, principalmente a causa de las connotaciones positivas del término vanguardia. Estas connotaciones fueron más poderosas en el lenguaje de la política, en tanto todas las doctrinas socio-políticas orientadas hacia el futuro consideraban estar en la vanguardia: saintsimonianos, fourieristas, anarquistas, marxistas se disputaron el término y lo acomodaron a sus retóricas. Aunque en el caso del marxismo el término mismo no fue utilizado en el *Manifiesto Comunista* (1848), el rol que desempeñó en el lenguaje político marxista-leninista-stalinista para los partidarios de esa doctrina tuvo connotaciones tan reverentes que su uso en otros contextos se consideró blasfemia. Esta podría ser una de las razones por las que muchos críticos marxistas, incluso en Occidente, que trataron la literatura o el arte de vanguardia, prefiriesen caracterizarla como *modernista* (palabra que utilizaron para oponerse a realista y socialista realista) o decadente. Por ejemplo, mientras que George Lukács condenaba estéticamente el “modernismo” como expresión del predicamento histórico de la burguesía, pensaba también que las verdaderas estéticas de vanguardia debían buscarse

en las obras de los principales realistas contemporáneos (desde Cervantes hasta Balzac, desde Tolstoi hasta Thomas Mann).

La crítica soviética no fue muy lejos. La literatura y el *arte socialista realista* no se discutieron nunca en términos de vanguardia, porque esto hubiera llevado a una doble confusión: 1) la confusión entre la función del arte y el verdadero rol de la vanguardia del partido; 2) la confusión entre *realismo socialista* y *arte burgués decadente*, que de forma abusiva y engañosa se autodenominó *vanguardia*.

Hacia la segunda década del siglo XX, la vanguardia como concepto artístico se había hecho lo suficientemente comprensiva como para designar todas las nuevas escuelas en su conjunto, cuyos programas estéticos se definían en general por su rechazo del pasado y por el culto de lo nuevo. La máxima del anarquista Bakunin: “destruir es crear”, puede ser aplicada a casi todas las actividades de vanguardia del siglo XX. Como noción histórica, la vanguardia se emplea en una desconcertante diversidad de oposiciones terminológicas.

Calinescu señala que, hablando lógicamente, todo estilo literario y artístico debe tener su vanguardia, ya que los artistas de vanguardia, al adelantarse a su propio tiempo, preparan la conquista de nuevas formas de expresión. Pero la historia del término en su sentido cultural indica lo contrario: la vanguardia no anuncia un estilo u otro, ya que es en sí misma un estilo, o mejor dicho un *anti-estilo*.

Las contradicciones internas de la vanguardia como concepto cultural, de las que Baudelaire era proféticamente consciente en 1860, tuvieron que esperar todo un siglo para convertirse en el centro de atención de un extenso debate intelectual. Esto sucedió en la segunda posguerra, con el éxito inesperadamente amplio y público del arte de vanguardia y con la transformación paralela del término mismo en lema publicitario. La vanguardia se convirtió en uno de los principales mitos de las décadas del cincuenta y del sesenta. Su ofensiva e insultante retórica llegó a considerarse como algo divertido y sus apocalípticas protestas fueron transformadas en inocuos clichés. Irónicamente, la vanguardia se encontró a sí misma fracasando a causa de un estupendo e involuntario éxito⁶⁶.

Durante las décadas del cincuenta y del sesenta, algunos escritores, para demostrar que el concepto de vanguardia era irrelevante en el nuevo contexto histórico, trajeron a colación la etimología del término. Etimológicamente, dos condiciones son básicas para la existencia de cualquier vanguardia (política, social o cultural): 1) la posibilidad de que sus representantes se conciban a sí mismos, o se los conciba, como adelantados a su tiempo (lo cual implica una

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 116-128.

concepción de una filosofía de la historia progresiva u orientada hacia un fin); 2) la idea de que existe una lucha contra un enemigo que simboliza la tiranía del pasado y las viejas formas y modos de pensamiento.

Según Calinescu, a pesar de la crisis a la que se enfrentó en la década del sesenta, el concepto de *vanguardia* no fracasó, sino que estuvo secretamente protegido por sus contradicciones internas, por sus innumerables aporías (que eran las formas extremas de las irresolubles antinomias de la modernidad), y por su larga asociación tanto con la idea como con la praxis de la crisis cultural. La misma modernidad, concebida ampliamente, puede considerarse una cultura de crisis. Por este motivo, no debe sorprender que, dentro del amplio contexto de la modernidad, sea etiquetada como cultura de crisis su vanguardia.

Estéticamente, la actitud de vanguardia implica que el arte debe convertirse en una experiencia deliberadamente dirigida al fracaso y a la crisis. En este aspecto, ciertos paralelismos entre las nociones de *vanguardia* y de *decadentismo* son ineludibles. Desde este punto de vista, la *muerte de la vanguardia* no puede confinarse a ningún momento en especial de este siglo, porque la vanguardia ha estado, consciente o inconscientemente, muriéndose siempre. Si admitimos que el nihilismo dadá expresa una característica arquetípica de la vanguardia, podemos decir que cualquier verdadero movimiento de vanguardia tiene incorporada una profunda tendencia a negarse a sí mismo. Cuando simbólicamente no queda nada que destruir, la vanguardia está obligada, por su propio sentido de consistencia, a suicidarse. Esta *tanatofilia estética* no contradice otros rasgos asociados al espíritu de la vanguardia (juego intelectual, tendencia iconoclasta, culto de la falta de seriedad, mistificación, etcétera), en la medida en que estos rasgos son perfectos para mantener la muerte del arte que la estética ha estado siempre practicando.

Históricamente, el surgimiento y el desarrollo de la vanguardia parece estar estrechamente vinculado a la crisis del hombre en el desacralizado mundo moderno. En 1925, Ortega y Gasset, que no utilizó el término *vanguardia*, caracterizó el *arte nuevo* o *arte moderno* como *deshumanización*. Según este autor, esta deshumanización ocasionó el final del realismo del siglo XIX, que fue, de hecho, un *humanismo*. Para Calinescu, el discurso antihumanista de escritores y artistas, durante la primera década del siglo XX, no fue sólo una reacción contra el romanticismo o el naturalismo, sino una profecía extrañamente acertada. Los cubistas y los futuristas fueron los primeros artistas que tuvieron la conciencia de que el *hombre* se había convertido en un concepto obsoleto y que la retórica del humanismo tenía que descartarse. Sin embargo, la desmistificación y la crítica radical del humanismo habían

sido iniciadas anteriormente. En 1880, Nietzsche, anunció el fallecimiento final del *hombre* y el advenimiento del *superhombre*.⁶⁷

El historiador del arte estadounidense Charles Harrison señala que la definición del concepto de *modernismo* resulta problemática, sobre todo cuando se aplica al ámbito del arte. El primer problema reside en la tendencia a no aplicar el concepto de *modernismo* a la totalidad de la época moderna. Por ese motivo, no resulta fácil descubrir la conexión entre el arte modernista y la experiencia de la modernidad. El segundo problema se refiere a la ubicación histórica del modernismo y a su extensión como período de la historia de la cultura. Este problema tiene repercusiones particulares en la cuestión de la postmodernidad como momento histórico.⁶⁸

Harrison se atreve a cuestionar la concepción más habitual del modernismo, según la cual este último sería una revolución cultural de comienzos del siglo XX, impulsada por los crecientes avances tecnológicos y por la atmósfera de agitación política de la época. Según Harrison, esta concepción es deficiente por dos motivos. En primer lugar, ofrece una imagen meramente reactiva del arte moderno, como si se tratara de un movimiento de reacción espontánea a las circunstancias históricas y sociales. Muchas veces, las motivaciones del artista moderno se encuentran en el propio ámbito del arte y no en el contexto social que lo rodea. Incluso muchos exponentes del arte moderno llegaron a considerar que, en la independencia de sus prácticas con respecto a las circunstancias sociales y políticas, se encontraba el valor del arte modernista. En segundo lugar, esa concepción presenta al modernismo vanguardista como la única tendencia estética de comienzos del siglo XX, como si durante esa época la línea divisoria entre modernistas y tradicionalistas hubiera estado muy clara. No siempre el artista en su taller tiene una clara conciencia de lo que significa *moderno* o *no-moderno* en el momento de producir su obra.⁶⁹ Una de las principales motivaciones del artista moderno se encontraba en la sensación de frustración ante la rigidez de las reglas del arte dominante y en la determinación personal con respecto a lo actual y diferente que deseaba expresar. Hacia finales del siglo XIX, la combinación de esa frustración y de esa determinación parecía conducir a los artistas hacia el modernismo.⁷⁰

Dentro de la tradición anglosajona, Arthur Danto considera que el *modernismo* es una totalidad cultural que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 hasta 1965. Según

⁶⁷ *Ibid.*, pp129-131.

⁶⁸ Cf. Charles Harrison: *Modernismo: movimientos en el arte moderno*, Editorial Encuentro, Madrid, 2000, pp. 6-7.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 17.

Danto, el modernismo marca incluso un punto de inflexión dentro de la historia del arte. Antes del modernismo, los pintores se dedicaban a la representación del mundo: pintaban personas, paisajes, eventos históricos, tal como se presentaban ante la visión. Con la llegada del modernismo, las condiciones de la representación se transforman en un tema central de la pintura. En ese sentido, puede decirse que el arte se vuelve su propio tema. Esta característica del modernismo permite comprenderlo como un giro similar al giro copernicano propuesto por Kant en la filosofía. Así como Kant no pretendía añadir un dato nuevo a nuestro conocimiento, sino responder a la pregunta por las condiciones de posibilidad de ese conocimiento, el arte modernista no pretende representar la apariencia de las cosas, sino responder a la pregunta por las condiciones de posibilidad de la propia pintura. Por ese motivo, es posible decir que Édouard Manet es un personaje comparable a Kant. Su pintura desvió el trayecto del arte desde la actitud representacional hacia una nueva actitud, en la que los medios y las condiciones de la representación se transformaron en un tema central. El cambio desde el arte pre-modernista al arte modernista fue así la transición de la pintura mimética a la no-mimética.⁷¹

De acuerdo con la concepción de Danto, el modernismo no es meramente un período estilístico que comenzaría en el último tercio del siglo XIX y que sucedería al manierismo, al barroco, al rococó, al neoclasicismo o al romanticismo. Es cierto que cada uno de estos estilos implicó cambios decisivos en el modo de representar el mundo dentro del arte. Estos cambios fueron producidos a partir de una reacción contra estilos anteriores, pero también como respuesta a factores extra-artísticos. Sin embargo, el modernismo no pertenece a esta serie histórica de estilos, sino que implica más bien el ascenso histórico a un nuevo nivel de conciencia. Esta conciencia se refleja en la pintura modernista como una verdadera discontinuidad histórica: el acento en la representación mimética que predominaba en los estilos anteriores es desplazado por una reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación.⁷² Es decir, la historia del modernismo puede entenderse como una historia de purgación o purificación genérica. Según las palabras de Danto, el *modernismo* es el proceso histórico en el cual el arte se desprende de cualquier cosa que no le sea absolutamente esencial. Éste sería, en definitiva, el principal argumento de los defensores de la autonomía del arte.⁷³

⁷¹ Cf. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, [trad. Elena Neerman], Paidós, Buenos Aires, 2012, pp. 29-30.

⁷² *Ibid.* p. 30

⁷³ *Ibid.* p. 92.

Según el análisis del crítico cultural alemán Andreas Huyssen puede decirse que, desde mediados del siglo XIX, el modernismo se constituyó a partir de una estrategia consciente de oposición a una cultura de masas crecientemente consumista y opresiva. Esta oposición inconciliable se desarrolló especialmente en los movimientos de fin de siglo del arte por el arte (simbolismo, esteticismo, *art nouveau*), y nuevamente en el período posterior a la segunda guerra mundial (expresionismo abstracto en pintura, escritura experimental, canonización del *modernismo alto* en literatura, etcétera) En ese período, el modernismo tuvo al menos cuatro características importantes: 1) la autonomía de la obra de arte; 2) la hostilidad hacia la cultura de masas; 3) la radical separación entre cultura y vida cotidiana; 4) la distancia programática de los asuntos políticos, económicos y sociales.

Como explica Huyssen, estas características fueron puestas en cuestión desde su origen. Una serie de movimientos estratégicos intentaron desestabilizar desde dentro la oposición alto/bajo (por ejemplo: la apropiación de Courbet de la iconografía popular, los *collages* del cubismo, el ataque del naturalismo al arte por el arte, etcétera). Sin embargo, estas tentativas no tuvieron efectos perdurables. La oposición entre el modernismo y la cultura de masas ha mostrado ser asombrosamente elástica. El ataque más reiterado a las nociones esteticistas de *autosuficiencia* de la cultura alta derivó del choque entre la estética autónoma del modernismo temprano y la emergencia de políticas revolucionarias en Rusia y en Alemania, luego de la Primera Guerra Mundial. A todo esto se sumó la acelerada modernización de la vida en las grandes ciudades en los primeros años del siglo XX.

Este ataque se llevó a cabo en nombre de la vanguardia histórica (expresionismo, *dadá*, futurismo, constructivismo ruso, el *prolet cult* y el surrealismo francés) que representó claramente un nuevo estadio de lo moderno. Esta vanguardia histórica fue rápidamente liquidada por el estalinismo y el fascismo, pero sus restos fueron absorbidos retrospectivamente por la cultura modernista, hasta tal punto que *modernismo* y *vanguardia* devinieron en sinónimos para el discurso de la crítica. No obstante, para Huyssen, a pesar del fracaso final, la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas. Por lo tanto, ella debería distinguirse del modernismo que insistía en la hostilidad esencial entre lo alto y lo bajo. Huyssen, al igual que Matei Calinescu, considera que es pertinente distinguir la vanguardia histórica tanto del modernismo del siglo XIX como del modernismo del período de entre guerras. Además, es importante concentrar la atención en la dicotomía alto/bajo y en la constelación modernismo/vanguardia en los

primeros años del siglo XX, para poder comprender el posmodernismo y su historia desde los años '60.⁷⁴

El crítico de arte estadounidense Clement Greenberg afirma que la esencia de lo moderno en general consiste en utilizar los métodos específicos de una disciplina para criticar esa misma disciplina, con el fin de afianzar su área de competencia. En el campo de las artes, este proyecto de autocrítica (una verdadera metacrítica) e independencia equivale a un proceso de búsqueda de *pureza* (entendida esta última como autodefinición). Este proceso histórico de búsqueda terminó por descubrir que la *planitud* de la superficie del cuadro era la cualidad exclusiva del arte pictórico. Por este motivo, la pintura moderna se inclinó hacia esa planitud como una prioridad. Según Greenberg, el plano como espacio pictórico de la *literalidad bidimensional* es la garantía de la independencia de la pintura como arte. Debido a su carácter bidimensional, la pintura ha intentado despojarse de todo aquello que pueda compartir con el territorio tridimensional de la escultura. Precisamente, en ese intento, la pintura ha llegado a ser abstracta.⁷⁵

Greenberg señala que las sucesivas generaciones de pintores modernos se encargaron de revisar incesantemente el lenguaje de la pintura (por ejemplo, las reglas del acabado y de la textura o del contraste de los valores y de los colores). Los pintores modernos han pensado así nuevas formas de expresión, tratando de presentar esas reglas de la manera más clara posible. El denominado *autocriticismo moderno* ha sido un principio inmanente de la práctica artística y no meramente un tema teórico. Los objetivos inmediatos de los artistas modernos eran (y siguen siendo) personales, al igual que los logros de sus obras. Greenberg agrega que el arte moderno debe ser entendido en términos de tradición, en la medida en que una de las características esenciales del arte es la continuidad y que sin ella resultaría incomprensible.⁷⁶ Marshall Berman señala que Greenberg ha proclamado un modernismo (al igual y con más fuerza que Roland Barthes en literatura) que intenta separarse de la vida moderna al considerar que la única preocupación del arte modernista era el arte en sí. Se trata de un *modernismo* concebido como búsqueda del objeto de arte puro y autoreferido. El modernismo aparece así como un intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades

⁷⁴ Cf. Huyssen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, pp. 5-8.

⁷⁵ Cf. Clement Greenberg: *La pintura moderna y otros ensayos*, Editorial Siruela, Madrid, 2006, pp. 111-115.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 116-120.

de la vida moderna. Sin embargo, muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles a este modernismo, que termina produciendo un arte árido y carente de vida.⁷⁷

Por su parte, la crítica argentina Andrea Giunta aborda el tema del modernismo desde un análisis coyuntural, no canónico, muy diferente. Ella se ocupa de los años sesenta, período que se ubica de manera fundamental en la historia de la posguerra en América Latina y particularmente en Argentina. Giunta enumera como rasgos recurrentes de esa época la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, de fusionar el arte y la política, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el rediseño y ampliación del concepto de obra de arte y la búsqueda de un nuevo público. Como marcas que actuaron en la configuración de dicho periodo, ella señala la culminación del existencialismo en sus diversas vertientes, el desarrollo del estructuralismo, la Revolución Cubana, la representación del colonialismo de Franz Fanon, el quiebre del canon modernista, y los movimientos de liberación. Giunta señala dos hechos fundamentales en el año 1964 que respaldaban la convicción de que el mundo internacional del arte miraba con atención, por primera vez, hacia América Latina y en especial hacia la Argentina. El primer hecho fue la llegada de Greenberg (el crítico que había contribuido al triunfo mundial del arte norteamericano de posguerra) a Buenos Aires para actuar como jurado en el Premio Nacional e Internacional del Instituto Torcuato Di Tella y el segundo hecho fue la exposición *New Art of Argentina*, que reunía una selección de escultores y pintores argentinos, que recorría museos de los Estados Unidos y los identificaba por primera vez con el arte de su país.⁷⁸

Con respecto al modernismo dentro del campo de las artes visuales, Giunta considera que lo importante no es el tema, sino las relaciones que se establecen en el interior de su propia forma. Toda la historia del arte moderno puede considerarse entonces como un relato evolutivo del proceso de naturalización de ese principio. Se representó en esquemas de

⁷⁷ Cf. Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, España, 2010, p. 18. Según Berman en los años sesenta se generó un cuerpo amplio de pensamiento y controversia sobre el sentido último del modernismo, particularmente sobre su naturaleza. Dice textualmente: “El modernismo de los sesenta se puede dividir a grandes rasgos en tres tendencias basadas en las actitudes hacia la vida moderna en su conjunto: afirmativa, negativa y marginada.” La primera de estas tendencias se refiere, como hemos señalado, a un modernismo que intenta marginarse, apartarse totalmente de la vida moderna. Luego viene la visión de un modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la vida moderna, que busca el derrocamiento de todos los valores, y se preocupa muy poco de la reconstrucción. Esta imagen del modernismo adquirió fuerza con el avance de los años sesenta, convirtiéndose en el emblema de todas las rebeliones. La visión afirmativa del modernismo fue desarrollada en la década del sesenta por un grupo heterogéneo de artistas e intelectuales (John Cage, Marshall McLuhan, Susan Sontag, Richrad Poirier, entre otros), coincidiendo en parte con la aparición del pop art. Sus temas dominantes se centraban en romper tanto las barreras entre el arte y otras actividades humanas como las fronteras entre las diferentes disciplinas. Estos modernistas se llamaban a veces a sí mismos posmodernistas (Cf., *Ibid.*, pp. 17-21).

⁷⁸ Giunta, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y Política: arte argentino en los años sesenta*, Siglo XXI Ediciones, Argentina, 2008, pp. 17-18.

variadas filiaciones y genealogías alimentadas por sucesivas rupturas que fueron leídas homogéneamente, como si las sucesivas generaciones de artistas se hubieran propuesto construir un andamiaje que conduciría finalmente a la abstracción. De este modo, la abstracción era el punto culminante por medio del cual el arte se explicaba en sus propios términos y resolvía cuestiones relacionadas con su lenguaje: las relaciones de la forma con el fondo, de las formas entre sí y la construcción del espacio. Además, no importaba que la obra tuviera un tema particular (paisaje, retrato, etc.), porque la pintura siempre se centraba en la resolución de sus problemas específicos. No es posible establecer con precisión una fecha para el momento en que la certeza de un camino evolutivo del arte entró en crisis, pero según Giunta, entre finales de los '50 y comienzos de los '60, se produjeron ciertos episodios (el informalismo, la obra de Berni, el Pop) que fueron leídos como un cuestionamiento a la autonomía de los lenguajes artísticos.⁷⁹

En su análisis sobre el arte latinoamericano, Giunta reconoce una tensión entre el discurso fuerte de la modernidad y el discurso más tenue del arte contemporáneo. Si hasta los años '80 la reflexión sobre el arte estaba centrada en un conjunto de formaciones ideológicas e instituciones de origen (la nación, la identidad, la modernidad, los estilos, las academias), en los discursos contemporáneos se deben buscar los recursos que permitan un análisis de lo discontinuo, del nomadismo, de todo lo referente al pasado, que se libera en el presente como síntoma de una historicidad lineal, autónoma, y por ende anacrónica. El viaje modernista ilustrado llevaba a los artistas latinoamericanos a París, pero también a Madrid, Florencia o Milán. Las guerras y los exilios produjeron otros itinerarios. Las cartas, las revistas, las traducciones y las reproducciones funcionaban como una plataforma de debates sobre un arte que aspiraba a romper con las fronteras. El arte moderno, como ya hemos dicho, llegó a tener en Latinoamérica el arte abstracto como sinónimo. La maquinaria del arte abstracto se instauró cuando ese tradicional viaje a Europa de los artistas se enfrentó con la imposibilidad que planteaba la guerra. El hiato que provocó la Segunda Guerra Mundial forzó nuevos itinerarios. Las imágenes abstractas aparecían como necesarias, en tanto permitían planificar un futuro nuevo, sin románticos referentes realistas, adaptándose a las demandas del progreso, la ciencia y el diseño. Las poéticas de abstracción en Latinoamérica analizaban, discutían y traducían las poéticas europea. En países como Argentina, Uruguay y Brasil, se desarrollaron el concretismo, el movimiento madí, el perceptismo, el universalismo constructivo de Torres

⁷⁹ Cf. Giunta, Andrea: *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009, pp. 123-125.

García y el neo-concretismo. En las modernas ciudades latinoamericanas, se gestaron ideas e imágenes, en las cuales los discursos de origen perdieron sus rasgos originarios bajo la influencia de nuevos contactos.⁸⁰

En la obra del pintor Juan Grela puede encontrarse muchas de las características que estos críticos e historiadores del arte atribuyen al modernismo y sus antecedentes y derivados, particularmente, en el período que me ocupa, cuando Grela alcanza el apogeo de su trayectoria, y que coincide con el tiempo de la obra *La Mural*, que he elegido para mi análisis. Un recorrido por las distintas etapas de la obra de Grela muestra de manera categórica que su labor afirma el valor de la pintura como práctica y como oficio. Por otro lado, su trabajo muestra una constante búsqueda de independencia y autonomía en el arte. Es decir, Grela parece haber buscado incesantemente un lenguaje pictórico autónomo, despojado de todo vínculo con los problemas exteriores a la pintura, y centrado en una insistente reflexión sobre el lenguaje plástico. Por lo tanto, es legítimo retornar aquí a la reflexión de Huysen sobre el modernismo y aplicarla al caso particular de Grela. Según Huysen, una de las características centrales del modernismo es la autonomía de la obra de arte y su consecuente distancia programática con respecto a las cuestiones políticas, económicas y sociales. Como se ha visto, Danto también afirma que, en el horizonte del modernismo, las condiciones de la representación se transforman en el tema central de la pintura. Este autor incluso compara esta característica del modernismo con el giro copernicano propuesto por Kant en la filosofía. A partir de la llegada del modernismo, los pintores dejan de preocuparse por el tema o por la representación del mundo, para comenzar a reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de la propia pintura.

⁸⁰ Cf. Giunta, Andrea: *Escribir las imágenes. Ensayo sobre arte argentino y latinoamericano*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011, pp. 281-283.

3- GRELA Y EL ARTE DE ROSARIO

Según Guillermo Fantoni, la *Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos* (liderada por Berni en los años '30), el *Grupo Litoral* (instancia decisiva dentro de la fuerte tradición artística rosarina, que a fines de los años '50 se convirtió en una forma consagrada del modernismo), y el movimiento de vanguardia de los años '60, constituyeron proyectos grupales que, con diferentes articulaciones entre lo político y lo estético, permiten trazar un itinerario de la modernidad estética en el espacio recortado de la ciudad de Rosario. En este panorama, la figura de Juan Grela fue, de manera directa o indirecta, ya sea a través de su participación personal, o a través de su gestión docente en el trabajo con sus alumnos, una pieza central de la historia del arte de la ciudad de esa ciudad. Fantoni señala además que la historia del arte en Rosario forma parte del cuerpo de lo que puede llamarse *lo moderno*, o, al menos, coincide en gran parte con su desarrollo. Cuando en los años de entreguerras el gusto por lo nuevo se instaló en el arte de Rosario, lo moderno contaba con un extenso desarrollo.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, los artistas ya habían comenzado a reaccionar contra un lenguaje que ellos consideraban viejo y decadente en las principales ciudades de Europa. Este proceso se acelera hacia finales del siglo XIX, cuando el Imperio Austrohúngaro se está partiendo en pedazos, lo cual termina finalmente de acontecer a partir del 28 de junio de 1914 con el magnicidio de Sarajevo. En este marco histórico, se produjeron de forma sucesiva la revolución impresionista, los diversos movimientos post-impresionistas, el movimiento expresionista alemán (que abre los diques a las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX) y también los replanteos clasicistas, con las llamadas vueltas al orden y el regreso a la figuración, que dominaron el panorama artístico durante el período comprendido entre las dos guerras mundiales.

Estos movimientos, junto con la abstracción y las tendencias experimentales que tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial, fueron adoptados y desplegados en la precoz y dinámica escena artística de la ciudad de Rosario. Sin embargo, más allá del diálogo que los artistas establecieron con esas tendencias, y con las influencias llegadas de las principales capitales del arte (Paris, Nueva York, etc.), Rosario se caracterizó por el despliegue que sus artistas y movimientos realizaron, adaptando el arte nuevo a la singular situación local. De esta manera, los artistas rosarinos se sumaron con sus obras a la

construcción del arte argentino y a lo que ahora denominamos *versiones nacionales del modernismo*.⁸¹

En sentido estricto, Fantoni se opone a la idea de que hubo una mera recepción de tendencias extranjeras por parte de los movimientos estéticamente más radicalizados de la plástica rosarina. Por el contrario, sostiene que existe un linaje moderno en el arte rosarino, que se fue desplegando de diferentes maneras en cada coyuntura. El primer vanguardismo utópico y político, característico de los años '30, fue sucedido por estrategias más serenas de modernización en los años '50. Estas estrategias, al ser canonizadas e institucionalizadas, sentaron las bases de la rebelión neo-vanguardista de los años '60. La crisis de esta revuelta, a finales de 1968, quebrantó la concepción del arte como cambio social y de la vanguardia como cambio cultural, dando paso a una dimensión del arte que se ubicó más allá de lo moderno. A esta periodización del desarrollo del arte plástico de Rosario, que atraviesa todo el siglo XX, Fantoni la llama de un modo genérico *tradición de vanguardismo intermitente*. Según la terminología de Octavio Paz, también podría denominarse una *tradición de la ruptura* o también un *itinerario de la modernidad estética*. Con respecto a esta última propuesta, no se trata de toda la modernidad, sino en todo caso de la zona más radicalizada. No se trata de todas las coyunturas, sino de aquellas que incluyen cambios más profundos. No se trata de todos los movimientos, sino de los más rupturistas. Esta construcción histórica le permite percibir a Fantoni un proceso dinámico, cuyos cambios de orientación posibilitan advertir otras modernidades y formas del arte en la plástica rosarina.⁸²

Con respecto a la *Mutualidad*, ya se ha dicho que las prácticas de sus artistas fusionaron el radicalismo político con el experimentalismo estético, estableciendo una intensa relación entre el renovado espacio del arte y el activismo político. Para Berni y los artistas de la *Mutualidad*, la verdadera revolución artística debía unir las innovaciones formales con un fuerte compromiso con la vida, con los procesos sociales y los fenómenos políticos. De esta manera, los debates del arte moderno, las innovaciones vanguardistas y los recientes planteos sobre el *retorno al orden* de la recomposición figurativa fueron tan importantes como las preocupaciones por el destino del socialismo, los avances del fascismo y las amenazas de una nueva guerra mundial. Las producciones de estos artistas fusionaron la inmersión del arte en la vida con el radicalismo político. Como ya hemos comentado, no sólo vulneraron la noción de autonomía del arte, sino que se recortaron fuertemente de otras opciones contemporáneas.

⁸¹ Cf. Fantoni, Guillermo: "Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral", en *Travesías de la imagen: historias de las artes visuales en la Argentina*, María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), Centro Argentino de Investigadores de Artes, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012, p. 508.

⁸² *Ibid.* pp. 509-510.

En efecto, estas producciones neorrealistas de Berni y la *Mutualidad* no pueden ser correctamente comprendidas desde la noción de *realismo social*, porque esta noción no refleja su naturaleza moderna y vanguardista, ni la diferencia de otras propuestas de izquierda que recurrían a modelos estéticos tradicionales. Además, la sola aplicación del prefijo *neo* no resulta específica para definir este realismo heterodoxo, frente a otras vertientes de la modernidad y de la vanguardia con preocupaciones puramente formales.⁸³

Durante el período comprendido entre los años 1933-1937, la *Mutualidad* constituyó un centro fundamental dentro de la plástica rosarina. En sus conversaciones con Guillermo Fantoni, Grela recuerda que ninguno de los integrantes de la *Mutualidad* tenía la intención de ser pintor de galería, de vender las obras, o de ser favorecidos por la crítica. Por el contrario, dice Grela: “Toda nuestra finalidad era el sentido revolucionario que le imprimíamos a las obras, de manera que había una ruptura total con lo que podía ser la burguesía, las galerías, los críticos.”⁸⁴

Finalizada la experiencia de la *Mutualidad*, sus miembros no sólo moderaron el radicalismo político, sino que, además, incorporaron otros artistas modernos de diferentes extracciones partidarias, formando la *Agrupación de Plásticos Independientes*, que desplegó sus actividades entre los años 1942 y 1945. Con respecto a esas agrupaciones, Grela recuerda: “Los *Plásticos Independientes* no fueron continuación de la *Mutualidad*, ni nosotros postulábamos objetivos que podríamos haber ampliado de esa experiencia anterior. En realidad, era un frente de pintores para la defensa de las autoridades de la democracia, de la libertad individual, en contra de la ideología nazi-fascista.”⁸⁵ La actividad de esta agrupación, que por un breve lapso pasó a denominarse *Plásticos Democráticos* finalizó con el triunfo del peronismo, y se abrió el camino para la formación del emblemático *Grupo Litoral*.

El *Grupo Litoral* dominó la escena artística en los años '50 y fue considerado por largo tiempo como una marca de identidad rosarina. Dice Grela:

“El *Grupo Litoral* fue iniciado con mayor madurez y ahí la pintura estaba en un primer plano, por sobre lo político [...] 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.”⁸⁶

⁸³ Cf. Fantoni, Guillermo: “Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario”, Apunte de Cátedra. pp. 1-4.

⁸⁴ Cf. Fantoni, Guillermo: *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 1997, pp. 29-30.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁶ *Ibid.* p. 46.

En resumen, puede decirse que esta agrupación combinó de forma inédita las formas del modernismo con las temáticas regionales, y además fue una alternativa estética e ideológica durante el período del peronismo histórico (1946-1955).

Como ya se ha dicho, con el Golpe de Estado de 1955 que derrocó al peronismo, el adversario que daba unidad al grupo desaparece y sus miembros, luego de fuertes tensiones, se separan. Por otro lado, varios miembros obtuvieron una posición privilegiada en una sociedad que estaba dispuesta a consagrar al *Grupo Litoral* como emblema rosarino. Grella agrega:

“...pero ninguno de nosotros teníamos conciencia de lo que con el Grupo Litoral había sucedido, Quizá lo comprendimos muchos años después de que el grupo se disolvió. Al historiar la pintura de Rosario, fue cuando se empezó a tomar conciencia que habíamos abierto un capítulo desconocido en la pintura y que ese capítulo nuevo es lo que llevó a la gente de Buenos Aires a descubrir a Rosario. Ellos tuvieron noción de que había existido Musto, Schiavoni, Tito Benvenuto, Cochet, los grabados de Mirtorn Zerva, pero todo ese reconocimiento y esa búsqueda vino después del Grupo Litoral. Quiero decir que en el orden de la ciudad, después que el Grupo Litoral terminó su misión y la Mutualidad desapareció, pasaron varios años hasta que tomamos conciencia de lo que nosotros, sin saberlo, habíamos hecho para la pintura de Rosario.”⁸⁷

Según señala Fantoni, el *Grupo Litoral*, con sus estrategias modernizadoras y su mesurado proceder lograron perdurar e institucionalizarse, convirtiéndose en el punto de articulación y a su vez de ruptura entre los movimientos vanguardistas de los años '30 y '60. La vanguardia de la década del sesenta, y sus transgresiones al *establishment* cultural, serían difícilmente comprensibles, si una cierta versión del arte moderno elaborado en la década del cincuenta por el *Grupo Litoral* no hubiera sido legitimada en instancias consagratorias y en grandes sectores del campo artístico rosarino. Como bien explica Fantoni, la ruptura de una vanguardia se relaciona estrechamente con el prestigio y la consolidación de una tradición, y con las dimensiones del espacio cultural cuya legalidad los nuevos artistas van a cuestionar. Hacia los años '60, el *Grupo Litoral*, como versión del arte moderno, constituía una fuerte corriente cultural, cuyas obras transformadas en formas hegemónicas estaban plenamente integradas a las instituciones.

Sin embargo, este grupo sólo fue capaz de potenciar renovaciones en lo inmediato, no pudiendo generar las condiciones de recepción para sus sucesores, que fueron las radicalizadas vanguardias de los sesenta, y sus relaciones con el pop y la cultura de masas. Además, el *Grupo Litoral* se instituyó como paradigma de lo moderno, clausurando las relaciones con el pasado e impidiendo la comprensión de los movimientos precedentes. Si

⁸⁷ *Ibid.* p. 68.

bien la modernidad triunfante aparece como el hecho fundacional del *Grupo Litoral*, en realidad era el resultante de un proceso de renovación estética iniciado a comienzos del siglo XX.⁸⁸

De todos los artistas que formaron parte del Grupo Litoral, Grela parece haber sido el único que prestó atención al arte rosarino anterior. En este punto, resulta pertinente transcribir las palabras del propio Grela:

“En realidad, tengo que decirlo así, naturalmente, que yo he sido quizás el más entusiasta y que la gran colaboración para eso –porque los demás no me la brindaban– la he tenido de mi esposa Aid. Salvo lo que se conoce del apoyo de Petorutti a Musto y Schiavoni, y después del escritor Montes y Bradley que alentó desde la revista “Paraná” la obra de Musto, no he conocido a nadie que se dedicara con tanto entusiasmo a tratar de desenterrar lo que en la pintura rosarina se había hecho. De ahí que cuando nosotros teníamos el taller en Alberdi iniciamos la serie de exposiciones de pintores fallecidos. En ese momento tuvimos la colaboración del arquitecto Pedro Sinópoli que era director del Museo Castagnino quien nos cedió obras de pintores que había en la colección [...] Después vino, paralelamente a eso, la época en que con Aid íbamos al museo todos los sábados a la tarde y hacíamos visitas guiadas de las obras de rosarinos que estaban expuestas. A eso se adhirió también el coleccionista Emilio Ellena, quien comenzó a editar carpetas de grabadores rosarinos, una edición que se extendió también al grabado argentino en general. [...] Con todo esto quiero decir que con Aid dedicamos muchos años de nuestra vida a difundir entre los rosarinos una pintura que existía, pero a la que no se le daba valor. Creo que, en la ciudad de Rosario, con integrantes del grupo como Uriarte, Herrero, Ottmann esta actitud creó ciertos roces porque ellos no creían en eso. Ellos creían que eran pintores cuyos valores eran relativos, y más cuando se hablaba de Musto y Schiavoni [...] En fin, la preocupación por el rescate de la obra que se había hecho antes del Grupo Litoral, es en gran parte el resultado de una preocupación mía y compartida con Aid, un esfuerzo acompañado por Gambartes, Emilio Ellena, Oliveira César y Slulitell. De todos modos, aún valorizando lo que esos pintores –cuya formación académica era básicamente italiana o española– habían realizado en el pasado, debo decir que comparado con la obra del Grupo Litoral lo nuestro resultaba más criollo.”⁸⁹

Luego de la crisis política devenida del Golpe de Estado de 1955, los miembros del *Grupo Litoral* comenzaron un proceso de despoltización que los incluyó en las instituciones culturales, replegando a todas las instancias del campo del arte rosarino sobre la propuesta hegemónica de la *Escuela del Litoral* incapaz de generar condiciones de recepción para el movimiento de vanguardia de los años '60. En esta vanguardia de la década del sesenta, de manera similar al movimiento de la década del treinta, diversas identificaciones sociales y políticas llevaron a los artistas a combatir el sistema y comprometerse en y fuera del arte con la causa del pueblo y los trabajadores. Este movimiento vanguardista incluyó la actividad de individuos y pequeños grupos que, a partir de 1965, comenzaron a fusionarse hasta conformar una extensa agrupación articulada en torno a manifestaciones públicas (acciones, manifiestos,

⁸⁸ Cf. Fantoni, Guillermo: “Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario” p. 2.

⁸⁹ Cf. Fantoni, Guillermo: *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, pp. 69-71.

declaraciones, muestras panorámicas, ciclos experimentales, obras grupales) de gran tono rupturista. Su composición fue variando con el tiempo y sus orientaciones se modificaron de acuerdo a la dinámica interior, así como en relación a las grandes direcciones del campo cultural y a los fenómenos sociales y políticos a los que consideraban debían dar respuesta. Entre los artistas que tuvieron como uno de sus ámbitos de formación el taller de Grela, figuran Guillermo Tottis, Ana María Giménez, Martha Greiner, Coti Miranda Pacheco, Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Carlos Gatti, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Tito Fernández Bonina, Lía Maisonnave, Emilio Ghiglioni, Rodolfo Elizalde, Osvaldo Boglione, Rubén Naranjo, Jaime Ripa, José María Lavarello, Norberto Puzzolo.

A finales de los años '60, los sectores populares y los grupos políticos y sindicales mostraban su carácter revolucionario y su capacidad para llevar a cabo profundas modificaciones sociales. En este contexto, el arte adquirió el rango de factor de cambio social, a partir de una renovada utopía revolucionaria alimentada por fenómenos como la Revolución Cubana, la Guerra de Vietnam y el Mayo Francés. De esta manera, los artistas buscaron fundamentar sus prácticas en el campo de la política.

Según señala Fantoni, pueden encontrarse ciertas similitudes entre los movimientos artísticos de las décadas del treinta y del sesenta, cuyas transformaciones intentaron tener una dimensión social. No obstante, existen entre ambos diferencias sustanciales en relación a los criterios de legitimidad. En la década del sesenta, la progresiva convergencia del “shock de lo nuevo” con la idea de “una sociedad transformada por la revolución” sugiere la existencia de fases sucesivas en que la experimentación técnica y formal precedió a un proceso de fuerte politización que definió un momento culminante a finales de 1968. En el movimiento de la década del treinta, la *Mutualidad*, las innovaciones estéticas y la tensión hacia lo nuevo, no se presentaron como fines en sí mismos, sino en relación a cambios sociales de carácter revolucionario. En ambos casos, los artistas experimentaban con las nuevas tecnologías, propias del contexto industrial y urbano moderno, mientras mostraban no sólo un fuerte rechazo a los hábitos y gustos estéticos burgueses, y al burgués como actor social, sino también una gran sensibilidad frente a todo aquello que los procesos de modernización segregan o expulsan del cuadro social.⁹⁰

Se ha visto también, que en los años '30, Berni y sus discípulos, frente a la exaltación del paisaje urbano e industrial, de las máquinas y de la velocidad, proponían una indagación sobre las paradojas de la modernización, plasmando en sus obras la dura realidad cotidiana de

⁹⁰ Cf. Fantoni, Guillermo: “Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario”, p.5

los sectores populares. En los años '60, la vanguardia, luego de pasar por diversos estilos (pintura abstracta, arte conceptual, arte objetual), combinó el experimentalismo estético con contenidos sociales relevantes. La superficie bidimensional, que fue impugnada a favor de la presentación literal de objetos, y el cuestionamiento de la visualidad, que llevó a una alta desmaterialización de la obra, se combinaron con un clima de politización, definiendo el perfil del experimentalismo tardío de la década del sesenta.

Cuando en esos años los artistas de Rosario y de Buenos Aires rompieron relaciones con los circuitos institucionales del arte avanzado, utilizaron las estrategias que le ofrecían los medios de comunicación masiva y las tecnologías informacionales para establecer nuevos vínculos con las luchas sindicales y políticas. En ese momento, el cerco mediático armado en torno a la provincia de Tucumán, que era un ejemplo emblemático de la terrible realidad nacional, llevó a la realización de una obra colectiva e interdisciplinaria que fusionaba las prácticas artísticas con las políticas y exponía a sus autores a un gran riesgo político: *Tucumán Arde*.⁹¹ Esta *muestra denuncia*, espacialmente no localizada y temporalmente discontinua, dotaba de sentido a algunas acciones y mensajes aparentemente dispersos: desde los relevamientos de campo, pasando por las campañas de incógnito o la publicidad como *Primera Bienal de Arte de Vanguardia*, hasta la cobertura de todo el proceso por parte de la prensa. En la instalación multimedia planteada en las sedes sindicales de la C.G.T.A. de Rosario y Buenos Aires, culminaba un circuito contra-informacional potenciado por las estéticas del proceso, las artes de acción y el conceptualismo político.⁹² Si se quiere ampliar la importancia de Juan Grela, como maestro de los principales actores del movimiento vanguardista de finales de los años '60, y profundizar en los puntos más importantes de las actividades de ese colectivo, resulta interesante tomar algunos pasajes de las *Conversaciones* que el profesor Fantoni mantuvo con el magnífico artista plástico Juan Pablo Renzi, editadas en 1998.⁹³

⁹¹La compleja obra fue iniciativa de los artistas e intelectuales rosarinos Aldo Bortolotti, Eduardo Favario, Rubén Naranjo, Emilio Ghillioni, Noemí Scandell, Graciela Carnevale, Juan Pablo Renzi, María Teresa Gramuglio, Carlos Schork, Beatriz Balbé, Norberto Puzzolo, Oscar Pidustwa, y Domingo Sapia, los santafecinos Jorge Cohen y Graciela Borthwick y los porteños Roberto Jacoby, León Ferrari, Pablo Suarez, Margarita Puksa.

⁹² Cf. Fantoni, Guillermo: "Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario" pp. 5- 6.

⁹³ Cf. nota al final del capítulo.

Nota- Conversaciones con Juan Pablo Renzi

Juan Pablo Renzi nació en Casilda, provincia de Santa Fe, el 21 de junio de 1940, y murió, tempranamente, en 1992. Sus estudios de dibujo y pintura se iniciaron con Gustavo Cochet en la *Escuela Municipal de Bellas Artes* de Pergamino y entre los años 1960 y 1966 asistió al taller de Juan Grela en Rosario. La actividad de Renzi fue fundamental para la gestación de los grupos experimentales y para el desarrollo de las acciones estéticas y políticas que culminaron de un modo espectacular en 1968.

Los temas de estas conversaciones (realizadas entre 1987 y 1988) abarcan un período que comienza en 1956 y concluye en 1976, dos años paradigmáticos, tanto en la historia política como en la cultura y el arte argentinos. Con respecto al arte y la cultura, esos años marcan el recorrido de una producción crítica y modernizante, inclinada hacia la política, cuyas formas de contestación estética y disconformidad intelectual encontraron su límite último en el Golpe de Estado de 1976. En la década del sesenta, se liberaron energías creadoras alimentadas tanto por las transformaciones sociales y tecnológicas, como por las crisis del mundo político y los impactantes episodios de la escena internacional, como la Guerra Fría, la guerra de Vietnam y otras manifestaciones que impulsaron la gestación de la “utopía” de la revolución. En Argentina, el Golpe de Estado del 28 de junio de 1966, encabezado por el general Juan Carlos Onganía, que derrocó al presidente Arturo Illia, configuró la primera gran oscuridad en la historia argentina después de la Década Infame. Una de las primeras muestras de autoritarismo fue la intervención a la universidad, actitud que marca el comienzo del acercamiento de algunos grupos de artistas a las preocupaciones políticas. En el año 1968, se llega al punto máximo del activismo artístico y político, lo cual revela los límites de las vanguardias en su impulso transformador de la vida y la sociedad.

En estas magníficas páginas, Renzi destaca la admiración que sintió por Grela durante los cinco años que asistió a su taller, en los que el maestro trató de enfriar las inclinaciones personales del joven artista en la búsqueda de la trascendencia en su arte. En efecto, Grela transmitía una visión casi estructuralista de la pintura y trataba de que ésta se comprendiera como un lenguaje. La mejor manera de hacerlo era conociendo la obra de los grandes pintores (Klee, Picasso, etc.). Según Renzi, ese aprendizaje permitía, por un lado, tener una enorme riqueza visual, con conocimientos teóricos y prácticos de la pintura, con gran rigor formal. Pero, por otro lado, Renzi opina que ocasionó una actitud cerrada y pedante frente a otra gente que trabajaba en relación con la plástica en Rosario, particularmente la gente que estudiaba en la *Escuela Superior de Bellas Artes*. En esos primeros momentos, los que aparecían en el

medio rosarino como parte de la vanguardia eran, según Renzi, los egresados de la *Escuela de Bellas Artes*, mientras que aquellos que participaban del taller de Grela pintaban todos igual (pincelada corta, mucho blanco, planos unidos con relación de igual valor, colores muy saturados, pintura geometrizada, ingenua). Para Renzi, el germen de la vanguardia fue más bien la relación que muchos alumnos del taller de Grela, los de formación sólida y rígida, tuvieron con la gente de la *Escuela de Bellas Artes*, sin ningún tipo de prejuicios, y en un primer momento denostada por los integrantes del taller.

En el taller de Grela se formó un grupo con Bortolotti, Favario, Gatti y el propio Renzi que, junto con otros artistas, constituyeron el movimiento de vanguardia rosarino con sus numerosas manifestaciones públicas. Este denominado *Grupo de Rosario* mantuvo vinculación con las experiencias del *Instituto Di Tella* a partir de 1966. Por un lado, comenta Renzi que los integrantes de la vanguardia de ese momento no tenían conflictos con el pasado del arte rosarino (Berni, Fontana, Ouvrard, etc.), sino que tenían más bien conflictos con los pintores del presente o del pasado más inmediato, con figuras que representaban la *Escuela del Litoral* (sobre todo con Uriarte, Herrero Miranda, y Ottmann). Por otro lado, estaban relacionados con un sector del *Grupo Litoral*, a través de Grela, su profesor, y todos ellos llenos de admiración por Gambartes.

Avanzada la década del sesenta, se produce un fenómeno de politización de los movimientos artísticos con la radicalización del *Grupo de Rosario*. Los grupos vanguardistas de Buenos Aires y de Rosario tomaron conciencia de que no podían seguir trabajando con las instituciones tradicionales, incluso con las tradicionales de la vanguardia, y visualizaron la importancia de combinar las vanguardias estéticas con las vanguardias políticas. La vanguardia política de ese momento se centraba en una ideología revolucionaria, generalmente marxista, coincidente con las posiciones del Mayo Francés y la Revolución Cubana, que impulsaban la idea de múltiples focos revolucionarios en América Latina. Según Renzi, esta idea los diferenciaba de la primera vanguardia del *Instituto Di Tella*, más asociada al pop, y que sostenía para él un concepto impensado: que se podía ser al mismo tiempo de derecha y de vanguardia.

La confluencia de prácticas estéticas y políticas fuera de los circuitos habituales abrió las posibilidades del *Tucumán Arde*, al surgir la idea de trabajar sobre la base del plan de lucha de la CGT de los Argentinos. No obstante, el rasgo particular del movimiento de Rosario fue el no adscribirse en forma puntual a las alternativas políticas del momento, aun cuando alguno de sus integrantes pudiera coincidir con sectores o partidos. Con respecto al proceso de trabajo de *Tucumán Arde*, Renzi comenta que el *Grupo de Rosario*, en

coincidencia con el de Buenos Aires, decidió tomar el problema de Tucumán y el trabajo sobre los medios de comunicación. Finalmente, luego de una serie de instancias, la obra quedó conformada por fotos y textos ampliados, documentales audiovisuales armados con las fotografías y los reportajes grabados, que también se pasaban por altoparlantes, películas mudas que se pasaban de fondo a los reportajes realizados a los protagonistas, grabaciones con opiniones de los espectadores, que luego se copiaban con mimeógrafo. En un primer momento, la obra no se anunció como *Tucumán Arde*, sino como *1ª Bienal de Arte de Vanguardia*. En Rosario, la muestra fue inaugurada por Héctor Quagliaro con apoyo oficial de la CGT. En Buenos Aires, la muestra se realizó en el Paseo Colón, pero duró un solo día, porque fue clausurada por la policía.

Volviendo a sus estudios en el taller de Grela, Renzi considera que el movimiento de vanguardia se gestó en ese grupo inicial, en el que había una contradicción muy grande, ya que la disciplina de Grela podía generar tanto la deserción de los tipos con pensamiento inquieto como el progreso de los mediocres disciplinados. Renzi cuenta que en el grupo los tipos inquietos, y a la vez interesados, vivían con gran tensión, porque se sentían aislados allí en Alberdi, al margen de lo que ocurría en el centro, en la Facultad. Pero, por otro lado, recibían de las enseñanzas de Grela toda la información de la pintura universal hasta las últimas vanguardias.

En aquel momento de la ciudad de Rosario, el *Grupo Litoral* todavía tenía gran influencia en el medio y, aunque ya desintegrado, mantenía dos tendencias: una tendencia opositora a Grela, que producía a los artistas jóvenes, vedettes de las galerías, y la tendencia de aquellos que estaban con el *Grupo Taller*, que cada vez que exponían eran verdaderos fracasos. Renzi comprendió la necesidad de diferenciarse de ambas tendencias.

Con respecto de la disgregación de este conglomerado de artistas de vanguardia, Renzi considera que la verdadera causa fue que el grupo era incapaz de producir en las condiciones que él mismo se había propuesto. Eran condiciones utópicas que lo llevaron a la crisis y la inacción. Según Renzi, si el grupo no hubiese derivado en una situación de *extramuros* de la cultura, podría haber seguido existiendo. Considerando al movimiento de vanguardia en su conjunto, se lo puede relacionar con renovaciones en otros campos. Por ejemplo, en el teatro se relacionaron con grupos de vanguardia que venían del *Teatro Independiente del Magisterio* (TIM), como el grupo de Néstor Zapata, que a su vez se conectaba con la vanguardia musical de Dante Grela, hijo del pintor. Como vanguardias de pensamiento, Renzi destaca la relación con el grupo de escritores y pensadores (que actuaban alrededor de la entonces Facultad de Filosofía y Letras, hoy Facultad de Humanidades y Artes), que se conocía como el *Grupo del*

Ehret, por el restaurant donde se reunían. Aunque no puede decirse que todos los artistas que frecuentaban el *Ehret* (Aldo Oliva, Rafael Ielpi, Rubén Sevlever, Noemí Ulla, entre otros) fueran de vanguardia, puede afirmarse que eran artistas de avanzada en ese momento. Entre ellos, había también intelectuales de avanzada, como María Teresa Gramuglio, Josefina “China” Ludmer, Ramón Alcalde, o David Viñas. Tanto David Viñas como Aldo Oliva eran personajes contestatarios y nuevos en el panorama cultural. Por su parte, Juan José Saer era un artista de vanguardia, que en ese entonces vivía en Santa Fe y mantenía una estrecha y fecunda relación con el grupo.

Según Renzi, ser artista de vanguardia implicaba una concepción que involucraba la forma de vanguardia como modificadora de la realidad. Esta poética inicial estuvo bien definida a partir del *Manifiesto Antimermelada* (1966), que proclamaba la producción de obras que no complacieran el olfato, sino que comprometieran la vida, que produjeran conmociones de tipo espiritual, es decir, obras que fueran realmente transformadoras. Para lograr este objetivo, se necesitaba transformar previamente las formas. A partir de allí, surge la necesidad de relacionarse con las neo-vanguardias creadas o importadas por el Di Tella. Renzi comenta que el grupo tenía conciencia de estar en una vorágine transformadora que iba a llegar a algo definitivo y definitorio, como fue *Tucumán Arde*. También destaca que el vanguardismo rosarino se fundaba en pensamientos y situaciones propias de la ciudad, sin desestimar la influencia positiva que tuvo el contacto con la gente de Buenos Aires. En este sentido, fue muy importante el conocimiento de teóricos como Oscar Massota o Eliseo Verón. Renzi reconoce que el grupo también comenzó a estudiar la *Obra Abierta* de Umberto Eco. Si bien este autor era considerado un poco complicado, les interesaba porque su pensamiento tenía que ver con la participación y con las distintas lecturas posibles que admite una obra.⁹⁴

⁹⁴ Cf. Fantoni, Guillermo: *Arte, vanguardia y política en los años`60. Conversaciones con Juan Pablo Renzi*, Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1998.

4- EL ARTE ARGENTINO EN ESOS AÑOS 80

El final de la década del setenta en la Argentina está marcado por los años de la Dictadura Militar, el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, iniciado con el Golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. La represión, el destierro y la censura de esos largos y oscuros años generaron las condiciones sociales, políticas y económicas, que determinaron las contrapuestas sensaciones que caracterizaron el arte de los años '80. Por un lado, se expresaban las incansables energías de un arte por la reconstrucción. Por otro lado, se manifestaba una visión que, influenciada por la ideología del posmodernismo,⁹⁵ trataba de mostrar las ruinas de un futuro en el que ya no era posible creer.

Cabe recordar que entre los años 1976 y 1983 se realizaron en la ciudad de Buenos Aires numerosas modificaciones en el entorno urbano, que constituyeron aquello que el arquitecto Carlos Levinton denominó *ciudad-amnesia*. Con el fin de anular los lugares de reuniones públicas, la ciudad fue despojada de gran parte de su patrimonio cultural, como también de algunos bares, centros cívicos, y clubes de barrio. También ciertos barrios fueron totalmente arrasados y reemplazados por grandes autopistas. Los espacios verdes se convirtieron en plazas de cemento. En un escenario donde el poder financiero se concentraba en la *city porteña*, los pobres fueron condenados a vivir en intramuros. Todas las calles aparecían limpias de graffitis callejeros. En ese entorno aséptico, se celebró en 1978 el *Campeonato Mundial de Fútbol* que, con la euforia casi generalizada por la victoria de la selección argentina, sirvió para tapar las sistemáticas violaciones a los derechos humanos que se venían perpetrando desde comienzos de la Dictadura Militar. Aunque fueron denunciadas por diversos organismos internacionales, las cifras del genocidio recién se conocieron masivamente a comienzos de la década del ochenta con el retorno de la democracia.

El doctor Ricardo Alfonsín asumió como presidente constitucional el 10 de diciembre de 1983. Pocos días después, se crea la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), especialmente destinada a investigar la desaparición forzada de personas durante la Dictadura. El informe de la CONADEP, si bien echó luz sobre lo ocurrido, no satisfizo las expectativas de los organismos de Derechos Humanos. Ante esta situación, las Marchas de la Resistencia (convocatorias políticas que manifestaban el descontento de la Madres, Familiares y Abuelas de Plaza de Mayo), que comenzaron en 1981, fueron una ocasión y un espacio para expresiones artísticas callejeras que se sumaron a la

⁹⁵ Cf. Nota al final de este capítulo donde incorporaremos algunos conceptos sobre el posmodernismo.

lucha por los Derechos Humanos. Un ejemplo de estas expresiones lo constituyó el *Siluetazo* de 1983, que se transformó en una toma de conciencia a la vez estética y política que recuperó los lazos solidarios perdidos durante la época de la Dictadura. Esta experiencia se reiteró en los años sucesivos, reuniendo el trabajo conjunto de artistas, de agrupaciones políticas y de derechos humanos en “acciones estéticas de praxis política”, según la define el historiador del arte Roberto Amigo.⁹⁶

La Dictadura Militar cerró los teatros, se prohibieron infinidad de libros, se condenó la música joven y se consideró a la juventud como subversiva. Hacia finales de la Dictadura, el acontecimiento artístico teatral más importante fue *Teatro Abierto*, en el cual la gente del arte se convocó y produjo diversas estrategias para burlar la censura y denunciar la opresión, constituyendo una expectativa de retorno a la creación en libertad. *Teatro Abierto* se desarrolló entre 1981 y 1985, y se propuso ser una vía de concientización de la realidad nacional. Frente a la gran repercusión que tuvo, apenas comenzado el ciclo, una de las sedes donde se representaban las obras, el *Teatro del Picadero*, fue incendiado por los dictadores.

En 1984, ya presidente Alfonsín, la Municipalidad de Buenos Aires emprendió el *Programa Cultural de Barrios*, se renovaron espacios de exhibición tradicional y se reformularon otros como el *Convento de los Franciscanos Recoletos*. Allí comenzó a funcionar el *Centro Cultural Recoleta*, bastión de la movida joven, dirigido por el arquitecto Osvaldo Giesso. Durante su gestión, que abarcó el período 1983-1989, inspirado en el *Centro de Arte Moderno Georges Pompidou* de París, se propuso crear un lugar para las artes, activo y participativo, donde se presentaran las nuevas tendencias, sin pasar por la legitimación de museos y galerías.

En los primeros años de la flamante democracia, salieron a la luz ciertas tendencias marginadas durante la Dictadura.⁹⁷ En ellas resultaba más importante, siguiendo la consigna de los funcionarios de la época, *hacer que juzgar*. En el contexto del *Homenaje de las Artes Visuales a la Democracia*, organizado por la *Asociación Argentina de Críticos de Arte*, Marta

⁹⁶ Cf. Herrera, María José: *Cien años de arte argentino*, Editorial Biblos - Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014, pp. 239-240.

⁹⁷ Durante los años de la Dictadura Militar, se produce una retracción de las personas y de sus actividades frente a la grave crisis institucional y económica que atravesaba el país. El ambiente artístico no sólo tomaba distancia por la circunstancia política, sino también para reflexionar acerca del verdadero alcance de la práctica. Ante los límites de ciertos ideales vanguardistas, los artistas se impusieron hacia mediados de la década del setenta una cauta autocensura, en consonancia con la censura sistemática practicada por la Dictadura. Luego de que todos los soportes y las formas perdieran legitimidad al calor de la vanguardia estética y revolucionaria, y el museo fuera reemplazado por la calle, se da un retorno a la pintura, fundamentalmente al realismo, regresando las naturalezas muertas, los retratos y los paisajes. Esta restauración de la imagen figurativa se expresa en obras que, por medio de la metáfora, la alegoría o la parodia, ocultaban su significado como estrategia para evadir la censura y ejercer la violencia simbólica contra el horror del orden impuesto (*Ibid.*, pp. 222-223).

Minujín montó un espectacular *Partenón* recubierto de libros, casi todos prohibidos por la Dictadura. En 1985 se realizó el *Primer Encuentro Internacional de la Cultura Democrática* que declaró a la ciudad de Buenos Aires *Capital de las Artes*, reuniendo a importantes personalidades de las artes nacionales e internacionales. También el *Museo Nacional de Bellas Artes* puso al día sus actividades, y hacia 1983 comenzó la remodelación de las salas de su colección permanente, ofreciendo un panorama más didáctico, comprensivo, según criterios museográficos modernos e internacionales. Durante esos años se realizaron diversas exposiciones retrospectivas de artistas argentinos como Emilio Pettoruti, Antonio Berni, Raquel Forner, Alfredo Hilito y Fernando Fader. Las exposiciones internacionales reaparecieron en 1980 con la muestra *Cuatro maestros modernos. Giorgio De Chirico, Max Ernst, Magritte y Miró*.⁹⁸

En consonancia con las declaraciones del crítico Jorge López Anaya, puede decirse que las artes visuales durante la década del ochenta presentaban síntomas de una crisis que afectaba los criterios de *vanguardia* y de *vanguardismo*. El proyecto perseguido por la modernidad, de una sucesión de tendencias revolucionarias, se desmorona ante la evidencia de un futuro que ya no implica perfección, sino más bien degradación. Las declaraciones de López Anaya reflejan el discurso posmoderno que prevalecía en un sector de la sociedad a principio de los años '90. La mayor parte de la crítica consideró que esa impregnación posmoderna en el llamado *arte de los ochenta* era consecuencia de una tendencia internacional en la filosofía y en el arte. La *transvanguardia italiana*, la *pintura salvaje alemana* y la *nueva imagen estadounidense* fueron el centro del mercado del arte en la década del ochenta. Sin embargo, también puede encontrarse una justificación de la preponderancia del discurso postmoderno en los hechos históricos producidos en la Argentina durante esos años.

Esa fue una de las caras del *arte de los ochenta*. La otra cara fue un verdadero arte de la resistencia, producto de artistas que no creyeron en la muerte de las ideologías que anunciaba la postmodernidad. Estos artistas asumieron el compromiso de una búsqueda de identidad y crítica social, fundamental para la etapa de reconstrucción de la que se sentían parte. Luego del auge del conceptualismo en la década del setenta, donde predominaba una artísticidad no ligada al oficio y al buen manejo del material, sino a su valor de idea, y luego del realismo, donde prevalecía una artísticidad ligada a una descripción objetiva, que en el

⁹⁸ Herrera, María José: "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción" pp. 153-168; en: Burucúa José Emilio: *Nueva Historia Argentina. Arte y Política*, volumen II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 153-157.

caso de los artistas argentinos tuvo gran carga subjetiva, se presenta a comienzos de los años '80 una vuelta a la pintura a través de poéticas subjetivas ligadas al expresionismo y también al auge de la abstracción, basada en elementos extraídos del arte de la América arcaica.

En relación a la primera tendencia ligada a las poéticas expresionistas, el crítico de arte Jorge Glusberg presentó en 1982 una exposición denominada *La nueva imagen*, en la que estableció la genealogía expresionista de dicha tendencia en la obra de Antonio Berni y los neo-figurativos de la década del sesenta (Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega). Apoyándose en el discurso del crítico italiano Achille Bonito Oliva, autor y promotor de la *transvanguardia italiana*, que para entonces se había convertido en un interlocutor directo de la crítica de artes visuales en Buenos Aires, Glusberg propone una afirmación y una negociación de la vanguardia posible en un lugar de transgresión, que por su historia, resultaba ser Latinoamérica. *La Anavanguardia*, otra exposición organizada por el crítico Carlos Espartaco en el año 1982, también proclamó un arte que reivindicaba las desacreditadas vanguardias.

Bajo el rótulo de postmodernismo, el discurso teórico sobre la pintura de aquellos años incluyó a un grupo de artistas tales como Osvaldo Monzo, Armando Rearte, Pablo Suárez, Alfredo Prior, Guillermo Kuitca, Pablo Bobbio, Juan José Cambre, Américo Castilla, Juan Pablo Renzi, Antonio Berni, Marcia Schwartz, Duilio Pierri, Jorge Pietra, Oscar Bony, Ana Eckell, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, entre otros. Sin embargo, muchos artistas incluidos en esa lista (como por ejemplo el caso de Berni, siempre comprometido con la realidad social), no tenían mucho que ver con la visión postmoderna. Fueron los propios artistas quienes hicieron la diferenciación que la crítica no realizó, agrupándose entre ellos y redefiniendo las tendencias.

El artista emblemático del *arte de los ochenta* fue Guillermo Kuitca, pintor y director teatral, que irrumpe siendo muy joven en la escena artística de principios de la década, logrando desde ese momento instancias consagradoras que en general otros artistas logran en su madurez. En concordancia con el acercamiento al expresionismo, en las diversas tendencias figurativas prevaleció el concepto de la representación como construcción de equivalentes figurativos de la realidad. Así, la artista Marcia Schwartz demuestra en sus obras que la imagen surge de la interpretación psíquica de las formas. En sus retratos realizados entre 1983 y 1987, puede verse que realismo y expresionismo confluyen en una intencionalidad crítica que deja traslucir en la obra la naturaleza social o espiritual del modelo. Diversos artistas de los ochenta adhieren a esta temática sobre la identidad y su vínculo con la cultura popular. Un ejemplo central lo constituye el maestro Berni, que hacia

1976 presenta su instalación sobre la difunta Correa en la exposición que realiza junto con Federico Manuel Peralta Ramos titulada *Creencias y supersticiones de siempre*.

El artista Pablo Suárez (1937-2006), junto a Marcia Schwartz, forman parte de la tradición que reconoce a Berni como un paradigma moderno. Pablo Suárez en su obra *Narciso de Mataderos* (1984) exhibe una serie de elementos kitsch (considerada por algunos de mal gusto), asumiendo esta categoría estética como parte de la cultura popular y someténdola a un discurso conceptual regido por la ironía. La obra de Suárez muestra los barrios porteños y sus tradiciones, la filosofía de la periferia, la identidad sexual, etcétera, reflejando siempre que la cualidad de baja o alta cultura depende de la perspectiva del observador.

Por otra vía, el *universalismo constructivo*, fundado por el maestro uruguayo Joaquín Torres García (1874-1989) planteó un regionalismo que, alejándose de la imitación de tendencias internacionales, centró su mirada en el arte originario de América. Dentro de la reflexión estética y la plástica argentina, el intento de vincular el arte moderno con la tradición artística indoamericana tiene una historia que atraviesa todo el siglo XX. Tanto el indigenismo como el americanismo y el regionalismo fueron distintas respuestas ideológicas que reflejaron la necesidad de establecer contacto con el arte del continente. La propuesta americanista que Torres García plantea en 1934, luego de una larga estancia europea y norteamericana, cuando se instala nuevamente en Montevideo, su ciudad natal, supone una renovación lingüística, ideológica y estética fundada en la aceptación de la abstracción como lenguaje original de las culturas americanas.

En los años '80, artistas como Alejandro Puento y Cesar Paternostro realizaron una apropiación conceptual de la tradición regional que, ensamblada a los lenguajes contemporáneos, llevó a entender el arte latinoamericano en términos de una identidad plural. Esta tendencia, en cuya genealogía se sitúa la escuela-taller de Torres García, ha sido denominada por López Anaya como *constructivismo rioplatense*, e incluye la obra de Marcelo Bonevardi (1929-1994), Adolfo Nigro (1942) y Hernán Dompé (1946). El estudio de las culturas de la América ancestral enriqueció el desarrollo de la abstracción en la Argentina, en los últimos veinte años del siglo XX, posibilitando a los artistas argentinos vincularse con el pasado y resignificar el presente.

A finales de la década del ochenta, ciertos artistas (recuperando una modalidad típica de los años setenta como las performances y el arte en la calle) intentaron recuperar una conciencia crítica del arte. En 1988 surge en la ciudad de La Plata el grupo *Escombros*. *Artistas de lo que queda*, integrado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Héctor Pupo,

Luis Pazos y Juan Carlos Romero, con la incorporación posterior de Teresa Volco. Este grupo, aspirando a ser una especie de amplificadores de la conciencia colectiva, inició sus actividades con una performance en la calle, en el barrio de San Telmo, y en un enorme graffiti declaraban: “Somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed e imaginar el agua”. Escombros renuncia de forma programática a trabajar en los ámbitos institucionales y genera espacios propios mediante la apropiación de espacios urbanos desechados. En ese momento crítico para el gobierno radical de Raúl Alfonsín (que tuvo que entregar, antes del tiempo democrático establecido, el gobierno al presidente electo en mayo de 1989, Carlos Saúl Menem), las acciones del grupo señalaban la crisis económica (desocupación, pobreza) y la decadencia moral ante la falta de solidaridad social. En esos años, también las instalaciones (cuyo origen se remonta al experimentalismo de los años sesenta) presagian su vigencia en los años noventa. La instalación puede definirse como una disciplina híbrida que toma elementos de la ambientación, la escultura, la pintura y las artes escénicas, para comunicar una única idea en la que el espacio juega un papel significativo definitorio. A diferencia de las instalaciones de los años '70, las instalaciones de los '80 incluyeron medios de alta tecnología como el video, la computadora y sofisticados dispositivos sonoros.

La década del ochenta presentó un gran furor del mercado del arte internacional, que afectó a la Argentina tanto en términos económicos como simbólicos. Los coleccionistas europeos invadían Buenos Aires, queriendo comprar obra “buena y barata”, produciendo un mayor volumen de inversiones en el mercado local y un cambio de estrategia de venta por parte de los marchands. Si tradicionalmente se afianzaba en el mercado local la obra de un artista para luego lanzarlo al plano internacional, las nuevas políticas operaban de forma inversa: diversos artistas fueron proyectados al mercado internacional y de esa legitimación externa surgieron los precios elevados de las obras. Si bien este fenómeno de valoración del mercado decayó comenzados a principios de los años '90, dejó como consecuencia cierta tergiversación de los valores aplicados al arte: el mercado legitima al arte, función que antes compartían historiadores, críticos de arte y estudiosos en general.⁹⁹

El libro de Viviana Usubiaga titulado *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* es fundamental para comprender la relación entre la historia argentina y el arte durante la década del ochenta. Ella considera que el estudio de las imágenes artísticas producidas durante esos años implica una trama polémica, que incluye

⁹⁹ *Ibid.* pp. 159-168.

cuestiones discursivas sobre la posmodernidad, la supuesta vuelta a la pintura, el final de los estilos definidos, la crítica de las adopciones de estéticas internacionales, y ciertas particulares condiciones de producción de los artistas. Usubiaga construye un relato sobre lo concerniente a las artes visuales en una trama cultural comprendida entre 1981 y 1989. No obstante, al referirse al *arte de los ochenta*, o la *década del ochenta*, no entiende estas construcciones discursivas como un bloque monolítico de características estéticas y culturales homogéneas. Usubiaga analiza diferentes momentos significativos por cuestiones que involucran la elaboración en imagen de la memoria colectiva de la post-dictadura, la caracterización de los conflictos interpretativos respecto de la producción artística de esos años, la negociación con las tradiciones locales y las poéticas internacionales que originó una formulación particular de las artes, y una reconfiguración del campo artístico durante el período de redemocratización.

Usubiaga considera que la producción plástica de este período es multiforme. En ocasiones, esa producción despliega la elaboración del dolor colectivo tras la tragedia social, ofrece indicios de la experiencia subjetiva frente al nuevo albedrío de las formas, y, al mismo tiempo, condensa los debates que, dentro de las disciplinas artísticas, se llevaron adelante en torno a la crítica de las clasificaciones discursivas para las poéticas de finales del siglo XX. Usubiaga define como imágenes inestables a una serie de producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones repletas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas. En efecto, en momentos de extraordinaria conflictividad social, los principios de organización de las imágenes se encontraban alterados. La imprecisión formal acrecienta su eficacia simbólica y evoca la paradoja de representar lo irrepresentable. En las obras pictóricas, el tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales muestran la representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e inestables, que aluden a la elaboración de procesos conflictivos.

Según Usubiaga, el arte de los ochenta ha quedado estigmatizado por lecturas estereotipadas de la época que lo ligan, casi exclusivamente, a la inclusión de la pintura en el circuito internacional. Poco se ha discutido sobre las filiaciones locales con la *nueva figuración* de los años sesenta, la obra de Berni y la persistencia de rasgos conceptuales en la pintura. Por un lado, Usubiaga afirma la necesidad de examinar el *neoexpresionismo* vigente en esos años por sus potencialidades retóricas, que exceden la mera intención exaltada de cubrir las telas con rasgos subjetivos y emocionales. Por otro lado, considera que es lícito pensar la proliferación de modalidades locales de figuración, menos definidas y acabadas en sus formas, en términos opuestos a las formas pautadas de la pintura internacional. Los

caracteres inestables de los lenguajes puestos en juego, en referencia al tratamiento y disposición de los elementos en las obras, revelan su sensibilidad respecto a las circunstancias de exaltación e incertidumbre social que se experimentaban en la ciudad de Buenos Aires. Además, nos permiten comprender, como diría el pensador inglés Raymond Williams, la estructura de sentimiento de una época de tensión entre Dictadura y Democracia.

El paulatino debilitamiento del sistema represivo posibilitó la apertura de nuevos espacios de producción y exhibición por fuera de las instituciones tradicionales, surgiendo un nuevo movimiento urbano: la cultura *underground*, que propició los cruces entre las artes visuales, el teatro, la música, la danza y la poesía. La proliferación de imágenes sobre diversas superficies y con materiales no convencionales se aceleraba. La pintura formó parte de espectáculos marginales y se incorporaron prácticas performáticas que inscribieron sus huellas en las obras. Usubiaga considera que en esos tiempos puede observarse un “duelo simbólico” en las obras: tras años de forzosos silencios, de desapariciones humanas, se evidenció la necesidad de poner en acto la palabra y de hacer representar el cuerpo incluso para delimitar su ausencia¹⁰⁰.

Así como dijimos que el libro de Viviana Usubiaga nos resultaba de capital importancia, también tenemos que agregar a la lista de los imprescindibles para este trabajo el pensamiento del semiólogo y crítico de arte italiano Omar Calabrese (1949-2012). En el artículo *Barroco y Neobarroco*¹⁰¹, Calabrese nos dice que la etiqueta de *postmoderno*, que es utilizada para definir el espíritu de la contemporaneidad, ha perdido su significado originario y se ha convertido en el slogan de operaciones creativas muy diferentes entre sí. Además, Calabrese considera que este término es a la vez equívoco y genérico. En principio, es equívoco, porque se aplica a cuatro ámbitos muy diferentes entre sí. En arquitectura, *posmoderno* significa la rebelión contra los principios racionalistas y funcionalistas del *movimiento moderno*. En literatura, significa fundamentalmente *anti-experimentalismo*. En el arte, *postmodernismo* equivale a *anti-vanguardismo*. En filosofía, corresponde a la crítica de una cultura fundada sobre narraciones que se convierten en prescripciones. Por ejemplo, Jean-Francois Lyotard, padre del *posmodernismo* filosófico, denuncia el intento de convertir lo *posmoderno* en un estilo de pensamiento situado contra, o después de lo moderno.

Calabrese propone etiquetar de manera diferente ciertos objetos culturales de nuestra época con la palabra *neobarroco*. Define al *barroco* no sólo como un período determinado y

¹⁰⁰ *Ibíd.*, pp.16-19.

¹⁰¹ Cf. Calabrese, Omar, “*Neobarroco*” en Christine Buci-Glucksmann y otros, *Barroco y Neobarroco*, Cuadernos del Círculo, 2, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992, pp. 89-100.

específico de la historia de la cultura, sino como una actitud general y una cualidad formal de los mensajes que lo expresan. Por lo tanto, puede darse el barroco en cualquier época de la civilización. El *barroco* es una categoría del espíritu que se opone a lo *clásico*. Esta oposición se puede replantear en el ámbito del gusto contemporáneo, más específicamente en los juicios de valor. Al referirse a lo clásico habla de categorizaciones de juicios orientados fuertemente a la estabilidad y al orden. En cambio, se refiere al *barroco* como categorizaciones de juicios que excitan sensiblemente el orden del sistema, lo desestabilizan y lo someten a turbulencias y fluctuaciones.

Calabrese establece ciertos *principios* para caracterizar y describir el *neobarroco*. El primer principio es el *ritmo y repetición*. Los productos de ficción generados por las comunicaciones de masas han provocado una estética: la estética de la repetición. Si bien la tradición nos muestra que la obra de arte es irrepetible, y el sentido común nos dice que la repetición se opone a la creatividad, los productos seriales pueden ser considerados como bellos, en tanto lo bello es la forma de disfrutarlos. Por tanto, *la estética de la repetición es la estética de la recepción*.¹⁰² En la actualidad, para evitar la saturación de la repetición, se logra *el placer del texto* (Barthes) a través de las variaciones mínimas, al gusto por el ritmo o al cambio de la organización interna de los productos. El placer de la variable sutil conduce un tradicional principio barroco: el virtuosismo, cada vez más utilizado en el espectáculo en la publicidad y en las artes figurativas.

El segundo principio es *el principio de límite y exceso*. Si se acepta la teoría del lingüista y semiólogo ruso Yuri Lotman, que considera a la cultura como una organización de sistemas culturales, también es posible entenderla como una organización espacial. Por lo tanto, debe admitirse que este espacio geométrico está demarcado por límites y que el territorio cultural puede ser organizado a partir de su centro o de su periferia. En consecuencia, existirán sistemas culturales *centrados* (basados en un principio de orden y control) y *acentrados* (en contacto permanente con los límites del sistema, ya sea en una fuerte tensión o desbordando la frontera). Nuestra era *neobarroca* pertenece a los sistemas acentrados, en los que prevalece el gusto por ensayar y romper las reglas que definen a los sistemas. El carácter de tensión hasta el límite se aprecia por todos lados en el saber contemporáneo. El exceso, en tanto desbordamiento de un límite, puede encontrarse en los artistas de la *transvanguardia* con sus escenografías televisivas, exceso de tecnología y enormes televisores.

¹⁰² Cf. nota al final del capítulo sobre *Estética de la Recepción: Experiencia estética y Hermenéutica*.

También aparece el principio de *detalle y fragmento*. Se trata de dos maneras de producir o de analizar un objeto de conocimiento, pero que representan dos estilos gnoseológicos diferentes. El detalle presupone un sujeto que “corta” un objeto siguiendo un programa de acción, resaltando la parte con respecto al todo, con la finalidad de “ver más” en este último. El fragmento, en cambio, implica el hallazgo casual, sin intervención de un sujeto, de un objeto y de su forma inacabada, que también es casual. Conocer a través del fragmento no implica una acción de análisis, sino que es un proceso que se remonta por medio de indicios al todo del que el fragmento forma parte. El detalle y el fragmento, al ser enfatizados por una cultura, pueden convertirse en dos formas estéticas que se encuentran en nuestro panorama cultural contemporáneo. Sin embargo, los fragmentos se convierten en una poética cuando se renuncia a la voluntad de reconstruir el todo al que pertenecen y se producen y se gozan en función de su carácter fragmentario.

El principio de *inestabilidad y metamorfosis*. Se atribuye *inestabilidad* a aquellas formas que, aun siendo informes, no dejan de ser formas, pero que no se pueden comprender o medir con los métodos o unidades o cánones particulares o usuales (geometría euclidea, espacio-tiempo). Por lo tanto, son inestables, y pueden ser consideradas como detalles o fragmentos. La *metamorfosis* es el carácter dominante del nuevo gusto neobarroco, según Calabrese. Consiste en la utilización o representación del sujeto u objeto cambiante en sí mismo. Calabrese pone como ejemplo la película *Zelig* de Woody Allen, donde se narra la historia física y psíquica de un camaleón humano.

El principio del *desorden y caos*. En el campo de las artes, el principio de irregularidad no es nuevo. Por ejemplo, el arte fragmentario de las últimas corrientes presentado por el crítico Maurizio Calvesi en la Bienal de 1984, bajo la denominación *Anacrónicas*. Según Calabrese, estamos frente a una nueva paleta de los artistas que ya no está compuesta por materiales coherentes entre sí, sino por fragmentos de cultura que proceden de cualquier pasado sin distinción.

La estética neobarroca también posee el principio del *nodo y laberinto*. Estas dos figuras son características de la estética neobarroca y aparecen hoy frecuentemente en forma de figuras o estructuras. No son sólo modelos matemáticos e informáticos, sino que constituyen verdaderos patrones culturales epistemológicos y filosóficos. Por ejemplo, el *rizoma* de Deleuze y Guattari, así como ciertas estructuras conformadas por la confluencia de distintos elementos: los puntos de conexión en una red, los conjuntos de elementos de un *quantum*.

También se debe considerar el principio de *complejidad y disipación*. La complejidad puede ser un principio estético *neobarroco*, si se contempla desde el punto de vista estructural. Según la teoría de los fractales y, si se toman en cuenta ciertos ejemplos de la ciencia o del arte, se pueden encontrar cosas u obras que se repiten y que, en su repetición, en lugar de agotarse, se disipan y se transforman en otras estructuras, a pesar de haber perdido o derrochado su forma anterior.

A todos los anteriores, se suman también los principios de *poco más o menos y no sé qué*. Estos dos conceptos nos remiten al verdadero *barroco* y a su pasión por el infinito. Este fenómeno se reconoce en las prácticas estéticas, en el campo de las artes. Los minimalistas americanos son literatos del *quasi nulla*. Los representantes del *dump art* podrían ser la manifestación de un movimiento estético del *poco más o menos*. Determinados artistas de la calle podrían ser los representantes de un arte que se repite de una forma directa y rápida.

El principio de *distorsión y de perversión*. El éxito que la distorsión tiene en el gusto contemporáneo se debe a que la cultura actual parece ser presa de fuerzas que someten y ponen en peligro los sistemas existentes. A su vez, el éxito de la perversión se debe a que el orden de las cosas y el orden del discurso no se han invertido respecto al pasado (como sucede en las épocas de transición), sino que se han transformado de manera que las lógicas precedentes no pueden reconocer los nuevos fenómenos como su *otro*. En síntesis, se puede hablar de una ruptura epistemológica muy fuerte producida en nuestros días de manera casi imperceptible. Esa ruptura epistemológica implica (debido a la distorsión y perversión del sentido del tiempo) el fin de la historia tal y como la conocíamos, así como la absoluta contemporaneidad de todos los conocimientos.

En el libro *La Era Neobarroca*, de Calabrese, encontramos un desarrollo mucho más extenso y profundo de lo tratado en el artículo anterior. El prólogo de este libro pertenece a Umberto Eco, que fue amigo y colega suyo en la Universidad de Bologna, y reconoce una relación entre su texto *Obra Abierta*¹⁰³ escrito a finales de los años '50, y el texto *La Era Neobarroca* publicado en 1989. Sin embargo, Eco diferencia ambas problemáticas. Por un lado, Calabrese ya no tiene relación con el universo de las *vanguardias* (con su exasperación de la apertura del mensaje estético) y el universo de los *mass-media*, porque ya no existe prácticamente tal división entre ellos. Por otro lado, Calabrese ya no tiene relación con las obras y los intérpretes de las obras, sino con procesos, flujos, derivas interpretativas, que no

¹⁰³ El texto de Umberto Eco fue publicado con el título *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* por primera vez en Italia en el año 1962. En 1989, la Harvard University Press traduce dicha obra con el título de *The Open Work*.

conciernen a las obras individualmente, sino más bien al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación. Al respecto, dice Eco:

“el *lector* del que yo hablaba en *Obra Abierta* tenía frente a sí un autor que le proponía un mensaje, y en aquél debía ejercitar sus propias elecciones. El *lector* de Calabrese tiene, en cambio, entre las manos un <<remote control>> con el cual puede componer su propio mensaje utilizando los <<excerpts>> de infinitos mensajes que le llegan de todas partes.”¹⁰⁴

Calabrese parte de un concepto de cultura entendido como un conjunto orgánico en que cada elemento tiene una relación ordenada jerárquicamente con todos los demás. Este conjunto, siguiendo a Umberto Eco, lo denomina *enciclopedia*. Sin embargo, la enciclopedia funciona respecto a cada uno de aquellos elementos como un horizonte general de orden, con una especie de idea global de organización del saber. No obstante, cuando estamos ante elementos concretos recurriremos a la organización general sólo como postulado, ocupándonos del análisis de una región que llamaremos *localidad*.¹⁰⁵

Calabrese define un estilo *histórico* como el conjunto de los modos de tomar forma, elegidos en una determinada época, y traducidos en figura. Al mismo tiempo, existirá un estilo abstracto que consistirá en la lógica de conjunto de las opciones posibles, y, precisamente, éste es el caso de dos estilos que resultan, al mismo tiempo, históricos y abstractos: el clásico y el barroco. Ambos toman forma, por ejemplo, en el Renacimiento y en el que llamamos el *barroco* histórico. Sin embargo, en el sentido general, se puede decir también que *clásico* y *barroco* son conjuntos de opciones de categorías que se pueden volver a encontrar, aun con soluciones individuales diversas, en toda la historia del arte.¹⁰⁶

Con una referencia a Henri Focillon, Calabrese recuerda que los cuatro grandes ámbitos que constituyen una forma son: *espacio, materia, espíritu y tiempo*. Si bien no nos

¹⁰⁴ Cf. Calabrese, Omar: *La era Neobarroca*, Editorial Cátedra, Madrid, 2008, pp.7-8.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 34. Según señala Calabrese, el término *clásico* no debe comprenderse como la simple repetición de figuras de la antigüedad griega o romana, o renacentista, o dieciochesca. No se habla de *clasicismo* por el solo hecho de encontrar reapariciones iconográficas de los objetos de un pasado ideal. El clasicismo consiste en la realización de ciertas morfologías que subyacen a los fenómenos, dotadas de orden, estabilidad, simetría, y de la coherencia de los respectivos juicios de valor sobre dichos fenómenos. Los diferentes clasicismos no son simples retornos al pasado, sino que todo clasicismo es una nueva forma de orden que la antigua relee eventualmente para hacer de ella un componente idealizado de la cultura contemporánea. De esta manera, todo clasicismo puede estar constituido tanto por figuras que pertenecen al pasado de modo directo, como por figuras que aparentemente no tienen ninguna relación con el mismo, permaneciendo idéntica sólo la morfología interna y la estructura de los juicios de valor ordenada en conformidad con los términos de categorías positivo y negativo. Por lo tanto, desde esta perspectiva, un sistema *clásico* es rigurosamente prescriptivo y normativo. Por el contrario, los sistemas *anticlásicos* o *barrocos* se generan por la ruptura de simetrías y por la aparición de fluctuaciones en el interior de los diversos órdenes de categorías, lo que implica que están menos regulados. En el *neobarroco* no hay oposición rígida con lo clásico y la inestabilidad se manifiesta por la suspensión de categorías (*Ibid.*, p. 198).

detenemos en el análisis del pensamiento de ciertos formalistas, como Heinrich Wölfflin y Focillon, puede decirse que en las posiciones formalistas hay siempre una no resuelta contradicción entre un concepto abstracto de estilo o de forma artística y su colocación material.

Con el objetivo de salvar las contradicciones con la historicidad propias del formalismo y evitar la debilidad de instalaciones de categorías casuales y utilizadas deductivamente, Calabrese propone un formalismo riguroso que implica diversas operaciones:

Analizar los fenómenos culturales como textos, independientemente de la búsqueda de explicaciones extratextuales.

Identificar en los fenómenos culturales las morfologías subyacentes articuladas en diversos niveles de abstracción.

Separar estas identificaciones de los juicios de valor, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas.

Identificar el sistema axiológico de las categorías de valor.

Identificar las duraciones y las dinámicas en las morfologías y los valores.

Definir un gusto o un estilo valorizando ciertas morfologías y ciertas dinámicas.

La historia es el lugar de manifestación de diferencias, no de continuidades, cuyo análisis empírico (y no deductivo) permite encontrar modelos de funcionamiento general de los hechos generales.

En el capítulo titulado *Detalle y fragmento* encontramos el desarrollo de dos conceptos que nos parecen particularmente interesantes para nuestro trabajo. En este capítulo, Calabrese señala que, desde el punto de vista crítico, el análisis de las obras a través del uso del detalle o el fragmento no sólo es común, sino materialmente evidente en la historia del arte. Desde un punto de vista creativo, los artistas contemporáneos proceden a menudo por fabricación de *obras-detalle* o de *obras-fragmento*. Las nuevas tecnologías nos proponen hoy renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento, sobre todo al interior de las comunicaciones de masas. Calabrese sostiene que observar el (o los) criterio (-s) de pertinencia, según los cuales se actúa por detalles o por fragmentos, puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sean de género descriptivo como de género creativo. El primer criterio de pertinencia sobre el que se funda la noción de divisibilidad de una obra o de un objeto cualquiera y que está presupuesto por la posibilidad misma de nombrar algo como detalle o como fragmento, está constituido por la diferencia entre al menos dos tipos de divisibilidad: el corte o la ruptura. Calabrese intenta demostrar que no sólo los dos conceptos

están en oposición, sino que ambos corresponden a acciones efectivas o a prácticas significantes, a verdaderas demarcaciones epistemológicas, incluso a dos estéticas.¹⁰⁷

El término *detalle* deriva del francés renacentista (y a su vez del latín) *detail* que significa *cortar de*, lo que presupone un sujeto que corta o abre un tajo en un objeto, tomando relevancia la acción de cortar, ya que el detalle se hace tal por el sujeto. Por otro lado, el detalle es *de-finido*, y se hace perceptible, a partir del entero y de la operación de corte, de hacer un tajo. Al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero.

El término *fragmento* deriva del latín *frangere*, que significa *romper*. A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido, más bien, el entero está *in absentia*. De esta manera, el fragmento se ofrece *como es* a la vista del observador y no como fruto de una acción del sujeto. La geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse motivadas por fuerzas que ha producido el *accidente*, que ha aislado al fragmento del todo al que pertenece. Mientras que el detalle como parte de un sistema explica de manera nueva el sistema mismo, el fragmento, también como parte de un sistema, es *explicado*. El fragmento cambia su naturaleza y se transforma él mismo en sistema cuando ya no se supone como perteneciente a un sistema.¹⁰⁸

En el ámbito de las ciencias humanas, existen formas de análisis que utilizan un instrumento-detalle y un instrumento-fragmento como medio de investigación, descripción y explicación de los fenómenos, que permite contraponer una epistemología del detalle a una epistemología del fragmento. Puede decirse, en términos generales, que el análisis de los fenómenos al *detalle* es de tipo sustancialmente deductivo o hipotético-deductivo. En cambio, el análisis de los fenómenos como fragmento es una práctica analítica de tipo inductivo o abductivo. En efecto, la *abducción* es entendida como elección de una hipótesis que puede servir para explicar hechos empíricos que al ser verificados la transforman en ley. En general, el fragmento es una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente. La práctica analítica por fragmentos parece más una indagación que una investigación analítica.¹⁰⁹

El uso del detalle o del fragmento como práctica analítica considera una suposición de valor que se da a la relación entre la porción y el sistema al que pertenece. Calabrese señala que cuando el *entero* o todo, o sistema, es una obra de arte, la valoración de la misma relación

¹⁰⁷ Ibid., pp. 85-86.

¹⁰⁸ Ibid., pp. 86-90.

¹⁰⁹ Ibid., pp. 90-91.

llega a ser una estética. En el caso del detalle, se tenderá a sobrevalorizar el elemento, porque es capaz de hacernos pensar en el sistema. De este modo, el detalle es “excepcionalizado”. En el caso del fragmento, al contrario, la porción es considerada como un accidente del que se parte para reconstruir el todo. El fragmento se reconducirá a una hipotética “normalidad” suya, la interna al sistema considerado por hipótesis.¹¹⁰

Como señala Calabrese, la combinación que da lugar a lo “excepcional” o a lo “normal” en sí y por sí no siempre está dotada de valor estético. Dicha combinación se torna tal, sólo cuando cada uno de los términos son investidos de dicho valor, como si fueran insertados en proposiciones que confirman su aprobación y reprobación por parte de un sujeto individual o colectivo. Por ejemplo, las vanguardias del siglo XX han contribuido a valorizar la “excepcionalidad” frente a la “normalidad”. Calabrese introduce, además, otro principio para mostrar cómo las dos estéticas, de la excepcionalidad y de la normalidad, se tornan estéticas del detalle y del fragmento. Cualquier categoría puede ser investida por valorizaciones, en este caso estéticas. Sin embargo, para llegar a descripciones más concretas considera necesario añadir dos consideraciones. En primer lugar, la investidura estética de valor puede ocurrir de dos modos: en la *fuentes*, es decir, en el momento de la producción de la obra, o en la *recepción*, es decir, en el momento de goce de las obras en el cual la recepción misma es una poética. En segundo lugar, toda investidura estética de valor se torna emergente como *gusto*, cuando el modelo general de interpretación valorativa se transforma en excedente o enfático. Calabrese concibe así cuatro tipos de fenómenos de gusto: una poética de producción de detalle, una poética de producción de fragmentos, una poética de recepción de detalles y una poética de recepción de fragmentos. Estos cuatro tipos se caracterizan por hacerse cada vez más autónomos de los enteros. Los fragmentos subrayan incluso su ruptura respecto al entero, sin ninguna hipótesis o deseo de reconstrucción. Estos cuatro tipos constituyen la forma específica de un nuevo gusto, que Calabrese denomina *neobarroco*.¹¹¹

Con respecto a la estética de producción (estética en origen) de detalles que cada vez más se hacen autónomos en la actualidad, los ejemplos son más numerosos en el ámbito de las comunicaciones de masas, particularmente en el cine y la televisión. Por ejemplo, el detalle temporal producido por el efecto-moviola, el uso de la cámara lente cuya función analítica pasa a ser estética gracias a la búsqueda obsesiva de un instante-acmé de una acción dramática (un gol, un disparo, etc.). En el campo más específico del arte, encontramos

¹¹⁰ *ibid.*, p. 93.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 96-98.

también la práctica autonomizante del detalle, como sucede en algunos artistas conceptuales de los años '60, como Giulio Paolini cuando interviene uno de los retratos de Lorenzo Lotto.

La estética del fragmento en origen también pertenece tanto a las comunicaciones de masas (por ejemplo, el thriller *Cliente muerto no paga* hecho con fragmentos de films policiales del pasado) como a las artes. En estas últimas, los ejemplos son numerosos y casi todos referidos a prácticas de cita. Sin embargo, Calabrese considera que artistas (como por ejemplo Claudio Parmiggiani, Giulio Paolini, Didier Vermeiren) que hacen uso explícito de fragmentos de obras del pasado no deben ser considerados como *anacronistas*. Para ellos el arte del pasado es sólo un depósito de materiales que, por tanto, se hace completamente contemporáneo e implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentando se anula su efecto, y esta operación es posible haciendo autónomo el fragmento. El fragmento tiene así una forma y una geometría propia. Dice Calabrese: “El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresa lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar ‘el monstruo de la totalidad’.”¹¹²

En el lado opuesto a estas estéticas “de producción” o “en origen”, se encuentran las dos estéticas de la recepción. Calabrese denomina *estética de alta fidelidad* a la estética ligada al detalle, concebida como valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra. El detalle siempre es una reproducción, ya que aísla una porción de la obra. Por lo tanto, el placer por el detalle se refiere a la calidad de la reproducción misma que permite percibir mejor el detalle. Por ejemplo, instrumentos como la televisión, el tocadiscos de alta fidelidad, o el grabador profesional nacen con el propósito del placer del detalle, y las exposiciones de restauraciones de obras de arte que exponen materiales de detalles (radiografías, fotografías del grano de las pinturas, etc.) son cada vez más frecuentes. Incluso en la fruición del arte se ha llegado a la estética del detalle. La estética de la recepción basada en el fragmento consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra, y en el gozo de las partes que se hacen autónomas. El placer en este tipo de estética está dado por la extracción de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y en la eventual recomposición dentro de un marco de variedad o de multiplicidad. Dice Calabrese:

“se trata siempre de pérdida de valores de contexto, de gusto por la incertidumbre y causalidad de los confines de la obra así conseguida y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del *aislamiento* de los fragmentos, de su puesta en escena [...] En conclusión, podemos observar entonces que detalle y fragmento, aun diversos entre ellos, acaban por participar del mismo ‘espíritu del tiempo’: la pérdida de la totalidad [...] No se trata solo de una decadencia de modelos frente a la modernidad (o

¹¹² *Ibid.*, pp. 100-102.

posmodernidad). El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente 'perder de vista' los grandes cuadros de referencia general."¹¹³

¹¹³ *Ibid.*, pp. 104-105.

Nota Posmodernismo

Matei Calinescu parte de la idea de que existen dos modernidades conflictivas e interdependientes: una socialmente progresista, racionalista, competitiva, tecnológica; la otra, culturalmente crítica y autocrítica, concentrada en desenmascarar los valores básicos de la primera. Esta distinción le permite entender las ambivalencias y paradojas vinculadas al lenguaje de la modernidad. Desde esta perspectiva, habla metafóricamente de una modernidad constitutivamente doble. Dada esta complejidad, determinar si el posmodernismo ha formado verdaderamente una fisonomía cultural propia, como para que pueda ser considerado una cara de la modernidad, es un trabajo difícil, dada la gran pomposidad semántica de los contextos en los que aparece el término.

En la década del ochenta, Calinescu percibe que numerosos pensadores y eruditos de diferentes áreas consideran que la modernidad ha llegado a su fin o que está experimentando una profunda crisis de identidad. En ese entonces existe poco acuerdo sobre lo que podía constituir el posmodernismo, incluso menos todavía sobre si la noción misma tenía alguna legitimidad. Ya en la década del sesenta el posmodernismo parecía haber estado indisolublemente vinculado con el destino de la contracultura, con sus numerosas y contradictorias contracorrientes de anarquismo, antinomismo (término compuesto por el prefijo *anti* y del griego *nomos*, ley, doctrina que enseña, en nombre de la ley suprema de la Gracia, el indiferentismo con respecto a la Ley; tal doctrina informa gran parte del protestantismo naciente; como tendencia se encuentra en el quietismo católico), y una *nueva gnosis*. Sin embargo, el posmodernismo no desapareció con el fervor radical de la época, sino que durante las décadas más calmadas de 1970 y 1980, esta corriente de pensamiento se convirtió en un término más plausible en la crítica literaria y artística, y, sobre todo, en la crítica de la arquitectura.

Existen dos áreas en que el concepto de posmodernismo aparece más insistentemente: 1) un área ampliamente filosófica que incluye problemas de epistemología, historia, filosofía de la ciencia y hermenéutica; 2) la otra área hace referencia a las nociones del modernismo y la vanguardia en la cultura del siglo XX y a su posible agotamiento.

1) Las presentaciones más comprensivas de las cuestiones del posmodernismo incluyen muchas veces referencias a problemas epistemológicos y conceptos tales como: la crisis del determinismo, el lugar del azar y el desorden en los procesos naturales, el principio de indeterminación o de incertidumbre de Heisenberg -según el cual es imposible medir simultáneamente, y con precisión absoluta, el valor de la posición y la cantidad de movimiento de una partícula-, la cuestión del tiempo y, particularmente, el tiempo irreversible

(cuyo reconocimiento desplazó el poderoso modelo clásico del universo como un reloj), las teorías científicas de Karl Popper en términos de “falsabilidad”, más bien que la mera “verificabilidad”, y los “paradigmas” y “revoluciones científicas” de Thomas Kuhn. El interés por estos cambios se intensifica por una creencia de que tales cambios en los paradigmas científicos no pueden dejar de tener analogías al nivel de la conciencia artística.¹¹⁴

2) El término posmodernismo ha disfrutado de una popularidad más evidente en la discusión de la vanguardia en el arte contemporáneo. La vanguardia como filo cortante experimental de la modernidad se ha dado históricamente una doble tarea: destruir e inventar. Pero la negación es el momento más significativo en la doble lógica de la innovación radical: es el viejo pasado institucionalizado (la biblioteca y el museo) lo que debe ser demolido; lo nuevo surgirá después por sí mismo. En el posmodernismo es precisamente este aspecto que es puramente destructivo de la vieja vanguardia el que se pone en cuestión. Abandonando las estrecheces de la vanguardia y optando por una lógica de renovación más que de innovación radical, el posmodernismo ha entrado en un diálogo intensamente reconstructivo con lo viejo y con el pasado.¹¹⁵

Calinescu considera que la oposición entre modernismo y vanguardia es defendible analíticamente en ciertos contextos históricos, pero que, en general, necesita ser revisada para acomodar la oposición reciente, mucho más aguda, existente entre modernismo (que incluye a la vanguardia) y posmodernismo. Los europeos llegaron a considerar la vanguardia como una parte integral del proyecto modernista, y por este motivo es más difícil argumentar que el posmodernismo es meramente una extensión de la vieja vanguardia. El posmodernismo es, por el contrario, una partida de ella. El autor se pregunta si sería posible entonces hablar de posmodernismo como una nueva “cara”, en un complejo más amplio de algunas caras distintas con un fuerte parecido de familia, siendo la modernidad simplemente el nombre de este parecido.

Según Calinescu, el posmodernismo es una perspectiva desde la cual uno puede preguntar ciertas cuestiones sobre la modernidad en ciertas encarnaciones. Todos los términos que marcan períodos son o deberían ser modos de cuestionamiento histórico. Dentro del léxico de la modernidad, el posmodernismo tiene una naturaleza explícitamente interrogativa, mucho más que otros términos claves. Entre las caras de la modernidad, el posmodernismo es,

¹¹⁴Cf. Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pp. 259-269.

¹¹⁵*Ibid.* pp. 269-270.

quizás, más extraño. Es autoescéptico pero curioso, incrédulo pero investigador, benevolente pero irónico.

Para Calinescu entonces el posmodernismo es una cara de la modernidad: revela algunas sorprendentes semejanzas con el modernismo, especialmente en su oposición al principio de autoridad, oposición que ahora se extiende a la razón utópica como a la sinrazón utópica que algunos modernistas adoraron. El refinado eclecticismo del posmodernismo, su cuestionamiento de la unidad y su valoración de la parte contra el todo en el final del siglo XX, puede recordarle a uno la euforia decadente de la década de 1880. Pero el código popular que visiblemente utiliza, puede hacer también que el posmodernismo se parezca mucho al *kitsch* o al *camp*, con los que sus adversarios lo identifican deliberadamente. Y, finalmente, el posmodernismo puede parecer un hermano gemelo de la vanguardia, especialmente de sus versiones no minimalistas, desde la escuela metafísica de Giorgio De Chirico hasta los surrealistas. Estas diversas caras se relacionan por su común asociación con una modernidad más amplia y con su espíritu.¹¹⁶

El crítico alemán Andreas Huyssen está en desacuerdo tanto en oponer el modernismo al posmodernismo en un planteamiento binario reduccionista, como en considerar ambos movimientos como fases separadas de una línea de tiempo progresiva. Para Huyssen el posmodernismo fue un intento de reescribir y renegociar aspectos claves de las vanguardias europeas del siglo XX en un contexto norteamericano, donde la relación entre alta y baja cultura, y la función del arte en la sociedad, se codificaron de forma distinta a como se hizo en Europa, ya sea en los años de entreguerras o luego de la segunda Guerra Mundial. De igual forma, la mayor parte de la teoría europea (teoría crítica francesa y alemana) que llegó a Estados Unidos en las décadas del setenta y ochenta estaba en relación con una genealogía del modernismo estético europeo, aunque se interpretó allí como algo posmoderno.¹¹⁷

Huyssen ofrece cuatro características principales de la primera fase del posmodernismo que apuntan a su continuidad con la tradición internacional de lo moderno, pero que establecen también al posmodernismo norteamericano en cuanto movimiento *sui generis*. El posmodernismo de los años '60 se caracterizó por una imaginación temporal con un fuerte sentido del futuro y de las nuevas fronteras, de la ruptura y la discontinuidad, de la crisis y el conflicto generacional, con más reminiscencias de los primeros movimientos continentales de vanguardia (*dadá* y *surrealismo*) que del modernismo.

¹¹⁶ Ibid., pp. 270-283.

¹¹⁷ Cf. Huyssen, Andreas: "Modernismo después de la posmodernidad", Gedisa, 2010, pp. 9-10.

Marcel Duchamp, como padrino del posmodernismo de los años '60, no es un accidente histórico y convierte a esta vanguardia en un fenómeno específicamente norteamericano (aunque sus técnicas y formas estéticas no mostraran una novedad radical). El radicalismo específico de la vanguardia, dirigido contra la institucionalización del arte elevado, en su condición de discurso de hegemonía y aparato de sentido, constituyó una fuente de inspiración para los posmodernistas norteamericanos de los años '60. Los primeros partidarios del posmodernismo compartían el optimismo tecnológico de ciertos sectores de los años '20. Lo que la fotografía y el cine fueron para Benjamin, en los '60 fueron la televisión, el video y las computadoras. La escatología mediática y cibernética de Mac Luhan, “la computadora como conciencia substituta”, etc., todo combinado con las visiones eufóricas de una sociedad posindustrial. En este entusiasmo por los nuevos medios, dentro del inicio del posmodernismo, emergió la validez acrítica de la cultura popular en cuanto desafío y recusación al canon del arte elevado modernista y tradicional. Según Huyssen, una nueva relación creativa entre el arte elevado y cierta forma de cultura de masas es una de las marcas más importantes para diferenciar el modernismo y el arte y la literatura que le siguieron en las décadas del setenta y del ochenta, tanto en Europa como en Estados Unidos. Para Huyssen el posmodernismo norteamericano de la década del sesenta fue una vanguardia norteamericana y el final del vanguardismo internacional.¹¹⁸

Para Huyssen el posmodernismo tiene un carácter eminentemente norteamericano, ya que en los años '60 hubo en Europa un desplazamiento desde un conjunto de modernos a otro (por ejemplo, de Heidegger y Jaspers, a Adorno y Benjamin; de Kirchner y Beckmann, a Grosz y Heartfield). La noción misma de postmodernismo en Alemania recién hizo aparición a fines de la década del 70, en el contexto de los nuevos movimientos sociales y su crítica radical de la modernidad. El populismo cultural de los años '60, según Huyssen, hace explotar los dogmas cosificados del modernismo, reabriendo una serie de cuestiones que el evangelio modernista había dejado de lado: ornamentación y metáfora en la arquitectura, figuración y realismo en pintura, asunto y representación en literatura, el cuerpo en la música y el teatro. El pop, en sentido amplio, fue el contexto en el cual la idea de lo posmoderno tomó forma por primera vez. Hasta hoy, las tendencias más significativas del posmodernismo han desafiado y recusado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas. El dilema del arte en la era posmoderna es la pérdida de las ideas corrientes sobre lo que constituye un arte crítico. No obstante, Huyssen no ve razón para rechazar la noción de arte crítico dentro del

¹¹⁸ Cf: Andreas Huyssen: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, pp. 327-336.

postmodernismo. Para Huyssen es un problema central ver hasta qué punto el modernismo y la vanguardia como formas de una cultura resistente, estuvieron no obstante ligados práctica y conceptualmente con la modernización capitalista y con el vanguardismo comunista (hermano gemelo de la modernización). Él pretende demostrar que la dimensión crítica del posmodernismo reside en el cuestionamiento radical de los supuestos que vinculaban al modernismo y la vanguardia con la mentalidad de la modernización. La hipótesis de Huyssen es que el postmodernismo de los años '60 y '80 rechazaba y criticaba una cierta versión del modernismo. Como ya se dijo, el posmodernismo de la década del sesenta (en oposición al modernismo codificado de las décadas precedentes) intentó revitalizar la herencia de la vanguardia europea para darle una forma norteamericana (Duchamp-Cage-Warhol). Hacia la década del setenta, este posmodernismo vanguardista de la década precedente había agotado su potencial, aunque algunas de sus manifestaciones se prolongaron sobre la década siguiente. Lo nuevo de la década del setenta fue: 1) un postmodernismo que había abandonado toda pretensión de crítica, transgresión o negación, o sea, la emergencia de una cultura ecléctica; 2) un posmodernismo alternativo en el cual la resistencia, la crítica y la negación al *status quo* fueron redefinidos en términos no modernistas y no vanguardistas, términos que acompañan la evolución política contemporánea de manera más eficaz que las viejas teorías del modernismo.¹¹⁹

¹¹⁹ Cf. Huyssen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, pp. 323-324.

Nota Estética de la recepción: experiencia estética y hermenéutica literaria.

Durante mucho tiempo, cuestiones tales como la significación de la experiencia artística, o cómo se ha manifestado ésta en la historia del arte o qué interés podía tener para conceptualizar la actual teoría del arte, han estado a medio camino entre la teoría estética y la hermenéutica. Estas cuestiones quedaban en la reflexión de la teoría del arte ensombrecidas por los problemas heredados de la ontología platónica y la metafísica de lo bello. Los problemas canónicos eran la polaridad entre arte y naturaleza, la coordinación de lo bello con lo verdadero y lo bueno, la unificación de forma y contenido, de imagen y significación, y la relación entre mimesis y creación. La herencia platónica ha concedido valor a la verdad que se inserta en la obra por medio del arte por sobre la experiencia del arte, enajenando la actividad estética como obra del hombre. De esta manera, la cuestión de la praxis estética, que considera todo el arte como una actividad productiva, receptiva y comunicativa, ha quedado por largo tiempo relegada, a pesar de que su lugar en la tradición es un hecho probado. Los efectos del arte han sido tratados, preferentemente, en la retórica. Intermitentemente, en la polémica contra el arte de los Padres de la Iglesia. Ocasionalmente, en la doctrina de las emociones de la filosofía moral. Más tarde, en la psicología del gusto. Luego, han sido tratados en la sociología de las artes. Por último, y con reiterada frecuencia, los efectos del arte han sido abordados en la llamada teoría de los medios de comunicación. Las dos grandes excepciones, dentro de la tradición filosófica, las constituyen la poética aristotélica, en la Antigüedad, y la *Crítica del Juicio* de Kant, en la época moderna. Sin embargo, ni una ni otra, han producido una teoría de la experiencia estética, amplia y capaz de generar una tradición. Más precisamente, se tildó de subjetivista a la estética kantiana, y a su intento de hacer una teoría de la expresión estética que basara lo bello en el consenso del juicio reflexivo, quedando en el siglo XIX arrinconada por la estética de Hegel, que definía lo bello como irradiación espiritual de la idea, abriendo así el camino a las teorías histórico-filosóficas del arte. Desde entonces, la estética se ha orientado hacia la función representativa del arte, y la historia de las artes ha sido entendida como historia de las obras y sus autores. De las funciones “entornales” del arte sólo se tuvo en cuenta la capacidad productiva de la experiencia estética. Muy pocas veces, la capacidad receptiva y, casi nunca, la comunicativa. Sin embargo, la experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención del autor. La experiencia primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola. Es doble tarea de la

hermenéutica la de diferenciar metódicamente dos formas de recepción: por un lado, aclarar el proceso actual en el que el efecto y la significación de la obra se concretizan para el espectador del presente, y por otro lado, reconstruir el proceso histórico, en el que los espectadores de épocas distintas han recibido e interpretado la obra siempre de modo diferente. La aplicación implica, por tanto, la exigencia de medir el efecto actual de una obra de arte por la prehistoria de su experiencia, y la de formar el juicio estético a partir de las instancias de efecto y recepción.

A finales de los años '60, en la de Universidad de Constanza (Alemania), los profesores Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, presentaron la *Estética de la Recepción y del Efecto*, en la que percibieron, ante el éxito del estructuralismo y el rechazo de los paradigmas de la comprensión histórica, la oportunidad de una nueva teoría de la literatura (que puede ser extendida a todo el arte), pero no en la superación de la historia, sino en el reconocimiento inagotado de aquella historicidad, que es propia del arte y que caracteriza su comprensión. Esta nueva teoría posibilitaba superar el estancamiento positivista, la interpretación que sólo servía para sí misma o para una metafísica de las Escrituras, y la comparatística, que hacía de la comparación un fin en sí. Esta superación implicaba tanto el abandono de las taxonomías perfectas y los sistemas cerrados como la entrada en una historia que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y que utilizara una hermenéutica de pregunta y respuesta. Toda esta innovación tuvo su punto de partida en la llamada *Escuela de Constanza* y se denominó *Teoría de la Recepción*, comenzando entonces una nueva historia de la literatura, de la crítica y el arte partiendo de la preeminencia hermenéutica de la recepción. A partir ese momento, cuando se dice *lector* entendemos *receptor* y cuando se dice *texto* leeremos *obra*. Las dos partes de la relación obra-receptor (es decir, el efecto, como momento de la concretización del sentido, condicionado por el emisor o la obra, y la recepción, como momento condicionado por el destinatario o el receptor) tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el artístico interno, implicado por la obra, y el *entornal*, aportado por el receptor de una sociedad determinada.¹²⁰

¹²⁰ Bibliografía nota: Jauss, Hans Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Ensayos en el campo de la experiencia estética, traducido por Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-palacios. Taurus, Madrid, 1992. VV.AA. Mayoral, José Antonio (comp.), *Estética de la Recepción*. Arco, Madrid, 1987.

5- DE LA OBRA ABIERTA Y LA METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

En la introducción a la segunda edición de *Obra Abierta*, Umberto Eco intenta sintetizar el objeto de sus indagaciones refiriéndose a un concepto fundamental en la estética de su tiempo: la *obra de arte* considerada como un mensaje fundamentalmente ambiguo, como una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Más precisamente, dicha ambigüedad es una de las finalidades explícitas de la obra, su valor más importante a conseguir. Sin embargo, es necesario definir los límites dentro de los cuales la obra puede plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del espectador, sin dejar de ser *obra*. Eco define una *obra* como “un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas”.

Por otro lado, Eco considera que, para comprender el límite de la ambigüedad de una obra, debemos ocuparnos de la relación de analogía entre las poéticas artísticas y los programas operativos elaborados en el ámbito de la investigación científica, de la psicología o de la lógica. Desde esta perspectiva, su propuesta consiste en investigar los diversos momentos en que el arte de su tiempo se ve en la necesidad de contar con el *desorden*, concebido como un desorden fecundo cuya positividad ha mostrado la cultura moderna, es decir, la ruptura de un orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable, definitivo, y que identificaba con la estructura objetiva del mundo. Esta concepción objetivista se ha disuelto gracias a un secular desarrollo problemático que incluye la duda metódica, las dialécticas historicistas, las hipótesis de la indeterminación, las hipótesis de la probabilidad estadística, los modelos explicativos provisionales y variables, y, que ha conducido a que el arte acepte esta situación e intente darle nueva forma.¹²¹

Eco no define el ámbito de sus indagaciones como ensayos de estética teórica, sino como ensayos de historia de la cultura, y, más exactamente, como historia de las poéticas, intentando iluminar un momento de la historia de la cultura occidental (su presente) por medio de las poéticas de la obra abierta. Eco habla de *poética* en el sentido de su acepción más clásica, es decir, como un programa operativo que una y otra vez se propone el artista, como el proyecto de la obra a realizar tal como lo entiende, implícita o explícitamente, el artista. De esta manera, tanto una indagación en torno a las poéticas como una historia de las poéticas, y una historia de la cultura desde el punto de vista de las poéticas, se basa en las

¹²¹ Eco, Umberto: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1979. pp. 34-35.

declaraciones expresas de los artistas y en el análisis de las estructuras de la obra. Por consiguiente, es posible inferir o deducir cómo quería hacerse una obra a partir del estudio de la manera en que esa obra se realizó. No obstante, la investigación de Eco no se interesa por el estudio de las poéticas con el objetivo de establecer si las obras se adecúan o no a su proyecto inicial, sino con el fin de echar luz sobre una fase de la historia de la cultura.

La noción de *obra abierta* no tiene un valor axiológico, porque no tiene como objeto dividir las obras de arte en obras válidas (abiertas) y obras no válidas (cerradas), sino que es una categoría crítica: representa un *modelo hipotético* que puede ser útil para indicar mediante una fórmula manejable la dirección del arte en un determinado momento. En un sentido más empírico, puede decirse que el concepto de *obra abierta* se refiere a una categoría explicativa elaborada para ejemplificar una tendencia de las diferentes poéticas. Por lo tanto, la noción de obra abierta es una tendencia operativa que puede detectarse de distintas maneras, incorporada a múltiples contextos ideológicos, realizada de un modo más o menos explícito, de tal manera que para hacerla explícita sea necesario llevarla a una *abstracción*, que, como tal, no existe de forma concreta en ninguna parte. Esa abstracción es el *modelo* de la obra abierta. El término *modelo* se refiere a una línea de argumentación, a una decisión metodológica, y a un procedimiento artesanal y operatorio. Se elabora un modelo para señalar una *forma común* a diversos fenómenos. Dice Eco: “El hecho de que se piense en la obra abierta como en un modelo significa que se ha considerado la posibilidad de identificar en diferentes maneras de operar una tendencia operativa común: la tendencia a producir obras que, desde el punto de vista de la relación de consumo, presentasen semejanzas estructurales.”¹²²

Como un modelo abstracto, la obra abierta resulta aplicable a diversas obras que, en otros planos (ideológicos, materiales empleados, género artístico de la realización, tipo de llamada que se dirige al consumidor), son muy diferentes. Para aceptar que pueda aplicarse el modelo de obra abierta tanto a un cuadro informal como a una obra de teatro de Bertolt Brecht, hay que comprender que, por ejemplo, el análisis de un cuadro no formal solamente pretende poner de relieve una cierta relación entre obra y espectador: el momento dialéctico entre la estructura del objeto (como sistema fijo de relaciones) y la respuesta del espectador (como inclusión libre y recapitulación activa de aquel sistema).

El sentido de la noción *estructura de una obra abierta* puede aclararse mejor, si se considera que el término *estructura* puede prestarse a numerosos equívocos y puede emplearse en acepciones no totalmente unívocas. Eco se refiere a la obra como a una *forma*,

¹²² *Ibid.*, pp. 36-38.

es decir, “como de un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial, desde diferentes perspectivas”.¹²³ Sin embargo, este autor, también utiliza como sinónimo de *forma* el término *estructura*, y esto a pesar de que una estructura no es una forma en cuanto objeto concreto, sino en cuanto sistema de relaciones entre sus diferentes niveles (por ejemplo, nivel semántico, sintáctico, físico, emotivo, de contenidos ideológicos, de relaciones estructurales y de la respuesta estructurada del receptor, etcétera). Por lo tanto, se hablará más de estructura que de forma cuando se quiera echar luz no sobre la consistencia física individual de un objeto, sino sobre su posibilidad de descomposición en relaciones, para poder aislar entre las mismas el tipo de relación de disfrute que se ha ejemplificado en el modelo abstracto de la obra abierta. No obstante, una forma se reduce a un sistema de relaciones para mostrar en el mismo objeto aislado la presencia de una *estructura* que lo hace común a otros objetos. Entonces, el procedimiento consiste en una especie de desmantelamiento del objeto, con el fin de reducirlo a un esqueleto estructural, para luego tomar las relaciones que le sean comunes a otros esqueletos. Por lo tanto, la *estructura* propiamente dicha de una obra es lo que tiene en común con otras obras, es decir, aquello que un modelo revela. La estructura de una obra abierta es el modelo general que no describe simplemente a un “grupo de obras”, sino a un grupo de obras en cuanto ellas están en una determinada relación de disfrute con sus receptores.

Como señala Eco, a diferencia del estructuralismo (y su pretensión de analizar y describir la obra de arte como pura estructura significativa), una obra abierta no reproduce una presunta estructura objetiva de las obras, sino la estructura de una relación de disfrute. Por otro lado, como ya hemos señalado, el modelo de obra abierta es un modelo absolutamente teórico e independiente de la existencia factual de obras definibles como *abiertas*. Cuando se habla de semejanza de estructura entre diferentes obras (en el caso de una obra abierta la similitud de modalidades estructurales permite una recepción plurívoca), no se pretende afirmar la existencia de hechos objetivos con caracteres semejantes. Dicha semejanza significa que, frente a una multiplicidad de mensajes, es posible y útil definir a cada uno de estos mensajes con los mismos instrumentos, lo que permite reducirlos a parámetros semejantes. Eco se refiere a la estructura de un objeto (la obra de arte) y a la estructura de una

¹²³ *Ibid.*, pp. 39-40.

operación y de un procedimiento, tanto se trate de la operación productiva de una obra (y del proyecto de poética que la define), como de la operación (definiciones, objetos hipotéticos, etcétera). En este sentido, Eco habla de la obra abierta como una *metáfora epistemológica*, utilizando, naturalmente, otra metáfora:

“las poéticas de la obra abierta presentan caracteres estructurales parecidos a otras operaciones culturales encaminadas a definir fenómenos naturales o procesos lógicos. Para revelar estas semejanzas estructurales, se reduce la operación poética a un modelo (el proyecto de obra abierta), a fin de poner de manifiesto el hecho de si éste presenta caracteres semejantes con otros modelos de rebusca, con modelos de organización lógica, con modelos de procesos perceptivos.”¹²⁴

La apelación a las estructuras de las obras, la apelación a una comparación de modelos estructurales entre varios campos del saber, constituye el primer paso responsable a una indagación de carácter histórico más complejo. Una obra de arte o un sistema de ideas nacen de una red compleja de influencias, la mayor parte de las cuales se desarrollan al nivel específico del que forman parte la obra o el sistema. Las poéticas de la obra abierta fijan la atención en la relación de disfrute obra-consumidor, esto no significa reducir nuestra relación con el arte a un puro juego tecnicista, sino que es una manera entre tantas de reunir y coordinar los elementos necesarios para poder argumentar sobre el momento histórico que vivimos.¹²⁵

Si tomamos de Eco el hecho estético como un fenómeno pragmático, en el cual interviene la realidad de la obra y la enciclopedia del espectador, veremos que en esa conjunción se da una actividad cooperativa, en virtud de la cual el espectador extrae de la obra lo que la obra no dice, sino que presupone, promete, entreaña e implica lógicamente. En otras palabras, el espectador llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad de donde esa obra ha surgido y dónde habrá de volcarse. Se trata de movimientos cooperativos que, como después ha mostrado Roland Barthes, producen no sólo el placer, sino también, en casos privilegiados, el goce de la obra¹²⁶. Aunque Eco trabaja principalmente con la literatura, nosotros extrapolamos su concepto de *obra abierta* a todas las demás disciplinas artísticas.

A finales de la década del cincuenta, Umberto Eco encuentra en algunas composiciones de música instrumental una característica en común: la particular autonomía ejecutiva del intérprete que, no sólo es libre de interpretar la composición, sino también de

¹²⁴ *Ibid.*, 42-43.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 43-49.

¹²⁶ Eco, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Editorial Lumen, Barcelona, 1987. p. 13.

intervenir en su forma, según un acto de improvisada creación. Aunque Eco dirige su análisis a la música, es evidente que esta característica puede ser aplicada a las demás artes, siempre que posean marcadas diferencias con las obras de la tradición clásica, donde el autor ofrecía al oyente un mensaje concluso y definido, con una forma organizada unívocamente. Estas obras que Eco denomina *abiertas* ofrecen y permiten la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete/espectador/lector (en este caso, yo, una espectadora). Por lo tanto, esas obras son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente. Cabe aclarar que, en sentido metafórico, toda obra de arte es *abierta* a infinitas posibilidades de ser interpretadas (todo goce es interpretación), sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. Si bien Eco toma obras de su época, deja claro que en la historia del arte ha habido obras que también podían considerarse abiertas, pero que no se las veía como tal porque “faltaba” la teoría que diera ocasión a “darse cuenta”. Las nuevas obras, a las que alude Eco, son *abiertas* de manera más tangible, ya que colocan al intérprete en el centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales puede instaurar una forma propia sin estar determinado por una necesidad que le prescribe la organización definitiva de la obra. Lo que es muy importante de tener en cuenta es que el artista contemporáneo tiene una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa y por este motivo, en vez de sufrir la *apertura* como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo, e incluso ofrece su obra para promover al máximo la apertura.¹²⁷ Consideramos aquí ejemplos de esta apertura, que desarrollaremos más tarde, la elección de Antonio Berni en los tiempos oscuros de la Dictadura Militar en Argentina, del tema de las *Crucifixiones*.¹²⁸ También veremos que nuestro Grela prefirió en ese momento deconstruir la realidad en fragmentos, como podremos ver en el caso de *La Mural*.

Eco reconoce que el arte más que “conocer el mundo” produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las formas ya existentes y exhiben leyes propias y vida personal. Sin embargo, Eco considera que toda forma estética puede verse como *metáfora epistemológica*, que es lo que vamos a hacer, por ejemplo, con *La Mural*. En cada siglo, el modo en que se estructuran las formas del arte refleja el modo como la ciencia, más precisamente la cultura de la época, perciben la realidad.¹²⁹

¹²⁷ Cf. Eco, Umberto: *Obra abierta*, pp. 71-75.

¹²⁸ Cf. Usubiaga, Viviana: *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Editorial Edhasa, Buenos Aires 2012. p. 25-30.

¹²⁹ Cf. Eco, Umberto: *Obra abierta*, pp. 88-89.

Eco afirma la importancia de introducir el punto de vista de la psicología para llevar a cabo un análisis estructural de los fenómenos de la comunicación:

“...si se quiere examinar las posibilidades de significación de una estructura comunicativa, no se puede prescindir del polo *receptor*. En este sentido, ocuparse del polo psicológico significa reconocer la posibilidad formal (indispensable para explicar la *estructura* y *el efecto* del mensaje) de una significatividad del mensaje sólo en cuanto está interpretado por una situación dada (una situación psicológica y, a través de ella, histórica, social, antropológica en sentido lato).”

Eco remarca la importancia de la relación interactiva que se plantea (al nivel de la percepción y de la inteligencia) entre los estímulos y el mundo del receptor. Esta relación de *transacción* representa el proceso auténtico de formación de la percepción y de la comprensión intelectual. Examinar esa relación es un paso metodológico obligado para comprender la posibilidad del placer *abierto* de una obra de arte.¹³⁰

Eco encuentra que la poética de lo informal es típica de la cultura de su tiempo e incluye la categoría de lo *informal* (Wols o Bryen, los tachistas propiamente dichos, *actiong painting*, *l'art brut*, *l'art autre*, etcétera) bajo la definición más amplia de poética de la obra abierta: «Obra abierta como proposición de un “campo” de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas” siempre variables; estructura, por último, como constelación de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas.»¹³¹

Lo informal pictórico podría verse como el último eslabón de una cadena de experimentos dirigidos a introducir cierto “movimiento” en el interior de la obra. Si bien el término *movimiento* puede tener distintas acepciones, se trata de un movimiento que involucra la estructura de la obra como se sugiere en Alessandro Magnasco (1667-1749), en Tintoretto (1518-1594) o más precisamente en los pintores impresionistas donde el signo se hace preciso y ambiguo en el intento de dar en la obra una impresión de animación interna. Pero la ambigüedad del signo no hace indeterminada la visión de las formas representadas, sino que pone en crisis los contornos, las distinciones rígidas entre forma y forma, entre forma y luz, entre formas y fondo. Sin embargo, el ojo está siempre determinado a reconocer aquellas y no otras formas. También la ampliación dinámica de las formas futuristas y la descomposición cubista sugieren otras posibilidades de movilidad de las configuraciones, pero la estabilidad de las formas asumidas como punto de partida son nuevamente confirmadas en el momento que se niegan a través de la deformación (en el futurismo) o de la descomposición (en el

¹³⁰ *Ibid.* pp.170-171.

¹³¹ *Ibid.* p. 194.

cubismo). En la escultura, encontramos otra decisión de apertura de la obra. Por ejemplo, las formas plásticas de Gabo o de Lippold que invitan al usuario a una intervención activa. Alexander Calder (1898-1976) da un paso adelante con sus formas móviles, convirtiendo la obra en *obra en movimiento*, que se compone con el movimiento del espectador. De este modo, la obra representa siempre un campo de posibilidades.

Sin embargo, como señala Eco, en la obra abierta propiamente dicha (lo informal en sentido llano), no se trata de obra en movimiento, porque el cuadro está ahí definido de una vez por todas, físicamente, en los signos pictóricos que lo componen. No se trata de una obra que exige el movimiento del usuario, más que lo que exige cualquier cuadro que debe ser contemplado.

“Y, sin embargo, obra abierta con pleno derecho –de un modo más evolucionado y radical- porque aquí verdaderamente los signos se componen como constelaciones en que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, en que la ambigüedad del signo no es llevada de nuevo (como en los impresionistas) a una confirmación final de la distinción entre forma y fondo, sino que el fondo mismo se convierte en tema del cuadro (el tema del cuadro se convierte en el fondo como posibilidad de metamorfosis continua).¹³²

Eco aclara en las notas a este capítulo que: «el cuadro, aun sin estar constituido por elementos móviles, se convierte de objeto en espectáculo».

Eco plantea dos problemas relacionados con la poética de lo informal y con la poética de la obra abierta. Por un lado, las razones históricas, el bagaje cultural y la visión del mundo que estas poéticas suponen. Por otro lado, las posibilidades de lecturas de las obras que suponen una adecuación entre la voluntad del creador y la respuesta del consumidor. En el primer problema, lo informal se relaciona decididamente con la condición de toda obra abierta: estructuras que aparecen *como metáforas epistemológicas*, resoluciones estructurales de una difusa conciencia histórica (no de una teoría, sino más bien de una persuasión cultural asimilada). Estas metáforas son la representación de cómo repercuten en la actividad formal determinadas adquisiciones de las metodologías científicas contemporáneas. (Es posible conjeturar que Grela ha leído la *Obra abierta* de Umberto Eco).

En el arte, se confirman las categorías de indeterminación, de distribución estadística que regulan los hechos naturales. La función de un arte abierto como metáfora epistemológica, dice Eco, tiene que ver con que “en un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, y, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia

¹³² *Ibid.* pp. 193-197.

sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella”.¹³³

El concepto de *informal* se refiere a la negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no se refiere al abandono de las formas como condición base de la información. Tanto la noción de *informal* como de *obra abierta* no conducen a decretar la muerte de las formas, sino a una noción más articulada del concepto de forma: la forma como campo de posibilidades. Más adelante, veremos que Grela también enfatiza que, en el caso de *La Mural*, podemos quitar los vidrios y quedan las cabezas pintadas que, a su vez, forman un dibujo. O, también, se puede desarmar completamente y montarlo de nuevo variando el color del fondo.

El intérprete, cuando se abandona al juego de las relaciones libres sugeridas, vuelve continuamente al objeto para encontrar en él las razones de la sugerencia. En ese momento, no goza ya sólo la propia aventura personal, sino que goza la calidad estética de la obra. Y el libre juego de las asociaciones, una vez que se reconoce como originado por la disposición de los signos, pasa a formar parte de aquellos contenidos que presenta la obra fundidos en su unidad, fuente de todos los dinamismos imaginativos consiguientes. Se goza entonces la calidad de una forma, de una obra que es abierta, precisamente porque es obra.¹³⁴

Como señala Stefan Collini, Umberto Eco fue uno de los teóricos, especialista en semiótica, más influyentes de las décadas del sesenta y setenta, que hizo hincapié en el papel central del lector (espectador) en el proceso de producción de sentido. Sin embargo, en sus escritos de la década del ochenta y noventa, en el marco de un agitado debate internacional sobre los límites de la interpretación, Eco expresa cierto malestar sobre el modo en que ciertas corrientes del pensamiento crítico contemporáneo (particularmente la crítica estadounidense inspirada en Derrida y autodenominada *desconstrucción*) parecen permitir al lector un cúmulo “ilimitado e improbable de lecturas”. De esta manera, Eco explora los modos posibles de limitar la serie de interpretaciones aceptables, y poder así identificar ciertas lecturas como *sobreinterpretación*.¹³⁵

Al comienzo de su obra *Los límites de la interpretación* (1998), Eco se refiere a *Obra Abierta* como un libro que, escrito entre 1958 y 1962, con instrumentos todavía inadecuados, situaba en la base del funcionamiento mismo del arte la relación con el intérprete, que la obra instituía *autoritariamente* como libre e imprevisible. Surgía así el problema de cómo la obra, teniendo en cuenta el sistema de expectativas psicológicas, culturales e históricas (horizonte

¹³³ *Ibid.* p. 202.

¹³⁴ *Ibid.* pp. 218-219.

¹³⁵ Eco, Umberto: *Interpretación y Sobreinterpretación*, Ediciones Akal, Madrid, 2013, p 17.

de expectativas) del receptor, intenta establecer un *ideal reader* (lector ideal). Si bien su interés en *Obra Abierta* estaba dirigido a la estrategia textual de preguntar a la obra hasta el infinito, Eco insistía “en que el lector debía preguntar a esa obra, y no a sus personales pulsiones, en una dialéctica de <fidelidad y libertad>...” Por otro lado, Eco comenta que en *Obra Abierta*, al sostener que la libertad interpretativa dependía de la estructura formal de la obra, se planteaba el problema de cómo la obra podía y debía prever su propio lector. En la primera edición de dicha obra (1962), Eco admite que se movía en un horizonte pre-semiótico y definía en términos informacionales el texto artístico como “la transmisión de una secuencia de señales de escasa redundancia, de alta dosis de improbabilidad”, lo cual requería incluir en el análisis la consideración de las actitudes y las estructuras mentales del receptor a la hora de seleccionar el mensaje. En la edición de 1967, Eco presta mayor atención a la relación comunicativa entre mensaje y receptor, donde el valor efectivo de la información está dado por la decisión interpretativa del receptor. A partir de *Obra Abierta*, y en sus trabajos posteriores, Eco concibe los textos verbales, la pintura, el cine y la televisión, como estructuras narrativas cuyas posibilidades de significación deben ser examinadas indefectiblemente incluyendo al polo *receptor* (y como ya hemos señalado más arriba, ocupándose del polo psicológico).¹³⁶

Eco establece “una especie de principio popperiano” no tanto para legitimar las buenas interpretaciones, sino más bien para deslegitimar las malas, las aberrantes (*ab-errare*: salirse del camino, desviarse). En efecto, ante la falta de reglas que permitan averiguar qué interpretaciones son las mejores, existe una regla para averiguar cuáles son las malas. Tomando como ejemplo las hipótesis de Kepler (son las mejores en tanto las nociones utilizadas para la explicación ptolemaica del sistema solar transgredían criterios de economía y simplicidad), Eco adopta un criterio de *economía textual*.¹³⁷

En este contexto, Eco utiliza como ejemplo la lectura que el crítico literario Geoffrey Hartman realiza de los poemas de Wordsworth. Si la lectura de un texto, no contradice otros aspectos explícitos del mismo, la interpretación puede juzgarse generosa, pero no económicamente absurda, ya que los indicios (las analogías) pueden ser débiles, pero encajan. Eco señala que:

“En teoría, siempre se puede inventar un sistema que haga plausibles unos indicios de otro modo inconexos. Pero en el caso de los textos existe al menos una prueba

¹³⁶ Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, Barcelona, 1992, pp. 26-27.

¹³⁷ Cf. Eco, Umberto: *Interpretación y Sobreinterpretación*, pp.63-64.

que depende del aislamiento de la isotopía¹³⁸ semántica relevante [...] El primer movimiento hacia el reconocimiento de una isotopía semántica es una conjetura acerca del tema de un discurso dado: una vez se ha intentado esta conjetura, el reconocimiento de una posible isotopía semántica constante es la prueba textual de <lo que trata> un discurso determinado.”

En todos los casos, el contexto permite hacer que la apuesta interpretativa sea menos aleatoria. El uso de las *isotopías* es un buen criterio interpretativo, mientras no sean demasiado genéricas. Lo mismo sucede con las metáforas:

“Existe una metáfora cuando sustituimos un vehículo por el tenor sobre la base de unos rasgos más o menos semánticos comunes en términos lingüísticos: pero si Aquiles es un león porque ambos son valientes y feroces, nos inclinamos a rechazar la metáfora <Aquiles es un pato> si se justifica sobre la base de que ambos son bípedos [...] Una semejanza o una analogía, cualquiera sea su categoría epistemológica es importante si es excepcional, al menos bajo cierta descripción.”¹³⁹

El debate clásico en el ámbito de la crítica literaria se dirigía a descubrir en un texto lo que el autor intentaba decir o lo que el texto decía independientemente de las intenciones del autor. Según Eco, si se acepta esta segunda opción cabe preguntarse si lo que se descubre es lo que el texto dice en virtud de su coherencia textual y de un sistema de significación que subyace originalmente, o, por el contrario, si lo que se descubre en el texto está en relación con los propios sistemas de expectativas del lector. Sobre la base de un vínculo dialéctico entre la *intentio operis* (intención del autor) y la *intentio lectoris* (intención del lector), Eco aclara que la intención del texto no aparece en la superficie textual: “... o, si aparece, lo hace en el sentido de *La Carta Robada*. Hay que decidir verla. Así es sólo posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector. La iniciativa del lector consiste básicamente en hacer una conjetura sobre la intención del texto.”¹⁴⁰

Eco define al texto como un dispositivo concebido con el fin de producir su lector modelo (postulado por el mismo texto). Sin embargo, este lector no es el único que hace la única conjetura *correcta*. Todo texto puede disponer de un lector que tiene el derecho a intentar infinitas conjeturas. El lector empírico puede leer de muchas maneras, es decir, puede comportarse como un actor que conjetura sobre el tipo de lector modelo que el texto postula. Eco define al texto como “un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí mismo sobre la base de lo que construye como resultado.” De esta manera, Eco alude al *círculo hermenéutico* al que pertenecemos cuando estamos en situación

¹³⁸ Eco utiliza el término *isotopía* según la definición dada por el lingüista francés A. J. Greimas como “el conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme”.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 74-76.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

de lectores. El reconocimiento sobre la *intention operis* implica reconocer una estrategia semiótica, que puede muchas veces ser detectable por medio de convenciones estilísticas establecidas. De todas maneras, toda lectura interpretativa se inicia con una conjetura sobre dicha *intention operis*. Ante la pregunta de cómo se puede demostrar una conjetura acerca de la *intention operis*, Eco responde:

“La única forma es cotejarla con el texto como un todo coherente. También esta idea es vieja y procede de San Agustín: cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada —y debe rechazarse si se ve refutada— por otro fragmento de ese mismo texto. En ese sentido la coherencia textual interna controla los de otro modo incontrolables impulsos del lector.”¹⁴¹

Al respecto, en su obra *Los límites de la interpretación*, Eco dice:

“La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la intención de la obra. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio pueden formular infinitas. Pero al final, las conjeturas deberán ser aprobadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobado algunas conjeturas aventuradas.”¹⁴²

Respecto al autor *empírico*, Eco comenta que, al producir un texto para una comunidad de lectores, este autor sabe que no será interpretado según sus intenciones, sino según una compleja estrategia de interacciones que implica a los lectores y también a su competencia en la lengua como *patrimonio social*. Eco considera al patrimonio social no sólo como una lengua determinada, en tanto conjunto de reglas gramaticales, sino también a toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado (convenciones culturales e historia de las interpretaciones previas de textos, incluyendo el texto que el lector está leyendo). Por lo tanto, dice Eco: “todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de modo económico.” Por otro lado, un lector sensible y responsable no está obligado a especular sobre lo que pasa por la cabeza del autor, sino que debe tener en cuenta el estado del sistema léxico en la época en que el autor escribe. Reconocer ese sistema léxico significa interactuar con el patrimonio cultural y social.¹⁴³

Eco hace hincapié en la diferencia entre interpretar un texto, que exige respetar el trasfondo cultural y lingüístico, y usar un texto para la parodia o para fines personales. En el supuesto caso de estar frente a un texto (una obra), de la cual se desconoce el autor y la época,

¹⁴¹ *Ibid.*, pp.77-78.

¹⁴² Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Editorial Lumen, Barcelona, 1992, p. 41.

¹⁴³ Cf. Eco, Umberto: *Interpretación y Sobreinterpretación*, pp. 80-81.

dice Eco: “En el curso de esta compleja interacción entre mi conocimiento y el conocimiento que atribuyo al autor desconocido, no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre las intenciones del texto, o sobre la intención de ese autor modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual.”¹⁴⁴

Eco, siguiendo la sugerencia de uno de sus estudiantes, Mauro Ferraresi, postula la existencia, entre el autor empírico y el autor modelo (estrategia textual explícita), de otra figura, que Ferraresi denomina: “el autor liminar, o autor en el umbral: el umbral entre la intención de un ser humano determinado y la intención lingüística mostrada por una estrategia textual.” Teniendo en consideración esta figura “fantasmal” del autor liminar, el lector no atribuye una intención explícita al autor, pero sospecha que, en la situación liminar donde ya no es una persona empírica y todavía no es un texto, ese autor obligó a las palabras (o las palabras lo obligaron a él) a establecer una posible serie de asociaciones. No obstante, Eco (recurriendo a ejemplos de la literatura que no reproduciremos acá) considera que, si bien puede ser fructífero en algunos casos, en otros resulta absurdo buscar mensajes ocultos en una obra poética.¹⁴⁵

LAS METÁFORAS EN LAS ARTES PLÁSTICAS

Con el propósito de profundizar el abordaje del tema de la metáfora en las artes plásticas hemos creído conveniente acudir al texto *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, de la profesora y crítica de arte Elena Oliveras. En ese texto, Oliveras caracteriza el arte como un modo de redescrición de la realidad, o como una manera de “hacer mundos”. En el trabajo metafórico, esa función del arte se hace evidente. En efecto, la metáfora, más allá de ser un recurso retórico decorativo, reorganiza nuestro mundo y lo hace mucho más claramente reconocible. Al igual que el lenguaje científico, el lenguaje de la metáfora amplía nuestro conocimiento del mundo, de tal manera que se ha convertido en una cuestión epistémica fundamental en la filosofía de fines del siglo XX, al ser incluida en diferentes campos. El objetivo fundamental del estudio de Olivares es brindar herramientas para una lectura de la obra de arte a partir de sus variantes metafóricas.¹⁴⁶

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 82-86.

¹⁴⁶ Oliveras, Elena: *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, emecé arte, Buenos Aires, 2008, pp. 13-14.

Para comprender qué es una metáfora en las artes plásticas o una *metáfora plástica*, es necesario distinguir lo plástico de lo icónico. El signo plástico, al igual que el signo icónico, es un tipo de signo visual que se define por su relación con el aspecto exterior o especies del objeto representado. Mientras el orden de lo icónico se encuentra regido por la mimesis, el orden de lo plástico responde a los medios de esa mimesis. Al estar independizado de su objeto, el signo plástico es fluido, y está desviado de preceptivas como las que normativizan la estructura del signo icónico. En el signo plástico, las normas, si existen, son creaciones del propio artista y pueden ser aceptadas por grupos reducidos de allegados, por lo que conviene hablar de idiolectos y no de códigos. Sin embargo, la aprehensión de toda obra tiene de referencia un sistema de normas más o menos rígidas, a partir del cual se constituyen los desvíos. Una norma es por ejemplo la isomaterialidad. El desvío se produce cuando los artistas recurren a materiales de expresión diferentes a los convencionales (por ejemplo, el *collage*). Otra norma es la alogradualidad, con respecto a la cual el desvío se produce cuando el artista introduce la más mínima alteración del modelo exterior, siendo el grado máximo de desvío el producido por el arte abstracto.¹⁴⁷

Tomando ejemplos de la producción del pintor René Magritte, Oliveras presenta distintos tipos de metáforas, en la medida en que la metáfora supone la existencia de dos términos: el sujeto (es el tema o asunto del que se habla) y el modificador (lo que se dice de ese asunto), que no siempre se encuentran ambos presentes en el plano visual. De esta manera, las metáforas *in absentia parcial* muestran ambos términos. En cambio, en las metáforas *in absentia total*, ambos términos se fusionan desapareciendo el sujeto (del enunciado) por detrás del modificador. La metáfora auténtica siempre es *in absentia*. En cambio, la metáfora denominada *in praesentia* debe ser asimilada a la comparación. Por ejemplo, en una obra *La Gioconda*, Magritte trabaja sobre la ausencia total del sujeto, ya que el rostro del conocido personaje femenino ha sido totalmente fagocitado por un cascabel y la famosa sonrisa de ese personaje se destaca a través de la hendidura de ese objeto. Por medio de este tipo de recurso retórico, el pintor destaca las cualidades de gracia y alegría. La referencia al sujeto opera sólo por la presencia de lo verbal, el título, que para los surrealistas tiene una importancia central. Las metáforas *conmutativas* presentan ambos términos, pero se encuentran desestabilizados, alternando sus respectivos lugares, como sucede en la obra *La Explicación* de Magritte. En ella encontramos un pasaje de la botella a zanahoria o de la zanahoria a botella, que puede ser interpretado como la botella (sujeto) convertida en

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 106-108.

zanahoria (modificador), o a causa de la forma inequívoca de la zanahoria se produce la inversión de los términos.¹⁴⁸

Si se tiene en cuenta en la metáfora el tipo de cualidad puesta en juego podemos distinguir tres tipos de metáforas: 1) *denotativas*, que trabajan sobre las propiedades del objeto; 2) las *connotativas*, que trabajan sobre los atributos, generalmente aceptados, del objeto; 3) *las metáforas asociativas*, que operan sobre asociaciones individuales. Como se sabe, la denotación es todo aquello que se dice en primera instancia de algo cuando se lo quiere designar, e incluye las cualidades primarias o propiedades de un objeto, es decir, sus rasgos esenciales. Con respecto a la connotación, entra en juego el conjunto de cualidades secundarias que evoca un término dado en la mayor parte de los miembros de un grupo lingüístico. Es posible comprender a qué se refiere una connotación en el plano de la decodificación, aunque no tengamos conciencia de qué clase de cosas estamos viendo. Esto sucede con ciertas formas del arte abstracto, las cuales más acá de toda denotación, son capaces de connotar determinadas cualidades.¹⁴⁹

Toda obra de arte es esencialmente metafórica por su poder de expresar o connotar, en tanto emergente del mundo en que nace, los rasgos característicos de ese mundo. La obra de arte, sea figurativa o abstracta, presenta imágenes que tienen cualidades semejantes a las del mundo al que pertenece. Al aludir a ese mundo, a través del rodeo de la imagen, la obra de arte accede siempre al nivel retórico. De esta forma, toda obra de arte, como señala Oliveras, es retórica, porque es esencialmente metafórica. La obra de arte expresa ideas referidas a los grandes temas que ocuparon al hombre desde siempre y que en cada época se mostraron de manera particular: la vida, la muerte, el amor, el destino, el lugar en el cosmos. Todos estos temas toman cuerpo en las obras y las convierten en modelos de imágenes que el hombre puede tener de su entorno. Las metáforas denotativas pueden ser también connotativas o asociativas, porque nos brindan imágenes del mundo que son comunes al artista y a sus contemporáneos. Las metáforas hablan de problemas, temores y esperanzas compartidas. Las pinturas ponen el mundo “en figura” y de esta manera, espontáneamente resaltan significados que permiten identificar momentos históricos particulares. Así como otros tiempos estuvieron caracterizados por la sacralidad, la espiritualidad y la trascendencia, nuestro tiempo está marcado por el materialismo, el escepticismo y la inestabilidad. La comparación de las

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 110-112.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

imágenes que los artistas produjeron en cada momento nos permite comprender la diferencia de *mundos*, como por ejemplo, el mundo del *Quattrocento* y el mundo de nuestro siglo.¹⁵⁰

Adoptando el lenguaje del filósofo inglés Charles Sanders Peirce (1839-1914), Oliveras afirma que el sujeto *mundo* es un *objeto mediato* en la relación metafórica. Esto significa que el mundo no puede ser percibido directamente, pero puede ser imaginado a través de formas que la obra presenta a la percepción (cuando se trata de ejemplos visuales) o a la imaginación (cuando se trata de ejemplos literarios). El *objeto inmediato* es el referente que se hace presente, directamente percibido, y el *objeto mediato* es el referente aludido, al cual sólo es posible acceder por medio de las sugerencias del *objeto inmediato*.

Como explica Oliveras, el sujeto de la relación metafórica (imagen del mundo) no es directamente percibido sino a través de la imagen del término modificador (la obra de arte). Por lo tanto, puede decirse que estamos frente a un caso de metáfora connotativa o asociativa *in absentia* total. Al hablar de *imagen del mundo*, pensamos también en la *imagen del hombre-en-el-mundo*. Por ejemplo, una pintura gestual de Jackson Pollock puede connotar tanto la imagen de un mundo en permanente cambio como la imagen de locura o desintegración del yo dentro de ese mundo. Tanto el arte figurativo como el abstracto pueden asociarse a una imagen del mundo.

Sin embargo, si bien existen obras que expresan sentimientos muy concretos, esto no significa que estemos frente a casos de metáforas. Una obra es metafórica sólo si es capaz de expresar una imagen de esos sentimientos. Se debe siempre tener en cuenta que la mirada receptiva puede transformarla en metáfora. Resulta esencial al hecho metafórico su doble *iconicidad*, es decir, la presencia de imágenes tanto en el sujeto (por ejemplo, *mundo*) como en el modificador (*obra*). De lo contrario, si sólo existe imagen en el modificador, estamos ante el caso de un símbolo. No siempre es fácil distinguir una metáfora de un símbolo. Por ejemplo, estamos frente a un caso de metáfora, si el receptor de una pintura renacentista puede asociarla a una imagen del mundo en la que el hombre ocupe un lugar central. De lo contrario, aquella imagen global será un símbolo de ese mundo, como única posibilidad de ser visto “en figura”.

La imagen del mundo (como la imagen de la misma realidad) no puede “caber entera” en ningún signo, porque es imposible englobar la pluralidad de experiencias en una imagen unificadora. No obstante, a través de las imágenes del arte, es posible fijarlas parcialmente. Por ejemplo, la representación del espacio en la pintura renacentista ayudó a figurar un mundo

¹⁵⁰ *Ibid.*, 127-128.

en el cual el hombre ocupaba un lugar central. Dice Oliveras: “algunas metáforas nos ponen en situación de ver aspectos del mundo que la misma producción metafórica ayuda a construir. El mundo siempre es visto desde una determinada perspectiva. Precisamente las metáforas del arte pueden crear esa perspectiva”.¹⁵¹

Según Oliveras, muchos ejemplos de metáforas en las artes plásticas pueden ser extraídos del surrealismo, porque esta tendencia artística, al desanudar conexiones léxicas y buscar relaciones casuales entre los objetos, pone particularmente en evidencia el mecanismo retórico de la metáfora. Cabe aclarar que no siempre el surrealismo trabaja con metáforas. Muchas veces su poética abierta a lo situado más allá de la realidad se manifiesta por medio de otras figuras retóricas como la sinécdoque, la ironía, la hipérbole, o la litotes. La rigurosidad de las metáforas denotativas del surrealismo depende del mayor o menor grado de respeto que posean por las propiedades del objeto, tal como aparecen en la percepción. De este modo, puede encontrarse una gran variedad de metáforas desde las más realistas hasta las más abstractas.

El trabajo metafórico puede ser el resultado de un trabajo intertextual, puede ser desplegado en la pura apariencia de las cosas, o también puede tener como disparador ya no el mundo natural, sino el mundo construido por los hombres. Ese último caso, por ejemplo, puede observarse en la obra del artista Clorindo Testa, *Ciudad del siglo XXI* de 1923, donde la ciudad desplegada hacia arriba es identificada con filosos vidrios dispuestos verticalmente. Esta obra, por la gran semejanza de forma, es un caso de metáfora denotativa *in absentia total*, a la que se suma una semejanza de connotación, en tanto la ciudad puede ser tan peligrosa como un afilado vidrio roto.¹⁵²

En el arte abstracto, las metáforas también tienen gran importancia, y ya hemos señalado que éstas pueden ubicarse dentro de la variante connotativa y asociativa *in absentia total*. La ausencia es total, porque el sujeto al que se está haciendo referencia no es percibido, sino únicamente imaginado. Esta inclusión de metáforas en el arte abstracto corrobora la importancia del plano de lo imaginario en la lectura visual. Las metáforas en la abstracción, como todas las variantes metafóricas de las artes plásticas, tienen el poder de perfilar una imagen del mundo basada tanto en el sentimiento como en el entendimiento. Más precisamente, las metáforas en la abstracción pueden brindar, al igual que las metáforas en el arte figurativo, una imagen del mundo tan efectiva que nos permite reconocer en ellas el mundo en que vivimos y reconocernos vivencialmente en él. Sin embargo, la relación

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 128-129.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 134-137.

metafórica *obra-mundo* en el arte abstracto no es una relación necesaria, tal como sucede en la relación metafórica forzada de las obras surrealistas. En la *imagen del mundo* se incluye tanto lo referido a la visión corriente como todo aquello que se refiere a una aproximación macro y microscópica de la investigación científica. En este sentido más restringido, como podía observarse en *Obra Abierta* de Umberto Eco, las obras de arte son efectivas *metáforas epistemológicas*.¹⁵³

Toda obra de arte es metafórica por su posibilidad de relacionarse, de manera más o menos directa, con una imagen del mundo. En el campo de las artes plásticas, el *sujeto* mundo presenta su imagen a la imaginación, no a la percepción. Como ya se señaló, es un *objeto mediato*, que se percibe a través de un término modificador. Por lo tanto, las metáforas plásticas que dan cuenta del mundo son siempre *in absentia total*. La imagen del mundo es sugerida, más que percibida. Esta imagen es aproximada, imperfecta, y sólo puede encontrarse entre las metáforas connotativas o asociativas (aunque la variante denotativa, al estar abierta a la connotación y a la denotación, también puede brindar una imagen del mundo). A diferencia de estas metáforas, connotativas o asociativas, en las que el sujeto de la relación puede ser directamente percibido, las metáforas que aluden a una visión del mundo no siempre llegan a actualizarse. Esta dificultad es más notoria en las formas de arte del pasado, porque el receptor, al no compartir imágenes internas con el emisor, debe tener información histórica suplementaria. Es decir, esa actualización va a depender de la enciclopedia del receptor.¹⁵⁴

Oliveras señala que términos como *frontera, borde, margen, descentramiento*, incluidos en los discursos sobre la sociedad y la cultura a partir de la segunda mitad del siglo XX, también ingresaron en la teoría y la práctica del arte contemporáneo. Desde la década del sesenta, artistas visuales de todo el mundo resaltaron aspectos de la obra considerados fronterizos. Algunos simples medios o accesorios como el marco, el soporte, la pared, la firma del artista, el discurso sobre la obra se convierten en fines en el proceso de producción, tanto más importante que la forma o el contenido. En esta centralización de esos aspectos marginales, se comienza a percibir una metáfora de la situación del mundo contemporáneo. En este sentido, se comienza a hablar de *metáfora del borde* en el arte, cuando se alude a las semejanzas físicas o estructurales entre el sujeto (cultura marginal centralizada) y el modificador (bordes de la pintura centralizados). Por lo tanto, estas metáforas son denotativas, y no siempre son productos de una intención consciente del artista. Aun así, la obra siempre

¹⁵³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

tiene una intención (en el sentido de *tender hacia*) que le es propia, y que no siempre coincide con la del autor. Esa intención resulta de una sintonía general con el mundo y sustenta muchas veces la metáfora del borde.

Puede distinguirse el *borde espacial*, que rodea (marco o pared) y sostiene (tela o bastidor) físicamente al cuadro, accesible en un solo acto de visión, y el *borde temporal*, que instaura desde la obra un discurso sobre ella, y, como el discurso autorreferencial, resulta sucesivo y no simultáneamente captado. El trabajo en los bordes de la pintura adopta diversas variantes. Por ejemplo, el artista argentino Raúl Loza (1911-2008), en sus trabajos de la década del cuarenta se anticipa a lo que luego se llamará *wall painting*. En tempranas experiencias ambientales, Loza coloca sus elementos plásticos sobre el muro, que como veremos luego, al igual que en *La Mural* de Grell, pasa a ser parte importante de la obra.

6- UNA OBRA DE GRELA: LA MURAL

Al recorrer el vasto itinerario del trabajo plástico de Juan Grela, y al frecuentar la riqueza de su obra uno se encuentra con la figura de un artista profundamente reflexivo en su hacer y a la vez profundamente interesado en los vaivenes y transformaciones de su tiempo. A Grela casi nada de lo que pasaba en el afuera, tanto en su ciudad, en el país como en el mundo, le era ajeno. Por eso, cuando en los primeros años de la década de los setenta comienza a pergeñar esa obra que le ocupó varios años de su vida, *La Mural*, puede decirse que estaba empapado en las ideas de que el mundo no sólo era un universo infinito, sino de que también era un todo en pedazos y que se avecinaban tiempos muy oscuros.

Aquí recuerdo las palabras que con gran afecto expresa el poeta y crítico Ernesto B. Rodríguez, cuando cierra el texto *J. Grela G.*, que he utilizado, publicado en los años cercanos a la gestación de *La Mural*:

“...largo ha sido el camino recorrido hasta el presente por Juan Grela, muchas las experiencias y los hallazgos, algunos decisivos para su arte creador del presente. Sí, él vivió honda y dificultosamente el trance largo y paciente del artesano que quiere llegar a conocer de veras la materia del arte; ordenó sus colores y formas con la sensible mirada del artista que busca hacer con ellas un lenguaje expresivo de su ser y de la realidad que lo rodea, y al fin, tuvo esas visiones transformadoras, surgidas del poder de su mirada interior. Por eso su pintura actual es pintura y mensaje a la vez.”¹⁵⁵

Sin embargo, ese “mensaje” al que se refiere Rodríguez requiere de un trabajo intelectual de lectura que lo vuelve plausible cuanto más reflexiono sobre el maravilloso mundo Grela, y que me afirma en mi primera proposición acerca de ver *La Mural* como una metáfora epistemológica, como una versión posible de ese mundo.

A finales del año 2013 se realizó en la ciudad de Rosario la exposición *Grela Inédito* que, en el marco de la celebración de los veinte años del Centro Cultural Parque de España, tuvo el objetivo de presentar ante el público una parte de la obra del gran pintor modernista rosarino Juan Grela. Esta exposición reunió más de cien pinturas, dibujos, grabados, collages, ensamblajes, fotos de archivo, libros anotados y cuadernos, procedentes de colecciones privadas y nunca expuestos en museos, galerías o centros culturales de la ciudad. El dibujo más antiguo estaba fechado en el año 1939 y la pintura más reciente en 1992, año del fallecimiento del artista. Entre las obras desconocidas por el gran público, se encontraba *La Mural*, un ensamblaje policromado desmontable de 215 fragmentos de vidrios encontrados, articulados, y algunos sobrepuestos, mediante 210 pernos coloreados, que cubrían 23 metros

¹⁵⁵ Cif. Rodríguez, Ernesto B.: *Juan Grela G.*, p. 66.

cuadrados en altura de una pared de la casa del empresario rosarino Gustavo Soboleosky, admirador del maestro Grela. El análisis de este mural abstracto resulta particularmente interesante por dos razones. Por un lado, *La Mural* representa un momento de articulación entre dos períodos de la obra de Grela: la figuración de síntesis geométrica de los años '60 y el surrealismo abstracto de los años '80 y '90. Por otro lado, el proyecto y la realización de *La Mural* se extendieron desde el año 1971 hasta el año 1989, es decir, durante un lapso de gran inestabilidad social, económica y política, como fue el paso desde una cruenta y terrible Dictadura a la redefinición y legitimación del sistema democrático en la Argentina.

Un recorrido por la muestra *Grela Inédito* me permitió corroborar las principales premisas del arte modernista que caracteriza la extensa producción de Grela: el papel central de la pintura como práctica y como oficio, la permanente reflexión sobre los problemas exclusivamente estéticos de la pintura, y la constante búsqueda de independencia y autonomía en el arte. *La Mural* es un ejemplo muy claro de esa búsqueda que llega a la instancia de la abstracción.

Aunque cumple con todos los requisitos para ser considerada una obra modernista, y como tal una obra cerrada, con un sentido unívoco y una significación única, *La Mural* puede ser vista también desde un punto de vista absolutamente diferente. Considero que, a pesar de que la crítica no la ha visto aún de otra manera, la crítica del arte y la epistemología permiten otra posibilidad: abrirle el paso y darle lugar a la interpretación del espectador, del receptor, del crítico, del amante del arte. En este recorrido, en el que dejaré que participe el tiempo transcurrido, pensando también en el tiempo de su concepción y en el de su realización, que no fueron los mismos (teniendo en cuenta no sólo los tiempos del arte, sino también el tiempo histórico, el tiempo social y el tiempo personal del autor), trataré de llegar a la conclusión de que *La Mural* puede leerse, verse, interpretarse, comprenderse como una metáfora epistemológica.

La Mural: historia de la ejecución y ficha técnica

En el año 1983, Grela realizó *La Mural*. Como ya hemos dicho, esta obra tiene una larga historia que resulta importante reconstruir. En 1971, Juan Grela se reunió con su gran admirador, Gustavo Soboleosky, en el baldío de la calle Álvarez Thomas 2428, en el barrio Alberdi de Rosario, donde este último proyectaba construir su casa. Ese día acordaron la realización de una obra mural en las paredes que componen el recorrido de una escalera abierta que conduciría a la planta alta. Grela, como comentaba su discípulo el pintor Rodolfo

Perassi, siempre se refirió a esta obra como *la* mural y no *el* mural. Seguramente, dice Perassi, de esta manera se refería a la obra mural, como así también a la pintura mural.

En pocos años, la casa estuvo terminada. Mientras tanto, durante el proceso de construcción de la obra (en los primeros tiempos en los que la casa estuvo habitada), Grela inscribió un automatismo sobre un plano ampliado, marcó puntos donde se cruzaban las líneas, y cada tanto marcaba puntos en el recorrido de las mismas con el fin de sugerirlas a través de éstos. Según Soboleosky, Grela le comentó que realizaría la obra con materiales que compondrían la casa, pero, finalmente, se decidió por vidrios de descarte, recolectados en la calle y bajo las mesas de corte en las vidrierías. Diversas vicisitudes impidieron la realización de la obra. Por esos años Grela perdió parte de sus pinturas que quedaron “atrapadas” en dos procesos de quiebra financiera de dos galerías porteñas. En los años ochenta, tratando de sobreponerse a las angustias económicas, Grela pintó para vender y saldar deudas, y nuevamente citó a Soboleosky con la intención de pagarle con obras lo acordado anteriormente, es decir, la realización de *La Mural*. Por otra parte, Grela ya tenía sus años, y para la realización del proyecto era necesario trabajar con escaleras y andamios. Por esos días, en un encuentro casual en el bar Odeón, tradicional reducto ubicado en la esquina de Mitre y Santa Fe, en diagonal al edificio donde vivía Grela con su familia, donde se juntaba la izquierda intelectual de aquellos años, Soboleosky se encontró con Perassi, que al enterarse de la situación por la que atravesaba el maestro, ofreció su colaboración para la concreción final de la obra. Grela se tomó su tiempo para considerar el ofrecimiento, hasta que aceptó y en 1983 Perassi comenzó a trabajar como asistente en *La Mural*. Según cuenta Perassi, el trabajo fue arduo: se ocupaba de confeccionar e instalar en la pared los anclajes donde se fijarían los vidrios pintados, en los puntos indicados. Él, junto a su hijo Juan, una vez al mes trabajaban en la casa de Soboleosky, siempre acompañados por Grela, que realizó todos los diseños en los vidrios. Estos fueron pintados en su mayoría por Grela, aunque también algunos por Perassi que, en ese caso y por pedido del maestro, debía firmarlos. Perassi resalta la importancia que para él tuvieron todos esos años de largas charlas y aprendizaje con el maestro Grela. Finalmente, después de siete años, en 1989, el trabajo estuvo terminado. *La Mural* fue concebida móvil, ya que los habitantes de la casa podían cambiar de lugar los vidrios o sacarlos totalmente y dejar el dibujo construido por los puntos. Gracias a esta particularidad, al venderse la casa en 1991, Soboleosky retira la obra y la guarda. Recién en el año 2013, *La Mural* es rearmada por Rodolfo Perassi para ser expuesta en la muestra *Grela inédito* que tuvo lugar desde el 25 de octubre hasta el 15 de diciembre de 2013 en el Centro Cultural Parque de España de Rosario.

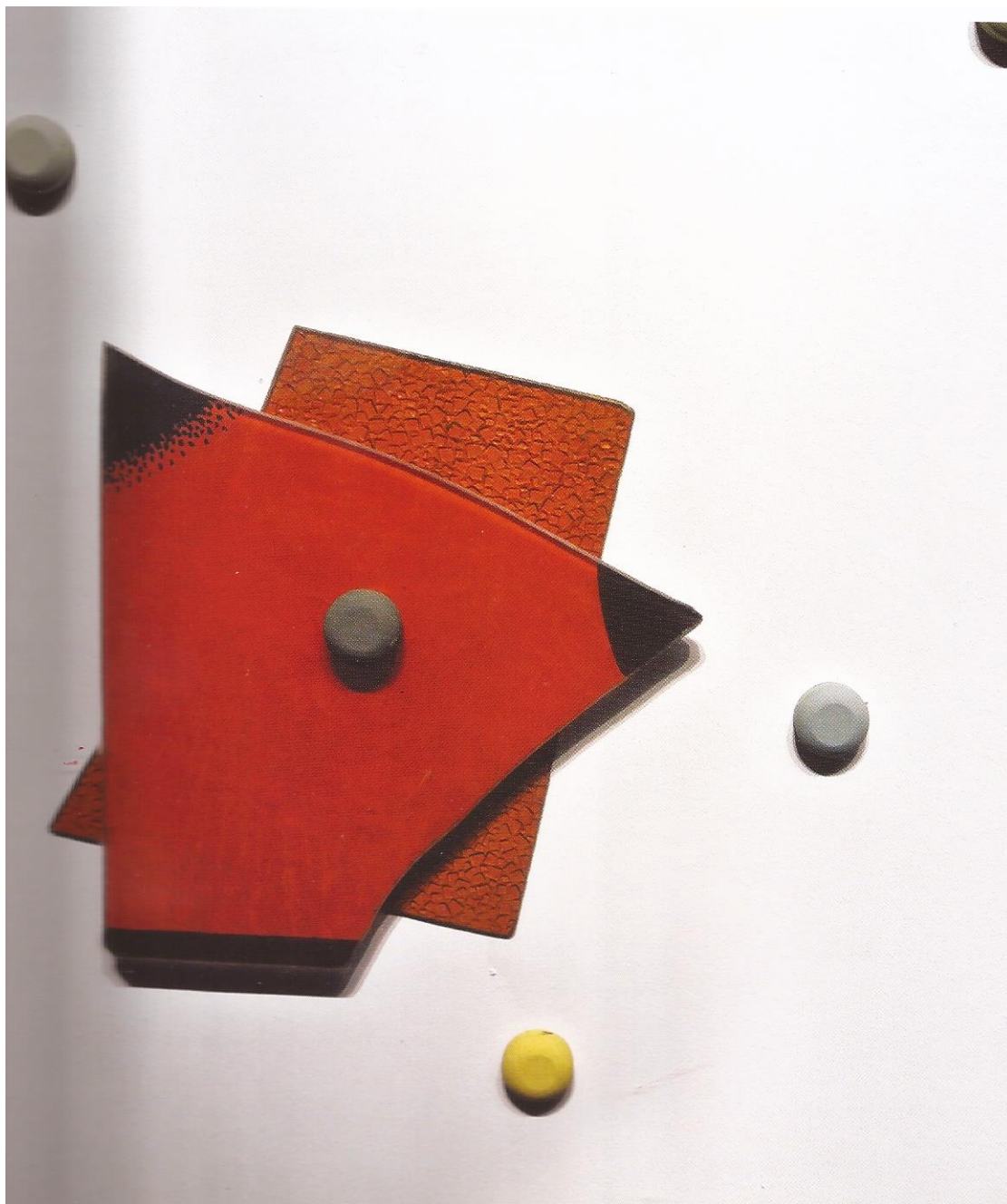
Ficha técnica

La realización de la obra en la casa de la familia Soboleosky se desarrolló a lo largo y ancho de una escalera abierta que llevaba a la planta alta, en el recorrido de las paredes de 23 metros cuadrados. Se dispusieron seis colores de base diferentes, porque Grela pensaba que los moradores de la casa en algún momento querrían cambiar el color de la pared. La pared fue pintada en látex acrílico en un azul violeta claro. Grela estableció 210 puntos en los que se colocaron anclajes para fijar los vidrios o solamente las cabezas, que eran el final de la fijación, cuya terminación era de madera o de acrílico torneado. Estas 210 cabezas fueron pintadas al óleo en distintas gradaciones del color, y no se repetían. Se diferenciaban a través de saturación, claridad u oscuridad en los doce colores que manejaba Grela en su círculo cromático. Los vidrios en total eran 215, 110 de ellos pintados y firmados por detrás, 115 traslúcidos, otros de color, algunos transparentes, otros texturados. También había 70 separadores hechos en acrílico sin pintar. Para la realización de la muestra *Grela Inédito* en el año 2013, el rearmado de *La Mural* necesitó la restauración de 12 vidrios pintados, y la reposición de las cabezas pintadas y los separadores.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Cf. Ver Catálogo "Grela inédito", para la muestra homónima (25 de octubre-15 de diciembre de 2013), en Galería del Centro Cultural Parque de España de Rosario.









La Mural: una obra modernista

Me parece pertinente aquí, volver a señalar que como toda su obra, *La Mural* de Grela puede ser incluida en la tradición de lo que se denomina modernismo, tal como se entiende en el ámbito de los estudios culturales, es decir, como una etapa de la historia del arte que utilizó los valores de la modernización (novedad, fragmentación, racionalidad, emancipación), pero mediatizados por la “forma” artística, entendida ésta no sólo como procedimientos y técnicas de las obras, sino también como prácticas sociales específicas del campo artístico. Si bien el término modernismo ha sido utilizado de manera muy distinta según las tradiciones nacionales o lingüísticas, tomamos aquí el uso que ha predominado en los estudios críticos de los últimos años y que tiene su origen en la tradición anglosajona. A partir de esos estudios, el modernismo pasa a comprenderse como una construcción historiográfica que se extiende desde 1890 hasta la década del sesenta del siglo XX, e incluye las vanguardias artísticas (expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, etc.).¹⁵⁷

En *La Mural* encontramos un rasgo central de la poética surrealista: el automatismo psíquico que, aplicado al hecho plástico, nos lleva al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer la elaboración de la obra del dominio de las facultades conscientes. En el dadaísmo ya se había llegado a algo semejante, aunque de manera menos psíquica y más mecánica.¹⁵⁸ Hemos visto, siguiendo el comentario de Perassi, que Grela comienza la construcción de *La Mural*, inscribiendo un automatismo sobre un plano ampliado, luego marca puntos donde se cruzan las líneas, y cada tanto marca puntos en el recorrido de las mismas con el fin de sugerirlas a través de estos. Por otro lado, *La Mural* parece haber sido construida (ver Ficha Técnica) según la lógica de un abstraccionismo que, como señala Mario De Micheli, se caracteriza por el rigor intelectual, la regla y la geometría (Piet Mondrian). De Micheli diferencia este abstraccionismo de un primer abstraccionismo (el de Vassili Kandinski) más lírico, conectado con el principio de inspiración romántica, entendida como efusión del espíritu.¹⁵⁹

El concepto de abstracción en el arte occidental se instala a finales del siglo XIX con los pintores simbolistas que, al recuperar la condición pictórica como elemento primordial de

¹⁵⁷ Cf. “Modernismo” en *Términos críticos de Sociología de la Cultura* (Carlos Altamirano comp.), Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 180-181.

¹⁵⁸ Cf. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp. 179-83.

¹⁵⁹ Ibid. pp. 260-261. Tanto la Rusia de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial (1905-1914) como la joven República Soviética de los años que siguen inmediatamente a la Revolución de Octubre (1917-1925) fueron escenario del abstraccionismo como movimiento. Dicho movimiento se difundió y orientó según tres corrientes fundamentales: rayonismo (síntesis de cubismo, futurismo y orfismo), suprematismo (supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas / Kasimir Malevich) y constructivismo (construcciones técnicas / Vladimir Tatlin) (Cf. Ibid, pp. 262-2267).

sus pinturas, centran su preocupación en representar contenidos más allá de la propia imagen, y, con este fin, desarrollan nuevos procedimientos técnicos. La práctica simbolista reconoce tempranamente que las superficies coloreadas de las pinturas poseen contenidos intrínsecos, independientes de la imagen representada, y de esta manera, permiten considerar a la abstracción como un movimiento que señala el carácter renovador del *modernismo*.¹⁶⁰

Grela utiliza como material fundamental para realizar la obra, 215 vidrios de descarte, de los cuales 110 fueron pintados y firmados por detrás. La utilización de materiales no convencionales para realizar las pinturas nos remonta al dadaísmo, más precisamente al *object trouvé* (objeto encontrado) dadaísta que motivó a muchos artistas a utilizar la madera y otros materiales para sustituir la pintura tradicional condenada en esos tiempos por las oleadas constructivistas que llegaban desde la Rusia Soviética a Europa¹⁶¹.

Por último, puede decirse que *La Mural* –como toda la producción artística de Grela– refleja una permanente y característica reflexión modernista sobre los problemas exclusivamente estéticos de la pintura: los elementos que componen la obra fueron pintados en base a sutiles gradaciones de color, según el tan personal círculo cromático de Grela.

¹⁶⁰ Cf. Grodowczyk, Mario H.: *Arte abstracto. Cruzando líneas desde el Sur*, EDUNTREF, 2006, pp. 32-33.

¹⁶¹ El Dadaísmo es un movimiento contestatario surgido en Suiza luego de la Primera Guerra Mundial, y con importantes ramificaciones en Alemania y en otros países europeos, inclusive en Estados Unidos. El nihilismo dadaísta encuentra en el surrealismo un vehículo apto para canalizar su potencial (Cf. *Ibid.* pp. 69-70).

7- OBRA ABIERTA Y LA MURAL COMO METÁFORA EPISTEMOLÓGICA

Llegando ya al punto central de mi trabajo, es necesario que retome aquí esa otra vertiente de análisis a la que he hecho referencia: la teoría de la metáfora epistemológica de Umberto Eco, que me permite concebir el hecho estético como un fenómeno pragmático producido por la conjunción entre la realidad de una obra y la enciclopedia activa del espectador. En mi “enciclopedia”, aparece claramente la certeza -fundamental para poder leer la obra de Grela como metáfora epistemológica- de la preocupación que siempre tuvo el artista, y que manifestó en distintas oportunidades -por ejemplo, en la conferencia que dictó en 1987 en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario-, sobre el contexto social, cultural y político en el que estaba inmerso.

Para poder centrarme en una aproximación a la definición de metáfora epistemológica, encuentro que es simplemente una condición de las formas del arte de ser metáforas que reflejan el modo en que la cultura de la época ve la realidad. En este sentido, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, al menos como una versión de la realidad. Más precisamente, puede decirse que toda obra de arte es, por su poder de expresar los rasgos característicos del mundo en que emerge, esencialmente metafórica.

Cuando la *imagen del mundo*, es decir, el sujeto de la relación metafórica, es percibida indirectamente, a través de la imagen que expresa la obra de arte, se está frente a un caso de metáfora *connotativa o asociativa in absentia total*. Este tipo de metáforas caracteriza al arte abstracto donde, como en el caso de *La Mural*, la ausencia es total, porque el sujeto, la *imagen del mundo* al que se hace referencia, no es percibido, sino imaginado gracias a la enciclopedia del receptor, que es justamente la que puede transformarla en metáfora, ya que la relación metafórica *obra-mundo* en el arte abstracto no es una relación *necesaria*. Esa *imagen del mundo* incluye tanto lo referido a una visión corriente como la que deriva de una aproximación a la investigación científica y que, como ya se ha visto, permite considerar a las obras de arte, según Umberto Eco, como metáforas epistemológicas.

Cuando un espectador anónimo se enfrenta a una obra de arte, de cualquiera de las artes, no necesariamente ve lo mismo que el otro. Sabemos que uno no ve lo quiere, sino lo que “puede” ver. Por lo tanto, cuando ese espectador mira por primera vez *La Mural* de Juan Grela seguramente queda extasiado por esa cantidad de pedazos de vidrio coloreados colocados sobre una pared, y probablemente, sólo vea un mural decorativo. A diferencia de esta mirada, un espectador preocupado por la lectura de la obra comenzará a hacer distintos

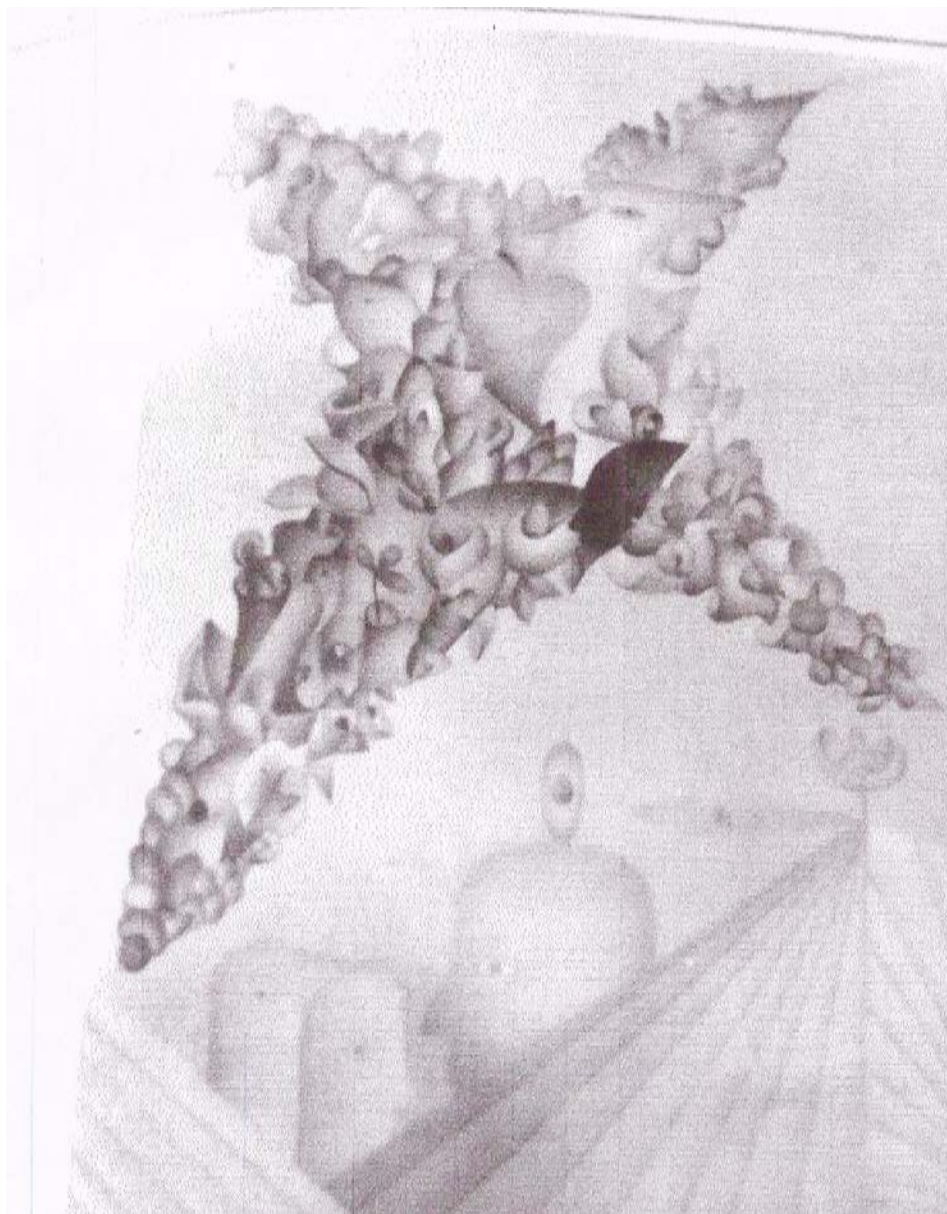
recorridos, todos ellos conjeturales, y que parten, como se ha dicho en repetidas ocasiones, de la enciclopedia personal de dicho receptor. Por eso mismo cuando tuve la oportunidad de ver la obra en una de las salas del Parque de España de Rosario, también tuve la intuición de que estaba frente a *una imagen del mundo Grela*. A partir de esa imagen, comencé este trabajo.

Como sabemos, todos tenemos nuestra cosmovisión, porque ésta es un constructo individual. La cosmovisión de Grela, no era precisamente igual a la de su amigo Antonio Berni, su gran maestro en tiempos de la *Mutualidad*. Los dos artistas compartieron tiempo y espacio –Berni murió en 1981; Grela, que había comenzado a planear *La Mural* en 1971, la realizó finalmente en 1983–, y compartieron por lo tanto un contexto signado por el Terrorismo de Estado y la Dictadura, aunque Berni no tuvo la fortuna de ver el retorno de la democracia en la Argentina. Los dos amigos diferían en la resolución plástica ante el horror de los años más negros de la historia argentina, los de la Dictadura Militar. Grela no sublimó del mismo modo que Berni¹⁶² –quien se apropió de la iconografía cristiana para mostrar el horror–, ya que Grela estaba atravesando en su hacer plástico una etapa plena de abstracción que le hacía ver y expresar de otra forma la realidad, y que sin duda él seguramente “veía” en pedazos. Así es como en “mi mirada” de la obra de Grela está el retrato de un entero que se descompone –deconstruye– y que sin decirlo explícitamente suscita una emoción particular cuando se llega a saber que él –al concebir la obra móvil– propuso que, si en algún momento *La Mural* se desarmaba, podía ser re-armada de otra manera. Tal vez como última esperanza se hacía la ilusión de que no fuera totalmente distinta y que continuaran armándola según el esquema primario que era el que marcaba el diseño de los puntos.

No obstante, al recurrir al archivo Grela, gracias a la inmensa gentileza de su familia, encuentro que Grela, en el año 1982, presentó un óleo con la imagen de una cruz titulado *La cruz de la vida* en la exposición colectiva *El símbolo de la Cruz en el arte argentino* en la Fundación ARCHE, de Altos Estudios Antropológicos, de la ciudad de Buenos Aires. Si bien

¹⁶² Durante la Dictadura cívica-eclesiástica-militar iniciada en el año 1976 en Argentina, el discurso plástico de Antonio Berni adquiere un gran nivel alegórico respecto de la violencia política que se vivía en el país a través de la apropiación y reinterpretación de la iconografía cristiana. De esta manera, el artista al adoptar imágenes del repertorio cristiano trataba en sus obras el tema de la represión militar, bajo el manto protector de una actitud humanista, en la que, como señala Usubiaga: “los referentes universales y particulares convivían en términos –suficiente y necesariamente- ambiguos para la época”. Esta estrategia permitió que sus cuadros no sólo fueran exhibidos, sino referidos por la crítica y reproducidos por la prensa, despojados de toda connotación a la represión vigente en el entramado urbano. Según el investigador Roberto Amigo, la actuación de Berni durante la Dictadura fue afín a la del militante del Partido Comunista que consideraba que había dos líneas en la Dictadura Militar: una línea dura y fuertemente represiva (al estilo pinochetista) y otra línea moderada que llevaría a corto plazo a una salida democrática. En el contexto del consenso civil de esos tiempos, Berni formó parte de la cultura oficial, y si bien no ocupó ningún cargo, participó en numerosas muestras institucionales, se mostró públicamente con el dictador Emilio Massera, mientras en el ámbito privado continuaba con una pintura de denuncia al sistema represivo (Cf. Usubiaga, Viviana: *Imágenes Inestables, Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, pp. 25-27.).

Grela, fue a lo largo de su vida, salvo en los tiempos de la *Mutualidad*, un hombre de fe religiosa y de misa dominical, puedo conjeturar que no le era ajena la importancia en esos tiempos de ciertos íconos del repertorio cristiano, tal como habían sido utilizados por Berni. En este óleo de 44cm. x 63cm., la cruz se presenta como cobrando vuelo, y aparecen incrustadas en ella cabezas de pájaros, esos animales que, en la década del cincuenta, Grela observaba con tanto detenimiento en sus largos paseos por las afueras de la ciudad y por las riberas del río Paraná, formando parte de todos sus paisajes. En esa época Grela representaba su viejo dualismo religioso-político por medio del dualismo *ave de paz (la belleza del canario)* - *ave rapaz (la fealdad del buitre)*. Es sintomático que Grela haya pintado esta *cruz de la vida* en 1982, año terrible si los hubo en Argentina, en que se produjo la derrota en Malvinas y el debilitamiento del sistema represivo de la Dictadura. Puedo conjeturar también que esas serenas cabezas de aves engarzadas en la cruz representan su deseo de paz.



“La cruz de la vida”- óleo s/papel/1982

Por otro lado, y volviendo a *La Mural*, se ha visto que el llamado *arte de los ochenta* estuvo impregnado por un discurso posmoderno, que Omar Calabrese redefinió con el término *neobarroco*. Entre los conceptos que caracterizaron esta nueva manera de etiquetar ciertos objetos culturales se encuentra el concepto de *fragmento* que, como material creativo, se relaciona particularmente con esta obra compuesta por 215 trozos de vidrios concebidos como piezas autónomas (inclusive, muchas tienen la firma de Grela en el dorso). Mi conjetura apunta a pensar que Grela pudo expresar así no sólo un espíritu epocal signado por la

inestabilidad, el caos, la casualidad, sino que esa deliberada autonomización de las piezas responde, como señala Calabrese, también a un “espíritu del tiempo”, donde se pierden de vista “los grandes cuadros de referencia general” para una valorización de la heterogeneidad.

Se ha dicho también que a comienzos de los años ochenta, el crítico de arte Achille Bonito Olivo visitó con asiduidad la ciudad de Buenos Aires, dando conferencias donde difundía su concepción del arte de la *transvanguardia*, una de las tendencias de moda internacional por esos años. Esa concepción proclamaba un regreso a la pintura (luego del auge del conceptualismo de los setenta), y una apropiación desideologizada de los recursos propios de las vanguardias históricas. Respecto a la obra de Grela considero que sería una mala interpretación -una interpretación “ab-errante”, ya que si bien una obra abierta es posibilitadora de “múltiples” lecturas, no permite “cualquier” lectura o una que se desvíe de lo posible-, atribuir alguna influencia de la transvanguardia, ya que Grela jamás abandonó la pintura y, si bien por esos años distintas series de obras (maderas, construcciones, pinturas) mostraban el uso constante de técnicas surrealistas como el *collage* (técnica característica de la estética dadaísta ligada profundamente con los orígenes del surrealismo) y el automatismo psíquico, Grela se había dedicado, ya en años anteriores, particularmente al estudio del surrealismo y de sus representantes. Por otra parte, como bien ha señalado Fantoni, Grela nunca pierde el control racional en sus obras.

La mirada se encuentra con la obra

Es así como, ante mi mirada, *La Mural* estalla en trozos de vidrio, con la belleza que caracteriza toda la producción plástica de Juan Grela. En la belleza de esta obra subyace desde su origen el dolor de un contexto signado por tiempos oscuros, no sólo en la Argentina, sino también en América Latina, y en lo referente a su historia personal, Grela pasa en esos tiempos serias complicaciones económicas. Cuando Grela comienza a proyectar *La Mural*, es entonces factible conjeturar que “su mundo” aparece quebrado, hecho pedazos, fragmentado, y que la representación plástica de “ese mundo” podía ser imaginada también fragmentada en el desamparo metafórico de algún material de desecho (en este caso serían vidrios). Sin embargo, estos trozos-fragmentos-vidrios no aparecen caídos ni caóticamente amontonados – no todo está perdido- sino que, anclados firmemente en el muro, algunos de ellos en estado original, y otros metamorfoseados plásticamente, emergen como delicados, pequeños y esperanzados universos. Salientes cabezales de colores, cuidadosamente elegidos, remarcan la firmeza con que los trozos están sujetos, e incluso algunos de ellos aparecen como puntos solitarios dando lugar a un mundo de múltiples posibles.

En referencia al muro soporte, puede decirse que forma parte importante de la obra, de tal manera que, si bien, en un primer momento fue pintado en un azul violeta claro, Grela dispuso seis colores alternativos para futuras variaciones. Como señala Oliveras, desde la década del sesenta muchos artistas visuales comenzaron a centralizar aspectos que, como el muro, eran simples accesorios, y se comienza a hablar de *metáfora del borde* en el arte. En el caso de *La Mural* se trata de un borde espacial, la pared, que es la base y a la vez rodea físicamente la obra, y es accesible en un solo acto de visión. Cuando se hace referencia a la *metáfora del borde*, se debe pensar que el artista no siempre trabaja con todos los elementos que el espectador avezado puede ver, y que tiene la posibilidad de agregar a la visión del artista -que siempre y por supuesto tiene una finalidad personal, ya que pinta lo que ve y lo que su mirada sobre el mundo le indica en cada caso: él también tiene su mirada de época-, gracias a las teorizaciones y análisis críticos de otros artistas y otras obras que el tiempo transcurrido ha dado la oportunidad de conocer. Por lo tanto, puedo conjeturar que en *La Mural* está esa mirada de época, que casi siempre es inconsciente, pero que se puede descubrir y analizar si hacemos un trabajo cooperativo de lectura. Haciendo un paréntesis, y apelando a la lectura comparativa de los historiadores y críticos del arte, y pensando específicamente en Andreas Huyssen, puede decirse que este trabajo intelectual de lectura permite leer en el arte claves de un futuro que todavía se desconoce. Por ejemplo: en sus reflexiones sobre la obra del artista alemán Anselm Kiefer, Huyssen señala que: “El potencial de renacimiento y renovación que el fuego, el fuego mítico, puede contener para la tierra no se extiende a la vida humana. Los fuegos de Kiefer son los fuegos de la historia, e iluminan una visión que es realmente apocalíptica, pero que hace surgir la esperanza de redención sólo para cancelarla.”¹⁶³; en el texto *Adorno al revés* -una lectura “a contrapelo” de la obra literaria del filósofo alemán Theodor W. Adorno (1903-1968)- Huyssen dice: “Es como si al acompañar a Adorno en sus viajes al siglo diecinueve, simultáneamente viajáramos también a otro tiempo y espacio

¹⁶³ Cf. Huyssen, Andreas: *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001, pp. 97-98. Huyssen intenta liberar la comprensión de la compleja producción artística de Kiefer de los estereotipos de germanidad y del cliché sobre la trascendencia del arte y lo universalmente humano. Huyssen propone ubicar el proyecto estético de Kiefer en su contexto cultural y político específico, de donde surgió, es decir, en el contexto de la cultura alemana después de Auschwitz. Para Huyssen, que sostiene la inseparabilidad última entre mito e historia, la obra de Kiefer no es una mera ilustración de ambos, sino que puede leerse como una reflexión sostenida de cómo las imágenes míticas funcionan en la historia, cómo el mito nunca puede escapar a la historia, y cómo la historia debe apoyarse en imágenes míticas. La cultura mítica de Kiefer parece movida por el anhelo de trascender los horrores de la historia alemana reciente, no obstante, el tema y su ejecución estética recae irremediabilmente en que ese anhelo no puede ser nunca satisfecho, que está más allá del alcance humano (*Ibid.*, pp. 77-98).

que el mismo Adorno no pudo experimentar: el del posmodernismo.”¹⁶⁴; en el análisis titulado *El jardín como ruina* sobre la serie de fotografías del artista vietnamita Pipo Nguyen-duy “El jardín” -archivo fotográfico de los invernaderos abandonados del interior desindustrializado de Estados Unidos- Huyssen concluye: “...el jardín de los invernaderos de Nguyen-duy es tanto el recuerdo melancólico del pasado como la advertencia de un posible futuro sin futuro.”¹⁶⁵ También en este punto, pienso en Rancière y en su aporte sobre la relación entre arte y política, ya que desde su perspectiva, tanto una obra abstracta o, por ejemplo, una instalación, pueden ser inscriptas en una misma lógica: la de una “política del arte” que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial, y es de esta manera que la obra de arte se liga a una cierta forma de ser de la comunidad.¹⁶⁶

Esa esperanza revolucionaria de un mundo mejor, que guió la obra de Grela en tiempos de la *Mutualidad*, fue cambiando su rostro, y aparece ahora como transformadora -la fuerza (muchas veces cuestionada) transformadora del arte- de anónimos fragmentos de vidrios a bellas piezas colorísticas. Y esa esperanza revolucionaria subyace también en el inicio de la obra, si recordamos que Grela recurre al trazado de un automatismo psíquico cuando comienza su diseño. De este modo, también conjeturo que su intención, tal vez no del todo consciente, de recordar la gran lucha revolucionaria política y artística que, como vanguardia histórica, llevó a cabo el movimiento surrealista en las primeras décadas del siglo XX. Se trata de una lucha que, por otra parte, Grela abrazó fuerte y explícitamente en los años más jóvenes de su recorrido como artista. Finalmente, cuando Grela pudo comenzar a materializar su idea de una obra mural, también su esperanza se materializó con la llegada de la democracia. Año tras año, los trozos de vidrios fueron convertidos en bellas obras de arte por la mano de Juan Grela, un artista que, más allá de los avatares del arte y de la vida, indagó

¹⁶⁴ Cf. Huyssen Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003, p. 86.

¹⁶⁵ Cf. Huyssen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*, p. 231.

¹⁶⁶ Rancière Jacques: *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2016, p. 35. Rancière trabaja sobre la relación entre arte y política, en el marco de lo que se denomina un presente “post-utópico” del arte es decir, un presente posterior al fin de la idea de la radicalidad del arte y de su capacidad para transformar las condiciones de la existencia colectiva. Para Rancière, el término “arte” designa el recorte de un espacio de presentación por medio del cual las cosas del arte son tomadas como tal, y la práctica del arte se liga a la cuestión de lo común en tanto constituye material y simbólicamente un espacio-tiempo que rompe con las formas ordinarias de la experiencia sensible. De esta manera, el arte no es político por los mensajes y sentimientos que transmite en relación al orden del mundo, ni por la manera en que representa las estructuras de la sociedad. El arte es político por la clase de tiempos y espacio que instituye y por la manera en que recorta y puebla esos espacios y tiempos. Según Rancière, la relación entre estética y política es la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, las formas en que las prácticas estéticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto y configuración de lo sensible (*Ibid.*, pp. 27-35).

en lo más profundo del lenguaje plástico, dejando un legado particularmente fundamental para la historia del arte rosarino.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos [comp.]: *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008.

Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI Editores, España, 2010

Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, [Trad. Thomas Kauf], Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.

Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, postmodernismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.

Danto, Arthur C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, [trad. Elena Neerman], Paidós, Buenos Aires, 2001.

De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

Fantoni Guillermo: *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*, Beatriz Viterbo Editora, UNR, Rosario, 2014.

Fantoni, Guillermo A.: *Berni y los primeros manifiestos de la "Mutualidad". Arte moderno e historia política en los años '30*, en Cuadernos del CIESAL, UNR, año IV, Número V, segundo semestre, 1999, pp. 89-98.

Fantoni, Guillermo A.: "Itinerario de una modernidad estética. Intensidades vanguardistas y estrategias de modernización", en: AA.VV. *Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las artes*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1993.

Fantoni, Guillermo A.: "Juan Grela y el arte americano: entre el orden constructivo y la creación de una nueva naturaleza" en Juan Grela, "Antología". 1ª Edición. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones, 2014.

Fantoni, Guillermo A.: “Perspectivas argentinas: modernos y vanguardistas en el arte de Rosario, en “Rupturas en perspectivas: modernismo y vanguardia en el arte de Rosario”, en Cuadernos del CIESAL, Centro de Estudios Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Rosario, Año 2, N° 2/3 Semestre, 1994.

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

Fantoni, Guillermo A.: “Mirar desde el vértice: el arte de Rosario a partir del Grupo Litoral” en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.): *Travesías de la imagen. Historia de las Artes Visuales en la Argentina*, vol. II, EDUNTREF/CAIA, Buenos Aires, 2012, pp. 505-527.

Fantoni, Guillermo A.: “Modernos y revolucionarios en los años '30: Berni y los artistas de la Mutualidad Rosarina”, en Avances 22 (2): 11-37, 2012-2013.

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 4, n°5, otoño 1997,

Giunta, Andrea: *Escribir las imágenes. Ensayo sobre arte argentino y latinoamericano*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011.

Giunta, Andrea: *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2009.

Giunta, Andrea: *Vanguardia, Internacionalismo y Política: arte argentino en los años sesenta*, Siglo XXI Ediciones, Argentina, 2008.

Greenberg, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*, Editorial Siruela, Madrid, 2006.

Grela: Compromiso y Arte, Fundación Mundo Nuevo, Buenos Aires, 2007.

Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y el arte. Desde la Prehistoria al Barroco*, Tomo 1, Editorial Debate, Madrid, 1962.

Hauser, Arnold: *Historia social de la Literatura y el arte. Desde la Prehistoria al Barroco*, Tomo 2, Ediciones Guadarrama, Madrid.

Harrison, Charles: *Modernismo: movimientos en el arte moderno*, Editorial Encuentro, Madrid, 2000.

Hernández Larguía, Iván: “Notas sobre Juan Grela”, FHUMYAR Ediciones, Rosario, Argentina, 2014

Herrera, María José: *Cien años de arte argentino*, Editorial Biblos – Fundación OSDE, Buenos Aires, 2014.

Herrera, María José: *Cien años de Arte Argentino*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2014.

Herrera, María José: “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción” pp. 153-168 en: Burucúa José Emilio: *Nueva Historia Argentina. Arte y Política*, volumen II, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Historia de las Artes Visuales en la Argentina, vol. II, EDUNTREF/CAIA, Buenos Aires, 2012, pp. 505-527.

Huysen, Andreas: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2003

Huysen, Andreas: *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

Huysen, Andreas: *Modernismo después de la posmodernidad*, Gedisa editorial, Buenos Aires, 2010.

Jauss, Hans Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1992.

Lawrence, Grossberg: *Estudios Culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires,

Mayoral, José Antonio (compilador), *Estética de la recepción*, Arco, Madrid, 1987.

Moliner, María: *Diccionario del uso del español*, Editorial Gredos. Del Nuevo Extremo, Buenos Aires, 2007.

Oliveras, Elena: *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, emecé arte, Buenos Aires, 2008

Rancièrre, Jacques: *Figuras de la historia*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2013.

Rancièrre Jacques: *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2016.

Rodriguez, Ernesto B.: *Juan Grela G.*, Yo soy Gilda Editora & Ivan Rosado, Rosario, 2013.

Rojas, Nancy: “*Juan Grela. Del realismo intimista a la abstracción total*” en Juan Grela, “*Antología*”. 1ª Edición. Santa Fe: Espacio Santafesino Ediciones, 2014.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2002.

Szurmuk Mónica, Irwin, Robert M (coord.): *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI Editores, México, 2009

Usubiaga, Viviana: *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Editorial Edhasa, Buenos Aires, 2012.